

Las mujeres en los *Idilios*  
de Teócrito



Mónica Durán Mañas



Prensas de la Universidad  
**Universidad Zaragoza**

MONOGRAFÍAS DE FILOLOGÍA GRIEGA 23



## **Las mujeres en los *Idilios* de Teócrito**

DURÁN MAÑAS, Mónica

Las mujeres en los Idilios de Teócrito / Mónica Durán Mañas. — Zaragoza :  
Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014

370 p. ; 23 cm. — (Monografías de filología griega; 23)

Bibliografía: p. 335-352. — ISBN 978-84-16028-30-6

1. Teócrito—Crítica e interpretación. 2. Mujeres—En la literatura

305-055.2(0:82)

821.14Teócrito1.07

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Mónica Durán Mañas

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

1.ª edición, 2014

Colección Monografías de Filología Griega, 23

Coordinador de la colección: Miguel Ángel Rodríguez Horrillo

Diseño de cubierta: David Guirao

La edición de este volumen ha contado con la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza y del Departamento de Ciencias de la Antigüedad.

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12, 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063  
[puz@unizar.es](mailto:puz@unizar.es) <http://puz.unizar.es>



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN: 978-84-16028-30-6

ISSN: 1136-0860

D.L.: Z 46-2014

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

**Las mujeres en los *Idilios*  
de Teócrito**

Mónica Durán Mañas

MONOGRAFÍAS DE FILOLOGÍA GRIEGA, 23 • 2014

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

# MONOGRAFÍAS DE FILOLOGÍA GRIEGA

**Nueva etapa**

(Publicación anual)

## CONSEJO EDITORIAL

Director: Carlos Schrader García (Universidad de Zaragoza)

Director Ejecutivo: José Vela Tejada (Universidad de Zaragoza)

Secretario de Publicaciones: Vicente Ramón Palerm (Universidad de Zaragoza)

## COMITÉ CIENTÍFICO

José Antonio Caballero López (Universidad de La Rioja), José Luis Calvo Martínez (Universidad de Granada), José M<sup>a</sup> Candau Morón (Universidad de Sevilla), Emilio Crespo Güemes (Universidad Autónoma de Madrid), José Antonio Fernández Delgado (Universidad de Salamanca), Carlos García Gual (Universidad Complutense de Madrid), José García López (Universidad de Murcia), Fernando García Romero (Universidad Complutense de Madrid), Manuel García Teijeiro (Universidad de Valladolid), Manuela García Valdés (Universidad de Oviedo), F. Javier Gómez Espelosín (Universidad de Alcalá de Henares), Juan Antonio López Férez (UNED - Madrid), Marcos Martínez Hernández (Universidad Complutense de Madrid), Antonio Melero (Universidad de Valencia), José Guillermo Montes Cala (Universidad de Cádiz), Jesús M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (Universidad de León), Anastasios Nikolaidis (Universidad de Creta, Grecia), Aurelio Pérez Jiménez (Universidad de Málaga), Emilio Suárez de la Torre (Universidad de Valladolid), Gocha R. Tsetskladze (Universidad de Melbourne, Australia), Joana Zaragoza Gras (Universidad Rovira i Virgili de Tarragona)

Monografías de Filología Griega (MFG) publica un número al año. Los originales no solicitados deberán remitirse, al menos, a dos miembros del Comité Científico y a uno del Consejo Editorial, para poder proceder a su publicación una vez aprobada la misma. MFG mantendrá intercambio con cualquier publicación periódica que contenga aportaciones científicas originales relacionadas con el ámbito de los estudios de Filología Griega.

## Redacción y Administración

Área de Filología Griega  
Departamento de Ciencias de la Antigüedad  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Zaragoza  
E-50009 Zaragoza  
e-mail: schrader@posta.unizar.es  
jvela@posta.unizar.es  
vmramon@posta.unizar.es

## Monografías de Filología Griega 23 (2013)

*Las mujeres en los Idilios de Teócrito*

Área de Filología Griega. Departamento de Ciencias de la Antigüedad  
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. ISSN: 1136-0860

### ÍNDICE

ABSTRACT .....	11
INTRODUCCIÓN .....	15
GRUPOS DE MUJERES .....	27
I. MUJERES DEL MITO .....	29
II. MADRES .....	67
III. MUJERES HISTÓRICAS .....	91
IV. ARTISTAS .....	117
V. MUJERES JÓVENES: ΚΟΡΑΙ Y ΠΑΙΔΕΣ .....	141
VI. MUJERES VÍRGENES: ΠΑΡΘΕΝΟΙ .....	159
VII. MUJERES EN GENERAL: ΓΥΝΑΙΚΕΣ .....	171
VIII. ESCLAVAS .....	185
IX. VIEJAS .....	199
MUJERES SINGULARES .....	211
I. SIMETA .....	213
II. LAS SIRACUSANAS: ΠΡΑΞΙΝΟΑ Y ΓΟΡΓΟ .....	259
III. LA PASTORA .....	293
IV. ANAXO .....	303
V. EUNICA .....	309
VI. CLEARISTA .....	315
VII. ALCIPA .....	319

REFLEXIONES FINALES.....	321
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	335
ÍNDICE DE NOMBRES.....	353
ÍNDICE DE PASAJES CITADOS .....	361

## Monografías de Filología Griega 23 (2013)

### *Women in the Idylls of Theocritus*

Área de Filología Griega. Departamento de Ciencias de la Antigüedad  
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. ISSN: 1136-0860

### CONTENTS

ABSTRACT .....	11
INTRODUCTION .....	15
GROUPS OF WOMEN .....	27
I. MYTHICAL WOMEN .....	29
II. MOTHERS .....	67
III. HISTORIC WOMEN .....	91
IV. ARTISTS .....	117
V. YOUNG WOMEN: KOPAI AND ΠΑΙΔΕΣ .....	141
VI. VIRGIN WOMEN: ΠΑΡΘΕΝΟΙ .....	159
VII. UNSPECIFIED WOMEN: ΓΥΝΑΙΚΕΣ .....	171
VIII. SLAVES .....	185
IX. OLD WOMEN .....	199
INDIVIDUAL WOMEN .....	211
I. SIMETHA .....	213
II. THE SYRACUSAN WOMEN: PRAXÍNOA AND GORGO .....	259
III. THE SHEPHERDESS .....	293
IV. ANAXO .....	303
V. EUNICA .....	309
VI. CLEARISTA .....	315
VII. ALCIPPE .....	319

FINAL THOUGHTS .....	321
BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES.....	335
TABLE OF PROMINENT FIGURES .....	353
TABLE OF QUOTATIONS.....	363

## ABSTRACT

### Introduction

In Theocritus's poetry he introduces a wide variety of female characters ranging from slaves to queens. Some women reflect the compatibility between the human and the divine through deifications, while others highlight the daily life of women via their fashion choices, the way they speak, etc. Given this rich diversity, our research aims to establish a typology of female characters based on the *Idylls* in efforts to explore Theocritus's understanding of women.

As the aim of this research is to get closer to Theocritus's true understanding of women, feminist literature and ideology is avoided so as not to deviate from the author's perspective. Instead, the methodology used constitutes a descriptive analysis based entirely on the *Idylls* and places particular emphasis on remaining as objective as possible by staying true to the descriptions of Theocritus in his poems. We have limited our analysis to the *Idylls* –without forgetting the rest of the corpus theocriteum which we necessarily had to reference– because, despite its heterogeneity, it has specific characteristics that gives it an undeniable unity.

Since every work must be understood as a product of its age and the circumstances of its author, our research leads us to a deeper understanding of the personality of Theocritus: the way he feels, perceives the world and his particular way of thinking about universal topics such as love, women and the evolution of society. In short, the analysis of the female characters in the *Idylls* allows us to get closer to the man who wrote them.

### Groups of women

The first part is dedicated to women who can be grouped in some way by taking into account their common characteristics. The chapters are

distributed according to the importance and frequency of occurrence of the characters in descending order. When we use the term 'group' for women we refer to the common features that can be included in a single category, derived from our particular criteria. In Theocritus's poetry women's performance and psychological characteristics sometimes respond to archetypes subject to generalization. Therefore, we have grouped them into thematic blocks, which constitute different chapters of this work: mythical women, mothers, historic women, artists, κόραι, παῖδες, παρθένοι, γυναῖκες, slaves and old women. An exhaustive analysis of all female characters across the *Idylls* was carried out. This also included cross referencing of other related writings of Theocritus which featured the female characters examined in this research. The unnamed women, girls, shepherdesses, maids, etc., whose presence is clearly identifiable with a specific character, have been included in the chapter on that specific character. The unnamed women whose presence is not clearly identifiable with a specific character have been categorized in the following chapters: γυναῖκες, παῖδες, παρθένοι and κόραι. A summary closes each chapter.

### **Individual women**

The second part is dedicated to individually named women, with unique and relevant personalities that do not fit into any of the groups mentioned above: Simetha, Gorgo, Praxinoa, Acrotimo, Anaxo, Eunice, Clearista and Alcippe. Especially in these cases, a strict thematic organization would be too repetitive if it had incorporated the rules explained above (for example, had a strict interpretation of the thematic methodology been used, a magician such as Simetha would have had to have been categorized in a new chapter which would have included the following: foreign, young, single women, housewives or lovelorn women, among others.

### **Final thoughts**

Female characters in Theocritus's poetry have received the influence of their presence in other genres, as in previous literary tradition. In fact, we find women from the cultural background, along with others of his own invention, although representing patterns well marked by precedent canons. Without detriment to the literary heritage that already offered a developed typology of female characters, especially in the dramatic genre, the fact that

some women are highly relevant to the plot (*Idd.* II, XV, XVIII, XXIV and XXVI) and even become protagonists of several poems (*Idd.* VI, XI, XXVII and XXVIII) suggests, at least, an interest of the author in the knowledge of the female world. Thus, in this section we try to establish a typology of women based on the work of Theocritus.

On the other hand, in view of the details surrounding the female characters in the *Idylls*, it seems clear that they somehow reflect a social reality: the use of pest control weasels, the continuous problem with the slaves, their gossip or the greater freedom of movement for women offered by festivals, etc. Moreover, the poems testify many aspects of women's daily life concerning apparel, clothing exchange, domestic confection of their own costumes, grooming, trade in wool and fabrics, prices, discussions, etc. But occasionally some anachronisms bring us to another time. At this point, we understand that the poet doesn't pretend to be accurate, but the characters serve mainly to recreate a world of sensations and feelings that populate his own inner world: love, uprooting, friendship, poetry, criticism, etc.

Therefore, although not a copy of any concrete reality, the poet does hint at a human reality. By his approach to female characters, it's also possible to get a glimpse of his point of view about certain issues, such as magic, superstition or divination. In his verses, women speak and convey with words, gestures and attitudes the way they feel and experience the world. In it we can see the effort of a man who tried to get under the skin of the women of his time; though he left the indelible mark of a masculine style. Ultimately, more than the landscape or the shepherds, as has often been interpreted, we believe that women are the real stars of Theocritus's poetry as representing the other side of love, a theme that really worries the man who hides behind the *Idylls*.

### **Bibliography**

The bibliography contains references in alphabetical order of studies, monographs and articles that have been consulted while writing the present research. For the Greek texts, we have used the TLG editions. When not available, we have included the corresponding references in this section.

**Indexes**

In order to better facilitate the search of prominent figures and concepts included in this work, an index has been included at the end. We hope they will be useful to orient to the reader to the subject matter.

## INTRODUCCIÓN

La obra de Teócrito muestra un amplio elenco de mujeres desde esclavas a reinas, entre las que también encontramos deificaciones, reflejo de la compatibilidad entre el mundo humano y el divino. Ante esta diversidad, nos planteamos, en un principio, la posibilidad de establecer una tipología de los personajes femeninos en los *Idilios* del poeta siracusano. Con todo, frente al auge de estudios realizados en torno a la figura de la mujer desde una perspectiva feminista en las últimas décadas, el nuestro no pretende en ningún caso seguir tales directrices, pues preferimos un estudio fundamentalmente descriptivo en un afán por alcanzar la mayor objetividad posible. Así, nuestro acercamiento a la materia es al mismo tiempo sincrónico –pues trata de estudiar la obra en su contexto particular– pero también diacrónico, debido a exigencias propias de la investigación. Ciertamente, esta nos impulsa a adentrarnos en el estudio de la historia griega de las mujeres en un afán de lograr una comprensión global del asunto y detectar posibles anacronismos, resultado o no de una voluntad consciente de erudición.

Para nuestro propósito, nos hemos limitado, en principio, al análisis de los *Idilios* –sin obviar el resto del corpus teocriteo al cual hemos tenido que hacer necesariamente referencia cuando ha sido oportuno– porque forma un conjunto que, aunque heterogéneo, posee unas características comunes que le otorgan una innegable unidad.<sup>1</sup> Pese a esta cohesión interna, el origen del término εἰδύλλια que los escolios aplican, de forma general, a todos los poemas de Teócrito no está claro. En griego el concepto parece vinculado

---

<sup>1</sup> No descartamos ninguna composición por sospechas de autoría, a diferencia de otros estudiosos como M. Brioso, 1976, p. 27, que prefieren limitar el corpus antes que asumir el trastorno que pudiera ocasionar la aceptación de obras dudosas.

exclusivamente al poeta siracusano, si bien Plinio,<sup>2</sup> por ejemplo, lo aplica a sus propios endecasílabos sin connotación pastoril alguna.<sup>3</sup> Posteriormente, se produjo una confusión entre el término «idilio» y el concepto de poema bucólico,<sup>4</sup> pero no hemos de olvidar que no todos los *Idilios* son poemas bucólicos ni viceversa. En sentido estricto, bucólicos son los *Idd.* I y III-XI,<sup>5</sup> los llamados *merae rusticae* por Servio, comentarista de Virgilio en el siglo V d. C. No por casualidad, con ellos se corresponden numéricamente las églogas del autor latino. La obra de Teócrito, así como la de sus seguidores, recibió, por tanto, el nombre genérico de poesía pastoril, pese a que las composiciones propiamente bucólicas no constituían sino una parte de los *Idilios*. Estos, en opinión de K. J. Gutzwiller (1996, pp. 129-133), no circularon separadamente hasta el s. I a. C. como pensaba Wilamowitz ni Teócrito preparó él mismo una obra de poesía bucólica, sino que compuso un libro de εἰδύλλια.<sup>6</sup> De hecho, los escolios emplean el término εἰδύλλιον para referirse a poemas individuales, mientras que el plural se añade en algunos manuscritos al título de la colección que concierne con Βουκολικά. Sea como fuere, la palabra εἰδύλλιον es claramente el diminutivo de εἶδος y, por tanto, apunta inequívocamente a la noción de brevedad, tal vez con un cierto matiz irónico. Sin embargo, su significado se debate entre el sentido de variedad y unidad, pues el término –‘figura’, ‘forma’, pero también ‘especie’– así lo sugiere. En definitiva, el concepto podría referirse a una nueva «manerita de ser» o «generito».

---

<sup>2</sup> Epist. IV 14, 9: Proinde, siue epigrammata siue idyllia siue eclogas siue, ut multi, poematia seu quod aliud uocare malueris, licebit uoces; ego tantum hendecasyllabos praesto.

<sup>3</sup> Vid. R. L. Hunter, 1999, p. 3, n. 12; K. J. Gutzwiller, 1996, pp. 129-133.

<sup>4</sup> Para el concepto, génesis y antecedentes del género bucólico, vid. M. García Teijeiro, 1972, pp. 403-426, y M.<sup>a</sup> T. Molinos y M. García, 2007a, pp. 247-266.

<sup>5</sup> Para A. S. F. Gow, 1992a<sup>7</sup>, p. xxvii, los poemas bucólicos son solo los *Idd.* I, III-VII, X y XI, ya que considera espurio el *Id.* IX y no se decanta respecto a la autenticidad del *Id.* VIII. Vid. M. Durán Mañas (2005c, pp. 3-6).

<sup>6</sup> Esta edición iría encabezada por el epigrama *A.P.* IX 434, sin duda anterior al siglo I a. C. y, aunque no hay evidencia de que la Musa siciliana que aparece en él sea un sinónimo de poesía bucólica, el poema habría sido escrito antes del desarrollo del concepto bucólico, cuando Teócrito de Quíos era más famoso que el de Siracusa y era necesario, por tanto, distinguirlos. Otros estudiosos como R. L. Hunter, 1996a, pp. 90-92 piensan que el de Quíos no es otro que el propio Homero con quien Teócrito se compara en el *Id.* XII 214 y ss., pues aparece también en otras alusiones como en el *Id.* VII 45 y ss. Vid. K. J. Gutzwiller, 1996, p. 135.

Ahora bien, de los treinta poemas recogidos en las ediciones estándar de Teócrito, unos veintidós son considerados generalmente auténticos, mientras que los *Idd.* VIII, IX, XIX, XX, XXI, XXIII, XXV y XXVII han sido clasificados, en ocasiones, como espurios. Veamos, en primer lugar, aquellos que con seguridad no son genuinos.

En primer lugar, muchos manuscritos<sup>7</sup> omiten el *Id.* XIX, que parece haber sido incluido en el *Corpus Theocriteum* por su parecido con el *Eros* de Mosco. Los intentos de atribuirlo a este último o a Bión no han sido satisfactorios, pues se basan casi exclusivamente en la semejanza de la temática y, por tanto, debe considerarse anónimo. Además, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 362) observa que su calidad es inferior a la de los otros poetas y recuerda que Wilamowitz lo fecha en la época en que se compuso la *Anacreónica* XXXIII sobre el mismo tema: Eros sufre una picadura de abeja, siente el dolor y corre a mostrárselo a su madre Afrodita. En cuanto al *Id.* XX, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 364) lo considera obra de un imitador, a pesar de que contiene muchos puntos en común con los poemas teocriteos. Ciertas evidencias métricas y léxicas invitan también a pensar en la falta de autenticidad del *Id.* XXI. Con todo, algunos estudiosos como Birt<sup>8</sup> han creído hallarse ante el poema *Elpides* que el *Léxico Suda* atribuye a Teócrito. Por otra parte, A. S. F. Gow –como Ph. E. Legrand– no tiene dudas en considerar espurio el *Id.* XXIII y coincide con Wilamowitz en situarlo después de Bión. En él, Eros y Afrodita, según es habitual en los poemas teocriteos, aparecen como aliados del hombre enamorado, pero la moraleja final es ajena al estilo de nuestro autor y delata una elaboración tardía. El *Id.* XXVII, cuyo comienzo no conservamos, casi con certeza no es de Teócrito sino que pertenece probablemente a la época cristiana, aunque algunos como D. Heinsius lo atribuyen a Mosco.<sup>9</sup>

Continúa abierta la discusión acerca de la autenticidad de los *Idd.* VIII, IX<sup>10</sup> y XXV e incluso a veces se duda de la del *Id.* XXVI.<sup>11</sup> Este último se halla atestiguado en dos papiros y el *Id.* VIII en uno, lo cual aboga en favor

---

<sup>7</sup> En no pocos casos los manuscritos se contradicen y son incoherentes. *Vid.* Ph. E. Legrand, 1972<sup>7</sup>, p. xxix; M.<sup>a</sup> T. Molinos, 1994, p. 201; M.<sup>a</sup> T. Molinos y M. García, 2007a, p. 254.

<sup>8</sup> *Apud* A. S. F. Gow, 1992b<sup>7</sup>, p. 370.

<sup>9</sup> *Vid.* A. S. F. Gow, 1992b<sup>7</sup>, p. 485.

<sup>10</sup> *Vid.* C. Meillier, 1981, pp. 316-324; A. Blanchard, 2006, p. 102.

<sup>11</sup> *Vid.* Ph. E. Legrand, 1927, pp. 88-93.

de su pertenencia a Teócrito. Valckenaer, en su *Epistula ad Roverum XV*, fue el primero en dudar de la autoría del *Id.* VIII, y filólogos posteriores como Ph. E. Legrand (1927, pp. 2-15) admiten que no todo el poema procede de la mano del siracusano. Este mismo autor (1927, pp. 22-29) cuestiona también la autenticidad del *Id.* IX, cuyos versos 1-6 y 22 presentan notables diferencias léxicas respecto a las restantes composiciones teocriteas. En esta línea, K. J. Gutzwiller (1996, p. 126) recuerda, siguiendo a C. Gallavotti, que los *Idd.* I-VII de la familia laurentiana están ordenados alfabéticamente<sup>12</sup> en función de la palabra inicial –ἀδύ (*Id.* I); αἴγες (*Id.* V); Δαμοίτας (*Id.* VI); εἰπέ (*Id.* IV); ἦς (*Id.* VII); κωμάσδω (*Id.* III)– aunque este hecho le parece insignificante, tal vez porque la alfabetización no incluye los *Idd.* VIII (Δάφνιδι) y IX (βουκολιάζεο). No obstante, esto explicaría su ausencia en los manuscritos si en realidad no fueron obra de la mano del siracusano. Por último, el *Id.* XXV, atribuido a Teócrito por el bizantino Triclinio, se halla en una situación controvertida, pues es considerado auténtico por algunos como G. Serrao (1962, pp. 1-60) y rechazado por otros que, como K. Ziegler (1966) o Ph. E. Legrand (1927), lo creen obra de un imitador.

Esta situación heterogénea ofrece, por tanto, no pocos interrogantes acerca de la autoría del corpus. Entre otras causas, podemos destacar que Teócrito, a diferencia de otros poetas helenísticos como Calímaco o Apolonio, no elaboró una edición propia de su obra. En lo que se refiere a los títulos, Wilamowitz<sup>13</sup> creía que algunos, al menos los de aquellos poemas que el autor habría publicado separadamente, debían de ser originales, si bien los manuscritos no aportan datos que apoyen esta hipótesis. Sea como fuere, la antigüedad de los títulos viene atestiguada por su presencia en los escolios, así como en las citas de otros autores.

Tampoco poseemos manuscritos de los *Idilios* anteriores al siglo XII d. C. La mayoría pertenece a los siglos XIII y XIV d. C. y algunos son posteriores, muchos con glosas y escolios. A menudo hallamos interferencias entre ellos, pues el poseedor de uno copiaba de otros para completar y corregir su texto y, en consecuencia, debemos hablar de una transmisión abierta. En cualquier caso, parece que todos se remontan a un único

<sup>12</sup> Para otros criterios de ordenación, *vid.* J. Irigoin (1975, pp. 27-44).

<sup>13</sup> *Apud* A. S. F. Gow (1992a<sup>7</sup>, pp. LXIX-LXX).

manuscrito con muchas variantes y comentario de una parte de los poemas, escrito en mayúsculas entre los siglos VI-IX d. C.

En ocasiones, los hallazgos papirológicos han contribuido a completar nuestro conocimiento de la obra del siracusano. Así, nos ha llegado el final del *Id.* XXIV junto a restos de otro poema pederástico en eólico, el *Id.* XXXI, en un códice de papiro del 500 d. C. aproximadamente, llamado *Papiro de Antínoe*. Este papiro, con sus dieciséis hojas o fragmentos de hojas, nos da una idea aproximada de lo que fue el códice matriz con variantes y comentario. La comunidad de errores entre este y la tradición medieval hace suponer un arquetipo común que hemos de situar en época romana. Los numerosos papiros de entre los siglos I y IV d. C. demuestran el interés por Teócrito en este periodo. Sin embargo, poco podemos decir de la transmisión del texto desde su composición hasta el siglo I a. C., momento en que, en opinión de Wilamowitz,<sup>14</sup> Artemidoro de Tarso habría elaborado una recopilación de los poetas bucólicos y su hijo Teón una edición con comentario de los poemas de Teócrito de la que excluyó los que consideraba espurios. Esta edición sería la que manejó Virgilio.

Pero la obra del siracusano no se limita a los *Idilios* y a su nombre aparecen vinculadas también otras composiciones. Ateneo (VII 20), en un pasaje donde trata de identificar cuál es el llamado «pez sagrado», conserva cinco versos pertenecientes a un poema titulado *Berenice* (*fr.* 3 Gow). De él no hay ninguna otra noticia y, teniendo en cuenta el nombre, quizás estuviera dedicado a la madre de Ptolomeo II Filadelfo. El *Léxico Suda* atribuye también a Teócrito –además de los *Epigramas*–, *Las hijas de Preto*, *Esperanzas*, *Himnos*, *Heroínas*, *Epicedios*, *Poemas*, *Elegías* y *Yambos*, obras todas ellas perdidas a excepción de tres que se incluyeron en el corpus: el *Id.* XXII, que es un himno a los Dioscuros, y los *Idd.* XXIX y XXX, pertenecientes a los *Poemas*.

De otra parte, los *technopaegnia* o «poemas figura», pese a haber sido transmitidos en parte de los manuscritos de Teócrito –así como en el libro XV de la *Antología Palatina*– difieren en grado sumo de la temática, el estilo y la lengua de los *Idilios*. Tres de ellos –*El Huevo*, *Las Alas*, *El Hacha* (*A.P.* XV 27, 24 y 22)– están atribuidos a Simias de Rodas (*ca.* 300 a. C.),

---

<sup>14</sup> *Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlín, 1906, p. 106. *Apud.* M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 35, n. 15).

contemporáneo de Filetas y Teócrito; uno –*La Siringa* (A.P. XV 21), cuyos versos reproducen en su disposición el instrumento que da nombre al poema– al propio siracusano; otro –*El Altar Dórico* (A.P. XV 26)– a Dosíadas, tal vez contemporáneo y amigo de Teócrito, dada la evidente relación de la pieza con *La Siringa*, y, por último, uno más –*El Altar Jónico* (A.P. XV 25)– a un tal Besantino, poeta desconocido para nosotros pero probablemente de la época del emperador Adriano, a juzgar por la frase acróstica<sup>15</sup> que configura el poema. La disposición de los versos de estas composiciones parece querer encontrar nuevamente las raíces pictóricas de las que nació la escritura.<sup>16</sup> Su lenguaje es especialmente rebuscado y de difícil interpretación, sobre todo en *La Siringa* y *El Altar Dórico*, de acuerdo con el gusto helenístico por la críptica erudición al estilo de la *Alejandra* de Licofrón, autor aficionado a evitar por sistema toda denominación directa.

Por último, la temática de los *Epigramas* –veinticuatro composiciones conservadas en la *Antología Palatina*, de las cuales cuatro son claramente espurias–, que recoge motivos bucólicos, funerarios, de ofrenda, amorosos o literarios, sí se asemeja a la de los *Idilios*. Por este motivo, no falta quien piensa<sup>17</sup> que no hay razón para dudar de la autenticidad de los veinticuatro epigramas, si bien solo ocho han sido considerados auténticos a los ojos de los críticos.<sup>18</sup>

El panorama literario que lleva la impronta de Teócrito es más amplio de lo que conforman propiamente los *Idilios*. Por este motivo, aunque nuestro estudio se centra fundamentalmente en estos últimos, limitando el corpus, no olvidamos, por otra parte, la restante producción teocritea conservada. Y, dado que toda obra debe entenderse como producto de su época y de las circunstancias de su autor, nuestra investigación nos lleva a un conocimiento más profundo de la personalidad de Teócrito, su forma de sentir y percibir el mundo, así como su modo particular de pensar respecto a temas universales como son el amor, las mujeres y la evolución de la sociedad. En definitiva, el análisis de los personajes femeninos de los *Idilios* nos acerca al hombre que los escribió.

---

<sup>15</sup> En época helenística nace también el acróstico numérico, distinto del léxico. De su estudio en Teócrito se ocupa C. Meillier (1989, p. 331-338).

<sup>16</sup> Vid. M. Pérez López (2002, p. 181).

<sup>17</sup> Cf. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 523) y R. L. Hunter (1999, p. 4).

<sup>18</sup> Cf. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 210) y T. Szepessy (1994, p. 73-102).

### Antecedentes y estado actual del tema

Hasta el momento en nuestro país, la obra de Teócrito ha sido estudiada en tesis doctorales desde varios puntos de vista como son el dialecto (*Los dorismos del Corpus Bucolicorum*, M.<sup>a</sup> Teresa Molinos Tejada, Universidad de Salamanca, 1987), la métrica (*Estudios métricos sobre los bucólicos griegos: la estructura del hexámetro de Teócrito*, Asunción Mójena Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 1988), el léxico (*Lexicon Poetarum Bucolicorum Graecorum Minorum*, Manuel Pérez López, Universidad de Valladolid, 1990), los colores (*Los términos de color en la poesía de Teócrito*, Pedro Fernández Colinas, Universidad Complutense de Madrid, 1994), la traducción (*La traducción latina de los idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, J. David Castro de Castro, Universidad de Murcia, 1998) o incluso la mujer (*Estudio sobre la mujer en la poesía helenística*, M.<sup>a</sup> Gloria González Galván, Universidad de La Laguna, 2003), entre otros. En la actualidad española continúa abierta la investigación de cuestiones teocriteas, bien en tesis doctorales, bien en congresos, revistas y grupos de investigación dedicados a la época helenística como el Grupo para el Estudio de Textos Griegos Helenísticos y Tardíos de la Universidad de Cádiz. Sin embargo, a lo que sabemos, los personajes femeninos de los *Idilios* no han sido tratados aún en profundidad y algunos pocos estudios que existen sobre el tema lo hacen de modo marginal como el artículo de K. Kuiper, «De Theocriti carmine XVIII», *Mnemosyne*, n.s. 49, 1921, pp. 223-242; el de J. Stern, «Theocritus' Epithalamium for Helen», *RBPhH*, 56, 1978, pp. 29-37; el de H. White, «Textual and Interpretative Problems in Theocritus' Idyll XVIII», *QUCC*, 32, 1979, pp. 107-116; el de F. T. Griffiths, «Home before lunch: The emancipated woman in Theocritus», incluido en el libro de H. P. Foley, *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 1984, pp. 247-273; el de I. Dagnini, «Elementi saffici e motivi tradizionali in Teócrito, *Idillio XVIII*», *QUCC*, 24, 1986, pp. 39-46; el de M.<sup>a</sup> T. Molinos Tejada, «Sur *Les Bacchantes* de Théocrite», *Kernos*, 5, 1992, pp. 109-117; el de P. Mabel Saconi, «La dimensión etiológica en Teócrito, XVIII», *Nova Telus*, 11, 1993, pp. 51-62; el de P. Luccioni, «Un éloge d'Hélène? (Théocrite, *Id. XVIII*, v. 29-31, Gorgias et Stésichore)», *REG*, 110, vol. II, 1997, pp. 622-626; el de A. Fernández Fernández, «Dos prácticas de encantamiento amoroso: el PGM (196-404) y el *Idilio II* de Teócrito», incluido en J. Peláez, (ed.), *El dios que hechiza y encanta. Magia y Astrología en el Mundo Clásico y Helenístico*, Córdoba, 1998, pp. 91-102; el de N. E. Andrews, «Narrative and allusion in Theocritus, *Idyll 2*» o el de R. L. Hunter, «Mime

and mimesis: Theocritus, *Idyll 15*», ambos en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.), *Theocritus*, Groningen, 1996, pp. 22-53 y 149-169, respectivamente. También algunos trabajos han estudiado parcialmente los personajes femeninos presentes en los *Idilios*, como el capítulo II, «Spells and enchantment in Theocritus' *Idyll II*» del libro de H. White, *Studies in Theocritus and other hellenistic poets*, Amsterdam/Uithoorn, 1979, pp. 17-35; el libro de F. T. Griffiths, *Theocritus at Court*, Leiden, 1979, o el capítulo IV, «*Idyll 15: imitations of mortality*», de Hunter, R. L., *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge University Press, 1996, pp. 110-138. Pero no se trata aquí de reproducir todas las obras recogidas en el apartado de la bibliografía, a la que el lector puede dirigirse para una consulta más detenida.

En vista de la aparente escasez de producción específica sobre el tema, consideramos necesario proseguir la investigación de los personajes femeninos de Teócrito, en la idea de que sería posible hallar en ellos un reflejo de la sociedad de la que el autor formaba parte. En suma, la presente monografía viene a llenar un espacio no suficientemente considerado hasta ahora.

### Estructura

La monografía se estructura finalmente en dos secciones atendiendo a su contenido, de forma que la primera parte está dedicada a las mujeres que pueden agruparse de algún modo atendiendo a sus características comunes y la segunda a las mujeres que se individualizan con un nombre propio y una personalidad única y relevante. Los capítulos se distribuyen en función de la importancia o frecuencia de aparición de los personajes en orden decreciente. Cuando empleamos el término *grupo* para las mujeres, nos referimos a la característica común por la que pueden ser englobadas en una misma categoría, que es resultado de nuestro criterio particular. En este sentido, hemos optado por las agrupaciones que nos han parecido más productivas desde un punto de vista global. Las mujeres en la poesía de Teócrito con sus actuaciones y características psicológicas responden, en ocasiones, a arquetipos susceptibles de generalización. Por este motivo, las hemos reunido –excepto en casos particulares en que han debido considerarse individualmente como Simeta o Acrotíme– en bloques temáticos, de tal manera que conforman, en función de sus elementos comunes, los distintos capítulos constitutivos del trabajo: mujeres del mito,

madres, mujeres reales, artistas, κόραι, παῖδες, παρθένοι, γυναῖκες, esclavas y viejas. Seguidamente, exponemos las mujeres con nombre individual que no encajan en ninguno de los grupos anteriores: Simeta, Gorgo y Praxínoa, Acrotíme, Anaxo, Eunice, Clearista y Alcipa. Hemos preferido, para su ordenación, un criterio basado en su protagonismo en los *Idilios*, ya sea como colectivo o como personaje con individualidad propia, según hemos dicho, en orden decreciente de importancia. Ahora bien, dado que algunas mujeres aparecen en varios poemas, habría sido redundante su estudio por idilios y, de otro lado, los temas son tan diversos y no exclusivos que una ordenación estrictamente temática habría resultado en exceso reiterativa si hubiese sido abordada con exhaustividad (por ejemplo, una maga como Simeta debería aparecer también en el mismo capítulo –si lo hubiese– que las extranjeras, las jóvenes, las solteras, las amas o las mujeres despechadas, entre otros).

Cada uno de los capítulos que trata un grupo ha sido organizado por personajes y estos se presentan según su orden de aparición en los poemas excepto en dos casos. El primero, el de las mujeres del mito, donde hemos hecho una distinción entre aquellas que poseen un protagonismo propio en la acción del poema y aquellas cuya presencia responde a una mera alusión de carácter más o menos erudito. Además, dentro de estas últimas y con carácter excepcional, hemos aislado a Helena bajo un epígrafe especial porque, como personaje, pertenece a las dos categorías anteriores. El segundo, el de las madres, se articula en función del tipo de referencias en que aparecen –madres en general, de personajes concretos, madres mencionadas junto a los padres y madres del mito–, si bien dentro de cada tipo se sigue el mismo criterio de ordenación por idilios. En él hemos sentido la necesidad de incluir también a cinco mujeres del mito –Pero, Alcmena, Leda, Laocoosa y Ágave– porque se ven despojadas en los *Idilios* de su condición mítica para ser contempladas casi exclusivamente en su función maternal.

En todo caso, hemos tratado de llevar a cabo un análisis exhaustivo de todas y cada una de las menciones, si bien aquellas mujeres, muchachas, zagalas, doncellas, etc., sin nombre explícito pero cuya presencia es claramente identificable con un personaje concreto, han sido recogidas en el capítulo que trata dicho personaje y muy brevemente en el que contiene el término correspondiente a su denominación general, ya sea γυνή, παῖς, κόρη o παρθένος.

Para concluir, hemos optado por elaborar unas conclusiones parciales al término de cada capítulo, con la intención de ofrecer una visión global de lo estudiado en cada uno de ellos. En las conclusiones finales del trabajo recogemos, consecuentemente, tan solo la esencia de los resultados de nuestra investigación en su conjunto, que se ha ido forjando a través de la exposición individual y detallada de cada capítulo. A fin de facilitar cualquier consulta, hemos incluido al final del trabajo un índice de personajes y otro de conceptos que esperamos que sea de utilidad para orientar al lector en la materia. Con todo, somos conscientes de que algunas referencias indirectas a nombres propios o a conceptos no directamente citados por Teócrito han podido, tal vez, escapar a la exhaustividad que con tanto esmero nos habíamos propuesto al iniciar nuestro trabajo.

### Advertencias

Para los textos griegos hemos seguido las ediciones de A. S. F. Gow y, como él, tomamos la ordenación de H. Stephanus establecida en su *Poetae Graeci principes heroici carmines et alii nonnulli* (Basel, 1566), a la que hemos añadido los *Idd.* XXX y XXXI que este desconocía. Al igual que la mayoría de los estudiosos modernos que se han acercado a la obra de Teócrito, nuestra deuda con los comentarios de A. S. F. Gow es grande. Han sido de gran ayuda como punto de partida y quien esté familiarizado con ellos podrá apreciarlo claramente.

Las abreviaturas empleadas para los nombres de los autores clásicos y sus obras son, por lo general, las que ofrecen los diccionarios de Oxford (H. Liddell, R. Scott y H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940, para las citas griegas y P. G. W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 2002, para las latinas).

Las referencias de autores modernos siguen el sistema americano (autor, año de publicación y páginas), de acuerdo con las normas de cita de la colección; por ejemplo, R. L. Hunter (1999, p. 32). Las referencias completas podrán encontrarse en la sección dedicada a la bibliografía.

Por último, deseamos señalar que las traducciones de los *Idilios* de Teócrito están tomadas casi siempre de la versión de M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986). Solo en contadas ocasiones nos hemos desviado de la misma a fin de incidir mejor en alguno de los matices objeto de nuestro comentario. Para los restantes textos griegos y latinos anotamos en cada caso

particular la autoría de la traducción excepto en aquellos en los que hemos optado por una personal, en los cuales no decimos nada.



## **GRUPOS DE MUJERES**



## I. MUJERES DEL MITO

De los treinta y un idilios total o parcialmente conservados, tan solo tres están protagonizados por mujeres mortales originarias de la tradición mítica. Con todo, no es infrecuente hallar esta categoría de personajes inserta en el parlamento de algún otro actante a modo de referencia, reflejo de lo que con probabilidad ocurriría en la vida cotidiana. En efecto, en la época del propio Teócrito, no sería raro hallar vestigios de una presencia divina o heroica tradicional en el discurso hablado, las más de las veces en frases hechas y expresiones de carácter popular. Así, encontramos en los *Idilios*, por una parte, mujeres dotadas de auténtico protagonismo, como Alcmena y las Ménades, y, por otra, mujeres aludidas con mayor o menor carga semántica por otros personajes. Estas últimas, siguiendo su orden de aparición en los poemas, son Circe, Medea, Ariadna, Atalanta, Clicia, Hécuba, Deípila y Sémele. El caso de Helena resulta excepcional, pues mientras en los *Id.* XXII y XXVII no es traída a colación sino a modo de paradigma,<sup>19</sup> su caracterización en el *Id.* XVIII nos lleva a considerarla como personaje con protagonismo propio,<sup>20</sup> pese a que aquí tampoco es un personaje *sensu stricto* activo sino evocado por otros que actúan como narradores. Dada esta heterogeneidad, en nuestra exposición individualizamos a las mujeres del mito con protagonismo propio –Helena, entre ellas– y tratamos conjuntamente el resto, cuya relevancia es notablemente menor. Recordemos, además, que tres mujeres del mito –Pero, Leda y Laocoosa– no aparecen en el presente capítulo sino en el dedicado a las madres, pues su función así lo aconseja.

---

<sup>19</sup> La ejemplificación mítica es un fenómeno que ha recorrido la poesía de todos los tiempos. Cf. V. Cristóbal (2003, p. 120).

<sup>20</sup> Sobre este concepto de personaje y su relación con el narrador, *vid.* R. Wellek y A. Warren (1974, pp. 262-264); M. Pagnini (1978, pp. 104-105), y M.<sup>a</sup> C. Bobes (1993, pp. 144-165).

## Helena

El personaje de Helena responde en la literatura griega al arquetipo<sup>21</sup> de mujer que origina las desgracias del hombre que la ama. Tiene una capacidad asombrosa para enamorar hasta el punto de que los héroes rivalizan por su causa y es motivo de guerras y discordias. Es, ante todo, una mujer independiente y su autonomía se manifiesta desde el momento mismo de su nacimiento, ya que nace de un huevo<sup>22</sup> y no de una madre, abandonando radicalmente su carácter de mamífero corriente. En efecto, Helena ha de romper por sí misma un cascarón, lo cual le otorga cierta potestad sobre el cómo y cuándo de ese nacimiento. Del mismo modo, es la primera y la única mujer en el mundo griego a quien se le permite elegir marido, pues las demás debían seguir el precepto de Naumaquio transmitido por Estobeo (IV 23, 7): ἔστω σοι πόσις οὗτος, ὃν ἂν κρίνωσι τοκῆες («Ten por marido al que juzguen tus padres»). Pero es que el caso de Helena es bien distinto al de las restantes griegas: su extrema belleza le proporciona noventa y nueve pretendientes y la elección no es nada fácil. En esta tesitura, el ingenioso Odiseo aconseja al padre de la joven que lance una propuesta: que el elegido por ella sea apoyado por todos los demás. Acordado el asunto, es Helena –y no su padre– quien escoge a Menelao pero, puesto que en definitiva ha sido obligada a elegir, pronto va a mostrar su disconformidad. Así, su autonomía la lleva a ser también la primera que elija a quién amar y, en consecuencia, decide huir con Paris. Por tanto, este personaje del mito se alza como una mujer independiente con criterio propio en un mundo donde los hombres aún no parecen preparados para ello.

Tras estos acontecimientos previos conocidos por la literatura anterior, el *Id.* XVIII se encuadra ya en la celebración de la boda de Helena con «el menor de los hijos de Atreo», es decir, con Menelao (v. 6). También la primera mención a Helena hace referencia a su genealogía con el patronímico Τυνδαρίδα (v. 5).<sup>23</sup> Según el escoliasta redactor del argumento, el autor del *Id.* XVIII se habría inspirado en la *Helena* de Estesícoro, aunque

---

<sup>21</sup> Entendemos los arquetipos como «los dominantes del inconsciente colectivo». Para más precisiones sobre esta definición, *vid.* M.<sup>a</sup> J. Barrios, M.<sup>a</sup> J. Barrios y B. J. Durán (2001, p. 25).

<sup>22</sup> *Cf.* A. Ruiz de Elvira (1974, pp. 96-119) y F. de Martino (2007, pp. 5-45).

<sup>23</sup> De manera directa o indirecta se alude a Helena catorce veces en este idilio. Para la distribución de cada una de las referencias en particular y su función sintáctica, *vid.* P. Mabel (1993, pp. 54-55).

esto no podemos saberlo a ciencia cierta.<sup>24</sup> Sin embargo, la imitación<sup>25</sup> de los epitalamios de Safo parece clara en varios lugares de la pieza.<sup>26</sup> Autores como K. Kuiper (1921, pp. 226-227) sugieren, por añadidura, que bajo el escenario mítico de estas bodas el poeta se refiere, en realidad, a las de Ptolomeo II Filadelfo y Arsínoe, dado que el mito de Helena fue uno de los más favorecidos por los monarcas. Para su hipótesis, K. Kuiper se basa en el paralelismo entre la forma ξανθοκόμας Πτολεμαῖος del *Id.* XVII 103 y la forma ξανθότριχι Μενελάω del *Id.* XVIII 1, así como en la semejanza entre la imagen del *Id.* XVII 128 referida a Arsínoe y la del *Id.* XVIII 19 referida a Helena, lo cual se suma a lo explícito de la expresión del *Id.* XV 110 ἄ Βερενικεία θυγάτηρ, Ἑλένα εἰκυῖα («la hija de Berenice, tan bella como Helena»). Lo cierto es que, según Heródoto (II 112), Helena recibía culto en Menfis en calidad de ξείνη Ἀφροδίτη<sup>27</sup> y también Plutarco (*Mor.* 857b) testimonia la veneración que los egipcios sentían por la pareja espartana, por lo que esta hipótesis no parece descabellada.

La joven Helena tendría en estos momentos unos dieciocho años, pues las espartanas se casaban a la edad de su ἄκμή, la considerada más saludable para la procreación según testimonian Jenofonte (*Lac.* I 6) y Plutarco (*Lyc.*

---

<sup>24</sup> P. Luccioni (1997, pp. 622-626), por ejemplo, defiende que los versos 29-31 del *Id.* XVIII, así como el comienzo del *Elogio de Helena* de Gorgias con el que posee notables semejanzas, se habrían inspirado ambos en una fuente común, probablemente el autor de la *Palinodia*, Estesícoro.

<sup>25</sup> I. Dagnini (1986, pp. 40-41 y 43) matiza, no obstante, que debe hablarse más bien de una reutilización del material sáfico que sirve como elemento organizador del contenido del poema. De hecho, el tema de Helena es uno de los preferidos de la poesía sáfica.

<sup>26</sup> Así, como ya viera K. Kuiper (1921, pp. 227-229), los versos 20, 32-37, 16, 49, 38, 55, 12 y 37 del *Id.* XVIII poseen notables semejanzas con los *frs.* 113, 56, 112, 116, 108, 30, 104a y 16 L-P de Safo, respectivamente. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 158) añade que los versos 26 y 30 de Teócrito se inspiran en los *frs.* 104 y 105 L-P de Safo y que la imitación de Alcmán es también probable –el verso 30 del *Id.* XVIII tendría un reflejo de los *frs.* 23 y 30 de Alcmán– e incluso tal vez la de Baquilides, pues el comienzo del idilio se asemeja al ditirambo 20 (=19) Snell-Maehler. J. Stern (1978, p. 30) observa además el paralelismo temático con el *fr.* 44 L-P de Safo donde, al igual que en el *Id.* XVIII, tampoco es necesario entender que fue realmente cantado en ninguna boda de su tiempo.

<sup>27</sup> La identificación de Helena con la diosa del amor es muy antigua: de un huevo nace también la diosa Atar Atah, la Afrodita de los sirios (Hyg., *Fab.* 197) y la concha de la cual nace Cipris puede asimilarse al huevo. *Vid.* F. de Martino (2007, p. 6, n. 5).

XV 4).<sup>28</sup> Este último autor<sup>29</sup> describe el ritual de la boda que se dividía, al parecer, en dos momentos: la ceremonia del rapto y el travestismo según el cual se le cortaba el pelo a la novia y se la vestía de hombre. No obstante, no tenemos ningún testimonio de estas prácticas anterior a Plutarco y se ha pensado<sup>30</sup> que podría tratarse de ritos de iniciación o de transición de la infancia a la madurez. Sea como fuere, Teócrito no presenta la boda propiamente dicha, sino que la acción del idilio se ubica al anochecer, cuando los recién desposados han entrado ya en la cámara nupcial.

La mayor parte del poema consiste en un epitalamio<sup>31</sup> entonado por las amigas de la novia, según era costumbre en las ceremonias griegas<sup>32</sup> de despedida, y tanto la forma como el escenario se reconocían como arcaicos.<sup>33</sup> En él, la que inminentemente va a cambiar de vida, Helena, es todavía una *παῖς* que aún no ha abandonado el mundo de los juegos, hecho destacado por sus compañeras que regañan a Menelao:

Pues si querías dormir pronto, debieras hacerlo solo, y dejar a la muchacha jugar con las muchachas a la vera de su madre amorosa hasta la última hora de la noche, que pasado mañana y al día siguiente y año tras año ella será tu desposada (vv. 12-15).

En este pasaje, el detalle introducido por el infinitivo *παίσειν* evoca una nota de la infancia acorde con la tónica marcada por el verso precedente, donde las expresiones *παῖδα*, *σὺν παισὶ* o *παρὰ μητρί* aluden al mundo prematrimonial de la joven. Ciertamente, no podemos olvidar que las novias

---

<sup>28</sup> En Atenas la *ἀκμή* o momento de mayor esplendor se retrotraía hasta los catorce o dieciséis años, edad a partir de la cual las muchachas debían casarse. *Vid.* C. Mossé (1991, p. 142).

<sup>29</sup> Plu., *Lyc.* XV 4-5, y *Mor.* 245f.

<sup>30</sup> *Cf.* A. Brelich (1969, pp. 157-166); S. B. Pomeroy (1987, p. 53); P. Vidal-Naquet (1991, pp. 205-206), y M. Valdés Guía (2006-2008, pp. 71-72).

<sup>31</sup> Como observa K. J. Dover (1971, p. 230), elementos de este tipo de composiciones aparecen también en Safo, en las canciones de boda al final de la *Paz* y las *Aves* de Aristófanes y en los poemas LXI y LXXII de Catulo. Dentro de la clasificación de los epitalamios, en el *Id.* XVIII se desarrolla lo que se denomina *κατευναστικόν* o canto de un coro frente a la alcoba nupcial en la noche de bodas. *Vid.* P. Mabel (1993, p. 51).

<sup>32</sup> En Atenas, cuando la pareja entraba en la cámara nupcial, la puerta estaba cerrada y protegida por uno de los amigos del marido (*θυρωρός*), pero los demás cantaban ruidosamente un himno y alborotaban para alejar, al parecer, a los malos espíritus. *Vid.* R. Flacelière (1996, p. 88).

<sup>33</sup> *Vid.* R. L. Hunter (1996a, p. 149).

de la Grecia Antigua ofrecían a la diosa Ártemis sus juguetes como ofrenda en su transición a la vida conyugal. En este sentido, la palabra empleada para designar a las niñas es *παῖδες*, que no guarda, en principio, relación alguna con la virginidad de las doncellas.<sup>34</sup> Sin embargo, al hilo de este asunto, H. White (1979b, pp. 108-111) ofrece una interesante alternativa para la interpretación de estos versos entendiendo que el infinitivo *παῖσδεν* es asindético y posee el sentido erótico de ‘hacer el amor’. Por tanto, un punto detrás de *ματρὶ* convierte los vv. 14-15 en «hacer el amor hasta la última hora de la noche, que pasado mañana y al día siguiente y año tras año ella será tu desposada», lo cual se halla en armonía con la idea tradicional de que la consumación del matrimonio duraba toda la noche.<sup>35</sup> Lo más probable es que Teócrito, consciente de la ambigüedad, dejara abierta la puerta para ambas soluciones.

La intencionada imprecisión se suma a la ironía también en el verso 5, en el que Helena es «la encantadora Tindáride» (*Τὸνδαρίδα [...] τὴν ἀγαπατάν*),<sup>36</sup> dado que Helena no es ni encantadora –al menos para Menelao, aunque sí «querida» por todos– ni Tindáride, pues su verdadero progenitor era Zeus, unido secretamente a Leda, esposa de Tindáreo. A ello hace brevemente alusión el poeta, primero de modo indirecto y luego de forma plenamente explícita:

Solo entre los semidioses tendrás por suegro a Zeus Cronida. De Zeus  
es hija la que ha venido a acostarse bajo tu misma manta (vv. 18-19).

En efecto, según acabamos de ver, Menelao fue el único de entre todos los pretendientes que consiguió la mano de Helena, tras haber sido elegido por la joven entre una larga lista de varones que conocemos gracias a Hesíodo (*frs.* 196-204 M-W) y Apolodoro (III 10, 8), fundamentalmente. Estos versos evocan, además, aquellos de Homero (*Od.* IV 569) en los que Proteo anunciaba un futuro feliz a Menelao por el mero hecho de ser esposo de Helena y yerno de Zeus, asunto recordado también en el *Id.* XVIII 49

<sup>34</sup> Véase el capítulo correspondiente a las *παῖδες*.

<sup>35</sup> Cf. G. Montes Cala (1999, p. 320), quien añade que bajo la remisa actitud de Menelao subyace una referencia a la costumbre espartana recogida por Plutarco (*Lyc.* XV 5-9) de reunirse con la novia solo durante un rato la noche de bodas para luego dormir con los demás jóvenes.

<sup>36</sup> El mismo calificativo reciben Adonis y Ptolomeo II en los *Idd.* XV 149 y XVII 64, respectivamente.

cuando las muchachas se despiden con su canto de los novios: «¡Salve, yerno de buen suegro!». Llama la atención la fórmula «entre los semidioses» (ἐν ἡμιθέοις, v. 18) que, según ha observado G. Montes Cala (1999, p. 323), parece contraponer la condición semidivina del héroe<sup>37</sup> frente a la plenamente divina de Helena y Zeus. Sin embargo, la naturaleza celeste de Menelao se halla bien lejos en su árbol genealógico, pues o es hijo de Atreo, rey de Micenas, y de la cretense Aérope, de acuerdo con la versión más difundida, o es hijo de Clístenes, vástago de Atreo. Por tanto, su remota ascendencia divina le viene porque Atreo es hijo de Pélope, Pélope de Tántalo y este de Zeus y Pluto, hija a su vez de Crono. Pero la denominación de semidiós acostumbra a designar a los hijos de una deidad con un o una mortal y no a aquellos que tienen a un dios por lejano antepasado. Tal vez por este motivo, F. T. Griffiths (1979, p. 72) haya querido ver en esta forma una tercera categoría especial entre los inmortales (ἀθάνατοι) y los hombres (ἄνδρες), aunque no acierta siquiera a vislumbrar a quienes abarcaría. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 353), por su parte, ataja el problema entendiendo que, en realidad, se trata de un sinónimo de «héroes» (ἥρωσι), aunque no debemos obviar que el *Id.* XVII 5 aclara la distinción: «los héroes de antaño, hijos de semidioses» (ἥρωες, τοὶ πρόσθεν ἀφ' ἡμιθέων ἐγένοντο). Una aportación interesante es la de F. T. Griffiths (1979, p. 86), que observa cómo las denominaciones de Helena y Menelao varían en función de quien sea el narrador. Así, cuando este es el poeta, Helena es Tindáride (v. 5), pero cuando son las espartanas, entonces se convierte en «hija de Zeus» (v. 19), de la misma manera que Menelao se convierte en «semidiós» (v. 18).<sup>38</sup> Además, resulta evidente que la referencia a Menelao como un hombre 'con buen suegro' (εὐπένθαρε, v. 49), se debe a que no puede decirse de él que esté 'felizmente casado' (εὐγαμος). Y es que Teócrito es un experto en el arte de la ironía críptica como lo muestra, por ejemplo, el verso 21 (ἦ μέγα κά τι τέκοιτ', εἰ ματέρι<sup>39</sup> τίκτοι ὁμοῖον, «Grande será el hijo que tenga, si lo tiene

<sup>37</sup> Cf. C. García Gual (1981, p. 12, y 1987, p. 13); G. Montes Cala (2000, p. 167 y ss.), y A. Ruiz de Elvira (2001, pp. 319-320).

<sup>38</sup> Idéntica función tiene el cambio de los patronímicos del *Id.* XXII donde los Dioscuros son «hijos de Zeus» (vv. 1, 95, 115 y 137), pero «Tindáridas» (vv. 202, 212 y 216) tras su innoble comportamiento.

<sup>39</sup> Los papiros contienen la forma ματέρι, pero los códices μητέρι. Resulta interesante al respecto la observación de M.<sup>a</sup> T. Molinos (1990, p. 35) según la cual los papiros de los siglos I y II escriben con regularidad la α larga dórica, en contraste con los papiros posteriores y la tradición medieval que prefieren la η jónico-ática. De esta forma, además del caso que nos

parecido a su madre»), en el que la grandeza puede ser entendida de muchas formas. Para K. Kuiper (1921, p. 227) este verso indica un momento en el que la pareja de monarcas con quienes Teócrito identifica a Helena y Menelao aún no tiene descendencia.<sup>40</sup> El estudioso presupone, por tanto, la anterioridad del *Id.* XVIII respecto del *Id.* XVII porque encierra la esperanza de nueva prole. Con todo, no falta quien, como R. L. Hunter (1996a, p. 160), opina que ὅμοιον ('igual') hace referencia a la clase gobernante y expresa, en consecuencia, el deseo de que el hijo pertenezca a la aristocracia espartana. Ante la división de opiniones nos invade la perplejidad, pues es también posible que el poeta, añadiendo un cierto matiz cómico, quiera decir ni más ni menos que la protagonista está gorda –o que es muy grande– y esto no sería extraño teniendo en cuenta que un sentido semejante se ha sugerido<sup>41</sup> para la expresión del verso 4 referida a las doncellas: «la gala de Laconia» (μέγα χρῆμα Λακωνῶν).

Unos versos después, el poeta arremete nuevamente en clave de humor contra Helena en el canto de las muchachas: «entre todas, ninguna hay impecable cuando se la compara con Helena» (τᾶν οὐδ' ἄτις ἄμωμος ἐπεὶ χ' Ἑλένην παρισωθῆ, v. 25). También aquí podemos entender que subyace una pincelada irónica, pues la misma frase puede ser tomada, bien como un elogio de la joven, bien como una crítica. A nuestro entender, el siracusano gusta de jugar, también aquí, con la ambigüedad. Y este parece ser asimismo el caso de la expresión del verso 20: «como ella no pisa la tierra aquea alguna» (οἷα Ἀχαιῶδων γαῖαν πατεῖ οὐδεμί' ἄλλα). En efecto, podemos interpretar que el autor se refiere a la conocida corpulencia de las espartanas o a la consabida «virtud» de Helena que la hace inigualable a ninguna otra mujer griega jamás habida sobre la faz de la tierra. Pero además, el poeta hace nuevamente hincapié en la singularidad de la Tindáride cuando establece un paralelismo entre ella y sus compañeras:

---

ocupa del *Id.* XVIII 21 (ματέρι / μητέρι), son muy ilustrativos otros dos ejemplos en los que la  $\alpha$  larga de los papiros se opone a la  $\eta$  unánime de los códices medievales, a saber, los *Idd.* IV 8 (βίαν / βίην) y VII 14 (ἀγνοίησεν / ἠγνοίησεν). Este hallazgo testimonia que todos los códices pueden coincidir en un mismo error, pues es verosímil que Teócrito añada un tinte dórico homerizante a sus composiciones y no hay motivo para pensar que el poeta haya utilizado la  $\eta$  jónica en el pasaje en cuestión.

<sup>40</sup> Helena solo tuvo dos hijos, atestiguados por la tradición antigua, Hermíone y Nicéstrato. *Vid.* Hes., *fr.* 175 M-W.

<sup>41</sup> *Vid.* M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 175, n. 3).

[...] de igual forma la dorada Helena<sup>42</sup> lucía entre nosotras. Cual gran ciprés enhiesto engalana el fértil labrantío y el jardín, o el caballo tesalio el carro de combate, así engalana a Lacedemonia la rosada Helena.<sup>43</sup> Ninguna del canastillo de labores devana hilos iguales, ni con la lanzadera en telar bien labrado entreteje los hilos y corta de los altos montantes trama tan apretada; ninguna tampoco sabe pulsar así la lira cantando a Ártemis y a Atenea, la diosa de ancho pecho, cual Helena, en cuyos ojos moran todas las seducciones (vv. 28-37).

Prestemos atención, en primer lugar, a los epítetos de color que acompañan a la protagonista. Helena es ‘dorada’ (χρυσέα, v. 28) y ‘del color de la rosa’ (ροδόχρως, v. 31) en dos versos de un paralelismo ideal,<sup>44</sup> como también lo es Afrodita. Con ello se introduce intencionada y sutilmente un estrecho vínculo entre esta diosa y el destino de la joven.<sup>45</sup> B. Effe (1978, pp. 48-77), al estudiar la ironía que caracteriza todo el símil, incide en el doble sentido de estos versos que parecen afirmar que no hay mejor gala para una ciudad que una mujer que deshonra a su marido. De hecho, inmediatamente después se acumulan una serie de comparaciones que ponen de relieve la idea de fatalidad intrínseca a su persona. En primer lugar, Helena es comparada con un gran ciprés, árbol vinculado también en el orfismo –junto a la fuente del olvido–<sup>46</sup> con la muerte. A continuación, se la equipara con un caballo tesalio que tira un carro de combate (v. 30). Este símil aplicado a la juventud espartana constituye un tópico literario<sup>47</sup> frecuente en los epitalamios y hay quien<sup>48</sup> ha querido ver en él una evocación de la arcaica vida «eupátrida» espartana, pues la cría de caballos ocupaba un lugar especial en el mundo laconio. No obstante, más relevante parece la alusión,

---

<sup>42</sup> Hasta ahora no se había mencionado el nombre de Helena como sujeto de una oración independiente, según señala P. Mabel (1993, p. 55), sino que las referencias a ella revelaban preferentemente sus vínculos familiares: ‘Tindáride’ (Τυνδαρίδα, v. 5), ‘niña’ (παῖδα, v. 13), ‘madre’ (ματέρι, v. 21), ‘hija’ (θυγάτηρ, v. 19).

<sup>43</sup> Debemos hacer notar al hilo de estos versos cómo las comparaciones encomiásticas referidas al mundo de la naturaleza, ya sean motivos animales o vegetales, son un lugar común en los epitalamios.

<sup>44</sup> Vid. O. Ribbeck (1862, p. 577).

<sup>45</sup> I. Dagnini (1986, p. 44) observó también esta identificación entre Helena y Afrodita y la puso en relación con su fuente, el *fr.* 96 L-P de Safo.

<sup>46</sup> En varias laminillas órficas se describe el ciprés «brillante» o «blanco» que el iniciado debe evitar a su llegada al Hades. Vid. A. I. Jiménez San Cristóbal (2005, p. 114). Sobre la fuente de Lete, vid. *ibidem* (2005, p. 445).

<sup>47</sup> Cf. Alc., *fr.* I 45-51, o Ar., *Lys.* 1302-1321.

<sup>48</sup> Vid. R. L. Hunter (1996a, p. 159).

clarísima, al campo semántico de la guerra implícita en la comparación. E inmediatamente después de recrear un ambiente bélico, el poeta afirma que Helena es la mejor de las hilanderas, imagen que se vincula a la fatalidad del destino humano en un sincretismo mitológico pleno de sutileza. Ciertamente es que, como ha visto R. L. Hunter (1996a, p. 161), los versos 32-34 dejan claro que Teócrito evoca un mundo anterior a Licurgo, pues tanto Platón (*Lg.* 806a) como Jenofonte (*Lac.* I 3-4) dicen que las mujeres espartanas no tejían ellas mismas, sino que dejaban esta tarea a las esclavas. Destaca el paralelismo entre las labores de la joven y la función característica de las Moiras: Helena devana hilos como Cloto, los entreteje como Láquesis y corta el hilo de la trama –¡apretadísima, cómo no!– al igual que Átropa. Según esto, la metáfora se extiende al destino que habrán de sufrir tanto griegos como troyanos por culpa de la bella Helena y así convergen en una sola mortal las funciones de tres divinidades de la mitología griega. Esta alusión no pasaría inadvertida a ningún lector atento y conocedor de la saga troyana. Finalmente, quedaría resuelto el enigma en el verso 37 con la afirmación de que en los ojos de Helena moran todas las seducciones.<sup>49</sup> Menciona ahora el poeta a Atenea, diosa de las hilanderas, pero también de la guerra –magnífica conjunción–, y a Ártemis,<sup>50</sup> diosa cazadora de Esparta, deidades ambas virginales que trajeron la perdición de cuantos se les acercaron. Aunque tradicionalmente Helena poseía ciertas afinidades con Ártemis, es probable que su presencia aquí se deba a que Arsínoe estaba asimilada a esta diosa en el culto delio. En este caso, no se trataría sino de una velada alusión a la reina, como sugiere F. T. Griffiths (1979, p. 88). En cuanto a su habilidad con la lira, ausente en la tradición, tal vez obedezca, en opinión del mismo estudioso, a la necesidad de Teócrito de alabar a un protector de la poesía, el esposo de Arsínoe-Helena, pese a la paradoja que suponía la identificación de los monarcas con la catastrófica pareja de Helena y Menelao. Por añadidura, hay que señalar, con Wakker (1996, pp. 257-258), la presencia de *μᾶν* ('verdaderamente') en la conclusión de la alabanza a Helena (vv. 35-37), partícula muy apropiada en enumeraciones como marca de que el hablante espera la sorpresa o incredulidad del oyente.

---

<sup>49</sup> Sobre la evocación de la futura infidelidad de la heroína en este verso, *vid.* D. Konstant (1979, p. 234). I. Dagnini (1986, pp. 43-44) observa aquí ecos de Safo (*fr.* 151 L-P).

<sup>50</sup> Según Eustacio (*ad Od.* IV 121 y ss.), Homero compara a Helena con Ártemis, y autores posteriores a Homero, tras identificar a Ártemis con Selene, hicieron de Helena un ser lunar. *Vid.* M. Bettini y C. Brillante (2008, p. 157).

Así, a fin de anticipar una posible reacción de desconfianza, se pone énfasis en la veracidad de lo que se dice con μάν, de suerte que Helena aparece, en consecuencia, adorando a las diosas virginales mediante una partícula que precisamente lo pone en evidencia.

También J. Stern (1978, p. 32) estudia la ironía trágica que subyace especialmente en estos versos y observa, además, cómo el verso 37 divide el poema en dos mitades que presentan motivos similares. En la primera, Helena aparece como mortal y se habla de ella en tercera persona; en la segunda, se considera su naturaleza divina y se le dirigen vocativos y verbos en segunda persona. Entre ambas partes pueden hallarse referencias internas: si en la primera parte Helena es comparada con un ciprés, en la segunda se convierte en la divinidad de un árbol; si en el verso 4 las compañeras de la joven habían sido descritas como «doce, las primeras de la ciudad» (δώδεκα τὰ πρᾶται πόλιος), en los versos 43 y 45 se han convertido, significativamente, en las «primeras» (πρᾶται) fundadoras del culto a Helena.

Seguidamente, continúan los elogios a Helena:

Hermosa joven, muchacha encantadora, tú eres ya ama de casa (v. 38).

Resulta evidente, sin embargo, que la expresión de estas cualidades en un personaje como el que nos ocupa no debe entenderse al pie de la letra. En primer lugar, Helena es ‘hermosa’ (καλά) y ‘encantadora’ (χαρίεσσα), de forma que, a primera vista, parece el poeta estar cantando las virtudes de la joven. No obstante, si dirigimos una mirada panorámica a los idilios para dilucidar en qué contextos aparece el adjetivo χαρίεσσα, observamos que se aplica, excepto en el caso del *Id.* III 45, a jóvenes que no corresponden al amor de sus amantes (Amarilis en los *Idd.* III 6 y IV 38; Bombica en el *Id.* X 26, 36; Galatea en el *Id.* XI 30, y Cínisca en el *Id.* XIV 8). El sustantivo ‘muchacha’ (κόρα), por su parte, designa a una joven casadera también en el *Id.* XXII 138, 159 y 179, aunque puede aparecer referido a otra clase de mujeres.<sup>51</sup> De cualquier modo, aquí es claro que con este sustantivo se pretende incidir en el cambio de estatus de la joven –de doncella a mujer casada–, idea apoyada por el adverbio ἤδη (‘ya’), que marca la transición. A ello se une otra pincelada cómica concentrada en el sustantivo femenino

---

<sup>51</sup> En efecto, esta forma se relaciona también con las pretendientes desdeñadas (*Idd.* I 82; VIII 72, y XI 77), con las mujeres desdeñosas (*Id.* XI 25 y 30) e incluso con una virgen (*Id.* XXVII 7, 15, 52 y 66). Véase el capítulo correspondiente a esta denominación.

οικέτις (de οίκος, ‘casa’), ya que es posible imaginar a Helena de muchas formas, pero no como ama de casa.<sup>52</sup> En efecto, Helena no será doméstica de ninguna de las maneras e incluso abandonará su hogar para seguir al joven Paris y habitará una tierra que no le pertenece.

En los últimos versos del poema, las muchachas se despiden no sin antes mencionar un rito que, al parecer, se estableció en torno a Helena:

Seremos las primeras en tejer para ti una guirnalda de trébol, y la pondremos en un plátano frondoso; seremos las primeras en tomar suave aceite de la alcuza de plata y en verterlo bajo el frondoso plátano. Y en su corteza habrá grabada una inscripción para que cualquiera que pase junto a él lea a la doria: «Venérame, soy el árbol de Helena» (vv. 43-48).

La dedicatoria de un árbol mediante una inscripción en su corteza no aparece en ningún otro lugar a no ser en contextos amorosos como en Calímaco (*fr.* 73) o *A.P.* IX 341 y XII 130. Es posible que se mezclen aquí varios ritos laconios y, en cualquier caso, parecen más adecuadas estas prácticas para la divinidad de la vegetación que fue, en un principio, Helena.<sup>53</sup> En efecto, West (1975, p. 13) recuerda que Helena era originariamente una diosa del sol y de la fertilidad y que su raptó, como el de Perséfone, marcaba la llegada del invierno. A partir de este hecho, se interpretó<sup>54</sup> el *Id.* XVIII como un festival de primavera que indicaba la llegada del verano. West observó, además, que estos festivales a menudo presuponen la decoración o adoración de árboles u objetos similares, lo cual se adecua al contexto del poema. Si esta hipótesis es correcta y en vista del resto de la composición, es razonable admitir que este rito tenga que ver con las tradiciones espartanas y que el momento en que transcurre la acción sea el final de la primavera, pues así lo sugieren también los restantes detalles florales del poema. En esta misma línea se halla H. White (1979b, pp. 113-116) al interpretar ἦρι del verso 39 como «en la primavera» y no como «por la mañana», según lo había hecho A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 358). Además, añade R. L. Hunter (1996, p. 161) que la imagen de las compañeras de Helena «cual corderas lechales que añoran las mamas de la oveja parida» (v. 42) se ajusta a Helena en calidad de diosa nutricia y sugiere que pronto

<sup>52</sup> Pese a los intentos homéricos de demostrar que, en circunstancias normales, Helena es una buena esposa. *Vid.* E. Suárez de la Torre (2007, p. 57).

<sup>53</sup> *Vid.* J. Stern (1978, p. 36); H. White (1979b, p. 113); P. Mabel (1993, p. 56); G. Devereux (1982, p. 39), y *Der Kleine Pauly* (s.v. Helene).

<sup>54</sup> *Vid.* R. L. Hunter (1996a, p. 160).

dejará de jugar con sus amigas para tener ella misma hijos a los que cuidar. Según este autor, paralelamente, la boda de Helena recuerda al coro su propio inminente rito de transición: los corderos –es decir, ellas– están separados de sus madres porque están creciendo. Sin embargo, J. Stern (1978, p. 35) interpreta de modo distinto estos versos: Helena ya no es *prima inter pares*, sino que se ha convertido en una madre nutricia de su rebaño.

En realidad, aunque nada nos es dado conocer de un culto arbóreo de Helena en Esparta, G. Montes Cala (1999, p. 324) –como también Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, pp. 158 y 162, n. 2)– señala que su existencia podría ser plausible a partir de varios textos de Pausanias. En efecto, en III 14, 8 el periegeta menciona un lugar en Esparta, llamado Πλατανιστάς (de πλάτανος, ‘plátano’), poblado de frondosos plátanos donde los jóvenes se ejercitaban para la lucha, y en III 15 añade que en sus aledaños había un templo de Helena. Además, en III 19, 10 alude a un templo dedicado a Helena Δένδρις (de δένδρον, ‘árbol’) en Rodas establecido para expiar la culpa de Polixo, que había matado y colgado a Helena de un árbol en venganza por la pérdida de su esposo Tlepólemo, caído en la guerra de Troya, y en VIII 23, 4 habla de un gran plátano en Arcadia plantado por Menelao. Si esto es así, resultaría que Teócrito estaría aunando aquí varias versiones en torno a la mítica figura de la bella Tindáride.<sup>55</sup> Este sincretismo etiológico, acorde con la moda imperante entre los poetas alejandrinos, estaría atestiguando, además, el fenómeno según el cual los griegos pasaron del mito a la práctica ritual. Observamos, por añadidura, que la mención del trébol (λωτῶ, v. 43) responde a la intención de recrear la dualidad de Helena que representa la frontera entre la vida y la muerte. En efecto, esta planta era común en Esparta y se hallaba vinculada al mundo subterráneo.<sup>56</sup> Por tanto, su presencia junto al derramamiento de aceite, habitual en ciertos rituales fúnebres, evocaba sin duda los ritos relacionados con la regeneración de la vida en los que son elementos fundamentales la vegetación y la fertilidad.

Finalmente, resulta de interés el adverbio Δωρισί (‘a la moda doria’) del verso 48 que los autores modernos<sup>57</sup> vinculan, no a la existencia de una inscripción grabada en la corteza de un árbol, sino más bien a la invitación a

<sup>55</sup> G. Kaibel (1892, p. 258) fue el primero que postuló el propósito etiológico del *Id.* XVIII que se habría inspirado, además, en un himeneo que Estesícoro incluiría en su *Helena*.

<sup>56</sup> *Vid.* P. Mabel (1993, pp. 57-58).

<sup>57</sup> *Cf.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 359) y Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 162, n. 3).

rendir culto a este árbol, es decir, la elevación de un árbol a la dignidad de un objeto sagrado. En cualquier caso, el adverbio indica el modo y se refiere, ya al dialecto de la inscripción –como dice el escolio–, ya al culto. Ahora bien, dado que el texto de la inscripción no se diferencia en el dialecto del resto del poema, lo más probable es que Teócrito se refiera a algún aspecto del ritual propiamente dorio. A modo de conclusión, las jóvenes se despiden con una forma típica ya consagrada por Safo (*frs.* 116 y 117 L-P), «¡Salve, oh novia!» (v. 49), en la que la recién casada recibe la denominación de *ῥύμφοι*, término polivalente aplicado también a las diosas.

Pero, además del *Id.* XVIII, en el que Helena adquiere un protagonismo relevante pese a hallarse ausente de la escena, existen otras dos menciones a este personaje en las que Tindáride no es actante, sino que es traída a colación por otros personajes a modo de *exemplum*.<sup>58</sup> La primera se encuentra en los últimos versos del *Id.* XXII, en los que el poeta afirma que ni Helena ni sus hermanos Cástor y Pólux desprecian cantor alguno que los venere en sus composiciones. Con este tema, el siracusano se equipara a Homero al interesarse por los mismos personajes:

Caros son todos los poetas a los Tindáridas y a Helena y a los otros  
héroes, los que ayudaron a Menelao a saquear Ilión (vv. 215-217).

La segunda mención se halla en el *Id.* XXVII en un contexto en el que el vaquero Dafnis pretende seducir a una pastora. Veamos el pasaje:

Muchacha.–A la virtuosa Helena, Paris la raptó, otro vaquero.

Dafnis.–Mas bien fue Helena quien de buena gana conquistó con sus  
besos al vaquero (vv. 1-2).

En primer lugar, causa inmediatamente extrañeza la expresión de la muchacha, pues el sentido de sus palabras encajaría mejor en boca de su pretendiente. En efecto, el significado de la afirmación parece ser el siguiente: «[...] si un vaquero como Paris conquistó a Helena, también tú deberías ceder ante un pastor como yo». Pero, al aludir la protagonista al rapto de Helena por Paris –«otro vaquero» como también lo es Dafnis–, parece estar comparando su propia situación con la de aquella. Por tanto, en cierto modo, se trata de una anticipación, pues ella misma, al igual que Helena, va a dejarse seducir por Dafnis.

---

<sup>58</sup> En efecto, como observa B. Daniel-Muller (2006, p. 61), en la mayoría de los casos los héroes míticos no sirven sino de *exempla* para explicar los sufrimientos cotidianos.

En cuanto a la expresión τὴν πινυτὴν Ἑλέναν («a la virtuosa Helena»), observamos que el sustantivo πινυτή ('prudencia', 'cordura') y el adjetivo πινυτός ('prudente', 'avisada') referidos a la mujer están atestiguados en la literatura griega desde Homero (*Od.* XXI 103 y XXIII 361). El término aparece también como sustantivo en el *Id.* XVII 34 en una expresión que ensalza a Berenice. Pero, dado que el *Id.* XXVII es claramente espurio, no cabe establecer analogía alguna entre los atributos de la heroína y la reina ptolemaica respectivamente. En todo caso, su significado de 'prudencia', 'cordura' o 'discreción' engloba las principales cualidades de las que Helena carece.

Con todo, se prefiere aquí la versión<sup>59</sup> de que Helena fue raptada, de tal forma que se le resta culpabilidad al no haber querido, en principio, cometer semejante agravio contra su esposo. Pero a esta interpretación del mito que le da la joven y que responde, sin duda, a un punto de vista subjetivo, responde Dafnis que más bien fue Helena quien conquistó voluntariamente a Paris. En realidad, según indicamos más adelante,<sup>60</sup> parece que en los versos iniciales del poema, no conservados, ya habían intercambiado los protagonistas algún gesto cariñoso y, en consecuencia, el pastor hace responsable a su compañera de haberlo enamorado.

### Alcmena

Alcmena era hija de Anaxo y Electrión y nieta de Perseo y Andrómeda por parte de padre. Fue, al parecer, la última de las mujeres mortales con las que Zeus se unió. Este consiguió el amor de la virtuosa esposa de Anfitríon mediante una estratagema bien conocida: Zeus, disfrazado de Anfitríon, visitó a la joven una noche antes de que llegara su verdadero marido de una expedición guerrera. Fruto de este encuentro fraudulento nació Heracles y de ahí la expresión de Teócrito en el *Id.* XXIV 2 –sin más aclaraciones, dado que el mito era suficientemente famoso– de que Ificles era una noche más joven que su hermano. El gran protagonismo de esta mortal en la mitología se debe, sin duda, a su insigne desgracia, es decir, al hecho de haber sido amada por Zeus y ser, en consecuencia, la madre de Alceo –nombre

---

<sup>59</sup> Para reinterpretaciones y reelaboraciones posteriores del mito de Helena, *vid.* M. Bettini y C. Brillante (2008, pp. 159-168).

<sup>60</sup> En el capítulo dedicado a la pastora Acrotíme.

derivado de ἀλκή ('fuerza')–, quien luego pasaría a ser llamado Heracles en honor a la diosa que le impuso los doce trabajos. Por este motivo, no es extraño encontrar en los *Idilios* la mención<sup>61</sup> de Alcmena junto a su hijo. Ahora bien, cuando su función es estrictamente maternal, la incluimos en el capítulo de las madres, de modo que aquí nos limitamos a comentar los restantes aspectos de este personaje que allí no tienen cabida. En el *Id.* XIII su nombre aparece en una perífrasis que se refiere al propio Heracles:

Llegó también a la opulenta Yolco el hombre de los penosos trabajos,  
el hijo de Alcmena, heroína de Midea, y con él se dirigió Hilas a la bien  
fundada Argo (vv. 19-21).

Esta alusión se halla en consonancia con el gusto por la genealogía característico de la época helenística. Es cierto que de forma habitual se menciona el ascendente paterno pero, en este caso, al ser Heracles descendiente de Zeus, aunque hijo putativo de Anfitrión, se aporta únicamente su ascendencia segura que es la materna. Esta circunstancia sugiere lo siguiente: como aquí se trata un aspecto humano del héroe, es lógico que se aluda tan solo a su origen mortal, a diferencia de otros versos en los que se destaca su noble linaje con el fin de resaltar su carácter heroico. En consecuencia, para hacerlo más humano y susceptible de caer con facilidad presa de sus pasiones, ha preferido Teócrito traer a colación exclusivamente su origen mortal. Por otra parte, en la línea de las preferencias genealógicas y de las modas alejandrinas, debemos situar la caracterización de Alcmena como «heroína de Midea» (Μιδεάτιδος ἡρώϊνα).<sup>62</sup> En efecto, no se conoce a esta mujer ni por ser heroína ni por ser de Midea, sino de Tirinto, y hemos de rebuscar en la tradición mitográfica para hallar el origen de semejante alusión. Encontramos así que el padre de Alcmena, Electrión, era considerado en ocasiones<sup>63</sup> rey de Midea, ciudad situada en la Argólide, y a esta versión alude también el *Id.* XXIV 1 donde Alcmena es «la de Midea» (ἡ Μιδεᾶτις). Sin embargo, en el *Id.* XIII, que tiene como tema principal un amor homosexual masculino, adquieren muy poca relevancia los personajes femeninos y el nombre de Alcmena no aparece excepto en la

---

<sup>61</sup> El nombre de Alcmena aparece en siete lugares de la obra teocritea (*Id.* XIII 20; XXIV 2, 22, 34, 60, 66 y 78) y constituye siempre la primera palabra del verso.

<sup>62</sup> No es raro que los nombres de héroes y heroínas aparezcan acompañados de un étnico, pero las formas en -ατις (-ητις) son menos habituales en la épica que los en -ις. *Vid.* H. White (1979d, pp. 7-8).

<sup>63</sup> *Cf.* Pi., *O.* VII 29, y Paus., II 25, 9.

perífrasis que acabamos de ver. En realidad, solo en el *Id.* XXIV destaca esta mujer de un modo especial. Es más, pese a que el poema se titula *El pequeño Heracles* (Ἡρακλίσκος), podemos afirmar, tras una primerísima lectura, que el personaje verdaderamente protagonista no es Heracles sino su madre, de tal forma que las hazañas del pequeño sirven de hilo conductor para formar el tejido estructural de un contenido más profundo y pleno de sentimientos.

En los primeros versos del *Id.* XXIV, analizados con más detalle en el capítulo de las madres ya reseñado, Alcmena realiza las tareas propias de la mujer en casa –bañar a los niños, amamantarlos y acostarlos–, acciones todas ellas teñidas de maternal ternura que sitúan la trama al anochecer, sin necesidad de mención expresa. A continuación, en el silencio de la noche Alcmena se despierta cuando las serpientes se hallan en la habitación de los niños y avisa a su esposo:

Oyó Alcmena el grito y despertó primero. «Levántate, Anfitrión, que a mí me paraliza el miedo; levántate, no te pongas las sandalias. ¿No has oído qué grito ha dado el niño más pequeño? ¿No ves que deben ser las tantas de la noche, y todas las paredes resplandecen sin que haya llegado la clara mañana? Algo raro ocurre en casa, algo ocurre, esposo querido» (vv. 34-40).

Vemos aquí a una mujer mítica inmersa en una escena cotidiana descrita con minucioso detalle: la madre se despierta primero, como sucede las más de las veces en la vida real, pues la mujer es generalmente, tal vez por instinto, más susceptible a la nocturna llamada del hijo. Pero no es esta la única nota de realismo: Alcmena tiene miedo y refleja a la perfección el comportamiento de la mujer que tiende a escudarse en su marido, aunque de nada le sirva. Inmediatamente después, comienza a dar con imperativa insistencia –aunque no sin la *variatio* típicamente helenística– órdenes a su compañero: «[...] levántate... levántate...».<sup>64</sup> Acto seguido emplea un cierto tono de reproche: «¿Es que no oyes?», «¿No ves?». En cuanto a la exhortación de no ponerse las sandalias, K. J. Gutzwiller (1991, p. 17) ha observado oportunamente que Alcmena conoce el procedimiento habitual de los héroes homéricos y se cuida de que su marido no pierda tiempo en seguir

---

<sup>64</sup> M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, p. 277) ven en la repetición del imperativo ἄνσταθ' ('levántate') que a Alcmena le cuesta un esfuerzo despertar a Anfitrión y comparan esta escena de lecho con la de Alcínoo y Arete en el libro IV de las *Argonáuticas* de Apolonio. En nuestra opinión, no es improbable que se trate de un eco antitético a la anáfora de los versos 7-8 del mismo *Idilio*: εὔδεται... εὔδεται' («Dormid... dormid...»).

los pasos de la rutina. La agitación de Alcmena se percibe gracias al estilo narrativo: Teócrito pasa del estilo indirecto al directo sin verbo introductor a partir del verso 35. Con todo, nuestro poeta difiere de la versión ofrecida por Píndaro (*N.* I 48 y ss.), en la que es Alcmena quien salta de la cama sin peplo y sin calzado mientras Anfitríon llega más tarde, una vez que todo ha terminado. Añade el siracusano, cómo no, el asunto de la intuición y el empeño femenino: «Algo raro ocurre en casa, algo ocurre». Y finalmente introduce un toque de ternura después de las órdenes, cuando Alcmena –en tono más dulce, pues llama a su marido «esposo querido» (φίλ' ἀνδρῶν)– viene a persuadir de manera definitiva a Anfitríon y consigue hacerle reaccionar: «él saltó del lecho obedeciendo a su mujer» (v. 41). Notemos que su esposo es ‘querido’ (φίλος) –como también sus hijos (φίλα τέκνα, v. 22)–, lo cual contribuye a una imagen de Alcmena como prototipo de esposa y madre amantísima de su familia y de su hogar.

Como también en otros idilios, la mujer se halla aquí vinculada, de modo especial y desde luego más que el hombre, al mundo de la magia y la superstición.<sup>65</sup> Es Alcmena y no su marido quien ordena llamar a Tiresias para la interpretación del suceso, adivino que, en la versión de Píndaro (*N.* I 60), era su vecino. Esto sucede, además, al tercer canto del gallo, de suerte que, como el tema es propio de la tradición, el número tres, una de las cifras mágicas por excelencia, marca el vínculo sincrético entre la época mítica y la helenística:

Anunciaba el tercer canto del gallo los primeros albores, cuando Alcmena mandó llamar a Tiresias, el adivino que siempre decía la verdad, le refirió cabalmente el extraño suceso, y le pidió que interpretase qué significaba aquello. “Aun cuando los dioses proyecten desgracia, nada me ocultes por respeto, que, de todos modos, no pueden los hombres eludir lo que apresura la Moira con su hilado. Mas siendo tú tan sabio, Everida, te estoy dando lecciones”. Tal dijo la reina (vv. 64-72).

---

<sup>65</sup> Lo mismo sucede en el plano divino. Así, de las tres esferas más importantes de la actuación mágica propuestas por J. L. Calvo (1998b, p. 43), a saber, la terapéutica, la mántica y la de sometimiento (que contiene la destructiva y la erótica), las Musas se dedican a la primera y Afrodita junto con Ártemis-Hécate-Selene a la de sometimiento. Tal vez las Cárites se dediquen a la profética, aunque este campo pertenece a la tradicional figura del adivino ciego como Tiresias en el *Id.* XXIV. En Homero, la magia se vincula a momentos de anagnórisis.

De hecho, Anfitríon se va tranquilamente a la cama como si el suceso hubiera consistido en un pequeño incidente nocturno sin importancia, pero Alcmena desea investigar el asunto más a fondo. Pide así que le sea revelada la verdad, aun si esta es anunciadora de desgracia, pues cree en la irreversibilidad de la voluntad de las divinas Moiras ante la cual el ser humano ha de someterse. Frente al estilo directo que comienza *ex abrupto* en el verso 35, en el verso 68 sí encontramos un verbo introductor de las palabras de Alcmena, aunque, como observan M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, p. 283), se trata de un verbo poco frecuente en esta función (ἰνώγει, ‘ordenar’) que, además, preludia un parlamento cuyo inicio no está a comienzo de verso como requería la convención épico-arcaica. Al final de su discurso, no obstante, la protagonista inserta una nota de humildad en tanto que reconoce haber adoptado una actitud demasiado exigente y, a modo de contrapeso, destaca la sabiduría de Tiresias. Pese al miedo que ha experimentado, es ahora Alcmena capaz de referir con detalle lo ocurrido haciendo alarde de una adecuada sensatez (σωφροσύνη), elemento indispensable en la mujer virtuosa.<sup>66</sup> En este sentido, una reina (βασιλεία) no podía ser menos. Finalmente, la heroína halla en el adivino el consuelo que busca:

¡Ánimo, mujer de ilustre descendencia, estirpe de Perseo, ánimo! Del futuro espera lo mejor. Por la dulce luz de mis ojos, perdida tiempo ha, que a Alcmena cantarán muchas aqueas por su nombre cuando froten sobre la rodilla con su mano la blanda hilaza al caer la tarde, venerada serás por las argivas (vv. 73-78).

Alcmena es identificada por el adivino como una «mujer de ilustre descendencia» (ἀριστοτόκεια<sup>67</sup> γύναι) porque resulta innecesario añadir el nombre propio de su vástago Heracles. Este comienzo, inspirado probablemente en Píndaro (*P.* XI 3), quien llama a Alcmena «madre de los más nobles hijos» (ἀριστογόνος μητήρ), constituye una anticipación del significado del prodigio. Nótese que, sin mencionar su nombre propio, Tiresias se dirige a la heroína aludiendo, en primer lugar, a su descendencia –por la cual se hizo famosa– y, a continuación, a su ascendencia,<sup>68</sup> también sumamente célebre por las hazañas de Perseo. Luego, Tiresias profetiza que

<sup>66</sup> Vid. S. B. Pomeroy (1984, p. 70).

<sup>67</sup> Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 173, n. 1) observa el parecido de esta expresión con Hom., *Il.* XVIII 54, donde Tetis se califica como δυσαριστοτόκεια.

<sup>68</sup> Cf. otra referencia similar al antepasado mítico de Heracles en el *Id.* XXV 173.

muchas mujeres celebrarán a Alcmena en sus cantos de trabajo<sup>69</sup> mientras alisan y redondean el hilo, insertando así una nota cotidiana que transporta al ámbito de la realidad una escena con personajes del mito. Un epigrama de Leónidas, recogido en *A.P.* VII 726, describe a una viejecita que ejecuta el mismo gesto, probablemente para afinar y redondear mejor el hilo. Como observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 428), la expresión de los versos 77-78 (περὶ γούνατι [...] κατατρίψουσιν, «froten sobre la rodilla») se refiere al proceso de frotar con la mano la lana en el muslo. Estirlarla sobre la espinilla debía de ser una variante y tanto la rodilla como la parte inferior del muslo se cubrían a menudo con una protección semicilíndrica atestiguada en numerosas piezas de cerámica.

Pocos versos después, Tiresias interpela de nuevo a Alcmena con un sencillo vocativo (γύναι, ‘mujer’), precisamente antes de darle la receta que han de llevar a cabo –al igual que Simeta– ella misma y sus sirvientas. En efecto, las destinatarias de las palabras del adivino son varias, a juzgar por la alternancia de imperativos en segunda persona del singular (καῖε, «quemad», v. 91) y del plural (έτοιμάσατ’, «aprestad», v. 89, y πυρώσατε, «quemad», v. 96), así como en tercera persona del singular (ῥιψάτω, «arroje», v. 94, y vēέσθω, «vuelva», v. 95) referidos a una de las esclavas (ἀμφιπόλων τις):

Mas ahora, mujer, que estén listas las brasas bajo las cenizas; aprestad leña seca de genista, o de cambrones, o de zarza, o de seco peruétano que el viento haya agitado. Sobre esa madera silvestre quema a las dos sierpes a medianoche, cuando ellas quisieron matar a tu hijo. Por la mañana, que recoja las cenizas del fuego una sirvienta y que las arroje todas totalmente sobre el río para que las lleve a las quebradas, allende la frontera. Vuelva después sin mirar atrás. La mansión debéis purificarla quemando puro azufre primero; luego, con un ramo ornado de cintas, rociadla de agua no estancada, mezclada con sal, según prescribe el uso. A Zeus Supremo sacrificadle un cochinillo macho, para que siempre a vuestros enemigos superéis (vv. 88-100).

En relación con estos versos, A. Griffiths (1996, p. 111) comenta que Anfitrión es presentado como un personaje tan infructuoso que, de hecho, no es a él –el jefe de la casa– a quien dirige Tiresias sus instrucciones, sino a Alcmena. En la misma idea insiste Thomas (1996, pp. 230-231) al afirmar que es sobre la protagonista sobre quien recae la fama de Heracles y, por ello, es ella quien ha de realizar ritos de purificación, ya que, efectivamente,

---

<sup>69</sup> El tema de los cantos de trabajo es un elemento fundamental en la estructura del *Id. X*.

después de despertarse, ataviarse y prepararse para el combate, se apagan las luces y Anfitrión ya no tiene nada que hacer. En cuanto a estos ritos que se hallan muy próximos al mundo de la magia, M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, p. 282) observan que parece como si la consulta de Alcmena a Tiresias estuviese asimilada a las prácticas reales de magia de la vida cotidiana de los griegos del siglo III a. C. En efecto, el vocativo γύναι, que hace referencia tan solo a la condición femenina de la heroína, invita a sacarla de su contexto mítico y situarla en un ambiente de magia propiamente helenístico donde ha de realizar un rito de purificación. Esta «limpieza»,<sup>70</sup> realizada a una hora mágica, a medianoche, se ve protagonizada por dos elementos de uso ancestral en este tipo de menesteres: el fuego y el agua. Purificaciones de este tipo eran práctica común entre los griegos, sobre todo después de acontecimientos que representaban un traspaso del umbral de la vida como eran el nacimiento y la muerte.<sup>71</sup> Otro elemento de la tradición, pero tomado aquí como factor imbuido de superstición, es el mandato de no mirar hacia atrás. En efecto, hallamos este detalle no solo en mitos griegos<sup>72</sup> como el de Orfeo, sino también en otras tradiciones cual es el caso de la mujer de Lot en el bíblico pasaje de *Ge.* XIX 26. Sin duda, esta creencia tiene sus raíces en un sentido profundo de la concepción existencial: tampoco Odiseo mira hacia atrás en su viaje de retorno a Ítaca porque, de lo contrario, sabe que jamás llegará a su destino. El significado del asunto, por tanto, puede hallarse en la idea de que se ha de mirar tan solo el futuro a fin de avanzar en la ardua tarea que es la vida.

Por último, Tiresias le ordena que tenga preparadas las brasas, aunque es evidente que no es ella quien va a realizar toda la labor, sino que cuenta con la ayuda de su esclava –recordemos los imperativos de plural–. Alcmena ha de ejecutar la tarea principal que consiste en quemar los dos reptiles a medianoche, pero es la sirvienta quien lleva a cabo el trabajo más ingrato, esto es, recoger las cenizas y arrojarlas al río, tarea impura e impropia de su dueña. Por tanto, cuando el mandato de Tiresias adopta la forma del plural, entonces sí debe entenderse que incluye a la protagonista que ha de

---

<sup>70</sup> Téngase en cuenta el sentido de esta palabra, que adquiere distintos matices en función de sus contextos. *Vid.* L. Moulinier (1952, pp. 149-156) y L. De Bock Cano (1982, pp. 121-126), quien estudia la semántica del adjetivo καθαρός ('limpio', 'puro') en los poemas homéricos, Hesíodo, Tirteo y Arquíloco.

<sup>71</sup> *Vid.* R. Flacelière (1996, p. 107).

<sup>72</sup> *Cf.* S., *OC.* 490; A.R., III 1037-1041; Mosch., III 124.

implicarse, como es natural, en los ritos. Una vez reducidas las bestias a cenizas, se procede a la purificación de la casa con los elementos habituales:<sup>73</sup> azufre puro, agua no estancada y mezclada con sal, un ramo ornado con cintas y un cochinillo macho. Ahora bien, si queremos indagar sobre cuál era la opinión de Teócrito respecto de la adivinación, no podemos obviar el sincretismo que se produce en la figura de Tiresias, en la que convergen los dones mánticos tradicionales con unas recomendaciones colindantes con el terreno de la magia y la superstición, que recuerdan a las recetas de Simeta en el *Id.* II. Este hecho sugiere que el poeta consideraba que ninguna de las dos facetas era digna de credibilidad alguna y en la misma línea de pensamiento se halla también el autor del *Id.* XXI al hacer a uno de sus personajes exclamar que «el mejor intérprete de los sueños es aquel cuyo maestro es el buen sentido» (vv. 32-33).<sup>74</sup>

### Ménades

Bajo este epígrafe, tratamos a las ménades conjuntamente, por sus características comunes, aunque se individualizan en el *Id.* XXVI<sup>75</sup> de un modo especial las tres hermanas hijas de Cadmo y Harmonía, a saber, Ino, Autónoe y Ágave. En efecto, su protagonismo destaca sobre la actuación de las restantes mujeres precisamente por ser familiares del personaje trágico Penteo. No obstante, incluimos a Ágave también en el capítulo de las madres en el que analizamos la relación que mantiene con su infortunado hijo.

El poema comienza, pues, con la presentación de estas tres mujeres, cabecillas de todas las demás:

Ino, Autónoe y Ágave, la de blancas mejillas, condujeron al monte  
tres báquicos cortejos, siendo ellas tres; arrancaron silvestres hojas de

---

<sup>73</sup> Aquiles purifica una copa con azufre antes de libar el vino a Zeus en *Il.* XVI 228; Odiseo ordena a la anciana Euriclea que traiga azufre y fuego a fin de purificar la casa tras la matanza de los pretendientes en *Od.* XXII 481 y, en el *Phasma* de Menandro, se recomienda la aspersión con agua salada (vv. 54-56). El uso del ramo está igualmente bien atestiguado y el cochinillo macho es una ofrenda frecuente en los ritos catárticos como la purificación de Orestes en Delfos descrita por Esquilo (*Eu.* 283).

<sup>74</sup> Cf. L. Gil (1962, p. 251).

<sup>75</sup> Este idilio recrea el mismo tema que la tragedia euripídea *Bacantes*, y C. Cusset (1997, pp. 457-461) compara la presencia de los personajes femeninos en ambos autores, Eurípides y Teócrito.

frondosa encina, viva hiedra y el gamón que crece sobre el suelo, y construyeron en limpia pradera doce altares, tres para Sémele, nueve para Dioniso (vv. 1-6).

Notemos, en primer lugar, la candidez de este comienzo que contrasta con la atmósfera de tensión creada por la aliteración del diptongo *aw* y el predominio de sonidos vocálicos.<sup>76</sup> Así, Ágave es *μαλοπάρανος*, forma eólica de *μηλοπάρειος* ('de mejillas frescas o rojas como una manzana'), –si entendemos que se trata de un compuesto formado a partir de *μᾶλον* ('manzana')<sup>77</sup> y este detalle sirve de anticipo a la sanguinaria actitud que mostrará el mismo personaje poco después. El color encendido de su rostro parece, en este caso, un presagio de la sangre que a continuación va a ser derramada. No obstante, el mismo epíteto puede interpretarse como formado por *μαλός* ('blanco')<sup>78</sup> –según queda patente en el *Epigrama* I 5 de Teócrito, recogido en *A.P.* VI 336, que se refiere a un macho cabrío– y, en este supuesto, el sentido apuntaría a la blancura de las mejillas de Ágave. Esta interpretación se halla en consonancia con el ideal de belleza femenina imperante en la época y otorga al personaje un efecto paradójico, pues el autor pretendería realzar el contraste entre la pureza ritual con que se inicia la celebración y la posterior carnicería que Ágave cometerá contra su hijo, hecho del que va a ser testigo el lector. La misma sensación produce el epíteto *καθαρός* ('limpio') del verso 5 (*ἐν καθαρῷ λειμῶνι*), empleado a menudo en contextos religiosos o mágicos,<sup>79</sup> pero también sacrificiales.<sup>80</sup> De modo semejante y a caballo entre ambos sentidos, refiere Apolonio (III 1202) los preparativos de una invocación a Hécate que se realiza «en medio de limpias hondonadas» (*καθαρήσιν [...] εἰαμενήσιν*).

Cada una de las hermanas conduce un báquico cortejo (*θίασος*) y no se debe al azar el hecho de que sean precisamente las hijas del gobernante las capitanas, pues tras ello subyace un símbolo de poder. Estos tíasos dionisiacos consistían en grupos formados por mujeres que salían al monte a realizar sus ritos generalmente en número de tres, según refleja también

<sup>76</sup> Vid. P. Lauciani (1994, p. 112).

<sup>77</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (s.v. *μηλοπάρειος*). Téngase en cuenta, además, la conexión entre la manzana y Dioniso.

<sup>78</sup> Cf. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 476) y P. Fernández Colinas (1994, pp. 313-331).

<sup>79</sup> Vid. Plu., *fr.* 178 Sandbach o los *frs.* 488, 489, 490 B 1 y 491 B 1 de las laminillas de Turios.

<sup>80</sup> Vid. Hdt., I 132, 5.

Eurípides (*Ba.* 680). Esta cifra de significado ritual en la Grecia antigua tuvo su posterior desarrollo en el ámbito de la magia a partir de la época helenística. De hecho, cada tíaso erige un altar para Sémele (tres en total) y tres para Dioniso (o sea, nueve),<sup>81</sup> manteniendo la supremacía del número tres y sus múltiplos. Estos grupos recorrían las calles con una alegría ruidosa adornada de danzas, cantos e incluso gritos y se dirigían a lugares montaraces donde practicaban actos orgiásticos como la omofagia.<sup>82</sup> Sigue una descripción de los preparativos del ritual en la que todo parece indicar un plácido desarrollo de la ceremonia:

Tomaron luego en sus manos de la canasta las ofrendas dispuestas y las depositaron reverentes sobre los altares de fronda fresca como Dioniso les había enseñado, como al propio Dioniso complacía (vv. 7-9).

El pasaje exhala una cierta ternura poética y la descripción denota la escrupulosidad inherente a cada movimiento realizado en escena, semejante a aquellos propios de los ritos mágicos. No obstante, la serenidad del ambiente se interrumpe bruscamente cuando Autónoe divisa a Penteo oculto tras un arbusto:

Autónoe fue la primera en verlo, y, con un grito horrible, corrió inmediatamente y desbarató con sus pies los símbolos místicos del delirante Dioniso, que no ven los profanos. Fuera de sí estaba, y pronto fuera de sí estuvieron las otras también (vv. 12-15).

En este instante cargado de tensión narrativa todo se altera: Autónoe contagia su actitud frenética a las demás que la oyen gritar poseída por la locura (*μανία*). Toma así la iniciativa que en Eurípides tenía Ágave, mientras que Dioniso se encuentra ahora ‘arrebatao’ (*μανιώδης*). Como bien sugiere A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 478), la ménade probablemente desbarata con sus pies los elementos del rito a fin de que no sean visibles para el sacrílego intruso.<sup>83</sup> En este momento de enajenación es cuando comienza la persecución del impío Penteo protagonizada por todas las bacantes en tropel:

---

<sup>81</sup> Sobre el número nueve en relación con Dioniso, cf. *Abh. Sächs. Ges.* 24.1.57. *Apud* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 478).

<sup>82</sup> En los misterios de Dioniso, sus fieles, agrupados en tíasos practicaban el rito de la omofagia, que consistía en devorar carne cruda de un animal degollado. *Vid.* M.<sup>a</sup> J. Rodríguez Mampaso (1994, p. 28) y R. Flacelière (1996, p. 264)

<sup>83</sup> El pasaje podría tener ecos de Hom., *Il.* VI 132, que presenta a las bacantes arrojando al suelo sus tirsos ante la llegada de Licurgo.

Huía Penteo aterrorizado, seguíanle ellas, recogíendose el peplo sobre el cinturón hasta las rodillas (vv. 16-17).

A fin de disfrutar de mayor libertad de movimiento, las mujeres corren recogíendose el peplo (πέπλος), bien subiéndolo por completo hasta el cinturón, bien enganchando en él tan solo la parte inferior del mismo y reduciendo así su longitud. Existe la posibilidad, no obstante, vista por A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 479), de que el verbo ἐρύω ('tirar', 'arrastrar'), signifique aquí lo contrario, es decir, que las mujeres estiran su vestido hacia abajo para que no queden sus rodillas al descubierto en la carrera, aunque tal hipótesis parece menos acertada. El peplo, que podía ser abierto o cerrado,<sup>84</sup> era la indumentaria propia de las mujeres espartanas, aunque no exclusiva de ellas, pues incluso los hombres podían llevarlo, según se aprecia en el *Id.* VII 17-18, en el que un cabrero «llevaba en torno al pecho una vieja túnica (πέπλος) ceñida por ancho cinturón». Detalles parecidos aparecen tanto en el *Id.* XIV 35, en el que la joven Cínisca se recoge el vestido para escapar de su enamorado Ésquinas, como en Calímaco (*Dian.* 11) o Apolonio (III 874 y IV 940), que presentan a la diosa Ártemis, a las criadas de Medea y a las Nereidas, respectivamente, efectuando el mismo gesto.

Pero ante la posibilidad de una escapatoria cierta, Penteo opta por el diálogo:

Díjoles Penteo: “¿Qué queréis, mujeres?” Díjole Autónoe: “Presto lo sabrás sin que te contesten” (vv. 18-19).

Ahora bien, el hecho de que se produzca un diálogo entre las bacantes y Penteo revela que las mujeres no creen verdaderamente que el joven sea una fiera como en Eurípides (*Ba.* 1118).<sup>85</sup> En efecto, una bestia no podría hablar, de tal manera que el detalle delata alguna clase de consciencia por parte de las asesinas. En todo caso, la forma en que Penteo se dirige a ellas no parece la de un hijo o un sobrino, sino que interpela a su madre y a sus tías como a desconocidas. Nótese en el verso 21 la *variatio* respecto de la versión euripídea según la cual las bacantes ven en Penteo la figura de un león, mientras que en Teócrito es su madre Ágave quien brama como una leona,

<sup>84</sup> Vid. R. Flacelière (1993, pp. 195-197).

<sup>85</sup> Así opina también F. T. Griffiths (1979, p. 100).

haciéndose eco, a su vez de *Ba.* 987-991.<sup>86</sup> A continuación, se procede muy rápidamente al descuartizamiento del joven:

Bramó la madre con la cabeza del hijo en sus manos con el bramido que da la leona parida. Arrancó Ino un hombro de cuajo con el ancho hueso, pisándole el vientre, e igual hizo Autónoe. Las otras mujeres repartieron la carne sobrante. Tornaron a Tebas manchadas de sangre todas, trayendo del monte pesar, que no Penteo (vv. 20-26).

Teócrito sitúa en primer término la figura de la madre –sin decir su nombre, pues no hace falta– para poner de relieve la trágica imagen de la asesina con la cabeza de su hijo entre las manos. Además, el verbo *μυκάομαι* (‘mugir’, ‘bramar’, ‘rugir’) aplicado a personas suele tener, salvo excepciones,<sup>87</sup> un sentido cómico, según puede verse en Aristófanes (*Vesp.* 1488 y *Ra.* 562) y, además, sugiere el sonido de la vaca más que el de la leona.<sup>88</sup> No obstante, su protagonismo se ve considerablemente reducido con respecto a la versión del trágico (*Ba.* 1114) en la que Ágave es la primera en desgarrar el brazo derecho de su vástago. Pero en Teócrito es la tía de Penteo, Ino, la que le arranca en primer lugar un miembro de cuajo con suma fiera en una detallada descripción que realza la frialdad y la fuerza de esta devota de Dioniso. A ella le sigue Autónoe, quien no duda en despojar del otro brazo a su sobrino, siguiendo el ejemplo de su hermana. Ha sido la primera en ver al intruso y también la única en hablarle en tono amenazante (v. 19). Significativamente, se establece un triángulo equilátero a partir del cuerpo de la víctima: Ágave toma la cabeza e Ino y Autónoe un brazo cada una, en perfecta simetría a juzgar por el sentido que aporta el término *ῥυθμός* (‘movimiento regulado y medido’, ‘proporción regular’), mientras ‘lo demás’ (*τὰ περισσά*), la carne sobrante, es tomado por las restantes ménades. Pone el poeta especial énfasis en destacar que todas las mujeres «tornaron a Tebas manchadas de sangre» sin excepción –en un verso de ecos homéricos (*Od.* IX 397). Con ello se realza la crueldad de la mujer que causa la desgracia –esta vez hasta el extremo de la mutilación física– del varón, motivo que se halla en consonancia con el gusto de Teócrito que recrea, también en otros lugares, esta faceta femenina. La propia insistencia en que «todas» las mujeres son un mal o causantes del dolor masculino se halla en

---

<sup>86</sup> Vid. B. Effe (1978, p. 70 y 1986, p. 81), quien opina que Ágave es mucho más cruel y sanguinaria en Teócrito que en Eurípides.

<sup>87</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 479).

<sup>88</sup> Cf. Hom., *Il.* V 749 y *Od.* X 413; Hes., *Op.* 508, y Ar., *Nu.* 292.

la línea hesiódica que considera a la mujer como un mal necesario. A modo de colofón, las bacantes traen de regreso a la ciudad «pesar» que no a Penteo: nótese el juego de palabras entre el nombre propio del joven Πενθηα y el sustantivo πένθημα (‘aflicción’) que remonta a Eurípides (*Ba.* 367). No obstante, pese a la crudeza de la descripción, en los últimos versos del poema el autor justifica la terrible actuación de las cadmeas –entiéndase por Καδμείαι a las «tebanas» en general y no solo hijas de Cadmo– por la intercesión del dios:

Salve a la hermosa Sémele y a sus hermanas, las cadmeas a quienes muchas heroínas rinden honores; ellas obraron de aquel modo a impulsos de Dioniso, no merecen censura. Que nadie vitupere los actos de los dioses (vv. 35-38).

Lejos de horrorizarse en el momento de la anagnórisis ante los actos cometidos, como sucede en la obra de Eurípides, las mujeres son aquí finalmente deificadas, según se desprende del verso 36.<sup>89</sup> Con independencia de este último detalle y dada la línea de pensamiento de nuestro poeta que se manifiesta también en otros lugares, entendemos que la elección de este mito, susceptible de las más diversas interpretaciones,<sup>90</sup> responde al deseo de poner en evidencia el fanatismo de las mujeres en materia religiosa, mágica o supersticiosa. En definitiva, lo que hace Teócrito al final de la composición es añadir una crítica a la crítica: disculpa a las mujeres, esas heroínas (ἡρωίνας, v. 36) que no deben ser sino otras bacantes, atribuyendo su actuación a la voluntad divina. Y es que ciertamente el siracusano no cree en los dioses tradicionales y por ello la frase que clausura el poema (μηδεὶς τὰ θεῶν ὀνόσαιτο, v. 38) resulta en extremo irónica. De hecho, el adjetivo ἐπιωματόν (‘censurado’, v. 38), que solo aparece en Hesíodo (*Op.* 13) a propósito de Eris, aporta una cierta connotación de culpabilidad, pues la diosa sí es merecedora de censura en la obra del beocio. Por consiguiente, cabe preguntarse si las bacantes se ven al final verdaderamente liberadas de toda culpa por haber obrado a impulsos del dios.

## Circe

<sup>89</sup> Vid. F. T. Griffiths (1979, p. 103).

<sup>90</sup> Algunos han querido ver en él un testimonio del ritual de la omofagia con víctimas humanas; otros han optado por ver en el idilio una alusión velada a la muerte de algún joven o incluso un crimen político, como Wilamowitz. Vid. T. Molinos (1992, pp. 109-112).

Circe es la maga hija del Sol y de Perseis y hermana de Eetes, rey de la Cólquide, y de Pasífae, la esposa de Minos. Pese a su clara ascendencia divina –manifiesta en expresiones homéricas como «divina entre las diosas» (δῖα θεάων) de *Od.* X 487 y XII 20; «soberana Circe» (πότνια<sup>91</sup> Κίρκη) de *Od.* XII 36, o «deidad poderosa» (δεινὴ θεός) de *Od.* XII 150– es considerada en el mundo griego como una maga capaz de revelar el futuro,<sup>92</sup> lo mismo que Medea. Con todo, no faltan autores que, como Hesíodo (*Th.* 1011), parecen ubicarla entre las diosas. Habita la isla de Ea, lugar al que llegó Odiseo con su tripulación tras diversas aventuras en el país de los lestrigones. Es conocida también su intervención en el viaje de regreso de los argonautas. En este episodio, la maga acoge a su sobrina Medea y la purifica del asesinato de su hermano Apsirto, pero se niega a ofrecer hospitalidad a Jasón. En consonancia con estos precedentes ofrecidos por la tradición, el personaje de Circe aparece en dos lugares de los poemas teocriteos, siempre relacionado con brebajes de mágica acción. La primera referencia la hallamos en el *Id.* II 15, en el que Simeta proclama el deseo de que sus pócimas (φάρμακα) tengan poderosos efectos: «haciendo estos bebedizos no inferiores a los de Circe, Medea y la rubia Perimede» (vv. 14-16).

Si en Apolonio de Rodas (IV 588 y 662 y ss.) Circe está viva y realiza ritos purificatorios con agua, en el *Id.* II su presencia se reduce a una breve mención erudita. No obstante, al igual que en el autor de las *Argonáuticas*, la maga se vale de un elemento externo, los φάρμακα, para ejercer su poder. No debe resultar extraño que Simeta recurra a la imagen de Circe, pues, en Homero (*Od.* X 133 y ss.), esta trata de retener mediante filtros a Odiseo, a pesar de ser una maga que no siente simpatía por los hombres. En efecto, la seducción y la hechicería son, con frecuencia, dos caras de la misma moneda en el mundo clásico, por lo que las magas se ven impulsadas a emplear sus bebedizos para retener a sus amantes.<sup>93</sup>

El otro pasaje en el que interviene Circe pertenece al *Id.* IX, generalmente considerado obra de un anónimo imitador de Teócrito. Si esto es así, el autor se habría inspirado en la referencia a la hechicera que

---

<sup>91</sup> En Teócrito el sustantivo πότνια siempre se aplica a deidades: Hécate en el *Id.* II 43; Perséfone en el *Id.* XV 14; Afrodita en el *Id.* XVII 36 y *A.P.* VI 340, y Nix en el *Id.* XVIII 27.

<sup>92</sup> Cf. Hom., *Od.* XII 155.

<sup>93</sup> Vid. M.<sup>a</sup> H. Sánchez (2003, pp. 25-26).

acabamos de ver en boca de Simeta, pues las similitudes del contexto así lo sugieren:

Tanto quiero yo a las Musas. A quienes ellas ven con alegría, nunca  
Circe hechizó con bebedizo (vv. 35-36).

El poeta expresa aquí su amor por las Musas, es decir, por el canto, y afirma que quien a ellas se entregue no podrá caer presa de los hechizos del amor. El motivo, por tanto, se halla en la línea temática del poeta siracusano, quien defiende el poder curativo del arte que profesa.<sup>94</sup> Pero la imitación va más allá, pues incluso coincide con Teócrito la posición del nombre en el verso, que ocupa el último pie, y su forma en -α y no en -η –recordemos que, aunque para el *Id.* II 15 los códices traen Κίρκης, los papiros, generalmente más fiables en la reconstrucción del arquetipo, prefieren la forma Κίρκας-. En definitiva, desde el punto de vista del tratamiento de este personaje podemos hablar de una imitación perfecta o bien de una auténtica originalidad, bajo la cual podría subyacer la experiencia personal de Teócrito tan frecuentemente manifiesta en afirmaciones de esta índole.

### Medea

Medea es hija de Eetes, rey de la Cólquide, y de la oceánide Idía, aunque Diodoro (IV 45 y ss.) la considera hija de Hécate y hermana –en vez de sobrina– de Circe. En cualquier caso, Medea no es en la tradición una diosamaga<sup>95</sup> como su tía, sino una mujer experta en filtros y sacerdotisa de Hécate,<sup>96</sup> deidad ctónica protectora de las hechiceras.<sup>97</sup> En el capítulo dedicado a Simeta recordamos las semejanzas entre esta, también vinculada a Hécate, y el personaje de Medea en Apolonio de Rodas. En cuanto al pasaje del *Id.* II 13-16 que acabamos de ver en el epígrafe precedente, observamos en él un detalle de interés: Simeta desea que sus filtros tengan los efectos de los de Medea, pero esta es una mujer que, si bien controla las

<sup>94</sup> Cf. *Idd.* XI 3 y XXII 221.

<sup>95</sup> Su humanización se acentúa, probablemente, a partir de Eurípides. Cf. C. García Gual (1981, p. 32).

<sup>96</sup> En Eurípides, Medea confiesa a propósito de Hécate: «[...] (es) la diosa a la que yo venero por encima de todo y he tomado por colaboradora» (*Med.* 395-397), aunque todas las mujeres sean expertas en utilizar pócimas maléficas (*Med.* 407-409 e *Hipol.* 478-481). Vid. J. L. Calvo (1998b, p. 48).

<sup>97</sup> Vid. M.<sup>a</sup> H. Sánchez (2003, p. 28).

fuerzas de la naturaleza, no tiene ningún dominio sobre sus propias pasiones y, desde luego, sus filtros no van a ser de ninguna utilidad para salvaguardar su amor.<sup>98</sup> De este modo, el poeta estaría introduciendo una suerte de anticipo semejante a la expresión desiderativa que la propia Simeta emite en el *Id.* II 44-46 en relación con el olvido de Teseo respecto de Ariadna, versos que comentamos enseguida en el epígrafe siguiente.

### Ariadna

Ariadna es la joven hija de los reyes de Creta, Minos y Pasífae, enamorada del héroe ateniense Teseo, a quien ayudó a derrotar al Minotauro y a encontrar la salida del laberinto mediante una ingeniosa estratagema. Una vez logrado su propósito, Teseo la abandonó en la orilla de una isla mientras dormía. Con razón de este último detalle, la mítica Ariadna es traída a colación por Simeta en el *Id.* II en una comparación de tinte homérico:

[...] ora si con él duerme mujer, ora si duerme hombre, que tanto olvido embargue a Delfis como cuentan que, en Día, Teseo olvidó a Ariadna, de hermosa cabellera (vv. 44-46).

En efecto, el adjetivo εὐπλοκάμῳ ('de hermosa cabellera') aparece aquí como variante del compuesto καλλιπλοκάμῳ aplicado por Homero (*Il.* XVIII 592) a Ariadna. A esta pincelada se une otra interesante *variatio* respecto de *Od.* XI 324, pasaje en el que, si bien el nombre del lugar identificado habitualmente con una pequeña isla al norte de Creta es, como aquí, Día, la versión del mito es bien distinta, pues en el episodio homérico, Ártemis había matado allí a Ariadna a causa de una acusación de Dioniso. Hemos de tener en cuenta en este punto que a partir de Homero los poetas sitúan el abandono en Naxos, en pleno mar Egeo, y tratan a Día como otro nombre de este importante lugar,<sup>99</sup> aunque los escolios hablan de seis islas con la misma denominación. De esta guisa, Teócrito reelabora el mito a partir de varias versiones y lo plasma con una brevedad que casi pasa inadvertida, al estilo de Calímaco.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> De hecho, Medea encarna la tragedia de la mujer divorciada. *Vid.* P. A. Cavallero (2004, pp. 43-67).

<sup>99</sup> *Cf.* Call., *fr.* 601.

<sup>100</sup> *Vid.* M. Durán Mañas (2005b, pp. 3-4) y (2009, pp. 5-7).

Por tanto, el mito de Teseo y Ariadna es mencionado por Simeta a modo de símil exhortativo –procedimiento común en el ámbito de la magia<sup>101</sup> con la pretensión de que su amado se olvide de cualquier otro objeto de deseo y de que regrese a sus brazos. En esta referencia, empero, subyace una paradoja, pues la ingenua protagonista del idilio no se percata, al pronunciar estas palabras, de que, en realidad, es ella misma quien ha sido abandonada como nueva Ariadna por Delfis. El detalle muestra la fragilidad cultural de Simeta, una chica de pocos conocimientos, al menos en materia de tradición mítica, o tan aturdida por su circunstancia vital de enamorada no correspondida que habla con suma torpeza. La ironía trágica reside, en consecuencia, precisamente en que a Delfis ya le invade el mismo olvido que a Teseo, aunque a ella le gustaría que su amnesia fuese de otro calibre: que se olvidara de su incipiente amor. Paralelamente, Apolonio emplea idéntico recurso en dos lugares de sus *Argonáuticas*, aunque más bien como un elemento de anticipación. En efecto, también en esta obra hallamos pinceladas de ironía y humor que se oponen al tono melodramático y serio que caracteriza el asunto principal como, por ejemplo, el momento en que Jasón le recuerda ingenuamente a Medea la historia de Teseo y Ariadna con la cual la suya propia posee un paralelismo tan estrecho (A.R., III 997 y ss.; 1096 y ss.). No resulta fácil establecer en este asunto quién depende de quién, pero no es improbable que Teócrito sea posterior y emplee aquí el recurso de la variación. En efecto, a menudo el siracusano elabora composiciones independientes con motivos que en Apolonio pertenecen a la misma saga de Jasón y los argonautas. Este hecho sugiere, por tanto, que nuestro poeta pudo tomar como punto de partida la obra del rodio.

### Atalanta

El ejemplo de una desdenosa mujer del mito, hija de Yaso o de Esceneo, según las versiones,<sup>102</sup> sirve al cabrero del *Id.* III para mostrarle a Amarilis que incluso las damas más reticentes se doblegaron, en última instancia, al amor. De acuerdo con este mito, Atalanta había prometido casarse con aquel que la derrotara en la carrera, lo cual era imposible a menos que se empleara

---

<sup>101</sup> Cf. *P.G.M.* IV 2740; 2757; 2905, o 2960.

<sup>102</sup> Cf. *Hes., fr.* 72 M-W.

alguna estratagema. En este sentido, Atalanta responde al arquetipo de la mujer guerrera que, como las amazonas, rivaliza con el hombre, rinde culto a Ártemis y renuncia a su papel femenino para adoptar uno masculino. Según la leyenda común,<sup>103</sup> Hipómenes, también llamado Melanión, venció a Atalanta gracias a las manzanas de oro recibidas de la diosa de Pafos, porque la joven se retrasó parándose a recoger los hermosos frutos por deseo de ellas y no del muchacho.

En nuestro idilio, el cabrero lleva también muchas manzanas, como Hipómenes, pero con la diferencia de que las suyas no son de oro.<sup>104</sup> El detalle produce un efecto de comicidad, pues el enamorado le trae diez manzanas comestibles y le promete más al día siguiente, pero nada tienen que ver estas frutas con los áureos dones de Afrodita. Resulta significativo que Teócrito escoja aquí una variante poco conocida de la leyenda, la de Filetas, si hemos de creer el escolio al *Id.* II 120. Según esta versión, las manzanas habrían enamorado efectivamente a Atalanta y, en consecuencia, la joven se habría dejado vencer en la carrera.<sup>105</sup> Con este pequeño alarde de erudición, el poeta pone en boca del cabrero la versión que sin duda sirve mejor a sus fines y por ello dice que Atalanta, nada más ver<sup>106</sup> las manzanas, «quedó fuera de sí y cayó en profundo amor» (v. 42). De esta guisa, el cabrero piensa, en su ingenuidad, que Amarilis ha de caer igualmente rendida ante el poder de sus manzanas, lo cual provoca en el lector una sonrisa:

Hipómenes, cuando quiso desposar a la doncella, tomó manzanas en sus manos y terminó la carrera; Atalanta, en cuanto las vio, quedó fuera de sí y cayó en profundo amor (vv. 40-42).

---

<sup>103</sup> Cf. Apolod., III 105. Para el concepto de *leyenda* remitimos a la definición que ofrece A. Ruiz de Elvira en el capítulo I: «Mitología y mitografía» de su *Mitología clásica* (1975).

<sup>104</sup> De interés resulta la aportación de P. Mabel (1993-1994, pp. 98-99) sobre las correspondencias implícitas entre el episodio del cabrero y los episodios míticos que este trae a colación.

<sup>105</sup> Ovidio (*Met.* X 560 y ss.) recoge esta variante según la cual Atalanta se enamora de Hipómenes nada más verlo y sin tener conocimiento aún de las manzanas.

<sup>106</sup> El tema del amor que entra por la vista es recurrente en el corpus teocriteo. De hecho, Simeta pronuncia idénticas palabras en el *Id.* II 82. Cf. A.R., III 283 y ss.

Atalanta es aquí una *παρθένος* ('doncella'), es decir, una joven en su etapa previa al matrimonio.<sup>107</sup> De cualquier manera, lo mismo que en el caso de las espartanas del *Id.* XVIII, así también la carrera de Atalanta puede interpretarse como ritual premarital femenino.<sup>108</sup>

### Clicia

Según explica un escolio al *Id.* VII 5-9, Clicia, hija de Mérope, era la esposa de Eurípilo, hijo a su vez de Posidón, y rey legendario de Cos, y fue madre de Calcón y de Antágoras. Estos nombres, añade el escoliasta, nos transportan a los primeros tiempos de la colonización helena en la isla, llevada a cabo por los descendientes de Clicia, quienes acogieron allí a Deméter. Así, a partir de este comentario y de los versos del *Id.* VII, A. S. F. Gow piensa que posiblemente el culto a Deméter era hereditario en la familia de Frasidamo y Antígenes:

Pues ofrecían a Deo las primicias de la cosecha Frasidamo y Antígenes, hijos ambos de Licopeo, ilustres si los hay entre los nobles que tienen su linaje de Clicia y del propio Calcón, el que hizo brotar con su pie la fuente de Burina, apoyando con fuerza su rodilla en la peña. A la vera de ella los chopos y los olmos tejían un bosque de deliciosa sombra, cubiertos de su verde cabellera de follaje (vv. 3-9).

Por lo demás, Clicia no aparece mencionada en ningún otro lugar.

### Hécuba

Hécuba es la segunda esposa de Príamo, especialmente célebre por su fecundidad. Se le atribuyen generalmente diecinueve hijos, aunque Apolodoro (III 12, 5) cita solo catorce y Eurípides (*Hec.* 421) eleva el número a cincuenta. A ello debe su protagonismo en el mito. Su nombre aparece en los poemas de Teócrito una sola vez, en el *Id.* XV 139, y se trata, en realidad, de una alusión a la ascendencia materna de Héctor:

Solo tú, Adonis, entre los semidioses, como es fama, vienes acá y vuelves al Aqueronte. No alcanzó tal fortuna, ni el grande Ayante, el héroe

---

<sup>107</sup> Véase el capítulo reservado a las *παρθέναι*, en el que estudiamos con más detenimiento los matices de este término.

<sup>108</sup> Sobre la carrera como ritual deportivo, *vid.* J. M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (2005, pp. 75-76).

de la cólera terrible, ni Héctor, el mayor de los veinte hijos de Hécuba...  
(vv. 136-139).

Ahora bien, cabe preguntarse por qué se alude a la madre de Héctor y no al padre. Sin embargo, no es la única vez que el nombre de la madre tiene más relevancia que el paterno<sup>109</sup> y, como en los demás casos, parece obvio el motivo. En efecto, se refiere el poeta, en un tono afectivo, a la fama que obtuvo a su muerte Adonis, amado de Afrodita, gloria que no fue alcanzada por ninguno de los héroes antiguos que a continuación se mencionan: Agamenón, Ayante, Héctor, Patroclo, Pirro, etc. Así, a fin de resaltar la figura del héroe troyano, se alude a su condición de hijo primogénito e indirectamente al amor que su querida madre le profesaba. De este modo, la presencia materna constituiría un elemento de configuración afectiva dentro de la atmósfera literaria.

### Deípíle

Deípíle es hija de Adraastro, rey de Argos, y de Anfítea. Se casó, atendiendo a un antiguo oráculo, con el etolio Tideo y fue madre de Diomedes, el héroe que participó en la guerra de Troya. A estas circunstancias hacen referencia los siguientes versos del *Id.* XVII:

Argiva de oscuras cejas, tú te uniste a Tideo, el héroe de Calidón, y  
trajiste al mundo a Diomedes, destructor de huestes (vv. 53-54).<sup>110</sup>

Aunque no se mencione de forma explícita su nombre, la argiva es para el lector mínimamente versado en materia mitológica, Deípíle. No obstante, pese a la evidencia de la alusión, A. S. F. Gow aporta, en su comentario al verso 53, un detalle significativo: Deípíle tenía una hermana llamada Argía que se casó con Polinices, según relata Apolodoro (III 6, 1). Por este motivo, A. S. F. Gow sugiere que tal vez Teócrito confunda aquí a las dos hermanas o siga quizás una tradición diferente relativa a sus matrimonios. Ahora bien, si el término «argiva» (Ἀργεῖα) se interpreta como un gentilicio referido a Deípíle, la perífrasis se plantea entonces como una suerte de adivinanza muy sencilla. En efecto, los datos ofrecidos son abundantes, de modo que la solución se descifra inmediatamente convirtiendo así la incógnita literaria en un guiño de complicidad entre el poeta y el lector, acorde con las prácticas

<sup>109</sup> Cf. *Idd.* V 15; XV 139; XXIV 20, y XXII 214.

<sup>110</sup> Volvemos sobre estos dos versos en el capítulo dedicado a las mujeres reales.

alejandrinas.<sup>111</sup> Por otra parte, el adjetivo κωνόφρυς ('de oscuras cejas') se aplica asimismo tanto a Amarilis en el *Id.* III 18, como a la amiguita de un viejito en el *Id.* IV 59, pero no aparece con esta morfología fuera de Teócrito.<sup>112</sup> Constituye, al parecer, un tópico sobre el ideal de belleza presente ya en Homero, en *Il.* I 528 y XVII 209 referido a Zeus y en *Il.* XV 102 aplicado a Hera, si bien Teócrito atribuye esta hermosa característica solo a las mujeres.

### Sémele

Sémele es, en la tradición tebana, hija de Cadmo y Harmonía y hermana de Ino, Autónoe y Ágave, las ménades asesinas de Penteo. Fue amada por Zeus y de esta unión nació Dioniso, a pesar de los malvados consejos de Hera, quien consiguió mediante un ardid que Sémele fuese calcinada por la acción del rayo de Zeus.

Hemos aludido ya al pasaje en el que aparece la principal mención a este mítico personaje cuando tratamos de las ménades en el *Id.* XXVI 1-9. Vemos allí cómo cada cortejo báquico construye un altar para ella, de tal forma que se ve honrada con un total de tres frente a los nueve de Dioniso. Como observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 478), no es extraño hallar a ambos personajes asociados en el culto, pues ya aparecen juntos en autores antiguos como Hesíodo (*Th.* 942), Píndaro (*frs.* 75, 19) y Eurípides (*Ph.* 1755; *Ba.* 998; *frs.* 586, 35). En efecto, cuando Dioniso fue divinizado, bajó al Hades a buscar a su madre, la cual resucitó y compartió a partir de entonces los honores con su hijo.<sup>113</sup> Por este motivo, el *Id.* XXVI se cierra en los versos 33-35 con una despedida al estilo de los himnos dirigida a ambos, Dioniso y Sémele. No obstante, es de notar la estructura bipartita donde se separa lo inmortal de lo mortal: el poeta saluda, en primer lugar, a Dioniso y, a continuación, a Sémele y a sus hermanas. Pero, aunque Ágave, Ino y Autónoe aparecen en un bloque común, no se oponen en modo alguno a Sémele, cuando sería esperable hallar cierta tensión entre ellas, dado que

---

<sup>111</sup> Este tipo de lenguaje críptico se halla también presente en otros contextos. Cf. *Idd.* III 44-45 y XI 26.

<sup>112</sup> También el vaquero enamorado del *Id.* XX 24 era muy guapo gracias a la negrura de sus cejas: «[...] lucía la blanca frente sobre las negras cejas».

<sup>113</sup> Cf. Plu., *Mor.* 566a.

Penteo y Dioniso eran primos entre sí. De hecho, siendo Sémele la madre del causante de la locura homicida de sus hermanas, no parece lógica la postura de adoración de estas hacia aquella, que se prolonga hasta el final del poema (v. 35). Sin embargo, en este punto el poeta parece tener presente, por encima de todo, el aspecto celeste que Sémele adquirió cuando su hijo, tras ser divinizado, la rescató del mundo subterráneo y consiguió resucitarla. Además, después de este episodio, Sémele tomó el nombre de Tione. Pero el asunto se aclara en seguida cuando en los versos postreros (vv. 37-38) todo queda apaciguado por la balsámica afirmación de que ante la voluntad de un dios nada puede hacer el hombre.

### Resumen

Según hemos visto, la mayoría de las mujeres del mito aparecen en forma de alusiones, más o menos fugaces, traídas a colación a modo de *exempla*. Tan solo Helena, Alcmena y las Ménades protagonizan, directa o indirectamente, la acción que se desarrolla en los poemas y casi todas ellas son causantes de la destrucción del elemento masculino, a excepción de la madre de Heracles, que se eleva entre las demás como ejemplo modélico de comportamiento femenino. Así, aunque acorde con el ideal clásico de la esposa perfecta, Alcmena posee, empero, ciertas características en las que podemos vislumbrar su nueva situación en época helenística y es su relación con la magia, elemento presente también en torno a la figura de Simeta y de las viejas en la poesía teocritea. A la princesa de Midea se opone Helena, que simboliza, al contrario que aquella, la destrucción del hogar, pese a que, como ha sido a menudo señalado,<sup>114</sup> nada de esto se explicita en el *Id.* XVIII, sino que más bien se refleja un claro desequilibrio a favor de la Tindáride. Pero lo cierto es que, frente al aparente tratamiento de Helena como οικήτις, mujer de su casa casta y pudorosa, tal como era venerada en el Egipto ptolemaico, subyacen, como acabamos de ver, no pocas críticas más o menos encubiertas tras el velo de la ironía.

En cuanto al colectivo de las ménades, destaca el triángulo mortal que conforman para Penteo su madre y sus tías, pues se reparten Ágave, la cabeza, e Ino y Autónoe, un brazo cada una. En efecto, Ino es quien inicia el

---

<sup>114</sup> Vid. G. Montes Cala (1999, p. 321).

descuartizamiento y en el detalle de la descripción se realza su frialdad, fuerza y crueldad. Autónoe, aunque es la primera en ver a su sobrino, así como la única en hablarle en tono amenazante, es, sin embargo, la segunda en arrancarle un brazo, siguiendo el ejemplo de su hermana. Su reacción es desmesurada, pues grita, corre, desbarata los símbolos místicos, se halla fuera de sí y contagia, en última instancia, a las demás. Ágave, por su parte, se presenta envuelta en una candidez que no le pertenece y su presencia sirve precisamente de contrapunto a la paradoja de la escena. En verdad, el hecho de que la propia madre de Penteo sea partícipe del funesto crimen muestra el lado más oscuro de la exaltación religiosa. En este sentido, quizás los versos 35-38 constituyan, a su vez, una crítica a la invectiva de Eurípides (*Ba.* 1150): «[...] lo más bello es venerar a los dioses». Si esto fuera así, Teócrito habría añadido una crítica a la crítica, ironía a la ironía en un juego de factura típicamente helenística. Las restantes mujeres, por su parte, afectadas por el delirio de Autónoe, persiguen a Penteo recogiendo el peplo hasta las rodillas –gesto presente también en el *Id.* XIV 35– y, una vez consumado el sacrificio, se reparten la carne sobrante del despiece. Se hace especial hincapié en que participan todas del ritual, ya que regresan ensangrentadas, y se pone de relieve, de este modo, la fiereza del elemento femenino que destruye –incluso físicamente– al hombre. Aunque el tema pertenezca a la tradición, se ajusta bien al pensamiento general del autor sobre las mujeres, quien gusta de recrear esta faceta femenina. Se insiste, por tanto, en que «todas» las mujeres son un mal para el varón, causantes del dolor masculino (πένθημα), ya sea físico, según hemos visto, o anímico. Además, su liberación al final del poema por haber obrado a impulsos del dios no es, en realidad, una justificación, sino que encubre un sutil ataque a la religiosidad tradicional.

Respecto a las demás mujeres del mito mencionadas por Teócrito observamos que su inclusión en los poemas responde a motivos diversos. Circe y Medea son modelos para la protagonista del *Id.* II que, como ellas, pretende hacer efectivos sus encantamientos amorosos, mientras que Ariadna representa la situación en la que verdaderamente se halla Simeta. En otra ocasión, se menciona a una mujer del mito en boca de un personaje masculino, un cabrero enamorado, que trata de persuadir a una mujer, Amarilis, recordándole cómo Atalanta sucumbió al amor. De otro lado y en sintonía con el aprecio helenístico por las genealogías, el poeta introduce a Clicia –en palabras de Simíquidas– para hacer referencia al linaje de Frasidamo y Antígenes; a Hécuba –en el parlamento de la cantante argiva

del *Id.* XV– en calidad de madre de Héctor y a Deípilo –en boca del propio autor– como ascendiente materna de Diomedes. Por último, Sémele es elevada por el narrador a la categoría de diosa junto a su hijo Dioniso. Con ello, Teócrito exprime la técnica narrativa y fusiona momentos distintos del mito, de suerte que, por ejemplo, para hablar del aspecto divino de Sémele debería haberla llamado Tione.

En definitiva, vemos que, mientras en algunos poemas la atmósfera se halla fuertemente mitologizada, de forma que la trama se instala en un conocido episodio tradicional, en otros, Teócrito hace desfilar a mujeres del mito mencionando sus nombres a modo de pinceladas que recrean o ejemplifican algún asunto de mayor envergadura. Con todo, a fin de obtener una visión global del tratamiento de estos personajes, habremos de consultar el capítulo siguiente, en el que incluimos la faceta maternal de Alcmena y Ágave, así como a otras tres madres del mito, Pero, Leda y Laocoosa, que no hemos tratado aquí por motivos –como ya dijimos al principio– de índole temática.



## II. MADRES

Si bien es cierto que muchas de las madres<sup>115</sup> presentes en los *Idilios* pueden ser objeto de estudio de otros capítulos en los que su relevancia viene determinada por la función individual que desempeñan, también es verdad que la mayoría de ellas poseen unas características comunes que nos obligan a considerarlas como un elemento unitario. Por este motivo, nos dedicamos aquí a estudiar estas mujeres teniendo en cuenta exclusivamente su papel maternal, dejando los restantes aspectos de cada una para otros apartados. De acuerdo con este criterio, establecemos dos bloques diferenciados según se trate de alusiones de carácter general, que inciden fundamentalmente en la cualidad maternal de estos personajes, o bien posean una personalidad propia y un nombre definido. En cuanto al apartado que trata las madres del mito, nos hemos visto en la tentación de incluir a dos madres divinas, Toosa y Afrodita, debido a su afinidad temática con el resto de mujeres estudiadas en el presente capítulo. No obstante, hemos considerado que una licencia como esta habría transgredido los límites del presente trabajo, por lo que nos hemos abstenido de tal inclusión. En algunas ocasiones, las referencias a las madres son irrelevantes en cuanto tales por referirse a un aspecto de un personaje extensamente tratado en otro lugar, como en el *Id.* XVIII 21, en el que se alude al hipotético hijo que pudiera tener Helena de Menelao. En estos casos, hemos preferido exponerlas en el capítulo correspondiente a dicho personaje, pues de otro modo incurriríamos en repeticiones superfluas.

Del mismo modo, aquellas madres que son mencionadas en genitivo formando una suerte de matronímico, pero cuya faceta maternal no se manifiesta como tal de una manera relevante, han sido incluidas en otros capítulos. Tal es el caso de Hécuba en el *Id.* XV 139, que se halla mejor

---

<sup>115</sup> La figura de la madre en Teócrito ha sido estudiada por M. Cavalli (1997, pp. 221-230), quien ofrece un análisis descriptivo de los contextos en los que aparece.

entre las mujeres del mito puesto que su función en él no es otra que la de ser la madre de los principales héroes y heroínas de Troya. Tampoco Praxínoa, aunque la vemos incluso interactuar con su hijo, se verá tratada aquí. Su faceta maternal se refleja en el capítulo dedicado a ella y a su amiga Gorgo, ya que desglosar sus distintos aspectos habría supuesto una merma considerable en la comprensión global del personaje.

### Madres en general

Según podemos apreciar a lo largo de los *Idilios*, el interés de Teócrito se centra de modo especial en las eternas inquietudes del ser humano, mientras que la relación materno-filial queda con frecuencia relegada en su poesía a la posición de elemento decorativo, al claroscuro y a los planos secundarios. Siendo así, en sus versos una madre normalmente no posee, por sí misma, un protagonismo especial y, cuando el poeta introduce una, se trata siempre de un personaje comodín, una mera figura simbólica que sirve para despertar en el lector ciertas sensaciones o emociones relacionadas, por lo general, con la calidez del hogar. De esta guisa, por ejemplo, la presencia de una madre aporta una nota de ternura en la descripción que hace Simeta en el *Id.* II de sus síntomas amorosos:

[...] no podía hablar, ni los balbuceos siquiera que los niños dicen en sueños a su madre querida (vv. 108-109).

En este sentido, resulta significativo el adjetivo φίλαν ('querida') aplicado a la madre, que contribuye a la emotividad de la atmósfera descrita, una escena en la que la placidez contrasta con la tensión que padece la protagonista –he aquí el gusto de la poesía alejandrina por los efectos de antítesis–. No olvidemos que este epíteto, como también en Homero,<sup>116</sup> puede ser interpretado con valor afectivo o posesivo. En efecto, en la epopeya, φίλος adquiere un valor posesivo, sobre todo cuando indica vinculación inalienable (madre, esposa, hijo, etc.) y énfasis.<sup>117</sup> Pero, en realidad, existen grandes dudas acerca de si verdaderamente tiene un significado posesivo o si, por el contrario, esta acepción se deriva de sus implicaciones de afectividad. Consecuentemente, en la obra del siracusano podemos ver una reminiscencia de sus predecesores en lo que se refiere al

<sup>116</sup> Sobre el uso de φίλος en Homero, *vid.* J. C. Fraisse (1974, pp. 35-45).

<sup>117</sup> *Vid.* E. Crespo, L. Conti y H. Maquieira (2003, p. 47).

empleo de φίλος. Sea este más o menos inconsciente, cabe destacar que su presencia –en forma sustantiva o adjetiva– es más frecuente en los *Idilios* que en los versos de otros autores. Compárense, por ejemplo, las setenta y nueve veces que aparece en Teócrito frente a las cuarenta y siete de Apolonio, siendo la obra de este último mucho más extensa. Es probable que nuestro poeta haya querido plasmar voluntariamente la polisemia del término para dejar una vía abierta a la interpretación del lector, propósito que se refleja bien en la traducción de M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 73).

De modo muy semejante, reaparece en el *Id.* XIV la figura de la madre, que infunde ternura y protección, cuando los invitados tratan de burlarse de los amores de la vulnerable Cinisca:

[...] y Cinisca rompió a llorar de pronto con más sentimiento que una niña de seis años que quiere que la coja en brazos su madre (vv. 31-33).

Tanto en esta descripción de la desconsolada Cinisca –inspirada en un pasaje de Homero (*Il.* XVI 7-10) en el que Aquiles se dirige en términos semejantes a Patroclo<sup>118</sup> como en la de Simeta, el personaje de la madre sirve para realzar el contraste entre la vulnerabilidad emocional de las muchachas y la fortaleza que representa la figura materna para su retoño.

Hallamos otra referencia a una madre en general en el *Id.* XII, en el que parece referirse Teócrito a un concurso de besos, si bien no disponemos de ningún otro testimonio que añada información sobre este tipo de competiciones. La presencia del elemento materno pone de relieve en este contexto la satisfacción añadida que obtendrá el vencedor, además de las correspondientes guirnaldas recibidas como premio:

En torno a su tumba reúnen siempre los mancebos al comenzar la primavera, y contienden por obtener la palma en el besar; y aquel que con mayor dulzura apriete labios con labios, torna a su madre cargado de guirnaldas (vv. 30-34).

Con el mismo sentido introduce Píndaro (*P.* VIII 85) una alusión a la madre de unos participantes en los Juegos Píticos, aunque no se refiere, como aquí, a su victoria, sino a su derrota. Por tanto, la madre es, como

---

<sup>118</sup> Vid. R. L. Hunter (1996a, p. 113).

también en otros lugares, una figura amorosa a la que siempre es agradable regresar.

En otras ocasiones, aparecen el padre y la madre mencionados conjuntamente y formando una unidad. Es el caso de los padres de Menalcas, de los de dos personajes homónimos llamados Dafnis y de los de Ptolomeo. En todos ellos, las referencias aparecen en situaciones cotidianas. Así, en el *Id.* VIII, Menalcas no se atreve a apostar un cordero en el certamen por temor a la regañina de sus padres:

Me.—Un cordero no apostaré yo nunca, que mi padre y mi madre son severos, y cuando cae la tarde cuentan todas las bestias del rebaño (vv. 15-16).

Esta afirmación sugiere que Menalcas es un hombre libre y que los corderos pertenecen a su familia, contrariamente al caso del *Id.* V, en el que Comatas y Lacón son esclavos. Destaca el plano de igualdad en el que aparecen la madre y el padre, dotados ambos de la misma autoridad, según indica el adjetivo χαλεπός ('difícil', 'severo') que, aunque concierne con la palabra que tiene más cerca, ὁ πατήρ ('el padre'), debe entenderse referido a todo el sujeto. Por tanto, estos padres son severos, controladores de la hacienda y, en consecuencia, suponemos, buenos ecónomos en consonancia con un ideal de estructura familiar sólida.

En el *Id.* IX aparece asimismo la pareja del padre y la madre formando parte de una unidad familiar en la cual ambos miembros se hallan igualmente al mismo nivel. Pero si Menalcas sentía temor y respeto por sus padres, la actitud de Dafnis es bien distinta. Lo que se destaca aquí es la indiferencia egoísta del joven hijo a quien solo preocupa el deleite del momento presente:

Tanto me importa a mí el ardiente verano, cuanto a un amante oír los sermones de su padre y de su madre (vv. 12-13).

La figura de los padres adquiere, pues, la función de consejera de un hijo que pasa por un momento de ceguera y se encuentra bajo el yugo de la urgencia que desata su pasión. La antítesis es clara: los padres representan la sensatez (σωφροσύνη), mientras el hijo, vividor y despreocupado, ha de sufrir en sus carnes y aprender del dolor, pues de nada le sirven los consejos y advertencias de aquellos que poseen ya una experiencia cierta de la vida.

Otro pastor, de nombre Dafnis, pretende el amor de una pastora, Acrotime, en el *Id.* XXVII. A fin de seducirla, Dafnis se jacta de su honrado origen:

Muchacha.—Pero ¿qué voy a decirle, qué voy a decirle a mi anciano padre?

Dafnis.—Aprobará tu casamiento cuando oiga mi nombre.

Muchacha.—Dime cuál es ese nombre, que muchas veces también un nombre da contento.

Dafnis.—Dafnis soy, Lícidas es mi padre, y mi madre, Nomea.

Muchacha.—Vienes de buenos padres, pero no soy menos que tú.

Dafnis.—Lo sé, te llamas Acrotime, y tu padre es Menalcas (vv. 39-44).

Por una parte, es significativo el hecho de que se mencione tan solo al padre de la pastora, lo cual parece indicar que es huérfana de madre, a menos que el propósito implícito sea el de informar que la muchacha no es de padre desconocido y de ahí que su ascendencia materna carezca de relevancia. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 491) sugiere que el pastor menciona tan solo al padre de la chica porque, en realidad, lo que quiere demostrar es que ella no le resulta desconocida y para este fin no precisa más que mentar su nombre y el de su padre, siendo innecesarios más datos al respecto. Por lo que concierne a Dafnis, en cambio, conocemos el nombre de ambos progenitores a quienes él mismo alude como señal de buena cuna.<sup>119</sup> En efecto, según la creencia griega, si los padres eran renombrados por su bondad, también los hijos habían de ser honrados y bondadosos a su vez, lo cual podemos poner en conexión con la idea de la culpa hereditaria, así como con nuestro «de tal palo tal astilla». De acuerdo con esto, tanto el padre como la madre poseen un estatus semejante y Dafnis se siente orgulloso de ambos por igual. Es evidente que Lícidas y Nomea son nombres de pastores pues, al menos este último, que significa «pastora», es un nombre parlante formado a partir de *voμή* ('reparto', pero también 'pastoreo').

---

<sup>119</sup> Es frecuente la alusión a los progenitores como cualidad innata de un personaje. Así sucede también en el *Id.* XVII 34-64, en el que se exalta el noble linaje de Ptolomeo II Filadelfo.

Más significativo aun es el hecho de que Acrotíme, tal vez huérfana de madre, según acabamos de ver, se transforme ella misma al final del poema en la futura madre de los hijos de Dafnis:

Muchacha.—Doncella vine aquí y mujer marcho a casa.

Dafnis.—Mujer y madre que ha de criar hijos, ya no muchacha (vv. 65-66).

De este modo, Teócrito resume todo lo ocurrido entre Dafnis y la joven, sin necesidad de ser demasiado explícito, mediante los términos que designan un momento decisivo de transición en la vida de la joven —de ‘doncella’ (παρθένος) a ‘madre’ (γυνή μήτηρ). De este modo, hace alarde de un excelente dominio de la economía del lenguaje sin perjuicio de la eficacia en la expresión.

Además, entre los griegos los progenitores debían ser honrados por sus hijos tanto en vida como después de la muerte. Hallamos un reflejo de ello en el *Id.* XVII cuando, tras el elogio de los padres de Ptolomeo II, el poeta comienza propiamente el encomio<sup>120</sup> de este mediante una sutil transición. En efecto, se realza la bondad del monarca a través del respeto y los honores que les rinde a sus venerables padres:

Él solo entre los antiguos y entre los que aún dejan sobre el polvo que pisan sus huellas recientes ha levantado fragantes templos en honor de su madre querida y en honor de su padre, y les ha puesto allí bellísimas estatuas de oro y marfil, tutelares de todos los humanos (vv. 121-125).

Vemos en este pasaje cómo la madre es calificada con el adjetivo φίλη (‘querida’) y cómo Ptolomeo no ahorra manifestaciones de aprecio por aquellos que todo lo merecen. Ptolomeo I y Berenice son ahora «tutelares de todos los humanos» (πάντεσσιν ἐπιχθονίοισιν ἄρωγούς) porque han pasado a la esfera divina desde donde ejercen su benevolencia. Frente a las restantes menciones de ambos progenitores, en las que se cita generalmente el padre en primer lugar, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 344) sugiere que Teócrito invierte aquí el orden de aparición porque la deificación de Berenice fue posterior a la de su esposo y, por tanto, más reciente respecto del momento de composición del poema.

---

<sup>120</sup> M. P. Funaioli (1993, pp. 206-215) estudia la cronología relativa entre el *Id.* XVII de Teócrito y el *Himno a Delos* de Calímaco a partir de sus notables semejanzas en el estilo compositivo.

Ahora bien, no parece casual el hecho de que en aquellos poemas en los que se trata de un amor heterosexual las menciones a los progenitores se refieran, bien a la madre, bien a esta junto con el padre, aunque ambos ascendientes puedan aparecer también en contextos distintos. Contrariamente, cuando se trata de una relación homosexual, es la figura paterna exclusivamente la que cobra relieve. Así, en el *Id.* XIII –en el que, al igual que en el *Id.* XI, el tema es el de las Musas como panacea al mal de amores– se compara la relación entre Heracles e Hilas con la paterno-filial, en la que el progenitor alecciona con cariño a su querido hijo. En cualquier caso, los padres son habitualmente en la poesía de Teócrito figuras benévolas y son tratados ambos, padre y madre, con el mismo respeto y afecto:

Enseñábale (Heracles a Hilas), cual hace un padre con su hijo querido,  
todos los conocimientos que a él le habían servido para ser un héroe  
celebrado (vv. 8-9).

Parece significativo, por tanto, el que en un poema de amor homoerótico, que refleja el deber del amante dorio de instruir a su amado (ἐρωμένοϛ) en la virtud (ἀρετή), se plasme la ternura y comprensión en la figura paterna y no en la materna.

### **Madres de personajes concretos**

Pero la visión amable del personaje maternal que hemos observado hasta ahora no es una constante en Teócrito. En efecto, en el *Id.* II, una madre viene a traer malas noticias para Simeta, de forma que adopta la función del mensajero de la tragedia<sup>121</sup> al ser portadora de nuevas cargadas de dolor para la destinataria. Le anuncia en esta ocasión a la joven enamorada que Delfis tiene ya otro amor:

me ha venido la madre de nuestra flautista Filista y de Melixo [...] y  
me ha dicho, entre otras muchas cosas, que Delfis tenía un amor (vv. 145-  
146 y 149).

---

<sup>121</sup> Recordemos que la mezcla de géneros es una práctica habitual entre los poetas alejandrinos.

Como han señalado ya algunos estudiosos,<sup>122</sup> Simeta emplea el estilo indirecto de un personaje menor –la madre de Filista y de Melixo– para indicar el final de su relación con Delfis, de la misma manera que se ha servido de otro personaje menor –la nodriza tracia de Teumáridas– para señalar su comienzo. Aunque el contenido del discurso de esta mujer es más detallado que el de la nodriza, con todo, parece no alcanzar la importancia de los de Delfis o los de la propia Simeta, pues no aparece en estilo directo. No obstante, sus palabras vienen introducidas con la expresión de una circunstancia temporal de clara reminiscencia homérica, epicismo que dota de solemnidad a su intervención. Lo que sí se refleja, en definitiva, es el impacto de sus comentarios, como en el caso de la nodriza.

El que Simeta no conozca el nombre de la madre de sus amigas –hecho tan frecuente en la vida cotidiana– constituye una nota de realismo con la cual Teócrito deja entrever, de paso, el dudoso origen de la información de la señora. Lo importante aquí es el hecho de que esta mujer sea una madre y por ello el poeta deja incógnito su nombre propio, pues lo considera irrelevante. Ahora bien, si es madre, debemos suponer que tiene una cierta edad con respecto a la aparente juventud de Simeta, de tal manera que, en cierto modo, su presencia puede ponerse en relación con el personaje de la vieja, cuya función, ya desde antiguo en la literatura, se veía vinculada a la alcahuetería. Más concretamente, la figura de la madre estaría relacionada con el mundo de los chismes, mientras que el de la vieja se habría especializado en el de la magia y la superstición. Sea como fuere, esta mujer desempeña el papel de espía, lo mismo que Testílde, enviada por Simeta a la palestra con el fin de controlar a Delfis en el *Id.* II 96-97.

En opinión de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 60), este personaje no parece mucho más respetable que la Gilide de Herodas<sup>123</sup> (I 5), quien se presenta como «la madre de Filénide», mujer de vida disoluta (μαστροπόζ) mantenida por dos heteras, Mirtale y Sime, según se desprende del *Mimo* I 89. En efecto, como observa E. Fantham (1975, p. 50), las heteras debían conseguir suficiente dinero de sus amantes mientras eran jóvenes para luego dedicarse, entre otras cosas, a tener su propio negocio de cortesanas. En este sentido,

---

<sup>122</sup> Cf. Ch. Segal (1985, p. 113); I. J. F. Jong (1987, p. 175), y N. E. Andrews (1996, pp. 27 y 48).

<sup>123</sup> Herodas, influido por la Comedia Nueva, escribe mimiambos, esto es, como su nombre indica, burla de temas cotidianos.

por ejemplo, hallamos que en Demóstenes (LIX 18-19) una mujer libre llama «hijas» a sus artistas-esclavas con el fin de obtener mayor confianza por parte de los amantes que creerían así unirse a mujeres libres. Como quiera que sea, si la flautista Filista es, en realidad, una hetera,<sup>124</sup> es bastante probable que su madre, real o putativa, también lo fuera e incluso que esta sacara la información de los comentarios de aquella. Pues una característica ancestralmente atribuida a las mujeres es la charlatanería –faceta relevante también en el *Id.* XV–, tal vez porque las largas horas de ociosidad les habría llevado a buscar en los comentarios un medio de pasar agradablemente el rato. Este rasgo queda aquí perfectamente marcado por la expresión «me dijo muchas otras cosas», de todo lo cual Simeta reproduce tan solo aquello que le afecta de modo particular.

Unos versos más adelante, reaparece la misma mujer bajo una curiosa denominación:

Esto fue lo que me ha contado la comadre, y ella no miente (v. 154).

El sustantivo ἄξεινα, con alargamiento jónico de la vocal, significa, en realidad, ‘extranjera’ o ‘huésped’ y de ahí deriva en ocasiones hacia el sentido de ‘amiga’. Si, en efecto, se trata de una extranjera, hemos de poner este dato en relación con la profesión de hetera, pues muchas de estas mujeres eran inmigrantes que debían buscarse la vida de este modo, en especial aquellas de humilde extracción social.<sup>125</sup> El caso es que la joven enamorada confía ciegamente en las palabras de este personaje, pues afirma con rotundidad que cuanto ella dice es ἀλαθής (‘verdadero’), adjetivo que, según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 61), no es habitual aplicado a personas.<sup>126</sup> En este sentido, resulta interesante ver cómo una charlatana es digna de la confianza y la credibilidad de Simeta. Sin duda, como Delfis lleva ya once días ausente, la muchacha no encuentra otra explicación que la que le ofrece esta mujer, de forma que Teócrito caracteriza así a su protagonista como una

---

<sup>124</sup> Según J. Henderson (1991, p. 51), algunos pasajes de la comedia sugieren que las flautistas practicaban felaciones en los simposios.

<sup>125</sup> Vid. E. Fantham (1975, p. 49). Asimismo L. Gil (1975, p. 83), a propósito de la comedia ática, afirma: «El *status* social de las heteras, así como la forma de realizar su comercio, varían. Extranjeras en gran parte, como lo indican los nombres de tantas piezas, lógicamente carecen de derechos de ciudadanía». Tal vez por este motivo Menandro afirme en una de sus comedias que ninguna hetera es buena. Vid. D. Gilula (1987, p. 515, n. 16).

<sup>126</sup> Cf. Hes., *Th.* 233; E., *Ion* 1537; Arist., *E.N.* 1108a 20; Tryph., 641.

chica crédula, sensible y vulnerable a los chismes de una alcahueta cualquiera de la que ni siquiera conoce el nombre.

Otro caso en el que la figura de la madre se manifiesta como un ser benévolo se encuentra en el *Id.* IV. Bato, sorprendido de que Egón se dedique a los juegos atléticos y de que tenga fama de rivalizar en fuerza y poder con Heracles, exclama:

También dice mi madre que soy yo mejor que Polideuces (v. 9).

Con este detalle se pone de relieve la actitud pueril del protagonista, que describe con realismo lo que podría constituir una escena cotidiana. En efecto, por lo general, una madre está incondicionalmente dispuesta a animar a su hijo y a alabar sus cualidades, pues para ella siempre su retoño es el mejor. Por tanto, siguiendo su tónica general, Teócrito deja clara también aquí su simpatía por la imagen materna, con una caracterización marcadamente positiva y generosa.

En el *Id.* X, Milón, con un tono no exento de cierta ironía, aconseja a Buceo confiar en su madre para contarle sus cuitas amorosas. Aunque ya desde antiguo se dudaba de la autenticidad de estos tres versos finales (vv. 56-58), según comenta el escoliasta,<sup>127</sup> en todo caso, la madre, como también en otros lugares, constituye un símbolo de confianza que arropa y comprende, aconseja y da cariño:

Esos amores tuyos que te arruinan, Buceo, cuéntalos a tu madre,  
cuando por la mañana se despierte en el lecho (vv. 57-58).

Según observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 207), el adjetivo λιμῆρόν ('hambriento'), que suele aplicarse a estados o profesiones susceptibles de verse amenazados por el hambre,<sup>128</sup> ha de ponerse en relación con los primeros versos del poema en los que Buceo no rinde adecuadamente en su trabajo, de tal forma que su amor es, *de facto*, un «amor hambriento» (λιμῆρόν ἔρωτα). El participio ὀρθρευοίσα (de ὀρθρεύω, 'levantarse temprano') en voz activa es intransitivo y, en consecuencia, entendemos que es la madre quien se despierta y no esta la que despierta a su hijo. Pese a que no es

---

<sup>127</sup> Vid. M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, p. 229, n. 156).

<sup>128</sup> Cf. *A.P.* VI 47, 285; VII 546, y *Man.*, II 456.

necesario suponer que Buceo vive con su madre, tampoco es improbable que ambos convivan, porque de lo contrario difícilmente podría Buceo hablar con ella a tan temprana hora del día. La imagen sugiere, en opinión de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 207), que el amor del desdichado amante pertenece al mundo de los sueños y que el protagonista se presenta como un niño pequeño que duerme con su madre y le cuenta por la mañana lo que ha soñado. En esta misma línea señala R. L. Hunter (1999, p. 214) que son más bien las mujeres, los niños y cuantos se les asemejan en condición quienes se quedan en casa y hablan de cosas tan sin sentido como el amor, mientras que los hombres deben dedicarse a las tareas agrícolas desde el amanecer. Esta pincelada infantil caracteriza también al ciclope Polifemo,<sup>129</sup> que involucra a su madre en su pasión en el *Id.* XI 67-71. Así, el detalle de revelar las pasiones a los padres u otros familiares se convertirá posteriormente en una característica de los héroes y heroínas de la novela tardía.<sup>130</sup>

Resulta asimismo significativa la reacción de Lacón en el *Id.* V, quien, cuando el cabrero Comatas le inculpa de haberle robado, se defiende de la acusación aludiendo, al parecer, a su «noble» linaje:

La.—No, por el propio Pan de la ribera, que no te quitó Lacón, el hijo de Calétide, tu zamarra (vv. 14-15).

En efecto, es llamativo el hecho de que el pastor mencione para este fin tan solo su origen materno, obviando el nombre de su padre. Tal vez, como sugiere A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 98), esta circunstancia se deba a que Lacón es un esclavo nacido y criado en la casa de su dueño (οικογενής), o bien un esclavo comprado juntamente con su madre. La primera hipótesis explicaría la presunción de Lacón, ya que este tipo de esclavos solía gozar de ciertos privilegios, y daría sentido también a los versos 74-75 en los que el hijo de Calétide<sup>131</sup> se siente molesto porque Comatas le ha revelado a Morsón quiénes son los verdaderos dueños del ganado que cuidan:

---

<sup>129</sup> Polifemo es también el nombre de uno de los argonautas, cuya heroica reacción contrasta con la del enamorado Heracles ante el rapto de Hilas. *Vid.* G. Montes Cala (1995b, pp. 51-56).

<sup>130</sup> *Cf.* Charito, I 1, 8.

<sup>131</sup> En cuanto al nombre de esta mujer, C. Wendel (1899, p. 30) observa su similitud con Herodas (VI 50) y apoya la hipótesis de F. Bechtel, quien propone Κυλαιθίς en vez de Καλαιθίς,

La.—¿Y quién te preguntaba, por Zeus, si es de Sibirtas el rebaño o es mío, grandísimo bellaco? ¡Maldito charlatán! (vv. 74-75).

En esta línea, se entiende también la manera cómicamente pomposa —en opinión de M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 87, n. 4)— de hablar de Lacón, que se refiere a sí mismo, primero, en tercera persona y, luego, en primera, a imitación de los héroes homéricos. Sin embargo, mientras estos mencionan con orgullo su ascendencia paterna, él tan solo puede dar el nombre de su madre, Calétide, lo cual implica que desconoce el de su padre.

### Madres del mito

Hay también otras figuras maternas cuyo nombre propio no se especifica, aunque debía de ser bien identificado por el lector culto, conocedor de las leyendas. Este es el caso de la madre de Alfesibea en el *Id.* III —como también el de Leda, según veremos—, personaje del mito que se rindió a los poderes del amor, lo mismo que Atalanta:

Y ella, la encantadora madre de la prudente Alfesibea, descansó en los brazos de Biante (vv. 44-45).

En efecto, el lector cultivado reconoce en esta perífrasis a Pero, hija de los reyes de Pilos, Neleo y Cloris, con quien Biante consiguió casarse tras diversas peripecias. A este mito aluden, tanto Homero (*Od.* XI 281 y ss.) en un *excursus* a propósito de la madre de Alfesibea, reconocida en los infiernos por Odiseo,<sup>132</sup> como Apolodoro (I 9, 12-13). Para conseguir la mano de la joven, Biante debía llevar a Neleo los bueyes antaño pertenecientes a su madre que se hallaban en el monte Otris en posesión de un príncipe tesalio llamado Fílaco (o de su hijo Ificles, según Apolonio, I 119). Melampo, hermano de Biante, se encargó por él de la empresa, pero Fílaco lo apresó. Finalmente, gracias a sus cualidades de adivino, Melampo recobró la libertad y consiguió la vacada, que entregó a su hermano a fin de que este se casara con su amada. Sin embargo, esta misma Pero más tarde

---

corrección que penetra en la edición de Wilamowitz. Cf. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 97-98); C. Gallavotti (1999, p. 51).

<sup>132</sup> También en el *Id.* II 46 alude Teócrito a este canto XI de la *Odisea*, concretamente a unos versos algo posteriores (*Od.* XI 324), lo cual tal vez indique una predilección del poeta por este texto homérico.

fue abandonada por Biante, cuando este se unió a una de las hijas de Preto, rey de Argos.<sup>133</sup>

En el contexto del *Id.* III, la mención a la madre forma parte más bien de un juego erudito que se permite Teócrito, quizás con una doble finalidad: por una parte, poner a prueba el bagaje cultural de su lector –pues no se conoce a Pero precisamente por ser madre de Alfesíbea–;<sup>134</sup> por otra, al incidir en su cualidad maternal, el pastor de alguna manera adelanta acontecimientos y establece un paralelismo: del mismo modo que Pero fue finalmente seducida y convertida en madre, así también habrá de hacerlo Amarilis. De hecho, el adjetivo *χαρίεσσα* (‘agradable’) es aplicado dentro del mismo *Id.* III tanto a Pero como a Amarilis, lo cual sugiere una intencionalidad nada azarosa al calificar con el mismo adjetivo a un personaje seducido con uno que ha de imitar su ejemplo. El cabrero sería, por tanto, plenamente consciente de la coincidencia y buscaría que la cortejada se sintiese identificada con la seducida. Además, como veremos, se aprecia una conexión semejante entre Amarilis y Alfesíbea, motivo por el cual creemos que Teócrito menciona su nombre y no el de Pero. Así, en esta línea de identificaciones, en primer lugar, el cabrero trae a colación a mujeres del mito que, como Atalanta y Pero, fueron seducidas y, luego, diosas como Afrodita (vv. 46-48), Selene (vv. 49-50) o Deméter (vv. 50-51) que sufrieron el mismo destino, pues cayeron respectivamente en brazos de Adonis, Endimión y Jasión. Pero lo que no dice el cabrero es que estos mortales, aunque consiguieron el amor de las diosas, fueron finalmente destruidos por haber transgredido los límites de su condición.

Por otra parte, el adjetivo *περίφρων* (‘prudente’) –frecuente en la *Odisea*, en particular, aplicado a Penélope– apunta ingeniosamente, en opinión de R. L. Hunter (1999, p. 125), a la oscuridad del personaje de Alfesíbea. Según este autor, puesto que no hay nada que decir sobre ella, un epíteto estándar que no aporta ninguna significación especial es adecuado aquí para llenar un aparente vacío. Sin embargo, debemos observar que, si bien el significado más habitual de este calificativo es el de ‘prudente’, también se aplica en

---

<sup>133</sup> Cf. Apollod., II 2, 2.

<sup>134</sup> De hecho, Alfesíbea solo aparece como hija de Biante y Pero en este pasaje y en Pherecyd., *fr.* 75. En este autor, Pero nada tiene que ver con la ninfa de Asia de la que Dioniso se enamoró, según Pseudo-Plutarco (*Fluv.* XXIV 1, 14).

ocasiones a mujeres desdeñosas o arrogantes.<sup>135</sup> De este modo, es probable que nuestro esforzado poeta esté tratando de establecer un vínculo más entre la hija de Pero y Amarilis, siendo la primera un reflejo de la última, auténticamente soberbia y altanera. Además, el significado de Alfesibea ('la que obtiene bueyes de sus pretendientes') puede hacer referencia también a Amarilis, que está siendo pretendida por el cabrero y, si hemos de creer la afirmación de Hesíodo (*fr.* 139 M-W) según la cual Alfesibea era asimismo el nombre de la madre de Adonis,<sup>136</sup> resultaría que su presencia constituye el nexo de unión entre este mito y el siguiente (vv. 46-48), que narra brevemente los amores de la diosa de Citera con el joven.

### ALCMENA

El *Id.* XXIV comienza con la descripción de una escena doméstica en la que Alcmena, como buena madre, se ocupa de los últimos preparativos del día, antes de que sus niños se vayan a la cama:

Cuando Heracles tenía diez meses, su madre Alcmena, la princesa de Mídea, lo bañó junto con Ificles, que era una noche más joven, y, después de hartarlos de leche, los depositó en un escudo de bronce, arma magnífica que Anfitríon había arrebatado a Pterelao, caído en combate. Acarició las cabezas de los niños y les dijo: «Dormid, alma mía, los dos hermanitos, hijos hermosos. Descansad felices, y que felices veáis el nuevo día». Así dijo, los acunó en el gigantesco escudo, y a ellos los venció el sueño (vv. 1-10).

La ternura que emana de este pasaje<sup>137</sup> nada tiene que ver con el trato que recibe, por ejemplo, el hijo de Praxínoa en el *Id.* XV por parte de su madre.<sup>138</sup> Alcmena baña a los niños, los amamanta, los acuesta, acaricia sus cabezas y les da las buenas noches. Como bien señalan M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 208, n. 5), las palabras de la heroína recrean con forma literaria una canción de cuna en la que, según una superstición antigua, la

---

<sup>135</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (*s.v.* περίφρων).

<sup>136</sup> En efecto, la confusión entre dos homónimos es muy habitual en la poesía helenística y romana.

<sup>137</sup> Nótese el parecido con *hMerc.* 267-268 y Nonn., *D.* III 402.

<sup>138</sup> *Vid.* el capítulo dedicado a Praxínoa en el que observamos la relación distante y poco paciente que esta mantiene con su hijo Zopirión.

madre ha de precisar que al sueño debe seguir un despertar,<sup>139</sup> pues el poder mágico de las palabras podría tener efecto eterno, es decir, la muerte. Teócrito insiste, además, en que los hermanos aún se alimentan de leche materna –también en los versos 31 y 54– quizás para producir un contraste mayor entre la tierna condición de los niños y la hazaña de Heracles.

Según K. J. Gutzwiller (1991, p. 11), los versos 6-9 son una reelaboración de Simónides (*PMG* 543, 16 y ss.) –cuya semejanza sería imperceptible si no estuviera acompañada de otras tantas en el mismo poema–<sup>140</sup> en la que Dánae se dirige a Perseo dormido. De este modo, existe un cierto paralelismo entre Perseo y Dánae, por una parte, y Heracles y Alcmena, por otra, pues, además, los dos héroes son vástagos de Zeus. El parecido se detecta, sobre todo, en la palabra βρέφος (‘recién nacido’) en el verso 21 del poema de Simónides y que, en el contexto épico de la nana, desentona y resulta extraña con el sentido de ‘neonato’. A partir de la idea de K. J. Gutzwiller, M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, p. 276), deducen que Teócrito, al evocar a Perseo, bisnieto de Heracles, pone de relieve el tema de la continuidad dinástica y la transmisión de la virtud de generación en generación, asunto especialmente grato a la ideología de los Ptolomeos. Estos mismos estudiosos (2002, pp. 281 y 351-352) destacan los fuertes contrastes estilísticos como, por ejemplo, el homérico ὡς φημένα («así dijo») que concluye la nana de Alcmena. Asimismo homerizante resulta la expresión ἃ ἵκοισθε («que lleguéis al alba»), en la que el acusativo indica un movimiento hacia un lugar figurado. Esta forma aparece solo dos veces en la *Odisea* con este uso: ἡ ἃ ἵκηται (‘llega al alba’) en *Od.* XIX 319 y ἡ ἃ ἵκοιτο en *Od.* XVII 497. La primera expresa el tiempo, la segunda, como en Teócrito, posee connotaciones de auspicio, aunque obviamente Alcmena lo emplea con carácter positivo, mientras que en la *Odisea* introduce una maldición. En definitiva, parece que el poeta juega con los detalles que reflejan el realismo de la escena en consonancia con su pasión por el experimento.

Poco después, cuando el de Siracusa se dispone a relatar la primera heroicidad del hijo de Zeus, regresa al punto en el que Alcmena los había dejado dormidos. En esta ocasión, Teócrito incide, gracias al adjetivo φίλα

---

<sup>139</sup> La misma advertencia reciben en el *Id.* XVIII 55 los recién casados que se disponen a pasar la noche de bodas.

<sup>140</sup> *Vid.* H. White (1979d, p. 14); R. L. Hunter (1996a, p. 26), y M.<sup>a</sup> T. Molinos (2005, p. 76).

(‘querida’) –al que ya nos referimos anteriormente–, en que los infantes eran amados por su madre, de forma que se destaca el elemento emocional y la delicadeza evocada en los primeros versos:

[...] despertaron los hijos queridos de Alcmena (vv. 21-22).

Sin duda prefiere el autor la expresión «hijos de Alcmena» porque sería impreciso decir tanto «hijos de Anfitrión» como «hijos de Zeus» y tampoco parece adecuada la fórmula «hijos de Anfitrión y Zeus». Con todo, cabe destacar que los niños espabilan gracias a la divina intervención de Zeus, con lo cual se deja entrever la función paternal que asume el dios y que contrasta con la pasividad de Anfitrión.

A continuación, Alcmena también se despierta al oír los gritos de Ificles –pues Heracles no se altera– y, cuando todos llegan a la habitación de los niños, el bebé ya ha reducido a los reptiles. Entonces Alcmena reconforta a su hijo menor:

Alcmena tomó después en su regazo a Ificles, fuera de sí y helado por el miedo. Anfitrión puso al otro niño bajo la manta de piel de cordero, y tornó al lecho a conciliar el sueño (vv. 60-63).

Al hilo de estos versos, M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, pp. 280-281) observan que en la *Nemea* I de Píndaro no se indica la sucesión cronológica de los acontecimientos entre el estrangulamiento de las serpientes y la convocación de Tiresias –llevada a cabo de forma activa por Anfitrión y no por Alcmena–, pero el texto sugiere que lo segundo seguía a lo primero. En Teócrito, Anfitrión se va a la cama mientras Alcmena tranquiliza al espantado Ificles (vv. 60-63). Inmediatamente después (v. 64), sabemos que los gallos están anunciando el alba cuando Alcmena va a llamar al adivino. No hay evidencia de que la Alcmena teocrítea se haya ido a dormir y más bien debemos pensar que la mujer había estado mucho tiempo ocupada en calmar a su hijo menor –desde la medianoche (v. 11)– y que llama al adivino lo antes posible, al alba.

La madre es, por tanto, consuelo del indefenso, en tanto que de Heracles, más fuerte, se encarga su padre.<sup>141</sup> Se establece en consecuencia una relación entre mujer-niño débil y padre-niño con fortaleza, de forma que Alcmena

---

<sup>141</sup> Esta distribución de tareas no solo se pone de manifiesto en los versos 60 y 62 (Αλκμήνα μὲν... Ἀμφιτρώων δὲ...), sino también, como ha visto Ph. E. Legrand (1968<sup>2</sup>, p. 388), en los versos 105 y 110 (γράμματα μὲν... τόξον δὲ...).

tiene aquí la función de hacer resaltar la humanidad de Ificles frente a la heroica divinidad de Heracles. Con todo, no le faltan a este las atenciones de su madre querida:

Heracles bajo los cuidados de su madre se criaba como tierna planta  
en el huerto,<sup>142</sup> y le llamaban hijo de Anfitríon el argivo (vv. 103-104).

Nótese que, aunque Teócrito no menciona de forma explícita el origen divino de Heracles, este es siempre «hijo de Alcmena» (también en el *Id.* XIII 20), si bien era «llamado hijo de Anfitríon» (κεκλημένος Ἀμφιτρώωνος). Como también observa A. Griffiths (1996, p. 114), estos versos ponen énfasis en el papel dominante de la madre por oposición a Anfitríon, que no le da a Heracles más que el nombre, pues no es su padre biológico. De ahí la cómica caracterización de este personaje que llega tarde a auxiliar al pequeño, mientras este acaba solo con las terribles sierpes. Además, Anfitríon se va a dormir nada más ver resuelto el incidente, actitud que contrasta marcadamente con la actividad de Alcmena que es, según acabamos de ver, la primera en despertarse (v. 34) y en tomar, más tarde, la iniciativa de llamar a Tiresias. A continuación, se hace nuevamente hincapié en que la responsabilidad de la educación de Heracles recaía sobre su madre: «Así educó a Heracles su madre querida» (v. 134). En esta tónica, M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, p. 282) observan cómo, en Teócrito, Anfitríon permanece ignorante de la educación del joven, pues las palabras de Tiresias solo son escuchadas por Alcmena –mientras que en Píndaro (*N.* I 61) la profecía de Tiresias es objeto de interés, no solo para Anfitríon, sino también para los comandantes del ejército tebano– y el texto no dice de forma expresa que ella se lo refiera a su marido. Además, como ha observado oportunamente H. White (1979d, p. 125), hemos de ver una nota de ironía en este verso 134, ya que en un héroe de la talla de Heracles sería más esperable un adiestramiento militar por parte de su padre que una esmerada educación (*cf.* v. 105), organizada por su madre al estilo de la de un niño burgués de la Alejandría helenística. La relevancia de Alcmena, por tanto, no solo pone de manifiesto el hecho de que Anfitríon no era el

---

<sup>142</sup> La comparación parece tomada de *Il.* XVIII 56 y 437, pasaje en el que Tetis se refiere, en los mismos términos, a la crianza de su hijo Aquiles. También Simíquidas en el *Id.* VII 44 compara a Lícidas con un arbolillo joven aunque, en esta ocasión, no aparezca la figura materna.

verdadero padre de Heracles, sino que sintoniza con el propio papel fuertemente preeminente de la mujer en la poesía de la corte ptolemaica.

### LEDA

Otra madre presente en el *Id.* XVIII, aunque no se cite su nombre, es Leda, quien tuvo de Zeus a la hermosa Helena además de los gemelos Cástor y Pólux. Es en este poema un personaje sin protagonismo propio que sirve de soporte a la provocación que Menelao sufre por parte de las compañeras de la Tindáride en su noche de bodas. En efecto, las jóvenes increpan al novio para que no se duerma temprano diciéndole que si desea irse pronto a dormir, debe dejar al menos a la novia jugar con sus amigas bajo la observancia de su madre amorosa (φιλοστόργῳ παρὰ μητρί, v. 13) hasta última hora de la noche. En este sentido, la figura materna sigue siendo aquella plena de calidez que arropa benévolamente a sus hijos.

Por otra parte, del mismo modo que en ocasiones Teócrito menciona al padre y a la madre conjuntamente, también en el caso de la mítica Leda alude en el *Id.* XXII a su unión con Zeus para destacar el origen divino de los hermanos gemelos. Se trata, en definitiva, de establecer la ascendencia de los protagonistas de acuerdo con el gusto alejandrino por las genealogías:

Cantamos a los dos hijos de Leda y de Zeus, portador de la égida, a  
Cástor y a Polideuces (vv. 1-2).

No obstante, resulta significativo el hecho de que se mencione a Leda antes que a Zeus, pues en la mayoría de los casos, según hemos visto, excepto en el de Ptolomeo, la figura paterna ocupa el primer puesto de la enumeración. Pero como Leda es una mortal, Teócrito hace hincapié en la nobleza de su origen con la intención de que no quede menoscabado su linaje frente a la grandeza de Zeus y es tal vez por este motivo por lo que dedica un breve inciso a su ascendencia llamándola «hija de Testio»:

Cantamos dos y tres veces a los hijos varones de la hija de Testio, a  
los dos hermanos de Lacedemonia (vv. 4-5).

En efecto, según Apolodoro (I 7, 10), Leda era hija de Testio, rey de Etolia, y de Euritémide, hija, a su vez, de Clobea. Aquí, el poeta especifica que se trata de los hijos varones porque Leda tiene dos hijas más, Helena y

Clitemnestra. De acuerdo con una tradición muy extendida,<sup>143</sup> Pólux y Helena eran hijos de Zeus, mientras Cástor y Clitemnestra lo eran de Tindáreo, esposo de Leda. Pero en estos versos, Teócrito parece a primera vista obviar el asunto de la paternidad de los gemelos al denominar a Cástor y a Pólux, no «hijos de Zeus» o «Tindáridas», como suele llamárseles indistintamente, sino «los dos hermanos de Lacedemonia», adoptando así una ambigua solución de compromiso. Sin embargo, como ha observado Maldonado (1999, p. 83), Teócrito no ignora que ambos son en Homero (*Od.* XI 298) hijos de Tindáreo y por este motivo los llama así, pues Tindáreo era rey de Lacedemonia, lugar donde se sitúa el nacimiento de Cástor y Pólux.

La importancia de la línea de descendencia materna es manifiesta hasta los últimos versos de la composición en los que el poeta se despide de los gemelos al modo de los himnos homéricos. En efecto, saluda a los Diocuros como hijos de Leda para ensalzar su gloria y no su perdición:

¡Salve, hijos de Leda, y otorgad siempre buen renombre a nuestros himnos! (vv. 214-215).

### LAOCOOSA

Laocoosa es –tan solo en el *Id.* XXII de Teócrito– la madre de Biante y Linceo, pero su nombre varía según los autores. Si en el verso 141 se mencionaba la ascendencia paterna de los hermanos al referir sus glorias, ahora que se relatan las desgracias, se alude a la madre, máximo exponente del sufrimiento ante la muerte de un vástago:

Tampoco a su otro hijo Laocoosa vio celebrar la boda en el hogar paterno (vv. 205-206).

Wakker (1996, p. 255) observa que, pese a que la partícula *μάν* (‘en verdad’) suele aparecer en contextos en los que el interlocutor está presente –pues indica su oposición a algo–, también puede emplearse, como aquí, en contextos monológicos, narrativos o descriptivos. Con *μάν* el narrador anticipa y, a la vez, contradice la posible conclusión de sus receptores.<sup>144</sup> De este modo, tras la descripción de la muerte de Linceo en los versos 203-204,

---

<sup>143</sup> *Vid.* Apollod., III 10, 5-7. Para otras versiones de este asunto, *vid.* A. Ruiz de Elvira (1974, pp. 103 y ss.).

<sup>144</sup> *Cf. Id.* XI 60.

el lector puede suponer que el otro hijo de Laocoosa queda vivo, pero la fórmula οὐ μὲν οὐδέ ('tampoco', 'ni siquiera') contradice esta expectación.

Parece, en definitiva, que Teócrito trata de acentuar el dolor por la pérdida siempre mejor representado a través de la figura materna, ya que en una sociedad patriarcal como la griega los hombres no deben dejarse vencer por el abatimiento.

### ÁGAVE

En el *Id.* XXVI 1-2 aparecen mencionadas por su nombre propio las tres hermanas, hijas de Cadmo y Harmonía, cada una de las cuales encabeza un cortejo báquico.<sup>145</sup> Es significativo, no obstante, que cuando se lanzan a agredir a Penteo, Teócrito recuerda los nombres de Autónoe y de Ino pero, a la hora de describir las acciones de Ágave no la llama por su nombre, sino que la denomina μήτηρ ('madre') a fin de poner de relieve la atroz barbarie:

Bramó la madre con la cabeza del hijo en sus manos con el bramido  
que da la leona parida (vv. 20-21).

Estos versos parecen responder a aquellos de Eurípides en los que el coro se pregunta por el origen del espía Penteo:

¿Quién le ha dado a luz? ¿Porque no ha nacido de sangre de mujeres,  
sino de alguna leona o del linaje de las Gorgonas de Libia<sup>146</sup> (*Ba.* 987-  
991).

Aunque esta es la única madre de los idilios que atenta contra un hijo, hemos de atribuir esta excepción a que, en realidad, no actúa como madre sino como devota de los ritos dionisiacos, completamente arrebatada por el éxtasis de la ceremonia religiosa. Y su obrar queda, de hecho, justificado cuando, unos versos más adelante, Teócrito recoge a modo de moraleja:

Los hijos de los hombres piadosos son los que obtienen dicha, no los  
impíos (v. 32).

Así se perdonan en los versos 37-38 las brutalidades de estas mujeres por estar sometidas a la voluntad divina. Ahora bien, si Teócrito exculpa por

---

<sup>145</sup> Exactamente como en Eurípides (*Ba.* 680-682). En otros lugares, por el contrario, se aprecia una intencionada *variatio*, como por ejemplo en el descuartizamiento de Penteo (*cf.* *Id.* XXVI 20-26 y E., *Ba.* 1122-1136)

<sup>146</sup> Trad. de C. García Gual (1985, p. 390).

completo a las bacantes de estos horribles actos, Eurípides (*Ba.* 26-38) las responsabiliza de impiedad para con el dios, pues este se las lleva poseídas por haber puesto en duda que él fuera hijo de Zeus y haber mancillado, en consecuencia, el nombre de su madre Sêmele.

### Resumen

Por lo general, las madres carecen, en la poesía teocritea, de un protagonismo relevante y, de hecho, la mayoría de ellas son anónimas, a excepción de Calétide –madre de Lacón en el *Id.* V 15–, Nomea –madre de Dafnis en el *Id.* XXVII 42– y las madres del mito, ya sean mortales o no. Incluso dentro de este último grupo, hay dos que no son mencionadas por su nombre, pese a no haber duda acerca de su identidad: Pero y Leda. Significativamente, en los dos primeros casos de madres con nombre, este sirve para atestiguar el linaje del protagonista en cuestión: en el *Id.* V para dejar constancia de forma indirecta de que Lacón es de padre desconocido; en el *Id.* XXVII para destacar la nobleza del origen de Dafnis. Por lo demás, solo en los casos de Alcmena (*Id.* XXIV) y Ágave (*Id.* XXVI) podemos hablar de un papel relevante en tanto que ambas forman parte indispensable del hilo conductor de la trama.<sup>147</sup>

Respecto a su función, observamos que el retrato de las madres resulta casi siempre gentil y benévolo. Así lo indican los calificativos que se les aplican como φίλα (‘querida’, *Idd.* II 109 y XVII 123); φιλόστοργος (‘amorosa’, *Id.* XVIII 13), o γυνή [...] τεκέων τροφός (‘mujer criadora de prole’, *Id.* XXVII 65). En general, son un símbolo de protección y otorgan al contexto poético un halo de ternura que difícilmente puede hallarse en otro tipo de relaciones. Ejemplo de ello lo encontramos en las madres de los *Idd.* II y XIV, en la madre del vencedor del *Id.* XII, en la de Bato en el *Id.* IV, en la de Buceo en el *Id.* X, así como en las divinas Alcmena del *Id.* XXIV y Leda del *Id.* XVIII. La figura del hijo, por su parte, se halla en estos casos reconfortada junto al seno materno que lo acoge con sumo agrado. Vemos en ello una cierta paradoja si tenemos en cuenta las maldades de las restantes mujeres de la poesía teocritea, especialmente en el terreno amoroso. Con todo, hay también madres cuya función es bien distinta. Así, Pero y Laocoosa sirven para ejemplificar alguna situación. La primera es traída a

---

<sup>147</sup> También Afrodita en el *Id.* XIX podría equipararse a esta categoría de mujeres.

colación a fin de persuadir a Amarilis de que ceda a los deseos del cabrero y la segunda para resaltar el dolor ante la pérdida de un hijo. Por otra parte, la madre de la flautista Filista y de Melixo parece una vieja chismosa y, desde luego, no emana dulzura de ninguna clase, sino que es más bien portadora de desdicha, aunque no para sus hijas, claro está, sino para la infeliz Simeta. Incluso en una ocasión aparece una madre cruel, Ágave, pero su forma de actuar se ve plenamente justificada por la intervención de la deidad.<sup>148</sup>

De otro lado, tan solo en una ocasión hay un padre ocupando el lugar en el que sería esperable una madre, en el *Id.* XIII, pero el contexto homoerótico masculino parece justificar esta elección. Cuando encontramos conjuntamente la pareja matrimonial, esta representa la unidad familiar, la protección, pero a la vez la imposición del recto camino que puede provocar temor –como le sucede a Menalcas (*Id.* VIII 15)–, o bien ser causa de rebeldía frente a la autoridad –como le ocurre a Dafnis ante los consejos de sus padres (*Id.* IX). En cualquier caso, la condición de los progenitores revela inequívocamente el estatus social, según expresa el pastor Dafnis en el *Id.* XXVII. Dadores, pues, de tantos bienes y cuidados, los padres son dignos de ser honrados por sus hijos y esta es la actitud que manifiesta también Ptolomeo II Filadelfo (*Id.* XVII).

En definitiva, podemos pensar que la visión de Teócrito ante las madres –notablemente positiva frente al restante colectivo de las mujeres–, tal vez sea un reflejo biográfico de la relación que pudo haber tenido con su progenitora, huella inevitable de su vivencia personal. Por añadidura, pese a que en un epigrama (*A.P.* IX 434)<sup>149</sup> Teócrito afirma ser «uno de los muchos siracusanos» (εἷς ἀπὸ τῶν πολλῶν [...] Συρακοσίων), lo cual podría estar indicando que no pertenece a una clase social distinguida, paradójicamente, su madre, de nombre Filina –típico de la onomástica de Cos–, es περικλειτά ('afamada'). Este epíteto sugiere que, o bien era famosa, o bien él la honraba de un modo particular,<sup>150</sup> ya que la única vez que aparece este adjetivo en el

---

<sup>148</sup> En este sentido, tampoco las madres divinas son un modelo de ternura para sus hijos: Toosa es causante de la desgracia de su vástago en el *Id.* XI –al menos desde el punto de vista de Polifemo– y Afrodita se muestra burlona ante el sufrimiento de su hijo en el *Id.* XIX, si bien este no es un poema genuino.

<sup>149</sup> El texto acompañaba probablemente la efigie del poeta.

<sup>150</sup> *Vid.* Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, pp. XVI-XVII).

corpus de los idilios se refiere a la reina Berenice, en el *Id.* XVII 34.<sup>151</sup> En nuestra opinión, dado el tratamiento que reciben las madres en la poesía de Teócrito, la segunda hipótesis parece más plausible, es decir, la interpretación que denota un respeto especial hacia la figura materna.

---

<sup>151</sup> Para R. L. Hunter (1996a, p. 92), no obstante, la coincidencia en el epíteto responde a un ensalzamiento humorístico del oscuro origen de la madre del autor en una suerte de guiño interno en relación con el *Id.* XVII 34.



### III. MUJERES HISTÓRICAS

Agrupamos bajo el título de «Mujeres históricas» a los personajes femeninos de los *Idilios* de cuya existencia tenemos constancia.<sup>152</sup> Entre ellas hallamos una poetisa, Glauca; tres reinas, Berenice, Arsínoe y Semíramis, y una mujer contemporánea de nuestro autor, Téugenis.

#### **Glauca**<sup>153</sup>

En el *Id.* IV 31 se menciona, junto al nombre de Pirro, a una artista que vivió durante la época helenística. Se trata de Glauca, cuyo nombre en Teócrito aparece con la forma dórica en *-α*:

[...] entono bien las tonadas de Glauca y las de Pirro (v. 31).

Al parecer, el rústico Coridón presume en este verso de estar al día en la moda literaria imperante y por ello alude tanto a Glauca como a Pirro,<sup>154</sup> figuras ambas conocidas por su vinculación con el arte de las Musas. La primera, oriunda de Quíos, fue con probabilidad contemporánea de Teócrito pues, según el escolio al verso 31, vivió en tiempos de Ptolomeo Filadelfo; del segundo, dice el mismo escolio que era eritreo o lesbio –más bien eritreo, según Linceo– y posterior a Filóxeno, autor de ditirambos, que vivió entre los siglos V y IV a. C. Pese a esta última referencia, debemos sospechar que Pirro pertenece más o menos a la misma época que su compañera, pues de otro modo carecería de sentido la mención conjunta. En opinión de Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 37), los homenajes rendidos a Glauca y a Pirro prueban

---

<sup>152</sup> Cf. M. Moliner y DRAE (s.v. histórico).

<sup>153</sup> Aunque Glauca podría ser considerada como una artista por sus cualidades literarias, hemos preferido incluirla en el capítulo dedicado a las mujeres históricas porque su caracterización difiere de la de las restantes artistas.

<sup>154</sup> Vid. M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 83, n. 10).

que el *Id.* IV fue escrito en Oriente, ya que la gloria de estos poetas de orden inferior no se habría extendido hasta los lejanos países de la Magna Grecia.<sup>155</sup> Con todo, aunque su celebridad hubiese recorrido todo el Mediterráneo, tal vez debamos entender, como R. L. Hunter (1999, p. 136), que Glauca no era más que un nombre para Coridón que lo emplea sencillamente para reforzar su aserto.

La presencia de Glauca en este contexto atestigua, además, la implicación de la mujer en el ámbito de la cultura que, por otra parte, se daba de una forma ya bastante habitual. La peculiar presentación de esta poetisa junto con un colega masculino la aleja de las restantes artistas-heteras que deleitaban a los hombres sin colaborar en pie de igualdad con ellos. Por añadidura, el hecho de que aparezcan ambos imbuidos de un prestigio semejante –pues Coridón se enorgullece de conocer sendos repertorios– la acerca al estatus que adquiere la figura de la madre cuando es mencionada junto al padre al mismo nivel.<sup>156</sup> Glauca es compositora, lo mismo que Pirro, por lo que aquí no se contempla su condición de mujer, sino de artista. En efecto, el mismo escolio al verso 31 afirma que Glauca es κρουματοποιός,<sup>157</sup> de κροῦμα (‘acción de golpear un instrumento de cuerda con el plectro’) y ποιέω (‘hacer’), lo cual indica que tocaba un instrumento de cuerda y esto es lo que seguramente hace también Coridón, quien emplea el verbo ἀγκρούομαι (‘comenzar a golpear’) para determinar sus habilidades musicales (v. 31). Glauca alcanzó sin duda una gran fama, a juzgar por las alabanzas de los autores antiguos: Ateneo (IV 78) informa de que sus composiciones fueron mentadas por Hedilo en un epitafio al flautista Teón y Plutarco (*Mor.* 397a) sugiere que era una citarista maravillosa. Pero esta joven fue también conocida por la pasión que despertó en un carnero, según refiere el mismo autor,<sup>158</sup> aunque Eliano (*N.A.* I 6, V 29, VIII 11 y *V.H.* IX 39) y Plinio (*HN.* X 51) precisan que no está claro si fue un carnero, un perro o un ganso. El escolio al verso 31 añade que Teofrasto dijo que Glauca tuvo a un carnero por enamorado, pero no conservamos ciertamente ningún pasaje de este

---

<sup>155</sup> Por otra parte, el mismo autor destaca el hecho de que esta es la única pieza de las *merae rusticae* en la que los actores no cantan y, sin embargo, expresan con bastante prolijidad sus preocupaciones artísticas.

<sup>156</sup> Véase el capítulo correspondiente a esta tipología de mujeres.

<sup>157</sup> Sobre los términos griegos que designan a las especialistas en instrumentos musicales, *vid.* A. Bilis (1988, pp. 244-246).

<sup>158</sup> Plu., *Mor.* 972f.

autor que refiera semejante anécdota. Ahora bien, el mismo escoliasta había dicho que Glauca vivió en tiempos de Ptolomeo y, dado que Teofrasto era anterior, algunos pensaron que Glauca había sido erróneamente puesta en relación con Ptolomeo Filadelfo. Sin embargo, hemos de tener presente que también Plinio (*HN*. X 51) se refiere a ella como citarista de un Ptolomeo, además de recoger el asunto del carnero. Así las cosas, lo más probable es que el escolio no aludiera a Teofrasto, el discípulo de Aristóteles.

Ahora bien, dejando anécdotas al margen, debemos volver la mirada a un epigrama de Teócrito conservado en la *Antología Palatina* (VII 262) en forma de un epitafio de Glauca, cuyo nombre aparece esta vez con la forma en –η por tratarse de un dístico elegíaco:

Dirá el epitafio qué es este sepulcro y quién yace bajo él: “Soy la tumba de Glauce la famosa”<sup>159</sup>

No sabemos si es esta la misma artista del *Id.* IV 31 o bien la mítica Glauca, la rival de Medea llamada en ocasiones Creúsa, pues otros poemas de la recopilación hacen clara referencia a esta última.<sup>160</sup> No obstante, teniendo en cuenta que se trata del mismo autor<sup>161</sup> –habida cuenta de que la diferencia dialectal debe atribuirse al contexto poético– y que no se contempla generalmente en el mito el final de la esposa de Jasón, podría tratarse de la misma poetisa y, en este caso, la muerte de Glauca habría acaecido en la vida real con anterioridad a la de Teócrito. Poco más podemos decir de este personaje sin adentrarnos en arenas movedizas.

### Berenice

Berenice, conocida como esposa<sup>162</sup> de Ptolomeo I Soter, fue la más querida de entre las mujeres del monarca, a juzgar por el testimonio de las fuentes.<sup>163</sup> Era viuda de un tal Filipo y tenía ya dos hijos, llamados Magas y

---

<sup>159</sup> Trad. de M. Fernández-Galiano (1978, p. 206).

<sup>160</sup> Cf. *A.P.* V 288; VII 354; XI 411 y XVI 137.

<sup>161</sup> M. Fernández-Galiano (*ibidem*) cree más bien que el epigrama no es de Teócrito y que ha sido considerado como tal precisamente porque habla de Glauca.

<sup>162</sup> Sobre si Berenice fue esposa o amante de Ptolomeo y la fecha de su boda, *vid.* G. H. Macurdy (1932, pp. 105-106).

<sup>163</sup> *Vid.* Plu., *Pyrrh.* IV.

Antígona en honor a sus progenitores,<sup>164</sup> cuando el primer monarca ptolemaico se prendó de ella, pues era dulce y encantadora. Ptolomeo, por su parte, además de las diversas amantes que, como Tais, le dieron también hijos, había contraído matrimonio previamente con una joven persa en torno al 324 a. C., así como con Eurídice, la hija de Antípatro, en el 322 a. C., la cual le dio cuatro descendientes. Parecían ambos felices cuando Berenice llegó desde Macedonia como dama de honor de Eurídice a quien le unía, además, cierto vínculo de parentesco, pues Antígona, la madre de Berenice, era hija de Casandro, tío paterno de Eurídice.<sup>165</sup> El título de reina fue conferido a partir del 306-305 a. C. a las esposas de los diádocos fundadores de las dinastías helenísticas –Demetrio Poliorcetes, Ptolomeo y Seleuco, inicialmente– y su atribución reforzaba el prestigio del monarca y legitimaba la descendencia nacida de su unión con la reina. A su vez, las mujeres dotadas de este título accedían al reconocimiento público y afirmaban su estatus sobre otras eventuales esposas del rey.<sup>166</sup> Sin embargo, en casa de Ptolomeo, como también sucedía entre los restantes sucesores de Alejandro, los matrimonios se celebraban con cierta irregularidad y este exceso de poligamia<sup>167</sup> generalizada provocó que en Egipto se adoptara la costumbre de deificar<sup>168</sup> juntamente al rey y a la reina a fin de regularizar su enlace, acontecimiento que recoge Teócrito en los *Idd.* XV y XVII a propósito de Ptolomeo I Soter y Berenice. Como señala G. H. Macurdy (1932, p. 106), es significativo que el ambicioso Ptolomeo hubiese preferido legalizar su matrimonio con la viuda de un macedonio corriente en un tiempo en el que predominaban en las alianzas intereses de índole diversa. No obstante,

---

<sup>164</sup> Calímaco (*fr.* 388) alude a su ascendencia paterna en un poema que tal vez recogiera la salvación de Magas de una derrota militar gracias a su hija.

<sup>165</sup> *Vid.* G. H. Macurdy (1932, p. 103).

<sup>166</sup> Un decreto de Ilión confería incluso a Estratonice, la hija de Demetrio Poliorcetes y de File, casada con Antíoco, el título de «hermana» del rey, su esposo. Así, la monarquía seléucida trataba de asemejarse a la de los Lágidas de Egipto mediante títulos honoríficos. *Vid.* A. Bielman (2002, p. 70).

<sup>167</sup> *Cf.* S. B. Pomeroy (1997a, p. 194).

<sup>168</sup> D. Potter (2003, pp. 416 y 419) sostiene que, en la segunda mitad del siglo IV a. C., no era inusual que una ciudad votase a un individuo para que fuera inscrito en una estela de un templo. De ahí, la práctica de dedicar estatuas u otras imágenes en templos a personajes que hubieran gastado una gran cantidad de dinero o de tiempo en algún asunto de interés ciudadano, lo cual habría favorecido probablemente el culto a los humanos. En Egipto lo que se desarrolló fue una combinación de elementos derivados del culto al benefactor con tradiciones indígenas para crear una nueva forma poderosa de institución política.

parece que Soter había considerado previamente la posibilidad de unirse a Cleopatra en el 308 a. C., así como a Cratesópolis, pero por aquel entonces Berenice debió de dar a luz un hijo suyo y decidió finalmente repudiar a Eurídice para aceptar a la hija de Magas como esposa legítima y madre de sus herederos. De este matrimonio nacieron Ptolomeo II Filadelfo, Arsínoe II y Filoterá. De esta última, poco sabemos.

A fin de dejar constancia de la sólida unión entre Ptolomeo y Berenice, padres del monarca que Teócrito se propone elogiar, el poeta se detiene de modo especial en su deificación, así como en la extraordinaria armonía que envolvía a la divina pareja. Por tanto, relata en primer término la forma en que Berenice fue divinizada tras su muerte y hecha inmortal de mortal que era por la diosa Afrodita,<sup>169</sup> quien «derramó ambrosía en su pecho de mujer» (*Id.* XV 108), preservándola de la corrupción mediante el manjar de los dioses.<sup>170</sup> Se ve en ello un sincretismo de elementos de la religión, la magia y la ciencia, reflejo de la confusa situación de los inicios de la época helenística en la que la religiosidad se ha bifurcado, por una parte, en el culto estatal a los monarcas y, por otra, en el culto a los astros.<sup>171</sup> Además, el culto a la reina hacía más sólido el principio dinástico de acuerdo con el cual el poder residía en ciertos clanes familiares y se convertía, de este modo, en instrumento de cohesión política.<sup>172</sup> A continuación, pasa Teócrito a reflejar la amorosa unión entre los esposos y presenta a Ptolomeo I Soter, ya divinizado, abandonando la esfera pública para reunirse con su amada:

Por eso, ahíto del perfumado néctar deja el banquete para ir a la mansión de su querida esposa (*Id.* XVII 28-29).

Entre ambos monarcas se aprecia, pues, una relación de plena armonía, teñida de idealización poética. De hecho, parece casi una excepción encontrar tan amoroso vínculo entre esposos en un momento histórico en el que predominan los matrimonios de conveniencia.<sup>173</sup> No obstante,

---

<sup>169</sup> Sobre la asimilación de las reinas ptolemaicas a Afrodita y la celebración de cultos públicos de los Ptolomeos, *vid.* P. M. Fraser (1972, pp. 229-246) y J. Rowlandson (1998, pp. 27-28 y 37-40).

<sup>170</sup> *Cf. Id.* XV 106-109. La ambrosía aparece ya relacionada con la inmortalidad en Píndaro (*P.* IX 63) e *h.Cer.* 237. A su vez, este verso del himno homérico es retomado por Apolonio Rodio (IV 287).

<sup>171</sup> *Vid.* J. L. Calvo (1998, p. 21).

<sup>172</sup> *Vid.* A. Bielman (2002, p. 281).

<sup>173</sup> *Vid.* S. B. Pomeroy (1987, p. 143).

sospechamos que, en realidad, bajo estos versos subyace el deseo de alabar a Ptolomeo II pero, dado que la nobleza del linaje es fundamental en la concepción griega –lo mismo que las genealogías lo son en la poesía alejandrina–, comienza el poeta con el elogio de sus padres. Para ello trae a colación una lista de madres de héroes ilustres que culmina con la del monarca, de modo que el último término es superior a todos los anteriores:

Argiva de oscuras cejas, tú te uniste a Tideo, el héroe de Calidón, y trajiste al mundo a Diomedes, destructor de huestes; tú, Tetis, la del airoso talle, al adardeador Aquiles, para Peleo Eácida. Y a ti, lancero Ptolomeo, para el lancero Ptolomeo te dio a luz la ilustre Berenice. De tu madre, Cos te recibió para criarte, niño recién nacido, cuando viste la primera aurora; pues allí fue donde, abrumada de dolores, la hija de Antígona invocó a Ilitía, que preside los partos, y ella la asistió benévola, y por todos los miembros le extendió el alivio (*Id.* XVII 53-63).

En estos versos la «ilustre Berenice» (ἀρίζηλος<sup>174</sup> Βερενίκα) destaca por ser la madre de Ptolomeo, equiparado, de acuerdo con la lógica de la enumeración, a los grandes héroes del pasado. Se resalta el origen<sup>175</sup> de cada uno de ellos en la idea de que los hijos heredan las cualidades de sus padres,<sup>176</sup> de modo que la alabanza de Ptolomeo I Soter adquiere ahora un sentido pleno. Quizás algo rebuscadamente, R. L. Hunter (1996a, p. 82) observa que, del mismo modo que las Musas de Hesíodo (*Th.* 82) miran con benevolencia a los reyes «desde su nacimiento», las Musas de Teócrito describen también el nacimiento de Ptolomeo (vv. 56-76). Además, Berenice es «hija de Antígona» (Ἀντιγόνας θυγάτηρ), lo cual constituye una nota erudita en la línea del gusto alejandrino por la genealogía que acabamos de ver. En este punto, no falta quien piensa<sup>177</sup> que Teócrito la llama de este modo para realzar su conexión con la casa de Antípatro.

---

<sup>174</sup> El mismo adjetivo es aplicado a Berenice, probablemente la esposa de Ptolomeo III Evergetes, en el epigrama LI de Calímaco que conmemora una estatua de la reina. El tinte dórico del epigrama parece sugerir un préstamo de Teócrito por parte de su colega alejandrino. El mismo epíteto puede calificar también al sonido en Homero. *Vid.* I. Rodríguez Alfageme (1993, p. 85).

<sup>175</sup> Sobre la importancia de la genealogía para los griegos de época helenística, *vid.* T. S. Scheer (2003, pp. 216-218).

<sup>176</sup> Sobre lo poco apropiado que resulta el adjetivo αἰχμητής para el pacífico Filadelfo, *cf.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 335).

<sup>177</sup> *Vid.* G. H. Macurdy (1932, p. 105).

Por otra parte, a fin de encomiar a Ptolomeo I, Teócrito vuelve a incidir en la amantísima relación que el monarca tenía con su esposa, así como en las virtudes de ella gracias a las cuales mereció recibir de la propia Afrodita los dones amorosos:

¡Y cómo la afamada Berenice entre las más prudentes destacaba! Para sus padres era grande ayuda. La augusta hija de Dione, que impera sobre Chipre, hábale impuesto en el fragante seno sus manos delicadas. Por eso, según dicen, a ningún hombre enamoró mujer alguna como amó Ptolomeo a su esposa. Ella con mucho amor correspondía (*Id.* XVII 34-39).

Teócrito alaba a esta mujer por su sensatez y Plutarco (*Pyrrh.* IV) insiste en su gran capacidad intelectual, cualidades resaltadas también por el escoliasta del *Id.* XVII 34. Bajo la expresión «Para sus padres era grande ayuda» (ὄφελος μέγα γειναμένοισι) subyace probablemente la idea de que Berenice, a diferencia del común de las mujeres, que constituían una carga para la familia, ayudaba mucho a sus progenitores gracias a su virtud. Por ello y gracias a los poderes insuflados por la diosa del amor –que aquí, distintamente de otros contextos, se muestra favorable– ningún hombre amó tanto a su esposa como Ptolomeo I a Berenice. A ella se opone, a modo de ejemplo, la mujer que siempre tiene en mente a algún otro hombre porque su marido no la quiere. De esta mujer, Teócrito afirma que tiene hijos con facilidad (v. 44) y no precisamente de su cónyuge, se entiende. Varios estudiosos<sup>178</sup> han intentado identificar en este verso a alguna de las cónyuges pertenecientes a la familia real sin llegar a ninguna aseveración concluyente.

De otro lado, la imposición de manos es, sin duda, reflejo de una antigua creencia según la cual de las manos se irradiaba la energía vital.<sup>179</sup> Con ello, Afrodita estaría transmitiendo a Berenice sus propias cualidades y este pasaje constituiría así un precedente de la atribución a la reina de poderes relativos al amor, pues ya en vida habría gozado de la protección de la diosa. Según el *Id.* XVII 45-50, gracias a esta intervención divina, la bella Berenice no atravesó el Aqueronte, sino que fue arrebatada y puesta en su templo a fin de compartir con ella sus honores:

<sup>178</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 334).

<sup>179</sup> Sobre el sentido de θεῶν χεῖρας ('manos de dioses') y su relación con nuestra expresión "mano de santo", vid. R. M.<sup>a</sup> Aguilar (2005, p. 422, n. 8) e I. Rodríguez Alfageme (2005, pp. 125-140).

Benigna con todos los mortales, inspira desde allí dulces amores y mitiga las cuitas del que añora (*Id.* XVII 51-52).

Pero ya anteriormente, otra deidad se había mostrado benévola con Berenice, según hemos visto más arriba,<sup>180</sup> al aliviarla cuando se hallaba abrumada por los dolores del parto. En efecto, Ilitía la ayudó porque era merecedora de gozar de su protección. Berenice era tan virtuosa en vida que Afrodita velaba por ella y la arrebató antes de que cruzara la laguna Estigia para compartir conjuntamente los honores de su templo. Este lugar sagrado debe de ser el *Bereniceum* del que nos habla Ateneo (V 34), situado en Alejandría. Berenice, desde allí, se muestra benigna (ἤπιος) con los mortales en honor a su antigua condición, inspira blandos amores y alivia al que sufre de deseo. Según el testimonio de Teócrito (*Id.* XVII 121-125), Ptolomeo II Filadelfo fue el primero en construir templos y estatuas para sus padres divinizados:<sup>181</sup> a Ptolomeo I, Zeus le ha otorgado dones como los de los inmortales y una casa de oro en el cielo donde se sienta entre Heracles y Alejandro, mientras Berenice, según acabamos de ver, ha sido colocada en un santuario por Afrodita desde donde escucha las plegarias de los amantes.

Al abordar un personaje históricamente tan significativo, no podemos obviar el poema atribuido a Teócrito que lleva por título su nombre. Los pocos versos llegados a nosotros a través de una cita de Ateneo (VII 20) nada novedoso aportan relativo a la reina, pues se detienen en la identificación del llamado «pez sagrado» (ἰχθὺς ἱερός).<sup>182</sup> Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 154) deja abierta la cuestión sobre la identidad de Berenice afirmando que puede tratarse tanto de la madre de Filadelfo, la ἀρίζηλος Βερενίκα del encomio a Ptolomeo, como de la hija de Magas de Cirene, casada en el año 249 a. C. con Ptolomeo Evergetes y en cuyo honor Calímaco escribió la *Cabellera de Berenice*. En el primer caso, el poema sería probablemente contemporáneo, más o menos, de los *Id.* XV y XVII; en el segundo, sería muy posterior. Desgraciadamente, no tenemos criterios para dilucidarlo. Tan solo sabemos que estos versos forman parte de un poema perdido y su encabezamiento sugiere que fue dedicado a la esposa de Ptolomeo I Soter, siendo tal vez ella la diosa mencionada en el fragmento de

---

<sup>180</sup> Vid. Theoc., *Id.* XVII 60-63.

<sup>181</sup> También erigió una estatua a la reina Arsínoe II, según testimonia Pausanias (IX 31, 1).

<sup>182</sup> Posteriormente, en el siglo XII d. C., encontramos una alusión a estos versos en el comentario de Eustacio a *Il.* XVI 407.

acuerdo con su póstuma deificación.<sup>183</sup> Con todo, no debe descartarse la posibilidad de que la deidad mencionada en el verso 3 no sea la que da nombre a la pieza, sino un personaje completamente diferente, una incógnita que no nos es dado resolver.

Para determinar las fechas en que vivió esta reina poco ayudan las hipótesis relativas al momento de composición de los poemas. Por una parte, tanto el *Id.* XV como el *Id.* XVII se escribieron tras la desaparición de Berenice e incluso después de su deificación (*cf. Id.* XV 34 y ss., 121 y ss.). Pero no está claro si Berenice vivió para ver coronado a su hijo Ptolomeo II Filadelfo, proclamado rey en el año 284 a. C., aunque lo que sí es obvio es que en la fecha en la que se componen los poemas dedicados a Filadelfo esta ya había fallecido, pese a ser más joven que su esposo, muerto en el año 282 a. C. a los ochenta y cuatro años.<sup>184</sup> Como apunta K. J. Dover (1971, p. XXI), cuando se escribe el *Id.* XVII, Ptolomeo II, adoptando la práctica de los faraones, ya se había casado con su hermana Arsínoe (*cf. Id.* XVII 128 y ss.). Ahora bien, gracias a fuentes orientales sabemos que Ptolomeo Filadelfo y Arsínoe se casaron en el 274-273 a. C., o tal vez unos años antes, y que Arsínoe murió en el 270 a. C. Por tanto, aunque no conozcamos la fecha exacta de la muerte de Berenice, al menos podemos decir que el *Id.* XVII es fechable en torno al 270 a. C., de forma que, si tenemos en cuenta que esta nació sobre el 340 a. C., vivió a lo sumo un total de 70 años. El *Id.* XV, que también hace referencia a los mismos personajes y acontecimientos (*cf. Id.* XV 22 y ss., 106 y ss., 110 y ss.), debe de ser, en consecuencia, de la misma época.

### Arsínoe

Arsínoe II, nacida en el año 315 a. C., es hija de Ptolomeo I Soter y Berenice.<sup>185</sup> A los quince ó dieciséis años se casó con Lisímaco, rey de Tracia, antiguo compañero de armas de su padre y mucho mayor que ella, pues contaba con unos sesenta y un años. Este tenía ya dos hijos, uno de su matrimonio con la persa Amasteis, llamado Alejandro, y otro, de nombre

---

<sup>183</sup> *Cf. Idd.* XV 106-108 y XVII 123.

<sup>184</sup> *Vid.* G. H. Macurdy (1932, p. 107).

<sup>185</sup> Sobre si Arsínoe I es, en realidad, la hija de Arsínoe II y Lisímaco, *vid.* G. H. Macurdy (1932, p. 109).

Agatocles, algo mayor que Arsínoe y de quien esta probablemente se enamoró causando más tarde su ruina. De Arsínoe, Lisímaco tuvo tres hijos, a saber, Ptolomeo, Filipo y Lisímaco. Unos años después, Lisímaco fue derrocado y muerto y Arsínoe escapó a Macedonia con sus tres hijos disfrazada de mendiga.<sup>186</sup> Así, siendo todavía joven y ambiciosa, se casó con su hermanastro Ptolomeo Cerauno, rey de Macedonia y Tracia en aquel momento, pero no fue esta una unión feliz, ya que Cerauno mató el día de su boda a los dos hijos más jóvenes de la novia por miedo a que le arrebataran el poder (*ἀσφαλείας ἔνεκα*), pues eran los auténticos herederos del trono de Macedonia. Con esta segunda decepción marital, Arsínoe halló de nuevo refugio –casi a los cuarenta– en su Alejandría natal, al amparo familiar de su hermano Ptolomeo II Filadelfo,<sup>187</sup> con quien estuvo gobernando Egipto durante unos cinco años hasta su muerte en el 270 o 269 a. C. A diferencia de las primeras reinas de Egipto –como Eurídice y Berenice, esposas de Ptolomeo I, o Arsínoe I, primera esposa de Ptolomeo II– que no parecen haber tenido una influencia notable en la vida pública de sus maridos,<sup>188</sup> Arsínoe II debió de dejar una huella considerable también en el terreno político,<sup>189</sup> a juzgar por el Decreto Cremonídeo (votado entre el 267 y el 265 a. C., incluso después de la muerte de la reina), en el que Ptolomeo II tomó partido por los griegos siguiendo el criterio de su hermana.<sup>190</sup> Por añadidura, no debió de ser la única, ya que numerosas inscripciones revelan la intervención de las reinas helenísticas en los más altos asuntos de Estado: algunas reinas seléucidas, lágidas o epirotas fueron regentes con plenos poderes e incluso encabezaron la armada.<sup>191</sup> Con todo, su acción estaba

---

<sup>186</sup> Vid. Polyæn., VIII 57.

<sup>187</sup> Sobre las causas que motivaron esta boda, vid. S. B. Pomeroy (1984, p. 17). Véase el capítulo dedicado a las *παρθένοι* para el asunto de si la «mujer tres veces casada» (*τριγάμοιο γυναικός*) del *Id.* XII 5 es o no Arsínoe II. En cuanto a si Arsínoe II adoptó los hijos de su antecesora Arsínoe I –Ptolomeo, Lisímaco y Berenice– por no tener ella misma descendencia de Filadelfo, vid. G. H. Macurdy (1932, pp. 120-121) y *Sch. in Th.* XVII 128.

<sup>188</sup> Con todo, en comparación con otros reinos helenísticos, el ptolemaico concedió un papel prominente a las mujeres en materia pública. Vid. J. Rowlandson (1998, p. 24).

<sup>189</sup> A. Mori (2001, pp. 85-106), en su curioso artículo, trata de hallar la conexión entre la homérica reina feacia Arete –a través de su presencia en las *Argonáuticas*– y Arsínoe para explicar la influencia política de esta última.

<sup>190</sup> Vid. S. B. Pomeroy (1987, p. 147) y A. Bielman (2002, p. 75).

<sup>191</sup> Hay indicios para suponer que las reinas estaban en pleno derecho de dar órdenes a funcionarios reales y de que algunas participaron en misiones diplomáticas. Vid. A. Bielman (2002, p. 283).

limitada, por lo general, a las fronteras de su reino y se encargaban más bien de actividades de competencia femenina como la recepción de embajadas. Disponían de sus cortesanos personales y contribuían al renombre del régimen con actividades complementarias a las del rey, especialmente en el terreno económico-social: interés por los prisioneros o soldados, obras benéficas, sostén a la familia o a eventos sagrados de prestigio.

Por otra parte, tanto en el terreno de la política como en el de la religión,<sup>192</sup> los griegos tendieron a orientalizarse.<sup>193</sup> En Egipto, era habitual el matrimonio de los faraones con sus hermanas<sup>194</sup> y por ello los indígenas egipcios se sintieron halagados de que los monarcas griegos se acogieran a su ancestral costumbre. Su matrimonio era así aceptable desde un punto de vista político, sobre todo, si tenemos en cuenta lo mucho que debió de agradar, no solo a los sacerdotes egipcios, sino también a la masa de la población indígena sometida, que se sentía en inferioridad de condiciones y tal vez oprimida por un gobierno extranjero. Ahora los griegos se acercaban a ellos y los monarcas afianzaban su posición al frente del rico país del Nilo.<sup>195</sup> Además, la consanguinidad<sup>196</sup> fue siempre un elemento esencial en el pensamiento social heleno desde que Hesíodo (*Op.* 180-200) insistiera en que la discordia entre hermanos, o entre hijos y padres, era característica de una sociedad que se derrumba por su falta de justicia y vergüenza. De esta manera, existía una arraigada convicción popular según la cual la armonía y la solidaridad entre familiares de sangre era indispensable para la cohesión, la seguridad y la prosperidad futura de la sociedad.<sup>197</sup> Por este motivo, en Atenas el matrimonio entre miembros de la misma familia, ya fuera entre primos o entre tío y sobrina no eran infrecuentes e incluso la unión entre medios hermanos estaba permitida, tanto en Atenas como en Esparta. A partir de este hecho, algunos estudiosos como S. B. Pomeroy (1997a, p. 194) piensan que la situación del Egipto ptolemaico podría ser tal vez considerada como un paso más en el camino de la endogamia. En la misma línea, F. T. Griffiths (1984, p. 256) observa que si Gorgo y Praxínoa aceptan el incesto

---

<sup>192</sup> Vid. S. T. Teodorsson (1977, p. 14).

<sup>193</sup> Sin embargo, Teócrito parece hacer un esfuerzo por helenizar cuanto de oriental puede hallarse en torno a la figura de los Ptolomeos. Vid. F. T. Griffiths (1979, pp. 84-85).

<sup>194</sup> Vid. Paus., I 7.

<sup>195</sup> Vid. G. H. Macurdy (1932, p. 118).

<sup>196</sup> Vid. Arist., *E.N.* 1161b y *E.E.* 1241b.

<sup>197</sup> Vid. B. Fehr (1997, p. 51).

de los Ptolomeos, su autodeificación y su autocracia, debe ser porque estos no eran temas tan controvertidos para la limitada sensibilidad burguesa. Con todo, no podemos olvidar que bajo la voz de las siracusanas subyace la de su artífice y apologeta de los Ptolomeos y lo cierto es que, al parecer, gran parte de los helenos tomaron el asunto como un atentado, digno de censura, contra sus principios. En efecto, si bien entre los griegos y los macedonios no era extraño casarse entre hermanos de padre, no estaba permitido el enlace entre hermanos de padre y madre. No tenemos más que recordar las palabras de Heródoto, quien contaba el matrimonio del persa Cambises con su propia hermana entre las maldades del monarca:

Este fue, en suma, el caso que, según cuentan, comenzó la serie de atrocidades de Cambises. En segundo lugar, acabó con su hermana, que le había acompañado a Egipto y que era su esposa, a la par que su hermana por parte de padre y madre <sup>198</sup> (Hdt., III 31).

De una opinión semejante y generalizada entre los griegos dejan constancia Plutarco (*Mor.* 11a) y Ateneo (XIV 13)<sup>199</sup> al relatar la anécdota del bromista Sotades, quien habló de modo inconveniente respecto de la incestuosa unión y fue castigado por ello a visitar el fondo de un puerto en un pesado ataúd. Por su parte, los poetas del entorno de la corte alejandrina, entre los que se hallaba Teócrito, trataron de justificar el comportamiento del soberano y recurrieron para este fin a su propia tradición: los dioses griegos, Zeus y Hera (*Idd.* XV y XVII) –o incluso Heracles y Hebe (*Idd.* XXIV y XVII)<sup>200</sup> también habían incurrido en un matrimonio incestuoso sin que nadie se hubiese atrevido a criticarlos.<sup>201</sup> Además, los Ptolomeos facilitaron la comparación con los sempiternos siguiendo otro de los usos faraónicos practicado ya por Alejandro Magno: se deificaron<sup>202</sup> a sí mismos en vida como ‘Dioses Hermanos’ (Θεοὶ Ἀδελφοί), lo cual supuso un elemento más de choque para la estructura mental de los helenos. A ello alude Herodas en un *Mimo* (I 30) donde una vieja habla de las excelencias de Egipto y menciona

<sup>198</sup> Trad. de C. Schrader (1979, p. 76).

<sup>199</sup> Vid. también Plu., *Mor.* 736e.

<sup>200</sup> Vid. F. T. Griffiths (1979, p. 54).

<sup>201</sup> La alusión a los amores de Zeus para justificar los propios es un tópico de la literatura griega clásica y helenística. También Dafnis en el *Id.* VIII 59-60 se excusa por su pasión: «¡Ay, padre Zeus! No amo solo yo, a ti también te enamoran las mujeres».

<sup>202</sup> Sobre este proceso y su reflejo en los testimonios literarios, vid. D. Vicente (2007, pp. 489-500).

a «los dioses hermanos», Ptolomeo II y Arsínoe. Este dato sirve además como fecha *post quem* para datar el opúsculo, pues la reina no alcanzó el rango divino hasta el año 270 o 269 a. C. Ahora bien, si es cierta la noticia de que Arsínoe fue deificada poco antes de su muerte, resulta que fue la primera mujer macedonia divinizada en vida.<sup>203</sup> No obstante, ante esta cuestión nos preguntamos por qué Calímaco recrea en el *fr.* 228 –cuyo tema principal es precisamente la divinización de Arsínoe, según informa el título ofrecido por la *diégesis*– el dolor causado por su desaparición como si en el mismo momento de su muerte hubiese sido raptada por los Dioscuros.

Así pues, dada la peculiaridad de la situación, el elogio de Ptolomeo había de contener ineludiblemente una visión positiva de su esposa Arsínoe.<sup>204</sup> En consecuencia, tras alabar la forma en que el monarca honra a sus padres mediante templos y estatuas, incluye el poeta a su compañera en la misma acción –pues se trata también de sus progenitores, aunque no se haga especial hincapié en ello–. A este detalle añade Teócrito en el *Id.* XVII un comentario acerca del mucho amor que sentía Arsínoe por su esposo-hermano, lo cual enaltece la extraña unión:

Muchos muslos rollizos de bueyes él quema al paso de los meses  
sobre las aras cubiertas de rojo, él y su ilustre esposa, más noble que la  
cual mujer alguna abraza a su marido en la morada. Ama de corazón a su  
esposo y hermano (vv. 126-130).

Arsínoe es, en este poema, *ιφθίμα* ('fuerte', 'robusta'), variante dórica de un adjetivo que se aplica en los poemas homéricos<sup>205</sup> a las mujeres de los héroes cuando se trata de exaltar su generosidad y valentía. Ninguna mujer hay mejor que ella (vv. 128-129), lo cual justifica plenamente la elección de Filadelfo, además de constituir una adulación a la reina. Teócrito establece aquí una contraposición entre *ἄλοχος* ('esposa') y *νυμφίον γυνά* ('mujer recién casada') de tal forma que Arsínoe, siendo una mujer casada hace tiempo –unos cinco años a juicio de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 345)–, es más virtuosa que las jóvenes recién desposadas, las cuales, es de suponer, son

---

<sup>203</sup> Vid. G. H. Macurdy (1932, p. 116, n. 46).

<sup>204</sup> Resulta muy interesante el estudio de la presencia de Arsínoe en la literatura de su propio tiempo. Sobre este tema, *vid.* E. Lelli (2002, pp. 5-29), quien aporta un cuadro claro y bastante completo de los testimonios literarios conservados.

<sup>205</sup> Cf. Hom., *Il.* V 415; XIX 116, y *Od.* XII 452; XVI 332.

amantísimas de sus maridos.<sup>206</sup> Nótese que al principio se habla de Arsínoe como esposa y solo al final se introduce el detalle de su vínculo de sangre con el monarca, después de haber dejado bien sentadas las razones de su irremplazable amor. Se establece, por otra parte, un paralelismo entre la amorosa relación de Ptolomeo I y Berenice y la de sus hijos –recordemos que Arsínoe es divinizada como lo fue también su madre–. A modo de colofón, se introduce en el *Id.* XVII 131-134 la idea de que la reina desposa a su propio hermano de acuerdo con el ejemplo de las diosas Hera y Rea, cuyos matrimonios siguieron la misma pauta. De hecho, la fórmula *κασίγνητόν τε πόσιν* («esposo y hermano», *Id.* XVII 130) se inspira en Homero (*Il.* XVI 432 y XVIII 356), quien pone en boca de Zeus la expresión *κασιγνήτην ἄλοχόν τε* («esposa y hermana») para referirse a Hera.

Pero la reina Arsínoe aparece en Teócrito en dos contextos bien distintos. Según acabamos de ver, en el encomio de Ptolomeo su presencia se debe a la necesidad de justificar ante los griegos el matrimonio poco usual que concertó con el monarca. De modo bien distinto, en la segunda parte del *Id.* XV, Arsínoe es una reina cuyo poder e importancia llega al lector a través de las palabras de sus súbditas. Estas, entusiasmadas por la celebración de las Adonias,<sup>207</sup> comentan lo bien que la reina ha organizado las fiestas<sup>208</sup> y, evidentemente, nada sale de sus labios que Arsínoe no estuviese dispuesta a oír. De este modo habla Gorgo:

He oído que la reina prepara una cosa preciosa (vv. 23-24).

Esta reina (en griego *βασιλίσσα*, forma regular empleada en las inscripciones ptolemaicas)<sup>209</sup> no puede ser otra que Arsínoe II, de forma que la referencia sirve, además, para fechar el momento histórico en que sucede la acción del idilio. No pocos autores<sup>210</sup> opinan que este término es probablemente una palabra macedonia –o, al menos, difundida por los

<sup>206</sup> Esta idea sobre la recién casada aparece también en un contexto semejante, en el *Id.* II 136, con el mismo término *νόμφα*.

<sup>207</sup> A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 262) recuerda que la exposición organizada por Arsínoe no tiene paralelo en otras referencias literarias a las Adonias, aunque tal vez alguna luz pueda ser arrojada por Petronio (III 142). *Vid.* G. Glotz (1920, p. 169).

<sup>208</sup> Sobre la ironía teocritea en relación con la organización de estas fiestas, *vid.* A. E. A. Horstmann (1976, pp. 18-57) y F. T. Griffiths (1979, p. 83).

<sup>209</sup> *Vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 275).

<sup>210</sup> *Vid.* G. H. Macurdy (1928, pp. 280-281, y 1932, p. 8). Para más bibliografía, *vid.* E. Carney (1991, p. 165, n. 11).

macedonios— para designar a la reina frente a otras formas más antiguas.<sup>211</sup> Sin embargo, otros<sup>212</sup> han visto con más acierto que βασιλισσα —presente ya en Jenofonte (*Oec.* IX 15)— empezó a sustituir formaciones más tempranas como ἄνασσα, βασιλεία o βασιλῆς a lo largo del siglo IV a. C. y que se había formado añadiendo un sufijo femenino —no necesariamente macedonio— a la raíz de la palabra que designaba al rey, βασιλεύς. Es muy posible que el título de βασιλισσα contribuyera a realzar y dar estabilidad a la posición del rey junto a la figura de la reina.<sup>213</sup> Con todo, si al principio se aplicó a las esposas de los reyes, pronto, al menos en algunas dinastías helenísticas, se empleó también para las hijas y las mujeres que actuaban como regentes o soberanas. Por tanto, podía designar a cualquier miembro femenino de la familia real.

Las Adonias tenían en la Atenas del siglo V a. C. carácter privado y estaban al margen de la religiosidad oficial, se celebraban en las casas particulares, lejos de los santuarios y lugares públicos y eran, al parecer, reuniones libertinas donde se permitía el desenfreno femenino desatado mediante juegos y conversaciones de contenido erótico, banquetes y bebida.<sup>214</sup> Las participantes eran, en su inmensa mayoría, cortesanas acompañadas de sus clientes, lo cual no guarda aparentemente relación alguna con el mundo revestido de decencia de las siracusanas. Sin embargo, si las Adonias constituían la celebración del erotismo «social» ajeno al Eros conyugal, que tenía su propio espacio festivo en las Tesmoforias,<sup>215</sup> la celebración de las Adonias casaba, en cierto modo, con la animadversión de las siracusanas respecto de sus maridos. En estas fiestas, a modo de parodia de la actividad agrícola, las mujeres cultivaban en toda suerte de recipientes —ya fueran ánforas rotas, cestas o tiestos—, efímeros jardines en las azoteas de las casas.<sup>216</sup> Al ardiente calor del verano, los brotes germinaban rápidamente, crecían y se marchitaban, como el bello Adonis, amado y

---

<sup>211</sup> Sobre la génesis del título de “basilissa”, su fecha de creación y su significado, *vid.* E. Carney (1991, pp. 156-7).

<sup>212</sup> *Cf.* C. D. Buck (1914, pp. 370-373) y E. Carney (1991, p. 156).

<sup>213</sup> *Vid.* A. Bielman (2002, p. 282).

<sup>214</sup> *Vid.* M. Detienne (1972, p. 143).

<sup>215</sup> *Cf.* C. Sánchez (2005, p. 46): «Contrariamente a estas (las Tesmoforias) donde las mujeres guardaban abstinencia sexual y los hombres no podían participar, en las Adonias no se excluía a los hombres y participaban las mujeres de baja extracción social y el sexo era “obligatorio”».

<sup>216</sup> *Vid.* C. Calamé (2002, p. 167).

deseado por las diosas Afrodita y Perséfone. De este modo, amor y muerte se convertían en dos caras de la misma moneda, cuyo hilo conductor era el secreto de la regeneración de la vida.

No obstante, en la Alejandría de época helenística el carácter del festival en torno a Adonis parece haberse trasladado al ámbito de la vida pública, a juzgar por el testimonio del *Id.* XV. Una vez situadas las protagonistas en la celebración, escuchan el canto de la artista que comienza con una invocación a Afrodita (*Id.* XV 109-112), en cuyo honor Arsínoe ha organizado el festival. No es casual que sea la reina la encargada de celebrar las Adonias como homenaje a la diosa de Chipre porque, además de ser un evento reservado a las mujeres y, por tanto, organizado necesariamente por una autoridad femenina, el vínculo de esta divinidad con la deificación de su madre Berenice la convierte en la patrocinadora idónea. De hecho, el poeta recoge la ascendencia materna de la reina llamándola «la hija de Berenice, tan bella como Helena, Arsínoe» (ἡ Βερηνικεῖα θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα Ἀρσινόα, *Id.* XV 110-111), verso en el que no debe extrañarnos el empleo del adjetivo en lugar del genitivo del nombre propio correspondiente para indicar la filiación.<sup>217</sup> Hace el poeta hincapié, de esta guisa, en que Arsínoe es hija de Berenice y que, en consecuencia, acoge a Adonis con todos los honores por haber divinizado Afrodita a su madre. Posiblemente a partir de este razonamiento algunos autores como F. T. Griffiths (1984, pp. 251-252) infieren que, en realidad, Arsínoe celebra este festival de Afrodita en honor de su madre Berenice, ahora deificada. Se trata, además, de una suerte de anticipación literaria, pues la propia Arsínoe va a ser divinizada, como su progenitora, y asociada a Afrodita Urania<sup>218</sup> o a Afrodita Cefiritis.<sup>219</sup>

De otra parte, si la cantante relaciona aquí la deificación de Berenice con la fiesta organizada por Arsínoe, no es improbable que esta hubiera tenido

---

<sup>217</sup> Cf. *Idd.* XXII 5, 31, 207 y XXVIII 9.

<sup>218</sup> Como muestra S. B. Pomeroy (1984, p. 33) la prohibición de celebrar con ofrendas caprinas a la reina, que se sacrificaban a divinidades de la fertilidad, servía para que no se confundiera con Afrodita Pandemos, de carácter más libertino que la Urania. V. Kozlówskaia (2004, pp. 130-131) estudia la devoción de las mujeres del Bósforo por Afrodita Urania, diosa de carácter orgiástico que llenaba de exaltación el espíritu de las mujeres.

<sup>219</sup> Testimonio de ello lo hallamos en el *Epigrama* V de Calímaco que adopta la forma de una dedicatoria a Afrodita-Arsínoe, cuyo templo se hallaba situado en un promontorio al este de Alejandría llamado Cefirión.

lugar no mucho después.<sup>220</sup> Así, aunque no conocemos la fecha exacta de la divinización, la presencia de Arsínoe como reina nos sitúa entre el año de su boda con Ptolomeo acaecida en torno al 278 a. C. y su muerte en julio de 270 a. C. Por lo demás, no podemos afinar más en cuanto al momento de la gestación del poema, sino que hemos de conformarnos con los datos internos: la ofrenda de frutos sugiere que la acción se desarrolla a finales del verano o comienzos del otoño, tal vez de 272 a. C.,<sup>221</sup> y el contexto indica que es bastante temprano en la mañana.

Resulta de sumo interés el comentario de S. B. Pomeroy (1984, pp. 30-38), quien se pregunta por qué Arsínoe, comparada con Hera en el *Id.* XVII 133, se asocia normalmente a Afrodita. Esta autora halla su respuesta en varios hechos. En primer lugar, en que la diosa del amor se hallaba vinculada a Chipre desde su nacimiento y esta isla estaba bajo control ptolemaico<sup>222</sup> frente a otras deidades que, como Hera, Ártemis o Atenea eran patronas de Argos, Éfeso y Atenas, respectivamente, es decir, ciudades rivales de Ptolomeo. En segundo lugar, la Cipria era honrada en calidad de diosa del matrimonio en algunos lugares como Esparta –lo mismo que Hera en otros–, de modo que Arsínoe instituyó en su honor las Adonias que tradicionalmente eran entendidas como un encuentro entre la Afrodita de los Jardines y Adonis, un espíritu de la vegetación. En este sentido se entiende, pues, que Teócrito describa solo el primer día de la celebración, ya que está cantando a la Cipria como diosa de la unión marital.

Esparta aparece como nexo para la identificación de Arsínoe-Afrodita-Helena. Pero el hecho de que se diga que Arsínoe es tan bella como Helena puede dar lugar a las interpretaciones más diversas. Según F. T. Griffiths (1984, p. 255), la alusión indica que Arsínoe, lo mismo que Helena a quien se compara en el verso 110, también puede aspirar a la inmortalidad. No obstante, en primer lugar, debemos entenderlo en su sentido más directo como una adulación o un cumplido que Teócrito dirige a la esposa de su protector, Ptolomeo II Filadelfo. Pero, por otra parte, como idea que emerge del sentido general, es posible que el poeta establezca un paralelismo

---

<sup>220</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 294).

<sup>221</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 265).

<sup>222</sup> Por añadidura, el epíteto *εἰπλοια* ('que proporciona una feliz navegación'), habitualmente relacionado con Afrodita, era asimismo apropiado a las exploraciones marítimas de los Ptolomeos.

referido al grado de conflictividad que podía suscitar el matrimonio de Arsínoe con su hermano y el de Helena con Paris, aunque a niveles bien distintos. Incluso el detalle podría estar encubriendo un nuevo motivo de justificación para Ptolomeo: Arsínoe era tan seductora e irresistible como Helena, quien enamoró a Paris por la divina voluntad de Cipris. De esta suerte, Ptolomeo, por asociación de ideas, se habría visto también cumpliendo el designio de una diosa.<sup>223</sup>

Durante la época helenística, los autores se vieron condicionados por los cambios de la nueva sociedad de Alejandría que marcó indiscutiblemente sus obras. Los Ptolomeos empezaron a construir sus propias ciudades y santuarios, a la par que promovieron la poesía griega. Las urbes comenzaron a recibir sus nombres de los monarcas y sus reinas en función de sus propósitos políticos. Por ello, como sugiere F. T. Griffiths (1984, pp. 251-252), cuando Gorgo y Praxínoa caminan hacia palacio, probablemente han pasado ya por la calle de la Reina Arsínoe y la calle de Arsínoe, diosa de la Piedad (Ἀρσινόης Ἐλεήμονος),<sup>224</sup> e incluso Arsínoe Victoriosa, título ganado por su diestra gerencia en las guerras de Egipto. En la misma línea, la reina habría organizado las fiestas con una doble finalidad. Por una parte, según acabamos de ver, se trataría de honrar a su propia familia rindiendo tributo a la diosa protectora de su linaje. Pero, por otra, dado que se trata de un evento en el que participa toda la comunidad de Alejandría, tendría forzosamente el propósito de contentar a los súbditos y hacerlos partícipes de los asuntos de palacio. De hecho, es a este lugar al que acuden las siracusanas para la contemplación de los tapices y la audición del maravilloso canto de la artista. En efecto, como afirma Praxínoa en el *Id.* XV 24: «Todo es opulencia en casa del opulento», lo cual implica, además, una consciencia de que la prosperidad de los monarcas incide en la de toda la sociedad. Como observa R. L. Hunter (1996, p. 149), la acumulación de exclamaciones admirativas de las siracusanas refleja un énfasis deliberado en las riquezas de Egipto, motivo presente también en el *Id.* XVII, así como en la habitual representación de Arsínoe con la cornucopia.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Vid. K. Kuiper (1921, pp. 223-242).

<sup>224</sup> Esta calle aparece atestiguada en *PLondon Inv.* 2243.13. Vid. F. T. Griffiths (1979, p. 64).

<sup>225</sup> Cf. *Ath.*, XI 97.

Ahora bien, la imagen de la reina era mejor enaltecida a través de las palabras de unos personajes femeninos, dos afectuosas extranjeras sometidas a su autoridad, que ofrecen una visión sencilla y plena de sinceridad de la casa real. El punto de vista subjetivo que percibe el lector hace más creíble y cercano el criterio de las siracusanas, las cuales muestran admiración y respeto por cuanto presencian en relación con el festival de la reina, pero no se dan cuenta de que Arsínoe pretende agradar a las masas a fin de mantener así su lealtad. Parece exagerada, no obstante, la opinión de F. T. Griffiths (1984, p. 256) de que la pomposidad del festival es el colmo del mal gusto y que Teócrito comparte de este modo una sonrisa con su protector al recordar la susceptibilidad de las masas a tal vulgaridad en su propio verso impecable.

En suma, el poema recrea en parte la historia de una reina que ejerce su autoridad a través de la religión, una forma de poder social abierto a las mujeres. Nuevamente F. T. Griffiths (1984, p. 259), en este sentido, compara el poder político de Arsínoe con el de Penélope, mujer que sin perder su feminidad y sin salir de casa controla la sociedad de Ítaca. Añade que es la divinidad de Arsínoe la que le ahorra la apariencia de estar usurpando el poder al varón y, de este modo, Ptolomeo recibe el elogio del poeta por su actuación política y militar –ciertamente de menor rango que la de su mujer– en los *Idd.* XIV y XVII, mientras que Arsínoe, como todas las reinas posteriores, aparece en los versos tan solo como una divinidad. En calidad de diosa, Arsínoe no supone ninguna amenaza para los hombres y ofrece un modelo inimitable para las mujeres. Por tanto, concluye F. T. Griffiths, la única «nueva mujer» del *Id.* XV es Arsínoe, pero retratada de forma tan conservadora que podría pasar inadvertido su poder sin precedentes.

### Semíramis

La mítica reina Semíramis<sup>226</sup> es, en opinión de los asiriólogos, Sammuramat, esposa de Shamshi-Adad V, rey de Asiria (823-810 a. C.), y madre de Adad-Nirari III (810-782 a. C.), con quien luchó contra Comagene en el año 805 a. C. No obstante, en la leyenda griega era la hija de un mortal y de la diosa siria Dérceto en Escalón, pero fue abandonada en un desierto y recogida posteriormente por el pastor Simio. Más tarde, se casó con Onnes, gobernador de Siria –probablemente el primer sabio sumerio Oannes– y

---

<sup>226</sup> *Vid. R.E.* (s.v. Semiramis).

después con Nino, rey epónimo de Nineveh.<sup>227</sup> Veamos en qué contexto del *Id.* XVI aparece esta reina:

De Hierón la alta fama transporten los poetas allende el mar de Escitia, y allá donde Semíramis fue reina, en aquella ciudad de muros anchurosos unidos por betún (vv. 98-100).

Gracias a sus amplios conocimientos, el lector helenístico debía de saber que la ciudad a la que se refiere esta perífrasis, es la famosa Babilonia, mientras que la expresión «mar de Escitia» debe de referirse al mar Negro en general o, más concretamente, al mar de Azov, en torno al cual se hallaban localizados los escitas. Sabemos, gracias a Heródoto (I 179), que las grandes murallas de la babilónica ciudad de Semíramis estaban hechas de ladrillos unidos por betún. Constituían, junto con los jardines colgantes, una de las maravillas del mundo antiguo, más por los ladrillos que por la brea, a juzgar por el comentario de Aristófanes (*Av.* 552), quien alaba su magnitud. Como bien observa A. S. F. Gow en su comentario a este pasaje, Escitia y Babilonia representan las extremidades norte y sur, respectivamente, de lo que podría considerarse el otro lado del mundo desde las fronteras del oeste, es decir, Siracusa. Para F. T. Griffiths (1979, p. 45), la mención de Semíramis contiene un mensaje implícito en el paralelismo entre la antigua Babilonia de la reina y la nueva Siracusa de Hierón. Pero Heródoto (I 184) habla de Semíramis como reina de Babilonia, no como su fundadora, de modo que la versión de que su construcción fue obra de esta mujer pertenece más bien al ámbito mítico que remonta a Ctesias, según informa el relato de Diodoro (II 7).

Ahora bien, si Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, pp. XV-XVI) tiene razones para pensar que la manía de la erudición alejandrina de componer versos ininteligibles casi le fue desconocida a Teócrito, no es menos cierto que los poemas del siracusano no se hallan exentos de este tipo de notas más elaboradas. Pese a ello, una de las prioridades de nuestro poeta es la expresión sencilla que permita al lector una comprensión casi inmediata, pues le interesa más comunicar que dejar constancia de sus conocimientos o capacidades intelectuales. De este modo, la presencia de la reina Semíramis en el *Id.* XVI constituye tan solo una nota erudita que introduce el poeta para ilustrar la mención de un lugar sumamente remoto –en el espacio y en el tiempo–. En efecto, vista desde la parte más occidental del mundo griego –la

---

<sup>227</sup> Vid. Stephanie Mary Dalley (*s.v.* Semiramis) en *O.C.D.*

Siracusa del siglo III a. C., donde precisamente se halla el encomiado Hierón– la Babilonia del s. IX a. C. debía de resultar un ingrediente de extraordinario exotismo. La intención es clara: el poeta expresa su deseo de que la fama del tirano llegue, gracias a sus versos, hasta los lugares más alejados de la tierra conocida.

### Téugenis, la esposa de Nicias

Teócrito escribe el *Id.* XXVIII en forma de dedicatoria para acompañar un regalo dirigido a la esposa de su amigo Nicias –personaje que aparece soltero en los *Idd.* XI y XIII–,<sup>228</sup> según informa la propia composición. El presente consiste en una rueca de marfil muy elaborado con la que se pueden hacer vestidos estupendos tanto para hombres como para mujeres:

[...] para que pueda ponerte a ti, que estás hecha de marfil muy trabajado, en las manos de la esposa de Nicias como obsequio. Con ella cumplirás muchas labores para vestidos varoniles, muchas también para las prendas transparentes que las mujeres llevan, que por Téugenis, la de hermosos tobillos, podrían dejarse trasquilar los suaves vellones allá en los pastos dos veces cada año las madres de los corderos. Tan acabadora es de labores, tanto gusta de cuanto incumbe a mujeres cabaes (vv. 8-14).

Sospechamos, pues, que Téugenis es la encargada de confeccionar la ropa en su familia, ya que elabora prendas tanto masculinas como femeninas. Ahora bien, los términos empleados para denominar las vestimentas de uno y otro sexo es distinta de la de otros poemas.<sup>229</sup> Es evidente aquí que los ‘peplos varoniles’ (ἀνδρεῖος πέπλοις) son aquellas vestiduras que servían a los hombres a guisa de manto para llevar ampliamente por encima de la ropa, como las que portan los personajes de Esquilo (*Pers.* 1060), Sófocles (*Tr.* 602, 674) o Eurípides (*Or.* 166). En Homero (*Il.* V 734) el sustantivo πέπλος se emplea para designar a la túnica masculina de Zeus por oposición al χιτῶν de la propia Atenea. Pero Teócrito emplea siempre este término –en

---

<sup>228</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992a<sup>7</sup>, p. XXI). R. L. Hunter (1999, p. 215) señala las semejanzas entre los *Idd.* XI y XIII, que comparten la estructura, familiar desde la poesía arcaica, de un comienzo de carácter gnómico seguido de una ejemplificación «mítica». Nicias es honrado también en el epigrama de *A.P.* IX 337, que lo sitúa en Mileto. Era médico (*Idd.* XI 5, XXVIII 19-20 y *A.P.* 337) y la *Hipótesis* del *Id.* XI cita a Dioniso de Éfeso para una asociación de este personaje con Erasítrato de Ceos.

<sup>229</sup> Véanse los capítulos dedicados a Simeta y las siracusanas, especialmente.

los *Idd.* I 33; XIV 35; XXVI 17; XXVII 54, e incluso en su forma adjetival aplicado a una diosa en el *Id.* VII 32 (εὐπέπλω Δαμάτερι)– para designar una prenda femenina, a excepción del *Id.* VII 17 y el pasaje del *Id.* XXVIII que ahora nos ocupa. Estos peplos estarían tejidos con lana si admitimos la enmienda de Bücheler aceptada por la mayoría de editores modernos, la cual sustituye ἐργ’ por ἐρρ’ donde la doble ρ habría sustituido a ρι como en πέρρ del *Id.* XXIX 25. Sin embargo, como bien observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 499), no es necesario introducir tal corrección. En cuanto a las prendas femeninas, hemos de precisar que, si en efecto son de lana –según sugiere el sustantivo πόκοις del verso 12–, el adjetivo ὕδατινα (‘de agua’) debe referirse a su cualidad ondulante como el agua,<sup>230</sup> pues difícilmente podemos imaginar un tejido de lana transparente. Pero lo cierto es que no es obligado pensar en este material si mantenemos la versión πόλλα ἔργα («muchas labores») en el verso 10, la cual podría estar indicando una gama más amplia de labores. No parece una mera coincidencia, por otra parte, el hecho de que Nicias emplee un adjetivo semejante –ὕδατόεσσα (‘acuoso’)– en *A.P.* VI 270 para referirse a las ondulaciones del velo nupcial (καλύπτρα) ofrecido por Anfáreta a la diosa Ilitía, quien la ha asistido con éxito en un parto.

La amistad de Teócrito con el médico Nicias podría tal vez arrojar alguna luz en cuanto a la cronología del poema se refiere. Pero, a decir verdad, solo sabemos de él que era compañero de estudios (συμφοιτητής) del famoso Erasítrato, lo cual no deja de ser impreciso en tanto que este término no indica necesariamente que ambos médicos hubieran estudiado durante el mismo periodo, sino solo que fueron alumnos del mismo maestro Metrodoro.<sup>231</sup> Por otra parte, tampoco sabemos si Nicias y Teócrito eran de la misma edad. De su mujer, pocos son los datos que podemos extraer a partir del poema. Su nombre es Téugenis, sustantivo que aparece en dos ocasiones a lo largo del idilio: la primera, en el verso 13 en genitivo (Θευγένιδος); la segunda, en el verso 22 en nominativo (Θεύγενις). Se trata de la variante eólica de Θεογενίς, femenino de θεογενής, nombre parlante que significa ‘nacida de la divinidad’. No obstante, si bien el sentido implícito se adecua al carácter descrito en el poema, en este caso no podemos hablar de una intencionalidad deliberada en la elección del nombre –como sí podría

<sup>230</sup> Vid. E. Gómez (1994b, p. 139).

<sup>231</sup> Vid. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. vii).

haberla, por ejemplo, en los de Simeta o Praxínoa—, dado que se trata de un personaje perteneciente al entorno real del poeta.

Además, no cabe duda de que esta mujer era hermosa, a juzgar por el epíteto de tinte homérico en genitivo dórico que se le aplica (ἐνσφύρω, ‘la de hermosos tobillos’), adjetivo empleado también por Hesíodo (*Sc.* 16, *Th.* 254), Eurípides (*Hel.* 1570) y *A.P.* V 76, 2. Pero no se limitan a estas sus virtudes. Es además muy hacendosa –pues trabaja la lana de dos esquileos al año—<sup>232</sup> y esta cualidad queda resaltada gracias al adjetivo ἀνυσίεργος (‘laboriosa’, o mejor, ‘la que consigue sus objetivos’), compuesto de formación verbal a partir de ἀνύω (‘llevar a término’) y ἔργον (‘trabajo’). Por añadidura, Téugenis gusta de cuanto aman las mujeres σαόφρονες (‘sensatas’), expresión de cierta reminiscencia homérica.

En realidad, son todo palabras de alabanza para esta dama que cumple devotamente la tarea de una mujer decente, mensajes que le llegan de forma indirecta a través de un discurso dirigido a la rueca. Con él nos enteramos de que la destinataria habita en la ciudad de Mileto donde, gracias al insigne objeto que se le ofrece, alcanzará el mejor de los renombres:

Vas a habitar en la deliciosa Mileto, en tierras de los jonios, para que entre sus vecinas Téugenis sea «la de la buena rueca», y tú le traigas siempre el recuerdo de un huésped amigo de poemas (vv. 21-23).

En efecto, es interesante el hecho de que Teócrito destaque que la esposa de Nicias será llamada «la de la buena rueca» (εὐαλάκατος, forma doria por εὐηλάκατος), entre sus vecinas (δαμότισιν), pues muestra el prestigio de su excelente reputación en Mileto, lugar famoso por la calidad de los trabajos de lana, según es también sugerido en el *Id.* XV 126.

## Resumen

Tres de las cinco mujeres que tratamos en este capítulo, además de haber existido, pasaron por la experiencia de ser reinas. De forma general, podemos afirmar que su imagen se halla ensalzada y su presencia sirve, en cierto modo, para hablar de la realidad contemporánea, pero eludiendo, al mismo tiempo, toda referencia a la esfera política. El poeta lleva de la mano

---

<sup>232</sup> También en los epigramas funerarios de la *Antología Palatina* el hilado y el tejido de la lana es uno de los motivos de elogio femenino. *Vid. A.P.* VII 691.

al lector por un mundo de ilusión escapista, donde las prioridades son el amor, la fidelidad, la fiesta, la belleza. Si en el mundo real las reinas debían generalmente contentarse con ejercer su poder a través de sus parientes masculinos,<sup>233</sup> auténticos ostentadores oficiales del poder, en el mundo poético toman las riendas del protagonismo y la atención del lector se centra en sus virtudes. En efecto, sus cualidades llevan, por ejemplo, a las reinas ptolemaicas a alcanzar el estado divino, y su estatus y condición se aleja sobremedida del resto de las mortales. De esta forma, si la visión teocrítica de las mujeres suele ser negativa, resulta que las reinas parecen cubiertas con un velo de ternura, virtud, bondad y cualidades ausentes en todas las demás, a excepción de las madres. No obstante, si nos adentramos un poco más en el análisis de estos personajes, percibimos también en ellos una velada crítica, esta vez de sorprendente sutileza. Por ejemplo, algunos estudiosos han visto en Arsínoe un paralelismo con Helena, pero es que además ambas, Arsínoe y la Tindáride, se identifican con la diosa Afrodita y con el amor.<sup>234</sup> Siendo así, observamos que se establece entre ellas un triángulo donde las referencias y los guiños son recíprocos y se dirigen en varias direcciones: Arsínoe se interesa por los eventos religiosos y, en contrapartida, es adorada como diosa, lo mismo que Helena; las tres se casaron tres veces y comparten los mismos calificativos.

De otro lado, la figura de Berenice supone un punto de inflexión entre la ciudad y la divinidad que se materializa en su transición de un estado mortal a otro inmortal. Berenice es capaz de comprender al hombre como una madre a su retoño porque ha vivido su misma condición precedera. Es una mujer que se vincula, como Helena y Arsínoe, a la diosa del amor, protectora también, en ocasiones, de la ciudad. Las mujeres recién casadas debían darle la bienvenida en su nueva vida y ofrecerle un sacrificio como Afrodita Pandemos en la idea de que, garantizando el bienestar de su matrimonio, garantizaban también el de la ciudad.<sup>235</sup> De este modo, la concordia doméstica se hallaba vinculada a la pública. Además, esta conexión entre la ciudad y lo divino se manifestaba en el esfuerzo cívico para eliminar fuentes de polución mediante festivales anuales, la dedicatoria de objetos preciosos a

---

<sup>233</sup> Vid. A. Bielman (2002, pp. 77 y 282-283).

<sup>234</sup> Paralelamente se produce una identificación entre Menelao, Ptolomeo Filadelfo y Adonis. Vid. F. T. Griffiths (1979, p. 87).

<sup>235</sup> Vid. R. Van Bremen (2003, p. 326).

los dioses y la construcción de templos,<sup>236</sup> de todo lo cual se hacen eco los versos de Teócrito.

En cuanto a la reina Semíramis, observamos que no aparece como reflejo de ninguna realidad social, pues ni siquiera pertenece histórica ni geográficamente al mundo heleno, sino que su mención constituye una nota erudita del autor para magnificar la fama que obtendrá Hierón gracias a sus versos. Algo semejante sucede con el personaje de Glauca que, como Semíramis, carece del protagonismo de las reinas Berenice y Arsínoe o incluso de Téugenis. Su mención sirve, a modo de ejemplo, para poner de relieve el conocimiento en materia musical del personaje que la menciona y, además, informa indirectamente de la relevancia de la mujer en los círculos literarios de la época.

Finalmente Téugenis, protagonista-destinataria del *Id.* XXVIII como Helena lo es del *Id.* XVIII, es la única figura femenina con nombre propio que se presenta como modelo de mujer hacendosa y buena –a excepción de las madres, claro está–. Pertenece, además, al entorno contemporáneo del autor, pues la ficción del poema así lo presupone y nada invita a pensar que no sea cierto. En efecto, parece que esta vez Teócrito no se recrea en la ironía sutil, sino que presenta con abierta sinceridad las cualidades de esta mujer. Sin embargo, teniendo en cuenta que esta práctica es poco usual en nuestro poeta, nos invade la sospecha de si, en realidad, no estará Teócrito comparando subrepticamente a esta mujer con algún otro personaje como las Moiras, hilanderas por excelencia, o Aracne, condenada a tejer toda la eternidad como castigo a su soberbia. Es más, si observamos que Nicias es sumamente infeliz en los *Idd.* XI y XIII, nos preguntamos cuál es la vinculación de Téugenis con él y en qué medida participa de su desgracia o felicidad. Con todo, habida cuenta de la semejanza formal de este *Id.* XXVIII con el *Id.* XXX –en cuyo verso 13 parece sugerirse una edad avanzada del autor–, es posible que estos poemas fuesen posteriores a aquellos y, de este modo, la desventura de Nicias podría haber quedado en el olvido al haber encontrado al fin el amor en su esposa. De no ser así, Téugenis sería la encargada de tejer los hilos del destino del infeliz Nicias y, por tanto, la causante en último término, de su desdicha.

---

<sup>236</sup> Vid. F. T. Griffiths (1979, p. 65) y D. Potter (2003, p. 410).



#### IV. ARTISTAS

En época helenística, el canto y la danza no ocuparon un lugar importante en la educación, a no ser en Arcadia en tiempos de Polibio (IV 20, 5) o en Esparta en tiempos del Imperio (Luc., *Salt.* X), pero estas dos regiones tenían en común unas claras tendencias arcaizantes.<sup>237</sup> En ellas, la música siguió formando parte importante de los programas educativos, pero en los restantes lugares fue cediendo terreno a los estudios literarios para quedar relegada a otros círculos. Paralelamente, es muy probable que en esta época las heteras –que no debían de tener tan mala fama como en periodos precedentes, ya que algunas lograron incluso casarse con príncipes y convertirse en reinas– recibieran una amplia educación, sobre todo en música, canto y danza, de forma que muchas de ellas se convirtieron en tañedoras de *aulós* y asistieron a los banquetes para deleitar a los hombres con sus cualidades artísticas.<sup>238</sup> Este es el ambiente de algunos de los personajes que recogemos en esta sección.

En efecto, en este apartado tratamos de aquellas mujeres que se vinculan de alguna manera con la música,<sup>239</sup> el canto y la compañía masculina. A nuestro entender, se acercan más bien a la categoría de las heteras, mujeres de menor consideración social que actuaban en las reuniones de los hombres a fin de entretenerlos y divertirlos. De esta forma, aunque Bombica, por ejemplo, pueda ser una esclava, la agrupamos con las artistas por ser en ella

---

<sup>237</sup> Para una visión histórica de la evolución del arte musical en la educación hasta época helenística, *vid.* H. I. Marrou (1985, pp. 181-188) y M. Durán Mañas (2004, pp. 14-18).

<sup>238</sup> *Vid.* Plu., *Mor.* 753d, y R. Flacelière (1996, p. 100).

<sup>239</sup> Sobre el léxico musical en Teócrito, *vid.* E. Calderón Dorda (2000, pp. 99-112). Sobre los elementos musicales en la obra del siracusano y su pervivencia en la novela de Longo, *vid.* E. Pérez y D. Vicente (2006, pp. 779-784).

especialmente relevante este aspecto. En ciertos casos, las artistas se presentan en otros contextos, pero su naturaleza se evidencia a partir de algún otro detalle. Una de estas mujeres, empero, la cantante del *Id.* XV, difiere de las demás debido al entorno religioso en el que se encuentra. Finalmente, existe una referencia a una tal Mirto, que algunos estudiosos<sup>240</sup> han dado en considerar como una joven cortesana. En efecto, C. Kossaiifi (2002c, p. 353) observa que su nombre tradicional, derivado de una planta, constituye una metáfora conocida:

[...] comme cette plante au feuillage *toujours* vert, elle est *toujours* prête à abandonner son corps aux délices de l'amour ; comme le myrte qui offre au passant l'odeur agréable de ses fleurs blanches, elle enivre les sens par son art des plaisirs. Son nom doit donc s'entendre *obsceno sensu*.

En opinión de esta autora, Teócrito propone mediante esta connotación convencional una filosofía de vida basada en el desapego en las relaciones amorosas. Sin embargo, no se trata sino de una mención fugaz, aislada y sin más trascendencia que la de ilustrar los respectivos amores de los protagonistas.

### Filista y Melixo

Filista es la flautista del *Id.* II que, suponemos, asiste como intérprete a los banquetes en los que Delfis participa. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 104, n. 1 y 2) comenta que es precisamente en tales simposios donde esta muchacha ha podido observar que el amante de Simeta brinda siempre por la persona amada, a cuya casa acostumbra a dirigirse a fin de decorarla con guirnaldas. Por ello, la madre de Filista está muy enterada de las andanzas de Delfis, si bien hemos de entender que su información no es totalmente válida por no ser de primera mano. Pero esta es una conclusión que ha de sacar el lector por sí mismo, derivada de la sutil caracterización de este personaje. No insistimos en la veracidad de las palabras de esta mujer ni en la credulidad de Simeta, cuestiones tratadas en el capítulo referido a las madres, sino que nos centramos aquí en Filista, de quien solo una cosa más sabemos: tiene una hermana llamada Melixo.

---

<sup>240</sup> Cf. S. T. Kelly (1983, p. 108) y C. Kossaiifi (2002b, p. 70).

El nombre de la flautista, Φιλίστας, procedente del superlativo femenino dórico de φίλος ('querido', 'amigo'), aparece ya en Aristófanes (*Th.* 568) y debía de ser bastante habitual. El de su hermana, Μελιζώ, por el contrario, parece desconocido y C. Wendel (1899, p. 32) piensa que quizás sea una forma abreviada de Μελι-ξάνθη, por otra parte desconocido, aunque es más probable que guarde relación etimológica con μελιστής ('cantor').<sup>241</sup> Siendo así, el contexto parece sugerir que las dos hermanas actuaban a dúo, la una cantando, la otra realizando el acompañamiento musical. De otro modo, no sería comprensible su mención conjunta, cuando precisamente lo que se desea poner de relieve es la credibilidad de quien informa a Simeta. El hecho de que no se aclare la función ni la profesión de Melixo se debe, tal vez, a las exigencias de concisión que limitan constantemente la poesía helenística,<sup>242</sup> así como a necesidades métricas.

En cuanto a la relación de Simeta con las artistas, podemos inferir algunas hipótesis a partir del posesivo con que la joven denomina a la flautista: «la madre de nuestra flautista Filista y de Melixo» (ἃ τε Φιλίστας / μάτηρ τᾶς ἁμᾶς ἀλλητρίδος ἃ τε Μελιξοῦς, vv. 145-146). En efecto, la expresión denota un conocimiento más cercano entre Simeta y Filista que entre aquella y la madre<sup>243</sup> o que, incluso, entre aquella y Melixo. El detalle podría deberse a que, como sugiere A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 60), Filista había participado no solo en los banquetes a los que Delfis iba con su nuevo amor, sino en aquellos que Delfis y la propia Simeta compartían. De ahí podría proceder, pues, el tono afectivo de la expresión, dado que le traería a la protagonista el recuerdo de su amado. Pero existen además otras posibilidades. Quienes opinan que Simeta es una hetera tendrán la oportunidad de pensar que el adjetivo ἁμᾶς equipara a las muchachas en edad y profesión.<sup>244</sup> En efecto, era frecuente que las «compañeras» de los hombres

<sup>241</sup> A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 60), basándose en *I.G.* 2.3.2434 y 12.2.554, explica que existen las variantes Μελιστώ y Μελιττώ.

<sup>242</sup> No olvidemos, empero, la predilección de Teócrito por las repeticiones, que en nada contradice este afán de concisión. *Vid.* K. J. Dover (1971, p. XLVIII).

<sup>243</sup> Para más información acerca de este personaje, véase el capítulo de las madres.

<sup>244</sup> Como protagonistas del amor, en palabras de L. Gil (1975, p. 64), «solo quedaban disponibles en la vida corriente las heteras avezadas o aquellas jóvenes *indotatae*» –como tal vez Simeta– «a quienes la vida les ponía en la tesitura de iniciarse en este oficio u otros similares como el de citarista, flautista o bailarina».

en los simposios tocasen algún instrumento a fin de amenizar la reunión.<sup>245</sup> Además, no es improbable, según hemos visto ya, que la madre de las artistas hubiese sido en sus tiempos más jóvenes una hetera pero, una vez alcanzada cierta edad, se hubiera dedicado a otros menesteres como la alcahuetería o las funciones que también asume la Gilide de Herodas (I 5). Es más, hemos de preguntarnos cómo podía asistir nuestra protagonista a estos simposios si no era ella misma una hetera, ya que, sin duda, no podría ir sola –y con Delfis tal vez tampoco–, pues basta recordar las circunstancias en las que Simeta conoce a su amado y que la circunscriben al ámbito de la decencia.<sup>246</sup> Es bien sabido que la hetera era la única mujer que, ya desde la Atenas clásica, disfrutaba de una libertad semejante a la de los hombres, dueña y administradora de sus bienes, con derecho a elegir quién entraba en su casa y a presenciar los simposios masculinos.<sup>247</sup> Con todo, siempre cabe atribuir el hecho a la fantasía propia de la creación literaria que, en Teócrito, si bien se reviste de realismo, no se ajusta, las más de las veces, a la realidad.<sup>248</sup>

Además, no nos pasa inadvertido el que también otro personaje femenino, pero esta vez alejado de la vida cortesana, es mencionado afectivamente por Simeta: «nuestra Anaxo» (ἄμμιν Ἀναξώ, v. 66). En este caso, o bien el dativo ético (ἄμμιν) se refiere a la pertenencia de Anaxo al ámbito de la comunidad, en tanto que se trata de un personaje público, o bien apunta a que todas estas muchachas son sencillamente compañeras de la misma edad, independientemente de su actividad profesional, lo cual habría generado algún tipo de contacto entre ellas que explicase la nota de afecto aquí presente. Por consiguiente, hemos de tener cautela a la hora de interpretar la condición social de estos personajes, ya que no tenemos datos concluyentes para pensar que la protagonista sea también una hetera.

---

<sup>245</sup> De hecho, según afirma E. Fantham (1975, p. 51), la mayoría de heteras libres habrían comenzado su carrera como artistas-esclavas.

<sup>246</sup> Como precisamente muchas hijas de familia bien en la Comedia Media y Nueva, cuyos percances ocurren siempre durante una salida con motivo de una fiesta. *Vid.* L. Gil (1974, p. 155) y nuestro capítulo correspondiente a la joven Simeta.

<sup>247</sup> *Vid.* E. Fantham (1975, p. 51).

<sup>248</sup> *Cf.* C. García Gual (1991, p. 15).

### Bombica

La trama del *Id. X* comienza cuando Milón le pregunta a Buceo por la causa de su tormento. Al parecer, es la hija –o la esclava– de un tal Polibotas (‘el de abundante ganado’), posiblemente una flautista, a juzgar por los siguientes versos:

Mil.–¿Y quién es la zagala que te atormenta?

Buc.–La de Polibotas, la que el otro día tocaba la flauta para los segadores en casa de Hipoción (vv. 15-16).

Los escolios no aportan ninguna información para dilucidar la identidad de esta joven y, además, el caso genitivo aparece en Teócrito tanto para designar al amo (*cf. Id. II 70*) como al padre (*cf. Id. XXIV 104*). Por su parte, Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 65, n. 2) señala que Polibotas<sup>249</sup> es un nombre demasiado fastuoso para el padre de una artista rústica, por lo que podría tratarse, más bien, del dueño de Bombica. En cualquier caso, es evidente que Milón sabe que el origen de la aflicción de Buceo es una mujer y, por ello, su pregunta es muy directa: «¿Cuál de las chicas te atormenta?» (τίς δέ τῶ τῶν παίδων λυμαίνεται;, v. 15). Pero este genitivo partitivo sugiere que ambos interlocutores conocían a unas muchachas determinadas y el segador solo quiere esclarecer de cuál de ellas se trata. Ahora bien, teniendo en cuenta que el sustantivo παῖς (‘niño, -a’) puede designar al esclavo joven,<sup>250</sup> no sería extraño que se tratase, en realidad, de esclavas-heteras. De esta forma, es muy probable que la joven, libre o esclava, sea una cortesana, pues, según acabamos de ver, eran estas quienes, por lo general, animaban las reuniones masculinas con sus melodías y su canto. De hecho, algunos manuscritos presentan también el verso 16 interpolado en el *Id. VI 41* y referido a la vieja Cotítaris. Pese a tratarse de un añadido ajeno a su autor original, no debe sorprendernos el que se haya puesto la profesión de flautista en relación con una vieja de atribuciones relativas al mundo de la magia, pues posiblemente esta era una de las actividades relegadas a las heteras una vez alcanzada cierta edad. Además, el verbo ποταύλει, forma dórica procedente de

<sup>249</sup> Polibotas es también el nombre de un gigante que, según se decía, yacía bajo la isla de Cos. *Vid. C. Wendel* (1899, p. 28).

<sup>250</sup> *Cf. A. Bailly y L.S.J.* (s.v. παῖς).

προσαυλέω, significa ‘acompañar con la flauta’<sup>251</sup> con acusativo (cf. Ar., *Ec.* 892) o sin él (cf. Arist., *Aud.* 23; *Pr.* 19, 39, 4). Pero en voz pasiva con dativo adopta el sentido de ‘ponerse al unísono con’ (cf. Plu., *Mor.* 632c). El caso es que en el *Id.* X 16 el verbo aparece con dativo, pero en voz activa, y pensamos que tal vez podría estar Teócrito jugando con un doble sentido, de modo que vendría a significar ‘ponerse al unísono con los segadores’ con una connotación claramente erótica. El poeta, pues, aludiría a la categoría de hetera de Bombica, lo mismo que de la vieja hetera retirada Cotítaris.

De ser así, se entiende que, independientemente del tormento que le cause la muchacha, Buceo lleva un gran castigo en el hecho mismo de desear a una mujer de tal condición, según le dice su compañero de fatigas: «En el pecado llevas la penitencia» (v. 17). Y este debe ser también el motivo por el cual Milón se muestra tan despectivo y, lejos de apoyarle, se burla de él comparando a la joven Bombica con una adivina o con un insecto:

Mil.—Tienes ya lo que ha tiempo deseabas: una mantis te abrazará toda la noche (vv. 17-18).

En efecto, el término μάντις tiene una doble acepción, ‘adivino, -a’ o ‘mantis religiosa’, y es muy probable que a Teócrito no le haya pasado inadvertida esta polisemia. El sentido de «adivina» parece poco apropiado, en tanto que, como acabamos de ver, la hetera no se dedicaría a tales menesteres hasta la vejez. En realidad, lo único que podría conectar remotamente con esta interpretación es el detalle de la ceguera de Eros en los versos 19-20, habida cuenta de su tradicional atribución a los adivinos, carentes de visión pero dotados, a cambio, del don de la profecía. De acuerdo con esto, lo más acertado parece pensar que en esta alusión se trata de la *mantis religiosa*, habitualmente representada sobre una mazorca de maíz en ciertas monedas del Metaponto. Así, la comparación sería adecuada al contexto en que se desarrolla el idilio, si es que los segadores trabajan un campo de maíz, como sugiere A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 198).<sup>252</sup> Pero lo verdaderamente importante aquí es que la hembra de esta especie suele devorar al macho, a menudo con ocasión del apareamiento y, aunque no tenemos constancia de que este sorprendente fenómeno de la naturaleza fuese conocido en la antigüedad, es improbable que los campesinos griegos

<sup>251</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (s.v. προσαυλέω).

<sup>252</sup> No obstante, otros autores, como Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 65), ven claramente en el texto un campo de trigo.

lo ignorasen. Sin embargo, no nos es dado saberlo a ciencia cierta. Por tanto, el sentido del símil apunta a que la joven va a ser dañina para Buceo: lo va a consumir –por lo pronto anímicamente– como la hembra de la *mantis* a su compañero, tras una noche compartida.

Pero, naturalmente, se han dado también otras interpretaciones del asunto. Por ejemplo, M. Strano (1976, pp. 457-458) recuerda que la gente del Etna veía la mantis religiosa como portadora de buena suerte y por este motivo sugiere que Milón está simplemente felicitando a Buceo, porque, en efecto, tener tal insecto en la cama sería una auténtica fortuna. Además, esta opción explicaría la presencia del dios de la riqueza en el verso 19. De otro lado, M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 120, n. 4) ven en la comparación un parecido físico entre la dama y el insecto, pues *Bombica* debe de ser muy delgada y morena –según se desprende de los versos 26 y ss. Sin embargo, aunque existen *mantis* oscuras, la mayoría de ellas son de color verde, por lo que el símil no se ajustaría bien a este contexto particular. Sea como fuere, a Buceo no le importa el aspecto físico de su amada y justifica su elección con el tópico del ciego amor:<sup>253</sup>

Buc.–No es Pluto el único dios ciego, también lo es Amor, siempre insensato (vv. 19-20).

Ante estas palabras, Milón deja de lado las burlas y manifiesta ahora su carácter eminentemente práctico: invita a Buceo, que no se concentra en su trabajo, a entonar una canción amorosa en honor de su amada (vv. 21-23). Por consiguiente, el arte de las Musas va a cumplir una doble finalidad: por una parte, aliviar las penas y, por otra, animar en su faena al segador, que sigue trabajando mientras canta. El tema de la canción como panacea de las cuitas amorosas se conjuga así con la típica canción de trabajo. Buceo, a su vez, solicita de las Musas ayuda para cantar a su zagala, pues, según dice, cuanto tocan estas diosas lo hacen bello (vv. 24-25). Pero si Milón se refiere a *Bombica* con el genitivo objetivo κόρας ('muchachas'), Buceo lo hace con otra denominación, παῖδ' ('niña'), al modo en que lo había hecho el propio Milón en el verso 15. Este sustantivo aparece calificado en el verso 24 por el adjetivo ῥαδινάν ('delgada') que, además de ser un epíteto de Afrodita (*cf. Id.*

---

<sup>253</sup> Si entre los antiguos era común representar ciego al enamorado, no lo era el atribuir la ceguera al propio Eros. Esta nueva concepción se generaliza a partir del Renacimiento. *Vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 198).

XVII 37; Hes., *Th.* 195, y Sapph., *fr.* 102, 2 L-P),<sup>254</sup> incide en la delgadez de la joven, de suerte que no solo la canción a Bombica necesita embellecerse, sino también la propia joven. Ahora bien, advertimos que cuando Teócrito opta por el término κόρα se refiere, las más de las veces, a mujeres jóvenes dispuestas para el matrimonio y, es de suponer, vírgenes.<sup>255</sup> Por tanto, esta palabra en boca del burlesco Milón ha de ser interpretada en irónico contraste con la opción de Buceo, más realista en este sentido, pues el término παῖς, según acabamos de ver, posee un carácter menos específico.

Pero es ya algo avanzado el idilio, en el verso 26, cuando el lector queda enterado de cómo se llama la amada del segador:

Adorable Bombica, todos te llaman mora, descarnada, quemada por el sol, y solo yo te llamo del color de la miel. También es oscura la viola, también lo es el inscrito jacinto, y siempre en las guirnaldas tienen el primer puesto (vv. 26-29).

El nombre de Bombica, aunque no aparece en ningún otro lugar, deriva sin duda de un tipo de flauta llamado βόμβυξ.<sup>256</sup> Hesiquio (*s.v.* βόμβυκες) define esta palabra como «género de flauta o tipo de animal alado», si bien en este contexto podemos descartar la segunda acepción del término, pese a las dudas de C. Wendel (1899, p. 31), quien no se atreve a decantarse por ninguna. De esta forma, Bombica es un nombre parlante directamente relacionado con su profesión, que se pone de manifiesto en los versos 16 y 34. En efecto, el βόμβυξ es el *aulós* en sí mismo, una parte de él o uno de los sonidos que produce.<sup>257</sup> Esta clase de nombres de mujer era frecuente entre las esclavas o las heteras<sup>258</sup> y, en consecuencia, se puede inferir que Polibotas ha denominado así a su esclava por sus cualidades musicales.<sup>259</sup> No obstante, también las mujeres libres podían llamarse de este modo, aunque de lo que no cabe duda es de que Teócrito le ha puesto este nombre para poner de relieve su ocupación.

Es significativo, además, el que Buceo emplee, para calificar a su amada, el mismo adjetivo χαρίεσσα ('adorable') –como también en el verso 36– con

<sup>254</sup> Vid. R. L. Hunter (1999, p. 206).

<sup>255</sup> Véase el capítulo correspondiente a las κόραι.

<sup>256</sup> Cf. A., *fr.* 57 Radt; Poll., IV 70, VII 76, y Plu., *Mor.* 713a.

<sup>257</sup> Vid. S. Michaelides (1978, pp. 52-53).

<sup>258</sup> Vid. F. Bechtel, *Att. Frauennamen* 124.

<sup>259</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 199).

que el cabrero del *Id.* III 6 designa a su desdeñosa Amarilis. Y es que encantadoras son precisamente las mujeres que causan mal a los hombres como Amarilis en el *Id.* IV 38; Galatea en el *Id.* XI 30; Cinisca en el *Id.* XIV 8 o Helena en el *Id.* XVIII 38.

Ahora bien, dado que Teócrito no acostumbra a detenerse en la descripción física de sus personajes, los detalles referentes a Bombica deben de aportar una información adicional acerca de otros aspectos de interés. Por ejemplo, el hecho de que sea llamada Σύρα ('siria') es indicativo del color moreno de su piel, puesto que los dos adjetivos que le siguen, ἰσχνά ('seca', 'delgada') y ἀλιόκαυστος ('quemada por el sol'), vienen a recalcar este rasgo. Además, Bambica (Βαμβύκη), de clara relación etimológica con el nombre de la artista, era una importante ciudad siria.<sup>260</sup> Al mismo tiempo, sabemos que era también común llamar a los esclavos por su étnico y, de hecho, este mismo aparece ya en Aristófanes (*Pax* 1146). No obstante, para A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 199) es poco probable que Bombica sea realmente siria, opinión que no comparte R. L. Hunter (1999, p. 207). En efecto, según afirma este estudioso, todo apunta a que el vocablo se refiere más al color de su piel que a su condición social o su lugar de procedencia, a pesar de que para los griegos los sirios tenían la piel oscura.

Con independencia del origen étnico de esta muchacha y teniendo en cuenta que el ideal de belleza femenina en el mundo heleno sigue los cánones de la blancura,<sup>261</sup> nos encontramos ante un elemento cómico y paradójico: una señorita no puede estar tostada por el sol (ἀλιόκαυστος), pues esto es más bien propio de campesinas y mujeres indecentes acostumbradas a salir a la calle –se entiende que las decentes se limitan a permanecer en el ámbito doméstico–. Pero, como ha dicho antes Buceo, el amor es ciego y para él su amada es la más bella. Por tanto, Bombica es ἰσχνά ('seca', 'delgada' o 'débil') y ἀλιόκαυστος ('quemada por el sol'), claro indicio de que sale con frecuencia de casa, y es posible que se dedique a las labores del campo o bien que toque la flauta para los segadores al aire libre. Pero esta cualidad, que podría considerarse como negativa, es transformada en

<sup>260</sup> Vid. R. L. Hunter (1999, p. 206).

<sup>261</sup> Cf. E., *Ba.* 457-458; G. Giangrande (1992, p. 215) y R. L. Hunter (1999, p. 207).

positiva por el enamorado<sup>262</sup> mediante el eufemismo μελίχλωρος ('del color de la miel'), que alaba de este modo la belleza de la piel tostada.<sup>263</sup>

Pocos versos después, Buceo afirma que si él y Bombica fueran estatuas de oro, serían ofrendas de la diosa de Pafos. Ahora bien, debido a la frecuencia con que hallamos estatuas dedicadas a los dioses por los propios personajes representados,<sup>264</sup> M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 122, n. 11) matizan que las palabras de Buceo (vv. 33-35) se refieren a que si él fuera rico, consagraría a la diosa estatuas de oro de él y de su amada: ella con su flauta (se insiste en que es flautista) y una rosa o una manzana, atributos del amor; él engalanado y con calzado nuevo. Sea como fuere, las manzanas y las flores, en especial las rosas, eran símbolos eróticos desde antiguo. Según Pausanias (VI 24, 7), la rosa estaba consagrada a Afrodita e incluso alguna versión<sup>265</sup> decía que había nacido de la sangre de Adonis, aunque la más común atribuía a la sangre tan solo el color.

Para indicar que el canto llega a su término, Buceo invoca a su amada con un vocativo que, a modo de *Ringkomposition*, conecta con el del verso 26, del mismo modo que el vocativo Βουκαΐε del verso 57 clausura el idilio haciendo referencia al verso 1:

Adorable Bombica, tus pies son tabas, tu voz es embeleso, tu donaire... no puedo describirlo (vv. 36-37).

Se trata aquí de una enumeración *in crescendo* de las cualidades de la amada que eclosionan en un éxtasis imposible ya de plasmar con palabras. En general, se aprecia un fuerte contraste entre las bromas, pullas y exhortaciones de Milón y las fantasías amorosas del ingenuo Buceo. Como sugiere A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 203), la comparación de los pies de la muchacha con las tabas –pese a que ἀστράγαλος ('vértebra', 'taba',

---

<sup>262</sup> Lo mismo le ocurre a Asclepiades (*A.P.* V 210), quien justifica su amor por Dídima a pesar de que esta es morena.

<sup>263</sup> En Egipto μελίχλωρος era el término estándar para describir el color de la piel de los egipcios. En Platón (*R.* 474e), μελίχλωρον es un adjetivo empleado en el sentido de 'pálido' o 'amarillento', aunque posteriormente evoluciona a 'oscuro', a juzgar por testimonios como el que nos ocupa de Teócrito o el de Lucrecio (IV 1160). Cf. A. Bailly y L.S.J. (*s.v.* μελίχλωρος), P. Fernández Colinas (1994, pp. 894-912) y R. L. Hunter (1999, p. 207).

<sup>264</sup> *Vid.*, por ejemplo, Ateneo (XI 113), quien cuenta cómo Gorgias dedicó una estatua de sí mismo en Delfos.

<sup>265</sup> Cf. Bión, I 66.

‘astrágalo’) es también el nombre de una planta— puede deberse a que sus pies eran pequeños y bien moldeados o a su agilidad en el baile. En esta cuestión, R. L. Hunter (1999, p. 209) opina que, aunque podríamos estar ante una imagen algo forzada del suave moldeado de los pies de la muchacha, dado que algunos ejemplos de ἀστράγαλοι conservados recuerdan vagamente la forma de un pie, sin embargo, parece más plausible la hipótesis de que Buceo aplique de forma incompetente al pie una imagen que corresponde mejor al tobillo. Sea como fuere, lo que Teócrito testimonia es que las flautistas solían bailar en las ocasiones festivas, además de cantar y llevar el acompañamiento musical. En este asunto, no carece de relevancia la equiparación de la voz de Bombica con el τρύχνος (*strychnos*), nombre identificado con tres plantas por Plinio (*HN*. XXI 177): una de ellas comestible, otra soporífera y otra venenosa.<sup>266</sup> A nuestro entender, es posible que Teócrito haya sido consciente de esta coincidencia, dadas sus manifiestas nociones de botánica, y que se refiera a que la muchacha tenía una voz deliciosa y embelesadora pero, al mismo tiempo, peligrosa como la de las sirenas.

### Cinisca

Cinisca es el personaje mudo causante de toda la trama del *Id.* XIV que, según informa el escoliasta, transcurre en Sicilia. El protagonista, Ésquinas, reconoce su desaliño por culpa de una «adorable» muchacha que lo atormenta con su indiferencia. El desprecio amoroso, en este caso, está a punto de desencadenar la locura del amante:

Ésqu.—La que a mí me maltrata es la seductora Cinisca. Un día voy a enloquecer sin darme cuenta. Falta un pelo (vv. 8-9).

Aunque el nombre de Cinisca pertenece al ámbito de la aristocracia —así se llamaba, por ejemplo, la hija del rey de Esparta Arquidamo I—,<sup>267</sup> el personaje que nos ocupa se adecua mejor al perfil de la hetera, habida cuenta de su presencia en el simposio masculino. Ciertamente, nada sugiere que esta muchacha sea una artista como lo son las restantes figuras femeninas incluidas en el presente capítulo pero, dado que las mujeres de buena

<sup>266</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 203).

<sup>267</sup> Vid. X., *Ages.* IX; Plu., *Ages.* XX, y Paus., III 8.

reputación no asistían a los banquetes de esta índole,<sup>268</sup> resulta obvio que Cinisca debía de pertenecer a este grupo social. Con todo, no falta quien sostiene una opinión distinta, como M. González Rincón (1993, p. 50):

Se trata de una escena dialogada entre Ésquinas, labrador casado con Cinisca, y su amigo Tiónico. Ésquinas se queja de que la muchacha se ha enamorado del joven hijo del vecino, de nombre Lico, y hace dos meses que, a causa de una discusión habida por cuenta de ello en un banquete, se marchó de casa, y no lo ve ni le habla.

En realidad, no entendemos a partir del texto que Cinisca esté casada, por lo que esta interpretación parece fuera de lugar, aunque quizás sí podría haber habido una ruptura<sup>269</sup>. Si consideramos, además, que el nombre de Cinisca (Κυνίσκα) es un diminutivo femenino de κύων ('perro') y que Hesiquio (*s.v.* Κύννα) define Κύννα –formación afectiva sobre el mismo sustantivo que aparece en Aristófanes (*Vesp.* 1032; *Eq.* 765 y *Pax* 755)– como «nombre de prostituta» (ὄνομα πόρνῆς), no parece nada desdeñable la hipótesis de que la amada de Ésquinas sea, en efecto, una cortesana. Por otra parte, era habitual que las prostitutas tuvieran apodos degradantes de origen animal desde que Semónides clasificara a las mujeres por su similitud con el reino de las bestias. Recordemos las palabras del poeta acerca de la perra:<sup>270</sup>

Otra, de la perra salió: gruñona e impulsiva,  
que pretende oírlo todo, sabérselo todo,  
y va por todas partes figando y vagando  
y ladra de continuo aun sin ver a nadie.  
No la puede contener su marido, por más que la amenace,  
Ni aunque, irritado, le parta los dientes a pedradas,  
Ni tampoco hablándole con ternura,  
Ni siquiera cuando está sentada con extraños;

---

<sup>268</sup> Cf. Is., III 14: «Ni las mujeres casadas vienen a los banquetes con sus maridos, ni tienen derecho a celebrar banquetes con otros».

<sup>269</sup> Vid. C. Kossaifi (2002c, p. 351).

<sup>270</sup> Sobre las connotaciones negativas de este animal en el mundo griego, vid. C. Egoscozábal (2003, pp. 11-13).

Sino que mantiene sin pausa su irrestañable ladrar (Yambo 7 (7D), vv. 12-20).<sup>271</sup>

Pero la «perrita» de Teócrito adopta una actitud completamente opuesta a la imagen descrita por el de Amorgos, ya que permanece silente durante toda la trama. En este sentido, no es improbable, conociendo a nuestro poeta, que el nombre de la joven constituya una intencionada *variatio* respecto de la tradición, de suerte que se alteran las características propias de este tipo de mujer. En efecto, durante la reunión en la finca de Ésquinas cuyo desarrollo narra el propio afectado, Cinisca no abre la boca pese a estar él delante:

Era un convite estupendo. Estaba ya avanzado, cuando decidimos escanciar vino puro para brindar por quien cada cual quisiera,<sup>272</sup> no había más que decir por quién se brindaba. Nosotros hablamos y bebimos, tal como se había acordado; ella, en cambio, nada, conmigo delante (vv. 17-21).

Si el genitivo absoluto *παρεόντος ἐμεῦ* ('estando yo presente') posee, en este contexto, un valor temporal o causal no queda demasiado claro y, en consecuencia, no resulta fácil dilucidar si el silencio de la muchacha se debe a que Ésquinas estaba presente o bien si no hablaba durante el tiempo que él estuvo delante. La traducción, no obstante, admite un matiz concesivo y abierto a la ambigüedad: «pese a estar yo delante». Nótese, por lo demás, el contraste entre la actitud de los hombres bebiendo y charlando y la de la taciturna Cinisca. Sin embargo, aunque ella no profiere más que dos palabras, de manifiesto sentido irónico («¡qué listo!», v. 22), sí expresa involuntariamente su sentir al sonrojarse cuando alguien trata de provocarla:

«¿No puedes hablar?», bromeó alguien, «¿Has visto al lobo?». «¡Qué listo!», exclamó ella, y se puso tan colorada, que habrías podido encender un candil en sus mejillas. Porque hay un Lobo, hay un Lobo, el hijo de mi vecino Labas; uno alto, sonrosado, que parece guapo a muchos. ¡Por él era aquel famoso amor que quemaba a Cinisca (vv. 22-26).

La postura de la muchacha es la que probablemente adoptaría una niña en una situación semejante y esta circunstancia puede ser interpretada como indicio de su tierna edad. De hecho, el personaje que la zahiere en el verso 22, emplea una expresión infantil, *λύκον εἶδες*, equivalente a nuestro «estar

<sup>271</sup> Trad. C. García Gual (1993, p. 33).

<sup>272</sup> Sobre esta costumbre de brindar por el amado en Teócrito, presente también en los *Idd.* II 151 y VII 69-70, *vid.* A. M. Mesturini (1981, p. 108).

alobado», para burlarse de su actitud. La frase podría hacer referencia a una extendida y antigua superstición testimoniada por Plinio el Viejo (*HN*. VIII 80) –y a la que Virgilio alude en *Ecl.* IX 54– que consiste en que si uno ve a un lobo después de haber sido visto por este, se queda mudo. En cualquier caso, la reacción de la joven es propia de una persona tímida, retraída o de corta edad. Además, ella se sonroja porque está enamorada de un tal Λύκος (‘Lobo’), nombre corriente en griego,<sup>273</sup> hijo de Labas, vecino de Ésquinas, alto, sonrosado y guapo, que la ha dejado muda con su mirada. Pero, cuando uno de los cuatro convidados, procedente de Lárisa, se pone a cantar con mala idea una tonadilla tesalia que comienza con el nombre de su amado (τὸν ἐμὸν Λύκον), Cinisca rompe a llorar como una niña de seis años (παρθένος ἐξαετής) que quiere ser cogida en brazos por su madre. Es significativo el nuevo contraste que introduce el poeta al comparar a una hetera –si es que en verdad lo es– no con una παῖς (‘niña’), término general más adecuado a este contexto, sino con una παρθένος (‘doncella’), sustantivo que alude a una virginidad de la que probablemente Cinisca carece. No obstante, ante Ésquinas se comporta como una verdadera e inalcanzable παρθένος, cuya actitud se antoja un tanto infantil o típicamente femenina, según se interprete:

Ella se recogió el vestido y se puso a escapar (vv. 34-36).

En efecto, la huida de la joven se halla en la misma tónica de lo que veníamos viendo ya en los versos anteriores. Para escapar, se ve en la necesidad de recogerse el peplo hasta las rodillas probablemente con el mismo gesto con que lo hacen las ménades del *Id.* XXVI 17, a fin de ver sus piernas liberadas y gozar de mayor movilidad en la carrera. También allí emplea Teócrito el acusativo plural dórico, πέλως, para designar el vestido, complementando al participio de aoristo ἐρύσασαι (‘recogiéndose’) de la misma raíz que ἀνειρύσασα (‘se recogió’) en el verso 35. No obstante, el peplo puede ser también una prenda masculina, según se ve en el *Id.* VII 17-18, donde el cabrero Lícidas «llevaba en torno al pecho una vieja túnica (πέπλος) ceñida por ancho cinturón». Con todo, en opinión de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 254), lo que lleva aquí la joven es probablemente el χιτῶν jónico, vestido habitual en las mujeres para andar por casa.

---

<sup>273</sup> Cf. *Id.* II 76.

Tras un breve inciso en el que Ésquinas reproduce sus propias palabras dirigidas a la fugitiva, el narrador retoma la huida de Cinisca deshojándola con una amplia comparación de corte homérico,<sup>274</sup> lo cual contrasta con el tono de este poema genuinamente dórico:

Después de dar a sus polluelos la ceba bajo el tejado, torna a volar rauda la golondrina para recoger más comida; aún más rápida se precipitó ella del blando asiento y huyó presurosa por el zaguán y la puerta a donde sus pies la condujeren<sup>275</sup> (vv. 39-42).

Cabe destacar aquí la mención del asiento de la muchacha, distinto del de los hombres, pues las mujeres, a diferencia de aquellos, se sentaban a la mesa. Este ‘asiento’ (δίφραξ) no es probablemente más que una silla o un taburete, pese a la definición de Hesiquio (*s.v.* δίφραξ) basada tan solo en este pasaje teócrito, según la cual se trata de un mueble especialmente diseñado para que se reclinasen las mujeres (κλιντήρ, θρόνος γυναικεῖος). En cuanto a la actitud del enamorado con respecto a Cinisca, observamos que oscila entre el desprecio y la añoranza. Así, por una parte, como ella no responde a sus expectativas, él la insulta despechado:

Maldita, no te gusto, ¿verdad?, exclamé. Prefieres a otro, ¿no? ¡Vete a hacer caricias a otro amante! ¡Por él son esos lagrimones que parecen manzanas!<sup>276</sup> (vv. 36-38).

En la expresión de Ésquinas, ἐμὸν κακόν (‘maldita’), vemos un empleo del adjetivo sustantivado en género neutro que, referido a personas, es relativamente frecuente en la literatura griega.<sup>277</sup> Teócrito lo aplica de igual modo a un varón cuando Praxínoa se refiere a su marido en el *Id.* XV 10, por lo que en nuestro autor no es exclusivo de las mujeres.

A modo de paradoja, el amante –lo mismo que Simeta– cuenta a continuación escrupulosamente los días que lleva lejos de su amor:

---

<sup>274</sup> Lo mismo que los versos 31-33 hacen referencia a Hom., *Il.* XVI 7-10, según vemos en el capítulo de las madres, los versos 39-42 evocan las palabras de Aquiles a la embajada de *Il.* IX 323-327.

<sup>275</sup> La misma expresión, «a donde sus pies lo condujeren» (ἄ ποδες ἄγον), se aplica a Heracles en el *Id.* XIII 70.

<sup>276</sup> Hallamos aquí una ingeniosa comparación de las lágrimas de amor derramadas por la muchacha con las manzanas, símbolo erótico por excelencia, recurso muy del gusto de Teócrito.

<sup>277</sup> Cf. A.R., III 129.

Veinte días..., aquellos ocho..., aquellos nueve..., otros diez..., hoy estamos a once, dos días faltan para que se cumplan dos meses desde que nos separamos y no sabe si llevo o dejo de llevar un corte de pelo a la tracia (vv. 44-47).

En este punto, debemos recordar que también Buceo, el pretendiente de Bombica, afirma en el *Id.* X 12 que hace casi once días que está enamorado (ἔραμαι σχεδὸν ἑνδεκαταῖος). R. L. Hunter (1999, pp. 203-204) observa que algunos estudiosos toman la expresión σχεδὸν ἑνδεκαταῖος como proverbial significando que Buceo va por mal camino, pero advierte de que no hay ningún otro testimonio de tal proverbio y de que esta explicación no tiene en cuenta la fuerte presencia de la partícula τοῖγαρ ('pues bien') que explica la situación en el verso 14. G. Serrao (1971, pp. 93-108), por su parte, cree que ἑνδεκαταῖος tiene el sentido de 'en un día crítico' y no el de 'en el décimo día', lo cual indicaría que el segador se halla en crisis. Es cierto que Homero utiliza el undécimo o duodécimo día para señalar un momento crítico, independientemente de la cronología real –por ejemplo, en *Il.* XXI 156–, pero esto no parece explicar del todo el caso que nos ocupa. Más rara aun es la hipótesis de G. Giangrande y H. White (1981, pp. 129-135), quienes interpretan la frase como «estoy enamorado con una fiebre que se repite cada once días» y que, creemos, se aleja de toda realidad. En cualquier caso, a nuestro entender, el hecho de que Teócrito emplee aquí ordinales en vez de cardinales puede deberse a un intento de caracterizar la conmoción del personaje narrador.

A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 256), por su parte, argumenta que el pasaje en cuestión no presenta una enumeración, sino una suma con un total de sesenta días, lo cual deja en mera casualidad la coincidencia con los once días que Simeta lleva sin ver a Delfis. Pero los paralelismos entre este *Id.* XIV y el *Id.* II no se reducen solo al nombre de las mujeres, Simeta y Cinisca –ambos aparentemente vinculados al mundo de las heteras– o al número de días que los enamorados llevan lejos de su amor –once–, sino que tanto una como otra son libres de acoger en su casa a sus amados respectivos, sin tener, al menos en apariencia, trabas sociales de ninguna clase. En efecto, se dice de Cinisca que «su puerta está abierta para Lobo hasta de noche» (v. 47), mientras que a Ésquinas no le hace caso alguno (v. 48). Con este último detalle, Teócrito invita a pensar que Cinisca, una mujer libre para escoger su amor, es en efecto una cortesana, dado que goza de una independencia propia de esta categoría social.

Finalmente, es significativo el hecho de que Tiónico, que al principio se burla<sup>278</sup> del aspecto desaliñado de Ésquinas, le proponga finalmente a su desgraciado amigo alistarse a fin de olvidar su amor (vv. 55-59). De esta guisa, el *remedium amoris* no es el canto, como sucede en otros lugares, sino el servicio militar al monarca ptolemaico. Este elemento actúa así a modo de propaganda, a la vez que denuncia la precaria situación económica de muchas ciudades de Grecia en el siglo III a. C., que movió a un número importante de ciudadanos griegos a formar parte de la armada.<sup>279</sup> Los protagonistas, situados, bien en Siracusa, bien en Rodas –a juzgar por la etimología del nombre de Tiónico–,<sup>280</sup> ofrecen de este modo un testimonio de la diversidad étnica del ejército ptolemaico.<sup>281</sup>

### Cantante, hija de la argiva

Un tercio del *Id.* XV reproduce el canto en honor a Adonis y Afrodita interpretado por una cantante de origen argivo cuyo nombre desconocemos, pues su intervención viene introducida mediante la entrada «mujer cantora» (γυνή αἰδός). En efecto, en el verso 99, Gorgo anuncia que la profesional está a punto de comenzar y manda entonces callar a su amiga Praxínoa, quien no había dejado de hablar ante el mismo requerimiento –un tanto impertinente– de un hombre que se hallaba junto a ella. La inminencia del canto queda patente cuando la artista se aclara la voz:<sup>282</sup>

Gor.–Calla, Praxínoa. La hija de la argiva va a cantar a Adonis; es una cantante muy versada, la que el año pasado interpretó tan destacadamente

---

<sup>278</sup> El que un personaje se ría de otro a causa de su mal de amores es un elemento común a varios géneros, pero se halla particularmente asociado a la comedia, por ejemplo, en Menandro (*Her.* 39) y, en el mundo latino, Plauto (*Pers.* 25-27). *Vid.* R. L. Hunter (1996a, p. 112).

<sup>279</sup> *Vid.* K. Buraselis (1993, p. 258).

<sup>280</sup> El nombre, que no se halla en ningún otro lugar fuera de este idilio, deriva de Tione, que es otro nombre de Sémele, la madre de Dioniso. De ahí el epíteto del dios, Tionidas, conocido solamente en Rodas. *Vid.* Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 107). Con todo, M. García Teijeiro (1994, p. 308, n. 4) sugiere que la semejanza entre los nombres de Tiónico y Teócrito podría encubrir la personalidad del poeta.

<sup>281</sup> *Vid.* S. T. Teodorsson (1977, pp. 13-14).

<sup>282</sup> Como ha observado M.<sup>a</sup> T. Molinos (2000, p. 222), la prosodia de los versos de la cantante cambia bruscamente respecto de la de las siracusanas y se torna por completo homérica.

la endecha. Estoy segura de que va a cantar algo estupendo. Ya se está aclarando la voz (vv. 96-99).

Esta mujer cantora es probablemente una profesional de reconocido prestigio y, aunque Gorgo desconoce su nombre exacto, sí sabe bien quién es e incluso tiene nociones acerca de su ascendencia materna. J. B. Burton (1995, p. 75) hace hincapié en que bajo las identificaciones matrilineales del *Id.* XV subyace la importancia de la temática que gira en torno a la mujer: la cantante se identifica como hija de la mujer argiva (v. 97); Arsínoe<sup>283</sup> como hija de Berenice (v. 110) y Afrodita como hija de Dione (v. 106). El que no se nombre su origen paterno podría hallarse en relación con el hecho de que, con frecuencia, las cantantes pertenecían al mundo de las heteras y, por tanto, sería habitual el que no gozasen de una paternidad reconocida. Un escolio sugiere que este personaje era la hija de una mujer de Sición llamada Argiva (*Αργεία*), entendiendo que este término indica, en realidad, su nombre propio. Sin embargo, no hallamos razones de peso para creer que aquí esta palabra posea una acepción distinta de la que tiene en otros lugares –los *Idd.* XIV 12 y XVII 53– en los que Teócrito la emplea como étnico. Por su parte, G. Montes Cala (2000, p. 171) piensa que con este gentilicio la siracusana evoca el origen de una saga de conocidas cantantes de su tiempo cuya procedencia explica la mención de Argos en el verso 142, habida cuenta del interés de aquella ciudad por Adonis, según testimonio de Pausanias (II 20, 6). No debemos olvidar, de otro lado, que era frecuente designar a las esclavas por su lugar de origen y, aunque la ciudad de Argos no era precisamente conocida como fuente de esclavos, la denominación podría estar haciendo sutil referencia a la condición de hetera de esta madre. El oficio de cantante habría pasado, pues, de madre a hija, lo cual era, por lo demás, frecuente.<sup>284</sup> Con todo, también cabe otra hipótesis, la de que se tratara de una mujer cultivada, de las que, según A. Bielman (2002, p. 296) viajaban desde el siglo III a. C. por las ciudades, participaban en los concursos y se diferenciaban de las artistas de bajo nivel, como tal vez lo eran Bombica y Cinisca. Su modo de vida era bien distinto al de las restantes

---

<sup>283</sup> También F. T. Griffiths (1984, p. 254) observa cierta semejanza entre la cantante y Arsínoe a partir del hecho de que ambas son identificadas por su madre y no por su padre.

<sup>284</sup> R. Flacelière (1993, p. 78), aunque refiriéndose a la Atenas del siglo V a. C., recuerda que todo lo que aprende una joven ateniense, esencialmente las labores domésticas (cocinar, coser, música, etc.), lo aprende de su madre, abuela o criada de la familia. Por eso es normal que las hijas tengan la misma profesión y consideración social que las madres.

mujeres griegas, pues recorrían un sinfín de lugares para ofrecer espectáculos de calidad a un público mayoritariamente masculino. Los griegos apreciaban su arte, según testimonian las inscripciones –procedentes, por lo general, de Asia Menor o de Grecia central– que dejan constancia de los premios recibidos. Es cierto que, en épocas anteriores, esta clase de disciplinas intelectuales formaba parte del programa educativo de los jóvenes griegos de buena cuna pero, como ha observado H. I. Marrou (1985, p. 188), en época helenística, si bien se admira a los profesionales y se les retribuye con generosidad, al mismo tiempo se los desdeña, según testimonia el propio Aristóteles (*Pol.* VIII 1339 b 9-10; 1340 b 40 y ss.). Un detalle a favor de esta hipótesis es la ausencia de danza en la interpretación de esta artista, pues es sabido que la actividad física<sup>285</sup> era despreciada por los griegos, de forma que las bailarinas, situadas en lo más bajo de la escala social, solían ser esclavas, extranjeras o metecas.

Sea como fuere, esta mujer es una cantante muy hábil (πολύδρις αοιδός, v. 97), con probabilidad autora tanto de la composición como de la puesta en escena, lo cual se halla en consonancia con la elogiosa exclamación de Gorgo en los versos 145-146. La misma mujer había actuado maravillosamente el año anterior<sup>286</sup> y, por ello, Gorgo predice también en esta ocasión un canto de lo más hermoso.

Como bien observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 292), parece que la función estaba fijada para una determinada hora del día, a juzgar por el comentario de Gorgo en el verso 26: «Tal vez sea hora de ponernos en camino», pero,

---

<sup>285</sup> El sistema educativo propugnaba el desarrollo de las capacidades intelectuales, así como un perfeccionamiento físico armonioso y equilibrado. Pero este sistema estaba definido por y para los hombres. Con todo, las actividades físicas no estaban prohibidas a las mujeres, aunque seguían unas reglas, estaban reservadas a las niñas y adolescentes, eran practicadas sobre todo en los rituales y marcaban el paso entre la infancia y la edad adulta. *Vid.* A. Bielman (2002, p. 295).

<sup>286</sup> Según hemos visto ya, en época helenística asistimos a un resurgimiento de artistas pero con la peculiaridad de que son itinerantes. Con su repertorio de cantos viajan acompañadas por un *kyrios* o representante, ya sea marido, hijo u otro pariente masculino, lo cual, si bien no era imprescindible como en épocas anteriores, al menos sí aconsejable a fin de evitar ser presas fáciles del bandidaje que asolaba las rutas. Esta característica era propia de Asia Menor, pero también de las ciudades del norte de Grecia donde se desarrollaba una intensa actividad cultural que propiciaba este intercambio de artistas con o sin la ciudadanía griega. *Vid.* P. A. Bernardini (1995, pp. 185-196), F. Ferrandini (2000, pp. 26-27) y C. Barrigón (2005, p. 35).

por otra parte, si había una única representación, la vieja del verso 60 se habría marchado antes de su comienzo. De todo ello deduce el estudioso que, en realidad, los tapices se hallaban expuestos en el palacio durante todo el día mientras el canto tenía lugar a intervalos. O incluso, tal vez la cantante que deleita a las siracusanas sea solo una de una serie de competidores, pues así lo sugiere la expresión *πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε* («el año pasado interpretó tan destacadamente la endecha», v. 98) en la que el verbo con acusativo<sup>287</sup> parece revelar que «se llevó el primer premio» mientras el adverbio indica una periodicidad anual.<sup>288</sup> Pero el sustantivo *ἰάλεμος* (‘canción triste’) alude, sin duda, al lamento fúnebre que tenía lugar el segundo día de la celebración,<sup>289</sup> cuyos ritos son descritos por la cantante en los versos 135 y ss., por lo que el certamen debía celebrarse, en realidad, al día siguiente, o tal vez a lo largo de ambas jornadas. Según A. S. F. Gow, esta posibilidad se hallaría en consonancia con el hecho de que Gorgo presenta a la cantante más bien como a una artista a la que reconoce que como a la profesional cuyo canto estaba esperando oír. No es improbable, por otra parte, que se celebrase una competición de canto en la fiesta de Arsínoe, en vista del interés de su esposo y hermano Ptolomeo Filadelfo en tales materias, hecho patente en el *Id.* XVII 112.

El himno de la cantante se extiende a lo largo de los versos 100-144 y presupone que el público está contemplando alguna escena en la que se representa la unión de Adonis y Afrodita, descrita con toda suerte de detalles. F. T. Griffiths (1979, pp. 119-120 y 1984, pp. 255-257) ve en este canto un reflejo de la necesidad del hombre helenístico de aventurarse en un mundo de evasión donde impera la calma producida por las descripciones. Si al comienzo del poema se describe el ajetreo de las calles, ahora la verdura y los Erotes sobrevolando la escena sirven a modo de evasión para los espectadores, que se olvidan de su propia existencia cotidiana transportados

---

<sup>287</sup> Cf. Pi., O. X 64.

<sup>288</sup> Vid. M. Dillon (2002, p. 163).

<sup>289</sup> Apenas ha quedado constancia de la participación de las mujeres en competiciones musicales durante varios días, aunque la epigrafía ha desvelado algunos de sus nombres –tres arpistas concursando en los Juegos Píticos de Delfos, en los siglos II y I a. C., cuatro concursantes de flauta doble y tres citaristas–. Sus exhibiciones eran frecuentes en fiestas culturales de uno o dos días y recibían a cambio el pago de una cierta cantidad, sin que ello fuera óbice para la gratuidad de la representación. Vid. A. Bilis (1999, pp. 41-42) y A. Bielman (2002, p. 230).

por las maravillas visuales de los tapices y las acústicas del canto de la artista. Pero no percibimos este viaje de embeleso hasta el momento en que Gorgo recuerda sus quehaceres domésticos y hace regresar súbitamente al lector a la vida real. F. T. Griffiths analiza cómo se idealizan los elementos de la vida diaria y la metamorfosis que produce una inversión de términos entre el mundo doméstico y el palaciego. Así, los soldados y el gentío se transforman en un vuelo de cupidos; el hijo enrabiado de Praxínoa, en Gánimedes raptado por el águila, y los maridos dominantes, en el encantador y pasivo Adonis.<sup>290</sup> Del mismo modo, las labores domésticas de las mujeres con la lana hallan su máxima idealización en los tapices de palacio; el dulce trato de Arsínoe contrasta con la aspereza de Praxínoa y, así, se produce un choque entre el árido ambiente del hogar y la calidez del palacio que acoge y aúna todos los espíritus.

Finalmente, cuando la hija de la argiva concluye su himno, Gorgo expresa en el verso 145 lo estupendo que ha sido el canto, corroborando así su intuición primera:

Gor.–Praxínoa, esa mujer es el acabóse. Feliz ella, que sabe tanto;  
felicísima, porque canta tan bien (vv. 145-146).

Pero la cantante es denominada de un modo especial y diferente respecto de otras mujeres: Gorgo la presenta como *ἀθήλεια* ('la mujer'), un adjetivo sustantivado cuyo significado sugiere que lo verdaderamente destacable de este personaje es su carácter femenino. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 303) ve en la expresión cierta reminiscencia de Eurípides (*Andr.* 181 y *Ph.* 198), pero, mientras el trágico se refiere al género femenino (*χρῆμα θηλειῶν*), aquí Teócrito alude indiscutiblemente a la artista. El estudioso reconoce, además, no haber visto este término empleado con este sentido en ningún otro lugar.

En los últimos versos el lector percibe el entusiasmo de la siracusana ante la actuación que acaba de presenciar gracias a dos referencias consecutivas a la artista, cada cual más expresiva que la anterior, «feliz» (*ὀλβία*) y «felicísima» (*πανολβία*). A partir de ellas se entiende que para una artista la felicidad reside en tener sabiduría y una dulce voz.

---

<sup>290</sup> Cf. M.<sup>a</sup> G. González Galván (2003, p. 60).

## Resumen

De las cinco mujeres agrupadas en este capítulo, dos son claramente heteras, mientras que de las otras tres tenemos indicios suficientes para creer que también pertenecen a esta categoría. Por lo que respecta a Bombica y Cinisca, su condición es manifiesta, bien por su nombre –la primera lo toma del arte que practica y la segunda tiene nombre de animal, como las heteras–, bien por el ambiente que las rodea. En cuanto a Filista, Melixo y la cantante del *Id.* XV, son sus madres<sup>291</sup> –juntamente con el carácter de su profesión– quienes invitan a pensar en su vínculo con el mundo de las heteras, pues al menos las dos primeras se relacionan con la alcahuetería y la magia, ámbitos reservados a estas mujeres entradas en años. En todos los casos, empero, la presencia de estos personajes presupone el maltrato al sexo masculino de una forma más o menos sutil, a excepción de Filista y de Melixo, cuya aparición no viene sino a expresar en forma de perífrasis la desgracia de Simeta. Resulta significativo, según hemos visto, el adjetivo posesivo referido a la flautista en el *Id.* II 146 que tal vez guarda alguna conexión con el dativo ético del *Id.* II 66. En ambos casos se trata de mujeres pertenecientes a la vida pública y relacionadas de alguna manera con Simeta, aunque no necesariamente iguales. Sin embargo, de Bombica esta característica destructora de hombres se afirma abiertamente en el *Id.* X 15, mediante el verbo *λυμαίνεται* ('maltrata', 'trata indignamente', 'arruina' o 'destruye'), lo mismo que de Cinisca con la forma *ὕβρισσει* ('trata con insolencia' o 'maltrata') en el *Id.* X 9, mientras que para descubrir este rasgo en la cantante, hija de la argiva, debemos detenernos algo más. En realidad, no es ella la causa directa de la infelicidad de nadie, sino que con su canto comunica la muerte de Adonis en brazos de su amante Afrodita, de modo que recrea, en última instancia, la destrucción de un varón.

Ante la desdicha motivada por un amor no correspondido, los personajes adoptan diversas soluciones. En tanto que Simeta se refugia en la magia, Buceo en el canto y Ésquinas en el servicio al monarca, Adonis –que sí goza del cuidado de su amada– muere prematuramente, de forma que nunca llega a realizarse por entero en el amor. Y es que Eros, al igual que Pluto –como bien dice Buceo en el *Id.* X 20– es ciego. En todo caso, se ridiculiza la

---

<sup>291</sup> También cobra relieve la madre de Cinisca pero, a diferencia de las de Filista, Melixo y la cantante, hija de la argiva, su imagen inspira ternura y protección.

imagen de las figuras masculinas sometidas emocionalmente a la mujer al mostrarse estos débiles y sumisos de carácter.<sup>292</sup>

En cuanto a los calificativos que se les aplican a estas mujeres, es fácil darse cuenta de que no son nada favorecedores. En efecto, ya hemos visto cómo Bombica es *χαρίεσσα* ('adorable') en el *Id.* X 26 y 36, pero el sentido irónico de este adjetivo se manifiesta –como hemos visto– también en otros lugares de la obra del siracusano. Además de encantadora, la amada de Buceo es *ισχνά* ('seca', 'delgada' o 'débil'), *άλιόκαυστος* ('quemada por el sol') y *μελίχλωρος* ('del color de la miel'), lo cual contrasta con la esperable blancura ideal de las mujeres. En la misma tónica se alinean las distintas denominaciones de la chica –*μάντις*, *κόρα*, *παῖς* en los versos 18, 22 y 25, respectivamente–, en las que se observa un esfuerzo de *variatio* por parte del poeta. En la elección de sus atributos, una flauta y una rosa o manzana, se aprecia el gusto del autor por el aprovechamiento de motivos populares: es, en este sentido, un poeta refinado, pero al mismo tiempo cercano al pueblo.

Cinisca, por su parte, se eleva como un prototipo de amada desdeñosa, causa del ridículo aspecto presente del enamorado. No solo es adorable (*χαρίεσσα*, *Id.* XIV 8), como Bombica, sino un gran mal (*ἔμὸν κακὸν*, *Id.* XIV 36) para Ésquinas. La burla se intensifica por el hecho de que Cinisca, al parecer, es una niña, a juzgar por su actitud infantil –baste recordar que rompe a llorar en medio del banquete al oír la letrilla que comienza con el nombre de su amado, entonada perversamente por Agis. Con todo, podría tratarse, sin más, de una nota de realismo en un intento de caracterizar la psicología femenina. En definitiva, se pone de manifiesto una cadena de desamores: Ésquinas se duele porque no es correspondido, mientras su amada sufre por otro. En esta situación, Cinisca, ataviada con el peplo, escapa en el *Id.* XIV 35 del entorno masculino que la intimida con sus burlas recogiendo el vestido hasta las rodillas.

Por otra parte, la cantante argiva del *Id.* XV parece distinta de las demás artistas en tanto que ha llegado a donde está por mérito propio y no por ser la favorita de nadie. Su himno indica, mediante alusiones, la naturaleza del cuadro que han venido a ver las siracusanas. Este representa el momento culminante de la felicidad amorosa entre Afrodita y Adonis, reposados ambos en un canapé. Todos los calificativos que se le atribuyen son

---

<sup>292</sup> Cf. M.<sup>a</sup> J. Barrios, M.<sup>a</sup> J. Barrios y B. J. Durán (2001, p. 32).

marcadamente positivos –‘cantante muy versada’ (πολύιδρις ἀοιδός, v. 97) y ‘feliz’ y ‘felicísima’ (ὀλβία y πανολβία, v. 146)– o neutros –‘mujer cantante’ (γυνή ἀοιδός en la entrada) o ‘mujer’ (ἡ θήλεια, v. 145)– y entendemos que esto es debido a que actúa como transmisora de un acontecimiento de mayor importancia.

Las artistas de la poesía teocritea parecen reflejar con bastante exactitud el panorama variopinto que constituía el mundo de las profesionales de la música que, por lo demás, debieron de ser muy numerosas.<sup>293</sup> En efecto, descubrimos en sus versos no solo a las heteras de menor categoría que cantaban en los simposios masculinos, sino también a las cantantes de mayor prestigio que recorrían las ciudades y trataban de conseguir los primeros premios de los festivales en los que participaban. Pero hay más: incluso nos deja entrever el poeta el futuro que les esperaba a estas mujeres a través de la presencia, aparentemente accesoria, de sus madres. Creemos, por tanto, que estos personajes femeninos testimonian una realidad social con la que el poeta se hallaría manifiestamente familiarizado.

---

<sup>293</sup> Por ejemplo, tenemos datos que nos indican que el santuario de Atenea de Pérgamo había contratado de forma permanente a tocadoras de *aulós*, como si pertenecieran al personal del templo. Vid. C. Barrigón (2005, p. 37).

## V. MUJERES JÓVENES: ΚΟΡΑΙ Υ ΠΑΙΔΕΣ

### Κόραι

El término κόρη<sup>294</sup> designa, en principio, a la joven virgen y así lo hallamos en Homero y en los autores del siglo V a. C., aunque paralelamente posee el significado de ‘hija’, en cuyo caso aparece, por lo general, acompañado de un genitivo de parentesco. Por extensión, κόρη se aplica a cualquier mujer joven e incluso puede referirse a la concubina.<sup>295</sup> Además, la morfología de esta palabra varía. Por una parte, el siracusano utiliza una forma poética, κόρα –sin alargamiento de la vocal tras la caída de digamma–, empleada también en los coros de Esquilo, Sófocles y Eurípides.<sup>296</sup> Por otra, presenta la versión dórica κώρα con el alargamiento propio de los dialectos de Creta, Cos y Cirene durante el primer milenio<sup>297</sup> junto a la conservación de α larga. Por añadidura, hallamos también en algunos poemas la grafía ου como resultado de esta tercera oleada de alargamientos compensatorios (κορF-) y es que los papiros vacilan, en varios casos, entre las resoluciones ω y ου para la vocal de timbre o.<sup>298</sup>

Esta dicotomía entre formas con alargamiento o sin él nos lleva a hacer un inciso para observar la lengua de Teócrito pero, en este asunto, los investigadores no se ponen de acuerdo. En efecto, para V. Magnien (1920, p. 54), la lengua del poeta es un dialecto literario siracusano cuyo origen está en el siglo V a. C. o antes, pero C. J. Ruijgh (1984, p. 59), por su parte, pone en duda esta hipótesis por falta de datos, ya que nuestra única base para el

---

<sup>294</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (s.v. κόρη).

<sup>295</sup> Cf. Hom., *Il.* I 98 y 337.

<sup>296</sup> Cf. A., *Supp.* 145, *Ch.* 949; S., *O.T.* 507, y E., *Andr.* 128, *Hec.* 651 y 934.

<sup>297</sup> Vid. C. D. Buck (1955, p. 29, § 25 y p. 49, § 54) y M. Lejeune (1972, p. 158, § 159).

<sup>298</sup> Para la notación de /e:/ y /o:/ secundarias en la literatura dórica, vid. M.<sup>a</sup> T. Molinos (1994, pp. 201-206).

conocimiento del dialecto siracusano en tiempos de Teócrito es la obra de Arquímedes, cuya lengua difiere significativamente de la de nuestro autor. Por tanto, según C. J. Ruijgh, el dialecto de Teócrito es el de Cirene, pero M.<sup>a</sup> T. Molinos (1990, p. 62), a su vez, argumenta convincentemente contra él, dado que los resultados del tercer alargamiento compensatorio y del alargamiento métrico en Teócrito, si bien son generalmente con  $\omega$ ,  $\omicron\upsilon$  también aparece, ya sea como *varia lectior* o como única lectura atestiguada, e incluso más frecuentes son las formas con vocal breve.<sup>299</sup> En efecto, hasta ahora el gran *Papiro de Antínoe*, de finales del siglo V d. C., no presenta en los idilios bucólicos ninguna forma con alargamiento de  $\kappa\omicron\rho\Phi\omicron\varsigma$ ,  $\kappa\omicron\rho\Phi\alpha$  (P3 da en el *Id.* XIII 46  $\kappa[\omicron]\omicron\rho[\omicron\varsigma$  y en el *Id.* XVII 66  $\kappa[\omicron]\omicron\rho\epsilon$ , mientras los códices vacilan entre  $\kappa\omicron\upsilon\rho$ -/ $\kappa\omega\rho$ -, pero hay que tener en cuenta que se trata de idilios «mixtos»). Por este motivo, J. G. J. Abbenes (1996, p. 15) piensa que la distribución de las vocales e/o largas en Teócrito –que C. J. Ruijgh atribuye a una «modernización fonológica» del dialecto de Cirene que habría tenido lugar en un hipotético dialecto cirenaico alejandrino–, se explica mejor con la hipótesis de que Teócrito imitó esta distribución de un texto originariamente escrito en dórico severo, pero modernizado. Para él, el motivo que impulsó a Teócrito a escribir en un estricto dialecto dórico debe buscarse probablemente en las tendencias literarias de los alejandrinos, devotos de la opacidad en la escritura y de los dialectos anticuados que, como el dorio, eran capaces de transmitir serenidad, solemnidad y valor.<sup>300</sup>

En las líneas siguientes, a través de la observación de los contextos en los que hallamos unas y otras variantes, intentaremos dilucidar el sentido de la elección, si la hay, teniendo en cuenta, no obstante, que no todas las formas se remontan indiscutiblemente a la mano del autor original.<sup>301</sup> Para ello observamos el dialecto predominante del poema en el que aparece el término, así como su posición en el verso, por si la forma preferida pudiera deberse a necesidades métricas. En cuanto al contenido, veremos qué tipo o tipos de mujeres se agrupan bajo esta denominación para detectar si el sustantivo  $\kappa\omicron\rho\alpha$  (o  $\kappa\acute{\omega}\rho\alpha$ / $\kappa\omicron\upsilon\rho\alpha$ ) adquiere, en nuestro poeta, alguna

<sup>299</sup> Cf.  $\kappa\acute{\omega}\rho\omicron\varsigma$  ( $\kappa\omicron\upsilon\rho$ -) en el *Id.* I 147;  $\kappa\acute{\omega}\rho\alpha$  en el *Id.* I 82;  $\mu\acute{\omega}\nu\alpha$  ( $\mu\omicron\upsilon\nu$ -) en el *Id.* II 64;  $\acute{\omega}\rho\epsilon\omicron\varsigma$  en el *Id.* I 77;  $\acute{\omega}\rho\epsilon\alpha$  en los *Id.* I 115, 123 y II 49;  $\kappa\acute{\omega}\rho\omicron\iota$  en el *Id.* XV 20;  $\kappa\omicron\upsilon\rho\omicron\tau\rho\acute{\omicron}\rho\omicron\varsigma$  en el *Id.* XVIII 50;  $\mu\omicron\upsilon\delta\nu\omicron\varsigma$  en el *Id.* XVIII 18;  $\mu\acute{\omicron}\nu\omicron\nu$  en el *Id.* II 100, 126;  $\kappa\acute{\omega}\rho\alpha$  en el *Id.* X 22, etc. *Vid.* los datos recogidos por M.<sup>a</sup> T. Molinos (1990, pp. 173-175).

<sup>300</sup> Cf. J. García López (1998, p. 85) a propósito de la teoría sobre el valor de los *tropoi*.

<sup>301</sup> Cf. A. S. F. Gow (1992a<sup>7</sup>, pp. LXXII-LXXX) y K. J. Dover (1971, pp. XXVII-XLV).

connotación especial y distinta de las de sus antecesores. Seguimos, en la medida de lo posible, el orden de los poemas.

En el *Id.* I, a propósito de la desgracia de Dafnis, aparece una figura femenina con la esperada forma dórica, de acuerdo con la temática y el dialecto propiamente siracusano de la composición:

La zagala por ti recorre todas las fuentes y todos los bosques (vv. 82-83).

Estas palabras semiburlonas, que salen de la boca de Priapo, vienen a destacar la contradicción en la actitud de Dafnis, quien se consume de desamor, pese a que la joven enamorada de él lo busca sin cesar. La identidad de esta muchacha no está nada clara y, mientras R. M. Ogilvie (1962, pp. 108 y 110), F. Williams (1969, p. 123 y n. 12) y G. O. Hutchinson (1988, p. 149), entre otros, creen que se trata de una mortal, otros como U. Ott (1969, p. 115 y n. 323) y W. G. Arnott (1996, p. 62) prefieren pensar en una diosa, tal vez la propia ninfa que conocemos a través del mito.

En cualquier caso, si Dafnis está enamorado de la muchacha (ἡ κόρη) que lo busca, entonces, al menos en apariencia, el protagonista no tiene motivos razonables para sufrir, pues no solo no ha sido rechazado, sino que además es perseguido por su amada. En este sentido, C. Kossaifi (2002b, p. 81) destaca cómo el participio ζῆταισ' ('buscando'), situado inmediatamente después del estribillo (v. 85), confirma la perplejidad de Priapo que no es capaz de comprender la situación. Ahora bien, esta paradoja se entiende si aceptamos la sugerencia de M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 59, n. 21) según la cual parece que «Dafnis se ha jactado de ser insensible a Amor, y, como castigo, ha sido víctima de una pasión que le hace languidecer hasta la muerte, no porque sea incapaz de satisfacerla, sino porque persiste en su terca negativa de aceptar el poder del amor». Con arreglo a esta versión, no es la muchacha quien lo rechaza, sino que el protagonista se abstiene voluntariamente de toda concesión a su propio ardor (πάθος). Vemos, pues, a Teócrito tomar elementos del mito y reelaborarlos según criterios propios: ahora Dafnis ya no es culpable de engañar a la ninfa a quien había prometido eterna fidelidad, sino que el poeta convierte al pastor en una víctima inocente del dios del amor.

En el *Id.* VI 36 el sustantivo κόρα, en posición final de verso, provoca una notoria ambigüedad,<sup>302</sup> pues con él Polifemo se refiere tanto a la pupila de su ojo, que va a ser destruida, como a la joven Galatea. En efecto, el término γαλάνα con que concluye el verso precedente apoya esta interpretación, pues es una de las etimologías del nombre de la ninfa, y además, también en otros lugares del *Corpus Theocriteum* la amada de Polifemo recibe la denominación de κόρα –si bien con vocal breve (*Id.* XI 25 y 60).

De modo semejante a lo que sucede en el *Id.* I, en el *Id.* VIII 72 Dafnis permanece indiferente al ver a una joven. Pero es que esta muchacha, lejos de ser hermosísima, es cejjunta y este rasgo, creemos, se opone al modelo ideal de belleza que encarnan Amarilis en el *Id.* III 18, la amiga del viejito del *Id.* IV 59 y la «argiva de oscuras cejas» del *Id.* XVII 54:

Daf.–Al verme ayer, cuando llevaba mis novillas, desde su gruta una zagala cejjunta, me gritó: «¡Guapo, guapo!». Ni siquiera le respondí con picardía, bajé la vista y seguí mi camino (vv. 72-75).

Hallamos ciertas concomitancias entre este poema y el *Id.* I como, por ejemplo, el nombre del pastor o su indiferencia respecto de las mujeres, lo cual podría deberse a la intención del autor del *Id.* VIII –dado que se trata de una pieza de dudosa autoría– de asemejarse a su modelo original tomando la información del *Id.* I. Tampoco el enfoque de las mujeres difiere en demasía en uno y otro poema: si el *Id.* I presenta a Dafnis sufriendo a causa del amor, en el *Id.* VIII 59 el vaquero afirma que el deseo de una doncella es un mal terrible, de forma que ambos personajes optan por mantenerse al margen de las pasiones. Lo extraño es que, siendo un poema escrito en dialecto predominantemente dórico, al igual que el *Id.* I, el sustantivo que designa a la doncella no es el esperado κόρα, sino una forma más adecuada para encajar en el quinto pie ante la diéresis bucólica: κόρα. La elección, por tanto, podría explicarse a partir de criterios métricos.

De otra parte, no resulta raro entre los personajes de Teócrito que, cuando una muchacha pretende a un varón, sea este último quien traiga a colación una anécdota a propósito de alguna otra supuesta candidata a fin de darle celos, a su vez, a la dama desdeñosa a la que él mismo desea

---

<sup>302</sup> Vid. A. Kolde (2005, p. 107).

enamorar.<sup>303</sup> Pero el caso del *Id.* VIII 35 es diferente, pues Dafnis, como también Eteocles en Esquilo (*Th.* 188-190), no trata de conquistar a nadie, sino que prefiere la soledad, lejos de las complicaciones que podrían surgir a raíz de desear a una mujer, según ha dicho en el verso 59. Y, pese a que para él lo mejor son las vacas (v. 80), al final del idilio nos enteramos –paradojas de la poesía– de que Dafnis terminó por casarse con una ninfa llamada Naíde, cuando aún era muy joven. No obstante, tal vez esto no sea sino una manera tópica de concluir el poema, al modo de nuestro típico final de cuento «fueron felices y comieron perdices».

Una pequeña variación sobre el mismo tema aparece en el *Id.* XI donde el cíclope Polifemo se consuela del desdén de Galatea pensando en las numerosas pretendientes –esta vez κόραι en plural– que tiene. Con todo, estas muchachas reciben la misma denominación que la propia Galatea en los versos 25 y 30, en los que el cíclope se dirige a ella con los vocativos κόρα y χαρίεσσα κόρα respectivamente, este último tal vez inspirado –como sugiere A. L. Gallego (2006, p. 36)– en Safo (*fr.* 108, 1 L-P) o en *A.P.* I 44. Por lo que respecta a la forma κόριον del verso 60, entendemos que no es más que una variante hipocorística, tal vez irónica, que se adapta mejor al contexto métrico para conformar el segundo pie del hexámetro y el comienzo del tercero. De cualquier modo, como el canto de Polifemo ha estado dirigido a la ninfa, es evidente que, aunque hable aquí para sí mismo, aquella sigue escuchando, de forma que las muchachas cumplen una doble función, a saber, elevar la autoestima del desdeñado y tratar de despertar los celos de la amada:

Encontrarás, quizás, otra Galatea aún más hermosa. Muchas son las zagalas que me invitan a que juegue con ellas por la noche; y si les hago caso, las pícaras se ríen. Es claro que en la tierra demuestro yo ser alguien (vv. 76-79).

El infinitivo de presente dórico συμπαίσδεν<sup>304</sup> adquiere en este pasaje connotaciones eróticas, pues la noche parece poco propicia para juegos de otra índole. Este dato, unido a la risa que se manifiesta aquí como signo de ligereza y coqueteo, sugiere que el término κόραι carece de la inocencia

<sup>303</sup> Cf. *Idd.* III 35; XI 76-77 y XX 30-31.

<sup>304</sup> Así también lo hallamos en Asclepiades (*A.P.* V 158, 1). En Teócrito, la terminación -εν en lugar de -ην no responde a criterios métricos. *Vid.* A. S. F. Gow (1992a<sup>7</sup>, p. LXXIV y n. 5).

virginal que poseía en un principio. A propósito de ellas, R. L. Hunter (1999, p. 242) opina que si es que no son completamente imaginarias, tal vez sea mejor pensar que se trata de las hijas de otros cíclopes, antes que de otras nereidas.<sup>305</sup> Añade, además, que quizás debamos entender por el verbo κηλίζοντι que las chicas se ríen de él y que su risa no es menos cruel que sus invitaciones, ya que, no solo, el escolio así lo afirma, sino que también los lexicógrafos asocian κηλισμός con πόρναι y glosan el término como καγχασμός ('risa burlona'). En cuanto a la forma, pese a tratarse de un poema en dórico, el sustantivo que designa a las muchachas aparece con vocal breve, probablemente para ajustarlo mejor en el verso donde una primera sílaba larga habría roto el esquema hexamétrico:

-- -- -υ υ= - -υυ ---.<sup>306</sup>

Ahora bien, si hasta el momento las κόραι que hemos visto eran jóvenes que pretendían a algún varón, vamos a encontrar también con la misma designación a las amadas desdeñosas. Este es el caso de la flautista Bombica, deseada por el segador Buceo en el *Id.* X. Aunque abordamos a este personaje en el capítulo correspondiente a las artistas, hemos de mencionar aquí una alusión a él. En efecto, en este poema de dialecto dórico aparece el sustantivo κόρα situado ante la cesura trihemímera y su carácter es también irónico, pues sale de boca del burlesco Milón, quien de sobra sabe que Bombica no tiene nada de virginal doncella.<sup>307</sup>

Mil.–Tú sigue abatiendo las mieses, y empieza a entonar una canción amorosa en honor de tu moza. Así trabajarás más a gusto. Tú siempre has sido aficionado al canto (vv. 21-23).

Otra de estas amadas es la ninfa Galatea, aludida con el vocativo κόρα cuando en el *Id.* XI 25 Polifemo se dirige a ella en su canto: ἠράσθην μὲν ἔγωγε τεοῦς, κόρα, ἀνίκα πρᾶτον ('De ti me enamoré, doncella mía, en cuanto aquí llegaste'). Nótese de nuevo la forma del término que esta vez se presenta en posición destacada ante la diéresis bucólica en un poema genuinamente dórico. Ciertamente también aquí la métrica bien pudiera

<sup>305</sup> No obstante, resulta significativo el hecho de que las ninfas Oceánides reciban a menudo el nombre de κοῦραι. Cf. Hes., *Th.* 346 y *h.Cer.* 5.

<sup>306</sup> Aparece subrayada la cantidad que representa la palabra κόραι: πολλαὶ συμπαίσδεν με κόραι τὰν νόκτα κέλονται (*Id.* XI 77).

<sup>307</sup> Por eso, según veremos, Buceo la denomina en los versos siguientes con la forma παῖς, término más general y ajustado a la realidad.

haber condicionado la elección del poeta. Cinco versos después vuelve a aparecer la ninfa bajo el sustantivo κόρα (γινώσκω, χαρίεσσα κόρα, τίος οὔνεκα φεύγεις, «sé, muchacha encantadora, por causa de quién huyes», v. 30) y acompañado, además, del adjetivo χαρίεσσα que califica, por lo general, a las desdeñosas en el amor. El vocablo aparece ante la cesura heptemímera – como en el *Id.* XI 77–, formando el esquema breve-larga. Esta secuencia breve-larga reaparece en el *Id.* XVIII 38 donde el poeta se refiere a la peligrosa Helena con el mismo epíteto fatídico:

Hermosa joven, muchacha encantadora, tú eres ya ama de casa (v. 38).

Aquí puede entenderse el término, también con la forma κόρα, como transición de la doncellez a la vida de mujer casada, pues el himeneo se celebra durante la noche de bodas, cuando aún no se ha consumado el matrimonio. De hecho, en el mismo poema las jóvenes compañeras de Helena son también κόραι, vírgenes aún sin desposar:

Nosotras, cuantas su misma edad tenemos, que, ungidas como hombres, practicamos juntas la carrera cabe los baños del Eurotas, somos sesenta muchachas cuatro veces, femenil mocerío: entre todas, ninguna hay impecable cuando se la compara con Helena (vv. 22-25).

En cuanto al número de las muchachas, coinciden K. J. Dover (1971, p. 234) y M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 176, n. 11) en que, como en el verso 4 se dice que el coro está formado por doce jóvenes, las doscientas cuarenta de estos versos deben de ser el total de las espartanas que se bañaban y entrenaban juntas, en cuyo nombre hablan las doce del coro. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 161, n. 3) recuerda la hipótesis de H. Diels (1896, pp. 370 y ss.), según la cual podría tratarse de veinticuatro coros encabezados por cada una de las doce doncellas mencionadas en el verso 4, al modo de los corifeos de los partenios de Alcán,<sup>308</sup> pero, como observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 354), nada sugiere que estas doscientas cuarenta jóvenes estuvieran organizadas en coros y, en todo caso, si así fuera, la expresión τετράκις ἐξήκοντα sugiere más bien cuatro grupos de sesenta. K. Kuiper (1921, p. 231), por su parte, propone que Teócrito podría estar aludiendo a algún tipo de organización de las doncellas espartanas a semejanza de las de los jóvenes varones,<sup>309</sup> hipótesis que apoya C. Barrigón (2005, p. 26), pero lo

<sup>308</sup> Vid. M.<sup>a</sup> T. Molinos y M. García (2007a, p. 250).

<sup>309</sup> Vid. Plu., *Lyc.* XIV-XV.

cierto es que nada se conoce sobre el asunto.<sup>310</sup> Es interesante también la aportación de H. White (1979b, p. 112), quien ha observado cierta similitud entre este pasaje y el de Calímaco (*Lav. Pall.* 23 y ss.) donde se dice que Atenea corrió «dos veces sesenta carreras dobles (ἅ δὲ δις ἑξήκοντα διαθρέξασα διαύλωσ), como junto al Eurotas los luceros de Lacedemonia (es decir, Cástor y Pólux)». <sup>311</sup> Pero si queremos entender que las cantantes practicaban la carrera doscientas cuarenta veces, precisamos de una puntuación un tanto forzada para el texto.

Estas κόραι –de nuevo sin alargamiento de la vocal en un poema dórico– son, por consiguiente, jóvenes, pues se presentan como συνομάλικες («de la misma edad») de la recién casada Helena y θῆλυς νεολαία («femenil mocerío»). El adjetivo ἄμωμος («impecable») sirve sin duda a modo de contraste para poner de relieve –obviamente de manera irónica– las virtudes de Helena. Por último, la expresión χρισαμέναις ἀνδριστί puede aludir a que entrenaban desnudas y ungidas de aceite como los hombres. De hecho, sabemos que las mujeres espartanas practicaban deporte,<sup>312</sup> cantaban y bailaban desnudas en determinados festivales y ante la mirada de los hombres, lo cual algunos autores, entre los que se encuentran Platón y Plutarco (*Lyc.* XIV), explicaban como modo de que los varones pudieran elegir mejor a las mujeres más adecuadas para concebir hijos sanos. Otros pensadores como Aristóteles (*Pol.* II 9), en cambio, vieron en estas costumbres licenciosas la causa de la decadencia de Esparta. Con todo, el entrenamiento de las jóvenes<sup>313</sup> difería del de los varones no solo en que era más suave,<sup>314</sup> sino también en que no suponía una vida comunal como la de ellos.<sup>315</sup> Si el ejercicio tenía la función de preparar el cuerpo con una finalidad eugenésica, consecuentemente estaba reservado a las παρθένοι –a las que Platón (*Lg.* VII 806a) llama κόραι frente a las mujeres casadas o

<sup>310</sup> Vid. A. Brelich (1969, pp. 162-164).

<sup>311</sup> Sobre la cronología relativa entre el *Id.* XVIII 22-31 y Call., *Dian.* 18-23, pasajes ambos con notables coincidencias léxicas, vid. G. Montes Cala (1995a, 97-112).

<sup>312</sup> Vid. X., *Lac.* I 3-4.

<sup>313</sup> Vid. C. Mossé (1991, p. 141).

<sup>314</sup> También en otros lugares de Grecia las pruebas de las mujeres debían de ser menos duras que las de los varones, pues, por ejemplo, en Olimpia, según testimonio de Pausanias (V 16, 3), el recorrido de la carrera pedestre femenina de las Heraias era un sexto menor que la de los hombres.

<sup>315</sup> Vid. X., *Lac.* II 7-9 y III 1-5.

γυναικες– de forma que, después de la boda, debían cesar en el entrenamiento, para dedicarse plenamente a sus tareas propias –de ahí la pena de las amigas de Helena, en el *Id.* XVIII, apreciable en su despedida–. La educación femenina se subordina, por tanto, a la procreación de hijos vigorosos, aunque quizás resulte excesiva la afirmación de H. I. Marrou (1985, p. 43) referida a la mujer espartana:

[...] se procura despojarla de toda delicadeza y ternura femenina, endureciendo su cuerpo y obligándola a exhibirse desnuda en las fiestas y ceremonias: el objeto es convertir a las doncellas espartanas en robustos marimachos sin complicaciones sentimentales y cuyas uniones atenderán exclusivamente al mejor interés de la raza.

Este mismo autor (1985, p. 158) observa cómo, durante la época helenística, la educación física se impartía a las niñas y a las jóvenes de modo semejante a los varones también en otros lugares de Grecia. Ateneo (XIII 20) afirma incluso, aunque tal vez en broma, que en Quíos las muchachas se ejercitaban conjuntamente con los chicos en los mismos campos deportivos y algo similar, al parecer, sucedía en Teos (Ditt. *Syll.* 578, 14) y en Pérgamo (*Inscr. Perg.* 463B:), pero sin que en esta última ciudad la coeducación alcanzara este límite.

En consecuencia, las κόραι del *Id.* XVIII parecen ser jóvenes en edad casadera como lo son también las doncellas del *Id.* XXII. Por primera vez, siguiendo la ordenación de los *Idilios*, hallamos en nuestro autor el término con la variante κόρα en un poema de dialecto predominantemente épico y jónico, con genitivo de parentesco ante la cesura heptemímera:

Ambos hijos de Zeus llevaban raptadas a las dos hijas de Leucipo (vv. 137-138).

Pero, en la misma composición, el sustantivo –esta vez ante cesura trihemímera– se refiere también a las hijas dispuestas para el matrimonio, de forma que vemos cómo Teócrito hace converger dos significados de este vocablo polisémico:

Críanse allí en casa de sus padres doncellas infinitas, que en nada desmerecen ni en belleza ni en tino. Fácil os será casaros con las que queráis, que muchos desearían convertirse en suegros de hombres valerosos, y vosotros sobresalís entre todos los héroes, y vuestros padres, y toda vuestra estirpe paterna desde antiguo (vv. 159-164).

Según lo visto, el pasaje refleja la costumbre griega conforme a la cual las mujeres pasaban de la tutela del padre a la del marido mediante una boda

—de hecho, el verbo ὀπιέμεν (v. 161) se emplea en Homero<sup>316</sup> en relación con el matrimonio formal— que se celebraba conforme a unos intereses sociales y económicos. Y, puesto que la nobleza —así como la culpa— se consideraba hereditaria en Grecia, era de capital relevancia asegurarse del noble linaje del aspirante. En este caso concreto, los pretendientes son los gemelos Cástor y Pólux quienes, por ser hijos de Zeus, hallarán miles de κόραι bellas e inteligentes (μυρία οὔτε φηῖς ἐπιδευέες οὔτε νόοιο, *Id.* XXII 160)<sup>317</sup> y muchos que desearían convertirse en suegros suyos.

Pero, si hasta ahora hemos visto a Teócrito emplear el término κόρα con vocal breve incluso en los poemas de dialecto dórico, cuando Cástor propone un duelo para evitar muertes innecesarias, prefiere la forma con alargamiento jónico que ocupa la posición final del hexámetro:

Basta un solo muerto de una sola casa. Todos los otros, novios en vez  
de muertos, alegrarán a sus amigos y se casarán con estas doncellas (vv.  
177-180).

Como bien ha observado A. Sens (1996, p. 195), estos versos presentan un problema de aritmética, pues Linceo parece decir que aquellos que sobrevivan a la contienda se casarán con las Leucípides. Ahora bien, si los versos 178-179 presuponen que solo uno de los combatientes perecerá, entonces quedan aún tres hombres y únicamente dos mujeres para ser desposadas. En este punto, H. White (1976, pp. 406-407) sugiere que estas κούρας son, en realidad, las jóvenes (κόραι), mencionadas en los versos 156-161, pero, por una parte, la variante dialectal con o breve parece marcar una distinción y, por otra, como ha visto A. Sens (1996, p. 196), esto no es probable por varios motivos: 1. Ambas menciones se hallan a mucha distancia en el poema. 2. Las κούρας están dentro del monólogo de Linceo, las otras no. 3. Linceo se refiere siempre a las hijas de Leucipo (*cf.* versos 147-148: θύγατρας τάσδε). Por tanto, para este autor lo más verosímil es que Linceo esté siendo desordenado sobre los detalles del asunto, pues aparece caracterizado en Teócrito por su torpeza. Con todo, también puede entenderse la expresión, como hace K. J. Dover, en un sentido distributivo, de forma que uno de cada casa se sacrificará por su hermano y el superviviente se casará con la doncella. Sin embargo, A. Sens (1996, p. 197)

<sup>316</sup> *Vid.* Hom., *Il.* XIII 429 y *Od.* II 207.

<sup>317</sup> Este verso posee ciertas semejanzas formales con Hes., *Op.* 129, y de contenido con Hom., *Il.* I 114. Para el sentido de φηῖς, *vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 401).

crea a Linceo demasiado torpe para esto y prefiere la interpretación de S. Laursen (1992, p. 89 y n. 50), más satisfactoria, según la cual el término ὄλλοι del verso 178 indica «la otra parte». Por consiguiente, si Cástor gana, los Dioscuros desposarán a las Leucípides; si gana Linceo, serán él y su hermano los novios.<sup>318</sup> Se trataría, en consecuencia, de una estructura sorpresiva acorde con la moda helenística. Dado el tono épico y el dialecto de colorido jonio del poema, no es extraño hallar esta morfología del término con alargamiento jónico para designar a la muchacha junto a las variantes que acabamos de observar en los versos 138 y 159 que podrían deberse, bien al deseo de señalar que no se trata de los mismos personajes, bien a las exigencias del metro que impulsan al poeta a jugar con las formas sin atenerse, en ocasiones, a un criterio regulador.

De esta guisa, tal vez sea porque las κόραι son, en principio, muchachas vírgenes dispuestas para el matrimonio, por lo que el autor del *Id.* XXVII hace a su protagonista llamarse a sí misma de este modo, pues se muestra reticente a ceder ante los deseos de Dafnis. La denominación le estaría otorgando así cierto estatus y dignidad de los que probablemente carece:

Daf.–¿Te lavas los labios? Vuelve a dárme los para que los bese.

Muchacha.–Vete a besar a las novillas, no a una doncella como yo (vv. 6-7).

Sea como fuere, no parece casual que, en este idilio considerado de dudosa autoría, pero de dialecto dórico, el sustantivo aparezca siempre con alargamiento dórico de la vocal y en posición final de verso (*Id.* XXVII 7, 15 y 66) excepto en una ocasión, en el verso 52, donde forma parte del segundo pie con la estructura larga-breve:

Daf.–No pasa nada, cariño. ¿Por qué me tienes miedo? A fe que eres tímida (v. 52).

A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 491) comenta de este verso la abreviación de la sílaba final del vocativo κῶρα, que también aparece en Calímaco (*Dian.* 72),

---

<sup>318</sup> *Vid.* sobre este propósito M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 200, n. 32): «Si el poeta hubiera querido hablar con precisión, hubiera debido decir algo como esto: “El vencedor y su hermano se casarán con las hijas de Leucipo; el hermano del vencido podrá hacerlo con otra joven parecida a ellas”» (*cf. infra*, v. 206). Ha elegido, sin embargo, una expresión braquilógica que no dificulta, ciertamente, el sentido, tanto más cuanto que se ha hecho antes mención expresa de la posibilidad de una boda con otras doncellas de valía (vv. 159 y ss.)».

quizás por analogía con el homérico νόμφα φίλη de *Il.* III 130 y *Od.* IV 743. En general, el sentido del vocablo queda manifiesto cuando entra en contraste con otro, según sucede, por ejemplo, en el *Id.* XXVII 7, donde κόρα se opone a δαμάλας, de suerte que se establece una gradación de estatus. También en el verso 15 el término contrasta con la diosa del amor, por lo que se realza su carácter virginal. En el verso 66, por su parte, se opone a γυνή μήτηρ τεκέων τροφός, a fin de incidir nuevamente en su inocente donceller. En definitiva, en todos los casos de este idilio, el sustantivo contrasta con otro término que pone de manifiesto su condición de doncella excepto en el verso 52, donde además de cambiar su lugar en el verso, no hay oposición, sino que el pastor trata sencillamente de engatusar a la joven con palabras cariñosas.

Vistas, pues, todas las formas de esta palabra, recogemos en el cuadro siguiente los puntos principales a fin de observar con más claridad los objetivos propuestos al principio:

IDILIO	DENOMINACIÓN	SENTIDO	DIALECTO PREDOMINANTE <sup>319</sup>	LUGAR EN EL VERSO	ESTRUCTURA
<i>Id.</i> I 82	κόρα	Joven enamorada. Pretendiente	Poema genuino en dórico	Último pie	¾ ¾
<i>Id.</i> VI 36	κόρα	Niña (ambiguo)	Poema genuino en dórico	Último pie	¾ ¾
<i>Id.</i> XVII 7	κόραν	Virgen sin desposar	Dudoso poema en dórico	Último pie	¾ ¾
<i>Id.</i> XVII 15, 66	κόρα	Muchacha	Dudoso poema en dórico	Último pie	¾ ¾
<i>Id.</i> XXVII 52	κῶρα	Muchacha	Dudoso poema en dórico	Segundo pie (con abreviación de la última sílaba)	¾ È
<i>Id.</i> XI 60	κόριον	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	Segundo pie y comienzo del tercero	È È ¾
<i>Id.</i> VIII 72	κόρα	Pretendiente	Poema de dudosa autoría en dórico	Las dos breves del quinto dáctilo	È È
<i>Id.</i> XI 25	κόρα	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	Ante diéresis	È È
<i>Id.</i> XI 30	κόρα	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	Ante cesura heptemímera	È ¾

<sup>319</sup> Seguimos aquí la clasificación de A. S. F. Gow (1992a<sup>7</sup>, p. LXXII).

IDILIO	DENOMINACIÓN	SENTIDO	DIALECTO PREDOMINANTE <sup>319</sup>	LUGAR EN EL VERSO	ESTRUCTURA
<i>Id.</i> XVIII 38	κόρα	Mujer fatal	Poema genuino en dórico	Ante cesura heptemímera	È ¾
<i>Id.</i> X 22	κόραξ	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	Ante cesura trihemímera	È ¾
<i>Id.</i> XXII 138	κόραξ	Hijas	Poema en épico y jónico	Ante cesura heptemímera	È ¾
<i>Id.</i> XI 77	κόρα	Pretendientes	Poema genuino en dórico	Ante cesura heptemímera	È ¾
<i>Id.</i> XVIII 24	κόρα	Virgenes sin desposar	Poema genuino en dórico	Ante cesura heptemímera	È ¾
<i>Id.</i> XXII 159	κόρα	Virgenes sin desposar	Poema en épico y jónico	Ante cesura trihemímera	È ¾
<i>Id.</i> XXII 179	κούραξ	Virgenes sin desposar	Poema en épico y jónico	Último pie	¾ ¾
<i>Id.</i> XVII 36	κούρα	Hija (=Afrodita)	Poema en dialecto predominantemente épico con mezcla de dórico	Último pie	¾ X
<i>Id.</i> XXII 5	κούρηξ	Hija (=Leda)	Poema en épico y jónico	Primer pie	¾ ¾

## Παῖδες

El término παῖς<sup>320</sup> designa de forma general al infante, en ocasiones, con idea de parentesco.<sup>321</sup> Otras veces, se refiere sencillamente a una persona joven, de modo que se especializan formaciones neutras como παιδίον para los niños menores de siete años<sup>322</sup> o los esclavos más pequeños.<sup>323</sup> Cuando designa a las mujeres, podemos afirmar a grandes rasgos que ἡ παῖς posee un sentido más general que cualquier otro de los nombres que se les aplican. Por consiguiente, se halla vinculado habitualmente a personajes ambiguos o cuya identidad no precisa ser definida con exactitud. Este es el caso de la muchacha del *Id.* V que no cumple ninguna otra función excepto la de oponer el mundo masculino de Lacón al femenino de Comatas.<sup>324</sup> En efecto,

<sup>320</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (s.v. παῖς).

<sup>321</sup> Cf. Hom., *Il.* I 20.

<sup>322</sup> Cf. Hdt., I 110; Lys., I 6, o Ar., *Pax* 50.

<sup>323</sup> Cf. Ar., *Ra.* 37 y *Nu.* 132.

<sup>324</sup> Es cierto que, como observa C. Kossaiḡi (2002b, p. 69), Lacón adopta la actitud pasiva de la mujer en el encuentro erótico –según lo sugieren los verbos κατελαύνω (‘empujar hacia

en la competición entre ambos pastores, Lacón menciona en su canto amantes masculinos y animales macho en contraste con Comatas, quien menciona amores femeninos y animales hembra:

Co.–Las cabras que ordeño, menos dos, madres son de dos crías, y la zagala me mira y me dice: «¡Pobrecito! ¿Ordeñas tú solo?» (vv. 84-86).

El hecho de que la muchacha se compadezca al ver al pastor desbordado de trabajo ordeñando las cabras, unido al detalle de que las madres de dos crías eran consideradas especialmente productivas, pone de relieve la idea de que Comatas tiene mucha leche, lo cual halla su responsión en el mucho queso que posee Lacón. Pero si Comatas menciona a una chica, ἡ παῖς (v. 85), Lacón va a responder con la alusión a un muchacho, παῖδα (v. 87), para establecer una correspondencia exacta en forma de paralelismo gracias al juego que permite la ambivalencia del término. No obstante, la ternura de la primera imagen ofrecida por Comatas contrasta con la violencia que sugiere la expresión «Y entre las flores al doncel mancilla» (καὶ τὸν ἄναβον ἐν ἄνθεσι παῖδα μολύνει, v. 87) de Lacón. Teniendo en cuenta, por tanto, que este doncel constituye la responsión a la zagala de Comatas y que este tipo de estructuras suelen presentar términos equivalentes, resulta que la compasión de la joven podría estar albergando un propósito de ofrecer al pastor una tregua erótico-festiva en sus labores. Así, esta sutil sugerencia sirve a modo de introducción de los versos siguientes, más explícitos, donde Clearista le arroja manzanas a Comatas como declaración de amor.

Unos versos después, en el mismo *Id. V*, una moza es mencionada por Lacón en un doble *adýnaton*, uno más evidente, más sutil el otro: de la misma forma que es imposible que de la fuente Sibaritis brote miel y que se saquen con el cántaro panales en vez de agua, así también es improbable que Lacón se relacione con una chica, pues hemos visto que siempre menciona elementos del mundo masculino, hecho que conforma uno de los motivos más poderosos de oposición entre él y el cabrero Comatas:

La.–Y mane para mí miel la Sibaritis, y a la alborada saque la moza con su cántaro panales y no agua (vv. 126-127).

---

abajo', 'azotar', v. 116) y ποτικηγκλίσειν ('hacer un giro sobre', 'moverse', v. 117)–, pero el pastor subsana esta cuestión afirmando que no se acuerda de ello. *Vid.* también C. Kossaiῑ (2002a, p. 88).

Es probable que en este contexto el término *παῖς* se refiera a una esclava –recordemos que, por extensión, el sustantivo designa al joven esclavo, como también sucede con el francés *garçon*–, pues es esta quien sale habitualmente del hogar en busca de agua, si bien no hay datos determinantes para una afirmación rotunda. En un sentido semejante hallamos el mismo sustantivo en el *Id.* X 15, donde Milón le pregunta a su compañero Buceo cuál de entre las muchachas lo atormenta (τίς δέ τῶ τῶν παίδων λυμαίνεται;). Pero es muy probable que la amada de Buceo sea una flautista-esclava y, en consecuencia, estas *παῖδες* pertenecerían a la misma categoría social.<sup>325</sup>

## Resumen

De acuerdo con lo expuesto, los sustantivos *κόρα* y *παῖς* aparecen en contextos específicos, de forma que la elección de uno u otro por parte del autor no parece, en modo alguno, aleatoria. Es significativo que Teócrito emplee el término *κόρα* precisamente para designar a la mujer en un momento previo al matrimonio, ya sea una pretendiente de un varón desdeñoso (*Idd.* I 82; VIII 72 y XI 77); una joven casadera (*Idd.* XVIII 24, 38; XXII 138, 159, 179 y XXVII 7, 15, 52, 66, aunque este último poema plantee dudas acerca de su autoría); una muchacha esquiva (*Id.* XI 25, 30 y 60) o una amada desdeñosa (*Id.* X 22). En efecto, observamos que estas dos últimas, si bien no se contempla su futuro matrimonio, rehúyen claramente la unión con el varón y, en este sentido, podemos hablar de un común denominador que las distingue de las restantes. Asimismo, no debe presuponerse una ingenua inocencia en estas jóvenes, pues entre ellas encontramos a una pastora que termina cediendo a los deseos de su pretendiente –perdiendo consecuentemente su estatus de *κόρα*–, así como a una hetera, Bombica (*Id.* X). De este modo, esta denominación implica fundamentalmente el rechazo presente al trato con el sexo masculino, debido, por lo general –pero no de forma obligatoria– a su cándida condición virginal.

---

<sup>325</sup> Véase, para más detalles, el capítulo de las artistas.

En cuanto al dialecto,<sup>326</sup> la información que nos ha llegado es que la forma con alargamiento en  $\omega$  aparece en dos composiciones, a saber, los *Idd.* I 82 y XXVII 7, 15, 52 y 66. El primero de ellos es un poema genuinamente dórico, mientras que el segundo es una pieza de dudosa autoría en el mismo dialecto. En todos los casos, el término aparece formando parte de la sílaba final de acuerdo con el esquema larga-larga (--), excepto en el *Id.* XXVII 52 donde está situado en el segundo pie con abreviación de la última sílaba. Paradójicamente, la mayor parte de las composiciones que presentan la forma sin alargamiento son también genuinamente dóricas y en ellas sería esperable el alargamiento en  $\omega$ . Así sucede con los *Idd.* X, XI y XVIII, donde la palabra está situada indistintamente ante la cesura trihemímera con el esquema breve-larga (*Id.* X 22), ante la diéresis bucólica con el esquema breve-breve (*Id.* XI 25) o ante la cesura heptemímera con el esquema breve-larga (*Idd.* XI 30, 77 y XVIII 24, 38). Otro poema en dórico, el *Id.* VIII, aunque de dudosa autoría, presenta también la forma sin alargamiento (v. 72), de modo que la palabra conforma las dos breves del quinto dáctilo. Finalmente, un poema en épico y jónico, el *Id.* XXII, obvia asimismo el alargamiento en los versos 138 y 159 con la palabra situada, bien ante la cesura heptemímera, bien ante la trihemímera respectivamente –aunque con el esquema breve-larga en ambos casos–, pero en el verso 179 del mismo poema varía y aparece la forma con alargamiento jónico en  $\omega$ , logrando así un espondeo, más adecuado a la posición en final de verso. En este último caso, por tanto, podría ser la métrica el motor del cambio. Según lo visto, corroboramos la afirmación de M.<sup>a</sup> T. Molinos (1990, p. 62), de que «en los poetas, las conveniencias métricas influyen en la elección de la forma con vocal breve o con vocal larga». Ahora bien, no hemos hecho referencia a lo largo de nuestra exposición a las formas con alargamiento jónico  $\omega$  del *Id.* XVII 36 y  $\omega$  del *Id.* XXII 5, por referirse a dos diosas, Afrodita y Leda, respectivamente. Aun así, las hemos incluido en el cuadro comparativo expuesto más arriba a fin de detectar posibles analogías o diferencias, ya que, en cualquier caso, están representadas con la misma palabra que tratamos en el presente capítulo. Con todo, no hallamos ninguna justificación especial para el predominio de estas variantes sobre otras a no ser la métrica y la intención homerizante en estos poemas de clara influencia épica.

---

<sup>326</sup> Para un estudio exhaustivo del tratamiento y la distribución del tercer alargamiento en los *Idilios* de Teócrito, *vid.* M.<sup>a</sup> T. Molinos (1990, p. 173).

El término *παῖς*, por su parte, aparece siempre en composiciones genuinamente dóricas, si bien su posición en el verso varía, lo mismo que su significado. Así, en el *Id.* V 85, *ἄ παῖς* se halla ante la cesura trihemímera y describe a una muchacha en sentido general, tal vez algo desvergonzada en tanto que le hace una proposición indecente a Comatas. En el *Id.* V 127, *ἄ παῖς* se sitúa en el primer pie y se trata, quizás, de una esclava, pues es la encargada de salir a por agua. Por último, en el *Id.* X 15, la forma *παῖδ'* se encuentra ante la cesura pentemímera y se refiere a una joven que pertenece con probabilidad a la categoría de las flautistas o esclavas-heteras. En suma, el concepto de mujer caracterizado por el sustantivo *παῖς* posee, según parece, unas connotaciones más amplias de libertad que *κόρα* y *rayanas*, en ocasiones, con la indecencia.



## VI. MUJERES VÍRGENES: ΠΑΡΘΕΝΟΙ

Si bien en griego también otros términos pueden referirse a la condición virginal de las mujeres como, por ejemplo, κόρη, la forma específica para designar este concepto es ἡ παρθένος, sustantivo con que se identifica también a la diosa Atenea,<sup>327</sup> del mismo modo que Perséfone es conocida con el sobrenombre de Κόρη. Analizamos aquí en qué contextos emplea Teócrito esta palabra, así como sus derivados παρθενικός y ἀπάρθενος.

La primera mención la hallamos en el *Id.* I, cuando el dios Príapo se dirige socarronamente a Dafnis, víctima de mal de amores:

Y a ti, cuando ves cómo se ríen las mozas, se te deshacen los ojos en  
lágrimas por no bailar con ellas (vv. 90-91).

Es interesante el hecho de que Príapo utilice la forma τὰς παρθένας,<sup>328</sup> claro indicador de la virginidad de las jóvenes, pues presupone que este dios de marcadas tendencias lujuriosas estaría pensando en su apetitosa doncellez. En este sentido habría que entender el verbo χορεύω ('bailar'), como eufemismo para la unión sexual, sobre todo si tenemos en cuenta la comparación de los versos inmediatamente anteriores, según la cual el cabrero envidia al cabrón al ver cómo cubre a las cabras.

Por otra parte, el contraste entre la risa y el desenfado de las mozas y el triste desconsuelo que atormenta a Dafnis contribuye a poner de relieve el sufrimiento de este último. En general, parece atribuir Teócrito a las mujeres

---

<sup>327</sup> Vid. Paus., V 11, 10; X 34, 8.

<sup>328</sup> En los acusativos plurales de la primera y segunda declinación, Teócrito emplea formas con sílaba final breve procedentes de la pérdida de la nasal sin alargamiento compensatorio (\*-ονς, \*-ανς), fenómeno habitual en algunos dialectos dóricos incluidos los de Cos y Cirene. Vid. C. D. Buck (1955, p. 68) y R. L. Hunter (1999, pp. 91-92).

del *Id.* I una cierta actitud de frivolidad perceptible tanto en estas jovencitas que se ríen (*Id.* I 90) como en la diosa Afrodita, sonriente ante el infortunio del pastor (*Id.* I 95), o en la mujer del vaso por la que dos pretendientes disputan (*Id.* I 32). Sin embargo, la risa de las mujeres puede ser entendida, en determinados contextos, como una provocación erótica hacia el varón, según sucede en el *Id.* XI 78 donde las κόραι se hallan, sin lugar a dudas, desprovistas de su carácter virginal.<sup>329</sup> Por tanto, el término παρθένος deja claro que estas muchachas son doncellas inalcanzables para sus pretendientes y su risa no sirve sino para despertar la fantasía del silente observador a quien solo le resta el consuelo del llanto.

La segunda mención la hallamos en el *Id.* II cuando Delfis trata de persuadir a Simeta de que se deje seducir y profiere las siguientes palabras sobre la acción de Eros en las mujeres jóvenes:

Con funesta locura, hace huir a la doncella de su morada, y a la recién casada abandonar el lecho aún caliente de su esposo (vv. 136-138).

Delfis intenta aquí justificar su acercamiento, un tanto intempestivo, a Simeta responsabilizando de ello al pequeño y terrible dios del amor. Se trata, en definitiva, de realzar el tremendo poder de Eros capaz de doblegar a las mujeres más difíciles, esto es, las vírgenes y las recién casadas. A recrear lo delicado de la atmósfera ayuda el adjetivo θερμός, que solo aparece en cuatro lugares del corpus teocriteo<sup>330</sup> y siempre estrechamente relacionado con el amor y con la vida. Así, el δέμιον ('cama', 'colchón') representa un cálido lugar de recogimiento para el hombre frente al frío mundo exterior. En nuestra opinión, el término θάλαμος, como en el *Id.* XVIII 3, posee aquí un significado más específico que el de «habitación» en general, de tal forma que el poeta pretende impresionar al lector mediante la imagen de una «doncella» recién casada huyendo del «tálamo» nupcial –momento *ante quem*– y de una novia que acaba de consumir su matrimonio –momento *post quem*– arrebatadas ambas indistintamente por el dios. De este modo, la aseveración de Delfis cumple una doble misión: por una parte, explicar cómo él mismo ha sucumbido a la voluntad divina y, por otra, persuadir a Simeta, tal vez todavía παρθένος en este momento del poema, de que nadie puede resistirse a los impulsos de esta traviesa deidad, en especial las mujeres, más susceptibles de caer en delirio a causa del amor.

<sup>329</sup> Véase, para más detalles, el capítulo correspondiente a las κόραι.

<sup>330</sup> Vid. E. Gómez (1994a, pp. 332-333).

No obstante, si hasta ahora el sustantivo *παρθένος* podía dar lugar a otras interpretaciones, en el *Id.* III 40 posee con certeza el sentido de «doncella aún no desposada». En efecto, Atalanta, como también la propia Atenea, es una *παρθένος* en toda regla, inconquistable, en principio, por varón alguno. La expresión «cuando quiso desposar a la doncella» (*ὅκα δὴ τὰν παρθένον ἤθελε γάμμαι*) referida a Hipómenes, deja claro que Atalanta se encuentra en una etapa de su vida previa al matrimonio.

De otro lado, en la disputa sostenida entre Comatas y Lacón en el *Id.* V, se da una correspondencia contrapuesta entre los mundos femenino y masculino que evoca cada cual, de forma que si el primero es pretendido por una joven, el segundo será necesariamente amado por un muchacho. Pero la dama mencionada por Comatas ofrece cierta ambigüedad respecto de su condición:

Yo daré a mi doncella muy pronto una torcaza, que cogeré del enebro  
en que se posa (vv. 96-97).

En efecto, esta *παρθένος* parece ser la misma *παῖς* del verso 85 y, a la vez, la Clearista del verso 88 –y así opina también C. Gallavotti (1999, p. 57), dado que el oponente del cabrero, Lacón, menciona a Crátidas tanto en la responsión correspondiente a Clearista como en la de la *παρθένος*:

COMATAS	LACÓN
<i>παῖς</i> (v. 85)	<i>παῖδα</i> (v. 87)
<i>ἡ Κλεαρίστα</i> (v. 88)	<i>ὁ Κρατίδας</i> (v. 90)
<i>τῆ παρθένῳ</i> (v. 96)	<i>Κρατίδα</i> (v. 99)

De lo que no cabe ninguna duda es de que Clearista y la joven del verso 96 son la misma persona debido a la correspondencia establecida por Lacón, quien trae a colación en ambos casos el mismo personaje –Crátidas–.<sup>331</sup> En consecuencia, no es improbable que estuvieran hablando de sus respectivos amores también en los versos 85 y 87. Si esto es así, teniendo en cuenta nuestra interpretación<sup>332</sup> del término *παῖς* del verso 85, la denominación de

<sup>331</sup> Con todo, hay quien piensa –como C. Kossaifi (2002a, p. 89)– que los términos genéricos *παρθένῳ* (v. 96) y *παῖδι* (v. 105) se refieren a la joven Alcipa, pues a ella se ofrece la paloma.

<sup>332</sup> Véase el capítulo correspondiente a estas jóvenes.

παρθένος no vendría sino a encubrir en forma de eufemismo la dudosa reputación de Clearista.

En el *Id.* VIII, de incierta autoría, hallamos a otra muchacha formando parte de una priamel,<sup>333</sup> estructura típica de toda la literatura arcaica y popular. También el contexto en el que aparece resulta ya un tópico literario desde época temprana: lo peor es suspirar por una mujer que no corresponde en amor a quien la desea. Pero, en esta ocasión, el término para denominar a la muchacha es un adjetivo, παρθενικός -ή -όν, empleado con valor de sustantivo ya desde Homero:<sup>334</sup>

Daf.-Para los árboles la tempestad es mal terrible; para el agua la seca; para las aves, el lazo; para la caza, la red; para el hombre, el deseo de una tierna doncella (vv. 57-59).

La misma sustantivación adjetival reaparece en el *Id.* XII, donde un extenso símil de corte homérico deja constancia del mayor estatus de que goza la doncella frente a la mujer casada en repetidas ocasiones:

Como es la primavera más dulce que el invierno, como la manzana lo es más que la ciruela; como la oveja es más velluda que su cordero; como la doncella aventaja a la mujer que se casó tres veces; como la cierva es más veloz que la ternera; como el sonoro ruiseñor es la más melodiosa de todas las aves, así me alegré yo de tu presencia, y corrí, cual caminante corre bajo la umbrosa encina cuando abrasa el sol (vv. 3-9).

En efecto, es bien sabido que en el mundo griego la mujer viuda, repudiada o divorciada<sup>335</sup> estaba condenada, las más de las veces, a vivir en condiciones precarias, a menos que se hallase bajo la protección de un varón perteneciente a la familia, pues, en general, los hombres preferían desposar a las solteras de buena reputación. El caso es que la expresión τριγάμοιο γυναικός del *Id.* XII 5 ha suscitado no poca polémica entre los estudiosos<sup>336</sup> debido a que en el año 278 a. C. Arsínoe II contrajo por tercera vez matrimonio con su hermano Ptolomeo Filadelfo, después de haber sido primero la mujer de Lisímaco y luego de Ptolomeo Cerauno. Por este

---

<sup>333</sup> Hallamos estructuras semejantes en los *Idd.* I 1-3; IX 7-8 y 31-32; X 30-31; XVI 3-4; XVII 1-4 y 53-57.

<sup>334</sup> Cf. Hom., *Il.* XVIII 567; *Od.* XI 39; Hes., *Op.* 697, y E., *El.* 174, entre otros.

<sup>335</sup> Cf. E., *Med.* 236-237: «A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo». Trad. de A. Medina (1991, p. 221).

<sup>336</sup> Cf. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 81) y A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, pp. 222-223).

motivo, la alusión fue interpretada como un insulto cuya consecuencia habría sido un alejamiento de Teócrito de la corte ptolemaica o tal vez, como sugiere G. H. Macurdy (1932, p. 123), en esta época Teócrito ya no gozaba del apoyo de la corte alejandrina y de ahí su acidez. Pero, de otro lado, el poeta se muestra en otros lugares de su obra muy respetuoso con la reina, la cual gozaba, además, de una gran aceptación. Otra posibilidad es que el poema hubiese sido escrito antes de la boda y no supusiese, por tanto, ofensa alguna a la realeza. En opinión de Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 82, n. 3), empero, el prefijo τρι- ('tres veces') debe significar aquí tan solo 'varias veces' indicando meramente la idea de reiteración. Así, la mujer «tres veces casada» es una mujer que ha pasado de mano en mano y que ha perdido su frescor, de forma que –piensa Ph. E. Legrand– no hay ninguna malicia contra Arsínoe en la expresión. Sin embargo, a nuestro entender, es más acertada la hipótesis de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, pp. 222-223) según la cual el pasaje se refiere a la mítica Helena –identificada, por otra parte, con Arsínoe–<sup>337</sup> que se casó, en efecto, tres veces: con Menelao, con Paris y con Deífobo. De hecho, Helena, a quien sí se le podía reprochar su promiscuidad, había sido llamada efectivamente τρίγαμος por Estesícoro (*fr.* 26)<sup>338</sup> y τριάνωρ por Licofrón (*Alex.* 851).

De otro lado, en tan solo un lugar hallamos el sustantivo παρθένος en relación con una niña pequeña. Se trata del *Id.* XIV 33, donde se compara el llanto de Cinisca con el de una chiquilla de seis años (παρθένος ἑξαετής) que quiere ser cogida en brazos por su madre. Pero esta expresión no pretende sino dar énfasis al sentimiento de desarraigo de la joven, probablemente una hetera, dado que participa de los simposios masculinos.<sup>339</sup> En este sentido se inclina también R. L. Hunter (1996a, p. 113) al afirmar que, en efecto, Cinisca podía ser cualquier cosa menos una παρθένος, al menos en la memoria de un amante despreciado que como Ésquinas habla pleno de sarcasmo.

De manera semejante a la aparición de la diosa Iris –calificada también de παρθένος en el *Id.* XVII 134–, unas doncellas engalanadas de flores

---

<sup>337</sup> Para más detalles sobre el paralelismo entre Helena y Arsínoe, véase el capítulo de las mujeres del mito, en el que dedicamos un epígrafe a la Tindáride.

<sup>338</sup> Para P. Luccioni (1997, p. 625) esta es una de las evidencias de que Teócrito conocía la *Helena* de Estesícoro.

<sup>339</sup> Para más detalles sobre este personaje, véase el capítulo dedicado a las artistas.

festivas se hallan en el palacio de Esparta formando un coro ante la cámara nupcial de los recién casados,<sup>340</sup> Menelao y Helena, del *Id.* XVIII. En este idilio, la música se presenta como elemento cultural que sirve de nexo entre los varios aspectos que forman parte de la educación griega, de suerte que la danza se vincula a la gimnasia, del mismo modo que el canto sirve de vehículo a la poesía.<sup>341</sup>

Un día, pues, en Esparta, en el palacio del rubio Menelao, unas doncellas, con el cabello adornado de flores de jacinto, formaron coro ante la cámara nupcial recién pintada. Eran doce, las primeras de la ciudad, la gala de Laconia, reunidas cuando el menor de los hijos de Atreo obtuvo la mano de Helena, la encantadora Tindáride, y con ella penetró en la alcoba. Todas entonaban a un mismo canto, y marcaban el ritmo con sus pies, que tejían la danza. El palacio resonaba con la canción de bodas (vv. 1-8).

En verdad, Esparta era un núcleo musical relevante en la Grecia de los siglos VII y VI a. C. –si hemos de creer a Pseudo-Plutarco (*De mus.* 1134b)– y, en cierta manera, Alcmán, con sus coros<sup>342</sup> (τὰ παρθένεια, obsérvese la etimología del nombre), testimonia la importancia del papel de las mujeres en el canto. Sin embargo, los poetas helenísticos escriben para ser leídos y recitados y no para ser cantados por los coros. De esta suerte, R. L. Hunter (1996a, pp. 139-140) ha puesto de manifiesto que si la forma περιπλέκτοις (‘entrelazados’) del verso 8 es la lectura correcta, resulta que estaría probablemente evocando el rápido abrir y cerrar de los pies de una bailarina (μαρμαρυγᾶς [...] ποδῶν) de *Od.* VIII 265 y, así, la mezcla de baile con canto armonioso en el idilio apuntaría con certeza a un mundo anterior conocido solo por su poesía. No obstante, Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 160, n. 5) anota que otros estudiosos como Wilamowitz han preferido leer περιπλίκτοις (‘cruzados’), lo cual significaría que las jóvenes separan las piernas para dar grandes pasos. Se trataría, pues, de un trazo de color local, reflejo de los ejercicios gimnásticos a los que las espartanas estaban acostumbradas. Esta interpretación se hallaría en sintonía con la expresión μέγα χρῆμα Λακαινᾶν que parece referirse a la corpulencia de las espartanas,<sup>343</sup> pues mientras aún

---

<sup>340</sup> El coro podía estar también formado por varones, según recrea Apolonio (IV 1155-1160), donde los argonautas, con el acompañamiento de la lira de Orfeo, cantan un epitalmio ante la cueva de Drepane en la que Jasón y Medea han consumado su matrimonio.

<sup>341</sup> Vid. H. I. Marrou (1985, p. 36).

<sup>342</sup> Vid. H. Fränkel (1993, pp. 161 y ss.).

<sup>343</sup> M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 175, n. 3).

eran solteras practicaban tanto deporte como los hombres.<sup>344</sup> Así, subyace aquí una crítica a la costumbre laconia de entrenar a las mujeres.

Por otra parte, a propósito de estos versos de introducción, P. Mabel (1993, p. 53) observa que las *παρθενικαί* (v. 2) son el primer sujeto agente de la composición y que el adjetivo *πρᾶται* –predicativo subjetivo en los versos 43 y 45–, por su sentido y ubicación en el sintagma, da énfasis a la función agencial de los sujetos de *καταθήσομεν* y *σταξεῦμες* (vv. 44 y 46), tácitamente señalados. De este modo, desde el principio se pone de relieve que las doncellas son las que «hacen» (vv. 2, 7, 32, 35, 39 y 56) y las que «son» (v. 22). Además, el énfasis en que son las primeras, mediante el recurso de la anáfora (*πρᾶται... πρᾶται...*), en un poema que concluye con la etiología de un rito vinculado a Helena, hace hincapié en que las participantes son inusualmente conscientes de que están iniciando una tradición.<sup>345</sup> En efecto, Helena y Menealo eran honrados con cultos en Esparta y en la vecina Terapne. Según Pausanias (III 15, 2-3), la fuente de Helena estaba en Esparta cerca de la tumba de Alcmán y de una fuente de Heracles que, al parecer, se había establecido después de que matara a los hijos de Hipocoonte. Asimismo, cerca de la tumba de Alcmán había un área llamada «Platanistas» (los plátanos) donde tenían lugar competiciones efébicas (*cf.* Paus., III 14, 8) y los estudiosos modernos están seguramente en lo cierto al relacionar este lugar con el culto del plátano de Helena<sup>346</sup> descrito en el *Id.* XVIII. Siendo así, R. L. Hunter (1996a, p. 158) piensa que las doce muchachas podrían ser las encargadas de este culto a la Tindáride, a las que pone en relación con las *Διονυσιάδες* y las *Λευκίπιδες*, sacerdotisas relacionadas con las competiciones de carrera.

Sin embargo, en este asunto no hay consenso entre los estudiosos. En efecto, estas doce doncellas se han identificado a menudo con las doscientas cuarenta muchachas mencionadas en el verso 24 de este mismo idilio. Pero es que no solo cambia en las respectivas alusiones el número de jóvenes, sino también el término con que se las designa. En efecto, las doscientas cuarenta del verso 24 son *κόραι*, mientras que estas de aquí son *παρθενικαί*. El

---

<sup>344</sup> Sobre la conexión del mundo femenino con el ejercicio físico en ritos de transición a la vida adulta, *vid.* J. M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (2005, pp. 63-81).

<sup>345</sup> R. L. Hunter (1996a, p. 149).

<sup>346</sup> Véase el epígrafe dedicado a Helena en el capítulo de las mujeres del mito para más detalles sobre este culto.

hecho de que, además, sean las doce primeras de la ciudad (ταὶ πρῶται πόλιος) podría estar haciendo alusión –sin descartar la hipótesis anterior relativa al rito en torno a la posible divinidad de la protagonista– a que estas παρθενικαὶ hablan, en realidad, como representantes del total de las espartanas que con Helena entrenaban junto al Eurotas (v. 23). De esta guisa, el adjetivo sustantivado παρθενικός, por oposición a κόρη, estaría destacando aquí la virginidad de estas mujeres, la cual, según hemos visto, actuaba como emblema de pureza, especialmente en los actos rituales. De hecho, como apunta A. Brelich (1969, p. 161), la bipartición de la vida femenina –antes y después del matrimonio– estaba bien presente en la conciencia espartana, pues, pese a que no tenemos datos de una división de las jóvenes en categorías de edad equiparables a las de los varones, los datos hablan siempre de la παρθένος como de la joven antes de casarse, a comienzos probablemente de su desarrollo fisiológico. El término designaría, por tanto, una fase determinada en la iniciación a la vida espartana.

En resumidas cuentas, parece que las doncellas entonan un epitalamio desde el verso 10 hasta el final del poema al estilo de la lírica coral típicamente espartana, de forma que los versos 10-16 constituyen pullas al novio para que no se duerma en la noche de bodas. Al tiempo, las muchachas bailan<sup>347</sup> y marcan el ritmo con los pies, pero nada sugiere que hubiera acompañamiento musical.

Por último, la pastora del *Id.* XXVII aparece en casi todos los lugares denominada como παρθένος, pues este término se halla estrechamente vinculado con la temática del poema. Se trata de la conquista de la joven por parte del vaquero Dafnis quien trata de persuadir a su amada de que el poder de Eros es irresistible:

Daf.–No puedes escapar a Amor, ninguna otra doncella ha escapado.

Muchacha.–Puedo, por Pan. ¡Así soportes tú siempre su yugo! (vv. 20-21).

---

<sup>347</sup> Para el baile en conexión con el canto de himeneo, cf. Ar., *Pax.* 1319; además, con acompañamiento musical, cf. Hom., *Od.* XXIII 133.

Unos versos después, Dafnis se dirige a sus toros –no a sus vacas como sería esperable–<sup>348</sup> con una frase de críptica complicidad:

Daf.–Pastad bien, toros, que yo voy a enseñar los bosques a esta doncella (v. 48).

En efecto, como resultado de esta excursión y a modo de *Ringkomposition*, regresa la idea principal de la volubilidad femenina con el triunfo amoroso de Dafnis:

Muchacha.–Doncella vine aquí, y mujer marchó a casa (v. 65).

Apreciamos en este verso que el término *παρθένος* se alza, definitivamente, como marcador del estado virginal de la muchacha opuesto a *γυνή*. Este último sustantivo es aplicable a la mujer legítima desde Homero<sup>349</sup> y, con este sentido, lo hallamos también en el *Id.* II 41 donde Simeta afirma que Delfis ha hecho de ella, en vez de esposa (*ἀντι γυναικός*), una mujer deshonrada (*ἀπάρθενον*).<sup>350</sup> De esta suerte, se opone claramente la respetable *γυνή* a la *ἀπάρθενος* aún sin desposar. Es esta la única ocasión en que Teócrito emplea un adjetivo formado a partir de la misma raíz que el sustantivo *παρθένος*.

A fin de ofrecer una visión de conjunto de las formas que hemos ido viendo, las recogemos en el siguiente cuadro-resumen:

IDILIO	DENOMINACIÓN	SENTIDO	DIALECTO PREDOMINANTE <sup>351</sup>	LUGAR EN EL VERSO	ESTRUCTURA
<i>Id.</i> I 90	<i>τὰς παρθένος</i>	Virgen	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	¾ È È
<i>Id.</i> II 136	<i>παρθένον</i>	Virgen	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	¾ È È

<sup>348</sup> En efecto, en la poesía de Teócrito se mencionan, por lo general, las vacas y no los toros (*cf.* *Idd.* IV 1, 12, 15; VI 45; VIII 36, 48, 73, 80; IX 7; XVI 37; etc.), de modo que la presencia de estos últimos viene a destacar la virilidad del pastor.

<sup>349</sup> *Cf.* Hom., *Il.* VI 160.

<sup>350</sup> El mismo adjetivo, aunque con un sentido menos negativo aparece en E., *Hec.* 612 referido a Polixena unida en matrimonio a la sombra de Aquiles (*παρθένον τ' ἀπάρθενον*).

<sup>351</sup> Hemos incluido en el cuadro recopilatorio a una divinidad que recibe la denominación de *παρθένος*, ya que no es la esperada Atenea, sino la diosa Iris. Se trata del *Id.* XVII 133-134 donde la virginidad de la inmortal le otorga el don de la pureza. El sustantivo posee, pues, idénticas connotaciones que cuando se aplica a mujeres mortales.

IDILIO	DENOMINACIÓN	SENTIDO	DIALECTO PREDOMINANTE	LUGAR EN EL VERSO	ESTRUCTURA
<i>Id.</i> III 40	τὰν παρθένον	Doncella aún sin casar	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	¾ È È
<i>Id.</i> V 96	τῆ παρθένῳ	Doncella (eufemismo referido a una muchacha de dudosa reputación)	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	¾ È È
<i>Id.</i> XIV 33	παρθένος	Niña (referido a una joven de dudosa reputación)	Poema genuinamente dórico	Primer pie	¾ È È
<i>Id.</i> XXVII 20	παρθένος	Virgen	Poema de dudosa autoría en dórico	Quinto pie	¾ È È
<i>Id.</i> XXVII 48	παρθένῳ	Virgen	Poema de dudosa autoría en dórico	Ante diéresis bucólica	¾ È È
<i>Id.</i> XXVII 65	παρθένος	Virgen	Poema de dudosa autoría en dórico	Primer pie	¾ È È
<i>Id.</i> VIII 59	παρθενικᾶς (adjetivo sustantivado)	Doncella	Poema de dudosa autoría en dórico	Ante cesura pentemímera	¾ È È ¾
<i>Id.</i> XII 5	παρθενική (adjetivo sustantivado)	Doncella aún sin casar	Poema en épico y jónico	Ante cesura pentemímera	¾ È È ¾
<i>Id.</i> XVIII 2	Παρθενικαί (adjetivo sustantivado)	Doncella aún sin casar	Poema genuinamente dórico	Ante cesura trihemímera	¾ È È ¾
<i>Id.</i> II 41	ἀπαρθένον (adjetivo)	Muchacha deshonrada y sin casar	Poema genuinamente dórico	Ante heptemímera trocaica	È ¾ È È
<i>Id.</i> XVII 134 <sup>352</sup>	παρθένος	Virgen (= Iris)	Poema de dialecto predominantemente épico con mezcla de dórico	Quinto pie	¾ È È

## Resumen

Teócrito presenta en nueve ocasiones la palabra παρθένος (*Id.* I 90; II 136; III 40; V 96; XIV 33; XVII 134 y XXVII 20, 48, 65), además del adjetivo παρθενικός (*Id.* VIII 59; XII 5 y XVIII 2), empleado tres veces en función de nombre. El sentido del término parece claro y es siempre el mismo en todos los contextos: hace alusión a la doncellez y, por tanto, recrea

<sup>352</sup> Seguimos, como para las κόραι, la clasificación de A.S.F. Gow (1992a<sup>7</sup>, p. LXXII).

un momento en la vida de las mujeres previo al matrimonio. Cuando no es así (*Idd.* V 96 y XIV 33), Teócrito manifiesta una intención eminentemente irónica, pues en los dos casos en que aparece se trata de una joven de reputación dudosa. De esta guisa, el sustantivo *παρθένος* es bien entendido por el lector como un efecto de ironía. Tan solo un adjetivo se halla etimológicamente relacionado con la misma idea (*Id.* II 41) y expresa precisamente lo contrario mediante el prefijo privativo *α-*.

En cuanto al dialecto, el esquema métrico –siempre dáctilo– y la posición en el verso, no observamos nada relevante, ya que ninguna diferencia sustancial se aprecia entre los poemas originales y los considerados de dudosa autoría.



## VII. MUJERES EN GENERAL: ΓΥΝΑΙΚΕΣ

En este apartado nos vemos en la necesidad de aludir, siquiera brevemente, a personajes femeninos tratados también en otros capítulos, pero que, en algún momento, son mencionados con el término γυνή. Queremos, con ello, destacar la diferencia entre las distintas denominaciones de las mujeres, si la hay, y por ello dedicamos también otras secciones a las παῖδες, las κόραι y las παρθένοι. Salvo en lo estrictamente indispensable, no repetimos pasajes ya reproducidos en otros lugares, a fin de no reiterar contenidos de modo innecesario. Al igual que antes, comenzamos el análisis siguiendo el orden de aparición de estas γυναῖκες en los poemas, excepto en aquellos casos en los que la coincidencia temática con otros pasajes recomiende otro proceder.

En primer lugar, en la ἔκφρασις o descripción que hace el cabrero del *Id.* I a lo largo de los versos 27-60 de un vaso hondo «recién tallado, que olía<sup>353</sup> aún a la cuchilla que lo trabajó», adquiere protagonismo una anónima figura femenina pintada en él. Como bien ha visto W. G. Arnott (1996, p. 57), las representaciones de este vaso están cuidadosamente seleccionadas y muestran tres edades del hombre. Entre ellas emerge la superioridad de la vida del poeta como existencia concentrada bajo un esfuerzo (πόνος) que es al mismo tiempo deleite:<sup>354</sup> la juventud con su ociosidad, la edad adulta con sus penas y frivolidades de amor y la vejez junto a la necesidad de trabajar duro. Se establece además un paralelismo, de forma que la primera imagen

---

<sup>353</sup> Nótese la exaltación de los elementos vinculados a la percepción sensorial, cuya esmerada descripción invita al lector a «sentir» con gran realismo el objeto en cuestión.

<sup>354</sup> Vid. F. Cairns (1984, pp. 103-105).

representa a una mujer y a dos jóvenes, mientras que la tercera a un chico y dos zorros (que en griego se nombran como femeninos). Ahora bien, tanto la mujer como el chico adoptan una actitud frívola sin prestar atención a su entorno, mientras que los hombres y los zorros se esfuerzan en vano, los unos por conquistar a la chica, los otros por conseguir alimento. Pero esto no es todo: si la primera imagen describe a dos hombres desesperadamente enamorados de la mujer, en la sección final del poema, Tirsis canta sobre Dafnis que, según la interpretación de W. G. Arnott,<sup>355</sup> tiene a dos chicas enamoradas de él. Por tanto, vemos una simetría con variación de sexos. Es más, los personajes del vaso (la mujer, los jóvenes, los pescadores, etc.) son anónimos, lo mismo que el cabrero narrador, pero la historia cantada por el pastor Tirsis está protagonizada por personajes identificados con nombre propio. Por añadidura, si el *Id. II* fue emplazado originariamente después del *Id. I* —aunque esto solo ocurre en la rama Vaticana—, resultaría intencionada la disposición de situaciones contrarias: el *Id. I* presenta a un desgraciado chico rural, mientras que el *Id. II* a una desgraciada chica urbana. En este sentido, el que los dos poemas posean estribillo resulta revelador.

Solo aparece una vez el sustantivo γυνά en este idilio referido al personaje femenino que protagoniza la escena:

Dentro una mujer, primor de dioses, está representada, ataviada con peplo y diadema. A su lado, de una y otra parte, dos galanes de hermosa cabellera disputan alternando la palabra. Ella no se interesa, y ora riendo vuelve a uno el semblante, ora se fija en el otro; mientras ellos, ojerosos de amor desde hace tiempo, toman esfuerzo vano (vv. 32-38).<sup>356</sup>

No es extraño en nuestro poeta que la presencia mujeril se relacione con el tema del amor no correspondido: esta vez se trata de una bellísima joven quien, no sin cierta frivolidad, coquetea con dos pretendientes enfrentados. El gusto por el contraste cobra relieve también aquí, como en tantos otros pasajes teocriteos,<sup>357</sup> donde los galanes de hermosa cabellera están, ¡ay!,

---

<sup>355</sup> En efecto, W. G. Arnott (1996, p. 62), basándose en las versiones de Eliano (*V.H.* X 18) y Partenio (XXIX), piensa que hay dos mujeres enamoradas de Dafnis: una ninfa a quien prometió fidelidad y una princesa que lo sedujo estando él bajo los efectos del alcohol.

<sup>356</sup> El contenido de esta écfrasis reelabora la temática guerrera homérica y la transforma en paradigma amoroso. *Vid.* B. Daniel-Muller (2006, p. 59).

<sup>357</sup> Así, se opone en el *Id. I* 30 y ss. la inquietud a la serenidad de la vida campestre; en el *Id. VII* 122-127 Simíquidas invita a Arato a dejar definitivamente su pasión desesperada y optar por la tranquilidad —a lo cual sigue la descripción del *locus amoenus* por parte del

ojerosos de amor.<sup>358</sup> El contraste lo hallamos no solo entre la beldad de la joven y el aspecto demacrado de los pretendientes, sino también entre la belleza del pelo de estos últimos y el estado de sus ojos. Pero, a diferencia del *Id. II* donde Simeta ya no es correspondida porque tiene una –o tal vez un– rival que sí goza de la compañía de Delfis, aquí los jóvenes aún no han disfrutado del amor de la dama y ambos se hallan en igualdad de condiciones para conquistarla.

La mujer es, pues, en este contexto un símbolo de hermosura, «una obra de arte<sup>359</sup> de los dioses» (τι θεῶν δαίδαλμα), expresión referida tanto al vaso como a la pintura que lo decora. Ella es objeto de disputa, como también la mítica Helena,<sup>360</sup> y su reserva constituye un tema clásico presente asimismo en otras leyendas como la de Atalanta. Según observa R. L. Hunter (1998, p. 80), el término δαίδαλμα (‘obra de arte’) pertenece al lenguaje de la éfrasis, a juzgar por el empleo que de él hacen autores como Homero (*Il. XVIII* 482), Apolonio (*I* 729) o Mosco (*II* 43). No obstante, aquí esta figura parece guardar ciertas similitudes con Pandora,<sup>361</sup> símbolo del poder de la mujer «de irresistible sensualidad y halagos cautivadores», al decir de Hesíodo (*Op.* 66). De este modo, Teócrito transmite a través de su personaje un aspecto interesante del carácter femenino: ese coqueteo natural que alterna con muestras de indiferencia –actitud no exenta de crueldad si observamos el participio γέλαισα<sup>362</sup> (‘riendo’) del verso 36 que recuerda al tal vez malévolo

---

propio Simíquidas– y también en el *Id. X* 24-37 se opone la pasión a la pacífica vida agreste. Con todo, hay quien ve en los poemas bucólicos la renuncia del poeta a la poesía bucólica por su incapacidad para expresar los problemas contemporáneos. *Vid.* S. Hatzikosta (2001, pp. 105-110).

<sup>358</sup> Recordemos, como hemos anotado también antes, la relación directa que los griegos establecían entre el amor y la mirada, pues por los ojos entraban todas las pasiones amorosas.

<sup>359</sup> *Vid.* W. G. Arnott (1978b, pp. 129-134).

<sup>360</sup> *Cf. Id. XVIII* 16-17 donde se alude a que también Menelao hubo de rivalizar con otros pretendientes para conseguir a Helena.

<sup>361</sup> *Vid.* A. Ruiz de Elvira (1971, pp. 79-108).

<sup>362</sup> Esta forma, si es que está bien restaurada, sería el participio atemático de un verbo temático, fenómeno común en el eólico de Lesbos, aunque también ocurre en Cirene y Cos. *Vid.* R. L. Hunter (1998, p. 80).

γελάοισα<sup>363</sup> ('riendo') de Afrodita en el verso 95–, típico juego palaciego característico de la literatura helenística.<sup>364</sup>

En cuanto al atuendo de esta mujer, observamos que viste peplo y diadema (ἀσκητὰ πέπλω τε καὶ ἄμπυκι) y, aunque la descripción sugiere una pintura clásica, en realidad, estas prendas no son exclusivas de ninguna época concreta. De hecho, el peplo era de uso habitual tanto en hombres como en mujeres de distintos periodos y lugares. Así, si en Homero (*Il.* V 734) el πέπλος era una prenda femenina –como también el ἄμπυξ (*Il.* XXII 469)– por oposición al χιτῶν masculino, en Teócrito aparece indistintamente como prenda masculina (*Idd.* XXVIII 10 y VII 17), como vestido femenino (*Idd.* XIV 35 y XXVI 17) o incluso, en plural, como término genérico para la ropa (*Id.* XXVII 54). Por otra parte, el ἄμπυξ debía de ser cualquier objeto utilizado a modo de diadema, con independencia de su material constitutivo. Ahora bien, el adjetivo ἀσκητὰ se aplica, por lo general, a aquello que está trabajado con arte y de ahí que Teócrito pueda emplearlo, referido a una mujer, en el sentido de 'adornada' o 'ataviada'<sup>365</sup> que ya se percibe en Esquilo (*Pers.* 182).

Distintamente al *Id.* I, en el *Id.* II, las γυναῖκες que aparecen no son personajes concretos, sino alusiones de carácter general. La primera de ellas hace referencia a una etapa de la vida de la mujer estrechamente relacionada con su estatus y que atañe al ámbito del matrimonio.<sup>366</sup> Se trata del momento en que Simeta se lamenta de que Delfis haya hecho de ella una mujer

---

<sup>363</sup> Nótese la variedad en el corpus de formas pertenecientes incluso a un mismo dialecto. Los participios femeninos en –οῖσα, que ocurren en Cirene, son también comunes a toda la lírica coral dórica. *Vid.* J. G. J. Abbenes (1996, p. 16).

<sup>364</sup> Con todo, también se ha sugerido que tal vez debiera entenderse aquí «una voluntad femenina de alejarse de la galantería masculina, que podría acabar adocenándola en las funciones típicamente femeninas de esposa y madre». *Vid.* M.<sup>a</sup> G. González Galván (2003, p. 73).

<sup>365</sup> *Cf.* A. Bailly y L.S.J. (s.v. ἀσκητός).

<sup>366</sup> El término γυνή en época helenística se halla también con el valor de mujer casada en los documentos del *Corpus Papyrorum Raineri* XIII (siglo III a. C.), de forma que las esposas aparecen generalmente solo con su nombre propio seguido de γυνή e incluso algunas son anónimas y llamadas solo γυνή. Al quedarse viudas perdían su posición y a veces también su nombre propio, quedándose con la denominación de μήτηρ. En cuanto a la estructura familiar, si bien la egipcia y la griega eran distintas, parece que el modelo heleno fue impuesto por las autoridades griegas y reflejado solo en los documentos oficiales (y probablemente también en la literatura). *Vid.* S. B. Pomeroy (1997b, p. 214).

deshonrada en vez de esposa (ἀντί γυναικός, v. 41) y, para ello, emplea el término γυνή por oposición a παρθένος.<sup>367</sup> Hallamos exactamente el mismo contraste en otros dos lugares. Uno, en el *Id.* XII, cuando el poeta ensalza a la doncella frente a la mujer tres veces casada (ὄσσον παρθενική προφέρει τριγάμοιο γυναικός, v. 5). Otro, en la visión que de las mujeres ofrece la pastora del *Id.* XXVII, quien afirma que las esposas tienen miedo a sus maridos (γυναῖκας ἐὸς τρομέειν παρακοίτας, v. 27), ante lo cual Dafnis discrepa respondiendo que más bien ellas hacen con ellos lo que quieren (μᾶλλον αἰεὶ κρατέουσι. τίνα τρομέουσι γυναῖκες;, v. 28). En estos contextos, pues, γυνή equivale a ‘esposa’, de modo semejante a los versos. 65 y 66 del mismo *Id.* XXVII donde el término marca una transición en la vida de la mujer que pasa de παρθένος (‘doncella’) a γυνή (‘mujer casada’) y, por tanto, a «mujer y madre que ha de criar hijos, ya no muchacha» (γυνή μήτηρ τεκέων τροφός, οὐκέτι κόρα, v. 66).<sup>368</sup> Pero, volviendo al *Id.* II, vemos a la protagonista utilizar, unos versos después, el mismo término genérico, esta vez con la mera intención de marcar el sexo de la posible amante de Delfis por oposición a ἀνήρ: «Ora si con él duerme mujer, ora si duerme hombre» (εἶτε γυνὰ τήνῳ παρακέκλιται εἶτε καὶ ἀνήρ, v. 44). En la misma línea, se inserta la referencia del verso 150 donde la madre de la flautista Filista y de Melixo informa a Simeta del nuevo amor de Delfis, pero no sabe a ciencia cierta si se trata de un hombre o de una mujer. Así lo refiere Simeta: «Si su pasión era una mujer o si era un hombre, dijo que no lo sabía seguro» (κεῖτε νιν αὐτὴ γυναικὸς ἔχει πόθος εἶτε καὶ ἀνδρός / οὐκ ἔφατ’ ἀτρεκὲς ἴδμεν, vv. 150-151). Con el término γυνή el poeta trata, en definitiva, de referirse a la mujer en un sentido general para diferenciarla del hombre. De modo semejante, la postrera mención del *Id.* II a una γυνή en el verso 132 presenta al elemento femenino como objeto de deseo erótico: «tú eres quien me ha salvado del fuego, señora, al haberme citado en tu casa» (τό με [...] ἐκ πυρὸς εἴλεν, / ὃ γύναι, ἐσκαλέσασα τεδὸν ποτὶ τοῦτο μέλαθρον, vv. 130-132). En efecto, ha sido Simeta, gracias a sus atributos femeninos –según informa el vocativo–, quien ha aliviado el ardor pasional de su pretendiente. A propósito de este verso N. E. Andrews (1996, pp. 44-45) observa cómo la palabra γύναι marca un cambio de tono en la actitud de Delfis respecto a la primera parte de su parlamento donde, al sentarse con familiaridad en la cama de Simeta, la

<sup>367</sup> Una oposición semejante se encuentra en X., *An.* III 2, 25.

<sup>368</sup> Véanse los capítulos correspondientes a las παρθένοι y las κόραι para más detalles sobre este pasaje.

llama por su nombre. Este término se emplea en la épica homérica como forma respetuosa para referirse a la esposa –con él se dirige Héctor a Andrómaca en *Il.* VI 441–, pero también puede emplearse en una relación no marital –Antenor y Helena en *Il.* III 204; Odiseo y Nausícaa en *Od.* VI 168–. Por tanto, el empleo del vocativo en este contexto hace referencia al uso épico y contribuye a dar un tono elevado al pasaje.

A caballo entre los dos ejemplos anteriores se halla el vocativo φίλα γύναι que el enamorado cabrero del *Id.* III le dirige, en el verso 50, a su amada Amarilis. La apelación se encuentra inserta en una enumeración de pastores que consiguieron el amor de diosas como Selene y Deméter. Con ellos se compara de modo implícito el pastor y, por tanto, la forma del apelativo adquiere una connotación de erotismo, pues el protagonista se alza como pretendiente de la dama. Sin embargo, la γυνή puede ser, a su vez, también una pretendiente, según se deduce del *Id.* XX en el que el vaquero rechazado por Eunica trata de consolarse pensando en las muchas candidatas que tiene: «En el monte todas las mujeres dicen que soy guapo, y todas me dan besos» (καὶ πᾶσαι καλὸν με κατ' ὄρεα φαντὶ γυναῖκες, / καὶ πᾶσαί με φιλεῦντι, vv. 30-31).

En el *Id.* IV, unas mujeres se ponen a emitir largos gritos (ταὶ δὲ γυναῖκες / μακρὸν ἀνάουσιν, vv. 36-37) cuando Egón sujeta a un toro por la pezuña, lo hace bajar del monte y se lo entrega como regalo a Amarilis. Sin embargo, no sabemos si su reacción se debe a la admiración que les suscita la hazaña del héroe o si, en realidad, sienten celos de Amarilis porque ellas mismas pretenden a Egón. De hecho, la risa final del pastor (v. 37) nada tiene que ver con la frivolidad de la sonrisa de las mujeres en Teócrito<sup>369</sup> y bien podría deberse a que se regocija de tener muchas pretendientes, o bien a la satisfacción que le produce haber llevado a cabo tamaña empresa. En cualquiera de los dos casos, las mujeres cumplen aquí la función de realzar la figura masculina individualizándola frente al colectivo femenino.

Hallamos otra referencia a una γυνή, esta vez para recrear una situación de celos, en el *Id.* VI. Se trata del momento en que Polifemo le dice a su insistente Galatea, por el mero placer de hacerle daño, que tiene otra mujer (ἀλλ' ἄλλαν τινὰ φαιμί γυναῖκ' ἔχειν, v. 26). En opinión de R. L. Hunter (1999, p. 254), el desconsolado cíclope plasma aquí su propio deseo, expresado

---

<sup>369</sup> Como puede observarse en el *Id.* I 36 y 95.

también en el *Id.* XI 76 donde se dice que tal vez encuentre otra Galatea. Ahora bien, si los versos 32-33<sup>370</sup> implican que Polifemo le pide a Galatea que sea su esposa, entonces el término γυνή en el verso 26 significa, o bien algo así como ‘novia’, o bien se entiende que Polifemo explota la tradición según la cual los cíclopes eran polígamos.<sup>371</sup> Sin embargo, si los versos 32-33 significan solamente ‘duerme conmigo’ o ‘sé mi esclava’, el verso 26 puede referirse a ‘esposa’ sin esta idea de poligamia. Ciertamente, entender el verso 26 como «Digo que tengo otra (en mente para ser mi) mujer» resuelve la dificultad, pero parece una solución algo rebuscada. A nuestro entender, el término γυναῖκα se encuentra entre el significado de esposa y el de mujer como compañera afectiva, aunque, dada la hiriente intención del cíclope, quizás debería entenderse que contiene ambos sentidos.

En el *Id.* VII, la presencia de unas mujeres sirve para poner de relieve la decrepitud de un tal Filino, nombre habitual en el marco geográfico del poema que es la antigua Cos.<sup>372</sup> «Él está ya más maduro que una pera, y las mujeres “Ay, Filino”, le dicen, “la flor de tu belleza va pasando”» (καὶ δὴ μὲν ἀπίοιο πεπαίτερος, αἱ δὲ γυναῖκες, / αἰαῖ, φαντί, Φιλῖνε, τό τοι καλὸν ἄνθος ἀπορρεῖ, vv. 120-121).<sup>373</sup> Pero, en realidad, Filino no debía de ser tan mayor, a juzgar por las anteriores palabras de Simíquidas, quien lo llama ‘tierno’ (Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς) en el verso 105. Según E. Cantarella (1991, pp. 124-125), estas mujeres son heteras, no solo por su lenguaje, impropio de unas damas decentes, sino porque desde su encierro en el gineceo – independientemente de la mayor libertad de que pudiera gozar el sexo femenino en época helenística– no habrían podido averiguar en qué punto de madurez se hallaban «las flores» de Filino. Esto explicaría su presencia en un contexto homoerótico masculino –Filino hace sufrir a Arato–, más propio de la vida social del hombre griego que de su ambiente doméstico. Sin embargo, caben también otras posibilidades de interpretación. Así, R. L. Hunter (1999, p. 189) opina que estas γυναῖκες son, en realidad, mujeres casadas que expresan pesar ante el desvanecimiento de la belleza masculina

---

<sup>370</sup> «Mas yo atrancaré mi puerta hasta que ella jure que con sus propias manos me ha de preparar en esta isla hermoso lecho» (*Id.* VI 32-33).

<sup>371</sup> En efecto, mientras que el Polifemo de Homero nunca se casó, los otros cíclopes sí lo hicieron. *Cf.* Hom., *Od.* IX 115.

<sup>372</sup> *Vid.* W. G. Arnott (1996, p. 59).

<sup>373</sup> El rechazo a Filino parece una reelaboración de Arquíloco (*SLG* 478a). *Vid.* R. L. Hunter (1996a, p. 24).

y que el hecho de que Filino esté sufriendo por un amor no correspondido, explica el desgaste de su hermosura, como le sucede a Simeta en el *Id.* II 85-90. A nuestro entender, la pretensión del cantor no es otra que la de realzar cómo se le pasa la juventud a este personaje en su obstinada negativa a aceptar el amor que se le brinda. Y lo hace con un cierto toque de comicidad al introducir el detalle de que incluso las mujeres se burlan de él por ser mayor, imagen que resulta grotesca, sobre todo si tenemos en cuenta que generalmente es el hombre quien desprecia a la mujer madura. Por consiguiente, Teócrito muestra aquí, como también en otros lugares, la cara oscura del alma femenina y su crueldad.

En conexión con lo anterior, la idea de que la mujer es un mal necesario subyace en las palabras que emplea Dafnis en el *Id.* VIII 59-60 a fin de justificar su pasión, según las cuales, no solo los hombres son presa del amor hacia las mujeres, sino que incluso el propio Zeus es γυναικοφίλας, nominativo dórico que expresa su debilidad por ellas. De hecho, este es el único ejemplo que sugiere la unión de un dios con una mujer en la poesía teocritea, pues el resto de casos que muestran amores entre mortales e inmortales atañe a pastores que mantienen relaciones con diosas como Afrodita en el *Id.* I o Selene y Deméter en el *Id.* III.

Un caso bien distinto es el del *Id.* XV, donde el vocativo γύναι, puesto en boca de Gorgo y referido a Praxínoa, intenta reproducir con el mayor realismo el lenguaje espontáneo de dos amigas. En efecto, se trata del momento en que Praxínoa acaba de descalificar a su marido y Gorgo le advierte de la presencia de su hijo: «Fíjate, mujer, cómo te está mirando» (ὄρη, γύναι, ὡς ποθορῆ τυ, v. 12). Exactamente el mismo valor, forma y sentido posee el vocativo del verso 73 que un hombre anónimo le dirige a Praxínoa: «Ánimo, mujer, ya estamos en buen sitio» (θάρσει, γύναι· ἐν καλῷ εἰμές).

En el mismo poema, hallamos otras tres menciones a mujeres, pero cada una de ellas está empleada en un sentido diferente. La primera se encuentra en una frase de carácter popular pronunciada por Praxínoa que se refiere a la sabiduría del género femenino: «las mujeres lo saben todo» (πάντα γυναῖκες ἴσαντι, v. 64). En esta expresión podemos entender que su conocimiento se debe, bien a facultades adivinatorias, bien a su habitual locuacidad que hace de ellas unos veloces canales transmisores de información. En cualquiera de los dos casos, el término γυναῖκες se refiere aquí al género femenino como conjunto. La segunda mención, en el *Id.* XV 108, presenta el término γυνή

entendido como ‘mujer mortal’ frente a la divinidad y aparece cuando la cantante narra la deificación de Berenice llevada a cabo por la diosa Afrodita. Esta divinización se realiza a través de unas gotas de ambrosía que la Cipria derrama en el pecho de mujer (ἐς στῆθος [...] γυναικός) de la reina. La expresión sirve, por tanto, para destacar la traslación de Berenice del mundo de lo humano al de lo divino. Por último, la tercera mención aparece en una imagen de culinaria cotidianeidad introducida a propósito de la descripción de la escena ritual que representa la unión entre Adonis y Afrodita:

A su vera (de Adonis) se hallan todos los frutos que la estación produce; [...] cuantos manjares elaboran las mujeres en la amasadera, combinando toda suerte de colores con la blanca harina; cuantos componen de dulce miel y de líquido aceite (vv. 112 y 115-117).

El neutro plural ἔϊδατα se refiere, sin duda, a tortas y pasteles, pues así lo sugiere su elaboración en la amasadera (ἐπι πλαθάνω). Los platos con harina, miel y aceite eran muy habituales y las mujeres de la casa, sobre todo las esclavas, eran las que cocinaban, si bien a partir del siglo IV a. C. surgen cocineros y pasteleros profesionales.<sup>374</sup> Estos alimentos elaborados por mujeres son una ofrenda para Adonis, en una fiesta propiamente femenina, las Adonias, organizada por la reina. Ciertamente, si bien la comida era símbolo de civilización desde Homero y marcaba la diferencia entre hombres y dioses, así como entre griegos y bárbaros,<sup>375</sup> también en Oriente próximo los banquetes reales simbolizaban, desde tiempo inmemorial, la felicidad y prosperidad de un buen gobernante amado por los dioses y por sus súbditos.<sup>376</sup> De esta suerte, aunque la monarquía no era una estructura natural del mundo griego antes de la época helenística, hubieron de converger en la formación de la ideología y los rituales de los reinos helenísticos modelos procedentes de las diversas culturas que se daban cita en cada lugar. Así las Adonias constituían un intento de sincretismo ideológico, pese a que, en la práctica, la población indígena no se implicaba activamente en ellas. En efecto, las participantes de la fiesta, predominantemente mujeres, llevaban a cabo los ritos:

---

<sup>374</sup> Vid. R. Flacelière (1993, pp. 209 y ss.).

<sup>375</sup> Vid. P. Schmitt (1997, pp. 36-37).

<sup>376</sup> Vid. O. Murray (1996, p. 15).

Al alba nosotras todas juntas, con el rocío, lo llevaremos fuera, a las olas que salpican la orilla. Suelos nuestros cabellos, con las vestes colgando hasta nuestros tobillos, desnudos los pechos, comenzaremos allí el sonoro canto (vv. 132-135).

La descripción es detallada: la ceremonia sucede al alba y las mujeres cantan al tiempo que llevan la cabellera suelta, el pliegue del vestido colocado sobre los tobillos y los pechos desnudos. En opinión de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 302), probablemente las mujeres liberan sus ‘broches’ (περόναι) atados en sus hombros, de modo que la parte superior de sus χιτῶνες cae desde el cinturón por delante y por detrás dejando al desnudo la parte superior del cuerpo.<sup>377</sup> No obstante, si, como era habitual en el periodo helenístico, el cinturón se llevaba por debajo del pecho más que alrededor de la cintura, la tela que caía difícilmente llegaría hasta los tobillos. Al término de la celebración, las mujeres concluyen su canto con la expresión de la felicidad causada por haber recibido a Adonis y manifiestan su deseo de que regrese al año siguiente: «Contentas te hemos recibido hoy, Adonis, y cuando vuelvas, serás bien venido» (vv. 143-144).

Una nueva alusión a las actividades cotidianas de las mujeres aparece en el *Id.* XXVIII a propósito de la rueca que la glauca Atenea le concedió al género femenino como don. La rueca es amiga de las hiladoras y ellas son peritas en el cuidado de la casa (γύναιξιν νόος οἰκωφελίας αἴσιν ἐπάβολος, v. 2). En efecto, las mujeres «sensatas» (σαόφρονες, v. 14) son aquellas que se dedican a las labores domésticas y, como ya apuntara Semónides en su famoso *Yambo* 7 (7 D), versos 57-70, la pereza constituye una de las características más negativas de la mujer, idea recogida también por Teócrito: «Porque a casa de cansada y de holgazana no consintiera en darte a ti, que de mi tierra eres» (vv. 15-16). Vinculado al tema de la rueca, el poeta introduce una breve referencia a la variedad de prendas transparentes que llevan las mujeres (πόλλα δ’ οἷα γύναικες φορέοισ’ ὑδάτινα βράκη, v. 11) y que se contraponen a los vestidos varoniles (ἀνδρεῖοις πέπλοις, v. 10).

Por otra parte, en el *Id.* XVII aparecen dos alusiones a las mujeres en general cuya intención es la de singularizar la figura de la reina. La primera de ellas afirma que Berenice enamoró como ninguna mujer (οὔπω τινὰ [...] γυναικῶν, v. 38) a Ptolomeo y fue muy amada por él. Queda así contrapuesta

---

<sup>377</sup> Golpearse el pecho en señal de duelo, así como dejarlo al desnudo, era costumbre en las lamentaciones desde antiguo y de ello hallamos testimonio en Homero (*Il.* XXII 79).

la figura de la ἄκοιτιν o ‘esposa legítima’, que constituye la última palabra del verso 39, frente al resto de las γυναικῶν, que ocupan el mismo lugar en el verso 38. Idéntica función cumple la γυνή del verso 129 donde Arsínoe es más noble que ninguna mujer que abraza a su marido. Pero más interesante resulta una reflexión del poeta a propósito de este amor conyugal de los monarcas que hace referencia a la vida cotidiana de las mujeres:

Así, bien puede a sus hijos dejar la hacienda toda quien con amor  
acude al lecho de una esposa que lo ama; mas la mujer a quien no quiere su  
marido siempre tiene el pensamiento en hombre ajeno; tiene hijos fácil,  
pero estos no guardan parecido con el que debiera ser su padre (vv. 40-44).

En efecto, la mujer falta de cariño (ἄστοργος) buscará la satisfacción de sus afectos fuera de su matrimonio. Entendemos, por tanto, que γυνή es, en este contexto, sinónimo de esposa, aunque no se contrapone, como veíamos antes, a la παρθένος.

Por otra parte, como efecto de *variatio*, Teócrito hace referencia en el *Id.* XXIV a Alcmena con el genérico término de γυνή en un momento en el que se refiere a ella en su faceta maternal: ἀπτομένα δὲ γυνὰ κεφαλᾶς [...] παίδων («La mujer, acariciando las cabezas de los niños», v. 6). Unos versos después, recibe la misma denominación en los vocativos con que se dirige Tiresias a ella a fin de infundirle coraje: θάρσει, ἀριστοτόκεια γύναι («Ánimo, mujer de ilustre descendencia», v. 73); así como al darle instrucciones para llevar a cabo la purificación (κάθαρσις) tras el incidente con las sierpes: γύναι (v. 88).

Para concluir, debemos hacer notar la presencia de las γυναῖκες sin ninguna connotación especial, sino como una mera alusión a personajes de género femenino. De este modo, en el *Id.* XXVI aparecen en una advocación de carácter general que Penteo dirige a las participantes del cortejo báquico cuando resulta descubierto: τίνας κέχρησθε, γυναῖκες; («¿Qué queréis, mujeres?», v. 18). Momentos después, la matanza ha sido consumada y el narrador alude nuevamente al colectivo que, a diferencia del verso 18, no incluye a Ágave, Ino y Autónoe, madre y tías, respectivamente, de Penteo: αἱ δ’ ἄλλαι τὰ περισσὰ κρεανομέοντο γυναῖκες («Las otras mujeres repartieron la carne sobrante», v. 24). Como vemos, en estos casos se menciona a las mujeres en general.

Recogemos los principales valores de esta denominación en Teócrito según lo visto en las líneas precedentes:

SIGNIFICADO DEL TÉRMINO ΓΥNH	POEMAS EN QUE APARECE
Mujer casada	<i>Idd.</i> II 41, XII 5, XVII 43, XXVII 27-28 y 65-66 y, tal vez, VI 26
Pretendiente	<i>Idd.</i> IV 36 y XX 30
Objeto de deseo erótico	<i>Idd.</i> II 132 y III 50
γυνή opuesta a virgen o mujer en momento previo al matrimonio	<i>Idd.</i> II 41, XII 5 y XXVII 65
γυνή opuesta a divinidad	<i>Id.</i> XV 108
γυνή opuesta a varón	<i>Id.</i> II 44 y 150
γυνή opuesta a otras mujeres	<i>Id.</i> XVII 38 y 129
Referido al género femenino de forma indeterminada	<i>Idd.</i> VII 120, XV 64 y XXVI 24
Referido al género femenino en relación con el cocinar	<i>Id.</i> XV 115
Referido al género femenino en relación con el tejer	<i>Id.</i> XXVIII 2
Referido al género femenino en relación con la preparación de los ritos religiosos	<i>Id.</i> XV 132-135
Referido a personajes concretos como efecto de <i>variatio</i>	<i>Idd.</i> XXIV 6, 73, 88 y XV 12, 73

### Resumen

Hemos de precisar, en primer lugar, que el término γυνή en singular o plural difícilmente puede designar a un personaje concreto –y, de hecho, esto sucede solo con la anónima γυνά del *Id.* I 32–, dado su carácter de término no marcado frente a otros igualmente generales, pero más específicos como κόρη, παρθένος o παῖς. Con todo, pese a este carácter no marcado, sí se observa en Teócrito una cierta especificidad del término, al menos en determinados contextos, para distinguir a la mujer casada y que ha alcanzado, consecuentemente, un estatus social consolidado. Tal valor se aprecia, según acabamos de ver, en los *Idd.* II 41; XII 5; XVII 43; XXVII 27-28 y 65-66 y, quizás, en el *Id.* VI 26.

Por otra parte, percibimos que el término γυνή, siempre en su versión dórica con -×α, suele aparecer en contraposición con otro que designa una cualidad antitética: el concepto de mujer casada se opone al de muchacha virgen o en su etapa previa al matrimonio (*Idd.* II 41, XII 5 y XXVII 65); el de mujer mortal al de divinidad (*Id.* XV 108); el de mujer entendido como tal al de varón<sup>378</sup> (*Id.* II 44 y 150) o incluso las mujeres en plural pueden contraponerse a una en particular para hacerla destacar por algún motivo (*Id.* XVII 38 y 129).

En otras ocasiones, la mujer o mujeres a las que se alude con este término no son sino alguno de los personajes que aparecen en los poemas con nombre e identidad definida y se los designa de este modo como efecto de *variatio* (*Id.* XXIV 6, 73 y 88) o con la intención de reproducir el realismo de sus conversaciones (*Id.* XV 12 y 73). Otras veces se trata de generalizaciones acerca del género femenino (*Idd.* VII 120; XV 64 y XXVI 24) o bien se introduce la aparición de algunas figuras femeninas sin la voluntad de definir su personalidad. Por ejemplo, la presencia de las mujeres puede responder al deseo de recrear una imagen de actividades cotidianas como el cocinar o el tejer (*Idd.* XV 115 y XXVIII 2), así como de los ritos religiosos llevados a cabo por mujeres (*Id.* XV 132-135). Por último, destacar que en ocasiones la γυνή cobra relevancia en el campo del amor, bien como objeto de deseo erótico (*Idd.* II 132 y III 50), bien como pretendiente de algún varón que generalmente la rechaza (*Idd.* IV 36 y XX 30).

---

<sup>378</sup> En este sentido es interesante el sustantivo γύννις, que designa al hombre afeminado en el *Id.* XXII por oposición al guerrero, de forma que la fuerza y la debilidad son contrastadas para resaltar la fiereza del luchador: «Pol.– ¿Y contra quién voy a cambiar los golpes con las manos armadas de correas? Ámic.– Cerca lo ves; pues que no es ninguna mujercilla, que lo llamen “el Púgil”» (ΠΟ. τίς γάρ, ὄτω χεῖρας καὶ ἐμοῦς συνερῆσω ἰμάντας; ΑΜ. ἐγγὺς ὄρας· οὐ γύννις ἐὼν κεκλήσεθ’ ὁ πύκτης, vv. 68-69).



## VIII. ESCLAVAS

Si bien mucho se ha escrito acerca de la esclavitud en el mundo clásico, el tema de las esclavas parece no haber sido objeto, hasta los últimos años, de una investigación profunda. El motivo principal radica, tal vez, en que su vida se ha visto habitualmente relegada al ámbito doméstico, menos conocido, y en especial al entorno de la mujer, cuya existencia ha pasado también inadvertida. En efecto, como afirma G. Bravo (2001, p. 738), «si bien los esclavos fueron casi siempre objeto de explotación o, si se prefiere, fuerza de trabajo, las *esclavas*, por el contrario, forman un grupo que, sin estar al margen del proceso de producción, se caracteriza por presentar unas condiciones de vida similares al grupo de las *mujeres-libres*, con las que generalmente convive».

En efecto, las principales fuentes de información acerca de la esclavitud doméstica se hallan en la oratoria y la epigrafía, así como en el teatro, en especial, la comedia. M. Faraguna (2001, pp. 64 y 73), al estudiar la esclavitud doméstica femenina a través de la oratoria y la epigrafía áticas, observa que, mientras las esclavas se dedicaban, sobre todo, a ocupaciones internas de la casa –de modo especial, tareas de nodriza y trabajos relacionados con la lana, lo mismo que las mujeres libres–, los esclavos participaban más de las externas.

Al adentrarnos en el estudio de la esclavitud femenina en Teócrito, debemos hacer un alto ante el hecho de que tan solo aparecen términos relativos a esta condición social en cuatro ocasiones: τᾶ δόλα<sup>379</sup> en el *Id.* II 94; ἀμφιπόλων en el *Id.* XXIV 93 –ambos comentados más adelante–; δῶλε

---

<sup>379</sup> Sobre el origen micénico de este término, su significado y evolución, *vid.* P. Vidal-Naquet (1991, pp. 213-288).

en el *Id.* V 5, referido a Lacón, pastor de ovejas y esclavo de Sibirtas, y δμῶες en el *Id.* XXIV 49 y 50, a propósito de los esclavos domésticos de Anfitrión, probablemente prisioneros de guerra. Sin embargo, no hallamos ni una sola vez el término *θεράπεινα* (ni, por supuesto, *θεράπων*). De hecho, en la mayoría de los casos, las esclavas se mencionan por su nombre propio, de forma que el lector debe deducir su condición merced al trato que reciben, en especial, de parte de sus dueñas, pues son, además, personajes mudos, de tal modo que ni siquiera pueden ser caracterizados por el habla. Es clara, no obstante, la diferencia de ambientes y funciones entre las esclavas que, como Testílde o Éunoa, sirven a sus dueñas y las acompañan en todo momento, y los esclavos que, como Bato y Coridón (*Id.* IV), cuidan de los rebaños con más libertad. En ello se ve claramente una distinción: las mujeres trabajan dentro de casa, aunque bien pueden salir, como lo hacen, de hecho, casi todas ellas, y los hombres fuera, por la naturaleza intrínseca de sus oficios. Hay, por tanto, una distribución establecida, de tal forma que las esclavas atienden a las mujeres y los esclavos se encargan del resto de la hacienda, lo cual refleja, sin duda, la auténtica situación de estas gentes en el mundo griego de la época. Es más, según muestra M. Faraguna (2001, p. 57) al estudiar la situación de las siervas en el Ática, si bien el número de esclavas era desconocido, se asume que, al menos en el ámbito doméstico, había más esclavas que esclavos. De esta guisa, el testimonio de Teócrito parece ser un fiel reflejo de la realidad social que se materializa, no por azar, en los idilios catalogados como mimos (*Id.* II y XV). En estos poemas, protagonizados por mujeres, los hombres parecen haber desaparecido.

Abordamos a continuación a las esclavas según su orden de aparición en los *Idilios*.

### Testílde

Testílde es la esclava silente que acompaña a Simeta, la protagonista del *Id.* II. Un escolio afirma que su nombre está tomado de un mimo de Sofrón<sup>380</sup> y A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 36) matiza que se trata de un

---

<sup>380</sup> Sofrón de Siracusa, contemporáneo de Eurípides escribió mimos en prosa y dialecto dorio. Su hijo Jenarco también compuso algunos e influyó en las mujeres oferentes de Herod., IV. Desde entonces hasta Herodas y Teócrito no hay mimos. *Vid.* M. Durán Mañas (2008, pp. 22-23).

hipocorístico para Θέστη, nombre también de una hermana de Dionisio I de Siracusa (cf. Plu., *Dion.* XXI). Pese a ser un personaje mudo, sabemos de su existencia gracias a las interpelaciones de su dueña (vv. 1, 19, 95, etc.) y comprendemos que es una esclava, aunque no se diga expresamente hasta el verso 94: τᾷ δόλω. En Teócrito, como también en Aristófanes,<sup>381</sup> la relación entre señoras y esclavas viene determinada por la obediencia y la sumisión de las segundas a las primeras. En consecuencia, la figura de la sierva es caracterizada, en principio, como un personaje dócil y, por este motivo, Testílde no responde a los insultos de Simeta, quien la llama δειλαία ('estúpida') y μισαρά ('desgraciada') en los versos 19 y 20. Además, cumple rigurosamente y con diligencia los encargos de su dueña, tal y como corresponde a una esclava. Así, obedece con premura a sus imperativos cuando, por ejemplo, esta le ordena ir a buscar a Delfis a la palestra:

Ve y espía la palestra de Timageto [...] Cuando sepas que está solo, hazle una seña en secreto, dile: «Te llama Simeta» y tráelo aquí con discreción [...] Ella fue y trajo a Delfis con su piel brillante hasta mi casa (vv. 96-97 y 100-103).

El tema, aquí presente, de enviar a la criada para que actúe de alcahueta lo hallamos ya en Lisias (*Discurso* I 8), aunque en sentido inverso, pues allí es un personaje masculino quien desea conquistar a la dama. No obstante, en ambos textos –así como en otros muchos– se refleja una característica del mundo femenino que es la habilidad de espiar y de transmitir chismes. En efecto, como la mujer no tenía poder de actuación en muchas de las esferas de la vida, se veía a menudo en la necesidad de desarrollar el arte de la sutileza para lograr sus propósitos. Y, como es bien sabido, una de sus tácticas era, precisamente, el tácito espionaje.

Por otra parte, sabemos que Simeta precisa de la excusa de una procesión para salir de casa –acompañada, naturalmente–. Pero Testílde, por el contrario, entra y sale con libertad y sola del οἶκος para llevar a cabo los encargos de su ama: va a espiar a Delfis a la palestra (vv. 96 y ss.) y lo trae a casa (vv. 102-103). Estos versos reflejan, pues, la mayor libertad de movimientos, a menudo impelidos por la necesidad, de que gozaban las esclavas y mujeres pobres. Con todo, Testílde obedece siempre desde el silencio y es que a Teócrito no le interesa destacar la presencia de este personaje, sino que el sigilo de sus movimientos y su mudez sirven de

---

<sup>381</sup> Vid. M.<sup>a</sup> M. Mactoux (2001, pp. 21-46).

contraste a la agitación de Simeta. De este modo, topamos aquí, como en tantos otros lugares, con el gusto alejandrino por la antítesis: una mujer agresiva (Simeta), pero inmovilizada –ni siquiera puede hablar–, se opone a una mujer dócil (Testílde) que cumple su deber con precisión. Esta diferencia viene acentuada por los imperativos que incesantemente le dirige Simeta (vv. 1, 2, 21, 59, 62, 96, 97, 100 y 101) sobre los cuales volvemos en el capítulo correspondiente a este personaje.

Pese a la sumisión de Testílde a la hora de ejecutar las órdenes de su ama y el «maltrato» que recibe, esta se convierte, en un momento dado, en confidente de la desesperada Simeta, lo cual marca un agudo contraste del que somos tácitos espectadores:

Y así conté a mi esclava la verdad: «Vamos, Testílde, encuentra un remedio para mi cruel enfermedad» (vv. 94-95).

Asistimos a una transformación que ayuda a conformar el carácter inestable de la protagonista, la cual ahora se doblega ante su criada, mostrándose débil y falta de ayuda. Esto supone una nueva contraposición entre dos actitudes casi antitéticas concentradas en este mismo personaje que recuerda, en cierto modo, aunque no sin *variatio*, el comienzo del *Hipólito* de Eurípides, donde la nodriza es también confidente –con la diferencia de que allí es la esclava quien toma la iniciativa de ayudar a Fedra, aun sin esta solicitarlo–. El argumento de nuestro idilio muestra claras concomitancias con los temas del *Discurso* I de Lisias y del *Hipólito* de Eurípides.

### Nodriza tracia de Teumáridas

Simeta, para justificar ante Selene su asistencia a la procesión en la que vio por primera vez a Delfis, se escuda, entre otras cosas, en la insistente invitación de la esclava de un tal Teumáridas. Su nombre, Θευμαρίδας, en el verso 70, es sospechoso,<sup>382</sup> si bien A. S. F. Gow (1992a<sup>7</sup>, p. 20) lo mantiene y traduce «and Theumaridas' Thracian nurse», aunque reconoce, por otro lado, su improbable relación con otros nombres que, como Έτοιμαρίδας, están formados a partir de μάρη (= χείρ).<sup>383</sup> En cualquier caso, debe tratarse de un

---

<sup>382</sup> Así, C. Wendel (1899, p. 30), viendo que la forma Θευμαρίδας no existe, considera acertada la corrección de J. J. Reiske Θευμαρίδας, puesto que Θεοχάρης es un nombre real.

<sup>383</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 50).

nombre masculino en -ις que, como Δελφίς —este último tal vez por Δελφίων (cf. X., *HG.* V 3, 22)—,<sup>384</sup> son generalmente formas acortadas. Por su parte, Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 100) toma asimismo la propuesta de J. J. Reiske según la cual Teócrito habría escrito Θεουχαρίδα y traduce «la nourrice de Theucharidas, Traza, morte depuis peu». De hecho, ni A. Bailly (*s.v.*) ni *L.S.J.* (*s.v.*) contemplan más que la existencia de esta segunda versión y la consideran también un nombre masculino que tendría el significado de ‘grato a la divinidad’, dada su formación a partir de θεός y χάρις.

Por una parte, llama la atención, en primer lugar, el hecho de que a Simeta no la invitara a ir a la procesión el propio Teumáridas, sino su nodriza y, en segundo lugar, resulta sorprendente la capacidad persuasiva de esta sierva para convencer a la joven. La situación sería perfectamente habitual si ambas mujeres pertenecieran a la misma clase social, si la nodriza le hubiese hablado, en realidad, en nombre de su dueño o si se tratase, en definitiva, de una liberta que goza de mantener estrechas relaciones con la clase pudiente —porque, además, el contexto parece sugerir que la nodriza también asistió al festival *motu proprio*, pues Simeta afirma haberla acompañado—. En efecto, el esclavo liberto mantenía ciertas obligaciones respecto a la familia de su antiguo dueño y es bien sabido que los lazos religiosos no desaparecían nunca. Por eso, esta relación de Simeta con la nodriza contrasta con la que la joven mantiene con Testílide:

Y la nodriza tracia de Teumáridas, que en gloria esté, mi vecina, me pidió y suplicó que fuera a ver la procesión. Yo, infeliz de mí, la acompañé... (vv. 70-73).

Respecto a esta nodriza, es significativo el hecho de que Simeta omita su nombre propio y, en su lugar, miente su procedencia: es de origen tracio y pertenece a la casa de Teumáridas. Como observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 50), es habitual que ciertos étnicos se hallen estrechamente unidos a la condición de esclavos y es bastante común en el mundo griego el que las esclavas procedan de Tracia.<sup>385</sup> En la literatura, los tracios son a menudo descritos como gente extranjera y violenta, aunque en Homero, por ejemplo, no están tan definidos como en los trágicos.<sup>386</sup> Según el testimonio de Heródoto (V 3), su población era muy numerosa, pero, al no estar unida, era

<sup>384</sup> Aunque Δελφίς existe como nombre femenino. Cf. D. L., VIII 88.

<sup>385</sup> Vid. R. Flacelière (1996, p. 68).

<sup>386</sup> Vid. C. O. Pache (2001, pp. 4-6).

militarmente débil y manejable y, en consecuencia, muy susceptible de caer en la esclavitud. Esa situación, a juzgar por su presencia en la literatura, parece persistir en época helenística.

Por otra parte, si atendemos a los sucintos datos del historiador de Halicarnaso acerca de los tracios, resulta que su religión adoraba solo a tres dioses que el autor identifica con nombres griegos: Ares, Dioniso y Ártemis. De estos, Ártemis es la única que parece no tener conexiones tracias y es identificada de forma habitual con Bendis, con quien comparte la costumbre cazadora. Es, por tanto, significativo el que sea precisamente de esta región la esclava que invita a Simeta a una procesión en honor de esta deidad.

El pasaje en cuestión sería un reflejo más de cómo las mujeres tracias eran requeridas, sobre todo, en calidad de nodrizas (*cf. A.P. VII 663*).<sup>387</sup> Además, esta mujer ya ha fallecido, según se desprende del verso 70, de modo que su muerte marca, en el contexto literario, una distancia temporal entre el momento de la procesión y el presente. Es más, parece intencionado el hecho de que el testigo de Simeta ya no exista, pues de esta forma ya nada puede requerírsele y su testimonio permanece indiscutible. Aunque en realidad no haya pasado tanto tiempo, Simeta sí pretende transmitir la idea de que la separación ha durado una eternidad. A nuestro entender, estos dos detalles –la omisión del nombre de la esclava y el hecho de que haya muerto–, sumados a la vaga y accesoria información de que esta nodriza es su vecina (*ἀγχίθυρος ναίοισα*), transmiten cierta imprecisión acerca de los móviles que, en realidad, la llevaron a conocer a Delfis. Se trata, en definitiva, de causar un ilusorio efecto de exactitud cuando en el transcurso solo hay indeterminación. Por ello, Simeta incide (vv. 71-72) en que la nodriza «le pidió y suplicó que fuera a ver la procesión» (*ἀγχίθυρος ναίοισα κατεύξατο καὶ λιτάνευσε τὰν πομπὰν θάσασθαι*), con lo que insiste en eximirse de premeditación alguna acerca de lo sucedido. En cuanto a la forma de estos versos, N. E. Andrews (1996, pp. 29 y 38) ha observado el intencionado colorido homérico presente en otras muchas alusiones del relato de Simeta. En efecto, inspirándose en I. J. F. Jong (1987, pp. 115-117), N. E. Andrews muestra que el verbo *λιτανεύω* es especialmente significativo desde el momento en que aparece pocas veces en Homero y,

---

<sup>387</sup> Esta situación se halla atestiguada en las figuras decorativas de los vasos, por ejemplo, en el *skyphos* del Pintor de Pistoxeno, *Jahrb.* 27, y en el fragmento de crátera italiota, *Brit. Mus. Vase Cat.* 3, E 509. *Vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 50).

por lo general, en contextos donde el hablante expresa emociones extremas (cf. *Il.* IX 581; XXII 414; XXIII 126; XXIV 357; *Od.* VII 145). Además, el verbo *κατεύχομαι*, que no se encuentra en la epopeya homérica, intensifica el significado de la forma simple *εὔχομαι*, que sí aparece con frecuencia en estas obras.

### Éunoa y Eutíquide

Éunoa es una de las sirvientas de Praxínoa en el *Id.* XV. Suponemos<sup>388</sup> que es quien le abre la puerta a Gorgo en el verso 1, pues, si esta pregunta por su amiga, debe de ser porque la recibe una persona distinta a ella. Se trata de un personaje mudo con un nombre parlante muy sugerente en relación con su papel, formado a partir del adverbio *εὖ* y el sustantivo *νόος* que aparece también, dentro del género historiográfico, en Ferécides (*fr.* 99 Müller) y en Suetonio (*Caes.* 52). Es, por tanto, una esclava que no habla – como también Testílida –, aunque la etimología de su nombre ya ofrece una buena caracterización: ‘tiene buenos pensamientos’, es ‘bien dispuesta’ y ‘benévola’. Es el personaje que, tras abrir en silencio la puerta, trae a continuación una silla<sup>389</sup> y un cojín para Gorgo:

A ver, Éunoa, una silla para ella. Ponle también un cojín (vv. 2-3).

Las funciones de Éunoa en el hogar son claras: ordena la casa y atiende a su dueña ayudándola a asearse y a buscar el vestido, según leemos a continuación:

¡Eso, Éunoa! Coge la labor y vuelve a ponerla ahí en medio; verás cómo te dejo la cara. A estas comadreas les encanta dormir en blando. Vamos, muévete, trae enseguida el agua. Primero hace falta agua, y esta trae el jabón. Dámelo igual. ¡No tanto, tragona! Echa el agua. ¡Idiota, que me mojas la bata!<sup>390</sup> Basta. A la buena de Dios, pero ya estoy lavada. ¿Dónde está la llave del cofre grande? Tráela aquí (vv. 27-33).

Como vemos, el trato que recibe la esclava llega a ser, en ocasiones, casi denigrante, pues el menosprecio y los insultos impregnan las palabras de

<sup>388</sup> Cf. Herod., I, con evidentes elementos comunes con el *Id.* XV, en cuyo verso 1 es una esclava tracia quien abre la puerta.

<sup>389</sup> De modo semejante comienza el *Mimo* VI de Herodas, donde Corito ordena a su esclava que traiga un taburete para su visita.

<sup>390</sup> El mismo asunto aparece en Herod., IX 3.

Praxínoa. Según recoge la traducción de M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos, el vocativo αινόδρουπτε suple la presencia explícita de una amenaza que queda perfectamente sobreentendida mediante este hápax identificado por A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 276) con αινόδρουφής, es decir, ‘desgarrado en señal de duelo’. De ello se desprende la idea de que, si Éunoa vuelve a poner la labor en medio, Praxínoa le va a dejar la cara llena de arañazos. Añade A. S. F. Gow en el mismo lugar que la frase «A estas comadreas les encanta dormir en blando», entendida por Triclinio como un proverbio, no se refiere aquí, en realidad, a las comadreas de Praxínoa, sino más bien a la holgazanería de los esclavos en general y de Éunoa en particular. Las comadreas poseían la misma función que los gatos en las casas, pero su fuerte olor haría, sin duda, indeseable su contacto con el material de confección.

En cuanto al vocativo λαστρί que M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos traducen por ‘tragona’ –tomando la variante ἄπληστε (‘insaciable’), del *Papiro de Antínoe* y los manuscritos–, se trata de un adjetivo femenino que se aplica a las cosas o personas relativas a los corsarios o piratas. A. Bailly (s.v. ληστρίς) especifica que, referido a mujeres, tiene el sentido de ‘ladrona’ y, por tanto, en este contexto idílico podría equivaler a nuestro ‘bribona’ o ‘bandida’. El mismo epíteto es empleado también como insulto que califica a un esclavo holgazán en Herodas (VI 10), así como a un esclavo ladrón en *A.P.* V 181. Una buena interpretación es la que ofrece Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 121) en su traducción francesa ‘gaspilleuse’, equivalente a nuestro ‘derrochadora’ y de ahí que el hecho de coger mucho jabón sea considerado por Praxínoa un robo o un derroche. En cuanto a la variante ἄπληστε, parece acertada la observación de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 277), quien la califica de poco adecuada, pues la elisión que implica su presencia no tiene paralelos en la obra teocritea. En cualquier caso, a menos que lo entendamos como Ph. E. Legrand, ninguno de los dos términos resulta idóneo.

Entre las delicias que Praxínoa reserva para su criada, encontramos también el vocativo δύστανε en el verso 31, calificativo que emplea asimismo un hombre cuando se dirige en tono insultante a las siracusanas en otro lugar del poema (ὄ δύστανοι, v. 87). Así, de las tres ocasiones en que esta forma aparece en los *Idilios*, tan solo en el *Id.* XIV 49 carece de sentido peyorativo.

Vemos, pues, hasta qué punto es un hecho habitual de la vida cotidiana el maltrato verbal a las esclavas por parte de sus dueñas.<sup>391</sup>

En cualquier caso, los errores que comete Éunoa –se equivoca en el orden de los ingredientes necesarios para el aseo, echa demasiado jabón, le moja a su ama la bata– no parecen ser sino el resultado de la presión que causan los gritos de Praxínoa. En efecto, ante la tensión provocada por la regañina, la esclava debía de verse turbada y sus movimientos son, en consecuencia, torpes. Se trata de una caracterización sutil del personaje mudo, cuyas acciones percibimos gracias a las palabras que se le dirigen.

Precisamente por esta ausencia de intervenciones directas, no nos enteramos hasta el verso 54 de que Éunoa ha salido a la calle acompañando a Praxínoa y que, por tanto, la frigia que se ha quedado con el niño en el verso 42, es otra esclava:

Apártate, Éunoa, ¡vaya una atrevida! Acabará por matar al que lo lleva. ¡Menos mal que mi pequeño se ha quedado en casa! (vv. 53-55).

Parece lo más probable que Teócrito, en estos versos, haya sido consciente del detalle. Por eso, cuando introduce de nuevo a Éunoa en escena, recuerda, al mismo tiempo, el asunto del niño, de forma que el lector se pregunta entonces con quién se ha quedado el infante. Este juego de efecto-sorpresa demuestra un delicado ingenio. Aquí, de nuevo, emplea Praxínoa un esmerado epíteto para interpelar a su criada en el verso 53. Se trata de *Κυνοθαρσής*, formado sobre los sustantivos *κύων* ('perro') y *θάρσος* ('confianza', 'resolución') y significa, por tanto, 'de una imprudencia cínica' con ciertos ecos del *κυνοθρασής* de Esquilo (*Supp.* 758). Lo que sucede, en realidad, es que Éunoa está demasiado cerca de un caballo que, al parecer, se revuelve y Praxínoa, temerosa de estos animales desde la infancia, reprende efusivamente a su esclava.

Poco después, se inserta un nuevo elemento sorpresa: Praxínoa le ordena a Éunoa cogerse de Eutíquide, del mismo modo que ella misma se agarra a la mano de Gorgo (vv. 66-67). Suponemos entonces, por la asociación de ideas que sugiere el paralelismo ama-ama, esclava-esclava, que Eutíquide es la sierva, asimismo silenciosa, de Gorgo y que, evidentemente, la acompaña al igual que Éunoa a Praxínoa. Así interpretan también los escolios el texto:

---

<sup>391</sup> El maltrato físico no debía de faltar, en ocasiones, a juzgar por su presencia en la literatura. Cf. Herod., VII 6-9 y IX 4-6.

Prax.–Y tú, Éunoa, cógete a Eutíquide, procura no separarte de ella.  
Entremos todas a la vez. Pégate a nosotras, Éunoa (vv. 66-68).

De hecho, Ateneo (XII 20) informa de lo estrictas que eran las normas de comportamiento social entre las siracusanas, pues se les prohibía salir de día, incluso acompañadas de una sirvienta, sin la presencia de los ginecónomos (ἐκωλύετο δὲ καὶ ἡμέρας ἐξίέναι ἄνευ τῶν γυναικονόμων ἀκολουθούσης αὐτῇ μιᾶς θεραπαινίδος). Y también Plutarco (*Phoc.* 19) considera como signo de sensatez (σωφροσύνη) y sencillez (ἀφέλεια) en la mujer de Foción el que soliera aparecer en público acompañada de una esclava.

En cuanto al nombre de esta sierva, compuesto a partir del adverbio εὖ y de la raíz de τυγχάνω, es, como otros muchos, un nombre parlante que significa ‘la que obtiene el bien’ o ‘la que resulta exitosa’. En este contexto de apuro, parece especialmente adecuada su aparición, pues, en efecto, tras su «entrada en escena» las siracusanas van a conseguir alcanzar su objetivo.

Ahora bien, el hecho de que las esclavas teocriteas no tengan voz, permite al autor caracterizar estas relaciones ama-esclava con una magistral economía de recursos. Podemos afirmar de forma global que, si bien el trato es por lo general autoritario, en ciertas ocasiones deja Teócrito traslucir algunos toques de humanidad y una cierta vinculación afectiva. De este modo sucede cuando, entre el gentío, Praxínoa teme por su esclava, donde el dativo ético ἄμμιν delata su preocupación interior:

A Éunoa nos la aplastan. Anda, cuitada, empuja tú también. Muy bien  
(vv. 76-77).

Sin embargo, no está claro a quién se refiere el adjetivo δαλά y los manuscritos aportan distintas variantes de la palabra que le precede.<sup>392</sup> En cualquier caso, el adverbio que sigue al imperativo parece indicar la discreta obediencia de la esclava que ejecuta oportunamente el mandato de Praxínoa.

---

<sup>392</sup> Vid. R. W. Daniel (1985, pp. 9-12). El manuscrito *K* presenta en este verso un incongruente ἐγών que aparentemente no da sentido al verso, si bien el *P.Hamb.* 201 –del siglo I d. C. y, por tanto, nuestro testimonio más antiguo de Teócrito– presenta la misma lectura, por lo que tal vez habría que replantear su autenticidad. Vid. M.<sup>a</sup> T. Molinos (1989, pp. 291-292).

### La frigia

En el *Id.* XV 42 Praxínoa ordena a una esclava frigia que cuide de su niño. No obstante, según acabamos de ver, al principio no está claro si es la misma esclava, Éunoa, que aparece al comienzo del poema u otra diferente:

Frigia, coge al niño y juega con él. Llama adentro a la perra.<sup>393</sup> Cierra la puerta de la calle (vv. 42-43).

En realidad, no percibimos la presencia de dos personajes distintos hasta que no nos enteramos de que Éunoa está en la calle con Praxínoa y Gorgo (v. 54) y que, por tanto, el niño ha debido quedarse en casa con otra sierva. En efecto, en el mundo griego los esclavos tenían asignadas unas funciones específicas,<sup>394</sup> de tal manera que si la frigia era una nodriza, Éunoa debía de ser el equivalente a una dama de compañía. En cualquier caso, es también un personaje sin voz, por lo que todo cuanto podemos saber de ella debemos inferirlo a partir de las intervenciones de los personajes que la rodean. Ignoramos incluso su nombre,<sup>395</sup> pues Praxínoa la llama por su gentilicio, según era costumbre entre los griegos. Es significativo, no obstante, que tanto la tracia del *Id.* II como la frigia del *Id.* XV, denominadas ambas por su étnico, tengan la función de nodrizas frente a las esclavas-acompañantes que sí poseen nombre propio.<sup>396</sup>

### Otras esclavas

En el *Id.* III 35 aparece una joven que, si bien podría pertenecer a alguna otra clase social, la mayoría de estudiosos coinciden en considerarla como una esclava:

Para ti guardo una cabra blanca, madre de dos crías, que la criada de Mermnón, la morena, me anda pidiendo (vv. 34-36).

---

<sup>393</sup> Significativamente, se trata aquí de una perra, animal cuyo sexo se halla en sintonía con la atmósfera exclusivamente femenina que representa el poema en el interior de la casa. Para el sentido de la perra también en otros contextos teocriteos, *vid.* A. Kolde (2005, p. 105).

<sup>394</sup> *Vid.* R. Flacelière (1996, p. 71) y A. Bielman (2002, p. 196).

<sup>395</sup> Con todo, no falta quien ha interpretado que Φρυγία es, en realidad, el nombre de la esclava, pues era frecuente que las siervas adoptaran la denominación de su país de origen. *Vid.* M. Leon Renier (1847, pp. 212 y 537) y Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 122).

<sup>396</sup> Sobre la escasa consideración social de los frigios, *cf.* Herod., II 37-40 y III 34-36.

En efecto, a partir de la expresión ἄ Μέρμνωνος no puede asegurarse con rotundidad que el genitivo implique pertenencia en una relación de amo-esclava, sino que, de modo parecido a como sucede en el *Id.* X 15 con Bombica, llamada paralelamente ἄ Πολυβότα, podría tratarse de un genitivo de filiación. Sin duda, teniendo en cuenta no solo la semejanza en la forma, sino también el hecho de que ambos personajes son mudos, parece acertado equipararlos, al menos en lo referente a su estatus social. Además, el escolio señala la posibilidad de que ἐριθακίς sea, en realidad, un nombre propio, Ἐριθακίς. Así, su tez morena sirve de contrapunto a la blancura de la ofrenda: lo que pretende el cabrero es provocar a Amarilis con la mención de una rival inferior, la sierva de Mermnón, pues, cualquiera que sea su estatus, Amarilis es probablemente, en la imaginación del cabrero, de piel blanca. Ciertamente, los griegos tenían por oscuros los miembros de algunas razas como los egipcios o etíopes, pero nada podemos saber de la identidad étnica de esta joven, aunque todo apunta a que sea una esclava.<sup>397</sup>

También en el *Id.* XXIV 50 aparece una sirvienta sin nombre denominada por su étnico que trata de movilizar a todos los esclavos de la casa de Anfitrión cuando esta se revuelve:

«Arriba, bravos siervos; llama el amo», dijo una fenicia que tenía su lecho junto a las muelas de moler (v. 50-51).

Suponemos que esta fenicia es una esclava porque el oficio de moler, que se realizaba habitualmente a mano, estaba por lo general reservado a esta clase social, según podemos ver también en Homero (*Od.* VII 104 y XX 105-110). A propósito de este pasaje, M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, p. 284) observan que el verso 50 viene generalmente atribuido a la sierva, aunque las primeras tres palabras podrían pertenecer al propio Anfitrión. De esta suerte, si ταλασίφρονες ('valientes') fuera pronunciado por Anfitrión, el término podría ser solo una versión humorísticamente épica de τάλας en su acepción negativa de 'desgraciado'. Si, por el contrario, fuera proferido por la sierva, la palabra experimentaría una suerte de solidaridad en la explotación y haría referencia a su ánimo paciente. Quienquiera que sea la *persona loquens*, la pausa después del verso 49 sugiere que las palabras pronunciadas por Anfitrión en los versos 48 y ss. («Coged fuego del hogar, esclavos, y traédmelo presto...») no habrían surtido efecto porque estarían todos sumidos en el sueño.

---

<sup>397</sup> Vid. R. L. Hunter (1999, p. 121).

Resulta asimismo significativa la aparición de una sirvienta de Alcmena en el *Id.* XXIV 93 con la denominación de ἀμφιπόλων y sin nombre propio. En realidad, su presencia es meramente funcional, pues aparece en el momento en el que Alcmena ha de llevar a cabo los ritos de purificación tras el incidente nocturno de su hijo con las sierpes. No nos detenemos aquí en el comentario del pasaje en cuestión por hacerlo en el epígrafe dedicado a la heroína de Midea.<sup>398</sup> Tan solo recordamos que, si bien no se menciona ninguna esclava en particular, debemos suponer una pluralidad de ellas, a juzgar por la alternancia de imperativos en segunda persona del singular (καίε, v. 91), en segunda persona del plural (ἐτοιμάσατ', πυρώσατε, vv. 89 y 96) y en tercera persona del singular (ῥιψάτω, νεέσθω, vv. 94 y 95) referido a una de las esclavas. En resumen, observamos que la protagonista lleva la voz cantante de los ritos, pero son las esclavas quienes se ocupan de las tareas menos elevadas como limpiar o salir de casa para llevar las cenizas al río.

### Resumen

A tenor de lo visto, las esclavas de la poesía teocritea son figuras mudas cuya presencia permite dilucidar la clase social de los personajes a quienes sirven. Estos –Simeta, Teumáridas, Gorgo, Praxínoa, Alcmena y, probablemente, Mermnón y Polibotas– han de ser necesariamente pudientes, pues de lo contrario carecerían de sirvientes o incluso podrían serlo ellos mismos. Aunque si, como afirma R. Flacelière (1996, p. 71), el ateniense medio parece haber tenido una decena de esclavos, el que Simeta, por ejemplo, tenga una, no sería indicio de opulencia –habida cuenta del anacronismo–. Del mismo modo que ella, Gorgo tiene una esclava y Praxínoa, que sepamos al menos, dos, Éunoa y la frigia. La función primordial de estas esclavas sería, más o menos, la equivalente a la de las damas de compañía, de suerte que el roce cotidiano provocaría, a la larga, el desarrollo de cierta afectividad entre dueñas y esclavas. Esto hace que las amas aparezcan, en ocasiones, más humanas hasta el punto de mostrar algunas de sus flaquezas –Simeta se apoya emocionalmente en Testílido o Praxínoa deja al descubierto su preocupación por Éunoa–. Así, la caracterización de estas mujeres que manifiestan sus pequeñas debilidades contribuye a que el lector las perciba de carne y hueso.

---

<sup>398</sup> Véase el capítulo dedicado a las mujeres del mito.

Ahora bien, pese a que ninguna de las esclavas posee voz en los idilios, sí podemos establecer una suerte de distinción entre las que tienen un nombre propio y aquellas que son designadas por su étnico. Las primeras son las damas de compañía que acabamos de ver, con nombres parlantes como Éunoa o Eutíquide; las segundas, al parecer, nodrizas o esclavas que se dedican a labores artesanas como el oficio de moler o a tareas impropias de sus dueñas como recoger las cenizas de un rito purificadorio, siendo sus lugares de origen Tracia, Frigia y Fenicia. En efecto, había nodrizas encargadas de la alimentación de los niños (τίθαι) y nodrizas encargadas de la educación (τροφοί). A esta última categoría pertenece la tracia del *Id.* II 70 y probablemente también la frigia del *Id.* XV 42. En todo caso, su denominación implica una jerarquía entre ellas, de forma que aquellas con nombre propio gozarían de mayor consideración. Sea como fuere, todas estas mujeres son obedientes y dóciles servidoras de sus dueños. En cambio, ellas no son tratadas con respeto y esta parece ser la tónica general en las relaciones ama-esclava. Así, el maltrato que recibe Éunoa en el *Id.* XV es similar al que sufre la esclava tracia del *Mimo* I de Herodas, con quien posee notables semejanzas, aunque esta última sí tenga voz. Esta situación de desigualdad tiene su reflejo también en el atuendo de las esclavas, pues, lo mismo que sus palabras, debe ser imaginado por el lector, quizás como un peplo de larga caída desde la cintura,<sup>399</sup> y este hecho contrasta –según ha visto también A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 274)– con la prolijidad de detalles acerca de los complementos de Praxínoa, por ejemplo.

---

<sup>399</sup> Vid. M. Bieber (1967, p. 35).

## IX. VIEJAS

Las mujeres viejas en Teócrito se hallan estrechamente vinculadas con el mundo de lo sobrenatural, quizás porque –como afirman M.<sup>a</sup> J. Barrios, M.<sup>a</sup> J. Barrios y B. J. Durán (2001, p. 29)– la apetencia sexual inspirada por la mujer joven la aleja del ámbito de la espiritualidad y, en consecuencia, la solución que vincula definitivamente la figura femenina con el mundo divino es la de la vieja que deriva así en el ámbito de la superstición y la magia. Según S. Montero (1997, p. 21), la figura del mago se asociaba en la antigüedad a los extranjeros que practicaban tanto magia blanca –con el fin de curar enfermedades, revelar el futuro, proteger contra peligros, restituir objetos perdidos o robados, etc.– como magia negra –que evoca a los muertos, practica el sacrilegio y hace pactos diabólicos–, pero es en esta segunda clase de magia en la que parece intervenir la mujer. No obstante, si las magas del mundo clásico como Calipso, Circe o Medea eran mujeres de sobresaliente prestigio, esta concepción fue paulatinamente degenerando hasta que las hechiceras comenzaron a vincularse al ámbito de la demonización, en especial tras la llegada del cristianismo, situación que condujo a muchas mujeres y a algunos hombres a la tortura y la muerte.<sup>400</sup> A medio camino, se halla la época helenística, donde la maga carece del renombre de periodos anteriores, pero aún no se ve caracterizada por los rasgos negativos que la convertirán en un ser temible y la llevarán, como consecuencia, a su propia destrucción. S. Montero incide, además, sobre el hecho de que para el hombre se usa la denominación de “mago”, mientras que, en referencia a la mujer, se habla, no de su término correspondiente, “maga”, sino de “hechicera”, “bruja” o “vieja” con un sentido vulgar y asociado siempre a la magia maléfica o amorosa. Así, en el *Id.* II de Teócrito

---

<sup>400</sup> *Vid.* M.<sup>a</sup> H. Sánchez (2003, p. 25).

se entremezclan los elementos para recrear un clima de encantamientos: nada se dice de que Simeta sea extranjera –aunque sí lo es Medea, a quien esta menciona– pero aparece la figura de la vieja bruja (v. 91). Con todo, este tipo de mujer anónima no es especialista de la magia ni es una profesional, sino que actúa como alcahueta o mesonera y aparece descrita en los textos, generalmente, con un aspecto descuidado y desagradable:

Si conoces, Báquide, a alguna vieja como esas que dicen abundan en Tesalia, que con sus conjuros hacen a los amantes atractivos, por muy odiosa que resulte, vete y tráeme una<sup>401</sup> (Lucianus, *DMeretr.* IV 1-4).

Esta figura, que probablemente existió en realidad, se opone a las magas de ficción de las obras literarias griegas y romanas, como Medea, Circe o Dido, equivalentes a diosas menores.<sup>402</sup> Ahora bien, la relación entre la mujer y la magia maléfica es muy antigua y tiene su origen, con probabilidad, en la concepción peyorativa que las culturas clásicas poseían de la mujer, de lo cual tenemos un claro testimonio en Hesíodo (*Op.* 42-104, 373-375 y *Th.* 571 y ss.) y Semónides (*Yambo* VII), y que se extiende hasta la Comedia Nueva.<sup>403</sup> Para R. Gil (1982, p. 58), en cambio, esta asociación se debe a causas bien distintas:

Para los pueblos primitivos la condición física de la mujer ha sido objeto de asombro, reverencia y temor. Se la ha considerado profundamente distinta al hombre, en posesión de un misterio sagrado y mágico, que es su capacidad de reproducir la vida (sea cual fuere el papel que, según épocas y culturas, se haya reservado al hombre en el proceso de la reproducción), y conceptualmente vinculada con la tierra y los procesos agrícolas. Buena parte de la magia procede de la mujer o está íntimamente ligada a ella; sobre todo la que pueda referirse a los círculos restringidos del clan y de la familia. Con tanto o más motivo, la mujer que ha alcanzado ya una cierta edad y no es apta para la reproducción, pero que ha acumulado el saber y la experiencia, puede pasar a ocupar un papel rector inquietante, que la lleva a tener esa apariencia negativa propia de la bruja de los cuentos.

En sintonía con lo expuesto, la primera referencia a una vieja (*γραιάς*) en Teócrito se encuentra, naturalmente, en el *Id.* II, cuyo hilo argumental se desarrolla en una atmósfera de hechizos femeniles. Cuando el alma de la protagonista se tiñe de desesperación porque Delfis ya no la ama, esta

---

<sup>401</sup> Trad. de J. L. Navarro (1992, p. 306).

<sup>402</sup> Vid. S. Montero (1997, p. 23).

<sup>403</sup> Cf. L. Gil (1974, p. 164).

recurre entonces al mundo de la magia y la superstición protagonizado por las mujeres viejas, pues sus propios hechizos carecen de efectividad:

¿A qué vieja dejé de acudir que entendiera de encantamientos? (v. 91).<sup>404</sup>

En este punto, no coincidimos con A. Fernández (1998, p. 96) en pensar que tiene cabida en el *Id.* II un asunto de hechicería porque este poema es un mimo, partiendo para esta afirmación de la idea de Diomedes<sup>405</sup> acerca del género mímico: «El mimo es una imitación de la vida que contiene tanto lo permitido como lo que no lo está». En efecto, es evidente que todas las restantes viejas teocriteas relacionadas también con el mundo de la brujería, a excepción de una (γραῦς) en el *Id.* XV, aparecen en poemas de temática propiamente bucólica (*Idd.* III, V, VI y VII) y no en mimos. Por tanto, si bien es cierto que la magia tiene cabida en los mimos, no constituye un asunto exclusivo de ellos.

La segunda mención a una vieja, en el *Id.* V, se halla vinculada asimismo al ámbito de la superstición desde el momento en que el cabrero Comatas se dirige al árbitro Morsón en los siguientes términos:

Co.–Ya, Morsón, alguien se pica, ¿te das cuenta? Corre y de la tumba de una vieja coge escilas (vv. 120-121).

En esta ocasión, las palabras del pastor se revisten del lenguaje proverbial que caracteriza a los personajes populares aportando una nota de realismo cotidiano. La escila o cebolla albarrana era una planta purgante de cuyas propiedades médicas derivan también ciertas cualidades apotropaicas atestiguadas por autores como Teofrasto (*HP.* VII 13, 4), Dioscórides (II 171, 4) y Plinio (*HN.* XX 101). El *Id.* VII 107 alude a una costumbre arcadia de acuerdo con la cual se azotaba con escilas al dios Pan cuando había mala suerte en la caza. Así, al menos, lo afirma un escolio al pasaje. De esta guisa, en nuestro poema, la mención de su recogida en la tumba de una vieja no parece arbitraria: según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 114), las sepulturas constituían el lugar habitual de las prácticas mágicas y las hierbas allí recolectadas debían de poseer un poder adicional.<sup>406</sup> Comatas recurre, pues, a elementos de las creencias populares para protegerse de la envidia de Lacón,

---

<sup>404</sup> Probablemente Propercio (II 4, 15) imita este verso.

<sup>405</sup> Cf. H. Keil (1857, p. 490).

<sup>406</sup> Vid. Hor., *Ep.* V 17 y *Serm.* I 8, 22.

para lo cual necesita de un poderoso talismán.<sup>407</sup> Con todo, al mismo tiempo, percibimos en este pasaje una crítica al mundo de la superstición, pues inevitablemente imaginamos a Comatas pronunciando estas palabras en un tono que, sin duda, pone en ridículo a su oponente.

La tercera vieja se halla en el *Id.* VI 40, siguiendo el orden de aparición en los *Idilios*. Es una bruja con identidad propia, aunque no parece tener un nombre parlante relacionado con ninguna realidad concreta, al modo de otros personajes que sí son caracterizados de esta forma. En efecto, Kotyto (Κοτυτώ) era el nombre de una diosa tracia cuyo culto se había extendido por el mundo griego, especialmente en Corinto y Tirinto, y Basso de Esmirna (*A.P.* XI 72) tiene una vieja chismosa (πολύμυθος γραιῖα) llamada Κυτώταρις o Κοτυταρίς, probablemente por imitación de Teócrito. Pero lo cierto es que este no debía de ser un nombre infrecuente.<sup>408</sup> En cualquier caso, Polifemo, ante la belleza de su propio rostro reflejado en el agua (curiosamente también del agua procede su pretendiente) reconoce haber recurrido a actos propios de la superstición, pues el escupir<sup>409</sup> poseía, según creencias del mundo antiguo, la capacidad de alejar el mal o el embrujamiento.<sup>410</sup>

Para no quedar fascinado, por tres veces escupí en mi seno, pues eso me enseñó la vieja Cotitaris [la que el otro día tocaba la flauta para los segadores en casa de Hipoción] (vv. 39-41).<sup>411</sup>

Ahora bien, es significativo que, mientras un personaje masculino como Polifemo muestra haber aprendido los gestos apotropaicos de una mujer, un personaje femenino como Simeta afirma en el *Id.* II 162 haber asimilado las propiedades de las drogas de un asirio –personaje masculino–. Según apuntan M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p.75, n. 33), el término *asirio* está empleado aquí en sentido amplio, dado que en época de Teócrito Asiria ya no existía como tal. La denominación debe de referirse, por tanto, a los caldeos, famosos por sus conocimientos en prácticas mágicas. En cualquier caso –observa D. Potter (2003, p. 426)– existía la percepción de que la búsqueda de caminos para invocar al poder de la divinidad procedía de

<sup>407</sup> Vid. M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 92, n. 17)

<sup>408</sup> Vid. C. Wendel (1899, pp. 31-32), R. L. Hunter (1999, p. 259) y *Der Kleine Pauly* (s.v. Kotyto).

<sup>409</sup> Hallamos este acto relacionado también con una vieja en el *Id.* VII 126.

<sup>410</sup> Vid. Thphr., *Char.* XVI 14.

<sup>411</sup> El verso entre corchetes, que falta en K –el mejor manuscrito– es una interpolación incluida por los copistas y tomada del *Id.* X 16.

Oriente y se atribuía especialmente a los persas y egipcios un particular conocimiento de lo divino. Por tanto, si Simeta, personaje un tanto ridículo, trata de recrear una atmósfera de solemnidad a través de la mención del insigne y noble origen de sus ritos, Polifemo, con sus aires de aplomo y dignidad, se encuentra realizando un acto otro tanto risible y propio de la superstición mujeril. Y así, la mujer ridícula se solemniza gracias al hombre y el hombre solemne se ridiculiza gracias a la mujer. Se trata de un contraste de géneros, muy propio del gusto teocriteo, en el que, conforme a lo esperable, el hombre siempre goza de mejor consideración.

Hallamos la cuarta alusión a una vieja (*γραία*) en el *Id.* VII donde aparece relacionada con el mismo gesto apotropaico que acabamos de ver en el *Id.* VI 39. Ofrece Simíquidas, a su turno, un canto en responsión al del cabrero Lícidas, que se cierra con una exclamación desiderativa:

Lo nuestro sea el ocio, tengamos a una vieja que, escupiendo, aparte  
de nosotros lo no grato (vv. 126-127).

S. T. Kelly (1983, pp. 108-109) ve en esta vieja el complemento de la joven Mirto de los versos 96-97, de forma que simboliza la tranquilidad (*ἀσυχία*) alejada de lo no grato (*τὰ μὴ καλὰ*) que causa el amor. Por su parte, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 163) contrapone este pasaje –donde la vieja sí consigue cumplir el deseo de Simíquidas– con el del *Id.* II 91 –donde no sirve de nada recurrir a ella– y no ve en él sino el reflejo de una creencia popular. En efecto, es evidente que si existe este tipo de expresiones referidas a las viejas en el ámbito de la vida cotidiana, debe entenderse como reflejo fehaciente de una realidad social. Así, A. Pinilla (1998, p. 220) recuerda que «la saliva, al igual que la sangre, la orina y otros productos corporales, es percibida como vehículo entre la persona dotada de un cierto poder y el beneficiario de las cualidades inherentes a aquella de las que es portadora» y añade que en Oriente esta sustancia fue considerada un elemento con potencia vivificadora.<sup>412</sup> Sin embargo, en nuestro texto, Simíquidas –que ha sido identificado por los escolios con el propio autor–<sup>413</sup> propugna una vida sin fatigas protegida mediante el arte de escupir de una vieja, lo cual, a nuestro entender, no carece de cierta comicidad. Con ello, Teócrito, estaría introduciendo una crítica sutil al mundo de la superstición.

<sup>412</sup> Cf. A. M.<sup>a</sup> Vázquez Hoyos y O. Muñoz Martín (s.v. saliva).

<sup>413</sup> Cf. G. Serrao (1995, p. 147).

La quinta y última vieja de los *Idilios* aparece, lo mismo que la primera, en un mimo urbano. Pero no se trata de una mera alusión, como en los restantes casos, sino de un personaje que adquiere voz propia e incluso dialoga con las siracusanas. También aquí, siguiendo la tónica anterior, se relaciona con poderes sobrenaturales, en especial con la adivinación:

Gor.-(A una vieja). ¿Del palacio, abuela?

Vieja.-Sí, hijas mías.

Gor.-¿Es fácil entonces llegar hasta allí?

Vieja.-Con tesón entraron en Troya los aqueos, hermosas niñas; con tesón se consigue todo.

Gor.-¡Menudo oráculo nos ha dicho la anciana! Y se va tan campante.

Prax.-Las mujeres lo saben todo, incluso cómo Zeus se llevó a Hera (*Id.* XV 60-64).<sup>414</sup>

A raíz de este encuentro, Gorgo deduce que si una mujer mayor ha conseguido llegar hasta el palacio es porque no debe de ser tan difícil hacerse un hueco entre la multitud. No obstante, la vieja insiste, más que en la facilidad del asunto, en la tenacidad con que hay que llevar a cabo toda acción, tesón que, sin duda, ella misma posee, pues ha alcanzado su propósito. Por tanto, ante la sencilla, directa y concreta pregunta de Gorgo, la vieja responde con la ambigüedad propia de los vaticinios, de modo que el comentario burlón en la respuesta de Gorgo sirve, probablemente, para poner en descrédito el arte oracular. De hecho, la anciana hace referencia a acontecimientos tan antiguos –la guerra de Troya– que solo una vieja podría tener aún presentes y, así, subyace la idea de que el arte oracular está tan desfasado como los héroes que conquistaron la ciudad de Ilión. Finalmente, el episodio se cierra con un práctico comentario de carácter general formulado por Praxínoa y referente a la sabiduría femenina.

Es interesante observar cómo, en su primer acercamiento, Gorgo llama a la mujer ‘madre’ (ἡ μάτηρ), término cargado de cierta connotación afectiva y que puede designar, efectivamente, a cualquier mujer mayor, según recoge Hesiquio (*s.v.* μήτηρ). En justa correspondencia, ella se dirige a las dos

---

<sup>414</sup> El *Papiro de Antínoe* adscribe el verso 63 a un hombre desconocido y el *Códice Parisinus Graecus* 2831 el verso 64 a Gorgo. Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 283), estas interpretaciones no son necesariamente erróneas, pero tampoco suponen una notable mejora.

siracusanas con la denominación de ‘hijas’ (τέκνα) y esto delata el hermanamiento inicial de las mujeres ante una situación de peligro común. En cambio, cuando la respuesta de la anciana no se adecua a las expectativas de Gorgo, esta cambia al instante de registro y se refiere a ella –hablándole a Praxínoa y no a la vieja directamente– como ‘anciana’ (ἡ πρεσβυτική). En autores del siglo V a. C.,<sup>415</sup> este sustantivo femenino posee el sentido de ‘mujer débil a causa de la edad’ o, sencillamente, ‘anciana’. Pero a partir del siglo IV a. C., comenzamos a verlo con el matiz de ‘vieja portadora de chismes’, como en Lisias (I 15) donde el personaje designado con este nombre es –acercándose al papel que las ancianas tienen en Teócrito– una vieja que le cuenta a Eufileto las infidelidades de su esposa. Por otra parte, en la entrada que introduce el parlamento de cada personaje, esta mujer es denominada como γραιῶς, término que, a diferencia del anterior, sí se encuentra ya en Homero (*Il.* III 386; *Od.* I 191; XIX 346; etc.) y transmite la idea de ‘mujer mayor’. En los siglos V y IV a. C. todavía se emplea con bastante frecuencia en el género cómico, sobre todo en Aristófanes (*Nu.* 555 y 1184; *Lys.* 506 y 797; *Th.* 345, 505, 512, etc.) y Menandro (*frs.* 1, 121; 7, 31, 99, etc.). No obstante, en el género bucólico no aparece ni una sola vez – a no ser en este personaje del *Id.* XV– ni tampoco en Apolonio ni en Calímaco.

Es significativo, además, el hecho de que no haya ninguna vieja en los restantes autores de la llamada poesía bucólica, pero sí hay «ancianas» (γραιαί), por ejemplo, en Apolonio:

A su encuentro vino la anciana Ifiade, sacerdotisa de Ártemis protectora de la ciudad, y le besó la mano derecha. Mas no pudo hablarle, a pesar de su deseo, por el avance presuroso de la muchedumbre, sino que ella se quedó allí a un lado, como una anciana apartada de los más jóvenes, y él muy alejado se perdió en la distancia (A.R., I 311-316).

Esta γραιαί de las *Argonáuticas* se encuentra, además, marginada probablemente no solo por su vejez, como pretende Apolonio, pues su condición de sacerdotisa debería otorgarle algún privilegio y muestras de respeto. Esta anciana se parece más a la homérica mujer entrada en años como Hécuba, de forma que su presencia debe reflejar aquella antigua situación de que gozaba en la épica. De hecho, en Homero (*Il.* VI 287 y 296, por ejemplo), esta palabra aplicada a las mujeres contiene toda la solemnidad

---

<sup>415</sup> Cf. A., *Eu.* 731 y 1027; E., *Hec.* 842, y Pl., *Hp. Ma.* 286a.

y es empleada con más frecuencia que *γραία*. Por otra parte, se ve con claridad la diferencia entre el término *γραία* ('vieja'), cargado de cierto sentido peyorativo, y el adjetivo *γεραία* o *γεραή* ('anciana'), con un sentido más neutro y benévolo, utilizado en principio para personas de respetable edad desde Homero. No obstante, esta distinción debió de tener sus orígenes en época tardía, dado que hallamos en Esquilo la forma *γραία* todavía con un sentido neutro aplicado a las Euménides: «Has pisoteado –tú, un muchacho– a viejas deidades» (*Eu.* 150).<sup>416</sup> Pero, en época helenística, las venerables ancianas han de distinguirse ya con otros nombres. Por ello, en la poesía de Teócrito, la única mujer mayor que no se relaciona con la magia, sino con el antiguo y honorable arte de la adivinación, es también la única que no es designada con el sustantivo *γραία*, pese a que, en esencia, no goza de mayor consideración que las demás. En definitiva, podemos afirmar que esta figura viene a constituir un personaje anacrónico en el espacio literario que su autor le dedica.

Para concluir, debemos hacer referencia en este capítulo a la adivina Agreo que aparece en el *Id.* III. Ciertamente, no conocemos su edad, pero, teniendo en cuenta que la única mujer a quien se atribuye una suerte de poder oracular es una vieja –en el *Id.* XV 61-62–, no parece del todo improbable que ella también lo sea. En este sentido, R. L. Hunter (1999, p. 120) propone la enmienda de D. Heinsius, según la cual en lugar de Agreo el texto diría *ἄ γραία*. Además, lo mismo que en el *Id.* XV, la intervención de esta mujer no aporta nada que no muestre la experiencia cotidiana, pues es evidente que, para lo que dice, no se precisan unas cualidades proféticas extraordinarias. Por lo demás, la forma *Ἀγροίω* –mejor que *ἄ Γροίω*,<sup>417</sup> si bien esta última forma podría sugerir *γραῦς*–, desconocida como nombre propio, posee una clara relación etimológica con *ἀγρός* ('campo') y apunta a una persona de ámbito rural, más perteneciente al mundo agrario que intérprete de la voluntad divina. Pero el transmitido *Ἀγροίω* ('señora de los campos') hace el verso 31 de difícil comprensión. No obstante, el hecho de que la adivina del cedazo (*κοσκινόμαντις*) vaya cogiendo hierba puede deberse bien a su condición de campesina recolectora, bien a su función de maga que recoge los ingredientes necesarios para sus pócimas. Sea como fuere, subyace aquí una obvia ironía que se manifiesta en el desinterés de Amarilis.

<sup>416</sup> Trad. de B. Perea Morales (1986, p. 503).

<sup>417</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 71).

Sin duda Teócrito, receloso con respecto a este tipo de poderes, pretende desacreditar sutilmente las artes adivinatorias al mostrarnos la ingenua credulidad del enamorado cabrero ante las evidentes conclusiones de su acompañante:

También tenía razón Agreo, la adivina del cedazo, que el otro día iba  
junto a mí cogiendo hierba, al decirme que yo me había volcado por entero  
en ti, pero que tú no me haces ningún caso (vv. 31-33).

Pero es que quienes se ven aquejados de mal de amores tienden a recurrir a estas artes –como también Simeta–, al no hallar otra solución a sus males. De hecho, unos versos antes, el cabrero ya ha probado con un método del tipo del nuestro «deshojar las margaritas» (v. 29) y ha dejado constancia de su carácter supersticioso al exclamar: «Me palpita el ojo derecho. ¿Voy a verla?» (v. 37). Es significativa la relación entre el amor y los ojos, latente también en otras expresiones del mismo poema. Así, la oración dubitativa «quizás me dirija la mirada» (v. 39) denota la esperanza de que si Amarilis lo mira a los ojos se enamorará de él y esta es sin duda la razón por la que trata constantemente de persuadirla para que se fije en él.

En cuanto al método de adivinación empleado por Agreo, M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p.77, n. 3) aclaran que el cedazo era un sistema de tradición popular que los autores antiguos mencionan ocasionalmente, aunque sin describirlo. Como hipótesis, sugieren que la predicción tal vez se basaba en la disposición que adoptaban al caer los objetos cribados como aún se hace en zonas rurales de la Grecia moderna.<sup>418</sup> En efecto, el término *κοσκινόμαντις* podría indicar que la mujer practica un método de adivinación consistente en cernir judías y «leer» su significado, lo cual constituiría una característica familiar del antiguo campo, de forma que estas legumbres tendrían probablemente alguna función en la adivinación mediante el cedazo.<sup>419</sup> En todo caso, sus practicantes eran vistos con cierto desprecio, si hemos de dar crédito a los testimonios de Luciano (*Alex.* IX) y Artemidoro (II 69). Por su parte, Filóstrato (*V.A.* VI 11), al hablar de las mujeres que empleaban el *κόσκινον*, deja claro que estas eran viejas (*γρᾶες*):

[...] hay viejas que provistas de un cedazo, frecuentan a los pastores y  
a veces a los vaqueros, con la pretensión de que sanan a los animales

---

<sup>418</sup> Vid. *RE* (s.v. *koskinomanteia*); W. G. Arnott (1978a, pp. 27-32); M.<sup>a</sup> T. Molinos (2000b, p. 59).

<sup>419</sup> Cf. Níc., *Ther.* 497.

enfermos con la adivinación, según dicen, y se creen dignas de ser llamadas “sabias”, y más sabias que los auténticamente adivinos.

Hemos de precisar aquí, como hace A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 70), que el sustantivo *παραιβάτις* (‘mujer que sigue a los segadores’) ha sido interpretado, en ocasiones, como un nombre propio, equivalente del masculino *Παραιβάτης*, de modo que, o bien habría dos mujeres en este pasaje, o bien sería necesario alterar *Ἀγροῖώ* para convertirlo en *ἄγραία*, según hemos visto antes –que ocuparía, además, idéntica posición en el verso que la misma expresión en el *Id.* VI 40–, con lo cual también en este supuesto estaríamos ante una mujer mayor. En realidad, solo podría interpretarse como una joven si entendiéramos que ella deseaba al pastor, pero este no se daba cuenta de su anhelo por estar prendado de Amarilis, si bien esto parece remotamente probable. Esta mujer que se dedica a la adivinación y tal vez a la magia, que se mezcla con naturalidad con los varones, pues iba junto al cabrero cogiendo hierba, y que además carece de dotes seductoras –porque inmediatamente después el protagonista habla de la criada de Mermnón, una de sus pretendientes, sin considerar a Agreo como tal– debe de ser una vieja y –por qué no– tal vez una antigua hetera como las demás.<sup>420</sup>

### Resumen

En el *Corpus Theocriteum* hallamos, en total, seis referencias –contando con la del *Id.* III 31– a mujeres viejas y, no por casualidad, guardan todas ellas una relación directa con el mundo de la magia, la superstición o el enigma, de forma semejante a las viejas en el arte helenístico, que muestran los aspectos deformes y tabúes de la sociedad. Es significativo, además, que el término con que son designadas sea predominantemente el sustantivo femenino *γραία*, junto a *πρεσβῦτις* y *γραῦς*, y no el adjetivo *γραιά*, de connotaciones más solemnes.<sup>421</sup> La forma *γραῦς*, por su parte, aparece una sola vez para indicar la intervención de una vieja en la conversación de Gorgo y Praxínoa camino del palacio real, al igual que *πρεσβῦτις*, de modo que ambas denominaciones se refieren al mismo personaje. Así, el término

---

<sup>420</sup> Sobre la dudosa reputación de las viejas que llevan a cabo ritos sanadores o de carácter amoroso, cf. J. N. Bremmer (1987, pp. 191-215) y F. Graf (1997, p. 84).

<sup>421</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (s.v. *γραιός*).

γραῦς, probablemente ya en desuso, es empleado para la vieja del *Id.* XV y recrea un mundo que ya no existe. De otro lado, solo una de estas mujeres, Cotítaris, en el *Id.* VI 40, posee nombre propio y tal vez debamos considerar también a Agreo del *Id.* III 31, aunque no sin reservas. Si Agreo es una vieja, resulta que tan solo dos de estos personajes poseen nombre propio –Cotítaris y Agreo–, dos se relacionan con la adivinación –la γραῦς y Agreo– y también dos se vinculan al gesto apotropaico de escupir –la γραία de los *Idd.* VI 40 y VII 126–.

Todas las adivinas y magas relacionadas con la superstición en la obra teocritea son viejas, a excepción de Simeta que, si bien en ningún lugar se explicita que sea joven, creemos que precisamente por su juventud necesita de la asistencia de una vieja. Esta última es conocedora de los ritos mágicos, antecedente de la Celestina, híbrido entre bruja y alcahueta. Conforman un colectivo en el que se entremezclan varios elementos: mujer, vejez, soledad y magia. Vemos, pues, cómo la mujer de la antigüedad, sola, encuentra en la magia su única fuente de poder. Por añadidura, si pensamos en la vida real de esta categoría social formada por viejas artistas y heteras retiradas, tal vez debamos imaginarlas sin otro recurso económico a no ser el de los ingresos por sus servicios de brujería. Así, a excepción de la vieja del *Id.* II 91, todas las demás tienen la función de alejar el mal o la envidia, luego pertenecen al ámbito de lo que ha dado en denominarse magia blanca. La última, la del *Id.* XV habla como una sibila, mujer que, por su estatus, gozaba en el mundo antiguo de una importante consideración. Y la única que podría pertenecer al ámbito de la magia negra, ya que pretende atraer un amor, es joven y practica una brujería que no surte ningún efecto. Con todo, el tratamiento de todas ellas parece sugerir una cierta simpatía por parte del autor hacia las mujeres de avanzada edad.



## **MUJERES SINGULARES**



## I. SIMETA

Simeta es la protagonista del *Id. II, La hechicera*,<sup>422</sup> cuyo título aparece en singular o plural,<sup>423</sup> según los manuscritos. Esta dicotomía ha provocado la división entre los estudiosos: Eustacio y Ateneo apoyan la segunda opción, mientras que Servio y el *Papiro de Antinoe* prefieren la primera.<sup>424</sup> Ahora bien, dada la parte pasiva que asume Testílide en los rituales, parece más adecuado el singular, pese a que, en ocasiones, la propia protagonista habla en plural refiriéndose, probablemente, a sí misma: en el verso 5 («ni siquiera le importa si estoy viva o estoy muerta», οὐδ' ἔγνω πότερον τεθνάκαμεν ἢ ζοοὶ εἰμέξ). Además, en los versos 124 (εἰ μὲν μ' ἐδέχεσθε, «si me hubierais recibido») y 127 (εἰ δ' ἄλλα μ' ὠθεῖτε, «si me hubierais mandado a paseo») Delfis se dirige en plural a Simeta pensando, sin duda, en que se halla acompañada de su esclava. Con todo, este último plural no es sino una interpelación a las dos mujeres, naturalmente en plural por el hecho de que ambas habitan la casa y no por ninguna vinculación especial con sus prácticas mágicas. Por tanto, no es necesario suponer que el título original del poema fuese en plural, puesto que hechiceras o presuntas hechiceras solo hay una: Simeta. En efecto, esta mujer, poseída hasta la médula de su amor por Delfis, trata de recuperarlo mediante filtros y encantamientos. El poema conforma un monólogo, de carácter predominantemente dramático, donde la

---

<sup>422</sup> El término φαρμακεύς (femenino φαρμακεύτρια) designa al especialista en curar, pero también en dañar, agente de prácticas maléficas mediante fármacos, y acabó refiriéndose, por extensión, al mago en general. Su primera aparición con este sentido se halla en Sófocles (*Tr.* 1140) y se opone al γόης dotado de cierto sentido peyorativo y referido al ilusionismo inocuo más que a la magia nociva. *Vid.* J. L. Calvo (1998, p. 15).

<sup>423</sup> B. Lavagnini (1935, pp. 28-31) cree que el plural φαρμακεύτριαι se debe al título, también plural, del mimo sofrónico que sirvió de inspiración a Teócrito.

<sup>424</sup> *Vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 33).

protagonista recurre a alusiones épicas para narrar su pasada relación amorosa, de forma que, como ha visto N. E. Andrews (1996, p. 21), toma el papel del narrador homérico. Dos versos a modo de estribillo sirven de punto de inflexión, como también en el *Id.* I, para marcar tres partes bien diferenciadas en su discurso:<sup>425</sup> en la primera, realiza el filtro (vv. 1-63); en la segunda, recuerda su enamoramiento y la antigua felicidad (vv. 64-143), mientras que dedica la parte final a relatar el abandono (vv. 144-166). Tal vez, como cree N. E. Andrews (1996, p. 26), este estribillo sirva para poner de relieve el papel de la narradora, ya que este cambia en función del contenido: se refleja así el propósito de Simeta de responder a sus propias preguntas, de manera que, por ejemplo, el relativo ὅθεν del verso 69 responde al πότεν del verso 64.<sup>426</sup> Según esto, el estribillo tendría idéntica misión para el desarrollo del relato que las interrogaciones retóricas.

De otro lado, ya en las fuentes de este poema el elemento femenino poseía una importancia relevante. Según un escolio, Teócrito se inspiró en un mimo de Sofrón titulado *Las mujeres que quieren hacer bajar la Luna* (Ταὶ γυναῖκες αἱ τὰν θεὸν φαντι ἐξελάων) del que Ateneo (XI 59) cita una frase relativa, al parecer, al mundo de la magia. Ahora bien, los mimos de Sofrón estaban divididos en Ἄνδρες y Γυναῖκες y, en ellos, hombres y mujeres no aparecían juntos, de modo que el poema en cuestión debía tratarse de un μῖμος γυναικεῖος. Un fragmento papiráceo con una escena de sacrificio de purificación, probablemente a Hécate,<sup>427</sup> atribuida a esta obra de Sofrón, posee ciertas semejanzas con el *Id.* II,<sup>428</sup> aunque sea tan solo en algunos detalles como en el nombre de Testílida y no tanto en la caracterización de los personajes. Sin embargo, como observa L. Séchan (1965, p. 69), si este mimo es la fuente de Teócrito, lo es solo de una parte del *Id.* II, la que se refiere a los ritos mágicos. En efecto, aunque el fragmento de papiro proceda de este mimo, el punto de vista es completamente distinto, pues, mientras que en el papiro se trata un exorcismo de Hécate, en Teócrito ocurre más bien lo contrario: se trata de una invocación a la diosa identificada en

---

<sup>425</sup> Además, el estribillo produce la impresión de una composición estrófica, lo cual supone una notable innovación tratándose de un verso estíquico como el hexámetro. *Vid.* M.<sup>a</sup> T. Molinos y M. García (2007a, p. 253).

<sup>426</sup> Para más detalles sobre el estilo narrativo de este personaje, *vid.* N. E. Andrews (1996, pp. 21-51).

<sup>427</sup> Pues Hécate era una diosa que purifica. *Vid.* L. Moulinier (1952, pp. 301-304).

<sup>428</sup> *Vid.* H. Schweizer (1937, p. 12) y A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 34).

ocasiones con Selene y Ártemis. En definitiva, el siracusano habría tomado de su predecesor tan solo la idea general.

### La condición social de Simeta

En lo que se refiere al estatus social de Simeta, pocos datos se ofrecen: sabemos que posee una esclava, que vive sola con ella, que lleva un hermoso vestido largo y que Clearista le presta un manto. Ahora bien, si es dueña, que sepamos al menos, de una esclava es porque no debe de ser muy pobre y, desde luego, no es ella misma una sierva. En este sentido, descartamos la hipótesis de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 33) quien, a partir del préstamo del manto de Clearista (v. 70), infiere que Simeta es pobre y tal vez huérfana. Para F. T. Griffiths (1984, p. 264), empero, este mismo detalle, unido a su admiración por el festival de Ártemis sugiere que se trata de alguien poco habituado a la vida pública. De este modo, ante la posibilidad de que Simeta sea huérfana sin familiares varones –como habría podido suceder en la primera generación de inmigrantes en las ciudades ptolemaicas–, piensa que estos casos no habían sido tan numerosos como para hacer de Simeta una mujer representativa de las de su edad.

Por otra parte, C. A. Faraone (1999, p. 154) ha querido ver en el ambiente doméstico de Simeta una notable semejanza con el de otras cortesanas del siglo V a. C. como Teodota o Neara, de la Comedia Media y Nueva,<sup>429</sup> así como de muchas del Renacimiento que vivían juntas en una «familia» femenina encabezadas por alguna de ellas. Además, la sospecha de que prostitutas y amas empleaban tipos agresivos de magia amorosa parece bastante clara en la historia europea y mediterránea. De hecho, si tenemos en cuenta que, como grupo, las cortesanas en el mundo griego antiguo se equiparaban, en muchos sentidos, a los hombres, especialmente en su independencia económica y en su educación, resulta comprensible el hecho de que usasen estos tipos agresivos de magia masculina. Aquellas con más éxito vivirían en sus propias casas, tendrían sus propios ingresos, tendrían la oportunidad de enamorarse, cazarían provocadoramente a sus amantes y adoptarían posturas tradicionalmente relegadas a los hombres –como Simeta–.

---

<sup>429</sup> Para ver cómo la comedia refleja bien la situación económica de mujeres solas, *vid.* E. Fantham (1975, p. 61).

Sin embargo, tomando como punto de partida el verso 41, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 33) deduce que no se trata de una hetera<sup>430</sup> y que su posición se asemeja más bien a la de algunas jóvenes de la Comedia Nueva, opinión que comparten J. B. Burton (1995, pp. 69-73) y A. Cameron (1995, p. 497). Afirma, además, que su amante Delfis parece hallarse más alto en la escala social –aunque esto solo es válido si entendemos que Simeta es la pobre huérfana que apuntábamos antes– y que tal vez debamos interpretar que Delfis ignora deliberadamente la humilde situación social de Simeta por cortesía.<sup>431</sup> No obstante, lo único seguro es que la protagonista aparece sola con su esclava Testílide. Su situación podría tener ecos de la de aquellas mujeres extranjeras –recordemos que un ciudadano tenía expresamente prohibido el matrimonio con una extranjera por muy importante que aquella fuera en su propia comunidad– procedentes de clases humildes, que vivían con sus madres viudas o solteras, en cierta medida respetables, pero pobres, cuya opción más probable de supervivencia era la relación sexual con uno o más ciudadanos o el concubinato.<sup>432</sup> Esta suerte de heteras, que a menudo vivía de los regalos de sus amantes, tenía propiedades y esclavos. Así, el amor entre dos jóvenes era más fácil si la chica, aun siendo ciudadana, había perdido de alguna manera su identidad como tal.<sup>433</sup> Los clientes, por su parte, solían ser hombres demasiado jóvenes para el matrimonio, gentes de paso como mercaderes y soldados mercenarios o extranjeros que visitaban la ciudad por un breve periodo de tiempo.<sup>434</sup>

Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 96), por su parte, cree que Simeta es una chica libre, pero de condición humilde: vive sola con su esclava y tal vez trabaja para vivir, pero ni su lenguaje ni sus pensamientos se resienten de su humildad social. En efecto, la admiración que manifiesta por los «nobles trabajos» del gimnasio y la hermosa prestancia de un deportista, su sensualidad, su furor pasajero, su resignación final y su credulidad en la magia son características de la más baja extracción social. Como vemos, en general, la mayoría de autores coinciden en que Simeta es un personaje

---

<sup>430</sup> También L. Séchan (1965, p. 78), R. M.<sup>a</sup> Aguilar (1996, p. 90) y M. García Teijeiro (1999, p. 77), entre otros, ven claramente que Simeta no era una cortesana, pues era virgen cuando conoció a Delfis.

<sup>431</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 57).

<sup>432</sup> Vid. E. Fantham (1975, p. 49).

<sup>433</sup> Vid. E. Fantham (1975, p. 56).

<sup>434</sup> Vid. S. B. Pomeroy (1987, pp. 160-163).

desvalido. Sin embargo, mientras estos autores y otros que, como W. G. Arnott (1996, p. 60), infieren una condición social poco distinguida en función de su círculo de amistades –la nodriza tracia de Teumáridas (mujer libre), ahora muerta, la madre de Filista y de Melixo– o de su propio nombre –Simiche es el nombre de un viejo esclavo en el *Díscolos* de Menandro–, otros como F. Graf (1997, pp. 84 y ss.) defienden la posición contraria, es decir, que Simeta es una «petite-bourgeoise», hecho manifiesto, por ejemplo, en el estrecho vínculo entre la canéfora Anaxo y Simeta, pues las canéforas eran de buena familia.

En cualquier caso, como ha visto F. T. Griffiths (1984, p. 263), no hay información en el poema sobre los medios de vida de esta joven y tampoco ella muestra temores al respecto ni parece haber caído en la esclavitud. Vive en un entorno femenino, sin más hombres que la sombra de Delfis y su mundo de un solo sexo, el femenino, se asemeja al de la sociedad enteramente masculina de los poemas bucólicos donde la mujer interviene solo para cantar. Su libertad, exenta de la supervisión de padre, hermano, marido, etc., ha servido de testimonio literario para una clase de mujeres liberadas en esos años.<sup>435</sup> Por añadidura, su virginidad recientemente perdida no parece sugerir que se trate de una hetera, dada su falta de interés comercial o su saber hacer en su relación con Delfis. Tampoco parece una cortesana si nos atenemos a los últimos versos del poema. Ha pagado un enorme precio emocional por su indulgencia sexual, aunque no muestra ningún temor a estar embarazada. Por tanto –afirma F. T. Griffiths (1984, p. 268)– Simeta, al escapar del convencionalismo, no es útil para propósitos de documentación sobre la mujer en la época: tiene facetas de hetera, de heroína, de pederasta y de doncella. Poéticamente posee las vestiduras de lo creíble, pero su autonomía económica y espiritual tal vez sea solo un producto de la fantasía.

Además, Simeta, en un momento dado (vv. 40-41), deja entrever su deseo de llegar a convertirse en esposa de Delfis, deseo muy natural y lícito en una mujer enamorada: «toda me abrasso por ese hombre, que ha hecho de mí ¡desgraciada! (με τάλαιναν), en vez de esposa (ἀντί γυναικός), una mujer infeliz (κακὰν) y deshonrada (ἀπάρθενον)». En efecto, parece que una hetera, acostumbrada a no implicarse afectivamente en sus relaciones –o al menos con

---

<sup>435</sup> Vid. E. Fantham, H. P. Foley, N. B. Kampen, S. B. Pomeroy y H. A. Shapiro (1994, p. 171).

esta pretensión— no habría hablado así. En conclusión, parece evidente, a nuestro entender, que se trata de una mujer libre, cuyo deseo radica en formar una familia con el hombre a quien ama.

Otro dato que nos permite entrever la condición social de Simeta —no exento de ciertos tintes de anacronismo— es el hecho de que la joven sienta la necesidad de enmarcar en los estrechos límites de la decencia de una mujer de la Atenas del siglo V a. C. la salida en la cual conoció a Delfis. En efecto, en época clásica las mujeres solo tenían la posibilidad de salir solas con ocasión de ciertos eventos religiosos, funerales y fiestas exclusivamente femeninas, mientras que las esclavas y aquellas de más baja condición social sí acostumbraban a hacerlo con el fin de comprar y vender en el mercado, ir a buscar agua, etc. Así, expresa R. Flacelière (1996, p. 90) cómo difiere el modo de vida de mujeres de distinta clase social:

Los atenienses pobres, que no disponían más que de una reducida vivienda, permitían salir a sus mujeres con más facilidad. Estas, por otra parte, estaban obligadas a menudo a trabajar para ayudar a la subsistencia familiar: sabemos que muchas de ellas eran revendedoras en el mercado [...] Una mujer, incluso de la burguesía, de vez en cuando tenía que hacer alguna compra personal —ropa o calzado— que la obligaba a salir. En este caso tenía que ir acompañada necesariamente por una doncella, es decir, por una de sus esclavas. Pero las mujeres tenían ocasión de salir de casa, sobre todo, con motivo de las fiestas de la ciudad o por acontecimientos familiares.

No obstante, autores como R. Van Bremen (2003, p. 323) sostienen que es erróneo pensar que en las épocas clásica y helenística las mujeres pertenecían exclusivamente a la esfera doméstica y los hombres a la pública, ya que, en cierto modo, siempre existió un papel público tanto para la mujer como para el joven. Lo cierto es que fue sobre todo a partir de la muerte de Alejandro cuando el desarrollo de algunas instituciones inherentes a estos grupos sociales se hizo más visible. Así, Simeta, al narrar el origen de su desgracia y la forma en que conoció a su amante, justifica su salida con motivo de una procesión<sup>436</sup> en honor de la casta diosa Ártemis (de otro modo no habría conocido a Delfis) e incluso recalca que la nodriza tracia de Teumáridas hubo de insistir mucho para persuadirla de que asistiera (vv. 71-72). También Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 95) observa que ella misma señala,

---

<sup>436</sup> Del mismo modo, Gorgo y Praxínoa en el *Id.* XV salen de casa con ocasión de una festividad de la ciudad.

como para excusarse, que su primer encuentro con Delfis fue absolutamente fortuito. A la procesión iba, además, una persona conocida de Simeta, «nuestra Anaxo» (v. 66), y el dativo ético (ἄμμιν) delata una estrecha relación entre ambas mujeres no falta de ciertas implicaciones afectivas. Esta circunstancia, sumada a las súplicas de la nodriza y el exótico atractivo de la procesión («iban alrededor muchos animales salvajes a más de una leona», v. 68) parecen razones suficientes para que una recatada joven se decidiera a salir del hogar. En definitiva, Simeta está tratando de persuadirnos de que fueron las circunstancias y no su propia voluntad las que le impelieron a actuar como lo hizo y las que le condujeron a su propia perdición. Por tanto, todas estas justificaciones sugieren, más bien, un origen social de cierta categoría.

### El atuendo

Un aspecto interesante en la poesía de Teócrito es el reflejo de la relación de amistad entre las mujeres. Es significativo cómo, en determinadas ocasiones, telas, paños o vestidos sirven de pretexto para la interacción femenina, de manera que las mujeres intercambian prendas o comentarios relativos a ellas. En el *Id.* II 73-74, Simeta afirma que acompañó a la nodriza tracia de Teumáridas «luciendo un hermoso vestido largo de lino y envuelta en el manto de Clearista» (βύσσοιο καλὸν σύροισα χιτῶνα / κάμφιστελαμένα τὰν ξυστίδα τὰν Κλεαρίστας). A tenor de este préstamo, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 33) infiere que la protagonista del idilio era pobre, si bien, como dijimos antes, no compartimos su opinión, pues era una práctica habitual entre las mujeres el intercambio de prendas diversas (tal y como sigue sucediendo hoy en día, mucho más entre mujeres que entre hombres) y se halla bien atestiguado en la literatura.<sup>437</sup>

Simeta, por tanto, sale a la calle escrupulosamente ataviada con un implícito deseo de querer impresionar. Se recrea así una atmósfera típicamente femenina donde la protagonista ofrece incluso algunos detalles acerca de su atuendo: llevaba un χιτῶν y una ξυστίς por encima. Según R.

---

<sup>437</sup> Cf. E., *El.* 190, y Ar., *Lys.* 1189, entre otros.

Flacelière (1996, p. 198), el χιτών era una fina túnica de lino con pequeños pliegues llamada «jonía».<sup>438</sup>

La túnica de lino, igual que el peplo, es una pieza de tela rectangular, tal como sale del telar, pero los dos bordes laterales del rectángulo están cosidos juntos y los bordes superiores, en ambos lados, se unen en los hombros y a lo largo de los brazos mediante una serie doble de puntadas, y algunas veces con fibulas, para formar mangas muy amplias. El cinturón formaba un *colpos* más o menos profundo según la longitud de la tela. Con frecuencia la túnica de lino se plisaba con el rudimentario procedimiento del plisado con la uña, pues parece ser que los antiguos no conocían la plancha. Esta larga túnica puede llevar, igual que el peplo, un doble pliegue sobre el pecho y la espalda. Sobre la túnica, vestido menos caliente que el peplo, las mujeres llevaban en invierno varias clases de mantos: por ejemplo, un simple chal sujeto como una bufanda sobre uno de los hombros, o bien un redondo (*énciclos*), o un peplo que servía de vestido exterior, o también un largo himation abultado, similar al de los hombres, pero cuyo paño generalmente tenía una caída más elegante por delante, y no por detrás (*chlamis*).

El χιτών de Simeta era hermoso (*καλόν*) y, según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 50), largo, pues el participio σύροισα ('arrastrando') implica, probablemente una prenda que llegaba hasta los pies.<sup>439</sup> En cuanto a su material, el término βύσσοιο, traducido por 'lino', podía ser tanto una tela de lino como una mezcla de lino y algodón e incluso una tela de algodón, tal y como leemos en Heródoto (II 86) en un pasaje referido a los egipcios. Según el mismo estudioso, βύσσος significa al tiempo 'seda' y 'algodón' y es a veces empleado para indicar el color más que el tejido, como sugiere Plutarco en *Mor.* 41.<sup>440</sup> R. Flacelière (1996, p. 198) observa, además, que el lino se importó, al principio, de Jonia y durante mucho tiempo se consideró un material de lujo, por lo que su uso se extendió primero entre las elegantes clases acomodadas:

[...] del mismo modo que los arquitectos de Atenas unían en el Partenón el friso dórico y el jónico, las atenienses llevaban tanto el peplo

<sup>438</sup> Sobre el cambio de moda y la adopción del vestido jonio por parte de las mujeres atenienses, *vid.* Hdt., V 87-88. Sea cierta o no la anécdota de Heródoto, se sabe que la túnica de lino cosida es más reciente (*ca.* 485 a. C.) que el peplo de lana, generalmente sostenido por fibulas. *Vid.* R. Flacelière (1996, p. 197).

<sup>439</sup> En la Atenas del siglo V a. C. era habitual que las mujeres se vistiesen con un peplo hasta los pies. *Cf.* E., *Ba.* 833.

<sup>440</sup> *Cf.* *Sch. in Th.* II 85 y VII 22.

llamado «dorío» como la fina túnica (*chitón*) de lino con pequeños pliegues llamada «jonía».

Por otra parte, el sustantivo *ξυστίδα* es definido de varias formas en la antigüedad y es probable que indicara un material, más que una prenda en particular. Podía ser una túnica fina que caía hasta los pies apropiada para las mujeres,<sup>441</sup> pero también para los hombres,<sup>442</sup> en especial, los actores trágicos<sup>443</sup> y los atletas victoriosos<sup>444</sup> e incluso en Eubulo (*frs.* 90 y 134) *ξυστίδες* parece usarse como cubrecama. Con todo, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 50) afirma que el *ξυστίς* de Simeta es la prenda que lleva por encima del *χιτών*, sin duda la llamada *ἀμπέχονον* por Gorgo en el *Id.* XV 21, pues esta, aunque puede designar cualquier prenda en general,<sup>445</sup> se relaciona etimológicamente con el verbo *ἀμπέχω* ('envolver') y sugiere, por tanto, que se trata de una suerte de manto. De acuerdo con esto, es verosímil que la acción se sitúe en invierno o, al menos, en alguna estación del año suficientemente fresca como para precisar de un manto.

### Simeta, nombre parlante

En todas las culturas ha existido un estadio de la lengua en el que el hablante establecía una relación consustancial entre la secuencia sonora que conforma un nombre y su referente.<sup>446</sup> Este fenómeno, conocido con el nombre de «cratilismo» desde que así lo nombrara Roland Barthes (en «Proust et les noms», *To honor Roman Jakobson*, 1, The Hague-Paris, 1967, pp. 150-158) con una referencia bastante clara al *Crátilo* de Platón, no pierde vigencia a lo largo de la historia de la literatura griega y, desde luego, Teócrito no se halla en modo alguno ajeno a tal tendencia. De esta guisa, C. A. Faraone (1999, p. 154) observa que el nombre de Simeta (*Σιμ-αίθα*) es una combinación de las palabras griegas para «mono»<sup>447</sup> y «cabra» (*αἴξ*), típico de los apodos degradantes de origen animal aplicados a las prostitutas. De

<sup>441</sup> Cf. Ar., *Lys.* 1190.

<sup>442</sup> Cf. Ar., *Nub.* 70; Pl., *R.* 420e.

<sup>443</sup> Cf. Plu., *Alc.* 32.

<sup>444</sup> También el tirano Dioniso de Siracusa se vistió con ella. Cf. Ath., XII 50.

<sup>445</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (*s.v.* ἀμπεχόνην).

<sup>446</sup> Vid. C. Morenilla y P. Crespo (1998, p. 121) y C. Kossaiñ (2002c, p. 349).

<sup>447</sup> El término *σμός* no significa estrictamente 'mono', sino 'chato', aunque se aplica con frecuencia a este animal por las características de su nariz.

hecho, a nuestro entender, no es casual la similitud entre la denominación de esta protagonista y la de algunos animales femeninos individualizados con nombre propio en diversos lugares de la poesía teocritea, pues, en su forma, se parece a *Κισσαίθα* (*Id.* I 151), *Κυμαίθα* (*Id.* IV 46) y *Κιναιίθα* (*Id.* V 102). Por consiguiente, C. A. Faraone coincide con K. J. Dover (1971, p. 95) en pensar que Simeta es una cortesana y se apoya, además, en el hecho de que Aristófanes (*Ach.* 524)<sup>448</sup> menciona a una prostituta con el mismo nombre (πόρνην Σιμαιίθαν):

Eso, ciertamente, era poca cosa y no salía de aquí, pero unos jóvenes que habían ido a Mégara, emborrachándose en el juego del cótabo, raptan a Simeta, una puta. Los megarenses, enfurecidos de dolor como gallos picados de ajo, robaron en venganza dos putas de Aspasia<sup>449</sup>. Y de ahí se desencadenó sobre todos los griegos el principio de la guerra: ¡de tres furcias! Desde ese momento, Pericles el Olímpico, enfurecido, comenzó a lanzar rayos y truenos y a remover la Hélade entera (Ar., *Ach.* 524-533).<sup>450</sup>

Añade, asimismo, que el hecho de que estas mujeres posean nombres propios, tratamiento reservado habitualmente para hombres notables de la ciudad, puede entenderse como un halago. De otro lado, resulta significativo el hecho de que hasta el verso 101 del *Id.* II no aparezca el nombre de la protagonista y, cuando lo hace, sale de su propia boca, detalle que N. E. Andrews (1996, p. 33) ha puesto en relación con el retraso de Odiseo en decirle su nombre al ciclope. Para K. J. Dover (1971, p. 94), empero, esta demora del nombre refleja una práctica habitual de la Comedia antigua.

También para A. Bailly (s.v. Σιμαιίθα) se trata de un nombre compuesto de *σιμός* ('de nariz chata') y de *αἴθω* ('alumbrar', 'inflamar', 'quemar'). En cuanto a la primera parte del compuesto, los fisonomistas antiguos<sup>451</sup> creían que la nariz chata era un signo de propensión amorosa y de lujuria y en esta línea parece hallarse A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 54), quien ve en el nombre de Simeta un posible sentido erótico, como probablemente la Sime de Herodas (I 89). Por ello, este rasgo caracteriza con frecuencia a los sátiros en la cerámica,<sup>452</sup> así como al ciclope Polifemo en el *Id.* XI 33, quien se describe a

<sup>448</sup> Un escolio a este verso describe el nombre como Δωρικώτερον.

<sup>449</sup> Cf. Ateneo XII 25 y Plu., *Per.* XXIV 5; XXX 4.

<sup>450</sup> Trad. de L. Gil (1995, pp. 141-142).

<sup>451</sup> Vid. Arist., *Phgn.* 811b; M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 72, n. 24) y R. L. Hunter (1999, p. 113).

<sup>452</sup> Vid. *RE* (s.v. Simos).

sí mismo cejijunto, de un solo ojo y de nariz chata.<sup>453</sup> Por tanto, si el tener la nariz roma es una característica fea –y así se dice, por ejemplo, de Sócrates– y propia de cabras (cf. *Id.* VIII 50), sátiros y no-griegos, en contraposición, según se desprende del *Id.* XII 24, una nariz delgada es signo de franqueza.<sup>454</sup> Por tanto, teniendo en cuenta las connotaciones eróticas de *σιμός* y de *αἶθω*, resulta que el nombre de Simeta describe a la perfección el estado de ardiente deseo erótico en que se halla.

### Simeta, una mujer de carácter

#### SIMETA Y TESTÍLIDE

Debemos ahora centrarnos propiamente en el personaje de Simeta: quién es, cómo es, qué siente, cómo reacciona, etc. Lo primero que percibimos es su carácter autoritario y su estado irascible, que se manifiesta, ya desde los primeros versos del poema, con su esclava Testílide. En efecto, una abrupta pregunta, plena de impaciencia, lanza al lector a la escena *in media res*, emulando el género dramático, de modo que este percibe inmediatamente la agitación de la protagonista:

¿Dónde están mis ramos de laurel? Tráelos, Testílide. ¿Dónde están los hechizos de amor? Corona el vaso de fina lana carmesí... (vv. 1-2).

Los imperativos (*φέρε, στέψον*) denotan la autoridad que Simeta ejerce sobre su esclava y marcan, ya desde el comienzo, un reparto de papeles bien definido. Su forma de interpelar a la sumisa Testílide llega, en ocasiones, a ser impertinente:

¿Dónde tienes la cabeza, estúpida?<sup>455</sup> A ver si hasta tú, desgraciada, vas a reírte de mí (vv. 19-20).

<sup>453</sup> Vid. M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 127, n. 8).

<sup>454</sup> Vid. A. S. F. Gow (1951, pp. 81-84).

<sup>455</sup> Exactamente la misma cláusula (*δειλαία, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι*;) es proferida por el cíclope Polifemo en el *Id.* XI 72 (*ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι*), quien se dirige a sí mismo palabras de reproche, consciente ya de su estado. Hallamos precedentes de la expresión en *Ar., Av.* 1445 (*πεποτησθαι τὰς φρένας*), y *Ar., Vesp.* 93 (*ὁ νοῦς πέτεται τὴν νύκτα περὶ τὴν κλειψύδραν*). También se repite el mismo calificativo *δειλαιος*, empleado por Coridón en un vocativo a Bato en el *Id.* IV 60, *ἀκμάν γ', ὃ δειλαίε*, que A. S. F. Gow traduce como «He is indeed, my dear man», mientras que M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos por «Infeliz, que si sigue». El adjetivo delata, tal vez, cierta impaciencia por parte del interlocutor, quien, en un

En efecto, la comunicación entre Simeta y su esclava es unidireccional (de la primera a la segunda) y se materializa verbalmente en forma de mandatos que exigen una acumulación de imperativos: «Espárcela (πάσσ') y ve diciendo (λέγε)» (v. 21); «Ahora, Testílide, toma tú estas hierbas mágicas y estrújalas (ὑπόμαζον) en secreto sobre el umbral de su casa mientras aún es de noche, y murmura (λέγ') entretanto: “los huesos de Delfis estrujo”» (vv. 59-62); «vamos Testílide (εἰ δ' ἄγε)»<sup>456</sup> (v. 95); «Ve y espía (τήρησον) la palestra de Timageto» (vv. 96-97); «Cuando sepas que está solo, hazle una seña (νεῦσον) en secreto, dile (κεῖφ'): “Te llama Simeta” y tráelo (ὑφαγέο) aquí con discreción» (vv. 100-101).

Del mismo modo, algunos insultos intercalados vienen a realzar la calidad del trato que la protagonista ofrece a su esclava: «estúpida» (δειλαία, v. 19), «desgraciada» (μυσαρά, v. 20). Y, para colmo, sus gritos vienen a coronar las delicias de su consideración: «¡Testílide!» (Θέστυλι, v. 35). Ambas figuras femeninas se oponen y contrastan: mientras Simeta se irrita con su esclava, esta mantiene un silencio sepulcral. Solo obedece. No posee voz, como si, por su natural condición de sierva, estuviese privada incluso del derecho de expresión. Es habitual, por el carácter intrínseco de la relación, la presencia de verbos en modo imperativo y de vocativos. Sin embargo, estas actitudes se deben probablemente al estado de desequilibrio emocional de la protagonista, pues, en otras ocasiones, sutil paradoja, Testílide es su única confidente: «Y así conté a mi esclava la verdad» (χοῦτω τῆ δόλῃ τὸν ἀλαθέα μῦθον ἔλεξα, v. 94). Es a ella a quien, desesperada, pide ayuda en medio de su desazón: «encuentra un remedio para mi cruel enfermedad» (μοι χαλεπᾶς νόσῳ εὐρέ τι μᾶχος<sup>457</sup>, v. 95). Pero sus relaciones con las esclavas no son siempre así. En efecto, según ella misma cuenta, se había dejado persuadir por la nodriza tracia de Teumáridas cuando esta le pidió y suplicó que fuera a ver la procesión donde se quedó prendada de

---

involuntario exceso de espontaneidad, responde de un modo agresivo. Según A. Bailly (s.v. δειλαιος) el término designa al que, además de desgraciado, es consciente de su infortunio, pero nunca posee un sentido positivo.

<sup>456</sup> Esta forma εἰ δ' ἄγε no aparece en ningún otro lugar en Teócrito y es más propio de la épica.

<sup>457</sup> La expresión podría tener ecos de Hom., *Il.* II 342: οὐδέ τι μῆχος εὐρέμεναι δυνάμεσθα («ni siquiera hemos podido encontrar algún remedio»).

Delfis (vv. 70 y ss.),<sup>458</sup> comienzo, en definitiva, de su ruina. Con todo, al menos en este último caso, cabe la posibilidad de que el trato sea diferente sencillamente porque no es su nodriza, sino la de Teumáridas.

### SIMETA Y DELFIS

Si bien coincidimos con C. A. Faraone (1999, p. 153) en que Simeta posee ciertas actitudes propiamente masculinas –y los versos 139-143 constituyen un buen ejemplo de ello–, no obstante, parece exagerado ver, por ejemplo, en la descripción de su primer encuentro con Delfis, un rol propiamente varonil cuando con su mirada pretende seducir al joven siguiendo la actitud tradicional del macho en el cortejo homosexual. C. A. Faraone hace hincapié en que el personaje de Simeta invierte las expectativas de la mujer griega tradicional como compañera pasiva de un encuentro erótico, de forma que su peculiar independencia ha sido interpretada como reflejo del poder creciente de las mujeres en ciudades helenísticas como Alejandría. En este sentido, la protagonista se asemejaría a la prostituta innominada de las *Nubes* de Aristófanes, a Nike en el anónimo epigrama helenístico o a las cortesanas atenienses de Luciano.

Ahora bien, a juzgar por los datos entresacados de la Comedia Nueva (y también, por ejemplo, la pastora del *Id.* XXVII), sabemos que en época helenística las mujeres gozaban de una libertad considerablemente mayor que la de las mujeres de la Atenas de los siglos V y IV a. C. para pasear y frecuentar los negocios y las tiendas. Si esto es así, Simeta no habría necesitado de la excusa de una procesión<sup>459</sup> para salir de casa y, en este aspecto, Teócrito estaría introduciendo aquí una reminiscencia de aquella antigua situación de la mujer de la Atenas del siglo V a. C. que se observa, por ejemplo, en Lisias (I 7-9 y 20). En efecto, en el discurso del orador, una mujer conoce a su amante cuando sale con ocasión de un entierro y es también –como aquí– la esclava quien actúa de intermediaria en sus

---

<sup>458</sup> Los amores a primera vista en las procesiones parecen constituir un tópico literario. Cf. Herod., I 50 y ss., donde el amante es, como Delfis, un deportista.

<sup>459</sup> No podemos olvidar aquí que el tema de los encuentros en festivales era un tópico en los argumentos de la Comedia Nueva. Por ejemplo, en Menandro (*Kith.* 93) el festival es el de Ártemis en Éfeso, al igual que en Jenofonte Efesio (I 3), donde Anthea es vista por Habrocomas después de haber tomado parte en la procesión. Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 49).

escapadas al mercado. En esto no nos sorprende Teócrito, siempre gustoso de conjugar elementos culturales y literarios propios de épocas diferentes –lo actual y lo tradicional– al modo alejandrino. En este punto, la intención del poeta es bien clara, de forma que si la protagonista queda enmarcada en los estrechos límites de la decencia,<sup>460</sup> según veíamos antes, cuando los rompe, el desgarramiento interno, desde el punto de vista literario, adquiere mayor envergadura. Pero este proceso se produce paulatinamente y así la afirmación de que al día siguiente irá ella misma a la palestra de Timageto para ver a Delfis (vv. 8-9) supone todo un atrevimiento respecto de su actitud vital precedente y un anuncio de su ulterior evolución. El contraste se deja traslucir en las palabras de la joven envueltas de un erotismo impensable en boca de una mujer recatada de la Atenas clásica y, en consecuencia, Simeta se ubica de súbito en época helenística donde, al parecer, una mujer soltera puede relacionarse libremente con los hombres:

Lo tomé de la mano, y le hice acostarse en la mullida cama. En seguida un cuerpo daba calor al otro cuerpo, estaban nuestros rostros más encendidos que antes, susurrábamos con dulzura. En fin, para no alargarme más, Luna amiga, se consumó todo, y satisfacimos ambos nuestro deseo (vv. 139-143).

Simeta, una vez persuadida por el discurso de Delfis, toma la iniciativa en el amor<sup>461</sup> y recuesta al amado en su lecho (ἐπι λέκτρων, v. 139). De este modo, el hombre solo interviene con el poder disuasorio de la palabra, pero es la mujer quien mueve los hilos de la acción. Sin embargo, en el verso 113, él ya se había sentado en la cama cuando Simeta se queda muda, rígida y empapada de sudor: «al verme, el hipócrita fijó su vista en el suelo y se sentó en la cama (ἐπι κλινηρι)». Sin embargo, él estaba sentado en una cama (ἐπι κλινηρι) y donde ella lo reclina ahora es en su lecho (ἐπι λέκτρων, v. 139). En efecto, el κλινηρι es una cama para descansar o una silla larga, probablemente la misma en la cual Simeta había pasado diez días y diez noches enferma de amor por Delfis (*Id.* II 86). Por el contrario, el término λέκτρον posee ciertas connotaciones eróticas, pues se aplica, tanto al lecho

---

<sup>460</sup> Las principales virtudes femeninas son recogidas por Jenofonte (*Oec.* VII 3-6) a propósito de la esposa de Isómaco.

<sup>461</sup> N. E. Andrews (1996, p. 34) compara este pasaje con el canto III de la *Iliada* donde Helena es conducida al lecho de Paris por intervención de Afrodita, ya que Simeta sugiere que su iniciativa de acercamiento físico a Delfis es resultado de la persuasión verbal de este.

nupcial<sup>462</sup> como al que alberga una unión ilegítima,<sup>463</sup> y es precisamente aquí, ἐπὶ λέκτρων, donde se va a consumir el amor de Simeta. Obsérvese que en ningún caso emplea Teócrito el término λέχος –que sí aparece en el *Id.* XVII 42 y 133 a propósito de la relación entre Ptolomeo y Berenice, así como de la de Zeus y Hera–, símbolo de unión matrimonial y de claras connotaciones vinculadas con el entorno social de la mujer casada, como bien explica E. Cantarella (1991, p. 124). En este punto del relato, la descripción de la escena amorosa es sugerente y de sumo interés, pues ofrece un punto de vista femenino que refleja el deseo de la mujer enamorada, tan intenso como el del hombre. Comienza Simeta su narración deteniéndose en pequeños detalles (el calor que un cuerpo daba al otro, el color de los rostros, los susurros, etc.), pero, súbitamente, decide interrumpirla y resumir los acontecimientos de después, porque es evidente que no quiere confesarlos: «se consumó todo y satisfacimos ambos nuestro deseo». Con esta pincelada inteligente, el lector percibe el pudor de la muchacha a quien, sin embargo, en estos momentos solo la diosa puede escuchar. Después de tan apasionada unión, K. J. Dover (1971, p. 96) se pregunta si la protagonista está embarazada y por qué ella misma le da tan poca importancia a este tema hasta el punto de ni siquiera hacer una breve alusión a ello. Añade que la respuesta podría hallarse en que, en aquella época no era un peso tan grave el tener un embarazo no deseado, habida cuenta de los procedimientos abortivos, así como de la posibilidad de exposición, o bien, al hecho de que Teócrito, como la mayoría de los escritores griegos, era un hombre.

Como contrapartida a la tónica del contexto erótico, el lenguaje de la mujer es mucho más agresivo, en general, que el del hombre y, así, Simeta se manifiesta verbalmente ofensiva no solo con su esclava, sino incluso con su querido Delfis. Ya hemos visto con qué modales trata Simeta a su sierva Testílde, por ejemplo, pero ahora sus adjetivos van a zaherir también la sensibilidad masculina. Despechada, lanza vocablos que, como insultos, se desgranaban de su boca en tono de reproche contra Delfis: «el muy cruel» (ὃ τάλας, v. 4); «el ingrato» (ἀνάσσιος, v. 6); «hipócrita» –o «incapaz de un afecto duradero»– (ᾧστοργος, v. 112). Es una mujer dolida, cuyo sufrimiento le impulsa a pronunciar palabras que hieren como dardos de rencor a un

---

<sup>462</sup> Cf. *Pi.*, N. VIII 6; S., *Tr.* 791 y *E.R.* 976; E., *Or.* 1080.

<sup>463</sup> Cf. E., *Ion* 545.

hombre cobarde, incapaz de enfrentarse a ella y que baja la mirada ante su presencia:

[...] al verme, el hipócrita fijó su vista en el suelo (v. 112).<sup>464</sup>

De modo semejante, también las siracusanas del *Id.* XV critican a sus maridos, aunque allí se trata de la típica confidencia de camaradería femenina que se aúna contra el sexo opuesto, pero que, en último término, se somete por completo a él (si nos fijamos, sobre todo, en que una de ellas se marcha al final para que su maridito no se enfade al no tener la cena hecha).

En la misma tónica, el posesivo con el que Simeta acompaña el nombre de Delfis en el estribillo revela su carácter fuerte y contrasta, además, con el hecho, bien conocido por el lector, de que Delfis no es suyo ni lo ha sido nunca:

Rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa (vv. 17, 22, 27, 37, 42, 32, 47, 52, 57 y 63).

Sin duda, el posesivo ἐμὸν denota, en este contexto, una fuerte implicación emocional de la protagonista que quiere «atar» a Delfis, no solo con vínculos mágicos (v. 3), sino también con el poder del verbo.

Pero, en ocasiones, su rabia se traduce en malvadas palabras, que lanza, probablemente, sin pensar, pues dice que prefiere verle morir si es que no regresa:

[...] y si todavía sigue atormentándome, por las Moiras que la puerta a la que él llame será la del Hades (vv. 159-160).

Ahora bien, esta actitud de despecho contrasta con la suavidad con que se cierra el idilio, cuando, en los versos 165-166, la joven se despide de la luna y las estrellas que acompañan el carro de la Noche serena.<sup>465</sup> Con todo, este cambio quizás no sea sino fruto de su propia inestabilidad y es posible que su serenidad sea tan frágil como lo han sido hasta el momento sus

---

<sup>464</sup> La imagen (καί μ' ἔσιδ' ὄστρογος ἐπὶ χθονὸς ὄμματα πῆξας) parece tomada de Hom., *Il.* III 217 (στάσκειν, ὑπαί δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πῆξας, «permanecía en pie con la vista baja y los ojos calvados en el suelo»). Para más semejanzas entre el pasaje de la *Iliada* (III 209-224) y estos versos de Teócrito y las concomitancias y entre Odiseo y Delfis, *vid.* N. E. Andrews (1996, pp. 36 y 40). *Cf.* también A.R., I 784, III 22, 422; Q.S., V 328; Coluth., 305, y Musae., 160.

<sup>465</sup> *Vid.* Ch. Segal (1985, p. 115).

arranques de furia. En cualquier caso, Teócrito deja vía libre a la imaginación del lector.

### *SIMETA CONTRA SIMETA*

Pero este despecho y esta desesperación de la protagonista se tornan también contra su propia persona, consciente del infortunio y pérdida inminente en que se halla. Se llama a sí misma ‘desgraciada’ (τάλαιναν) en el verso 40 y piensa –*cf.* verso 41– que se ha convertido en una mujer «infeliz y deshonrada» (κακὰν καὶ ἀπάρθενον) gracias a Delfis: «El mindio se ha adueñado enteramente de mi persona desdichada» (πᾶσαν ἔχει με τάλαιναν ὁ Μύνδιος, v. 96). También en otros momentos del poema Simeta desprecia su sino: «Yo, infeliz de mí» (ἐγὼ δέ οἱ ἄ μέγαλοίτος, v. 72). Y lamenta su credulidad ante las palabras de Delfis acerca de los efectos del amor: «Yo, la muy crédula» (ἐγὼ δέ νιν ἄ ταχυπειθής, v. 138). Como vemos, en general los calificativos con los que se describe son siempre negativos y guardan una estrecha relación con su desgracia. A fin de aclarar algunas cuestiones acerca de la carga semántica que subyace en estos adjetivos, pasamos a compararlos con aquellos que Simeta dirige contra Testílde, así como con aquellos que la Medea de Apolonio profiere refiriéndose a sí misma.

Por una parte, es significativo que los insultos de Simeta contra Testílde (δειλαία, v. 19; μισαρά, v. 20) difieran de los calificativos que lanza contra su propia persona (τάλαιναν, v. 40; μέγαλοίτος, v. 72; ταχυπειθής, v. 138), dotados estos últimos de ciertas connotaciones encaminadas a despertar la lástima del oyente. Por otra parte, si comparamos los personajes de Medea en Apolonio y Simeta en Teócrito hallamos algunas diferencias de interés en los calificativos que cada una se adjudica. Por ejemplo, cuando Medea solicita un compromiso de matrimonio sancionado mediante solemne juramento ante testigos,<sup>466</sup> dice:

Mas tú, extranjero, ante tus compañeros haz a los dioses testigos de las palabras que me prometiste, y no me dejes partir lejos de aquí menospreciada y sin honra por falta de valedores (A.R., IV 88-91).

En otro lugar, el adjetivo que Medea se aplica a sí misma –y que sugiere un cierto matiz de agresividad– coincide con el que Simeta emplea para con

<sup>466</sup> Práctica habitual en época helenística consistente en el mutuo consentimiento.

su esclava: «¿Por qué me domina, desdichada (με δειλαίην), este dolor?» (A.R., III 464). Y el mismo epíteto reaparece en A.R., III 771: ‘Desdichada de mí’ (δειλή ἐγώ). Pero, cuando es el narrador quien habla de ella la llama ‘desdichada’ (σχετλίη), por ejemplo, en A.R., III 1133.

Distintamente, Simeta, abandonada, declara *a posteriori* hallarse ya sin honra (vv. 40-41). Pero la honra no significa lo mismo para una y otra: Medea la perderá por traicionar a su padre; para Simeta es una cuestión de entrega. En todo caso, hay una diferencia sustancial entre ambas y es que Medea sí consigue casarse con el hombre a quien ama (A.R., IV 1170 y ss.), aunque luego le salga todo mal, mientras que Simeta se queda sola y sin nada desde el principio. Pese a que ambas sufren finalmente el abandono, la relación de Medea es mucho más compleja, duradera y madura que la de la pobre Simeta.

Cabe destacar aquí la estructura bimembre enfática del *Id.* II 41: κακὰν καὶ ἀπάρθενον, paralela, en cierto modo, a la de A.R., IV 91:<sup>467</sup> ὄνοτιν καὶ ἀεικέα, pues forma, en ambos casos, parte de la diéresis bucólica que se inicia en la conjunción καί.

Veamos un cuadro recopilatorio de estos adjetivos:

SIMETA A SÍ MISMA	SIMETA A TESTÍLIDE	MEDEA A SÍ MISMA	SIGNIFICADO
τάλαιναν (vv. 40 y 96)			desgraciada
<b>κακὰν καὶ ἀπάρθενον (v. 41)</b>			<b>infeliz y deshonrada</b>
μεγάλοιτος (v. 72)			infeliz
ταχυπειθής (v. 138)			crédula
	δειλαία (v. 19)	δειλαίην (A.R., III 464) y δειλή (A.R., III 771)	estúpida / desdichada
	μυσαρά (v. 20)		desgraciada
		σχετλίη (A.R., III 1133)	desdichada
		<b>ὄνοτιν καὶ ἀεικέα (A.R., IV 91)</b>	<b>menospreciada y sin honra</b>

Analicemos brevemente cada uno de estos adjetivos para inferir los rasgos esenciales de nuestra protagonista:

<sup>467</sup> Ambas en negrita en el cuadro-resumen.

- El epíteto *τάλας* designa a la persona que soporta males y que, en consecuencia, es desgraciada o infortunada. Cuando Simeta se refiere a sí misma como *τάλαιναν*, se debe al gran pesar que siente al soportar la marcha de su amado Delfis y, por tanto, posee un evidente tinte autocompasivo.

- Acerca del adjetivo *κακάν*, A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 44) explica que puede tratarse de una reminiscencia de *Od.* X 301 (*μή σ' ἀπογυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήη*) donde *κακόν* significa 'débil' o 'blando', mientras que rechaza el sentido de *infamis* o *impudica*, a menos que Simeta se refiera a sí misma desde una perspectiva ajena. Con todo, el adjetivo *κακάν* del *Id.* II 41 es también aplicado a una perra en el *Id.* V 27: «¿quién, teniendo una cabra primeriza, prefiere ordeñar una vil (*κακάν*) perra?». A nuestro entender, en ambos casos se refiere Teócrito a la utilidad o consideración social de los personajes tomando como base que *κακός* puede significar 'defectuoso' o 'que no tiene las cualidades apropiadas'. En efecto, Simeta, deshonrada ya por Delfis no reúne las condiciones esperables en una joven casadera al haber perdido su virginidad, del mismo modo que la perra no es el animal más propio para ser ordeñado.

- Cuando Simeta dice que Delfis la ha dejado «deshonrada» (*ἀπάρθενον*), puede referirse, bien a que ya no es una jovencita, como sugiere A. Bailly (s.v. *ἀπάρθενος*) en su definición del término, bien a que ya no es virgen. En ambos casos el adjetivo *κακάν* conservaría su sentido de inutilidad, ya sea por vieja, ya sea por haber perdido la doncelléz. C. A. Faraone (1999, p. 154) cree que este epíteto posee el valor de 'casadera', sin ninguna referencia al himen, y remite a los análisis de G. Sissa (1990). Señala, además, que este término solo aparece en Eurípides (*Héc.* 612), donde se emplea referido a una muchacha que ha muerto efectivamente virgen y al hacerlo ha perdido su capacidad de casarse y no su virginidad. De acuerdo con esto, C. A. Faraone sospecha que Simeta emplea eufemísticamente este término –como otras palabras usadas en el argot de las relaciones cortesanas– para indicar que la joven desaprovechó la oportunidad de casarse. Sin embargo, consideramos que Simeta no puede ser una cortesana y que, por tanto, el adjetivo carece de esta doble lectura.

- El calificativo *μεγάλοιτος* del *Id.* II 72, hápax que, según A. S. F. Gow, puede, o no, llevar artículo, está formado sobre *μέγας* y el sustantivo *οἶτος* ('destino funesto', 'desgracia', 'infortunio'). Aparece en forma de vocativo, recurso expresivo de gran intensidad, especialmente eficaz en el género trágico.

- El adjetivo ταχυπειθής ('que se deja persuadir con rapidez') del *Id.* II 138, compuesto de ταχύς y πείθω, se aplica también a un hombre en el *Id.* VII 38 y presenta a Simeta como víctima de su propia inocencia.

- Observamos en el cuadro que el epíteto δειλός / δειλαιός que Simeta profiere agresivamente contra su esclava Testílde es el mismo que emplea Medea, personaje de más fuerza que Simeta, para definirse, pues δειλαιός – adjetivo muy apreciado por los trágicos– es aquel que se halla en la cumbre de los infortunios. Medea es, por tanto, una mujer que no tiene compasión de sí misma, de tal manera que su lenguaje se torna muy directo y realista. Es realmente agresiva, no como Simeta, en todo más inconsistente, pues ni es bruja ni mata a nadie ni posee capacidad alguna de acción.

- El adjetivo μσαρός se aplica a las personas con el sentido de 'infame', 'abominable' o 'impuro' y es precisamente el calificativo que le dirige Jasón a Medea, impura y abominable por haber asesinado a sus propios hijos en Eurípides (*Med.* 1393). Desde luego, Testílde no parece haber cometido nada tan grave como para merecer tal apelativo, sino que padece la descarga de su airada dueña.

- El epíteto σχέτλιος se refiere a las personas dañinas, funestas y que generan el mal. En los poemas homéricos se asocia a héroes u hombres terribles por su fuerza, audacia o crueldad,<sup>468</sup> pero adquiere posteriormente también el significado de 'infortunado' o 'miserable', sobre todo, entre los trágicos,<sup>469</sup> sentido que le atribuye sin duda Apolonio.

- Por último, los adjetivos ὄνοτος ('despreciable') y ἀεικής ('inconveniente', 'indigno'), este último aplicado con frecuencia a la ropa, no vienen sino a recalcar la consideración en que se tiene Medea.

Por tanto, según acabamos de ver, la elección de los epítetos cumple la misión de resaltar con esmero y sutileza el carácter y los procesos internos de los personajes femeninos.

---

<sup>468</sup> Cf. A. Bailly y L.S.J. (s.v. σχέτλιος).

<sup>469</sup> Cf. A., *Pr.* 644; S., *Ant.* 47, y E., *Alc.* 824.

### Los efectos del amor

El gusto alejandrino por el contraste se manifiesta por doquier en la poesía teocritea y sirve, de modo especial, para caracterizar el mundo interior de los personajes. Así, el silencio de los elementos se contrapone a la angustia interior de la maga:

Mira, calla el mar, callan los vientos: pero dentro del pecho no calla mi pena (vv. 38-39).

De modo semejante, Mosco contrapone –en el *fr.* 1 recogido en el *Anthologium* de Estobeo– la tranquilidad del mar sereno y el temor que causa agitado,<sup>470</sup> tal vez por influencia teocritea. Y también Apolonio de Rodas disfruta con los claroscuros: la ira de Heracles motivada por la desaparición de Hilas contrasta con la alegría de los argonautas al zarpar una plácida mañana (I 1276 y ss.); el silencio nocturno se opone a la agitación interior de Medea («Tampoco había ya ladrido de perros por la ciudad, ni bullicio sonoro. El silencio reinaba en la cada vez más negra oscuridad. Pero a Medea no la dominó el dulce sueño», A.R., III 749-751). El contraste con el sueño era ya un tópico en Homero (*Il.* II 1-4 y X 1-4), aunque Teócrito es más conciso que Apolonio, quizás por exigencias del género. Por tanto, los contrastes se insertan en diversos momentos de la narración y transmiten la creciente tensión del personaje, como también en los versos 106-107, teñidos de paradoja: «me quedé toda más helada que la nieve, de mi frente corría a chorros el sudor». El interior de Simeta está agitado y se contrapone al mar en calma (vv. 38-39). Pero, curiosamente, no es infrecuente que el mar esté revuelto, por lo que la imagen adquiere mayor dinamismo. Con todo, al final del poema la joven se sitúa en armonía con los elementos.

Teócrito penetra en la psicología de su personaje adentrándose en la sintomatología del amor,<sup>471</sup> de forma que su detallada exposición, breve pero

---

<sup>470</sup> La imagen del mar se empleó con frecuencia en Grecia para representar las emociones femeninas. *Vid.* L. Gil (1975, p. 66).

<sup>471</sup> M. Fantuzzi y R. L. Hunter (2002, pp. 221-245) piensan que el tema del amor no correspondido podría tratarse de un tópico literario, ya que, por ejemplo, el *fr.* 2 de Mosco presenta una cadena de amores de esta índole (Pan ama a Eco, Eco a un sátiro, el sátiro a Lide). En cambio, el *fr.* 12 de Bión, parecido a aquel, pero más ambicioso, con su máxima «afortunados los que aman cuando son amados» –opuesta a la negatividad teocritea del *Id.* XIII 66: «desgraciados los que aman»– introduce los *exempla* de tres amores homosexuales correspondidos: Teseo, Orestes y Aquiles.

cargada de emotividad, lleva al lector a vibrar al compás de la ansiedad de Simeta. Un elemento estructural, destacado por M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p.71, n. 22), contribuye de modo significativo a la caracterización de este personaje: la primera parte de sus confidencias a Selene (vv. 64-135) está en quintetos separados por un estribillo nuevo, pero, a partir del verso 136, cuando la narración se hace más patética, esta estructura elaborada desaparece, pues Simeta habla entonces consigo misma más que con la diosa lunar. Con todo, nos parece interesante la propuesta de P. A. Cavallero (1998, pp. 307-316) según la cual el verso 61 –que, como han notado ya varios autores,<sup>472</sup> no se ajusta al contexto en que lo transmiten los manuscritos– sería el estribillo correspondiente a esta parte (vv. 139-158). El verso vendría así a significar: «Estoy atada a mi pasión, pero él no hace caso alguno de mí». De modo semejante, los versos que describen el ritual mágico (vv. 7-63) adoptan la forma de nueve cuartetos separados por un estribillo que insiste en su deseo de que Delfís regrese a ella. Esta estructura reiterativa ayuda a comprender la obsesión que domina a la enamorada, de suerte que lenguaje y forma colaboran para cohesionar el texto y transmitir sin necesidad de explicitarlo todo el contenido esencial de la escena. El lector se ve así arrastrado hacia el mundo interior de la protagonista:

En cuanto lo vi, me volví loca, y mi pobre corazón quedó abrasado.  
Desvaneciéndose mi prestancia.<sup>473</sup> Ya no paré mientes en aquella procesión, y  
no sé cómo volví a casa.<sup>474</sup> Comencé a tiritar de ardiente fiebre y estuve en  
cama diez días y diez noches [...] Y mi tez se tornó con frecuencia del olor

---

<sup>472</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 47).

<sup>473</sup> La expresión τὸ κάλλος ἐτάκετο del *Id.* II 83 posee ciertas reminiscencias de los efectos del discurso de Odiseo sobre Penélope en *Od.* XIX 204, pasaje evocado también en el *Id.* VII 76. Nótese asimismo el empleo de este verbo en los *Idd.* I 66, 88; II 39; VI 27 y XI 14. Cf. K. H. Stanzel (1995, pp. 262-263).

<sup>474</sup> La elección de la forma ἐξεσάλαξεν en lugar de ἐξάλαπαξεν no parece casual. Para la primera, cf. Pl., *Lg.* 923b, y S., *O.T.* 1455. Para la segunda, cf. S., *Aj.* 1198, y Herod., III 5. La forma ἐξεσάλαξεν solo aparece en Macedonio (*A.P.* V 235), quien probablemente imita este pasaje teocriteo.

del fustete,<sup>475</sup> caíanme de la cabeza todos los cabellos, y me quedé solo en la piel y en los huesos<sup>476</sup> (vv. 82-86 y 88-90).

A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 51) considera, por su parecido, que tanto la expresión *χὼς ἴδον, ὡς ἐμάνην* («en cuanto lo ví, me volví loca», *Id.* II 82) como *ὡς ἴδεν, ὡς ἐμάνη, ὡς ἐς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα* («(Atalanta) en cuanto las vio, quedó fuera de sí y cayó en profundo amor», *Id.* III 42) se inspiran ambas en Homero (*Il.* XIV 294: *ὡς δ' ἴδεν, ὡς μιν ἔρωσ πικινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν*),<sup>477</sup> donde Zeus queda súbitamente poseído de deseo al ver llegar a Hera a la cumbre más alta del Ida. Sin embargo, Teócrito ha revivido aquí el trillado tema del amor a primera vista, con una extraña variante, en tanto que es generalmente el hombre, no la mujer, quien cae víctima de este tipo de enamoramiento.<sup>478</sup> Por este motivo, J. B. Burton (1995, pp. 43-44) hace hincapié en que Simeta asume la iniciativa masculina y en que su amor a primera vista constituye un *topos* en las relaciones pederásticas. En la misma línea, F. T. Griffiths (1984, pp. 266-267) opina que el lamento de Simeta en la segunda mitad del poema es similar al de los pederastas entrados en años de los *Idd.* XXIX y XXX. Sea como fuere, la expresión pone de manifiesto la inmediatez de la pasión incipiente de la protagonista. Para F. T. Griffiths (1984, p. 265), la completa ausencia del elemento masculino, pues no solo sus compañías, sino que incluso su religión está integrada únicamente por divinidades femeninas –lo mismo que en el *Id.* XV– provocan que Simeta adopte actitudes propiamente masculinas a fin de llenar ese espacio dejado por el hombre. Ch. Segal (1985, pp. 114 y 115, n. 31) opina, por su parte, que Simeta es emocionalmente castigada por transgredir el espacio sexual reservado a la mujer: en su primer encuentro con Delfis asume el papel del macho observador que seduce con la mirada;

<sup>475</sup> Como ‘fustete’ traducen M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos el griego *θάψω* (v. 88), arbusto cuya madera producía un colorante anaranjado, aunque reconocen que esta interpretación no es segura. Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 53), este cambio de color parece un fenómeno más propio de la reacción de Simeta al ver a Delfis que de la enfermedad que le sigue.

<sup>476</sup> Ese quedarse en los huesos del *Id.* II 90 (*ὄστια καὶ δέρμα*), convertido ya en un tópico literario, es expresado por el griego de diversas formas. Cf. Call., *Cer.* 94: *ἴνές τε καὶ ὄστέα*; *Epigr.* 32: *ὄστέα καὶ τρίχες*; A.R., II 201: *ρίνοι δὲ σὺν ὄστέα μούνον ἔεργον*; Q.S., IX 371-372: *καὶ οἱ πᾶν μεμάραντο δέμας, περὶ δ' ὄστέα μούνον ῥινὸς ἔην*; etc.

<sup>477</sup> Según A. S. F. Gow, el segundo *ὡς* tiene todos los visos de ser demostrativo y, de acuerdo con la preceptiva antigua, el *ὡς* demostrativo debe acentuarse y la práctica moderna lo escribe oxítono.

<sup>478</sup> *Vid.* F. T. Griffiths (1984, p. 261).

le atrae el cuerpo atlético y bien aceitado de Delfis (atracción meramente física) y se lamenta, como viera F. T. Griffiths, al modo de los viejos pederastas. En efecto, según observa R. M.<sup>a</sup> Aguilar (1996, pp. 85-86), desde Homero, la mujer que abandona el comportamiento que se espera de ella, como Clitemnestra, Antígona o Fedra, es mal vista: «En cualquiera de estos casos parece claro que la maldad de la mujer ha consistido sobre todo en salirse de su papel asignado, declarando abiertamente sus sentimientos o compitiendo en conocimientos con el hombre». Pero si Simeta está violando ciertos códigos sociales, ella es tan inconsciente de ellos que nadie se atrevería a juzgarla.<sup>479</sup> Como algunas concubinas de la Comedia Nueva,<sup>480</sup> Simeta ha de ser inocente para mantener la simpatía de la audiencia. No persigue seguridad, prestigio o dinero y es su sentimiento puro de amor lo que arrastra al lector a simpatizar con ella, a diferencia de Delfis, que se muestra –siempre desde el punto de vista de Simeta– manipulador y pleno de dobleces y ambivalencias. Con todo, no falta quien piensa, como G. O. Hutchinson (1988, p. 157), que estos rasgos no son exclusivamente masculinos, pues existen varios ejemplos de iniciativa femenina en el amor.

Más adelante, cuando Simeta describe, en un mayor nivel de concreción, que ha dado un salto cuantitativo y cualitativo en su relación con Delfis, el momento en que le ve franquear el umbral de su puerta, dice:

[...] me quedé toda más helada que la nieve, de mi frente corría a chorros<sup>481</sup> el sudor, cual húmedo rocío; no podía hablar, ni los balbuceos síquiera que los niños dicen en sueños a su madre querida. Todo mi hermoso cuerpo quedó rígido, enteramente igual a una muñeca (vv. 106-110).

Como vemos, Teócrito conoce bien los efectos del amor, sea por propia experiencia, sea por tradición literaria, de tal forma que muestra a través del personaje de Simeta la vida interior de una persona ordinaria a quien el lector percibe, gracias a esta descripción, más como una niña que como una devoradora de hombres. Si echamos una mirada retrospectiva, podemos hallar en sus versos ciertos ecos de aquellos de Safo (31 L-P) y de Apolonio al menos en cuanto al contenido se refiere, que no a la forma. De los aspectos comunes entre Apolonio de Rodas y Teócrito poco podemos

<sup>479</sup> Vid. F. T. Griffiths (1984, p. 262).

<sup>480</sup> Así la Glicera de la menandrea *Perikeiromene*. Vid. E. Fantham (1975, p. 64).

<sup>481</sup> Este verbo κοχυδεῖν aparece también en Pherecr., fr. 130.

decir:<sup>482</sup> si uno se inspiró en el otro, o bien, si emplearon una fuente común, con probabilidad, Safo. Lo cierto es que ambos, entre otros detalles, coinciden en recrear la reacción de sus protagonistas en su primer encuentro amoroso a solas. De este modo, Medea se queda inmóvil al ver a Jasón tan guapo:

Entonces a ella el corazón se le precipitaba fuera del pecho, sus ojos se nublaron solos y un cálido rubor invadió sus mejillas. No podía alzar sus rodillas ni hacia atrás ni hacia delante, sino que tenía los pies clavados en tierra (A.R., III 962-965).

Pero es que entre los poetas helenísticos las contaminaciones se producen en todas direcciones y, así, incluso Calímaco recoge estos consabidos síntomas de la enfermedad del amor en sus versos, sin que lleguemos a tener la certeza de cuál es la versión original, pues eran ya tópicos que salpicaban toda la poesía epigramática:

Como la nieve en el Mimante, como una muñeca de cera<sup>483</sup> al sol, así se consumía, y aun más, hasta que solo le quedaron al desdichado piel y huesos sobre las fibras (*Cer.* 91-93).

Con la intención de mostrar con más claridad estas coincidencias, recogemos en un cuadro los tópicos que describen la sintomatología del amor en Teócrito, Safo y Apolonio:

TÓPICO	TEÓCRITO	APOLONIO	SAFO (31 L-P)
Enajenación	<p>χὼς ἴδον, ὡς ἐμάνην («En cuanto lo vi me volví loca», <i>Id.</i> II 82)</p> <p>οὐκέτι πομπᾶς τήνας ἐφρασάμιαν, οὐδ' ὡς πάλιν οἴκαδ' ἀπῆνθον ἔγνω («Ya no paré mientes en aquella procesión, y no sé cómo volví a casa», <i>Id.</i> II 83-85)</p>	<p>καὶ οἱ ἄηντο στηθέων ἐκ πυκινῶν καμάτῳ φρένες («y su prudente razón le era arrebatada del pecho por la zozobra», A.R., III 288-289)</p> <p>ἐκ δ' ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν («el corazón se le precipitaba fuera del pecho», A.R., III 962)</p>	<p>καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν («el corazón en el pecho me arrebató», v. 6)</p>
Fuego	<p>μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη («mi pobre corazón quedó abrasado», <i>Id.</i> II 82)</p>	<p>αἶθετο λάθρη οὐλὸς ἔρωτος («ardía furtivamente el funesto amor», A.R., III 296-297)</p>	<p>δ' αὐτίκα χρῶϊ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν («y de pronto un sutil fuego me corre», v. 10)</p>
Pérdida de belleza	<p>τὸ δὲ κάλλος ἐτάκετο («Desvaneciose mi prestancia», <i>Id.</i> II 83)</p>		

<sup>482</sup> Vid. M. Durán Mañas (2005a, p. 15).

<sup>483</sup> A partir de este verso infiere A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 55) que se compara Simeta a una muñeca de cera, aunque, en nuestra opinión, la evidencia no está tan clara.

ΤÓΠΙΚΟ	ΤΕÓCRITO	APOLONIO	SAFO (31 L-P)
Contraste de frío y calor	ἀλλά μέ τις κατορά νόσος ἐξεσάλαξεν («Comencé a tiritar de ardiente fiebre», <i>Id.</i> II 85)		ἰδρῶς ψῦχρος κακχέεται («me invade un frío sudor», v. 13)
Estar en cama	κείμεν δ' ἐν κλιντῆρι δέκ' ἄματα καί δέκα νόκτας («estuve en cama diez días y diez noches», <i>Id.</i> II 86)		
Cambio de color de la piel	μεν χρώς μὲν ὁμοῖος ἐγίνετο πολλάκι θάψω («mi tez se tornó con frecuencia del color del fustete», <i>Id.</i> II 88)	ἀπαλάς δὲ μετετροπάτο παρειάς ἐς γλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος («y mudaba sus delicadas mejillas, unas veces en color pálido, otras en rojo», A.R., III 297-298).  θερμὸν δὲ παρηΐδας εἶλεν ἔρευθος («un cálido rubor invadió sus mejillas», A.R., III 963)	τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, γλωροτέρα δὲ ποίας ἐμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης φαίνομ' ἐμ' αὐται («me estremezco, más que la hierba pálida estoy, y apenas distante de la muerte me siento, infeliz», vv. 14-16)
Alopecia	ἔρρουν δ' ἐκ κεφαλᾶς πᾶσαι τρίχες («caíanme de la cabeza todos los cabellos», <i>Id.</i> II 89)		
Pérdida de peso	ὄστι' ἔτ' ἦς καὶ δέρμα («me quedé solo en la piel y en los huesos», <i>Id.</i> II 90)		
Frío	πᾶσα μὲν ἐνύχθην χιόνος πλέον («me quedé toda más helada que la nieve», <i>Id.</i> II 106)		
Calor	ἐκ δὲ μετώπῳ ἰδρῶς μευ κοχόδεσκεν («de mi frente corría a chorros el sudor», <i>Id.</i> II 106-107)	ἰαίνετο δὲ φρένας εἶσω τηκομένη, οἶόν τε περὶ ῥοδέησιν ἐέρση τήκεται ἠΰοισιν ἰαινομένη φαέεσσιν («Un calor derretía por dentro su corazón, como sobre las rosas se derrite el rocío al calor de los rayos de la aurora», A.R., III 1019-1021).	
Mudez	οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμην («no podía hablar», <i>Id.</i> II 108)		ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἵκει («apenas te miro y entonces no puedo decir ya palabra», vv. 7-8)
Inmovilidad	ἐπάγην δαγῶδι καλὸν χροῶ πάντοθεν ἴσα («Todo mi hermoso cuerpo quedó rígido, enteramente igual a una muñeca», <i>Id.</i> II 110)	γούνατα δ' οὐτ' ὀπίσω οὔτε προπάρσιθεν ἀείραι ἐσθενεν, ἀλλ' ὑπένερθε πάγη πόδας («No podía alzar sus rodillas ni hacia atrás ni hacia delante, sino que tenía los pies clavados en tierra», A.R., III 964-965) <sup>484</sup>	
Ceguera		ὄμματα δ' αὐτῶς ἤχλυσαν («sus ojos se nublaron solos», A.R., III 962-963)	ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμ' («por mis ojos nada veo», v. 11)
Zumbido de oídos			ἐπιρρόμβεισι δ' ἄκουαι («los oídos me zumban», v. 12)

<sup>484</sup> Sobre estos versos, cf. R. M.<sup>a</sup> Aguilar (2004a, pp. 235-240).

De los síntomas a los que alude Safo, Teócrito recrea los siguientes: enajenación, fuego, contraste entre frío y calor, cambio de color y mudez. De estos, solo la enajenación, el fuego y el cambio de color coinciden también en Apolonio. No obstante, Apolonio y Teócrito aportan otros síntomas que no aparecen en Safo: el calor y la inmovilidad. Por su parte, Apolonio recoge un solo motivo de Safo que Teócrito obvia en el *Id.* II: la ceguera. Naturalmente, Apolonio enriquece su descripción con otros elementos que aquí hemos omitido por no tener ningún vínculo directo con Teócrito, como son el mirar continuamente al objeto amado (III 287-288, 444-445), el tener un único pensamiento obsesivo (III 289-290), el consumirse de dolor (III 446, 761-766), el que el espíritu vuela tras los pasos del que parte (III 446-447), el que Medea se autoengaña en sueños pensando que Jasón ha venido a la Cólquide por ella y no por el vellocino (III 616-634), etc.

Resulta clara, pues, la intencionada *variatio* a partir del poema sáfico donde coinciden no pocos elementos. En este caso, parece que la experiencia personal le dicta al autor el tema y la tradición la forma. Ahora bien, estos síntomas se producen a causa del poder de Eros<sup>485</sup> que se manifiesta imperioso subyugando la voluntad de su víctima como fuego abrasador (*cf. Idd.* II 133 y III 17). De este dios afirma Delfis unos versos más adelante: «Con funesta locura (σὸν [...] μανίας) hace huir a la doncella de su morada y a la recién casada abandonar el lecho aún caliente de su esposo» (vv. 136-139). El plural del término μανία, utilizado con frecuencia en poesía, aparece tan solo una vez más en el siracusano, en el *Id.* XI 11: ὀρθαῖς μανίας, donde el término μανίας ocupa la misma sede y recrea también una atmósfera de amor –curiosamente en el *Id.* XXVI, *Las Bacantes*, no aparece el vocablo, por lo que este debe de relacionarse forzosamente con la locura amorosa—. Para A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 58), es evidente el paralelo con Eurípides:

Por eso ahora las he agujoneado fuera de sus casas a golpes de delirio, y habitan el monte en pleno desvarío<sup>486</sup> (*Ba.* 32-33).

Como observa M. Dillon (2002, p. 180), μανία es a menudo traducido por ‘locura’, pero no siempre posee tal connotación. Su significado está más próximo a ‘posesión’, un estado que causa un comportamiento anormal, pero

---

<sup>485</sup> En las *Argonáuticas* Eros es, en opinión de G. Giangrande (1993, p. 227), una divinidad positiva, ya que permite a los héroes alcanzar sus fines.

<sup>486</sup> Trad. de C. García Gual (1985, p. 349).

no obligatoriamente locura. Platón –como también Plutarco–<sup>487</sup> define cuatro tipos de manía: la profética que viene de Apolo, la mística de Dioniso, la poética de las Musas y la erótica de Afrodita y Eros. Tanto hombres como mujeres son susceptibles de verse influidos por todas ellas, si bien la *μανία* de Apolo y de Dioniso afecta especialmente a las mujeres.

Pero, según hemos visto, el amor de Simeta es egoísta, ya que antes prefiere ver muerto a Delfis que vivir sin poseerle: «Así la carne de Delfis se deshaga en la llama (v. 26)». Algo más adelante (vv. 159 y ss.) sugiere, al tiempo que invoca a las Moiras, que está dispuesta a matar a su amante ingrato si no logra recuperarlo: «por las Moiras que la puerta a la que él llame será la del Hades». En una situación semejante, Medea en Apolonio (A.R., III 788-790) piensa en una solución diferente que a Simeta ni se le pasa por la imaginación: el suicidio. Para ella, se trata, en realidad, de un debate interno entre los impulsos de su corazón, es decir, ayudar a Jasón, y los dictados de su conciencia, que le inducen a quitarse la vida. Pero es que los encantamientos de Medea son para salvar a Jasón y no para destruirle ni atraerle.

### Simeta y el tiempo

A partir del verso 66 Simeta comienza su relato siguiendo un orden cronológico. En el verso 70, como apunta A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 50), el adjetivo *μακαρίτις* referido a la nodriza tracia indica que esta ha muerto y, por tanto, que hace ya tiempo desde que tuvieron lugar los hechos narrados por Simeta. Sin duda, la protagonista introduce este detalle con la intención de dar mayor peso a su relación con Delfis, pues el tiempo le otorga cierto estatus. En cualquier caso, se trata de un elemento que marca un lapso de tiempo considerablemente amplio, si bien nada impide pensar que la muerte de la nodriza se ha producido hace poco. El imperfecto *ἐπῆδεν* del *Id.* II 91 («¿A qué vieja dejé de acudir que entendiera de encantamientos?») en lugar de un presente, refuerza la idea de que ha transcurrido un intervalo importante o, al menos, así lo siente Simeta –aunque nosotros sabemos que solo lleva once días sin su amado–. En este sentido, la muchacha no deja de

---

<sup>487</sup> Cf. Pl., *Phdr.* 265a, y Plu., *Mor.* 758e-759b, respectivamente. Sobre si la locura es algo bueno o malo, véase también Pl., *Phdr.* 244a-245a.

lamentarse por el paso irrevocable del tiempo: «y el tiempo pasaba» (ὁ δὲ χρόνος ἄνυτο φεύγων, v. 92).

Según el propio A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 60) ha notado, Teócrito, que es sumamente detallista para las pinceladas temporales,<sup>488</sup> introduce una pequeña incongruencia en el *Id.* II 144 cuando Simeta afirma: «Hasta ayer ninguna queja tuvo él de mí ni yo de él» (κοῦτε τι τῆνος ἐμὶν ἀπεμέμψατο μέσφα τό γ' ἐχθές). Sabemos bien que hace once días que no lo ve y, por tanto, es probable que el adverbio ἐχθές sirva para contrastar la penosa situación actual con el pasado feliz no tan lejano. Esta mujer emocionalmente poco estable podría estar mintiendo, aunque de forma inconsciente, a fin de acentuar su trágica situación.

Pero el número once parece acompañar a aquellos que sufren de amor en la poesía teocritea.<sup>489</sup> También el segador Buceo menciona en el *Id.* X este número al confesar la causa de su pena ante la inquisición de Milón: «Buc.– Pues yo, Milón, va para once días que estoy enamorado» (BO. ἀλλ' ἐγώ, ὦ Μίλων, ἔραμαι σχεδὸν ἑνδεκαταῖος, v. 12). Y en otro contexto amoroso le dice Polifemo a Galatea: «Para ti crío yo once cervatos» (τράφω δέ τοι ἑνδεκα νεβρώς, *Id.* XI 40). Para el enamorado Ésquinas han transcurrido también once días desde su último punto de referencia<sup>490</sup> –aunque no sabemos cuál es–: «Hoy estamos a once» (σήμερον ἑνδεκάτα, *Id.* XIV 45).

Por tanto, el número de diez días se torna una cifra soportable, por ejemplo, cuando Simeta enferma de amor (*cf.* *Id.* II 86: κείμεν δ' ἐν κλιτηῖρι δέκ' ἄματα καὶ δέκα νόκτας), mientras que el undécimo constituye la gota que colma el vaso cuando se ve rechazada. En efecto, hace tan solo once días (νῦν δέ τε δωδεκαταῖος ἀφ' ὧτέ νιν οὐδὲ ποτεῖδον, v. 157) que Delfis no la visita, pero para ella es un lapso de tiempo inconmensurable, pues debemos imaginar que cada segundo pasa lento y tedioso a causa de la ansiedad que le provoca la ausencia del amado.

---

<sup>488</sup> El número tres y el doce –empleados en Teócrito para designar el tiempo que Delfis ha estado junto a Simeta y el tiempo que lleva sin estar con ella– son ejemplos iterativos que permiten al lector evitar la repetición y crean un efecto casi ceremonial. *Vid.* N. E. Andrews (1996, p. 43).

<sup>489</sup> *Cf.* Gal., In Hippocratis librum primum epidemiarum 17a, 174, 4, y De crisibus libri III 9, 627, 9.

<sup>490</sup> *Vid.* M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 142, n. 10).

### Simeta y la magia

Gran parte de los estudiosos<sup>491</sup> sostiene que los encantamientos amorosos eran practicados con independencia del sexo, pese a que, en general, las esferas del hombre y la mujer estaban bien definidas. De hecho, las tradiciones persa, judía y chipriota referidas por Plinio recogen prácticas mágicas de creación masculina. Con todo, los hombres empleaban la magia generalmente para infundir en las mujeres una pasión descontrolada (ἔρως), mientras que las mujeres la utilizaban más bien para mantener, acrecentar o recuperar el cariño del amado (φιλία), aunque por supuesto siempre cabían las excepciones.<sup>492</sup> No obstante, por alguna razón, el mundo de la magia y la superstición se ha visto indefectiblemente vinculado al ámbito femenino.<sup>493</sup> Es significativo, según observa M. García Teijeiro (2005, p. 35), que no haya magos en la literatura clásica griega, lo cual contrasta con los testimonios de los documentos mágicos conservados. De este modo, las divinidades griegas de la magia y los fantasmas son deidades relacionadas intrínsecamente a la mujer,<sup>494</sup> como lo están Selene, Hécate y Ártemis, invocadas por Simeta (vv. 33 y ss.). De hecho, incluso cuando un varón invoca a Hécate es para recibir algún favor de una mujer. Por ejemplo, cuando Jasón solicita la ayuda de Medea para superar las pruebas impuestas por Eetes le dice: «Te lo ruego por la propia Hécate y por tus padres y por Zeus» (A.R., III 985-986). En definitiva, lo que hace Jasón es recurrir a elementos del mundo de Medea para persuadirla (¡incluso menta a sus padres contra quienes la joven maquina en pro de Jasón!). En justa correspondencia, Jasón ha de ofrecer

---

<sup>491</sup> Vid. C. A. Faraone (1999, p. 9).

<sup>492</sup> C. A. Faraone (1999, pp. 146-147) observa, además, que en el mundo griego hay hombres socialmente inferiores que actúan como mujeres. Así, afirma (1999, p. 152) que Simeta pronuncia un encantamiento en forma de *agogé*, del mismo tipo que el que presenta Teócrito en el *Id.* VII 103-114 cuando un personaje masculino solicita de Pan, patrón de la atracción homoerótica, que traiga a un muchacho hasta sus amantes brazos, pasaje en el que M. Fantuzzi y F. Maltomini (1996) ven una parodia de los encantamientos amorosos, en especial de los que prometen una recompensa o castigo a una divinidad o fantasma si el deseo no se cumple.

<sup>493</sup> Vid. C. Espejo Muriel (1999, p. 45).

<sup>494</sup> Con todo, la magia como motivo literario aparece ya en Homero, donde cada divinidad –masculina o femenina– además de emplear plantas, brebajes o ungüentos, se relaciona con un objeto de poder sobrenatural como la égida de Zeus, el tridente de Posidón, el casco de Hades, el ceñidor de Afrodita, las sandalias aladas de Hermes, etc. Vid. J. L. Calvo (1998b, p. 42).

sacrificios a Hécate con arreglo a los mandatos de la maga (A.R., III 1035). Se produce, en suma, un acercamiento entre magia y religiosidad desde el momento en que al hombre le falta el apoyo divino y recurre entonces a la magia como lo hace Simeta: fusiona las deidades tradicionales (alusiones a Ártemis, Hécate, etc.), la magia (ritos diversos) y la ciencia (donde se invoca a Selene). Con todo, no debemos interpretar –según advierte R. Gordon (1997, pp. 130-131 y 146)– que la existencia de textos de contenido mágico y astrológico en el mundo helenístico sea fruto de una nueva intensidad de creencia y práctica popular, pues esta hipótesis se halla falta de argumento, dadas las características de los testimonios. En efecto, la mayoría de las fuentes más prometedoras para el conocimiento de la magia y la astrología en este periodo están llenas de valores convencionales, pero esos valores pertenecen a la cultura libresca y por este motivo son de poca consistencia para una comprensión global del mundo helenístico.

A nuestro parecer, en la relación entre la magia y lo femenino subyace una manifestación de la carencia de poder social de la mujer. En efecto, si su actuación pública se ve limitada por los criterios de la sociedad imperante, es natural que la mujer tienda a buscar un dominio propio y poderoso que el mundo masculino no pueda destruir. En esta línea –valga el anacronismo–, M.<sup>a</sup> H. Sánchez (2003, p. 421) afirma de las brujas españolas: «Nuestras enamoradas aficionadas a la magia son, en el fondo, corazones pragmáticos, mujeres desvalidas socialmente, sin el amparo masculino, a quien tratan de conservar a toda costa». Así, en la Edad Media «las brujas» serán exterminadas por el fuego purificador, pues ninguna otra arma podía alzarse ante la brujería. No parece casual el que a lo largo de la historia hayan sido, sobre todo, mujeres las dotadas de tales poderes sobrenaturales y, en este sentido, los inquisidores Heinrich Kramen y Jacopus Srenger expusieron en su *Malleus Maleficarum* las razones por las cuales las mujeres son el principal responsable del problema de la brujería.<sup>495</sup> Tampoco es fruto del azar el que hoy en día se hable de la «intuición femenina», pese a que los hombres no parecen hallarse tampoco ajenos a este sexto sentido.

Simeta, impotente ante su situación de desagravio amoroso, es un personaje cuyo ámbito de actuación queda, así, restringido a la magia, de modo que se entrega al poder de la palabra, pues ya solo puede castigar a

---

<sup>495</sup> Vid. M.<sup>a</sup> H. Sánchez (2003, pp. 49-58). Incluso en largometrajes como *El exorcista* o *El Exorcista, el comienzo* de Renny Harbin el demonio se encarna en mujeres.

Delfis con el efecto de la maldición. Es una mujer que se debate entre el *odi et amo*, entre la desesperación y la esperanza. Por ello, cuando se siente completamente poseída por la fuerza del amor y se consume de ansiedad y de deseo, busca ayuda en la brujería de una vieja (v. 91). Ahora bien, si requiere los servicios de otra bruja significa que ella misma no lo es o que carece de poder suficiente y en ello dista mucho de la Medea de Apolonio que sí es una auténtica maga.<sup>496</sup> incluso los cerrojos ceden por sí mismos a su paso por efecto de sus encantamientos (A.R., IV 41-2) y su mirada embruja al dragón (A.R., IV 145-146), hazañas muy superiores a la brujería casera de una aficionada como Simeta. En este sentido, Teócrito va mostrando con los pequeños detalles de su habitual sutileza que Simeta es, en realidad, una bruja de pacotilla. Por ejemplo, cuando en los versos 14-16 desea equipararse a las grandes magas de la tradición griega (Κίρκας, Μηδείας), se equivoca en el nombre de la última (Περιμήδας), lo cual ha generado no pocos quebraderos de cabeza entre los estudiosos. En consecuencia, la torpeza de la protagonista estaría, además, acorde con su condición social: una clase poco culta –la propia de las mujeres en general–, que ni conoce con exactitud la tradición, ni, evidentemente, el arte de la brujería. En cualquier caso, si bien los encantamientos poseen, en su mayoría, finalidad amorosa, gran parte de los autores coinciden en la inutilidad de las hierbas tanto para conseguir un amor como para retenerlo y quizás sea precisamente la imposibilidad de alcanzar esa meta lo que genera tal abundancia de prácticas. A nuestro modo de ver, Teócrito introduce aquí una sutil *anticipatio*, pues, curiosamente, las magas invocadas por Simeta, esto es, Circe y Medea, siendo magas hábiles, tampoco pudieron conservar al hombre que amaban.<sup>497</sup>

Por tanto, Simeta, en su ἀδυναμία, confía ciegamente en la magia como último recurso y en ella radica su esperanza hasta el final del poema: «Pero ahora lo encadenaré con mis hechizos de amor» (νῦν μὲν τοῖς φίλτροις καταδήσομαι<sup>498</sup>, v. 159). Retoma así el motivo temático con que iniciaba la

<sup>496</sup> Un claro antecedente de la mujer-maga se encuentra en la figura de Circe en Hom., *Od.* X que, a través del mundo helenístico, pasa a la literatura latina. Cf. Verg., *A.* IV y *Ecl.* VIII, o Plin., *HN.* XXVIII 17.

<sup>497</sup> Así, en Ov., *Ep.* XII 169-170, Medea le dice a Jasón: «Los mismos sortilegios, hierbas y artes me abandonan, de nada me sirve la diosa ni los ritos de la poderosa Hécate».

<sup>498</sup> Esta palabra presenta un pequeño problema textual: en tres ocasiones (vv. 3, 10 y 159) la tradición manuscrita presenta unánimemente καταθύσομαι, pero los escolios atestiguan una

primera parte (v. 3), de forma que podemos hablar de una composición anular. Pero el poder del amor es invencible y ni siquiera los encantamientos son capaces de reducirlo. Simeta, en la nocturna soledad de su casa, invoca a Selene, a quien convierte en cómplice, y le cuenta todo lo concerniente a Delfis, desde sus inicios hasta el momento actual. Para ello, se pregunta por el origen de su pena, interrogación retórica que sirve de pretexto para hacer partícipe a Selene de sus desgracias: «¿Por dónde comenzaré? ¿Quién me ha traído esta pena?» (ἐκ τίνος ἄρξωμαι; τίς μοι κακὸν ἄγαγε τοῦτο;, v. 65). A partir del verso 69 Simeta se dirige a la diosa lunar en los estribillos, así como en el verso 80, de tal modo que su monólogo adquiere la forma ficticia de un íntimo diálogo. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 33), partiendo de las invocaciones a Selene con que se abre y se cierra el parlamento de Simeta a modo de *Ringkomposition* (vv. 10 y 165), piensa que la escena se desarrolla probablemente al aire libre, bien en el patio, bien arriba en una habitación descubierta, como en Apuleyo (*Met.* III 17). Sin embargo, parece más probable que las mujeres se hallen en el interior del hogar<sup>499</sup> y que las palabras dirigidas a la luna y las estrellas –como si las estuvieran viendo– se realicen a través de una ventana. También Medea en Apolonio –como Penélope en Homero (*Od.* I 328-332), la mujer de Eufileto en Lisias (I 9-10) y Europa en Mosco (II 6)– se halla en el gineceo: «Como una doncella recoge en su fino vestido el resplandor de la luna llena que asciende por encima de su aposento situado bajo la techumbre...» (A.R., IV 167-169).<sup>500</sup> H. White (1979a, p. 19) observa que, en el fragmento de mimo atribuido a Sofrón que describe una ceremonia de magia semejante a la de Teócrito, la escena se produce en el interior de una habitación cuyas puertas están cerradas y, cuando llega el clímax, las puertas se abren y entra la luz de la luna. También Luciano (*DMeretr.* IV), quien parodia el *Id.* II de Teócrito, presenta a sus personajes en el interior de la casa. De hecho, Simeta dice en el verso 50: «así pueda yo ver también a Delfis, y venga a esta casa (ἐς τὸδε δῶμα) como enloquecido», como si, en efecto, se hallase dentro del edificio,

---

variante aún más antigua καταδήσομαι que indudablemente –y todos los editores modernos piensan así – es el texto correcto. *Vid.* F. Graf (1997, p. 178, n. 5).

<sup>499</sup> Así también opina H. White (1979a, p. 17), quien observa además que las mujeres, por su condición, no podrían salir de casa por la noche.

<sup>500</sup> Una imagen semejante de una doncella recién casada que mira un astro puede hallarse en Apolonio (I 774) o incluso en *A.P.* V 123, donde la luz de la luna ilumina a través de la ventana a dos amantes reclinados en el lecho.

el cual, a su vez, no se encuentra lejos del mar, según se desprende del verso 38: «calla el mar, callan los vientos».

Selene es una divinidad femenina por naturaleza también en la mitología –donde, por ejemplo, el elemento femenino Isis se opone al masculino Osiris– y es, por ello, el confidente ideal para una mujer enamorada. Como astro, se ha visto a menudo implicado en ciclos femeninos y además posee connotaciones relativas a la magia: la luna y la noche junto a las brujas y los encantamientos, constituyen los ingredientes imprescindibles de todo rito mágico. Simeta se agarra a estos referentes y le habla a la diosa lunar en busca de una panacea para atenuar su sentimiento de soledad. Distintamente, en las *Argonáuticas* de Apolonio, Selene, relacionada también con las hechiceras, interviene de manera activa (IV 57-65) como el resto de divinidades (cf. Hera en IV 294 y ss.). La despedida a Selene y las estrellas (vv. 165-166) con que concluye el *Idilio*, al modo de las de los himnos homéricos, es vivo testimonio de cómo convergen, aquí y allá, elementos del legado literario precedente.

Prestemos ahora atención a las escenas de ritos mágicos<sup>501</sup> que cobran vida gracias al *pathos* de Simeta. A diferencia de Medea en Apolonio, auténtica maga que acude al templo de Hécate a llevar las pócimas para realizar sus ritos mágicos (III 838-842), Simeta está lejos de ser una profesional en el asunto y elabora remedios caseros en su propio domicilio. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 39) observa que el encantamiento está formado por nueve estrofas, número apropiado en tanto que es el número mágico por excelencia (cf. *Id.* VI 39 y XX 11), particularmente vinculado a la trinidad de la diosa invocada por Simeta (Ártemis-Selene-Hécate). En primer lugar, la hechicera anuncia su propósito:

[...] que he de encadenar al desdeñoso hombre que yo quiero con vínculos mágicos (v. 3).

A continuación informa de las divinidades a las que va a dirigir sus plegarias y de la manera en que va a hacerlo. Simeta susurra los encantamientos que han de pronunciarse en voz baja (ἄσυχτα, v. 11), según una costumbre en este tipo de ritos, bien porque desea pasar inadvertida y

---

<sup>501</sup> Vid. H. Schweizer (1937, pp. 12-54), quien defiende que Teócrito no ha estudiado intensamente la esencia de la magia, pese a que pudo haber tenido un conocimiento más amplio de la materia, especialmente en la isla de Cos.

que no la oigan, bien porque quiere mantener oculta su fórmula de encantamiento, pues si alguien la oyera quedarían desvirtuados sus efectos. Solo las diosas que la asisten deben escucharla:

[...] a ti (Luna), muy quedo, entonaré mis encantamientos, diosa, y a Hécate infernal (vv. 11-12).

Observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 43) que el silencio es frecuente en descripciones de magia (cf. A.R., III 1196), pero no exclusivo, pues, como recuerdan M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 65, n. 4), en otras ocasiones, el mago grita con voz fuerte, como el hechicero en Luciano (*Nec.* IX). Este secretismo de Simeta podría ponerse en relación directa con el hecho de que su amor es un amor furtivo, o bien con que no desea que se conozca su necesidad de acudir a remedios mágicos para recuperarlo. Sin embargo, no debe de ser tan secreto el asunto cuando al menos Anaxo y Testílde tienen conocimiento de su existencia. En cualquier caso, posiblemente la magia de Simeta no va a surtir efecto porque en su interior no existe el silencio preciso para que el rito alcance su completa efectividad.

Como en toda ceremonia, también en esta se insertan las acostumbradas repeticiones rituales que se materializan en el estribillo (vv. 69, 75, 81, 87, 93, 99, 105, 111, 117, 123, 129 y 135), elemento de cohesión para las plegarias de Simeta, a primera vista algo inconsistentes. Pues, para que el encantamiento resulte provechoso debe existir una armonía entre las acciones que deben realizarse (τὰ δρώμενα) y las palabras que han de ser pronunciadas (τὰ λεγόμενα), según la característica oposición ἔργον / λόγος de la cultura griega. Pero, como apunta A. Fernández (1998, pp. 100-101), el poeta ha prescindido de aquellas fórmulas mágicas ininteligibles que abundan en los *PMG* y no está claro el motivo. Es evidente que Teócrito no ignora la importancia de τὰ λεγόμενα pero parece que, para él, poseen más relevancia otros factores: no le interesa reflejar fielmente el mundo de los ritos mágicos al uso, sino que utiliza algunos de sus elementos para recrear un ambiente sobrenatural. Así, parte del vocabulario describe la atmósfera oscura y siniestra que debía caracterizar las prácticas de magia negra. Por ejemplo, Simeta provoca la «risa maligna» de su sirvienta (ἐπίχαρμα) a la que llama ‘sucia’, ‘abominable’ (μυσαρά); los cachorros tiemblan (σκόλακες τρομέοντι) al paso de Hécate por entre las tumbas de los muertos; las perras, con sus aullidos, anuncian la aparición de Ártemis (ταὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρόνται); las prácticas se ejecutan al amparo de la noche (ἄς ἔτι καὶ νύξ); el fuego de los sahumeros es «salvaje» (ἄγριος); hay referencias a la negra sangre (μέλαν αἷμα...); etc.

De esta guisa, el hecho de que Simeta no pronuncie escrupulosamente las palabras adecuadas (τὰ λεγόμενα), se debe, en nuestra opinión, más que al desconocimiento del autor en tal materia, a una voluntad de caracterizar a Simeta como una aficionada que se dedica a cosas serias. Por este motivo, las únicas fórmulas existentes parecen, más bien, fruto de una improvisación (πάσσ' ἅμα καὶ λέγε ταῦτα· τὰ Δέλφιδος ὅστ' ἰα πάσσω, v. 21) y en ello subyace, por tanto, una intención de aclarar la inexperiencia y la poca profesionalidad del personaje, no mediante palabras, sino precisamente por su ausencia. Se trata, en definitiva, de una sutil y refinada elaboración del material literario. En consecuencia, lo verdaderamente importante es la figura femenina, su sentir y sus posibilidades de actuación en el marco social al que se ve confinada. Así, el personaje de Simeta, cargado de emoción, dista mucho de llevar a cabo una mera repentización de un típico ritual, aunque, en todo caso, el rito ha de realizarse hasta el final (ἐς τέλος, v. 14), como es corriente en los experimentos mágicos.

Según es costumbre en este tipo de prácticas, Simeta requiere también de elementos específicos para la configuración de su pócima: un vaso (κελέβα), lana púrpura (ἄωτον οἶος φοινικέον), harina de cebada (ἄλφιτα), ramas de laurel (δάφναι), salvado (πίτιρα), un objeto de bronce para hacer resonar (χαλκεόν), cera (κηρός), un rombo de bronce (ρόμβος χάλκεος), líquido para libaciones, una fimbria del manto del amado (κράσπεδον ἀπὸ τᾶς χλαίνας), un lagarto (σαύρα), fuego, hierbas (θρόνα) y fórmulas mágicas.<sup>502</sup> Sin embargo, como ha visto F. Graf (1997, p. 203), su lenguaje pertenece al ámbito de la cocina, de forma que podríamos encontrarlo en un libro de recetas: «espolvorear» el altar con harina, «derretir» la cera, «mezclar» el lagarto, «machacar» las hierbas, registro propio de su hábitat doméstico. Olvida, además, que, a fin de dirigirse a la divinidad, es requisito indispensable estar «puro» (ἀγνός) y liberado de toda «mancha» (μίασμα), lo cual requería de un periodo y un rito de purificación que se llevaba a cabo de un modo distinto según el lugar.

De otro lado, de los tipos de magia que distingue J. Frazer<sup>503</sup> —efectiva, imitativa e imaginativa o inductiva—, la protagonista no emplea la magia inductiva que se refiere a las metamorfosis, la creación de tempestades, la resurrección de muertos o el poder sobre divinidades, etc., pero sí practica la

<sup>502</sup> Cf. Prop., III 6, 25 y ss., pasaje dependiente de Teócrito.

<sup>503</sup> Vid. M.<sup>a</sup> M. Vega (1998, pp. 226-227).

magia efectiva, porque utiliza hierbas y drogas con fines malignos y sus pociones pretenden ser venenosas y afrodisíacas. Y también recurre a la magia imitativa, basada en el principio de semejanza *similia similibus*, de forma que sus actos son los propios de la magia simpatética, en la cual el objeto afectado es representado por un símbolo.<sup>504</sup> Este tipo de magia era más efectiva si se poseía un objeto o parte del cuerpo del embrujado (pelo, uñas, etc.). Fue Plinio el Viejo quien introdujo en Roma los conceptos de simpatía (*concordia*) y antipatía (*discordia* o *repugnantia*), en la idea de que lo semejante ejerce influencia sobre lo semejante.<sup>505</sup> De este modo, cuando en el primer estribillo (vv. 17, 22, 27, 37, 42, 32, 47, 52, 57 y 63) la hechicera dice: «rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa», suponemos que hace girar, a la vez, el ἰνυξ, lo cual representa el deseo de ver a Delfis girar ante su puerta, así como el inestable poder del amor erótico.<sup>506</sup> De este modo, la cebada representa los huesos de Delfis (vv. 18-21), el laurel, su carne (vv. 23-26), la cera derretida simboliza el deseo de ver al amado deshecho de amor por ella (vv. 28-31), la fimbria (κράσπεδον) de Delfis que Simeta echa demenzada al fuego (v. 53) representa a Delfis, las hierbas machacadas simbolizan sus huesos (vv. 58-62), etc.

Veamos algunos aspectos destacables de los elementos que intervienen en el ritual según su orden de aparición en el poema. El primer elemento mencionado, el laurel (vv. 1 y 23),<sup>507</sup> poseía, según los antiguos, virtudes apotropaicas, de manera que la hechicera estaría tomando precauciones antes de evocar a potencias peligrosas, si bien no se relaciona con los hechizos de amor a no ser en Virgilio (*A.* VIII 82) y Propercio (II 28, 36), pasajes ambos dependientes de Teócrito.

El segundo elemento que se menciona, la lana carmesí (v. 2), parece desempeñar la misma función que el laurel en el ritual, pues ambos, la lana y el color carmesí, están dotados de poderes apotropaicos (*cf. Id.* XXIV 98 para otros ritos de purificación). Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 37), la lana

<sup>504</sup> Este hecho viene muy bien marcado en el texto con las partículas ὥς... ὥς al modo homérico (vv. 24-26 y 28-31). *Vid.* A. Fernández Fernández (1998, p. 99).

<sup>505</sup> *Vid.* A. Ernout (1964, pp. 190-195) y A. Pinilla (1998, p. 223).

<sup>506</sup> *Vid.* Ch. Segal (1973, p. 41).

<sup>507</sup> Las primeras palabras de Simeta (Πᾶι μοι ταὶ δάφναι,) recuerdan a Sofrón (πεῖ γὰρ ἄσφαλτος,, *fr.* 5 Kaibel). El acercamiento de este último autor a la práctica mágica es más próxima a la realidad, mientras que en Teócrito apreciamos una refinada elaboración helenística. *Vid.* H. Schweizer (1937, pp. 14-15).

debe de simbolizar aquí la κατάδεσις de Delfis o, al menos, el contexto sugiere que esa fue la intención primera (vv. 2-3). En efecto, las víctimas de la magia sufren καταδεσμός (vv. 3, 10 y 159) –procedimiento frecuente tanto en los papiros mágicos como en las tablillas de defixión, lo mismo que en Esquilo (*Eu.* 306)– lo cual en literatura significa poco más que «encantamiento» (cf. *Pl.*, *R.* 364c; *Lg.* 933a) y tiene como objetivo el sometimiento de la persona «embruja».

El ἴνγξ, el tercer elemento, parece estar relacionado con uno de los términos con que, en las lenguas germánicas,<sup>508</sup> se designa el «destino» (a.a.a. *wurt*; antiguo noruego, *urdhr*; anglosajón, *wyrd*) y que deriva de un verbo I.E., *uert* ('girar'), del que proceden los términos del a.a.a. *wirt* ('huso'), *wirtl* ('rueda') y el holandés *worwelen* ('girar').<sup>509</sup> Si esto es así, Simeta estaría invocando el poder de la luna para actuar sobre el destino. El ἴνγξ ('torquilla') era, además, un pájaro de incesante movimiento, el tuercecuellos, en el cual se había convertido por la venganza de Hera una ninfa del mismo nombre, hija de Eco, que había conseguido mediante sus filtros que Zeus se enamorara de Ío o de ella misma.<sup>510</sup> El empleo de este pájaro en la magia se debe probablemente a los movimientos de su cuello en épocas de apareamiento, que cumplen la función de atractivo. Por ello, atado a una rueda taladrada con dos agujeros centrales<sup>511</sup> y con sus cuatro miembros limitados por un círculo que giraba incesantemente, donde se dibujaba a la persona que se quería atraer, el tuercecuellos servía en operaciones de magia amorosa.

Píndaro (*P.* IV 214) atribuye esta invención a Afrodita –así parece entenderlo Teócrito– y un epigrama alejandrino anónimo contiene una dedicación de la rueda mágica a la diosa (*A.P.* V 205). En cambio, Eurípides (*Hel.* 1362) asocia el rombo con la adoración a la diosa madre, Apolonio (I 1139) con la veneración a la diosa Rea, Ateneo (XIV 38) con el culto a Cíbele y en *A.P.* VI 165 se conecta con el culto a Dioniso. Los autores cómicos<sup>512</sup> aluden al ἴνγξ como un instrumento propio de la magia y el

<sup>508</sup> Vid. M. Eliade (1981, p. 194).

<sup>509</sup> Cf. A. H. Krappe (1952, p. 103).

<sup>510</sup> Cf. Phot., s.v. ἴνγξ; *Pi.*, *N.* IV 35.

<sup>511</sup> Vid. L. Séchan (1965, pp. 73-75), R. Just (1989, p. 267) y M. García Teijeiro (1999, p. 74).

<sup>512</sup> Vid. *Ar.*, *Lys.* 1110.

mismo término se emplea también para la rueda sin el pájaro, como probablemente aquí. En efecto, la palabra en cuestión podía designar tanto el pájaro como la rueda en la cual se ataban también otros instrumentos de magia susceptibles de un vivo movimiento giratorio<sup>513</sup> y, por extensión, también a la maga experta en magia erótica, así como al propio encantamiento. Es significativo que en los papiros de encantamientos amorosos el ἵνγξ no aparezca mencionado ni una sola vez ni tampoco en la literatura latina, aunque es fácil identificar el objeto representado en vasos y otros monumentos.<sup>514</sup>

Entre los estudiosos se ha discutido si el ἵνγξ y el rombo deben considerarse instrumentos diferentes o no.<sup>515</sup> La mayoría observa distinciones –pese a que ambos nombres hayan podido ser empleados el uno por el otro– lo cual parece acertado.<sup>516</sup> Sin embargo, para H. White (1979a, p. 32) está claro que el hecho de que Teócrito mencione a Afrodita en conexión con el rombo sugiere que el poeta consideraba el ἵνγξ y el ῥόμβος como el mismo instrumento. La dificultad más grande estriba en que ninguno de los dos elementos aparece en los papiros. El rombo apenas está atestiguado, mientras que el ἵνγξ lo está literariamente desde Píndaro y aparece también en pinturas de vasos atenienses de los siglos V y IV a. C. donde es casi siempre manipulado por Eros. Posteriormente, las alusiones son solo literarias y con probabilidad no se utilizaban durante la época de mayor difusión de los papiros.<sup>517</sup>

Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 41), la harina de cebada, el cuarto elemento, era esencial en el sacrificio griego –no en los rituales mágicos– y se incluía en las ofrendas a los muertos en Homero (*Od.* X 520, XI 28). Era, a veces, usado en las divinizaciones y, al igual que el laurel y el salvado (*cf.* πίτυρα en *Id.* II 33), se hallaba entre los ingredientes del δεινὸν θυμίασμα en *P.G.M.* IV 2574. Pese a la afirmación de Simeta: «Primero se quema en el fuego harina de cebada» (ἄλφιδά τοι πρῶτον πυρὶ τάκεται) –según la cual Ph. E. Legrand interpreta que este es el primer paso del ritual–, A. S. F. Gow

<sup>513</sup> Vid. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 98, n. 3).

<sup>514</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 41).

<sup>515</sup> Daremberg-Saglio (*s.v.* Rhombus) identifican, como el escolio a Teócrito, el rombo con el ἵνγξ.

<sup>516</sup> Vid. A. S. F. Gow (1934, pp. 1-13); H. White (1979a, pp. 30-35).

<sup>517</sup> Vid. F. Graf (1997, pp. 179-180).

(1992b<sup>7</sup>, p. 41) opina que Testílde ya había echado un poco de esta harina en el fuego, pero que, por algún motivo, se ha detenido y Simeta le ordena proseguir y avivar el fuego. La quema de cebada, cereal propio de tierras secas, podría ayudarnos a ubicar la escena, pero tanto Grecia como Egipto eran grandes productoras de este cereal. Con todo, la alusión al corredor Filino en el *Id.* II 115, tal vez un personaje real de Cos, podría apuntar a que la escena se desarrolla en esta isla y, en este sentido, la mayoría de los estudiosos –entre los cuales se hallan A. S. F. Gow (1992a<sup>7</sup>, pp. 20 y 55), K. J. Dover (1971, pp. 96-97), S. M. Sherwin-White (1973, pp. 291 y 321-322), W. G. Arnott (1979, pp. 99-106) y C. A. Faraone (1999, p. 153)– sitúan allí el poema.

El quinto elemento, nuevamente el laurel (v. 23), representa aquí la carne de Delfis y carece del valor apotropaico que tal vez posee en el verso 1. Para A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 36) no está claro por qué en este verso 23 se individualiza el laurel de los otros filtros. A nuestro entender, allí (v. 1) es mencionado como uno más de los preparativos que después se habrán de utilizar en el ritual, pero, aun en este caso cabe preguntarse, de nuevo, por qué se destaca este elemento en el primer verso y no se menciona junto a los demás.

En cuanto al séptimo ingrediente, τοῦτον τὸν κηρὸν (v. 28), a menudo se ha puesto en relación con las figuritas de cera a las que se clavaban agujas estratégicamente, pues este era un elemento importante dentro de la magia de todas las épocas y, de modo especial, en la magia amorosa.<sup>518</sup> F. Graf (1997, p. 178) admite respecto a este elemento que podría tratarse de una figura de cera, pero lo extraño es que luego esta cera es derretida, de forma que no puede constituir un símbolo de permanente sumisión, según el procedimiento habitual. Con todo, es posible que no se trate aquí de una figurilla, sino de un mero símbolo como el laurel.

El noveno elemento (v. 58), habrá de emplearse al día siguiente: «un lagarto he de machacar mañana, y le llevaré una maligna pócima» (σαύραν τοι τρίψασα κακὸν ποτὸν αὔριον οἰσῶ). El término σαύραν, claramente femenino, es empleado en griego indistintamente para el lagarto y la lagarta, aunque es preferible la traducción por «lagarto», dadas las connotaciones que el femenino posee en castellano. Sin embargo, también existe en griego

---

<sup>518</sup> Cf. *Ov.*, *Ep.* VI 91; *Am.* III 7, 29.

el masculino de esta palabra y Teócrito lo emplea en el *Id.* VII 22: «Cuando duerme la lagartija en los muros» (ἀνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασιαῖσι καθεύδει). En realidad, lo que se traduce por lagartija es el griego χλωροσαύρα, un lagarto verde<sup>519</sup> de menor tamaño que el σαῦρος. Sea como fuere, la presencia del lagarto en la pócima es indicio de un clima caluroso. Desde antiguo se ha relacionado este animal con el más allá, pues se creía erróneamente que dormía durante todo el invierno. Además, asombraba su capacidad de regeneración, sobre todo de la cola, y por ello se le atribuían propiedades apotropaicas.<sup>520</sup>

Sin embargo, pese a la mención de todos estos elementos, el texto no ofrece una descripción completa y exhaustiva del modo de preparación y el ritual no está bien definido, sino que predomina la autonomía de las partes en detrimento de la unidad del rito.<sup>521</sup> Para A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 35), los detalles tienen todos los visos de ser acordes a las prácticas reales de la época, pero lo cierto es que nuestro conocimiento de la magia en la antigüedad depende en gran medida de los papiros mágicos, generalmente recetas o colecciones de recetas. De cualquier modo, hemos de tener en cuenta que los papiros fueron escritos entre los siglos III y V d. C, en todo caso con posterioridad a Teócrito, y las posibles coincidencias formales o léxicas entre ambos se deben a la imitación de estos últimos respecto de aquel. Sin duda, los papiros recogen un conocimiento popular ancestral y por ello cabe pensar que los ritos de Simeta se practicaban efectivamente en época helenística, puesto que no hay ninguna razón para creer que Teócrito tuviera acceso a tales colecciones o siquiera que existiesen en su época. Con todo, no podemos tomar los textos literarios como testimonio de una realidad en materia de prácticas mágicas, sino que la magia se halla en ellos al servicio de objetivos poéticos y psicagógicos, pues el rito, tal como Teócrito lo describe, no corresponde a ningún hechizo de amor conocido.

---

<sup>519</sup> El lagarto verde aparece expresamente mencionado como elemento de la magia medicinal en Plinio (*HN.* XXIX-XXX).

<sup>520</sup> Una indicación de su mágico poder de atracción reside en el hecho de que *Cyranides*, la colección de piedras mágicas, recomienda la *lithos saurites* para un rito de atracción erótica. Por otra parte, un papiro del siglo III d. C., ahora en Leipzig, ofrece la receta para un rito de atracción llevado a cabo con ayuda de un lagarto que debe ser secado y quemado. *Vid.* A. D. Nock (1972, pp. 271-276) y F. Graf (1997, p. 184).

<sup>521</sup> *Vid.* A. Fernández Fernández (1998, p. 99).

## Resumen

Si bien en Teócrito las mujeres son, por lo general, causa del infortunio amoroso de los hombres, en el *Id.* II escuchamos a una mujer abandonada, cuya voz se eleva quejumbrosa. Sin embargo, este personaje se ve sumido en la desgracia por la intervención, según hemos visto, de otras mujeres –la nodriza tracia de Teumáridas y la madre de la flautista Filista– sin posibilidad de que ningún hombre interceda por mejorar o empeorar su situación. Además, posee rasgos característicos del mundo masculino que se materializan en varios detalles: amor a primera vista (propio de las relaciones homoeróticas masculinas), magia amorosa típicamente masculina (ella misma afirma en el verso 162 haber aprendido su arte de un hombre), carácter fuerte en su trato con los demás (Testílida, Delfis e incluso consigo misma), falta de interés por lo que generalmente busca una mujer en un hombre (protección, posición, etc.) –aunque mencione de pasada el matrimonio–, libre intercambio sexual, etc. Según hemos visto ya, en estos asuntos los estudiosos defienden distintas interpretaciones.

En cuanto a sus características físicas, es fácilmente deducible que se trata de una chica joven y bella. Sin embargo, intuimos su juventud a raíz de su caracterización y no porque se diga de manera explícita en ningún momento del poema. En efecto, algunos indicios así lo sugieren. Por ejemplo, las cariñosas expresiones como «nuestra Anaxo» (v. 67) o «nuestra flautista Filista» (v. 148) dejan entrever que tanto Anaxo como Filista son amigas de Simeta y, en consecuencia, deben de tener la misma edad. Igualmente, las afirmaciones acerca de su belleza apuntan a una mujer joven: ella misma habla de su «hermoso cuerpo» (v. 110) y Delfis de su «hermosa boca» (v. 126). Además, consigue el amor del muchacho sin pagar nada a cambio (vv. 115 y ss.) y este la ha hecho en vez de esposa una mujer deshonrada (v. 42), lo cual puede interpretarse como que se halla en edad casadera. Por añadidura, su actitud general es impaciente e impulsiva, crédula y vulnerable, confía en la magia, pide ayuda a una vieja, cree ciegamente en los chismes que le trae la madre de la flautista y muestra una pasión desenfadada, características todas ellas más propias de una joven que de una mujer madura.

En lo que a su condición social se refiere, vistas las distintas hipótesis formuladas por los estudiosos que se han acercado al texto, descartamos la propuesta de que se trate de una hetera, pues, aunque esta categoría social podía contar con más de una esclava a su servicio, Simeta no parece

pertenecer a ella. Por el contrario, creemos que Simeta expresa admiración por el mundo exterior porque no está habituada a salir de casa y que su vínculo afectivo con Anaxo implica una relación entre iguales: habida cuenta de que una canéfora procedía obligatoriamente de noble linaje, es de suponer que Simeta también lo era. Además, el hecho de salir de casa con el pretexto de una procesión y el estar acompañada de una sola esclava –que sepamos–, todo ello unido a ciertas notas de anacronismo, son algunos de los motivos que también aparecen en el *Id.* XV y pensamos que estas semejanzas delatan un paralelismo entre ambos poemas: en los dos se habla de ropajes femeninos, hay insultos, son mimos urbanos, etc. Por tanto, podemos afirmar que, si en el *Id.* XV los hombres han desaparecido de la escena, pero sabemos que existen, probablemente Simeta también conviva con parientes varones y sea una joven casadera, pero Teócrito ha omitido esa información porque no son detalles que interesen a la trama argumental. En definitiva, contrariamente a la mayoría de autores, pensamos que Simeta posee rasgos de una chica de clase bien.

El problema de Simeta, que conocemos a través de sus propias palabras, es que Delfis tiene otro amor. Pero no sabemos si se trata de un hombre o de una mujer. No obstante, dado que los ambientes más ligados al amor homosexual –por ejemplo, en la iconografía griega– son precisamente los de la caza y la palestra, donde adultos y adolescentes entran en íntimo contacto, el contexto parece indicar que el nuevo amante de Delfis es, más bien, un varón, pues lo vemos siempre en compañía de algún amigo, a pesar de que la informante sugiera que Delfis ha conocido a su nueva pareja en un simposio. Ahora bien, como afirma E. Cantarella (1991, p. 124), tanto los jóvenes (*παῖδες*) como las heteras formaban parte de la vida social del hombre griego, de suerte que los primeros eran rivales solo para las segundas, pero no para las esposas. Simeta, por su parte, no es una mujer casada y, por ello, su rival es un o una joven, terribles amenazas por igual. Pero si, como ha sido a menudo interpretado, Simeta es una hetera, el nuevo amor de Delfis, ya sea otra hetera o un joven (*παῖς*), supone un auténtico peligro, pues le resta tanto atención, como ganancia y sustento. Aun así, Simeta parece indiferente a estas cuestiones y se centra exclusivamente en los sentimientos que la desbordan. Por este motivo, según acabamos de ver, no es fácil encasillar a la joven en una clase social determinada y los autores se han dividido en este asunto.

En tal contexto, pues, Simeta emplea con plena convicción pócimas para recuperar su amor perdido, pero es una brujita ineficaz y, de hecho, solo

encontramos el término *φαρμακείτρια* en el título. En efecto, los elementos habituales de las prácticas mágicas de los papiros se hallan desordenados y sirven más para crear una atmósfera que para recrear minuciosamente una realidad. En este asunto, se percibe que Teócrito siente, si no rechazo, sí al menos una incredulidad manifiesta ante cualquier tipo de práctica mágica o ritual. La religiosidad, empero, aparece regularmente como elemento de ornato literario. De otro lado, si el siracusano introduce pinceladas de motivos vinculados a la magia en varios de sus idilios debe ser porque estaba presente, de una forma efectiva, en la vida cotidiana, aunque la literatura mágica ofrezca una visión distorsionada de las prácticas reales. Además, cabe plantearse si es posible extrapolar la situación de Egipto a todo el ámbito heleno, dado que el hecho de que se hayan conservado allí más testimonios se debe, fundamentalmente, a las condiciones climáticas del lugar –lo cual no es óbice para pensar que los había en el resto del mundo griego–, pero también a que Alejandría era el centro desde el que se irradiaban ideas y creencias durante todo el helenismo.

A menudo se ha dicho que Teócrito penetra con gran agudeza la psicología femenina que se manifiesta, de modo especial, en la caracterización de este personaje. Pero esa finura, delicadeza y comprensión del sufrimiento solo puede proceder de la propia experiencia y, en este sentido, creemos que es la voz del poeta la que se eleva en las exclamaciones de Simeta:

¡Ay! Amor cruel, ¿por qué, pegado a mí cual sanguijuela de pantano,  
me has chupado toda la oscura sangre? (vv. 55-56).

Con todo, frente a otros poemas donde los protagonistas sin éxito en el amor terminan frustrados y manifiestan su despecho, Simeta se reviste, al final de la composición, de una serenidad que contrasta con su estado anterior. De este modo, muestra un carácter voluble y frágil que puede cambiar desde una pasional agitación hasta una sorprendente calma. En efecto, Simeta se ve poseída por la ansiedad y la impaciencia, características típicamente femeninas, pues lleva solo once días sin ver a su amado y se muere, por ello, de desasosiego. Y es que su obcecación es tal que desea incluso la muerte de Delfis. En este sentido, se asemeja a las heroínas míticas como Circe, Medea e incluso Dido, mujeres todas ellas amables y hospitalarias hasta que, cuando se produce la separación del héroe, ven su amor convertido en odio. Al final, Simeta ha alcanzado una suerte de liberación espiritual y todo cuanto puede hacer es asumir su situación renunciando a Delfis. La imagen postrera del carro de Selene sugiere que

todos sus afectos se han transformado en sublimación estética: mediante este contacto con la divinidad de los elementos, Simeta logra liberarse elevándose por encima del mundo terrenal.

En conclusión, al revisar la temática de los *Idilios*, es claro que en ellos adquiere una relevancia especial el tema del amor no correspondido, pero, por lo general, se establece un contraste entre la franqueza y la sencillez del varón y la mujer desdeñosa y altiva (cf. *Idd.* III, VI, XIV y XIII). Como también ha observado F. T. Griffiths (1984, p. 266), en el *Id.* II se ha producido un intercambio de papeles, de tal forma que la protagonista se halla en la posición que los varones ocupan en los restantes poemas. A nuestro entender, este hecho unido a las características masculinas de Simeta son claro indicio de que la protagonista podría reflejar el sentir del propio autor, que experimenta una suerte de travestismo literario y traslada su sufrimiento a la causa de su padecer: el género femenino. Esta hipótesis justificaría la acumulación de rasgos masculinos en este arrebatado personaje.



## II. LAS SIRACUSANAS: PRAXÍNOA Y GORGO

### El Idilio XV

El *Id.* XV es un mimo urbano que ofrece una interesante información acerca de las mujeres griegas de la Magna Grecia residentes en Alejandría. Según el redactor del argumento,<sup>522</sup> se trataría de una adaptación de una obra de Sofrón (*Las espectadoras de las fiestas del Istmo*), aunque no podemos determinar con exactitud hasta qué punto Teócrito fue tributario de su predecesor.<sup>523</sup> El idilio comparte con los *Mimos* de Herodas la forma dialogada entre dos o, a lo sumo, tres personajes, la presencia de otros carentes de voz y los tipos de la vida cotidiana de los cuales interesa más cómo son que lo que hacen. Las protagonistas son dos amigas oriundas de Siracusa,<sup>524</sup> casadas ambas y pertenecientes, al parecer, a una clase social económicamente holgada. De los *Idilios* teocriteos, solo este –junto con el *Id.* II y, en cierto modo el XVIII– está enteramente protagonizado por personajes femeninos, por lo que adquiere una relevancia excepcional en un estudio como el presente. No es fruto del azar el hecho de que en ambos poemas (*Id.* II y XV) las mujeres salgan a la calle con motivo de un acto de carácter religioso, en el segundo, un evento en el palacio real organizado por la reina Arsínoe: la celebración de las Adonias. Tampoco parece casual, visto el contexto, el que las fiestas a las que se dirigen las protagonistas, en uno y otro poema, sean de naturaleza intrínsecamente femenina. De esta guisa, todos los personajes con alguna relevancia en el desarrollo de la trama son mujeres, las cuales se organizan conforme a una jerarquía bien

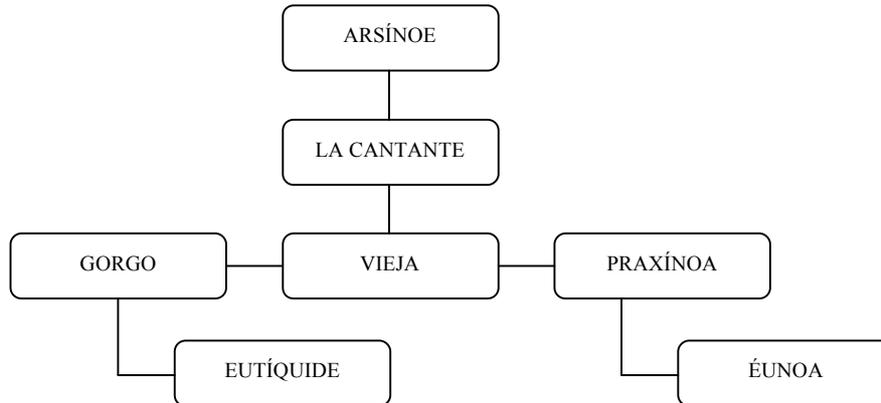
---

<sup>522</sup> Vid. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 117).

<sup>523</sup> L. Bruzzese (2000, pp. 31-41) sugiere también como fuente a Filemón (Πανήγορις).

<sup>524</sup> Aunque Gorgo, en opinión de C. Wendel (1899, p. 29), es un nombre propio de la isla de Cos.

establecida, donde la cantante actúa como vínculo entre la realeza y las mujeres de a pie:



Al modo de la *Odisea* o del viaje de Jasón y los argonautas, la excursión de las siracusanas se ve obstaculizada por diversas aventuras, aquí triviales, como también lo es el hilo argumental del poema:

1. Encuentran, en primer lugar, los caballos que se dirigen desde las caballerías a las carreras.
2. Se topan a continuación con una vieja que viene de palacio y les cuenta lo fácil que es llegar hasta allí, personaje que cumple la misión de animarlas a seguir adelante pese a las dificultades.
3. Luego, son empujadas por la multitud –a Praxínoa incluso le rasgan su hermoso y caro vestido– hasta las puertas de palacio y son ayudadas por un extranjero.
4. Finalmente consiguen adentrarse en el palacio.

Así, las escenas se suceden de tal manera que podrían verse secuenciadas como en viñetas, donde se produce un movimiento de la vida privada a la pública para regresar, en los últimos versos, al ámbito de lo cotidiano, precisamente cuando Gorgo se retira para continuar con sus labores domésticas. Y, al igual que las grandes hazañas emprendidas por los héroes míticos, la de las siracusanas termina con un final feliz: la recompensa por sus esfuerzos consiste en la contemplación de los suntuosos tapices de

palacio y el canto de una profesional, experiencia tan enriquecedora que lleva a las mujeres, dotadas aquí de una extraordinaria sensibilidad artística, al éxtasis. Y su viaje ha merecido tanto la pena que no se acuerdan ya de las penalidades sufridas en el camino –Praxínoa, por ejemplo, ya no parece disgustada por el asunto de su vestido–. Se trata, en definitiva, de caracterizar a los personajes con la máxima economía de recursos en un poema donde finalmente se ve cumplido el oráculo de la vieja: «con tesón se consigue todo» (πεῖρα θην πάντα τελεῖται, v. 62).

### Las siracusanas y la religiosidad

La decadencia de la polis –junto con el sincretismo surgido inevitablemente a raíz de la expansión de las fronteras del mundo griego– provoca cambios sustanciales en el sistema de creencias heleno, de tal forma que los elementos del culto popular son ahora los preferidos para satisfacer las apetencias religiosas del ciudadano que se siente cada vez más insignificante. Los momentos en los que el hombre se vincula a la divinidad se reducen al ámbito de los misterios (τὰ ὄργια), gracias a los cuales la población, en particular la femenina, se reúne para honrar a alguna deidad. A este tipo de celebraciones acuden Simeta y las siracusanas en honor de Ártemis y Adonis respectivamente.

En las metrópolis helenísticas como Alejandría, los griegos emplearon los festivales públicos para representar su historia cultural, de forma que estas prácticas hundían sus raíces en la vida religiosa, social y política de las ciudades.<sup>525</sup> Así, en la antigua Grecia las mujeres celebraban la muerte del amado de Afrodita, Adonis, en cuyo honor Safo creó un lamento ritual (*frs.* 140, 168 L-P). En época clásica, las Adonias estaban atestiguadas sobre todo en Atenas y, en el periodo helenístico, en Alejandría, según se ve en este idilio, donde tanto hombres como mujeres participan de la celebración.<sup>526</sup> En cuanto a la fecha de su festejo, Teofrasto (*HP.* IX 1, 6) informa de que la recolección de la mirra y el incienso se llevaba a cabo «en los días más calurosos del año», es decir, en el mismo momento en que se practicaba el

---

<sup>525</sup> Vid. P. Schmitt (1997, pp. 30 y 36).

<sup>526</sup> Vid. M. Dillon (2002, p. 163).

cultivo de los jardines de Adonis, y F. Cumont<sup>527</sup> ha podido demostrar que bajo el Imperio Romano las Adonias se celebraban el 19 de julio.

El pretexto que sirve de hilo conductor a la trama de este *Id.* XV es un festival de carácter religioso. Como acabamos de ver, se trata de un poema cuyas protagonistas acuden a una fiesta dedicada a las mujeres –aunque no exclusiva de ellas, pues también hay algunos hombres–.<sup>528</sup> Pero llama la atención que, en una época de decadencia en la religiosidad tradicional, asista tanta gente a un evento de tales características, circunstancia que solo puede entenderse si pensamos que el atractivo de la fiesta no reside ya en su significado espiritual, sino en los elementos externos que la conforman. Más que nada, las siracusanas –y todos los demás– acudirían al palacio de la reina para observar la suntuosidad de la celebración. Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 265), el escenario es una habitación, un pabellón o, probablemente, un jardín dentro del recinto palaciego decorado con un tapiz que representa a Adonis en una silla de plata, muerto o muriendo, con Afrodita y otras figuras asistiéndole. Sin relación específica con el tapiz, elaborado también por manos femeninas, hay «verdes enramadas, cargadas de tierno eneldo, y por encima revolotean Amores niños» (vv. 119-120). El mismo estudioso observa el parecido de esta segunda parte del idilio con un relieve helenístico en Múnich (Pl. XIII), que representa a dos mujeres mirando una ofrenda dedicada a un dios sentado en un trono. Ese tipo de descripciones de obras de arte (ἐκφράσεις) ha tenido una larga historia en la literatura griega desde los escudos de Aquiles y Heracles hasta Epicarmo y Eurípides, cuyo coro en *Ion* (v. 184) ofrece detalles de una escultura de la gigantomaquia. En época helenística, las ἐκφράσεις constituyen uno de los componentes característicos de la poesía, como es el caso de la descripción de la capa de Jasón en Apolonio (I 721), la copa del *Id.* I 27 o la cesta (τάλαρος) de Europa en Mosco (II 37), y su presencia llega hasta época imperial en autores como Filóstrato. No parece casual la semejanza estructural con Herodas (IV) donde dos mujeres, Cino y File, acuden al templo de Asclepio a realizar unas ofrendas y allí comentan y describen las obras de arte. Los detalles de la procesión deben ser inferidos a partir de los comentarios de las mujeres, o bien, del himno que la cantante entona en honor de Adonis.

---

<sup>527</sup> *Les Syriens en Espagne et les Adonies à Seville*, Syria, 1927, pp. 330-341. *Apud* M. Detienne (1972, p. 192).

<sup>528</sup> En opinión de F. T. Griffiths (1984, p. 255), en el festival las mujeres se hallan tan realizadas que no precisan excluir a los hombres.

Es interesante la interpretación de F. T. Griffiths (1984, p. 254) sobre el silencio que se produce cuando las siracusanas entran en palacio. De repente cesan las tensiones sociales y todos se hermanan ante la contemplación de algo superior. La gente, antes hormigas (v. 45) y cerdos (v. 73), celebra ahora en comunidad la fiesta, de forma que se recrea un ambiente de carácter sagrado, en el que prevalece la importancia de la celebración frente a todo el ajetreo anterior. En la misma tónica, el poema concluye, significativamente, con una despedida de Gorgo, no a su amiga Praxínoa, sino a Adonis, final típico de los *Himnos homéricos*:

¡Salve, Adón querido, y que cuando vuelvas nos halles felices! (v. 149).

Es claro, por tanto, que el festival se presenta a estas mujeres como el pretexto idóneo para huir de su opresiva vida doméstica y viajar por fantasías escapistas, ya que la monotonía de su existencia se mantiene entre paréntesis mientras dura el evento.<sup>529</sup>

### Condición social de las siracusanas y su economía

A diferencia de los personajes que pueblan los mimos de Herodas, generalmente de baja extracción social, las protagonistas del *Id.* XV parecen pertenecer a una clase algo más acomodada, pues Praxínoa tiene, al menos, dos esclavas, mientras Gorgo –como también Simeta– que sepamos, una. En efecto, desde los primeros versos tenemos conocimiento de Éunoa, a quien Praxínoa interpela en varias ocasiones por su nombre propio, así como de otra esclava, cuyo nombre desconocemos, denominada por su lugar de origen, Frigia, en el verso 42. Pero esta frigia no puede ser Éunoa porque el niño, que imaginamos bastante pequeño, se queda en casa con la nodriza frigia, al tiempo que Éunoa acompaña a Praxínoa en su excursión urbana. Gorgo, por su parte, llega a casa de su amiga con su propia esclava, Eutíquide, aunque de ello no nos enteramos hasta el verso 67. Las mujeres salen a la calle en compañía de sus esclavas, lo cual es indicio de cierto nivel social.<sup>530</sup> Por eso, el comentario de Praxínoa acerca de su propia vivienda, a

---

<sup>529</sup> Cf., empero, E. Fantham, H. P. Foley, N. B. Kampen, S. B. Pomeroy y H. A. Shapiro (1994, pp. 143-144).

<sup>530</sup> Tan solo las mujeres pobres salían a la calle con naturalidad, generalmente con fines comerciales como las vendedoras de cintas de Demóstenes (LVII 34-36).

la que denomina ‘cubil’ (ἰλεόν) en el verso 9, junto a la crítica a su marido por el desatino en la elección del emplazamiento a la hora de mudarse, parece más bien un recurso cómico.

Por añadidura, el detalle de las telas de elevado coste con que Praxínoa confecciona su hermoso vestido apunta clarísimamente al alto poder adquisitivo de estas mujeres. Con todo, hallamos en este asunto algo de paradójico, pues, por ejemplo, tenemos constancia de que los artesanos de algunas ciudades, como Alejandría, habían adquirido mucha fama en las distintas especialidades de vestuario y nos preguntamos por qué Praxínoa no se compra el traje hecho. En efecto, R. Flacelière (1996, p. 199) explica que, naturalmente, las atenienses pobres continuaban tejiendo ellas mismas sus propios vestidos, pese al importante desarrollo de la industria textil, y las siracusanas parecen hallarse en la misma situación, dado que se hacen ellas mismas su propia ropa. A este respecto, F. T. Griffiths (1979, p. 118) observa también cómo el interés de las siracusanas por la moda es manifiesto en varios lugares, de tal manera que allí donde un hombre se fijaría en las armas de un soldado, Gorgo observa sus sandalias y su manto. Según este autor, Praxínoa agobiada por las dificultades económicas, invierte una suma considerable de dinero (dos minas) en el material para un vestido y no se angustia por nada tanto como cuando le desgarran el manto. A nuestro entender, empero, si realmente fuese pobre no habría podido gastarse el dinero, ni poco ni mucho, en una tela y su actitud, un tanto ridícula, se debe a la parodia que el poeta hace de la acomodada burguesía. Además, la admiración de las siracusanas por los tapices de palacio –que F. T. Griffiths atribuye asimismo a su baja extracción social– se debe, probablemente, a que las siracusanas, como Simeta, están poco acostumbradas a ver el mundo exterior, según sugiere el hecho de que hace tiempo que no se ven.

Un marcado contraste surge ante la actitud roñosa del marido de Gorgo, comprador de lana barata que parece de perro más que de oveja, al decir de esta (vv. 18-21). Como observa A. Bielman (2002, p. 286), la actividad económica de las mujeres se concibe esencialmente en el marco de la casa (οἶκος) o en relación con él, si bien la escasa documentación literaria al respecto dificulta el establecimiento de conclusiones determinantes y los modernos divergen sobre la naturaleza de las relaciones hombre-mujer en el seno del hogar. El hombre representa el vínculo entre la esfera privada y el dominio público, de forma que las operaciones de naturaleza económica y jurídica estaban normalmente dirigidas en nombre del jefe de la casa, independientemente del poder económico de los restantes miembros, en

especial, los de sexo femenino. En última instancia, el hombre controlaba la gestión de los bienes del clan, incluidos los de las mujeres, y es por ello por lo que Gorgo ve condicionada su labor a las malas gestiones financieras de su marido. Es posible, no obstante, que Praxínoa gozase de mayor nivel económico que su amiga, pues en el idilio tiene más esclavas y suficiente dinero como para gastarlo en una tela de desorbitado coste. Por su parte, Gorgo, no solo viene con una sola esclava, sino que, además, carece de cocinera, según se desprende de los últimos versos donde confiesa retirarse para prepararle la cena a su esposo (vv. 147-148).

De otro lado, resulta interesante, a fin de hacerse una idea de lo que era la vida cotidiana de una mujer pudiente, la respuesta de Praxínoa cuando Gorgo le propone ir al palacio de la reina a ver a Adonis:

Prax.–Para los desocupados siempre es fiesta (v. 26).

Esta expresión, que, según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 275), tiene todos los visos de pertenecer al ámbito proverbial,<sup>531</sup> posee un significado ambiguo. Algunos estudiosos como W. Headlam entienden que Praxínoa se dirige a Éunoa indicando que la gente ocupada como ella no tiene tiempo de emplearlo en tales bagatelas, pero A. S. F. Gow opina que, en realidad, Praxínoa está aceptando a regañadientes la proposición de su amiga. En verdad, la frase puede entenderse también desde otros puntos de vista como, por ejemplo, una alegre aceptación de la propuesta que, en cierta medida, va a llenar su tiempo ocioso, seguida de las órdenes pertinentes a Éunoa que denotarían, en este contexto, su impaciencia por salir. En cualquier caso, no es improbable que Teócrito estuviese dejando en deliberada ambigüedad la frase, abierta así a varias interpretaciones, en un afán de condensación polisémica nada ajeno a los poetas de su época.

### **La higiene y el vestido: una pincelada de cotidianeidad**

Algunos detalles de la vida cotidiana en torno al aseo y a la ropa se reflejan en el desarrollo de este mimo: Praxínoa, cubierta con una ‘bata’ (χιτώνιον) en el verso 31, se asea con agua y jabón y luego se viste con un ‘vestido’ (ἐμπερόναμα), al tiempo que pega voces a la criada (vv. 29-33). El χιτώνιον, diminutivo de χιτών, es una pequeña túnica femenina que llevan las

---

<sup>531</sup> Vid. J. A. Fernández Delgado (1984, pp. 325-332).

mujeres en autores tanto de la comedia antigua como de época imperial.<sup>532</sup> En este punto, Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 121, n. 4) entiende que Praxínoa estaba en vestido corto de interior (χιτώνιον, v. 31) y que va a ponerse, por encima, un vestido más largo atado en el hombro y sobre el costado por broches (ἐμπερόναμα ο περονατρίς), además de un manto ligero, como una especie de chal o de bufanda (ἀμπέχονον ο θερίστριον), pero A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 274) supone que entre el verso 32 en que se le moja el χιτώνιον y el verso 34 en que aparece ya vestida con su ἐμπερόναμα, Praxínoa debía de estar desnuda.

Sea como fuere, esta mujer guarda sus trajes en un cofre grande cuya llave solicita imperativamente a su esclava una vez que ya está lavada y dispuesta para ataviarse (v. 33). Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 277), la ropa se almacenaba habitualmente en cestas oblongas de poca altura, con patas cortas formadas por la prolongación de las esquinas. En los vasos aparecen representadas con tapas planas, pero en Egipto se conocen con la tapa superior redondeada o a dos aguas y parecen haberse cerrado mediante cuerdas como en Homero (*Od.* VIII 447), aunque hay en Berlín uno de época romana procedente de Egipto que tiene cierre.<sup>533</sup>

En lo referente al atuendo, sabemos que Praxínoa se ha dejado el alma en las hechuras de su vestido plisado (τὸ καταπτυχῆς ἐμπερόναμα, v. 34). Pero, de acuerdo con lo visto en el apartado anterior, no debe identificarse el hecho de que Praxínoa diseñe sus propias prendas de vestir con una escasez de recursos, pues es bien sabido que las mujeres decentes dedicaban gran parte de su tiempo a estas actividades de corte y confección –también Gorgo, como Penélope, trabaja la lana (v. 20)–.<sup>534</sup> Y de ello no hay lugar a dudas desde el momento en que Teócrito inserta el detalle de la criada Éunoa, encargada de los hilos de labor, a quien Praxínoa ordena no dejarlos dispersos por el medio (vv. 27-28). Además, la tela le ha salido carísima («más de dos minas de buena plata», vv. 36-37), según dice cuando Gorgo le

---

<sup>532</sup> Cf. *Ar.*, *Ra.* 411, *Pl.* 984, *Lys.* 48, 150, etc.; *Pl.*, *Ep.* 363a; *Plu.*, *Mor.* 157a, 972d, etc. Con sentido irónico lo hallamos en Lucianus, *Merc. Cond.* 37.

<sup>533</sup> Vid. G. Richter (1926, pp. 89 y 96).

<sup>534</sup> Sobre la industria textil en Alejandría y su reflejo en los *Idd.* II y XV, vid. S. B. Pomeroy (1984, pp. 93-94 y 164-165).

pregunta por su coste<sup>535</sup> en el verso 35. En efecto, dos minas equivalían a unas doscientas dracmas y, teniendo en cuenta que los precios de los vestidos en el Egipto del siglo III a. C. oscilaban entre seis y cuarenta dracmas, es evidente que esta tela era de un precio descomunal.<sup>536</sup> No obstante, si tenemos en cuenta los caricaturescos detalles que ofrece al respecto Herodas (II 21 y ss. y VII 79), coetáneo de Teócrito, podemos pensar que se trata, en realidad, de una exageración de Praxínoa, dado el talante hiperbólico que muestra este personaje también en otros lugares del poema.

Como nombre de prenda, el ἐμπερόναμα no aparece en ningún otro lugar, por lo que se ha identificado con la περονατρίς mencionada por Gorgo en el verso 21. Debe de ser un vestido típicamente dorio pues, según Heródoto (V 87), las mujeres de Corinto llevaban un traje de esta índole que, en opinión de V. Magnien (1920, p. 61), habría pasado desde allí a Siracusa. Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 273), se ataba con una περόνη o fíbula –de ahí su nombre– y equivaldría al χιτών o peplo dórico, que se sujetaba con una fíbula a uno o ambos hombros, pero matiza que aquí el ἐμπερόναμα se refiere probablemente a la prenda algo más simple que lo reemplazó durante el periodo helenístico: un vestido sin mangas, abierto en los costados, abrochado en los dos hombros y ceñido en el pecho, más que en la cintura. Estaba habitualmente hecho de lana y caía en largos pliegues desde la cintura alta<sup>537</sup> –de donde Gorgo puede designarla como καταπτυχῆς (‘con amplios pliegues’) y Simeta como σύροισα (‘que arrastra’) si, en efecto, como parece probable, es la misma prenda que el χιτών del *Id.* II 73–. En cuanto al material, si el vestido de Simeta estaba hecho de lino (βύσσος), el de Praxínoa no es probable que fuera de lana, no solo por lo que arguye A. S. F. Gow (que su elevado precio indica un material más caro) sino por la estación del año en que se desarrolla la acción (verano). Además, si fuera de

---

<sup>535</sup> Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 278), la pregunta de Gorgo, introducida por el genitivo de precio πώσσω, presupone que Praxínoa ha comprado el material directamente del tejedor, eligiendo, aparentemente, mientras estaba aún en el telar.

<sup>536</sup> Si hemos de creer el testimonio de Herodas (V 21), un esclavo costaba tres minas, pero una esclava hetera, según E. Fantham (1975, p. 64), unas treinta. La dote de Pánfila en el *Epitrepontes* de Menandro es de cuatro talentos (v. 134), pero su esposo Carisio paga doce dracmas a una alcahueta por Habrótono. *Vid.* E. Fantham (1975, p. 67).

<sup>537</sup> Las diferencias entre el vestido de época clásica y helenística pueden verse en las láminas 32-35 y 35-37 respectivamente en M. Bieber (1967).

lana, piensa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 278), lo habría podido hacer ella misma, pues sabemos desde el verso 27 que dispone de este material en su propia casa. Añade, en el mismo lugar, que el vestido consistiría esencialmente en una pieza rectangular y, siendo así, parece fuera de tono el que Praxínoa hable de los muchos trabajos (ἔργοις, v. 36) que le ha costado hacerlo. Por tanto, es también posible que se refiera, bien al proceso de teñir la tela –difícilmente practicado en casas particulares, pese a que Praxínoa envía a su marido a comprar jabón y tinte (v. 15), no sabemos si para la ropa o como cosmético–, bien a la elaboración de un bordado que decoraba con probabilidad la parte inferior del vestido. Tal vez hubiese también algunas estrellas, flores o motivos similares dispersos por la tela. Si esto es así, se entendería el plural ἔργοις (‘trabajos’) donde cada uno de los bordados constituiría un ἔργον individual.

Vistos los precedentes, entendemos que a Praxínoa le duela tanto que, en medio del gentío, se le rasgue el manto para cuya elaboración ha dedicado tanto dinero y esfuerzo:

¡Ay, pobre de mí! Ya me han roto el manto por la mitad, Gorgo. Por Zeus, buen hombre, ten cuidado con mi manto, por lo que más quieras (vv. 69-71).

Pero aquí lo que se le ha roto a Praxínoa es el θερίστριον, en realidad un tejido fino y ligero que se empleaba a modo de velo en verano y, por consiguiente, susceptible de romperse con facilidad. No obstante, cuando solicita atención de un hombre para con sus prendas (v. 71), menciona el ἀμπέχονον –de ἀμπέχω (‘envolver’)— nombre genérico para el vestido de mujer. Esta prenda podría ser el caro traje que era antes denominado por su nombre específico, el ἑμπερόναμα, pero A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 273) infiere, a partir de estos versos, que el θερίστριον –y aun que el ξυστίς de Simeta en el *Id.* II 74– es la misma prenda que el ἀμπέχονον. Pero si el θερίστριον ya está «roto por la mitad», de lo que debería tratar ahora Praxínoa es de que no le rompiesen el vestido que lleva debajo, el ἀμπέχονον. En este sentido, la opinión de A. S. F. Gow solo puede mantenerse en el caso de que, en realidad, Praxínoa estuviese exagerando acerca del estado de su manto y que aún no estuviese tan desgarrado como dice. Además, la información acerca de ambas prendas que nos proporcionan las fuentes<sup>538</sup> parece indicar,

---

<sup>538</sup> Cf. Pherecr., *fr.* 108, 28; Theoc., *Id.* XVII 59; Ar., *fr.* 320, 7, para ἀμπέχονον y Harp., s.v. σείρινα, para θερίστριον.

más bien, que se trata de objetos de distinto uso y naturaleza. Pero hemos de darle inmediatamente la razón a A. S. F. Gow cuando leemos con atención los versos 39-40:

Prax.–Tráeme el manto y el sombrero. Pónmelos bien (vv. 39-40).

Si una vez vestida Praxínoa le pide a su esclava un sombrero y un manto, eso significa que se trata de complementos del vestido, es decir, detalles de última hora y, por tanto, el ἀμπέχονον sería, efectivamente, lo mismo que el θερίστριον y habría perdido aquí su sentido impreciso de «vestido» para convertirse en «manto».<sup>539</sup>

Ahora bien, en el verso 39 se introduce un nuevo elemento: el sombrero. Desde época clásica, los hombres van generalmente con la cabeza descubierta excepto en el campo, en la guerra y en las competiciones de pugilato. Los extranjeros de paso eran los únicos que llevaban sombrero en la ciudad. Pero las mujeres podían llevar una θολία o tocado redondo con alas anchas, cuyo centro terminaba en punta, variante del πέτασος. Las estatuillas de Tanagra nos muestran la distinción con que las mujeres elegantes sabían llevar este complemento.<sup>540</sup> Los escolios glosan θολίαν como σκιάδειον ('parasol'), pero el verbo ἀμφίθες sugiere que se trata, más bien, de un sombrero para protegerse del sol, siguiendo las principales tendencias de la moda helenística,<sup>541</sup> lo cual parece muy lógico teniendo en cuenta el clima de Alejandría, envidia de todos los demás griegos al decir de Estrabón (V 214 y XVII 793). Además, habría sido muy incómodo andar con parasol entre tanta gente y, como imagina A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 274), el ἀμπέχονον no le habría dejado mucha libertad en los brazos para semejante artilugio, de modo que habría encargado a su esclava que lo llevara.

Al decir de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 274), si Praxínoa se atavía con un ἔμπερόναμα –y aquí debería decirse ἀμπέχονον, pues, según hemos visto, el ἔμπερόναμα era el vestido que se confecciona Praxínoa–, un ligero chal que cubría probablemente su cabeza y una θολία, Gorgo, por su parte, debía de ir ataviada de un modo similar, siguiendo la misma moda. No está demasiado

<sup>539</sup> También Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 124, n. 1) piensa que el θερίστριον y el ἀμπέχονον designan la misma pieza.

<sup>540</sup> Vid. Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 122, n. 3) y R. Flacelière (1996, pp. 204-206).

<sup>541</sup> En efecto, parece que el atuendo de la mujer en esta época era bastante uniforme, enmarcado en los estrechos límites de la moda imperante. Cf., por ejemplo, V. Kozlónskaia (2004, pp. 124-125) acerca de la imagen de la mujer griega del Bósforo.

claro que llevase un sombrero, pero sí es probable que portara un manto y un vestido, pues, a juzgar por sus palabras, parece que no había mucho donde escoger:

Pero, hala, coge tu manto y tu vestido (v. 21).

Los hombres, por su parte, llevan κρηπίδες y son χλαμυδηφόροι, según el verso 6. La κρηπίς era un calzado masculino (cf. Plu., *Mor.* 760b), una especie de bota de soldado, equivalente al σανδάλιον de mujer, mientras que la χλαμύς era una suerte de casaca militar sin mangas abrochada sobre el hombro derecho o sobre el cuello. Esta vestimenta sería propia de soldados, viajeros, macedonios o tesalios, pero a lo que probablemente se refiere Gorgo es a que las calles están llenas de tropas. Ambas prendas se llevaban tanto en Macedonia como en Egipto, si bien parece que aquí los soldados las lucían debido a la ocasión festiva, pues, de otro modo, Gorgo habría mencionado sus armas y no su indumentaria.

### Carácter de las siracusanas

El nombre de Praxínoa es un sustantivo compuesto de πρᾶξις ('acción') y de νόος ('mente', 'sentido', 'ingenio'), lo cual parece apropiado para una persona «dispuesta para la acción» como en efecto lo es la enérgica y resuelta protagonista que lleva siempre la voz cantante de cuanto sucede en escena. Los imperativos, son, de acuerdo con esto, su modo verbal favorito. De hecho, el carácter autoritario a menudo aparece vinculado en Teócrito a personajes femeninos. Pero, además, Praxínoa es una mujer que se queja como la que más:

- a) de los egipcios (v. 48);
- b) de un hombre que la pisa<sup>542</sup> (v. 52);
- c) de la multitud (v. 59);
- d) de que le han roto su precioso y caro vestido (v. 69);
- e) de los empujones de la gente (vv. 72-73) a quien llama «cerdos» (ῥεες).

---

<sup>542</sup> Según los escolios, el verso 52 está dirigido a un hombre que va montado a caballo, pero, como observa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 282), los caballos carecían de jinete, por lo que Praxínoa debe de dirigirse a un hombre a pie. En este sentido, el verbo πατεῖν ('pisar') deja el asunto ciertamente ambiguo, pues se emplea tanto con personas como con caballos.

Con esta naturaleza dominante y quejicosa de Praxínoa contrasta su miedo cuando los caballos atraviesan la ciudad y pasan por su lado. Una vez que estos ya se han alejado, confiesa ser asustadiza desde la infancia, con lo cual Teócrito le añade un toque muy personal a la narración:

Prax.–Ya me voy recobrando. Desde que era niña, los caballos y las frías culebras me dan muchísimo miedo (vv. 57-59).

Es curiosa la interpretación de F. T. Griffiths (1984, p. 249), quien cree ver en las culebras de la «vieja y frustrada» Praxínoa –así como en la muñeca de Simeta en el *Id.* II 110– una referencia al falo. En efecto, según J. Henderson (1991, pp. 127 y 165), las serpientes suelen ser un símbolo de miembro viril flácido (cf. Ar., *Ec.* 908), mientras que los caballos son asimismo elementos fálicos en contextos jocosos de comedia donde las alusiones sexuales de carácter hípico son frecuentes (cf. Ar., *Lys.* 191: λευκὸς ἵππος). De hecho, el caballo es mencionado por Hesiquio (s.v. ἵππον) como indicador de los genitales de ambos sexos. Según esto, cuando unos versos antes Praxínoa ha hecho referencia a «los corceles del rey» (v. 52), tal vez debamos preguntarnos a qué tiene realmente miedo Praxínoa.

Por otra parte, con la única persona, a excepción de Gorgo, con la que la protagonista muestra algo de simpatía es con un hombre que las ayuda:

Prax.–Por Zeus, buen hombre, ten cuidado con mi manto, por lo que más quieras.

Hombre.–No está en mi mano, pero ya lo tendré.

Prax.–Verdaderamente, vaya jaleo. Empujan como cerdos.

Hombre.–Ánimo, mujer, ya estamos en buen sitio.

Prax.–En buen sitio estés tú siempre en adelante, amigo, que te ocupas de nosotras. ¡Qué hombre más servicial y atento! (vv. 70-75).

Praxínoa posee un carácter fuerte y extrovertido y el recurso de la hipérbole contribuye a poner de relieve sus ruidosas manifestaciones: cuando en los versos 69-70 afirma que le han roto su manto por la mitad, sabemos que no es del todo cierto, porque inmediatamente increpa a un hombre para que tenga cuidado con él. Y, en la misma tónica, cuando se refiere a lo lejos que ha ido su marido a elegir vivienda, dice con marcado tono hiperbólico que se ha trasladado «al fin del mundo» (ἐπ' ἔσχατα γᾶς).

En cuanto a Gorgo, poco podemos decir. Es tocaya de la Gorgona, cuya mirada tenía el poder de transformar en piedra y también lo es de Gorgo, la

reina de Esparta, hija de Cleómenes y esposa de Leónidas, que murió en la batalla de las Termópilas. No obstante, por una parte, nada hay de terrible en este personaje que recuerde al aterrador monstruo de la mitología, ni tampoco a la espartana, y, por otra, no se trata de un nombre infrecuente, pues se encuentra atestiguado en Simónides (*fr.* 116) y Heródoto (V 48), según informa A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 266). Además, en su edición, el nombre aparece con el vocativo Γοργοῖ en los versos 36, 66 y 70, pero con la variante Γοργώ en los versos 1 y 51, aunque los manuscritos divergen considerablemente.

Sea como fuere la forma original, la importancia de este personaje radica en dar inicio a la trama del idilio cuando va a visitar a Praxínoa y la anima a salir. Pero, a partir de ahí, es esta quien asume la función de anfitriona tomando las riendas de la acción. Gorgo, de este modo, queda relegada al puesto de personaje comodín, pretexto necesario para los movimientos de su agitada amiga. Su papel de moderador se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando reprende a Praxínoa por criticar a su marido delante del niño (vv. 11-13), cuando la exhorta a salir (v. 21) o cuando le ordena guardar silencio porque va a comenzar el canto en honor a Adonis (v. 96). Fuera de estas tres intervenciones de carácter moderadamente enérgico, su manera de comportarse es en todo momento más comedida, aunque esté en la misma tónica que su amiga: si Praxínoa es autoritaria, ella lo es mucho menos. Y, del mismo modo, si Praxínoa se queja por todo, Gorgo solo va a hacerlo a propósito del tumulto de las calles y de lo lejos que vive su amiga:

Gor.—¡Ay, pobre de mí! Nada ha faltado para que me perdierais, Praxínoa, por culpa del mucho tumulto y de las muchas cuadrigas. Por todas partes sandalias claveteadas, por todas partes hombres luciendo sus clámides. El camino era inacabable, y tú vives cada vez más lejos. (vv. 4-7).

Como observa R. Flacelière (1996, p. 94), las mujeres de la Atenas clásica solían visitarse unas a otras, acompañadas siempre al menos por una esclava. Esto sucedía, sobre todo, entre las vecinas –probablemente las siracusanas antes lo eran y por eso ahora dejan oír sus quejas– para pedir objetos domésticos, así como para charlar y entretenerse juntas con este pretexto, a la manera en que lo hacen las mujeres del *Contra Calicles* XXIII de Pseudo-Demóstenes. De esta guisa, la situación entre Gorgo y Praxínoa bien hubiera podido desarrollarse en el siglo IV a. C. En este sentido también apunta F. T. Griffiths (1984, p. 258) al pensar que la vida doméstica de las siracusanas se parece mucho a la de la Atenas del siglo V a. C. Con todo, hay

quien, como A. Bielman (2002, p. 291), piensa que las mujeres de cierta posición social incluso en época helenística tenían limitada su presencia en las calles de su ciudad a ciertos días de fiesta y a ocasiones particulares, pues la decencia les encomendaba estar recluidas en casa. Si esto es así, debemos entender que las siracusanas pertenecen a una clase social distinguida.

El personaje de Gorgo se reviste de ciertos matices de sensatez y moderación frente a la impulsiva Praxínoa, que no tiene en cuenta los elementos exteriores como, por ejemplo, la presencia de su hijo:

No hables así de Dinón, tu marido, querida, estando el pequeño delante. Fíjate, mujer, cómo te está mirando. Vamos, Zopirión, ricura. No habla de papaíto (vv. 11-13).

Aquí, el vocativo φίλα ('querida') sirve a modo de atenuante de la reprensión. El empleo de este caso aporta una nota de realismo al diálogo, pues es habitual en las conversaciones que las mujeres se interpeleen mutuamente y con frecuencia, bien por su nombre propio, bien con adjetivos de índole afectiva. Además, Gorgo adopta un lenguaje infantil para dirigirse al niño, lo cual constituye una buena caracterización de lo que es, a menudo, la realidad. El nombre de la criatura tiene todos los visos de ser un diminutivo de Ζώπυρος y, además, el acusativo ἀπφῶν –voz que reaparece en el verso 14 («Papaíto guapo», καλὸς ἀπφῶς) en boca del mismo personaje— es un hápax que designa al padre en el lenguaje infantil. Por añadidura, el verso 13, como bien ha visto F. T. Griffiths (1979, p. 121), se inspira en Homero (θάρσει, Τριτογένεια, φίλον τέκος, *Il.* VIII 39), donde Zeus se dirige a Atenea.

Veamos ahora cómo se comportan las siracusanas en su interacción con los restantes personajes.

#### LAS SIRACUSANAS Y SUS ESCLAVAS

Al comienzo del poema nos enteramos de que Praxínoa tiene una esclava, Éunoa (v. 3), que es probablemente quien le abre la puerta a Gorgo y con ella tiene la protagonista ocasión de manifestar su temperamento. Como también vemos en el capítulo referido a Simeta, la relación entre ama y esclava se halla marcada por las múltiples órdenes de la dueña en forma de imperativos: 'mira' (ὄρη, v. 2); 'pon' (ἔμβαλε, v. 3); 'coge' (αἶρε, v. 27); 'pon' (θέε, v. 28); 'muévete' (κινεῦ, v. 29); 'trae' (φέρε, v. 29); 'dame' (δός, v. 30); 'echa' (ἔγχει, v. 31); 'basta' (παῦε, v. 32) y 'trae' (φέρε, v. 39). E incluso llega a omitir la forma verbal φέρε, cuando, en medio de su

impaciencia, le pide a Éunoa la llave del cofre donde guarda la ropa: «¡jella aquí!» (ὄδε αὐτάν, v. 33) en lugar de «Tráela aquí». Por añadidura, los imperativos se suman a los malos tratos verbales: ‘llena de cicatrices’ (αἰνόδρυπτε, v. 27); ‘pirata’ (λαστρί, v. 30); ‘miserable’ (δύστανε, v. 31) e ‘insolente como un perro’ (κυνοθαροσίς, v. 53).<sup>543</sup> Y no es improbable que la esclava sufriera también algún maltrato físico en forma de empujón, por ejemplo. Por otra parte, el trato que recibe la esclava frigia, cuyo nombre propio desconocemos, no es muy distinto y la relación ama-esclava se caracteriza del mismo modo por la acumulación de imperativos: ‘juega’ (παῖσδε, v. 42); ‘llama’ (κάλεσον, v. 43) y ‘cierra’ (ἀπόκλαζον, v. 43).

Cuando las siracusanas llegan a las puertas de palacio, nos enteramos de que hay otra esclava de nombre Eutíquide, probablemente la que acompaña a Gorgo (vv. 66-68). Se trata del momento en que Praxínoa se dirige a su esclava Éunoa para ordenarle que se agarre de la mano de Eutíquide a fin de no perderse entre tanta multitud, de la misma manera que lo hacen, a su vez, las amas. Parece que las distancias se acortan en una situación de apuro común y los imperativos (δός, λάβε, v. 66) ya no responden a una intención meramente exhortativa, sino más bien a un hermanamiento donde Praxínoa solo pretende ayudar.

Muy poco después, ante la situación de tirantez creciente, Praxínoa manifiesta incluso una cierta afectividad hacia su esclava que se aprecia, por ejemplo, en el dativo ético ἄμμιν, comentado en el capítulo correspondiente a las esclavas.

### PRAXÍNOA Y GORGO

Praxínoa y Gorgo son dos amigas que no se ven desde hace algún tiempo, como muestra la sorpresa, no exenta de cierto tono de reproche, que le causa a la primera la visita inesperada de su amiga:

¡Querida Gorgo! ¡Qué de tiempo! ¡Sí que estoy! Incluso ahora me maravillo de que hayas venido (vv. 1-2).

Este detalle constituye un testimonio de cómo, entre las mujeres griegas de época helenística, las visitas espontáneas y sin previo aviso podían

---

<sup>543</sup> Para el sentido de estas formas, véase el capítulo correspondiente a las esclavas.

conformar tal vez una práctica habitual.<sup>544</sup> De acuerdo con su carácter, Praxínoa trata ahora de ser una buena anfitriona, aunque sin abandonar su ímpetu autoritario, y ordena a la criada que le traiga a Gorgo silla y cojín para invitarla a tomar asiento también con un imperativo: ‘siéntate’ (καθίζε, v. 3). Pero es que esta mujer no tiene remedio, de modo que continúa en la misma tónica cuando se disponen a salir de su casa: ‘vámonos’ (ἔρωμες, v. 42).

Para Praxínoa, Gorgo es ‘amiga’ (φίλα) –como también lo es el hombre que se ocupa benévolamente de ellas (φίλ’ ἀνδρῶν, v. 74)– y este término posee evidentes connotaciones afectivas también en otros lugares de la obra teocritea.<sup>545</sup> Paralelamente, según acabamos de ver, Gorgo emplea la forma φίλα para con su amiga, no como adjetivo, sino como sustantivo en caso vocativo (v. 11). Pero el contexto es bien distinto, pues, en realidad, la está reprendiendo, de tal suerte que posee el mismo sentido irónico que cuando Praxínoa llama ‘amigo’ (ἄνερ φίλε, v. 52) a un hombre que la está pisando. En general, también en otros momentos, las muestras de amistad y cariño entre ambas amigas son explícitas: «¡Gorgo del alma! ¿Qué va a ser de nosotras?» (ἀδίστα Γοργώ, τί γενώμεθα;, v. 51), donde el superlativo denota un íntimo vínculo.

En cualquier caso, el tono de reproche implícito en la exclamación de Praxínoa en el momento de recibir a su amiga tiene su correspondiente respuesta en la excusa que Gorgo alega a fin de justificar su tardanza:

Gor.–y tú vives cada vez más lejos (v. 7).

Esta afirmación supone, bien que Praxínoa ha cambiado varias veces de casa, cada cual más lejos que la anterior de la de Gorgo, bien que a esta le parece que la casa de su amiga está a una distancia cada vez mayor.<sup>546</sup>

Por otra parte, las mujeres siempre se han relacionado con el ámbito de los chismes y de la charlatanería,<sup>547</sup> pues tienen tiempo de sobra para

---

<sup>544</sup> De modo semejante, probablemente por influencia de Teócrito, recibe Métrique, la protagonista del *Mimo* I de Herodas, a la vieja Gílide en los versos 7-12. Esta, como también Gorgo, justifica su tardanza por la lejanía de su residencia.

<sup>545</sup> Cf. *Idd.* I, 61, 64, 70, 73, 76, 79, 84, 89, 149; II 142; III 22, 50; IV 39, 41; V 70, 73; VII 27, 50, 91, 95, 104, 106; IX 31, 35; XII 1; XIII 8; XIV 10, 38; XVI 86; XVII 18, 29, 123; XVIII 9; XXI 22; XXII 23, 29, 154, 165, 215; XXIII 44; XXIV 22, 40, 134; XXV 54, 160, 280; XXVII 25, 52, y XXIX 1.

<sup>546</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 268).

dedicarse a tales menesteres. Así, no nos causa extrañeza que Gorgo afirme haberse enterado de la ocasión festiva por transmisión oral:

Gor.—He oído que la reina prepara una cosa preciosa (vv. 23-24).

Y, en consecuencia, también la posibilidad de tener algo que contar parece anzuelo suficiente para convencer a Praxínoa de que la acompañe:

Gor.—Si vas, podrás contar lo que veas al que no haya ido (v. 25).

Hasta aquí hemos visto a Praxínoa con un carácter autoritario que se materializa en un significativo despliegue de imperativos. Gorgo, en cambio, es más afable y emplea este modo en contadas ocasiones. La primera vez, en los versos 11 y 13, cuando Praxínoa critica a su esposo delante de Zopirión (μη λέγε, ὄρη, ‘no hables’, ‘fíjate’); la segunda, en los versos 21 y 22 (ἴθι, λάζε, βᾶμε, ‘ven’, ‘coge’, ‘vamos’), cuando anima a su amiga a coger su manto y su vestido para salir (se trata, en realidad, de convencerla), y la tercera, cuando quiere llamarle la atención acerca de la maravilla de los tapices, ante cuya belleza las mujeres muestran una gran sensibilidad:

Gor.—Ven acá, Praxínoa. Fíjate ante todo en estos tapices, ¡qué finos y elegantes! Parecen los mantos de los dioses<sup>548</sup> (vv. 78-79).

De modo similar, queda patente su extraordinaria capacidad emotiva ante la preciosidad acústica:

Gor.—Praxínoa, esa mujer es el acabose. Feliz ella, que sabe tanto; felicísima, porque canta tan bien (vv. 145-146).

Por último, cuando anuncia el canto en honor a Adonis:

Gor.—Calla, Praxínoa. La hija de la argiva va a cantar a Adonis (v. 96).

Llama aquí la atención el hecho de que cuando, unos versos antes, el hombre se mete con Praxínoa porque esta no para de hablar mientras contempla la riqueza de los tapices, ella le contesta de malos modos, pero ante el mandato de su amiga obedece y guarda silencio. Por lo que respecta a las dos maravillas palaciegas, los tapices y el himno, R. L. Hunter (1996a, p. 116, y 1996b, pp. 149-152) observa ciertas analogías, de forma que, según

<sup>547</sup> Vid. L. Gil (1974, pp. 153-154).

<sup>548</sup> Como ha visto R. L. Hunter (1996a, p. 119, y 1996b, pp. 151-152), la exclamación de Gorgo de los versos 78-79 referida a los tapices (τὰ ποικίλα πρῶτον ἄθρησον, λεπτά καὶ ὡς χαρίεντα· θεῶν περονάματα φασεῖς) es un eco de Homero, quien ensalza el arte de tejer de Circe (οἷα θεῶων λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται, *Od.* X 222-223).

él, los primeros hacen referencia al mundo real, mientras los segundos aluden al ámbito mitológico y, por tanto, irreal. El discurso de las admiradoras pone de relieve la superabundancia de elementos bellos en el plano de la fantasía ante el que destaca el realismo de los tapices. En el mundo real, la llegada a palacio de las protagonistas podría ser una metáfora de cómo Teócrito, también siracusano, obtuvo el favor de los monarcas, en tanto que una multitud quedó fuera intentándolo: podría tratarse de una descripción cómica donde las siracusanas actúan como narrador encubriendo la voz del poeta. De este modo, para R. L. Hunter (1996b, p. 151), la visita de Gorgo a casa de su amiga representa la llegada de una nueva forma literaria a Alejandría y su aceptación en la corte: el mimo. En nuestra opinión, el poema podría reflejar, efectivamente, una experiencia del autor, pues no sería esta la primera vez que la personalidad del poeta se percibe tras una figura femenina, si bien la exégesis de la alegoría literaria escapa a los objetivos de nuestro análisis.

#### *LAS SIRACUSANAS Y SUS MARIDOS*

El estudio de la estructura de la familia helenística presenta no pocas dificultades como ha podido ver quien se haya acercado a este tema,<sup>549</sup> pues el debilitamiento de la polis clásica afectó significativamente a la organización de la sociedad y tuvo hondas repercusiones en el seno familiar. Además, el resultado más inmediato de las migraciones fue la pérdida de la raza y, como consecuencia, surgió una nueva y más flexible estructura familiar, que perdió parcialmente la transmisión por vía masculina, a la par que el individualismo helenístico se desarrollaba: los hombres verían mermada su autoridad, mientras que las mujeres pasarían a ser tratadas como individuos capaces de poseer y disponer de propiedades sin el preceptivo control de un varón. De esta suerte, también para los griegos residentes en el Egipto ptolemaico muchas cosas cambiaron: si bien se redujeron algunos problemas como el infanticidio, no obstante, la bigamia y el matrimonio entre griegos y no griegos, así como las bodas entre hermanos entraron en la historia de Grecia. Se produjo un cambio importante en las relaciones entre el ámbito doméstico (οἶκος) y el ciudadano (πόλις), de forma que el creciente individualismo condicionó todas las facetas de la vida familiar hasta el punto

---

<sup>549</sup> Vid. S. B. Pomeroy (1997b, pp. 204-205) y R. Van Bremen (2003, pp. 317-318).

de que, por ejemplo, según explica S. B. Pomeroy (1997b, p. 213), la monogamia se convirtió entonces en cláusula de contrato matrimonial. Los maridos de las siracusanas, empero, parecen hallarse ajenos a esta nueva situación, pues siguen el modelo heleno tradicional sin practicar la poligamia –a diferencia de Delfis en el *Id.* II que sí conoce bien lo que significa la promiscuidad–.

Por otra parte, es fácil entrever que estos maridos son griegos, no solo por sus nombres –Dinón y Dioclidias–, sino porque, como observa S. T. Teodorsson (1977, pp. 12-13 y 20), la población griega que llegaba a Alejandría era fundamentalmente masculina y, si eran mujeres, estas iban acompañadas. Además, el matrimonio entre griegos y egipcios estaba prohibido desde antiguo en Náucratis y tal vez también era así en la ciudad de Alejandro. En todo caso, los matrimonios entre griegos y egipcios empezó a ser más habitual en el siglo II a. C. que en el III a. C., así como más común en las zonas rurales (χώρα) que en la ciudad, donde las normas eran más estrictas, y más frecuente entre las clases bajas que entre las altas.<sup>550</sup> Por este motivo, excepto entre los más pobres, el matrimonio entre griegos y egipcios era excepcional, máxime teniendo en cuenta que las personas de descendencia mixta carecían de muchos derechos políticos y legales. En cuanto al estatus de las mujeres en el Egipto ptolemaico, se observa, en general, una reducción de la polaridad entre los sexos,<sup>551</sup> lo cual halla su reflejo en la literatura. En cualquier caso, resulta imprescindible observar la situación de las mujeres de otros lugares y épocas para entrever el de las griegas de Egipto.

En el *Id.* XV, la relación de las mujeres con sus maridos se adivina a partir de sus propios comentarios. De este modo, por ejemplo, cuando Gorgo le cuenta a su amiga lo difícil que ha sido llegar hasta su casa y le reprocha que cada vez vive más lejos, Praxínoa se exculpa derivando la responsabilidad hacia su marido Dinón:

Prax.–Cosas de ese trastornado. Al fin del mundo ha ido a tomar un cubil, que no una casa, para que tú y yo no seamos vecinas, todo por fastidiar; él siempre tan envidioso y tan ruin (vv. 8-10).

---

<sup>550</sup> Vid. R. Van Bremen (2003, p. 319).

<sup>551</sup> Vid. S. B. Pomeroy (1984, pp. XV y XVII).

Como vemos, Dinón es, en opinión de Praxínoa, un trastornado (πάραρος), envidioso y ruin (φθονερὸν κακόν) que hace todo a mala idea. El término πάραρος, formado a partir del verbo παραίρω ('colgar de lado'), significa literalmente 'extendido de lado' o 'que está fuera del camino', pero aquí posee un sentido figurado y quiere decir 'extraviado de mente'. Por otra parte, entendemos el nominativo neutro abstracto φθονερὸν κακόν que Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 120) traduce como «la méchante bête», en su acepción más literal: 'cosa envidiosa y mala', es decir, 'envidioso con mala idea o intención'. En opinión de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 269), estas palabras resultan extrañas en boca de Praxínoa, pero F. T. Griffiths (1979, p. 119), por ejemplo, las entiende como que Praxínoa es controlada por su marido (v. 17) y por su hijo, que tratan de privarla de un magnífico día de fiesta.

Pero cuando Gorgo la reprende por proferir tales impropiedades de su esposo delante del niño, entonces toma conciencia y exclama:<sup>552</sup>

Prax.—¡Por la diosa que el chiquillo se da cuenta! (v. 14).

Con todo, a Praxínoa le cuesta mucho disimular sus pensamientos respecto de su cónyuge y no puede contenerse por mucho tiempo. De hecho, al instante vuelve a las andadas aunque con menos ímpetu:

Prax.—Ese dichoso papaíto el otro día, pues el otro día le dijimos:  
«Papá, tráenos de la tienda jabón y tinte rojo», y el grandullón nos vino con sal (vv. 15-17).

Pero su moderación consiste tan solo en cambiar el estilo llano y directo de su discurso por un lenguaje eufemístico, pero en nada exento de ironía. De este modo, las expresiones 'ese dichoso papaíto' (ἀφῶς μὲν τῆνός) y 'el grandullón' (ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς) constituyen asimismo una crítica mordaz al cabeza de familia. La forma ἀφῶς es, según hemos visto, propia del lenguaje infantil —como también lo es el empleo del infinitivo 'comprar' (ἀγοράσδειν) en lugar del imperativo correspondiente— y podríamos traducirla algo así como «Este papi...». En cuanto a la forma ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς, significa literalmente 'hombre de trece codos' y, habida cuenta de que el número trece era empleado entre los antiguos como indefinido,<sup>553</sup> el sentido de la expresión debe de ser 'hombretón', de acuerdo con la concepción de

<sup>552</sup> W. G. Arnott (1996, p. 60) estudia el realismo de este pasaje a través del elemento emotivo que constituye el niño.

<sup>553</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 271).

que el hombre grande –a diferencia de los héroes homéricos de tamaña estatura– es también bobo.

Gorgo, por su parte, cuando escucha las quejas de Praxínoa respecto de su marido, también ella se contagia y comienza su crítica al suyo:

Gor.–También el mío es así, ¡el despilfarrador de Dioclidás! Por siete dracmas adquirió ayer cinco vellones de lana que se diría de perro, pelos desprendidos de viejos zurrones, todo suciedad; detrás de un trabajo, otro (vv. 18-20).

En realidad, se queja de que su consorte es un roñoso porque le ha comprado lana de muy mala calidad. Lo describe como ‘ruina de dinero’ (φθόρος ἀργυρίου). En verdad, las siete dracmas que le cuesta la lana no tienen punto de comparación con las doscientas que se ha gastado Praxínoa en la tela de su vestido, pese a que, según los cálculos de A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 272), el precio de cinco vellones rondaría los seis dracmas con cuatro óbolos. En el verso 19, la exasperación de Gorgo provoca un pequeño cambio en el orden normal de sus palabras. Como sugiere A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 273), la expresión «todo suciedad» (ἅπαν ῥύπον) se refiere probablemente a que la lana no ha pasado aún por los procesos de depuración precisos antes de su empleo para tejer, a saber, lavado en agua caliente para quitar las impurezas que pudiera contener, secado y golpeado, proceso del cual nos informa la comedia antigua.<sup>554</sup> De ahí el guiño al esforzado Hesíodo (*Op.* 382): «obra trabajo tras trabajo» (ἔργον ἐπ’ ἔργῳ ἐργάζεσθαι).

Resulta significativo el hecho de que, en ambos casos, sean los hombres quienes van a la compra: el de Praxínoa va a por jabón y tinte cumpliendo, aunque desastrosamente, los encargos de su esposa y el de Gorgo compra la lana –cómo no, la peor– para que su mujer trabaje en casa. Es interesante observar cómo, mientras Simeta tiene libre acceso al contacto sexual con compañeros, las siracusanas no pueden ni siquiera ir a la compra. Y, sin embargo, paradojas del universo teocriteo, todas ellas salen de casa con el pretexto de asistir a festivales de carácter religioso. Como ya observara F. T. Griffiths (1979, p. 119), normalmente las mujeres no podían gozar de la libertad de la calle y solo los festivales les proporcionaban ocasiones para

---

<sup>554</sup> Cf. *Ar.*, *Ec.* 215 y *Lys.* 574.

salir,<sup>555</sup> motivo por el cual, piensa, Praxínoa se sobresalta por los obstáculos que se encuentra (caballos, ladronzuelos egipcios), al tiempo que confiesa tener miedo desde niña a caballos y serpientes, símbolos de masculinidad por excelencia. A medida que la siracusana se acerca a palacio, encuentra hombres más agradables: el deificado Soter, el protector Filadelfo y un amable caballero con quien flirtea.

No obstante, en la poesía teocritea, hombres y mujeres tienen bien distribuidos sus papeles y la realidad social de la época no podía dejar de manifestarse en un mimo urbano como el presente. De este modo, si a las mujeres les estaba permitido, como de hecho hacían, desahogarse entre sí compartiendo quejas acerca de sus respectivos cónyuges, en último término, la sumisión de la mujer al hombre se evidencia: al final del poema, Gorgo se da cuenta de lo tarde que se le ha hecho y se despide apresuradamente expresando el temor de que su marido se enfade:

Pero ya es hora de ir a casa. Dioclidias no ha comido. El hombre es puro vinagre, pero cuando tiene hambre, ni te le acerques. ¡Salve, Adón querido, y que cuando vuelvas nos halles felices! (vv. 147-149).

Pese a que Gorgo no carece de resolución y de dotes de mando –que se observa en el empleo de los imperativos que hemos visto en el apartado anterior– su tónica de actuación contrasta con la docilidad que muestra al final del poema cuando se retira a preparar la cena del marido.<sup>556</sup> El adjetivo ‘sin cenar’ (ἀνάριστος) delata la hora del día: se trata, probablemente, de la tarde.

En definitiva, tenemos en estos versos un valioso testimonio de cómo un hombre (Teócrito) capta, en forma de tópico, las típicas habladurías de las mujeres que, cuando se reúnen, gustan de criticar al sexo masculino.

### PRAXÍNOA Y SU NIÑO

Otro punto interesante a destacar es la relación de Praxínoa con su hijo. Nada sabemos de si Gorgo tiene o no descendencia, pero sí muestra, al

---

<sup>555</sup> En efecto, como en la Comedia Nueva y en los mimos, los festivales eran, si no las únicas, sí las principales ocasiones en las que las mujeres aparecían en público, tópico del que Teócrito se hace eco. Cf. Herod., I 56, y Men., fr. 558 (= Pl., Cist.).

<sup>556</sup> La despedida de Metró en Herodas (VI 97) sugiere unas circunstancias semejantes.

menos, más delicadeza para con el infante, según acabamos de ver en los versos 11-13, cuando su amiga lanza improperios contra su marido, padre de la criatura. En todo el idilio tan solo una vez se dirige Praxínoa directamente a su hijo, que debe de ser bastante pequeño a juzgar por su comportamiento:

No voy a llevarte, hijito. Coco. Caballo, pupa. Lloro cuanto quieras,  
no es cosa de que te atropellen. Vámonos. Frigia, coge al niño... (vv. 40-42).

El caso es que Praxínoa, pese a tratar de ponerse al nivel del niño mediante el empleo de un lenguaje infantil, se muestra, en general, poco afectuosa con él y esta conclusión se desprende de varios detalles que contribuyen, de modo casi imperceptible, a su caracterización:

- a) En primer lugar, no tiene en cuenta que el niño la oye cuando critica a su marido Dinón.
- b) Además, deja al niño y al perro con la esclava frigia y lo significativo es que los hace, en cierta medida, equivalentes al mencionarlos en oraciones yuxtapuestas.
- c) Para colmo, Praxínoa pierde la paciencia y exclama: «llora cuanto quieras» (v. 41).

Por tanto, aunque al principio trate de ser amable, en seguida se manifiesta su poca experiencia en el trato con los niños, puesto que pierde con facilidad los nervios. Esto puede estar reflejando una situación real de la vida cotidiana donde las madres de las clases más pudientes no se encargaban directamente de la educación de sus hijos, delegando estas tareas en esclavas-nodrizas. Si esto es así, el detalle revelaría que la protagonista no pertenece a una clase social humilde.

De otro lado, Praxínoa emplea la expresión «Mormo, caballo muerde» con el fin de asustar al niño.<sup>557</sup> En efecto, la palabra Mormo (Μορμώ), de carácter expresivo y popular, designaba un fantasma femenino que atemorizaba a los niños, al estilo de nuestro Coco. Y el caballo que muerde, a modo de anticipación, no es otro que alguno de los que luego encuentran las siracusanas en su trayecto hacia el palacio (v. 52), tras cuyo paso, tal vez a la par que un suspiro de alivio, exclama la protagonista:

¡Menos mal que mi pequeño se ha quedado en casa! (v. 55).

---

<sup>557</sup> Sobre el papel de este personaje (μορμολυκεία) en la educación de los niños hasta la época helenística, *vid.* H. I. Marrou (1985, p. 190).

En cualquier caso, no olvidemos el pánico que le tiene Praxínoa a los caballos desde pequeña (vv. 58-59).

### XENOFOBIA

Al comienzo de la etapa ptolemaica no solo había greco-parlantes en Egipto, sino que muchos inmigrantes llegaron de Tracia y de partes no griegas de Asia Menor y de Siria e incluso había minorías que ya vivían en Egipto a la llegada de los griegos: persas, judíos, sirios y árabes.<sup>558</sup> Entre tanta diversidad, es significativo el hecho de que Praxínoa, procedente de Siracusa y, por lo tanto, extranjera en Alejandría, desdeñe a los egipcios en los siguientes términos:

Ningún malhechor se acerca a uno en la calle a la manera egipcia y le hace una canallada, broma que antes gastaba esta gentuza que lleva la mentira en la sangre, todos de la misma calaña, tramposos,<sup>559</sup> chusma maldita (vv. 47-50).

Anotan M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 149, n. 20) que el desprecio de la siracusana por los egipcios es un dato importante para vislumbrar, desde un punto de vista sociológico, las relaciones entre griegos e indígenas en la Alejandría de la época.<sup>560</sup> Por una parte, los griegos viajan a Egipto en busca de un porvenir al entrar a formar parte de la administración Lágida. Por otra, los egipcios, pese a no manifestar un rechazo abierto a la dominación griega, debían de vivir en una tácita hostilidad. Al parecer, los griegos tuvieron una mezcla de admiración y de desdén por los egipcios ya desde una época mucho más antigua, a juzgar por los comentarios de autores como Esquilo (*fr.* 373), Eustacio (1484, 26), *Com. Adesp.* 387, Platón (*Lg.* 747c) o Aristófanes (*Nu.* 1130).<sup>561</sup> En consecuencia, Praxínoa podría estar aludiendo aquí a ciertas mejoras en la ley y el orden en el Egipto ptolemaico, gracias a las cuales la delincuencia de

---

<sup>558</sup> Vid. S. T. Teodorsson (1977, p. 12).

<sup>559</sup> Sobre la forma *κακὰ παίγνια* atestiguada por el *Papiro de Antínoe*, vid. A. Pardini (1991, p. 6).

<sup>560</sup> F. Dunand (1983, pp. 45-87) ofrece un magnífico análisis de estas relaciones a partir de los orígenes de la presencia helena en Egipto y desde las distintas perspectivas –política, económica, ideológica, simbólica, cultural y social– de los monarcas, de los griegos, de los indígenas, así como de las interrelaciones de todos ellos.

<sup>561</sup> Pasajes todos ellos recogidos por A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 280).

los indígenas se habría visto considerablemente restringida.<sup>562</sup> En este sentido, el adverbio Αἰγυπτιστί («a la manera egipcia») refleja con probabilidad no solo el desprecio de los griegos por los extranjeros, sino también algún tipo de tensión que a la fuerza debía de subyacer en la población nativa sometida a los helenos. Pero es que si la población griega de la corte ptolemaica era heterogénea, no menos lo era la egipcia, recién salida de la ocupación persa que la había dejado desorganizada.<sup>563</sup>

La expresión κερροτημένοι ἄνδρες posee aquí el significado de ‘hombres tramposos’ y así la entiende Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 122), quien la traduce como «des fripons renforcés». Según A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 281), el participio, formado a partir de κροτέω (‘hacer resonar’ o ‘fabricar’), parece un sinónimo de πεπλασμένοι (‘formados’ o ‘modelados’). Del mismo modo, la denominación πάντες ἀραῖοι («chusma maldita») viene a reforzar el concepto anterior y la generalización denota una exacerbada xenofobia, pues «todos» son «malditos» o «funestos» –si aceptamos la conjetura de Warton, según la cual el texto diría ἀραῖοι y no ἀεργοί, como aparece en el *Papiro de Antínoe*–.

Algunos versos más adelante, en antitético paralelismo con el primer hombre que dialoga con Praxínoa, de carácter benévolo, aparece en escena otro bien distinto. Es interesante el contraste entre las reacciones que ambos suscitan en Praxínoa:

Otro hombre.–¡Condenadas mujeres! Dejad de parlotear constantemente, cotorras. Crispan a uno los nervios con tanta a, a, a.

Prax.–¡Toma! ¿De dónde sale este? ¿Qué te importa a ti si nos gusta hablar? Vete a dar órdenes a quienes sean tuyos. ¿Somos siracusanas, y quieres tú mandarnos? Pues para que te empapes, somos de origen corintio, como Belerofonte. Hablamos peloponesio, y los dorios pueden hablar dórico, digo yo. ¡Perséfone, que nunca tenga poder sobre nosotras más que un solo señor! No te hago caso, no te canses (vv. 87-95).

Este pasaje se hace eco de la diversidad lingüística y dialectal de la ciudad de Alejandría, donde un personaje, probablemente oriundo de algún lugar de la Hélade, expresa su crispación ante la forma peculiar del habla de

<sup>562</sup> Para los crímenes en el Egipto ptolemaico, *vid.* F. Cumont (1937, p. 66).

<sup>563</sup> *Vid.* J. Bingen (1973, p. 217).

Praxínoa.<sup>564</sup> En efecto, aunque el griego fue poco a poco imponiéndose como lengua de la burocracia y la situación de bilingüismo en el Egipto ptolemaico fue aumentando –pese a la inferioridad numérica de los griegos–,<sup>565</sup> no parece probable que esta crítica a la pronunciación proceda de un egipcio helenizado. Según Heródoto (VIII 144, 2), ser griego (τὸ Ἑλληνικόν) consiste en tener la misma sangre, la misma lengua, los mismos santuarios de dioses y un modo de vida semejante. Por tanto, origen, lengua, culto y cultura son los rasgos que definen la comunidad del pueblo griego y así parece entenderlo Sófocles (*Tr.* 1060) al oponer los griegos a la gente sin lengua.<sup>566</sup> En este sentido, D. J. Thompson (1994, p. 75) sugiere que los helenos se definían, no por su origen, sino por su educación o por su puesto en la administración. En efecto, como explica H. I. Marrou (1985, pp. 134-135), a dondequiera que iban, los griegos trataban muy pronto de asentar sus instituciones, establecimientos de enseñanza, escuelas primarias y gimnasios. Para ellos la educación tenía una importancia primordial: aislados en tierra extraña, deseaban ante todo, a pesar de la influencia del medio, conservar en sus hijos su condición de helenos. En su concepto del mundo es la educación (παιδεία) la que distingue al hombre de la bestia, al heleno del bárbaro y, de hecho, el comportamiento masculino se identifica con los griegos, mientras que el femenino no solo con las mujeres, sino también con los lidios y los frigios, es decir, con los no griegos.<sup>567</sup> Sin embargo, en época helenística se produce un acercamiento entre griegos y lo que hasta entonces fueron pueblos bárbaros en forma de koiné. En el *Id.* XV, empero, subyace una conciencia étnica que diferencia a los griegos de los egipcios de Alejandría –dejando traslucir una suerte de discriminación con respecto a estos últimos–, pero también una conciencia lingüística entre los propios griegos y la etnia dórica de Siracusa.

Sin duda, estas mujeres que al comienzo del idilio criticaban a sus maridos, tienen ya bastante con un solo dueño y por ello solicitan de la diosa amparo para no tener más. No parece casual, por tanto, que la petición se dirija a una divinidad femenina que ha perdido gran parte de su libertad a

---

<sup>564</sup> Sobre la situación de analfabetismo de la sociedad griega, en especial de las mujeres, en Egipto, *vid.* H. C. Youtie (1971, pp. 161-176).

<sup>565</sup> *Vid.* D. J. Thompson (1994, pp. 67-83).

<sup>566</sup> Según el propio Heródoto (II 158, 5), los egipcios hacían una distinción semejante y clasificaban de bárbaros a todos aquellos que no hablaban su lengua.

<sup>567</sup> *Vid.* H. Moxnes (1997, p. 273).

causa de un varón, concretamente, Hades. Sin embargo, este «uno» (ένός, v. 95) es, al parecer de Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 291), no el marido de cada una de ellas, sino el rey Ptolomeo II en persona, para lo cual se apoya el estudioso en Eurípides (*Hel.* 276), quien, con la expresión πλὴν ένός, alude también al monarca. En definitiva, Praxínoa se enfrenta al hombre que les manda callar y en esto se ve la rebelión de una mujer que tal vez en otra época habría guardado sumiso silencio. Pero esta siracusana no está dispuesta a someterse a la voluntad de nadie con malos modales, ni siquiera si se trata de un varón. Para F. T. Griffiths (1984, p. 258), el atrevimiento de la respuesta de Praxínoa se debe más a la naturaleza del lugar y de la circunstancia que a las formas de la época, ya que, en todo caso, si un nuevo igualitarismo estaba transformando el mundo helenístico, la poesía cortesana sería la última en reflejarlo. Pero lo que sí queda claro es el orgullo patriótico con que la protagonista aclara su origen al entrometido, lo cual es quizás un eco del afecto del propio Teócrito a la tierra siciliana. De hecho, resulta extraño el que, siendo menos numerosas en nuestras fuentes las mujeres inmigrantes de origen griego en Egipto,<sup>568</sup> Teócrito las haya preferido como protagonistas de su poema. A modo de contraste, cuando enseguida su amiga Gorgo le manda callar porque va a cantar la argiva, su voz queda repentinamente silenciada. Esta circunstancia es relevante para entender la nueva mentalidad que se forja en el mundo helenístico y que evolucionará en el ámbito romano. Aunque tal vez la pretensión de Teócrito no sea otra que la de recrear bajo una óptica masculina el instinto natural de las mujeres de protestar y oponerse a todo por el mero placer de enfrentarse.

Es evidente que el hombre comienza de una forma abrupta y agresiva el diálogo con las siracusanas llamándolas ‘desgraciadas’ (δύστανοι) y ‘tórtolas’ (τρυνγόνες). Como bien anotan M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 152, n. 28), las tórtolas simbolizaban la garrulería entre los griegos, al igual que entre nosotros las cotorras –de ahí su oportuna traducción–. Resulta paradójico, no obstante, el que este hombre, a quien parece molestarle tanto

---

<sup>568</sup> C. A. La'Da (2002, pp. 167-192) analiza las causas de esta situación y observa cómo, pese a sus circunstancias, las mujeres se integraban mucho mejor que los hombres en la sociedad, de forma que, aunque su poder era pequeño, ejercieron un gran impacto en su entorno.

la repetición del fonema /a/ característico del dórico,<sup>569</sup> hable también en este dialecto (δύστανοι, ἀνάγνυτα, κωτίλλοισαι, πλατειάσδοισαι), si hemos de fiarnos del texto transmitido. A nuestro entender, el interlocutor de la protagonista habla de este modo precisamente porque está haciendo burla de la ridícula pronunciación de Praxínoa. Ante esta crítica, ella se defiende otorgando mucha dignidad a su lugar de procedencia: son siracusanas, de origen corintio, como Belerofonte.<sup>570</sup> En efecto, Siracusa fue, en sus comienzos, una colonia corintia fundada en el siglo VIII a. C. por Arquias, según refleja el propio Teócrito en su *Id.* XXVIII 17. Y, dado que Corinto se halla en el Peloponeso, no es extraño que Praxínoa afirme que hablan a la manera del lugar (Πελοποννασιστί λαλεῦμες), refiriéndose, sin duda, a su dórico, tal vez un poco más real que el de los personajes de otros poemas.<sup>571</sup> Además, la dama se pone a la altura de Belerofonte, héroe vencedor de la Quimera – cuya historia se cuenta en Homero (*Il.* VI 152 y ss.)–, siguiendo la costumbre griega que consideraba un honor el descender de alguna divinidad o de algún héroe.<sup>572</sup>

En cuanto al dialecto, recordemos algunas notas de interés. Ya comentamos en el apartado de las κόραι la hipótesis de C. J. Ruijgh (1984, pp. 56-88) según la cual Teócrito intenta imitar el dialecto propio de la población de Alejandría, probablemente vinculado con el cirenaico. De esta suerte, Teócrito tiene formas como la que acabamos de ver, πλατειάσδοισαι, participio femenino con la terminación -οισα en lugar de -ουσα que es conocida, de entre los dialectos dorios, solo en cireneo. Asimismo, en los idilios dóricos la -ζ- de la koiné –presente en las inscripciones– es sustituida en ocasiones por -σδ-, si bien esta forma coexiste con -ζ-. Empero, no se puede postular que la grafía -σδ- se pronunciaba de hecho como -ζδ-, y C. J. Ruijgh cree que esta pronunciación era la propia de los dialectos cireneos.<sup>573</sup> Ante esta situación, el estudioso piensa que en el *Id.* XV se escribe -σδ-

---

<sup>569</sup> Hermógenes (*Id.* I 6, 114) comenta que, con la forma poco frecuente πλατειάσδοισαι ('ensancharse'), el hombre se refiere a la costumbre dórica de pronunciar constantemente una alfa y la misma interpretación ofrecen los escolios.

<sup>570</sup> Sobre el orgullo de los siracusanos respecto de su lengua doria, *vid.* V. Magnien (1920, p. 50).

<sup>571</sup> *Vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 277).

<sup>572</sup> *Vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, pp. 290-291).

<sup>573</sup> Significativamente, la mayor parte de la población griega de Egipto procedía de Cirene y de Tesalia. *Vid.* C. A. La'da (2002, p. 173).

cuando el hablante emplea el dialecto cireneo de Alejandría, mientras que el texto tiene -ζ- cuando las mujeres vuelven a su dialecto siracusano. P. Dimitrov (1981, pp. 31-33), por su parte, observa que -σδ- es más frecuente en los cantos bucólicos del agón, mientras que -ζ- aparece normalmente en las estructuras de himno y de epilio.<sup>574</sup> De esta suerte, sin olvidar las contribuciones de sus predecesores, M.<sup>a</sup> T. Molinos (1991, pp. 107-109) ofrece una interesante aportación: la digrafía es propia de un léxico específico más abundante en los idilios bucólicos, mientras que los mimos urbanos y el *Id.* XVIII, siendo también dóricos, presentan un predominio de la grafía -ζ-, pues su tema no es pastoril.

Con todo, dada la inestable transmisión del corpus teocriteo, es verdaderamente difícil establecer conclusiones sobre la presencia de una determinada pronunciación en una palabra concreta, pues hallamos, con frecuencia, variantes.<sup>575</sup> En consecuencia, es verosímil, como a menudo se ha dicho, que Teócrito pretendiera hacer una mezcla intencionada de dialectos a imagen y semejanza de la lengua artificial del poeta de Quíos. Pero también cabe la posibilidad, como sugiere M.<sup>a</sup> T. Molinos (1989, p. 296), de que el *Id.* XV estuviera escrito en dialecto literario siracusano y que con el tiempo se hubiera visto influido por los demás idilios dóricos.

## Resumen

Según hemos visto, el *Id.* XV ofrece una perspectiva de sus personajes femeninos diferente de la de otros poemas protagonizados también por mujeres. En efecto, el tema del amor, importantísimo en la obra de Teócrito, parece haber desaparecido de la escena, de forma que lo hallamos, sí, pero en la recreación del mundo mitológico de Afrodita y su joven Adonis. Las esposas apenas tienen relación con sus maridos –despistado el uno, tacaño el otro– ni tampoco con sus hijos, a los que dejan bajo el cuidado de alguna esclava del hogar. Con todo, existen varios puntos de contacto entre las

<sup>574</sup> Sobre el significado de este término, *vid.* M. García Teijeiro (1993, pp. 235-241).

<sup>575</sup> Por ejemplo, los manuscritos y papiros de Píndaro tienen, por norma general, los participios en -οισα y es asimismo frecuente en inscripciones arcaicas y clásicas, sin duda libres de alteraciones alejandrinas. Por otra parte, desde el momento en que la digrafía -σδ- no se halla atestiguada en ninguna fuente epigráfica anterior al periodo romano, su presencia en Alcmán, Safo, Alceo y Teócrito puede explicarse como una convención de los filólogos alejandrinos. *Cf.* M.<sup>a</sup> T. Molinos (2000, p. 220).

siracusanas y Simeta y no es verosímil que se trate de una gratuita casualidad, conociendo el quehacer poético de nuestro autor.

En general, observamos que las siracusanas, pese a vivir en la Alejandría del siglo III a. C., reflejan una situación más parecida a lo que conocemos de la Atenas de los siglos V y IV a. C. y, en este sentido, coincidimos con F. T. Griffiths (1984, p. 259) en que ninguna de las dos se hace eco de la creciente emancipación de la mujer helenística. Así pues, el anacronismo en el que viven estas mujeres –como también Simeta– se debe a una búsqueda de fusión de elementos culturales y literarios de épocas diferentes. Por una parte, las vemos cotillear y hablar mal de sus maridos (vv. 15-20) y luego salir, acompañadas cada una de ellas por una esclava, para ir a la fiesta de Adonis, mientras sus esposos son los que hacen la compra –pues eran ellos, además de los esclavos, quienes acostumbraban a ir al ágora a fin de cubrir las necesidades de la vida cotidiana–. Con todo, estas mujeres no se hallan completamente desvinculadas de la economía, lo cual es fácilmente inferible a tenor de su interés por los precios: hablan del coste de la lana de Gorgo y de la tela de Praxínoa. Sin embargo, estos comentarios que, junto al hecho de que ellas mismas confeccionen a mano sus propios modelos, han sido interpretados como signos de su escaso poder adquisitivo, no son sino delicadas pinceladas costumbristas a través de las cuales Teócrito describe los pormenores de la vida doméstica de estos personajes. Gracias a ellas, por ejemplo, conocemos con minucioso detalle los pasos que seguía una mujer antes de salir a la calle en lo que respecta al aseo y al vestido. Aprendemos así que las damas podían vestirse para andar por casa con una bata o un vestido corto de interior llamado χιτόνιον; que el ἑμπερόναμα era un traje largo atado en el hombro, también denominado περονατρίς y equivalente al χιτών de Simeta; que el ἀμπέχονον es un manto, designado igualmente como θερίστριον y equivalente a la ξυστίς de Simeta, y que las mujeres podían ataviarse, además, con un sombrero o θολία. Esta variedad en las denominaciones de la ropa muestra, pues, una riqueza de vocabulario bien conocida por el autor.

A partir de lo expuesto, por tanto, creemos que las siracusanas gozan de una buena y respetable posición económica y social, no solo porque tienen esclavas, no salen a comprar o adquieren lujosas telas, sino también porque sienten una extraordinaria sorpresa –o temor, según los casos– por cuanto les rodea fuera de su casa. Este comportamiento se debe, precisamente, a que no están acostumbradas a salir de casa, según era preceptivo en las mujeres decentes. Así, a la admiración ante las maravillas palaciegas se suma el tema

de la indefensión de la mujer ante el tumulto (v. 66). Esto se aprecia claramente, por ejemplo, en el contacto que tiene Praxínoa con los tres hombres que encuentra en el camino (vv. 52, 70-75 y 87-95). En este punto, como F. T. Griffiths (1984, p. 254), vemos en las relaciones sociales de este poema un reflejo de las luchas por el poder. La vida doméstica, lejos de estar gobernada por la armonía, se muestra plena de conflictos, no solo entre las siracusanas y sus maridos o entre Praxínoa y su niño, sino también entre Praxínoa y su esclava e incluso entre Gorgo y Praxínoa, en las que esta lleva la voz cantante. Estos conflictos o luchas por el poder se manifiestan también en el ámbito de la vida pública, de modo especial, según acabamos de ver, en las relaciones entre la protagonista y los hombres. En efecto, Praxínoa se enfrenta a tres personajes masculinos, aparte de su marido ausente: los carteristas egipcios, un hombre que la pisa y otro que se queja en el palacio de su parloteo dórico. Solo uno de ellos se muestra bondadoso y les presta su ayuda en el camino.

Vemos así que Praxínoa posee un carácter fuerte, pues es ella la que discute con todos, en tanto que Gorgo, más moderada, se dedica a calmar el mal temperamento de su amiga. En efecto, la primera encarna el carácter típicamente femenino, visto desde una perspectiva masculina: es autoritaria, irascible, quejumbrosa, exagerada y vulnerable. Sus miedos son provocados por el mundo del varón y se reflejan también, quizás, en las referencias a las serpientes y los caballos. La segunda se presenta como un personaje comodín, moderador de las situaciones, menos déspota y quejicoso.

Posiblemente, sus actitudes tengan origen en el sentimiento de carencia de poder en que la sociedad sitúa a estas mujeres que se rebelan en las únicas esferas en las que les está permitido actuar. Y quizás porque las Adonias eran una festividad de carácter especialmente femenino –aunque no exclusivo–, ellas se sienten con pleno derecho a reafirmarse y protestar por todo aquello que les parece un abuso de poder, máxime si procede del sexo opuesto. En este sentido, el universo de deleite es enteramente femenino y los hombres solo aparecen para destruir la apacibilidad de este mundo de fantasía. Así, se hace hincapié en que son mujeres las que han tejido los maravillosos tapices (cuestión evidente, pero cuya mención realza la presencia femenina en el poema). Además, las siracusanas se muestran respetuosas ante los elementos que forman parte de la religiosidad, aunque la superstición tampoco se halla completamente ausente de sus vidas, a juzgar por la enigmática frase de Praxínoa (v. 64) relativa a la sabiduría de las mujeres. Su lenguaje adquiere de este modo un tinte proverbial, sobre todo

en los versos 26 y 77. Por añadidura, se aprecia con claridad que no hay un verdadero sentimiento religioso, sino que el festival es un mero pretexto para salir de casa y, una vez en él, se destaca más la sensibilidad y la admiración de las mujeres por la calidad artística de cuanto contemplan. En cualquier caso, hay una estrecha relación entre la mujer y el ritual religioso (festival de Adonis), situación patente también en otros poemas, en especial el *Id.* II.

Por último, debemos señalar que, aunque el *Id.* XV no ofrezca un testimonio fidedigno del lenguaje hablado de la calle, sí es un importante documento para el conocimiento de las actitudes de los propios griegos respecto de sus diferencias dialectales. De esta forma, la ciudad se convierte en el escenario donde convergen y chocan distintas culturas, no solo la griega y la egipcia, sino también la griega de Siracusa con la procedente de otros lugares. En efecto, pese a que la koiné debía haber unificado considerablemente la lengua helena, el dialecto dorio surge en el poema como una nota del pasado, reforzada gracias a la referencia al mítico Belerofonte. Las diferencias entre egipcios e inmigrantes griegos eran considerables y ambos grupos étnicos se vieron sometidos a un proceso de adaptación. Sin duda el griego fluido era un requisito indispensable y el bilingüismo debió de provocar interferencias entre el griego y el egipcio. Sin embargo, a Teócrito no le interesa este aspecto social, sino el rechazo de los propios griegos respecto a los inmigrantes sicilianos de Alejandría que muestran, empero, un gran orgullo patrio: siendo él mismo oriundo de este lugar, no parece improbable que estuviese dejando traslucir alguna suerte de experiencia personal.



### III. LA PASTORA

Este personaje, que puede considerarse antagonista del pastor Dafnis en el *Id.* XXVII, aparece en un poema cuya atribución a Teócrito es bien dudosa. Ciertamente, la mayor parte de la composición consiste en un diálogo amoroso entre un pastor y una pastora y es la única vez que hallamos la voz de dos amantes, esta vez heterosexuales, dialogar conjuntamente. Además, estamos ante el único idilio que parece tener un final feliz, de modo semejante a la comedia o la novela. En suma, la trama consiste en que Dafnis intenta cautivar a la joven y conseguir sus favores, pero ella se resiste hasta que, tras promesa de matrimonio, finalmente cede.

Los primeros versos no se han conservado, mientras que los últimos describen, fuera ya del diálogo, cómo ella vuelve a sus tareas con ojos vergonzosos a la par que él se queda con el corazón ilusionado, lleno de gozo por la consumada unión (vv. 67-71). Los restantes versos del poema contienen las intervenciones de uno y otro actante, pero nos abstenemos, por no alargarnos, de reproducirlos todos, de modo que mencionaremos únicamente aquellos estrictamente necesarios. Pasamos al estudio de la figura de la pastora atendiendo fundamentalmente a su carácter, estatus y evolución.

En primer lugar, la presencia de este personaje parece constatar que el oficio pastoril no era exclusivo de los hombres. De hecho, la literatura posterior presenta con frecuencia también a pastores como protagonistas de sus relatos, al modo en que lo hacen Dafnis y Cloe en la novela de Longo, de clara inspiración bucólica.<sup>576</sup> Sin embargo, la profesión de pastora no parece constituir el reflejo de una realidad social, sino más bien un tópico de recreación literaria. En efecto, según A. Bielman (2002, p. 292), en época helenística existen para las mujeres dos grupos de actividades profesionales

---

<sup>576</sup> *Vid.* C. García Gual (1994, pp. 465-476).

reconocidas. Por una parte, las ejecutadas por ellas mismas, las cuales se subdividen, a su vez, en dos categorías: venta, comercio de detalle y artesanado, de un lado, y actividades ligadas al dominio de la salud como nodrizas y médicos, de otro. El segundo grupo engloba actividades en las que las mujeres son responsables o propietarias de talleres. Por tanto, los trabajos agrícolas rara vez se vinculan al mundo femenino en las fuentes antiguas y no parece probable que la mujer helenística se dedicara a estos menesteres, a no ser en un marco puramente literario.

Los versos iniciales de la versión conservada del poema sugieren que Dafnis había ya conseguido besar a la joven previamente y, tal vez por este motivo, la muchacha afirma que los besos no significan tanto: «Vana cosa son los besos, según dicen» (κενὸν τὸ φιλαμα λέγουσιν, vv. 4-5). En cualquier caso, la joven ve al pastor como un satirillo, a juzgar por el vocativo con que lo interpela (σατυρίσκε, v. 4), de forma que ella misma podría asimilarse a una ninfa perseguida por su encendido pretendiente. Por ello, al principio se muestra desdeñosa y, cuando el pastor le da un beso, ella se lava la boca y escupe. Pero él, no sin ironía, insiste en que vuelva a darle los labios para besarlos. Ella lo manda entonces a paseo diciéndole que vaya a besar a las novillas, pues, según dice de sí misma, es una muchacha sin yugo (ἄζυγα κόραν, v. 7) y con este epíteto deja claro que se trata de una doncella en toda regla. Si esto es así o si, en realidad, lo dice para revestirse con un halo de recato y decencia, es algo que no nos es dado dilucidar con seguridad. Lo cierto es que ella se muestra reticente y, por ello, Dafnis trata seguidamente de infundir en la muchacha el temor al paso del tiempo y a quedarse vieja y sola:

Daf.–No te des tanto tono, que pronto se te irá la juventud como si fuera un sueño.

Muchacha.–Pues si envejezco, lo que bebo ahora es leche y miel (vv. 8-9).

De estos versos parece desprenderse la idea de que a la doncella, por el momento, no le falta de nada. Su bienestar material probablemente hace que no sienta la urgencia de casarse a fin de hallar sustento gracias a un marido, como era lo habitual. Muy al contrario, su comportamiento raya en lo agresivo ante el implícito intento de Dafnis de abrazarla:

Muchacha.–No me cojas. ¿Otra vez? Te arañaré el labio<sup>577</sup> (v. 19).

Al parecer, está algo recelosa porque el pastor se ha propasado con ella en un momento anterior mediante alguna suerte de artimaña: «No quiero, ya antes me engañaste con lo de decirme algo bonito» (v. 12). Tal vez se trate de aquellos besos que, suponemos, están presentes en la parte que falta al comienzo del idilio. También en los versos siguientes la muchacha emplea un tono arisco en sus respuestas: «Entretente a ti mismo, la música llorona no me gusta» (v. 14). En efecto, la joven rechaza todos los intentos de acercamiento de su pretendiente incluso cuando él le ofrece los sonos de su siringa. Desdeña además a Afrodita en los versos 15-16 afirmando preferir a Ártemis, pese a que la Cipria es una deidad digna de ser temida por castigar duramente a quienes desprecian el amor, como de hecho sucede en los *Idd.* I y XXIII. En todo momento, la muchacha muestra una fuerza de carácter y una determinación extraordinarias, lo cual contrasta con el momento en que finalmente levanta la guardia y deja de resistirse a los deseos de su galán. De este modo, en lo que al aparato divino se refiere, Dafnis invoca a deidades del amor –Afrodita y Eros en los versos 15 y 20 respectivamente–, mientras la muchacha recurre a dioses agrestes –Ártemis y Pan en los versos 16 y 21–. Pero él insiste en el poder de Eros que saldrá forzosamente victorioso entregándola, si no a él, a otro peor:

Daf.–Temo que te entregue a otro peor que yo.

Muchacha.–Muchos me pretendían, no me agradó ninguno (vv. 22-23).

A partir de estos versos podría entenderse que la mujer dispone de una cierta autonomía para elegir voluntariamente a su esposo, pero tal vez esta circunstancia no sea sino una mera ficción literaria.<sup>578</sup> Además, la joven interpone el agrado como motivo de su rechazo a los pretendientes y esto constituye una novedad, pues en ello se ve el paso del matrimonio de conveniencia, pactado por el padre o tutor de la joven, al matrimonio por amor, donde ambos cónyuges se unen por propia voluntad y bajo los dictados de sus afectos. Pero estas palabras de la chica constituyen también una declaración en la línea de su anterior aserto en lo referente a su

<sup>577</sup> Este verso está transpuesto y parece que debería ir colocado tras el 10.

<sup>578</sup> También ficticio resulta el hecho de que una joven griega pueda reunirse libremente con varones, teniendo en cuenta que, por ejemplo, las atenienses del siglo v a. C. pasaban la mayor parte de su vida recluidas en el gineceo. *Vid.* R. Flacelière (1993, p. 77).

virginidad. En efecto, no solo no le agradó ninguno de sus pretendientes, sino que afirma no querer saber nada de estos asuntos porque «los casamientos están llenos de pena» (γάμοι πλήθουσιν ἀνίας, v. 25). Ahora bien, mientras ella parece emplear la palabra γάμοι en un sentido general con el significado de ‘relaciones amorosas’, Dafnis la entiende en el de ‘boda’. De acuerdo con esto, ella estaría afirmando sencillamente que amar duele, pero él estaría llevando las cosas a su terreno a sabiendas de que con proposiciones serias tendrá muchas más posibilidades de seducir a la muchacha. Así, poco a poco, ella va haciéndose a la idea de una vida compartida con el pastor y, al final, se ha puesto tanto en situación que confiesa su auténtico temor, los dolores del parto. Comienza, pues, la transición hacia el cambio de parecer de la joven que se ablanda:

Daf.–Como uno de tantos pretendientes tuyos he venido yo aquí.

Muchacha.–¿Y qué voy a hacer, amigo? Los casamientos están llenos de pena.

Daf.–Las bodas no traen consigo dolores ni pesares, traen el baile festivo.

Muchacha.–Sí, pero dicen que las mujeres tienen miedo a sus maridos.

Daf.–Di, más bien, que hacen con ellos lo que quieren. ¿A quién tienen miedo las mujeres?

Muchacha.–Tengo miedo a los dolores del parto, duro es el dardo de Ilitía (vv. 24-29).

En primer lugar, es aquí de sumo interés el vocativo φίλος, ‘amigo’ o ‘querido’, que la joven le dirige a Dafnis, de tono muy distinto al de sus interpelaciones anteriores. Sin duda, es indicio de un cambio de actitud interno, pues la joven empieza a justificar la reticencia de su postura con argumentos fáciles de rebatir para su tenaz galán. Se manifiesta aquí el tema de la debilidad moral femenina, relacionado con lo que los romanos llamaban *impotentia muliebris*, asunto habitual ya desde los personajes homéricos y de Hesíodo.<sup>579</sup> Con la expresión de su temor principal la chica da un salto cualitativo en su relación con el pastor y en sus palabras se adivina un corazón ya conquistado. Por otra parte, Ilitía<sup>580</sup> –hija de Zeus y

<sup>579</sup> Vid. M.<sup>a</sup> J. Barrios, M.<sup>a</sup> J. Barrios y B. J. Durán (2001, p. 31).

<sup>580</sup> Esta divinidad, atestiguada en las tablillas micénicas, así como en Homero (*Il.* XI 269; XIX 119) es mencionada tan solo en este verso 29 y en el *Id.* XVII 60 de Teócrito.

Hera según Hesíodo (*Th.* 922)– es la diosa de los alumbramientos y aparece aquí armada de temibles dardos, lo mismo que Ártemis. Esta circunstancia es aprovechada por Dafnis, que invierte los términos y el significado de diosa de la castidad pues, en el fondo, la divinidad en quien su pretendida se escuda es aquella que la protege de su temor, a saber, parir y perder con ello su belleza:

Muchacha.–Pero tengo miedo de dar a luz y perder mi hermosura.

Daf.–Si tienes hijos, verás un nuevo esplendor de juventud (vv. 31-32).

Este llamamiento de Dafnis a su instinto maternal la persuade definitivamente, de forma que el tema clave en la transición de la actitud de la pastora es, precisamente, el de los hijos. Se refleja aquí la función tradicional de la mujer y su actitud de madre: si sus hijos son hermosos, entonces ya no le importará perder su belleza, pues en el resplandor de ellos hallará su recompensa. Convencida ya por completo, pregunta inmediatamente después por los regalos de boda que obtendrá si consiente en unirse a él, ante lo cual el pastor se muestra en extremo generoso ofreciéndole todo cuanto posee, como haría un marido con su mujer:

Muchacha.–¿Y qué presentes de boda me harás, si consiento en ello?

Daf.–Tendrás toda mi vacada, todos mis bosques y pastos (vv. 33-34).

Pero ella, siempre desconfiada, teme que una vez conseguido su propósito, Dafnis se marche sin más y por este motivo solicita de él solemne juramento. Sin embargo, esta vez él jura por Pan, divinidad agreste invocada antes por ella en el verso 21:

Muchacha.–Jura que tras nuestra unión no me abandonarás y te irás, mal que me pese.

Daf.–No, por el propio Pan, ni aunque quisieras echarme (vv. 35-36).

Ahora la muchacha levanta ya las últimas barreras que la separan de entregarse por completo a Dafnis y da rienda suelta a ensoñaciones acerca del futuro y relativas al bienestar material:

Muchacha.–¿Me harás una alcoba? ¿Me harás casa y establos?

Daf.–Te haré una alcoba, cuidaré bien de tus cabras (vv. 37-38).

En estos dos versos se aprecia con claridad que ella tiene el oficio de cabrera, mientras él es un vaquero, idea reiterada en el verso 47, donde ella deja sus cabras para ir a ver la hacienda de Dafnis, en tanto él deja sus toros

para enseñársela. Ahora bien, dado que en la poesía bucólica se menciona, por lo general, a la vacada o a las vacas solamente, es probable que la presencia de la forma ταῦροι, referida específicamente al macho bovino, se deba allí a la voluntad del poeta de recrear –lo mismo que en el verso 71– una atmósfera de virilidad acorde con la situación que está viviendo su dueño, de forma que el paisaje estaría reflejando el sentir del protagonista. Por otra parte, Dafnis es un vaquero, pastor de rango superior a los cabreros<sup>581</sup> y cabe preguntarse si ello encierra una indicación sutil de que finalmente logrará conquistar a la chica.

Pero, de repente, la joven desciende del mundo de los sueños para encontrarse abruptamente con la realidad y se da cuenta entonces de que precisa para sus planes del consentimiento paterno:

Muchacha.–Pero ¿qué voy a decirle, qué voy a decirle a mi anciano padre?

Daf.–Aprobará tu casamiento cuando oiga mi nombre (vv. 39-40).

Sin duda aquí, el hecho de que la muchacha tartamudee denota el susto que le ha producido la idea. Su precipitación se advierte también en el verso 41 donde, curiosamente, casi ha accedido a entregarse de por vida al pastor, pero ni siquiera conoce su nombre, pues se lo pregunta. Ahora nos enteramos con la pastora de que es hijo de Lícidas y de Nomea, gente de buena familia, circunstancia ante la cual la joven no se deja intimidar, ya que responde no ser menos que él en cuanto al linaje se refiere (vv. 43-44). Al contrario que la pastora, él sí sabe con exactitud quién es ella: se llama Acrotime y su padre es Menalcas. Tanto Lícidas como Menalcas son nombres de pastores. Sin embargo, el nombre del primero –que en el *Id.* VII designa a un cabrero– se refiere aquí al padre de un vaquero, mientras que Menalcas –que en el *Id.* VIII es un vaquero– resulta ser aquí padre de una cabrera, si bien es cierto que en el *Id.* IX 17 un personaje homónimo dice poseer ovejas y cabras. Sin embargo, ignoramos el nombre de la madre de la joven y suponemos que, o bien es huérfana de madre o bien, por alguna razón, no interesa especificar su ascendencia materna.<sup>582</sup> Entendemos que Acrotime es un nombre parlante formado a partir de ἄκρος (‘elevado’) y τιμή

<sup>581</sup> Sobre esta jerarquía entre los pastores, *vid.* M. Durán Mañas (2005, pp. 125-126).

<sup>582</sup> Véase el capítulo de las madres, en el que tratamos el asunto de la madre de Acrotime.

(‘honra’),<sup>583</sup> cuyo significado –‘la que goza de una alta estimación’– encierra un cierto toque de ironía, pues se refiere a la elevada valoración de la virginidad de la muchacha, virginidad que vemos desvanecerse poco después. A continuación, ella solicita ver los bienes que Dafnis afirma poseer y ofrecerle:

Muchacha.–Enséñame tu bosque, enséñame dónde está tu majada.

Daf.–Ven y mira cómo lozanear mis esbeltos cipreses (vv. 45-46).

Tal vez él esté jugando aquí con el doble sentido de las palabras porque, de hecho, cuando ella deja sus cabras pastando para ir a ver la hacienda del vaquero, se produce una escena de tinte erótico en la que, desde luego, la muchacha no ve nada de lo esperado:

Muchacha.–¿Qué haces, satirillo? ¿Por qué me coges los pechos por dentro?

Daf.–Antes que nada, voy a enseñar a estas aterciopeladas manzanitas que aquí tienes.

Muchacha.–No puedo más, por Pan. Quitá esa mano.

Daf.–No pasa nada, cariño. ¿Por qué me tienes miedo? A fe que eres tímida.

Muchacha.–¡Que me echas a la acequia, que me manchas mi hermoso vestido! (vv. 49-53).

De nuevo aquí se reiteran dos motivos que aparecían al principio. Por una parte, ella se dirige a él con el vocativo *σατυρίσκε* (v. 49) debido, probablemente, a su actitud traviesa. Por el contrario, para él ella es *κῶρα φίλα* y *δειλά* (v. 52), de modo que el poeta pone de relieve mediante esta contraposición el concepto que cada uno tiene del otro. Además, la pastora vuelve a mencionar aquí a Pan, divinidad agreste poco apropiada para salvarla de su situación actual, ya que es generalmente tan «satirillo» o más que Dafnis en estos momentos. El pastor se propasa, mientras ella protesta y forcejea. A la par, las manzanas, símbolo de amor por excelencia en el mundo griego, forman parte de una comparación muy ajustada al contexto. Tras varias frases de tensión y resistencia, ella se preocupa por si se le mancha el vestido, huella indiscutible de su delito. Pero *εἴματα* está en plural

---

<sup>583</sup> De hecho, el *Codex Parisinus Graecus* 2726 del siglo XV contiene la variante ἄκρα τίμη.

y, si bien en Homero designa a la ropa en general, en época posterior se especializa para las prendas de por encima o incluso para el manto, tal y como lo hallamos en Heródoto (I 155), Esquilo (*Ch.* 81) o Sófocles (*O.T.* 1268). Sin embargo, dado que en el verso 60 aparece Acrotime con el manto (*ἀμπεχόνην*) desgarrado, creemos que *εἴματα* está empleado aquí con su sentido más antiguo de «ropa» en general o como «vestido». En cualquier caso, finalmente, la joven va relajando poco a poco los miembros:

Muchacha.—Ay, ay, me has roto también el cinturón. ¿Por qué me lo has soltado? (v. 55).

Este es el momento de rendición total, donde la joven desiste de toda oposición a la voluntad de su compañero. Esta *μίτρα* que se le desata suele ser entendida como un cinturón que en época helenística ceñía el vestido por debajo del pecho<sup>584</sup> o sobre las caderas, según se llevara alto o bajo. Parece el mismo que viste Europa en Mosco (II 73 y 164), Rea en Calímaco (*Jov.* 21) o Alcímeda en Apolonio (I 288), para quienes desatar este cinturón equivale a la pérdida de la condición virginal o, al menos, a dejar al descubierto su desnudez. G. Giangrande (2003, p. 299), por su parte, sugiere que se trata más bien de una ropa interior muy pequeña y de ahí que los manuscritos hayan transmitido *μικράν* ('pequeña'), con un uso semejante al del inglés *smalls*, que tal vez sea lo correcto. El sentido del verso sería: «Has llegado a la mitra. ¿Por qué la has desatado?». Ahora la joven, desconcertada ante la nueva situación, teme la llegada de algún intruso:

Muchacha.—Para, bribón; seguro que viene alguien, oigo ruido (v. 57)

En su recelo, casi falta a su compañero al dirigirse a él con el vocativo *τάλαν*, pero el joven siempre sabe tranquilizarla con palabras oportunas. De este modo, no sin cierta ironía, bromea con el tema de la boda:

Daf.—Son los cipreses que hablan entre ellos de tu boda (v. 58).

En los versos siguientes, Acrotime se halla ya sin vestiduras pues, según afirma, Dafnis le ha roto la ropa en su arrebatado de pasión:

Muchacha.—Me has dejado el manto hecho jirones, estoy desnuda.

Daf.—Yo te daré otro manto más grande que el que tienes (vv. 59-60).

---

<sup>584</sup> Cf. A.R., III 867.

Pero lo que se le ha estropeado a la pastora no es el vestido, sino la ἀμπεχόνην, ‘el manto’, prenda que lleva asimismo Praxínoa según el *Id.* XV 21. Es significativo que también a la siracusana se le rompa el ἀμπέχονον, si es acertada la conjetura de A. S. F. Gow de acuerdo con la cual el θερίστριον (‘manto’) que le desgarran en el *Id.* XV 69 es, en realidad, el mismo manto que pretende proteger dos versos después.<sup>585</sup> Respecto a la respuesta de Dafnis, M. García y M.<sup>a</sup> T. Molinos (1986, p. 240, n. 16) observan que cuanto más grande era el manto, más valía y remiten, a modo de ejemplo, a un pasaje de Homero (*Od.* XV 107) donde se especifica que el peplo regalado por Helena a Telémaco para que lo llevara la futura esposa de este era el mayor y el más hermoso. Pero a la pastora le entran dudas ante la sospechosa generosidad de su amante:

Muchacha.—Dices que me lo das todo, pero luego puede que no me des ni sal (v. 61).

En efecto, el tema de la sal como signo de avaricia aparece ya en la *Odisea* de Homero en las palabras de Odiseo dirigidas a Antínoo, de donde probablemente se inspira el poeta del idilio, dada la coincidencia formal de la diéresis bucólica:

Tú de tu hacienda, ni sal darías al pobre (*Od.* XVII 455).

Después de esto, cuando la unión es ya inminente, la pastora pide disculpas a Ártemis por apartarse de su camino, instante en el cual se consuma lo inevitable (v. 63). A partir de este momento se produce una transformación cuya clave podemos observar en la semántica de los sustantivos que designan a la joven en los versos siguientes (vv. 65-66). En efecto, ella misma afirma haber llegado doncella (παρθένος) y marchar mujer (γυνή), mujer y madre (γυνή μήτηρ), ya no muchacha (κώρα).<sup>586</sup> El poema termina con la exaltación del goce de ambos amantes y el regreso de cada uno de ellos a sus tareas cotidianas:

Así se susurraban mutuamente gozando de sus cuerpos juveniles, y la furtiva unión se consumó. Ella se levantó y retornó a apacentar sus cabras, con ojos vergonzosos, pero el contento dentro del corazón. Él se fue con sus toros, encantado de haberse unido a ella (vv. 67-71b).

<sup>585</sup> Véase, para más detalles, el capítulo de las siracusanas.

<sup>586</sup> Dado que estos términos son objeto de estudio en otros capítulos, no nos extendemos más aquí.

De este modo concluye felizmente la trama.

### Resumen

En primer lugar, los nombres de los protagonistas no aparecen hasta bien avanzado el poema: Dafnis en el verso 42 y Acrotíme en el verso 43. Sin duda, el autor elige aquí un nombre habitual de pastor –mítico o no– empleado por Teócrito también en otros idilios (*Idd.* I, V, VI, VII, VIII y IX) y epigramas (*A.P.* VI 177; IX 338, 433). En cuanto a Acrotíme, observamos que posee un nombre parlante acorde con la caracterización superficial que se le da a lo largo del poema, donde se explicita que tiene una posición económicamente holgada (v. 9), así como un buen linaje (vv. 43-44). En efecto, podemos interpretar que bajo la aparente inocencia con que se dibuja el personaje subyace, según hemos visto, una cierta fragilidad moral. Por otra parte, su profesión de cabrera parece constituir un tópico literario que no refleja ninguna realidad social, como tampoco es verosímil que una mujer participara, como lo hace ella, en la elección de su futuro esposo, asunto desde luego inconcebible en época clásica. Resulta asimismo interesante observar cómo los calificativos que la joven emplea referidos al pastor (σατυρίσκει en los vv. 3 y 49; τάλαν en el v. 57) se hallan en marcado contraste, según acabamos de ver, con los que él le aplica a ella (κῶρα φίλα y δειλά en el v. 52) o incluso con los que ella reserva para sí misma (ἄζυγα κώραν en el v. 7 y παρθένος en el v. 65). En cuanto al atuendo femenino poco podemos decir: la chica está vestida con una ropa (εἴματα, v. 53) que se le mancha y con un manto (ἀμπερόνην, v. 60) que termina desgarrado tras la furtiva unión de los pastores. Por último, es posible que la superioridad de la profesión pastoril de Dafnis implique sutilmente la victoria final de este en el agón mantenido con su antagonista, lo cual sucede efectivamente al término del idilio.

#### IV. ANAXO

El nombre de Anaxo, aunque no demasiado frecuente, tampoco es raro: lo hallamos mencionado por Plutarco (*Thes.* XXIX), así como en *I.G.* (XII 9, 987). Se relaciona etimológicamente con ἄναξ ('soberano', 'dueño') y en Teócrito designa a una «portadora de canastillo» amiga de la protagonista en el *Id.* II:

Fue la hija de Eubulo, nuestra Anaxo, de canéfora al bosque de Ártemis, en cuyo honor iban alrededor muchos animales salvajes, a más de una leona (vv. 66-68).

El término καναφόρος, compuesto por κάθειον ('cesta') y φέρω ('llevar'), alude a los canastillos que determinadas muchachas elegidas portaban en procesión con los objetos rituales destinados a emplearse para el sacrificio en diversos cultos, entre ellos el de Ártemis Brauronia.<sup>587</sup> Uno de los escolios a este pasaje informa de que las jóvenes que estaban a punto de casarse solían hacer de canéfora para Ártemis a fin de expiar la pérdida de la virginidad y que la diosa no se vengase y otro escolio afirma lo mismo, pero hace referencia a unos «misterios» en Atenas. Además, como bien atestigua el coro de las mujeres atenienses de la *Lisístrata* de Aristófanes, este servicio de origen desconocido formaba parte de la educación en una de las etapas previas al matrimonio en la vida de las mujeres:

Nosotras, ciudadanos, vamos a iniciar un discurso útil para la ciudad.  
Y es lógico, porque ella nos ha dado una lujosa y espléndida educación:

---

<sup>587</sup> En este sentido, algunos autores como A. Mommsen (1898, p. 458), L. Deubner (1925, pp. 210-223) o A. Mittelhaus en *RE* (s.v. Kanephoroi) han entendido que κανηφορέω ('llevar una cesta') se refiere a un culto de Ártemis –lo cual coincide con Teócrito–.

apenas tuve siete años fui *arrephoros*; después, a los diez, era *aletris* («molinera») para nuestra patrona; después llevé la túnica color azafrán como *arktós* en las Brauronias y, al fin, convertida en una hermosa muchacha, fui *kanéphoros*, con el collar de higos secos<sup>588</sup> (vv. 638-647).

En efecto, comenta C. Barrigón (2005, p. 25) acerca de este pasaje aristofánico:

A una primera fase en que las jóvenes se ejercitaban en el arte del tejido (*arréforas*) y de preparar el pan (*aletrides*), le seguía otra en la que las niñas, como «osas» del santuario de Ártemis en Braurón asumían el comportamiento ritual desinhibido de animales salvajes, vistiendo túnicas color azafrán, para alcanzar la etapa en la que el comportamiento es más controlado y están preparadas para formar parte de las mujeres adultas y por lo tanto para la reproducción (*canéforas*). Las dos primeras estaban al servicio de Atenea, las dos segundas al de Ártemis.

La educación de la joven ateniense impartida por el Estado, desde la más tierna infancia hasta que se hacía una hermosa muchacha, contemplaba cuatro etapas distinguidas, cada una con un nombre particular. Como describe A. Brelich (1969, pp. 230-232), a la primera etapa se accedía a la edad de siete años, a la segunda a los diez, el momento de la tercera no está definido y el de la última parece coincidir con el completo desarrollo fisiológico. Para dos de los cuatro grados había insignias especiales: un traje para las ἄρκτοι ('osas') y una hilera de higos secos para las κανεφόροι ('canéforas'). Además, tres de las categorías designan acciones o actividades confiadas a las chicas (la primera y la última consisten en transportar alguna cosa y la segunda en moler) y la cuarta tiene nombre de animal. De este modo, para acogerlas en su seno como miembros adultos, la comunidad hacía pasar a las jóvenes por cuatro fases educativas en función de su edad, lo cual tiene su origen en algún tipo primitivo de iniciación. Según M. Dillon (2002, pp. 37-38) —y coincidiendo con los escolios—, en el periodo inmediatamente anterior a la boda, una chica de buena familia (εὐγενής) podía, en la Atenas clásica, actuar de canéfora en un festival religioso o en un sacrificio. Entre los objetos que llevaban en las cestas para el ritual había probablemente cebada para esparcir sobre la cabeza de la víctima, así como un cuchillo para realizar la inmolación, aunque la joven no debía de manejarlo directamente. Con todo, esta tarea no era exclusiva de las mujeres, pues en las pinturas de vasos también hallamos a jóvenes muchachos que

---

<sup>588</sup> Trad. de C. Barrigón (2005, p. 25).

actuaban tal vez en sacrificios privados donde el sexo femenino no tenía cabida. Incluso es posible, como piensa A. Brelich (1969, p. 279), que los esclavos cumplieren esta tarea, dado que llevar el canasto al lugar del sacrificio era una necesidad habitual y, como tal, de por sí no tenía un particular relieve religioso. De cualquier modo, las chicas intervenían en calidad de canéforas tan solo en los festivales públicos donde Atenea y Ártemis eran sus prototipos divinos y su cargo no era lo suficientemente largo en el tiempo como para hablar de sacerdocio, aunque existe algún caso, tardío y esporádico, de canéforas que conservaron el título incluso fuera de la mera acción ritual:<sup>589</sup> la canéfora –sacerdotisa epónima– del culto de Arsínoe II,<sup>590</sup> una canéfora de la diosa Ártemis en Termesso en Pisidia (*TAM* 3, 1, 59) y las canéforas de Paladio que tenían un puesto fijo en el teatro de Dioniso (*I.G.* 2<sup>2</sup> 5118).<sup>591</sup> En todo caso, parece claro que hacer de canéfora era un deber y un honor, aunque los testimonios eruditos son más bien vagos a propósito de cuáles y cuántas jóvenes gozaban de este privilegio. En efecto, Hesiquio (*s.v.* κανηφόροι) afirma que no podía ejercer, si bien podemos pensar que se trataba, en principio, de jóvenes de buena familia, lo mismo que las arréforas y las aletrides. S. M. Burstein (1985, p. 281) informa de que los datos lexicográficos hablan de κανηφόροι generalmente en plural, en tanto que la mayoría de los datos epigráficos presentan a una sola. Pero los textos que se refieren a una κανηφόρος en singular no demuestran que se trate de la única, sino que probablemente había un grupo de ellas que iban en procesión. Además, excepto en el caso de las Pitias y las Panateneas, no existen documentos epigráficos de ninguna otra festividad que atestigüen la participación de canéforas en plural. En conclusión, parece que en el resto

---

<sup>589</sup> *Vid. RE* (*s.v.* Hiereis).

<sup>590</sup> S. B. Pomeroy (1984, pp. 57-58) sugiere que había canéforas de Arsínoe II y que en Alejandría había solo una que encabezaba una gran procesión seguida de los pritanes, los efebos y los portadores de ofrendas. S. M. Burstein (1985, p. 119) recuerda a este propósito que el título de canéfora como sacerdotisa de Arsínoe está atestiguado por primera vez en el 267 a. C., en una ley sagrada relativa a los sacrificios dedicados a Arsínoe II conservada fragmentariamente en un papiro (*P.Oxy.* 27 (1967) 2465, según la corrección de Robert). Este decreto presupone la identificación de Arsínoe con Afrodita y posee características importantes: a) en forma y contenido es completamente griego; b) la prohibición de sacrificar cabras que contiene pertenece al culto a Afrodita, por lo que se refuerza la idea de identificación de la reina con la diosa; c) se mencionan magistrados y sacerdotes que presuponen que el culto ya tenía algún tiempo en la ciudad; d) vemos converger lo público y lo privado. *Vid.* también P. M. Fraser (1972, pp. 229-230).

<sup>591</sup> *Vid.* A. Brelich (1969, p. 279, n. 96).

de las fiestas había una sola canéfora por procesión que bastaba para llevar la cesta con lo necesario para el sacrificio. Como bien aclara A. Brelich (1969, p. 287), el pasaje teocriteo no ofrece problemas particulares: hace referencia a uno de tantos rituales que en el mundo helenístico se celebraban en honor de diversas divinidades y que precisaban de la participación de canéforas.

Por otra parte, es de destacar en el verso 66 del *Id. II* el término ἄμμιν ('nuestra'), dativo ético que explica el interés personal de Simeta en la procesión, pues denota una implicación afectiva por su parte respecto de Anaxo. La forma de este pronombre es eólica y alterna en Teócrito con la dórica ἄμιν, si bien a efectos de métrica no es imprescindible elegir entre una u otra opción, pues ambas se escanden de la misma manera, ya que la α del dórico es larga –át. η– mientras que la ι es breve. Paralelamente, Teócrito emplea la forma dórica ἄμιν con υ larga y la eólica ἄμμιν, que también se escanden igual. Ahora bien, si realmente estas variantes remontan a Teócrito, resulta que el poeta no estaría empleando un único dialecto dorio, sino que, al estilo de Homero, estaría mezclando varios.<sup>592</sup> De hecho, podríamos entender este pronombre también como un dativo simpatético: «nos fue la hija de Eubulo, Anaxo, haciendo de canéfora...». Sea como fuere, dado que una persona conocida y querida por Simeta salía en la procesión, ella no podía menos que ir a verla. En consecuencia, Anaxo cumple la función de reclamo para la protagonista al tiempo que esta utiliza la coyuntura a fin de justificar su propio proceder.<sup>593</sup> Simeta está tratando de convencerse de que fueron las circunstancias y no su voluntad las que le impelieron a actuar como lo hizo y las que le condujeron a su propia perdición.<sup>594</sup> El espectáculo estaba además animado para la ocasión, ya que participaban «muchos animales salvajes a más de una leona»: el atractivo de la celebración era, sin duda, irresistible. Por último, conviene señalar que de Anaxo se menciona el origen paterno (ἃ τοῦβούλοιο), de forma que la joven es hija de «el de buen consejo». Creemos que este detalle indica, una vez más, el noble linaje de la joven y añade una nota de candidez a favor de Simeta que inocentemente asiste a la procesión para ver a su amiga.

<sup>592</sup> Vid. K. J. Dover (1971, pp. XLI-XLII).

<sup>593</sup> De modo semejante, en el *Discurso I* de Lisias es un cortejo fúnebre el que hace salir de casa a la mujer.

<sup>594</sup> Subyace aquí, por tanto, el concepto de azar (τύχη) que se opone al destino (μοίρα).

## Resumen

Del personaje de Anaxo poco podemos decir. En primer lugar, posee un nombre parlante, pero el de su padre, según acabamos de ver, resulta más elocuente que el suyo en el contexto particular del poema en el que aparece. Además, si el hecho de ser canéfora es indicio o no de que la joven está en un momento previo al matrimonio, no podemos dilucidarlo, aunque sí sirve, en todo caso, de marcado contraste con la situación de Simeta. Anaxo, dueña de sí misma –según sugiere tal vez su nombre– es una hija sensata por tener un padre prudente (εὔβουλος) y sigue, sin duda, los preceptos de la educación tradicional, al tiempo que se mantiene pura participando con su virginal devoción en la fiesta en honor de Ártemis. De ello se deduce que es una joven (παῖς), como también lo son las canéforas mencionadas por Aristófanes. En este asunto, cabe preguntarse por qué la competencia de llevar los canastos en procesión pública se dejaba en manos de jóvenes doncellas –ya hemos visto que existían algunas excepciones–, si bien es probable que se tratase de un mero símbolo de pureza. Quizás, como conjetura A. Brelich (1969, p. 287), los escolios estén en lo cierto y las fiestas atenienses fueran en honor de Ártemis, protagonizadas por las jóvenes casaderas. En nuestra opinión, convergen en el *Id. II* varios detalles anacrónicos que se entremezclan –lo mismo que las diferencias dialectales– para conformar un mundo poético propio, hecho apreciable también en el *Id. XV*.



## V. EUNICA

Eunica es un personaje que, pese a hallarse ausente de la escena,<sup>595</sup> es causa de la infelicidad del vaquero que protagoniza el *Id.* XX y, por lo tanto, constituye un elemento de suma importancia en el desarrollo de la trama argumental. Como este poema contiene muchas imitaciones de los restantes propiamente teocriteos, suele ser considerado como no auténtico.<sup>596</sup> El nombre de la joven, formado a partir del adverbio εὖ ('bien') y el sustantivo νίκη ('victoria'), está tomado de la ninfa que rapta a Hilas en el *Id.* XIII 45 y su significado se adecua perfectamente a la caracterización del personaje, pues Eunica es, en efecto, 'la de la buena victoria' en tanto que no cede a los deseos de su enamorado. Él, de su parte, enojado por la fría crueldad de ella, reproduce algunas de sus impertinentes palabras:

Riose de mí Eunica porque quise besarla con dulzura, y dijo zahiriéndome: «¡Fuera de mi vista! ¿Eres vaquero y quieres besarme a mí, desgraciado? No he aprendido a besar patanes, yo solo sé apretar labios urbanos. Ni en sueños besarás tú mi linda boca. ¡Qué mirada la tuya! ¡Qué manera de hablar! ¡Vaya bromas toscas! ¡Qué gentilmente llamas y cuánta labia tienes! ¡Qué mentón más suave! ¡Qué cabello más bello!]. Malos están tus labios, tienes las manos negras y hueles mal. ¡Vete de mí vera no vayas a ensuciarme!» Tales cosas me dijo, y por tres veces escupió en su

---

<sup>595</sup> También A. Kolde (2005, p. 97) observa que todas las bellas cortejadas por los pastores en los *Idilios* de Teócrito no aparecen nunca en persona.

<sup>596</sup> Para una síntesis sobre las diversas opiniones acerca de la autoría de este poema, *vid.* A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 364).

seno.<sup>597</sup> Mirome de continuo, de la cabeza a los pies, contemplándome con ojos aviesos y con burla en los labios, y, entre muchos remilgos mujeriles, pagada de sí misma, se rio de mí con insolente mofa. Sentí yo al punto que me hervía la sangre, y enrojecí de dolor, como la rosa con el rocío. Dejome y fuese ella: y yo llevo el enojo metido muy dentro, porque haya una perdida casquivana burlado a alguien tan fino como yo (vv. 1-18).

Es fácil observar que Eunica no solo es desdeñosa ante el amor del vaquero, sino también burlona con su causa, pues así lo sugieren algunas expresiones como «Riose de mí» (μ' ἐγέλαξε), con la que se abre la composición en el verso 1 y se reitera luego en el verso 15. El acusativo de persona con este verbo es un fenómeno tardío y, de hecho, todavía se mantiene en griego moderno, lo cual aboga por la carencia de autenticidad del poema. Las palabras de la dama son en extremo hirientes hasta el punto de que es probablemente la más desdeñosa de todas las mujeres de la poesía teocritea con un vocabulario rico en desprecios. De este modo, llama a su pretendiente 'desgraciado' (τάλαν) en el verso 3 y lo asimila a los 'patanes' (ἀγροίκοι) en el verso 4. Para H. White (1979c, p. 118), la actitud de esta joven se debe a que se trata de una hetera y, como tal, solo muestra interés por los hombres con dinero. Por este motivo, en el verso 6 se burla de su forma de mirar (οἷα βλέπεις), de hablar (ὀπποῖα λαλεῖς) y hasta de hacer el amor (ὡς ἄγρια παῖσδεῖς). En el verso 13 echa aire por la nariz cerrando la boca en señal de desprecio, ya que este es el significado de la forma μυχθίζοισα, al tiempo que lo mira de reojo (λοζά) con idéntica intención. En cuanto al participio ἐπικερτομέοισα del verso 2, si bien puede significar, en efecto, 'burlar' o 'hacer burla', también puede tener el sentido de 'censurar' o 'hacer reproches' y esto parece más apropiado al contexto, dado que, a continuación, llama patán a su pretendiente, critica su forma de mirar, de hablar y sus bromas, su aspecto, su mala higiene y su olor, detalles todos tan ajenos a sus propios refinamientos de señorita de ciudad. No obstante, en un momento dado, habla de lo malos que están sus labios, como si los hubiera probado (v. 9), pese a afirmar que solo sabe besar labios urbanos y que ni en sueños conseguirá él acercarse a su hermosa boca. En la misma línea, la dama emplea el modo imperativo para rechazar al vaquero con brusquedad, claro indicio de su sentimiento de superioridad: ἔρρ' ('márchate') en el verso 2 y φύγε ('vete') en el verso 10. Tanto en el lenguaje como en el tono contrasta la ternura del pastor que pretende besarla dulcemente (ἄδύ, v. 1)

---

<sup>597</sup> Este verso 11 está tomado del *Id.* VI 39.

con el desprecio de Eunica. El engrimiento egotista de esta queda reflejado en su parlamento gracias a la acumulación de pronombres personales de primera persona: με (vv. 3 y 10); ἐμεῖο (v. 2); μεν (v. 5); ἐμεῦ (v. 10). Respecto al cambio de tono de los versos 7-8, se han barajado varias hipótesis. Ciertamente, si es que son originales, han de entenderse en clave de ironía, sin que sea obligado pensar que se trata de insultos referidos al afeminamiento del vaquero, como ha sido sugerido en alguna ocasión.<sup>598</sup> Entre los editores modernos suele considerarse una interpolación, dado que contrastan en exceso tanto con los versos precedentes como con los que siguen. Sea como fuere, tras esta retahíla de insultos, el sentir del pastor queda transformado y ello se expresa mediante un sutil detalle. En efecto, el protagonista confiesa que enrojeció a causa del dolor, como la rosa con el rocío (ὡς ῥόδον ἔρσῃ, v. 16). Pero se da la circunstancia de que la rosa es un símbolo erótico, de forma que su presencia marca una transformación importante, pues aparece inserta en un símil que describe la rabia contenida del enamorado. Una vez que ella se ha marchado, él a su vez la insulta para sus adentros (v. 18). Se trata, sin duda, de la expresión de su tristeza disfrazada de furia. Ahora, tras esta inversión de papeles donde él ha iniciado la ofensiva, trata de consolarse:

En el monte todas las mujeres dicen que soy guapo, y todas me dan besos; en cambio, ese adefesio de la ciudad ha corrido de mí porque soy vaquero y nunca me escucha (vv. 30-32).

En primer lugar, se aprecia un marcado contraste en el reflejo de los puntos de vista de ambos personajes: si bien al principio ella piensa de sí misma que es guapa (v. 5) y desdeña a su pretendiente con insultos, ahora es él quien afirma ser guapo (v. 30) y la desprecia a ella (v. 31) con la expresión «adefesio de ciudad» (τὰ ἀστικά), de carácter claramente despectivo. El anónimo protagonista pertenece al sector más noble de los pastores y su profesión es tan digna como para enamorar a las diosas,<sup>599</sup> asunto presente también en otros idilios. Ciertamente, el amor del frigio

---

<sup>598</sup> Vid. H. White (1979c, pp. 117-130).

<sup>599</sup> Es significativo que, mientras Hesíodo (*Th.* 963 y ss., *fr.* 204, 96 y ss. M-W) y Homero (*Od.* V 166) testimonian la escasa consideración que las uniones de diosas con mortales tenían entre los griegos, los personajes de Teócrito traen a colación estos amores precisamente para dignificar sus pretensiones. De hecho, la literatura muestra cómo los héroes míticos temen unirse a las diosas. Vid. Hom., *Od.* X 333 y ss. y *hVen.* 185 y ss.

Anquises con Afrodita (v. 34) está tomado del *Id.* I 106,<sup>600</sup> el de Adonis con la Cipria (v. 35) del *Id.* III 46 y el de Endimión con Selene (v. 37) del *Id.* III 49. Por tanto, Eunica no solo no ha querido besar a un vaquero –a diferencia de las deidades, que no han tenido tales reparos–, sino que se cree mejor que las diosas (vv. 42-43), sentimiento marcado por el comparativo ‘superior’ (κρέσσων) del verso 43. Asimismo, el hecho de que el amante desdeñado mencione a otras pretendientes es un tema tópico que aparece también en los *Idd.* III 35 y XI 77. Por consiguiente, en el fondo, ambos personajes tienen la misma actitud de desdén, pero por causas bien distintas: ella se siente superior por pertenecer a un ambiente urbano, mientras que él vive el drama de la zorra y las uvas. En consecuencia, el vaquero concluye el poema con una maldición, expresión furiosa de su impotencia, en la que se dirige a la diosa Cipris para desearle una vida futura carente de amor, ya sea en la ciudad o en el campo (vv. 44-45).

### Resumen

Eunica, una señorita de ciudad, rechaza el amor de un vaquero a causa de su estatus social. Sin duda, este tipo de vínculo era algo inconcebible y por ello se introduce como motivo cómico en una de las obras de Aristófanes (*Nu.* 46-55), donde Estrepsiades expone sus impresiones relativas a la forma de vida de su refinada esposa.<sup>601</sup> Como también la joven de la obra del comediógrafo, Eunica es un personaje ausente que conocemos a través de la información que proporciona de ella el protagonista masculino, víctima de sus desdenes y sus burlas. Pero, a diferencia de la sobrina de Megacles, Eunica huye del vaquero por su condición, se muestra superficial y ni siquiera le escucha. Su nombre, según hemos visto, describe en cierto modo su actitud, pues, en efecto, sale victoriosa sin rendirse a las súplicas de su enamorado. Pese a que solo aparece caracterizado su personaje a través de

<sup>600</sup> Sobre la presencia de este verso en Plutarco, *vid.* E. Magnelli (2005, p. 229).

<sup>601</sup> «Estreps.– Pero me fui a casar con la sobrina de Megacles, hijo de Megacles, yo, un campesino, con una de ciudad: una señoritinga loca por el lujo, del estilo de cesira. El día que me casé con ella, yo, acostado a su lado, olía a vino nuevo, a higos secos, a copos de lana y a abundancia, pero ella olía a perfume, a azafrán, a morreos, a despilfarro, a glotonería, a Afrodita Colíade y a Genetilde. Sin embargo, no diré que era una vaga, que ella tejía y tejía, así que yo le mostraba esta capa tomándola como excusa para decirle: “Mujer, tejes demasiado apretado”». Trad. de E. García Novo (1995, pp. 39-40).

unas pocas frases suyas que reproduce el vaquero, el lector capta de maravilla la personalidad de esta señorita por su lenguaje escueto, pero sumamente despectivo y la descripción de sus gestos. Se contraponen así el mundo de las ideales ensoñaciones pastoriles al de la cruda realidad, plasmado en la dicotomía campo-ciudad. En definitiva, aunque este *Id. XX* deba ser considerado espurio debido a razones ya expuestas por diversos autores, la acumulación de elementos de otros idilios recrean bien el ambiente de la poesía teocritea, donde no son extrañas las mujeres desdeñosas que atormentan con sus desaires a sus locos enamorados.



## VI. CLEARISTA

Con este nombre, frecuente en inscripciones,<sup>602</sup> hallamos dos personajes en la poesía teocritea. El primero, en el *Id.* II 74, debe de ser una amiga de Simeta perteneciente a su mismo estatus social, a juzgar por el préstamo de una ξυστίς o manto que recibe esta última de aquella, aunque este asunto ha dado lugar a distintas interpretaciones. No tratamos aquí de este personaje, pues ya lo hacemos suficientemente en el capítulo reservado a Simeta. Nos detenemos, por el contrario, en el segundo, que aparece en el *Id.* V 88 como referencia fugaz en la disputa mantenida entre los pastores Comatas y Lacón.<sup>603</sup>

ΚΟ. **βάλλει** καὶ *μάλοισι* **τὸν αἰπόλον** ἃ Κλεαρίστα

τὰς αἴγας παρελᾶντα **καὶ** ἄδύ τι ποπυλιάσδει.

Co.–Al cabrero, que pasa con sus cabras, arrójale manzanas Clearista y le chista coqueta (vv. 88-89).

Ahora bien, Clearista se revela aquí como personaje afín a la Galatea del *Id.* VI, que lanza asimismo manzanas a su amado ciclope. Pero la semejanza no es solo temática, en tanto que ambos poemas presentan un mundo al revés donde es el elemento femenino quien toma la iniciativa, mientras el cortejado varón permanece inactivo, sino también formal. En efecto, es fácil observar la dependencia de estos versos respecto del *Id.* VI 6-7:

βάλλει τοι, Πολύφαμε, **τὸ ποιμνιον** ἃ Γαλάτεια

*μάλοισιν*, δυσέρωτα καὶ αἰπόλον ἄνδρα καλεῖσα.

---

<sup>602</sup> Vid. A. S. F. Gow (1992b<sup>7</sup>, p. 50).

<sup>603</sup> Señalamos con negritas, cursivas y subrayado las semejanzas entre ambos textos.

Arroja Galatea manzanas<sup>604</sup> a tu ganado, Polifemo, te llama  
desamorado, te tilda de cabrero.

En ambos pasajes, coinciden el verbo inicial (βάλλει), la posición del nombre del pastor después del tercer metro ante la diéresis bucólica (αιπόλον, ποιμνιον), el nombre de la chica a final de verso (ἄ Κλεαρίστα y ἄ Γαλάτεια), la forma de dativo plural de instrumento (μάλοισι), así como la conjunción (καί) articulando ambas partes del verso. Es muy probable que la presencia de estas mujeres atrevidas, que ya no se hallan recluidas en el gineceo, se deba a la voluntad de producir un efecto cómico, dado que el reflejo de este tipo de mujeres liberadas y sin pudor –como en cierto modo lo es también la pastora del *Id.* XXVII– no responde a ninguna realidad social concreta. La ligereza en las relaciones pastoriles tiene cabida, por tanto, solo dentro del marco de la ficción literaria, donde se permite a la mujer entregarse al juego de la seducción y la coquetería, características de la naturaleza femenina.

Otras dos referencias a muchachas jóvenes se encuentran en el mismo poema y, dados los respectivos contextos, tenemos elementos suficientes para pensar que se trata de la misma Clearista. La primera de ellas, unos versos más adelante (vv. 96-97), aparece cuando cada uno de los pastores se refiere a los dones que va a ofrecer a su respectivo amante, de modo que Comatas resulta evocador de un mundo femenino, mientras Lacón, como antagonista, lo es de un mundo masculino. Consecuentemente, la joven (τῆ παρθένῳ) mencionada por Comatas en el verso 96 no puede ser otra que Clearista.<sup>605</sup> La segunda de ellas aparece, a su vez, cuando Comatas hace referencia a los dones que guarda para su zagala (τῆ παιδί) en los versos 104-105. Pero, por el tono y la intención, no parece probable que se trate de otra que de Clearista. En justa responsión, Lacón hace su correspondiente ofrenda a su doncel.

---

<sup>604</sup> También en los *Idd.* II 120; III 10; VI 7; X 34; XI 10 y XXIII 8 aparecen las manzanas como instrumento para la declaración de amor. Sin duda, como recuerda P. Mabel (1991-1992, p. 151), la ninfa le devuelve materializado a Polifemo lo que este le entregara en forma de palabras en el *Id.* XI 39 al llamarla «dulce manzana mía» (τὸ φίλον γλυκύμαλον).

<sup>605</sup> Véase el capítulo correspondiente a las παρθένοι.

## Resumen

Los nombres femeninos que aparecen en el *Id.* V coinciden o se asemejan a los empleados por Teócrito también en otros poemas, como el de la joven Clearista –presente también en el *Id.* II 74– o el de la oveja Cineta (*Id.* V 102) –parecido a Cimeta del *Id.* IV 46 y a Ciseta del *Id.* I 151 o incluso a Simeta del *Id.* II–.<sup>606</sup> En términos generales, podemos concluir que Clearista es la amada de Comatas porque arroja manzanas a su cabrero, según él mismo afirma. Además, la muchacha es, a su vez, regalada por el cantor que se deshace en dones. Se trata aquí el tema de la entrega del hombre enamorado que expresa su amor a través de ofrendas materiales. En cuanto a la condición social de Clearista nada podemos decir, dada la brevedad de su aparición, pero el significado de su nombre podría ofrecer alguna pista al respecto, si es que está formado por κλέος y ἄριστη, ‘la de la mejor fama’, aunque no podemos olvidar en este punto la ironía que subyace en la denominación de muchos de los personajes del siracusano y, en este caso, quizás de un imitador.

---

<sup>606</sup> Sobre el cromatismo \*αιθ- en estos nombres, *vid.* P. Fernández Colinas (1994, pp. 488-521).



## VII. ALCIPA

Alcipa es, en el *Id.* V, un personaje femenino mencionado por el cabrero Comatas y es también una sierva de Helena en Homero (*Od.* IV 124), aunque no parece haber ninguna conexión entre ellas.<sup>607</sup> Su nombre está formado a partir de ἀλκή ('fuerza') y ἵππος ('caballo') y su etimología, así como el contexto en el que aparece, sugiere una cierta relación con el tema de la indómita potrilla tracia:

Co.- A Alcipa no quiero, porque el otro día, al regalarle la torcaza, no me cogió las orejas y me besó (vv. 132-133).

En efecto, Comatas rechaza a la joven por su recio comportamiento: el hombre le ofrece un regalo y espera algún tipo de compensación a cambio, generalmente un favor de carácter erótico, pero ella se muestra desagradecida y no le corresponde. Aquí, él pretende que la chica le dé lo que se llamaba «el beso de la jarra», caricia típica dirigida a los niños, según atestigua Plutarco (*Mor.* 38b), pero frecuente también entre los mayores.<sup>608</sup> El hecho de que, unos versos antes (vv. 96-97), el mismo pastor anuncie la intención de regalarle una torcaza a una muchacha –que, suponemos, es Clearista– y que ahora afirme haber obsequiado a Alcipa con el mismo don, sugiere sencillamente que el pastor emplea idéntico procedimiento con todas sus pretendidas y, además, se ensaña cuando no obtiene la reacción deseada. Contrariamente a la aparente fidelidad que le guarda a Clearista, este detalle aporta una nota que refleja la promiscuidad o, al menos, la ligereza e inestabilidad de las relaciones pastoriles: sin duda, en el campo la libertad

---

<sup>607</sup> Además, este nombre está ampliamente atestiguado en inscripciones procedentes de varios lugares. *Vid.* C. Wendel (1899, p. 28).

<sup>608</sup> *Cf.* Lucianus, *DMeretr.* III 2.

era mucho mayor que en la ciudad, a juzgar por la situación de las mujeres de los llamados «*Idilios urbanos*», especialmente los *Idd.* II y XV.

Lacón, con el propósito de provocar a su rival, responde a su vez que él sí ha conseguido los favores de un tal Eumedes y en ello se ve también un cambio de pareja paralelo al de su oponente, pues en el verso 99 ofrecía sus dones a Crátidas:

La.—En cambio, yo a Eumedes quiero mucho, pues cuando merced le hice de la siringa, bien fuerte me besó (vv. 134-135).

El comprar favores con regalos debía de ser una práctica frecuente, tanto entre hombre y mujer, como entre varones. Con todo, tal vez no se trate de relaciones simultáneas en el tiempo, sino que quizás se introduzcan ahora a modo de recuerdos del pasado.

### Resumen

De la breve mención a Alcipa poquísimos podemos decir. Su nombre ya delata, de algún modo, su función como elemento cargado de erotismo y su presencia no hace sino atestiguar una práctica de todos los tiempos, especialmente significativa en la poesía teocritea: la conquista del amor a través de regalos materiales.

En definitiva, el personaje de Alcipa, en sí, no posee más relieve que el dar mayor énfasis al antagonismo de los cantores y recrear su mundo de amoríos pastoriles, ajenos a la realidad de los restantes caracteres de los *Idilios* que sufren por amor.

## REFLEXIONES FINALES

Una visión panorámica del presente trabajo invita a reflexionar sobre ciertos aspectos de la personalidad de Teócrito que pueden intuirse gracias a su tratamiento particular de los personajes femeninos. Como toda producción creada por el hombre, también los *Idilios* son al mismo tiempo fruto y reflejo de una experiencia personal concreta, el testimonio de una vivencia en el entorno de su realidad. De ahí que nos interese por el conocimiento del hombre que escribió estos versos, plenamente conscientes de que la perspectiva biográfica sobre las figuras literarias siempre entraña riesgos.

Los personajes femeninos en la poesía de Teócrito han recibido el influjo de su presencia tanto en otros géneros, como en la tradición literaria anterior. De esta suerte, hallamos mujeres pertenecientes al legado cultural, junto a otras de invención propia, si bien los patrones que representan están bien marcados por los cánones precedentes y por la situación de la mujer en la época de nuestro autor. A grandes rasgos y en función de su vínculo con el varón, hallamos en Teócrito tres tipos de mujeres que reflejan tres conceptos diferentes: la mujer como fiel y amante esposa, madre de sus hijos –Arsínoe (*Id.* XVII), Alcmena (*Id.* XXIV) y Téugenis (*Id.* XXVIII)–; la mujer desdeñosa que hace sufrir al hombre –Bombica (*Id.* X), Cinisca (*Id.* XIV) y Eunica (*Id.* XX)–, y, finalmente, la mujer abandonada –Simeta (*Id.* II)–.

No obstante, existen otras variedades en la tipología que en nada se relacionan con el tema del amor, como la de la esposa que despotrica de su marido, las esclavas que asumen un papel social o las menciones de mujeres cuya presencia sirve a modo de *exemplum* de una causa mayor –las mujeres del mito– o añade una información complementaria –Clearista, Alcipa y Nomea–. En todo caso, como ha observado R. M.<sup>a</sup> Aguilar (1996, p. 83) a propósito de la *Odisea*, también en Teócrito parece haber una división clara entre mujeres «buenas» y mujeres «malas».

Otras mujeres son sumamente relevantes en la trama argumental (*Idd.* II, XV, XVIII, XXIV y XXVI) e incluso llegan a ser protagonistas de varios poemas (*Idd.* VI, XI, XXVII o XXVIII). Esta circunstancia sugiere, cuando menos, un interés de parte del autor por el conocimiento del mundo femenino, sin menoscabo de la herencia literaria que ya ofrecía una desarrollada tipología de personajes femeninos, sobre todo en el género dramático.

Ciertos términos de carácter general aportan alguna pista acerca de su estatus. De forma habitual, el sustantivo *παρθένος* designa a la joven en un momento previo al matrimonio, lo mismo que *κόρα*, pero esta última forma implica un rechazo al trato con el sexo masculino. *Παῖς*, por su parte, posee unas connotaciones más amplias de libertad para la muchacha así llamada, a veces con un cierto matiz de indecencia añadido. Por último, *γυνά* parece aplicarse preferentemente a la mujer casada que ha adquirido un estatus consolidado, pero también puede aludir a la mujer en sentido general o referirse a un personaje anónimo cuya condición ignoramos.

Incluso las esclavas –dejando aparte a las heteras–, aun siendo personajes mudos, sirven para mostrar el talante y el estatus de sus dueñas. Se aprecia una suerte de jerarquía entre aquellas que poseen nombre propio y cuya tarea principal es la de acompañar y atender a sus amas y las que son anónimas, procedentes en su mayoría de Tracia, Frigia y Fenicia, y dedicadas al cuidado de los niños y a las labores artesanas. A nuestro entender, esta jerarquía, así como el desequilibrio que se respira en las relaciones ama-esclava, corresponde a un fiel reflejo de la realidad de la época.

Teócrito recrea también con notoria fidelidad el ambiente de las artistas-heteras, mostrándolas en sus etapas de juventud y de vejez, así como en diversas situaciones de la vida. En efecto, aunque en los *Idilios* nunca se mencionen explícitamente las heteras, sí hay algunas mujeres que tienen todos los visos de pertenecer a esta categoría social como Bombica, Cinisca, Filista, Melixo y la cantante del *Id.* XV, por ejemplo. La dedicación a la alcahuetería y la magia de las madres de las tres últimas delata su estatus social, ya que a estos menesteres se entregaban las heteras una vez alcanzada la vejez. Pero, a diferencia de la Comedia Nueva donde su imagen no es en absoluto negativa, en Teócrito las heteras se hallan casi todas relacionadas con el sufrimiento del sexo masculino, excepto Filista y Melixo, cuya

presencia anuncia la desgracia de una mujer, Simeta. En este sentido, la protagonista del *Id. II* es tratada como un personaje masculino.

Con todo, si Bombica y Cinisca son heteras, también les está permitido rechazar al varón que las desea. Probablemente, en el caso de la primera, la razón se encuentre en el humilde estatus de su pretendiente, un segador; en el de la segunda, tal vez se deba a que Cinisca es una niña enamorada que sufre el impulso de su juventud. En su vejez, las heteras se dedican a la alcahuetería, la magia o la superstición, pero sin suponer ya ningún peligro para el elemento masculino. Por eso, son figuras neutras que no atacan al varón, pues su capacidad destructora parece haberse agotado junto con su poder de atracción sexual.

También las siracusanas y las reinas helenísticas ofrecen un interesante testimonio del ambiente social de la época del autor. Gracias a las primeras nos es dado conocer algunas cuestiones de interés: la xenofobia imperante respecto de los egipcios, la tendencia de los griegos a casarse con otros griegos, los matrimonios faltos de amor de las protagonistas y sus despóticas actitudes con las esclavas, la frugalidad de los hogares frente a la riqueza del palacio, así como los restantes detalles relativos a su vida doméstica. En este contexto, los hombres se presentan como figuras un tanto ridículas, pero no porque lo sean, sino porque los vemos a través de los ojos de una mujer. Teócrito se adentra así en la psicología femenina hasta el punto de mostrar el mundo tal y como ella lo ve. Sin embargo, es claro que esto no es sino una ilusión femenina, ya desde el momento en el que Gorgo se va corriendo a casa, temerosa del enojo de su esposo.

Por otra parte, es evidente que las siracusanas viven anacrónicamente una situación más propia de la Atenas del siglo V a. C. –recreada a menudo en la Comedia Nueva–, pues salen de casa con un pretexto festivo y en compañía de sus esclavas, lo mismo que Simeta. Pero ellas, como también su autor, son siracusanas en Alejandría. Por este motivo, creemos que su sorpresa al salir a la calle refleja el desconcierto del inmigrante llegado a Egipto ante las diferencias culturales que hallaría, sorpresa referida fundamentalmente al caos callejero y a las particularidades dialectales de la lengua hablada. En este sentido, resulta interesante el testimonio del rechazo griego, no solo de los que no eran griegos, sino también de los inmigrantes sicilianos. A través de las siracusanas, estaríamos escuchando la voz del poeta que expresaría su sentir, recién llegado a una tierra extraña.

Teócrito presenta a las reinas revestidas de un halo de ambigüedad, intencional a todas luces, que deja al lector un amplio y sugerente margen para la interpretación de sus versos. Es cierto, por ejemplo, que en una primera lectura la comparación de Arsínoe con Helena parece un elogio, pero también puede entenderse en ello un discreto ataque. Así, tras una máscara de sencillez, Teócrito, cual funámbulo, camina por la única cuerda que le permite gozar de libertad de expresión. Es un espíritu crítico y su inteligencia puede, sí, ponerse al servicio de un monarca, siempre y cuando se reserve un último reducto de complicidad, aunque sea en un círculo reducido. El juego lo da la propia pareja mítica: en efecto, Teócrito busca en Homero raíces que le permitan hacer uso de la polisemia: por una parte, la visión fatídica de Helena y su traición a Menelao; por otra, la relación de estos personajes con Egipto, precisamente la tierra a donde se fue la verdadera Helena mientras su espectro acompañaba a Paris a Troya (recordemos la *Palinodia* de Estesícoro y la *Helena* de Eurípides). Helena se eleva, pues, como modelo de virtud o de destrucción, dos caras de una misma moneda, lo mismo que Arsínoe. En vista de esta dualidad, es posible que el personaje de la reina sirva para evitar las referencias directas a la política.

Como contrapartida a la presencia de estas mujeres, encontramos otras que, sin ser reflejo de ninguna realidad concreta, aparecen en forma de notas eruditas y sin apenas protagonismo. Sin embargo, aunque su presencia parezca en la mayoría de las ocasiones meramente ornamental, sin más pretensión que la de hacer una referencia más o menos ingeniosa al elenco cultural, todas ellas encubren un mensaje de sofisticada elaboración. Tal es el caso, por ejemplo, de la sutil comparación de Simeta con Ariadna (*Id.* II 46) o de la mención de Circe y Medea por parte de la joven que desea ser una maga tan hábil como aquellas. Y Atalanta (*Id.* III) sirve al cabrero de modelo para mostrarle a su amada que incluso las mujeres más difíciles sucumbieron al amor, mientras que Clícia (*Id.* VII), Hécuba (*Id.* XV) y Déipile (*Id.* XVII) aparecen como testimonio de la nobleza de linaje de algún otro personaje relevante del poema. Con todo, en tres idilios las mujeres del mito –Helena (*Id.* XVIII), Alcmena (*Id.* XXIV) y las ménades (*Id.* XXVI)– cobran un protagonismo propio, pues la leyenda constituye el argumento principal.

Por su forma de abordar los personajes femeninos, se puede entrever la opinión de Teócrito con respecto a determinadas cuestiones, como son la magia, la superstición o las artes adivinatorias. Su postura ante estos asuntos

parece clara: el siracusano no cree en ellos, pese a que en algunos poemas inserte estos motivos a modo de tejido básico para la trama. De hecho, excepto en el *Id.* XXIV que recrea un mito consagrado, lo sobrenatural cobra ciertos tintes caricaturescos –*Idd.* II y XV– y se descalifica la autoridad de creencias ancestrales –*Id.* XXI 32-33–. En cualquier caso, no parece baladí el hecho de que cuando la mujer se relaciona con el sentimiento religioso, nunca es para nada positivo, como se aprecia sobre todo a propósito de Simeta, las siracusanas y las ménades.

Frente al mundo de la superstición y de la magia se alza el de la religiosidad tradicional con la cual aquel se entremezcla. En efecto, las grandes fiestas de los *Idilios*, las Talisias en honor de Deméter y las Adonias en honor de Adonis, constituyen un elemento clave en la recreación de los dos grandes ambientes de la poesía teocritea: el campo y la ciudad. Pero el espacio que en la literatura precedente era propio de la plegaria dirigida a los dioses olímpicos, viene ocupado en los poemas bucólicos –y en los mimos– por una forma de conjuro y de superstición popular que se materializa en la ejecución de gestos apotropaicos (*Idd.* VI 39; VII 126 y ss.) o en la práctica de la adivinación por medios diversos (*Id.* III 31 y ss.). Por tanto, aparte de las Adonias o las Talisias, es la magia, no la religiosidad olímpica, la que orienta el acercamiento a lo sobrenatural.

Otro aspecto interesante en la poesía teocritea es el reflejo de la relación de amistad entre los personajes femeninos a través de la ropa a la que el autor se refiere con gran riqueza de vocabulario. En determinadas ocasiones, prendas diversas son el pretexto ideal para la interacción de las mujeres, ya sea a través de intercambios o de comentarios relativos a ellas. El atuendo femenino, relevante en varios poemas, puede ofrecer alguna pista para fechar el contexto de ficción literaria de algunas composiciones y determinar la época en la que se ambientan. Por ejemplo, si, como sugiere Gow, el vestido (ἔμπερόναμα) reemplaza al peplo dórico (χιτών) en época helenística, resulta que Praxínoa viste a la moda de los tiempos de su autor, mientras que Simeta pertenece a una época anterior, lo cual se halla en sintonía con otros anacronismos que la rodean.

De otra época son asimismo las mujeres a las que se refiere la cantante del *Id.* XV, entre las que parece incluirse ella misma: llevan la cabellera suelta, el pliegue del vestido sobre los tobillos y los pechos desnudos. En efecto, la moda helenística imponía la fíbula (περόνη) debajo del pecho, con lo que la parte superior del vestido, una vez desabrochada, difícilmente podía

llegar a los tobillos. Y este anacronismo se halla también acorde con la descripción de la escena.

En definitiva, los poemas testimonian al mismo tiempo diversos aspectos de la vida cotidiana de las mujeres a través del vestido: la indumentaria, el intercambio de prendas, la confección de los propios trajes, el aseo, el comercio de la lana y las telas, los precios, las discusiones, etc., y a veces también, según acabamos de señalar, algunos anacronismos sirven para situar temporalmente a los personajes o determinar incluso su estatus social.

De otro lado, queremos destacar el interés de dos mecanismos de caracterización ya habituales también en otros géneros como la comedia: la carga semántica subyacente en las distintas denominaciones de los personajes femeninos o la ironía oculta tras los epítetos que, como *χαρίεσσα* ('encantadora'), se aplican siempre a mujeres que terminan siendo una calamidad para el hombre. En cuanto a los nombres de las mujeres, observamos que la mayoría de ellos son parlantes y su significado encierra un simbolismo de clara repercusión en la trama de los poemas. Naturalmente, no sucede de esta manera cuando se trata de mujeres del mito ni de mujeres reales –a no ser Téugenis (*Id.* XXVIII 13 y 22), 'la nacida de la divinidad', aunque esta coincidencia puede ser meramente casual–, las cuales poseen un nombre que viene dado por la tradición y no depende, por tanto, de la voluntad del autor. Así, el nombre de Simeta (*Id.* II 101 y 114) adquiere un sentido erótico adecuado a su papel en el poema gracias a que está formado a partir de *σιμός* ('de nariz chata') y de *αἶθω* ('alumbrar', 'inflamar', 'quemar'). Podemos además poner su nombre en relación con Cinisca (*Id.* XIV 8 y 31), diminutivo de *κύων* ('perro'), denominación apropiada para una hetera por sus connotaciones zoológicas. Otros nombres femeninos que indican la profesión o la categoría social de los personajes que designan son Bombica (*Id.* X 26 y 36) que, relacionado con *βόμβυξ*, un tipo de flauta, denota claramente la actividad profesional de esta joven; Filista (*Id.* II 145), superlativo dórico de *φίλος* ('querido', 'amigo'), que se refiere a una mujer «queridísima», probablemente porque es una hetera, pues además se dedica al arte musical, lo mismo que su hermana Melixo, cuyo nombre, a su vez, se vincula verosímilmente con *μελιστής* ('cantor').

También la profesión de Nomea (*Id.* XXVII 42) resulta evidente a partir de su nombre, formado a partir de *νομή* ('reparto', pero también 'pastoreo'), y no es extraño que sea 'pastora', pues es madre de un pastor. Por otra parte, Anaxo, nombre vinculado a *ἄναξ* ('soberano', 'dueño'), sugiere un estatus

social de noble origen y Acrotíme (*Id.* XXVII 44), ‘la que goza de una alta estimación’ –de ἄκρος (‘elevado’) y τιμή (‘honra’)–, denota asimismo una posición social elevada, o al menos así quiere hacérselo ver su pretendiente. Pero, a veces, la denominación de las mujeres se refiere a su carácter, como sucede con Praxínoa (*Id.* XV 1, 5, 34, 56, 65, 78, 96 y 145), siempre ‘dispuesta para la acción’, cuyo nombre formado por πράξις (‘acción’) y νόος (‘mente’, ‘sentido’, ‘ingenio’), revela una naturaleza dominante. Otras dos mujeres desdeñosas tienen un nombre que delata su actitud vital: Alcípa (*Id.* V 132), compuesto a partir de ἀλκή (‘fuerza’) y ἵππος (‘caballo’), evoca la imagen de una indómita potrilla que se resiste a besar a Comatas y Eunica (*Id.* XX 1 y 42), de εὖ (‘bien’) y νίκη (‘victoria’), revela que este personaje no cede a los deseos de su pretendiente. Otras dos mujeres homónimas, llamadas Clearista (*Id.* II 74 y V 88), de κλέος y ἄριστη, ‘la de la mejor fama’, poseen un nombre cuyo significado se adecua a los contextos en los que aparecen: el de la primera es ideal para Simeta, quien necesita revestirse de buen renombre y por ello se cubre con el manto de Clearista; la segunda, que arroja manzanas a Comatas, representa la buena fama que lo persigue, según él mismo quiere hacer notar. Por último, dos esclavas poseen también un nombre que dice mucho de ellas: Éunoa (*Id.* XV 2, 27, 54, 67, 68 y 76) encarna a la esclava benévola, según indica su nombre formado a partir de del adverbio εὖ y el sustantivo νόος, que ‘tiene buenos pensamientos’ o es ‘bien dispuesta’ y ‘benévola’, y Eutíquide (*Id.* XV 67), de εὖ y de la raíz de τυγχάνω que significa ‘la que obtiene el bien’ o ‘la que resulta exitosa’, es la sierva que trae el éxito, pues, tras su aparición, las siracusanas consiguen llegar al palacio.

A la caracterización que aportan los nombres parlantes se suma la de los epítetos. Estos resultan de una notable riqueza connotativa con la que el poeta a menudo juega y se deleita. Ya hemos hablado, por ejemplo, de χαρίεσσα, que se aplica generalmente a mujeres inalcanzables y desdeñosas – Amarilis (*Id.* IV 38), Bombica (*Id.* X 26 y 36), Cinisca (*Id.* XIV 8) y Helena (*Id.* XVIII 38)–. En otras ocasiones, los epítetos se refieren al aspecto físico, sobre todo al ideal de belleza femenina. Por ejemplo, el tener las cejas oscuras era ya un tópico de hermosura en Homero, tanto para el hombre como para la mujer, y Teócrito hereda este canon estético. Por eso, el adjetivo κτανόφρυς (‘de oscuras cejas’) califica a una joven que anda con un viejo (*Id.* IV 59), así como a Deípila (*Id.* XVII 53) y a Amarilis (*Id.* III 18). Sin embargo, el ser cejijunto, σύνοφρυς, era un rasgo de fealdad y probablemente por este motivo la muchacha que persigue a Dafnis (*Id.* VIII

72) es rechazada por su pretendido. De hecho, la razón principal que lleva a las muchachas a desdeñar a sus amantes es el aspecto físico (*Id.* III 8-9) y, como consecuencia, ellos llevan una herida en el corazón (*Id.* III 17).

Otra característica de belleza es la blancura. Así, por oposición a este ideal, hallamos que Bombica es ἀλιόκαυστος ('quemada por el sol', *Id.* X 27), tal vez porque sale mucho a la calle, aunque su enamorado Buceo dulcifique este rasgo negativo y prefiera verla μελίχλωρος ('del color de la miel', *ibidem*), ironía que da testimonio de cuán ciego es el amor. De modo semejante también la criada de Mermnón es ἡ μελανόχρωσ ('la morena', *Id.* III 35) y, aunque irresistible, el cabrero no la quiere. En definitiva, Teócrito emplea los tópicos de belleza femenina para llamar la atención sobre algún aspecto de sus personajes y su ausencia obedece, por lo general, a una marcada crítica.

En época helenística, uno de los motivos favoritos es, cómo no, el del amor, que se llena de tópicos. Dentro de este gran tema, la sintomatología del enamorado adquiere especial relevancia y los versos de Teócrito y otros poetas como Apolonio y Calímaco se ven imbuidos de la fuerza de sentimientos y pasiones diversas. En consecuencia, uno de los asuntos centrales, si no el principal, de los *Idilios* es el del amor no correspondido que causa la aflicción e incluso la ruina del amante. Y esto sucede tanto en el de índole heterosexual como en el homoerótico masculino, habida cuenta de que Teócrito no refleja relaciones de carácter lésbico. Únicamente una vez (*Id.* XXVI), el móvil causante de la destrucción de un hombre –Penteo, despedazado a manos de sus propias familiares– no es el amor, pero esta circunstancia viene determinada por la tradición mítica.

La importancia de los números y su significado en las distintas culturas ha sido a menudo objeto de estudio a propósito de su presencia en la literatura. En Teócrito, una cifra importante para los que sufren por amor es el número once: Simeta soporta la fiebre en cama durante diez días (*Id.* II 86), pero al undécimo la situación se le torna insoportable (*Id.* II 157); Buceo lleva once días enamorado (*Id.* X 12) y Ésquinas se halla en el día crítico de su sufrimiento, el undécimo (*Id.* XIV 45). En cualquier caso, es claro que casi todos los personajes teocriteos se ven atormentados por el mal de amores y esto podría ser un reflejo de alguna experiencia vital determinante en la existencia del poeta, quien estaría transformando en literatura –quizás como forma de aliviar las penas según él mismo afirma en los *Id.* X 24-25, XI 3 y XXII 221– el propio peso de la vida.

El siracusano, especialmente sensible a esta faceta cruel del amor, vincula siempre a Afrodita con la desgracia de varones que sufren a causa del desdén de una mujer poderosa, como la γυνή del *Id. I*, Amarilis (*Id. III*), Bombica (*Id. X*), Cinisca (*Id. XIV*) o Eunica (*Id. XX*). Este hecho se infiere a partir de detalles como el de la sonrisa de la mujer del vaso cuyos dos pretendientes se disputan en el *Id. I* 32, lo cual se halla en sintonía con la frivolidad característica que Teócrito atribuye habitualmente al género femenino. Pero es que no solo las mujeres desdeñosas provocan la desgracia del varón, sino también aquellas que van a desposarse, como Helena (*Id. XVIII*), o las casadas, como las criticonas siracusanas (*Id. XV*). Y tal vez debamos contar entre ellas a Téugenis (*Id. XXVIII*), quien podría ocultar tras su aparente benignidad un paralelismo con las fatídicas tejedoras, al modo de Aracne y las Moiras, tejiendo el triste destino del infeliz Nicias. En cualquier caso, casi todas ellas son un gran mal para el hombre. Helena es un peligro en potencia para el bienestar de Menelao y tampoco parecen felices los maridos de las extranjeras en Alejandría. En palabras del propio Teócrito:

Para los árboles la tempestad es mal terrible; para el agua, la seca;  
para las aves, el lazo; para la caza, la red; para el hombre, el deseo de una  
tierna doncella (*Id. VIII* 57-59).

En definitiva, podemos afirmar a grandes rasgos que las mujeres de Teócrito «maltratan» a los hombres o, al menos, que ellos viven su situación como maltrato. Este hecho se deja traslucir en algunos verbos como *ιάπτει* («hierre», *Id. III* 17), *λυμαίνεται* («atormenta», *Id. X* 15) o *ὕβρισθει* («maltrata», *Id. XIV* 9) que denotan la fatal herida con que las mujeres atormentan a los hombres. No obstante, hay un caso en el que ocurre la situación inversa: una mujer padece por causa de un varón pero, dado que posee varios rasgos propiamente masculinos, no podemos evitar el pensar que bajo este personaje subyace, en realidad, la esencia de un hombre, tal vez el propio poeta. Un dato importante que apunta en esta dirección se halla en la propia etimología de su nombre, Simeta: está formado a partir del adjetivo *σιμός*, lo mismo que Simíquidas (*Id. VII*), personaje que, como ha sido sugerido en numerosas ocasiones, encubre al propio autor. Si esto es así, no es descabellado pensar que tal vez el poeta se identifique igualmente con el personaje de la joven. De hecho, también el cabrero del *Id. III* se ha puesto en relación con Teócrito debido a que el adjetivo *σιμός* del verso 8 recuerda al nombre de Simíquidas. Así, parece claro que Teócrito construye sus personajes sobre la base de un material autobiográfico. Téngase en cuenta, asimismo, que existe todavía una referencia más conectada con este aspecto:

un personaje llamado Simo (*Id.* XIV 53), enamorado de una mujer falsa, había tenido que embarcarse para olvidar su amor. Y tanto Simo como Tiónico han de dirigirse a la corte de Ptolomeo a fin de superar con sus servicios al monarca el dolor que les causa su sufrimiento amoroso, de la misma manera que hace probablemente Teócrito en su vida real, pues también él se encamina hacia el reino de Egipto en busca de protección. De este modo, parece evidente que estos nombres, vinculados a una etimología de connotación erótica y referidos a personajes desgraciados en el amor, constituyen una suerte de clave que encubre verosímilmente la personalidad del autor y que, al modo del «sello» de los arcaicos, deja entrever una genuina preocupación en el terreno afectivo. Para afrontar el amor no correspondido, dos son los *remedia amoris* que propone nuestro poeta, ambos puestos en práctica por él mismo: el servicio al monarca y el *ars poetica*.

Pero eso no es todo. Si en la mayoría de poemas teocriteos la mujer es la causa del sufrimiento masculino, la perdición de Simeta viene también motivada por otras mujeres: la nodriza tracia de Teumáridas (v. 70), a instancia de la cual la joven acude a la procesión que origina su futura desgracia amorosa, y la madre de la flautista Filista, desencadenante de su sufrimiento al comunicarle que Delfis tiene otro amor (v. 149). No obstante, Simeta es consciente de que Delfis es el responsable último de su desventura y así lo manifiesta en el verso 23: «Delfis me ha causado una pena». Así pues, si el *Id.* II es una obra tardía –de lo cual se halla plenamente persuadido Ph. E. Legrand (1972<sup>7</sup>, p. 94)–, resultaría que Teócrito habría madurado el estilo compositivo al tiempo que su mundo interior de sentimientos hasta el punto de conseguir plasmar sus inquietudes a través de un personaje femenino. En este caso, tal vez debido a algún desengaño –con probabilidad anterior a su estancia en Alejandría– que habría marcado así su trayectoria ulterior, sería la voz del poeta la que se alza tanto tras los varones desdeñados como en la abandonada Simeta. En este personaje –no exento de ridiculización– se conjuga el rencor hacia el género femenino con la manifestación implícita del propio dolor causado por una pena amorosa.

Los poemas que recrean un amor homoerótico masculino no correspondido, los *Idd.* XXIII, XXIX y XXX, deben su contenido a la imitación –formal y conceptual– de los versos de Safo. En efecto, a excepción del primero que, casi con certeza, es espurio, los otros dos están formados por versos de catorce sílabas, al estilo de los de Safo y Alceo. De esta guisa, el reflejo del mal de amores entre hombres parece deberse a una

voluntad de recrear la temática homosexual sáfica, pero trasladada a un mundo masculino. En cualquier caso, el contraste en el *Id.* XXX entre un viejo y un joven y la forma particular de cada cual de vivir el amor, obsesivo el uno y pasajero el otro, refleja asimismo el tormento amoroso del poeta identificado en la figura del personaje de más edad.

Como sucede con la mayoría de autores antiguos debido, en parte, a la escasez de datos, los estudiosos modernos apenas se han interesado por la personalidad de Teócrito. A través del testimonio de su obra percibimos un hombre sensible que conoció los tormentos de amor –de ahí sus consejos a Nicias, a Buceo y a Ésquinas, seguidos también por él mismo– y que sentía un gran respeto por sus progenitores. Por una parte, todos los personajes que se manifiestan en este sentido adoran a sus respectivos padres como Ptolomeo II Filadelfo (*Id.* XVII 123). Por otra, la visión de las madres es siempre positiva –excepto tal vez en el caso de Praxínoa (*Id.* XV 40-42)– y, cuando Teócrito presenta al padre y a la madre a la vez, se trata siempre de uniones felices. Solo cuando la madre procede del mito puede llegar a ser cruel, como Ágave (*Id.* XXVI).

Un dato más que informa de la relevancia de la mujer en los *Idilios* es la abundante presencia de clasificaciones matrilineales. Parece ser que en la primitiva sociedad griega el sistema onomástico y hereditario estaba vinculado al elemento femenino y encontramos en los poemas huellas de esta situación: la cantante es «hija de la argiva» (*Id.* XV 97); Arsínoe es «hija de Berenice» (*Id.* XV 110); Cástor y Pólux son «hijos de Leda» (*Id.* XXII 1); Heracles es «hijo de Alcmena» (*Id.* XXIV 20) y Dioniso es «hijo de Semele» (*Id.* XXVI 6). Estas pinceladas no solo dan testimonio del gusto de la época por las genealogías, sino también de la preferencia particular de Teócrito por la mención de la ascendencia materna frente a la paterna. En esta línea, resulta de especial interés la intervención de lo femenino como vínculo entre la vida y el más allá: Simeta invoca a las diosas de la muerte y, con ellas, la atmósfera del poema se debate entre ambos mundos. La mujer es dadora de vida y su función maternal se pone de manifiesto en más de veinte lugares del corpus. En suma, se aprecia la simpatía de Teócrito hacia la figura materna, dado que su caracterización es casi siempre positiva y generosa y esta circunstancia podría ser también un reflejo de su propia biografía.

En vista de los detalles que envuelven los personajes femeninos de los *Idilios*, parece claro que reflejan una realidad social. No trata nuestro poeta

de hacer un análisis profundo de la sociedad como intentará, en ocasiones, la comedia, sino que sus personajes sirven, sobre todo, para recrear un universo de sensaciones y sentimientos que pueblan su propio mundo interior: el amor, el desarraigo, la amistad, la poesía, la crítica... En este contexto, la influencia del mimo ha sido, sin duda, decisiva y hallamos un claro reflejo de ello, por ejemplo, en el lenguaje de las mujeres que resulta, por lo general, más agresivo que el de los hombres. De este modo, se muestra Simeta en el *Id.* II con la fuerza de un carácter casi varonil, así como las siracusanas del *Id.* XV que critican a sus maridos ausentes. Con todo, en este caso se trata de la típica confidencia de camaradería femenina que se aúna, solo de palabra, contra el sexo opuesto, aunque al final se someta por completo a él. Por lo demás, podemos confiar en Teócrito para cuanto se refiere a los detalles de la vida doméstica: el empleo de comadreas para controlar las plagas, el continuo problema con los esclavos, el elevado precio de las telas, la elaboración doméstica de trajes femeninos por parte de las mujeres, su charlatanería o la mayor libertad de movimientos para este colectivo ofrecida por los festivales. Este detalle trata de recrear una apariencia de recato que se opone a la forma de vida de otras mujeres que, como la pastora, gozan de una libertad de movimientos también ficticia.

A Teócrito le encantan los personajes mudos que tienen una trascendencia considerable en la acción. Casi todos, excepto las esclavas como Testílde, son causantes de sufrimiento, ya sea por su indiferencia o su rechazo del amor. Tal es el caso de Amarilis, Eunice o Bombica, entre otras, todas ellas mujeres, a excepción de Delfis que representa un tragicómico mundo al revés, al estilo del *Id.* VI. Como contrapartida, suele ser el varón quien lleva la voz cantante de la acción, pues la mayoría de los protagonistas son hombres. E incluso cuando las mujeres son personajes mudos relevantes, como Helena o Téugenis, que son protagonistas porque son destinatarias, su imagen llega a través de un varón.

Por otra parte, las mujeres que tienen voz muestran su carácter, poseen personalidad propia y, después de una lectura atenta, podemos saborear la personalidad de cada una. Forman parte del eje argumental de muchos idilios hasta el punto de que sin ellas muchos poemas quedarían desprovistos de su acción. De este modo, si bien no son un calco de ninguna realidad concreta, sí dejan entrever una realidad humana, sabor de lo cotidiano. Ellas son las que hablan y transmiten con sus palabras, gestos y actitudes su forma de sentir y de vivir el mundo. En ello se aprecia el esfuerzo de un hombre que ha tratado de meterse en la piel de las mujeres de su tiempo, a pesar de que,

incluso en casos como el de Simeta, quede la huella indeleble de un estilo masculino. En definitiva, más que el paisaje o los pastores, como ha sido a menudo interpretado, a nuestro entender son las mujeres las verdaderas protagonistas de la poesía teocritea en tanto que representan la otra cara del amor, tema que verdaderamente preocupa al hombre que se esconde tras los *Idilios*.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBENES, J. G. J., «The Doric of Theocritus: a literary language», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 1-17).
- AGUILAR, R. M.<sup>a</sup>, «Buenas y malas mujeres de la antigua Grecia», *Enrahonar*, XXVI, 1996, pp. 81-94.
- «A Medea le duele la cabeza. Comentario a Apolonio Rodio III, 761-765», *CFC (G)*, 14, 2004, pp. 235-240.
- «Plutarco y los médicos helenísticos», en A. Casanova (ed.) (2005, pp. 417-434).
- M. LÓPEZ SALVÁ e I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (eds.), *Charis didaskalias. Studia in honorem Ludovici Aegidii. Homenaje a Luis Gil*, Madrid, 1994.
- ALSINA, J., *Teòcrit: Idillis*, traducción de J. Alsina, Barcelona, 1961.
- ANDREWS, N. E., «Narrative and allusion in Theocritus, Idyll 2», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 22-53).
- ARNOTT, W. G., «Coscinomancy in Theocritus and Kazantzakis», *Mnemosyne*, 31, 1978a, pp. 27-32.
- «The Theocritus cup in Liverpool», *QUCC*, 29, 1978b, pp. 129-134.
- «The Mound of Brasilas in Theocritus' Seventh *Idyll*», *QUCC*, 3, 1979, pp. 99-106.
- «The preoccupations of Theocritus: structure, illusive realism, allusive learning», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 55-70).
- ASIRVATHAM, S. R., C. O. PACHE y J. WATROUS (eds.), *Between Magic and Religion. Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, U. S. A., 2001.

- BAILLY, A., *Dictionnaire Grec-Français*, París, 1950.
- BAÑULS, J. V., M. DO CÉU FIALHO, A. LÓPEZ, F. DE MARTINO, C. MORENILLA, A. POCIÑA PÉREZ y M.<sup>a</sup> DE F. SILVA (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra, 2007.
- BARRIGÓN FUENTES, C., «Mujer y cultura en el mundo griego antiguo», en J. M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (ed.) (2005, pp. 17-38).
- BARRIOS CASTRO, M.<sup>a</sup> J., M.<sup>a</sup> J. BARRIOS CASTRO y B. J. DURÁN FERNÁNDEZ, «Arquetipos femeninos en la novela histórica grecolatina», *EClás.*, XLIII, 119, 2001, pp. 7-35.
- BECHTEL, F., *Die Attischen Frauennamen nach ihrem Systeme dargestellt*, Gotinga, 1902.
- BECKBY, H., *Die griechischen Bukoliker: Theokrit, Moschos, Bion*, Meisenheim, 1975.
- BERNARDINI, P. A., «Donne e spettacolo nel mondo ellenistico», en R. Raffaelli (ed.) (1995, pp. 185-96).
- BETTINI, M. y C. BRILLANTE, *El mito de Helena, imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid, 2008.
- BIEBER, M., *Entwicklungsgeschichte der griechischen tracht*, Berlín, 1967.
- BIELMAN, A., *Femmes en public dans le monde hellénistique*, Lausana, 2002.
- BILDE, P. (ed.), *Conventional values of the Hellenistic Greeks*, Aarhus University Press, 1997.
- T. ENGBERG-PERDERSEN, L. HANNESTAD y J. ZAHLE (eds.) (1996), *Aspects of Hellenistic kingship*, Aarhus University Press.
- T. ENGBERG-PERDERSEN, L. HANNESTAD, J. ZAHLE y K. RANDSBORG (eds.), *Centre and periphery in the Hellenistic world*, Aarhus University Press, 1993.
- BILIS, A., «Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales», *RPh*, 62, 1988, pp. 244-246.
- *Les Musiciens dans l'Antiquité*, París, 1999.
- BINGEN, J., «Présence grecque et milieu rural ptolemaïque», en M. I. Finley (ed.) (1973, pp. 215-222).
- BLANCHARD, A., «L'architecture secrète des *Bucoliques* de Théocrite», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2006/1, pp. 100-118.

- BLOK, J., y P. MASON (eds.), *Sexual Asymmetry: Studies in Ancient Society*, Amsterdam, 1987.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> C., *La novela*, Madrid, 1993.
- BOWMAN, A. K. y G. WOOLF, (eds.), *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge University Press, 1994.
- BRAVO, G., «Sobre mujeres y, además, esclavas», *Gerión*, XIX, 2001, pp. 737-755.
- BRELICH, A., *Paides e Parthenoi*, vol. 1, Roma, 1969.
- BREMMER, J. N., «The old women in Ancient Greece», en J Blok y P. Mason (eds.) (1987, pp. 191-215).
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., «Aportaciones al estudio del hexámetro de Teócrito», *Habis*, 7, 1976, pp. 21-56.
- *Bucólicos griegos*, Madrid, 1986.
- BRUZZESE, L., «La Πανήγυρις di Filemone e l'Idillio 15 di Teocrito», *Appunti Romani di Filologia*, 2, 2000, pp. 31-41.
- BUCK, C. D., «Is the Suffix of *Basilissa*, etc., of Macedonian Origin?», *CP*, 9, 1914, pp. 370-373.
- *The Greek Dialects*, Chicago, 1955.
- BURASELIS, K., «Ambivalent Roles of Centre and Periphery. Remarks on the Relation of the Cities of Greece with the Ptolemies until the End of Philometor's age», en P. Bilde, T. Engberg-Perdersen, L. Hannestad, J. Zahle y K. Randsborg (eds.) (1993, pp. 251-270).
- BURSTEIN, S. M., *The Hellenistic Age from the battle of Ipsos to the death of Kleopatra VII*, Cambridge, 1985.
- BURTON, J. B., *Theocritus's urban mimes: mobility, gender and patronage*, Londres, 1995.
- CAIRNS, F., «Theocritus' first idyll. The literary programme», *WS*, 18, 1984, pp. 89-113.
- CALAMÉ, C., *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, 2002.
- CALDERÓN DORDA, E., «El léxico musical en Teócrito», *Habis*, 31, 2000, pp. 99-112.
- A. MORALES y M. VALVERDE (eds.), *Homenaje al profesor José García López*, Murcia, 2006.

- CALVO MARTÍNEZ, J. L., «La magia como religión y ciencia en el helenismo tardío», en J. Peláez (ed.) (1998, pp. 15-29).
- «Magia literaria y magia real», en J. L. Calvo Martínez (ed.) (1998b, pp. 39-60).
- (ed.), *Religión, magia y mitología en la Antigüedad Clásica*, Universidad de Granada, 1998.
- CAMERON, A., *Callimachus and His Critics*, Nueva Jersey, 1995.
- CANCIK, H., H. SCHNEIDER y M. LANDFESTER (eds.), *Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, 1995.
- CANTARELLA, E., *Según natura, la bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid, 1991.
- CARNEY, E., «What's in a Name. The Emergence of a Title for Royal Women in the Hellenistic Period», en S. B. Pomeroy (1991, pp. 154-172).
- CASANOVA, A. (ed.), *Plutarco e l'età ellenistica, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 23-24 settembre 2004*, Università degli studi di Firenze, 2005.
- CAVALLERO, P. A., «Dos propuestas de crítica textual sobre el *Idilio II* de Teócrito (vv. 61 y 164)», *Emerita*, 66, 1998, pp. 307-319.
- «Actualidad humana de la *Medea* de Eurípides: el tema del divorcio», *Faventia*, 26/2, 2004, pp. 43-67.
- CAVALLI, M., «Teócrito e la figura della madre», *ACME*, 50/2, 1997, pp. 221-230.
- CHOLMELEY, R. J. (ed.), *The Idylls of Theocritus*, edited with introduction and notes by R. J. Cholmeley, Londres, 1919.
- COLÓN CALDERÓN, I. y J. PONCE CÁRDENAS (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, 2003.
- CRESPO, E. y M.<sup>a</sup> J. BARRIOS CASTRO (coords.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, vol. 1, Madrid, 2000.
- L. CONTI y H. MAQUIEIRA, *Sintaxis del Griego Clásico*, Madrid, 2003.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., «Mitología Clásica y novela pastoril», en I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas (eds.) (2003, pp. 109-122).
- CUMONT, F., *L'Égypte des Astrologues*, Bruselas, 1937.
- CUSSET, C., «Théocrite, lecteur d'Euripide: l'exemple des *Bacchantes*», *REG*, 110, 1997, pp. 454-468.

- DAGNINI, I., «Elementi saffici e motivi tradizionali in Teócrito, *Idillio XVIII*», *QUCC*, 24, 1986, pp. 39-46.
- DANIEL, R. W., «Theokritos XV 76 again», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 59, 1985, pp. 9-12.
- DANIEL-MULLER, B., «Théocrite, Apollonios de Rhodes et la réception de l'épopée homérique: le rôle du thème amoureux», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2006/2, pp. 40-64.
- DE BOCK CANO, L., «Καθαρός, ἄγνός, ἀεικής: algunas consideraciones a los léxicos desde el punto de vista de la Semántica Estructural», *Emerita*, 50, 1982, pp. 121-137.
- DE MARTINO, F., «Elena *ab ovo*», en J. V. Bañuls, M. do Céu Fialho, A. López, F. de Martino, C. Morenilla, A. Pociña Pérez y M.<sup>a</sup> de F. Silva (eds.) (2007, pp. 5-45).
- DETIENNE, M., *Les jardins d'Adonis, La mythologie des aromates en Grèce*, París, 1972.
- DEUBNER, L., «Hochzeit und Opferkorb», *JDAI*, 40, 1925, pp. 210-223.
- DEVEREUX, G., *Femme et mythe*, París, 1982.
- DIELS, H., *Alkmans Partheneion*, *Hermes*, 31, 1896, pp. 339-374.
- DILLON, M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Londres y Nueva York, 2002.
- DIMITROV, P., «La langue de l'Idylle de Théocrite: principes, éléments, expression linguistique», *REG*, 94/1, 1981, pp. 14-33.
- DOVER, K. J. (ed.), *Theocritus select poems*, Bristol Classical Press, 1971.
- DUNAND, F., «Grecs et Égyptiens en Égypte Lagide, Le problème de l'acculturation», en VV. AA. (1983, pp. 45-87).
- DURÁN MAÑAS, M., «Iconografía de la música en la Grecia Antigua», *Revista de Arqueología*, 274, pp. 14-23, 2004.
- «Apolonio de Rodas y la Épica Helenística», Sección de Filología Griega, Área de Literatura Griega, portal informático del Proyecto Liceus E-excellence (www.liceus.com), 2005a.
- «Calímaco», Sección de Filología Griega, Área de Literatura Griega, portal informático del Proyecto Liceus E-excellence (www.liceus.com), 2005b.

- DURÁN MAÑAS, M., «Teócrito y la Poesía Bucólica Griega», Sección de Filología Griega, Área de Literatura Griega, portal informático del Proyecto Liceus E-excellence (www.liceus.com), 2005c.
- «El epigrama helenístico. La poesía dramática, lírica, elegíaca y yámbica en época helenística», Sección de Filología Griega, Área de Literatura Griega, portal informático del Proyecto Liceus E-excellence (www.liceus.com), 2008.
- «La literatura helenística e imperial: características generales», Sección de Filología Griega, Área de Literatura Griega, portal informático del Proyecto Liceus E-excellence (www.liceus.com), 2009.
- «Reflejos de la poesía bucólica en Plutarco», en J. Boulogne (ed.), *Les Grecs de l'Antiquité et les Animaux. Le cas remarquable de Plutarque*, Lille, 2005, pp. 121-133.
- EFFE, B., «Die Destruktion der Tradition: Theocrits mythologische Gedichte», *RhM*, 121, 1978, pp. 48-77 (= Effe, B. (ed.), *Theokrit und die griechische Bukolik, Wege der Forschung* 580, Darmstadt, 1986).
- EGOSCOZÁBAL, C., «Los animales del *Yambo de las mujeres* de Semónides», *EClás.*, XLV, 2003, pp. 7-25.
- ELIADE, M., *Tratado de historia de las religiones, Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid, 1981.
- ERNOUT, A., «La magie chez Pline l'Ancien», en M. Renard y R. Schilling (1964, pp. 190-195).
- ERSKINE, A. (ed.), *A Companion to the Hellenistic World*, Oxford-Malden, MA, 2003.
- ESPEJO MURIEL, C., «Pócimas de amor: las magas en la Antigüedad», *Iberia*, 2, 1999, pp. 33-45.
- FANTHAM, E., «Sex, Status and Survival in Hellenistic Athens: a Study of Women in New Comedy», *Phoenix*, 29, 1975, pp. 44-74.
- H. P. FOLEY, N. B. KAMPEN, S. B. POMEROY y H. A. SHAPIRO, *Women in the Classical World: Image and Text*, Oxford University Press, 1994.
- FANTUZZI, M., y F. MALTOMINI, «Ancora magia in Teócrito (VII 103-114)», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 114, 1996, pp. 27-29.
- y R. HUNTER, *Muse e modelli: la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma, 2002.
- FARAGUNA, M., «Aspetti della schiavitù domestica femminile in Attica tra oratoria ed epigrafia», *Gerión*, XIX, 2001, pp. 57-79.

- FARAONE, C. A., *Ancient Greek Love Magic*, Harvard University Press, 1999.
- FEHR, B., «Society, consanguinity and the fertility of women», en P. Bilde (ed.) (1997, pp. 48-66).
- FERNÁNDEZ COLINAS, P., *Los términos de color en la poesía de Teócrito*, tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por el Dr. José S. Lasso de la Vega, 1994.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A., «Sabiduría popular y epos sapiencial en los “Idilios” de Teócrito», *EClás.*, XXXVI/87, 1984, pp. 325-332.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A., «Dos prácticas de encantamiento amoroso: el PGM (196-404) y el *Idilio* II de Teócrito», en J. Peláez (ed.) (1998, pp. 91-102).
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *Antología Palatina*, vol. 1, traducción e introducciones de M. Fernández-Galiano, Madrid, 1978.
- FERRANDINI TROISI, F., *La donna nella società ellenistica. Testimonianze epigrafiche*, Bari, 2000.
- FLACELIÈRE, R., *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Madrid, 1996.
- FOLEY, H. P. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York, 1984.
- FRAISSE, J. C., *Philia, La notion d'amitié dans la philosophie antique*, París, 1974.
- FRÄNKEL, H., *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, 1993.
- FRASER, P. M., *Ptolemaic Alexandria*, vols. I-III, Oxford, 1972.
- FUNAIOLI, M. P., «I fiumi e gli Eroi», *Philologus*, 137/2, 1993, pp. 206-215.
- GALLAVOTTI, C., *Theocritea*, Suplemento n. 18 al «Bollettino dei Classici», Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1999.
- GALLEGO REAL, A. L., «El *Idilio* XI de Teócrito y *Odisea* IX», *EClas.*, 130, 2006, pp. 29-46.
- GARCÍA GUAL, C., *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 1981.
- *Audacias femeninas*, Madrid, 1991.
- *Antología de la poesía lírica griega, Siglos VII-IV a. C.*, Madrid, 1993.
- «La originalidad de Longo o el tiempo del amor en *Dafnis y Cloe*», en R. M.<sup>a</sup> Aguilar, M. López Salvá e I. Rodríguez Alfageme (eds.) (1994, pp. 465-476).
- y L. A. DE CUENCA Y PRADO, *Eurípides: Tragedias*, vol. 3, traducción de C. García Gual y L. A. de Cuenca y Prado, Madrid, 1985.

- GARCÍA LÓPEZ, J., «Música y religión en Grecia», en J. L. Calvo Martínez (ed.) (1998, pp. 81-100).
- GARCÍA NOVO, E., *Aristófanes: Las Nubes, Lisístrata, Dinero*, introducción, traducción y notas de E. García Novo, Madrid, 1995.
- GARCÍA TEJEIRO, M., «Notas sobre poesía bucólica griega», *CFC*, 4, 1972, pp. 403-426.
- «Religion and Magic», *Kernos*, 6, 1993a, 123-138.
- «El idilio XXV del Corpus Theocriteum y el epilio alejandrino», en J. A. López Férrez (1993, pp. 235-252).
- «Teócrito y Esquines», en R. M.<sup>a</sup> Aguilar, M. López Salvá e I. Rodríguez Alfageme (eds.) (1994, pp. 307-312).
- «Il secondo Idillio di Teócrito», *QUCC*, 61, 1999, pp. 71-86.
- «De maga a bruja. Evolución de la hechicera en la Antigüedad clásica», en M. González González y M.<sup>a</sup> A. Pedregal Rodríguez (2005, pp. 33-53).
- y M.<sup>a</sup> T. MOLINOS TEJADA, *Bucólicos Griegos*, Madrid, 1986.
- GARTNER, H., A.F. VON PAULY, W. SONTHEIMER y K. ZIEGLER (eds.), *Der kleine Pauly*, vols. I-V, Stuttgart y Múnich, 1964-1975.
- GIANGRANDE, G., «Deux passages controversés: Théocrite *Id.* XXIII, vv. 26-32 et Nossis AP V 170», *AC*, 61, 1992, pp. 213-225.
- «La concepción del amor en Apolonio Rodio», en J. A. López Férrez (1993, pp. 213-233).
- «La muchacha y el vaquero en Teócrito, *Id.* XVII», *Myrtia*, 18, 2003, pp. 299-300.
- y H. WHITE, *Corolla Londiniensis I*, Ámsterdam, 1981.
- GIL, R., *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*, Barcelona, 1982.
- GIL FERNÁNDEZ, L., «Comentario a Pseudo-Teócrito, *Idil.* XXI», *Emerita*, 30, 1962, pp. 241-261.
- «Comedia ática y sociedad ateniense II, Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva», *EClás.*, XIX/74-76, 1974, pp. 59-88.
- «Comedia ática y sociedad ateniense III, Los profesionales del amor en la comedia media y nueva», *EClás.*, XVIII/72, 1975, pp. 151-186.
- *Aristófanes, Comedias I: Los acarnienses. Los caballeros*, Madrid, 1995.

- GIL FERNÁNDEZ, L., M. MARTÍNEZ PASTOR y R. M.<sup>a</sup> AGUILAR FERNÁNDEZ COROLLA (coords.), *Corolla Complutensis: Homenaje al Prof. S. Lasso de la Vega*, Madrid, 1998.
- GILULA, D., «Menander's comedies best with dessert and wine (Plu. *Mor.* 712e)», *Athenaeum*, 65, 1987, pp. 511-516.
- GLARE, P. G. W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 2002.
- GLOTZ, G., «Les Fêtes d'Adonis sous Ptolémée II», *REG*, 33, 1920, pp. 169-222.
- GÓMEZ SEGURA, E., «Los adjetivos de temperatura en Teócrito», *CFC*, n. s. 4, 1994a, pp. 329-338.
- «Reflejos culturales en la percepción: vocabulario del tacto en Teócrito», *Minerva*, 8, 1994b, pp. 135-158.
- GONZÁLEZ GALVÁN, M.<sup>a</sup> G., *Estudio sobre la mujer en la poesía helenística*, tesis presentada en la Universidad de La Laguna y dirigida por el Dr. Ángel Martínez Fernández, 2003.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., y M.<sup>a</sup> A. PEDREGAL RODRÍGUEZ, *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo, 2005.
- GONZÁLEZ RINCÓN, M., «A.P. 12 252 (Estratón) y Teócrito 14.47-56», *Excerpta Philologica*, 3, 1993, pp. 47-54.
- GORDON, R., «*Quaedam veritatis umbrae*: Hellenistic Magic and Astrology», en P. Bilde (ed.) (1997, pp. 128-158).
- GOW, A. S. F., «Iunx, Rhombus, Turbo», *JHS*, 54, 1934, 1-13.
- «Notes on noses», *JHS*, 71, 1951, pp. 81-84.
- (ed.), *Theocritus* edited with a translation and commentary, vols. I-II, Cambridge, 1992a<sup>7</sup> y 1992b<sup>7</sup>.
- GRAF, F., *Magic in the Ancient World*, translated by Franklin Philip, Harvard University Press, 1997.
- GRIFFITHS, A., «Customising Theocritus: poems 13 and 24», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 101-118).
- GRIFFITHS, F. T., *Theocritus at Court*, Leiden, 1979.
- «Home before lunch: the Emancipated Woman in Theocritus», en H. P. Foley (ed.) (1984, pp. 247-273).
- GUTZWILLER, K. J., *Theocritus' Pastorals Analogies*, Madison, Wisconsin, 1991.

- GUTZWILLER, K. J., «The evidence for Theocritean poetry books», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 119-148).
- HARDER, M. A., R. F. REGTUIT y G. C. WAKKER (eds.), *Theocritus*, Groningen, 1996.
- HATZIKOSTA, S., «How did Virgil read Theocritus?», *Myrtia*, 16, 2001, pp. 105-110.
- HENDERSON, J., *The Maculate Muse*, Nueva York-Oxford, 1991.
- HORSTMANN, A. E. A., *Ironie und Humour bei Theokrit*, Meisenheim, 1976.
- HUNTER, R. L., *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge University Press, 1996a.
- «Mime and mimesis: Theocritus, *Idyll 15*», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 149-169).
- (ed.), *Theocritus a Selection, Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge University Press, 1999.
- HUTCHINSON, G. O., *Hellenistic poetry*, Oxford, 1988.
- IRIGOIN, J., «Les bucoliques de Théocrite», *QUCC*, 19, 1975, pp. 27-44.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I., *Rituales Órficos*, tesis doctoral en formato electrónico, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- JONG, I. J. F., *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, 1987.
- JUST, R., *Women in Athenian Law and Life*, London, 1989.
- KAIBEL, G., «Theokrits Ἑλένης Ἐπιθαλάμιον», *Hermes*, 27, 1892, pp. 249-254.
- *Athenaei Naucratis deipnosophistarum libri XV*, 3 vols., Stuttgart, 1965-1966.
- KEIL, H. (ed.), *Grammatici Latini*, I, Leipzig, 1857.
- KELLY, S. T., «The Song of Time: Theocritus' Seventh *Idyll*», *QQUU*, 44, 1983, pp. 103-115.
- KOLDE, A., «La chienne de Polyphème: Théocrite, *Idylle 6*», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2005/1, pp. 95-112.
- KONSTANT, D., «A note on Theocritus *Idyll 18*», *CPh*, 74, 1979, pp. 233-234.
- KOSSAIFI, C., «Le poète de Pan. Les raisons de la victoire de Comatas dans l'*Idylle V* de Théocrite», *REG*, 115, 2002a, pp. 75-109.

- KOSSAIFI, C., «Les dieux dans les *Idylles* bucoliques de Théocrite, bonheur et souffrance», *REA*, T. 104, n.º 1-2, 2002b, pp. 61-83.
- «L'onomastique bucolique dans les *Idylles* de Théocrite: un poète face aux noms», *REA*, T. 104, n.º 3-4, 2002c, pp. 349-361.
- KOZLÓVSKAIA, V., «La mujer griega del Bósforo: su imagen visual y papel social a la luz de la epigrafía antigua», *Gerión*, XXII, n.º 1, 2004, pp. 121-133.
- KRAPPE, A. H., *La genèse des mythes*, París, 1952.
- KUIPER, K., «De Theocriti carmine XVIII», *Mnemosyne*, n.s. 49, 1921, pp. 223-242.
- LA'DA, C. A., «Immigrant women in Hellenistic Egypt: the evidence of ethnic designations», en H. Melaerts y L. Mooren (2002, pp. 167-192).
- LAUCIANI, P., «Teócrito, *Id.* XXVI», *QUCC*, 48, 1994, pp. 111-117.
- LAURSEN, S., «Theocritus' hymn to the Dioscuri: unity and intention», *Classica et Mediaevalia*, 43, 1992, pp. 71-95.
- LAVAGNINI, B., *L'idillio secondo di Teocrito*, Palermo, 1935.
- LEGRAND, Ph. E., *Bucoliques Grecs, Pseudo Théocrite*, tomo II, texto establecido y traducido por Ph. E. Legrand, París, 1927.
- *Étude sur Théocrite*, París, 1968<sup>2</sup>.
- (ed.), *Bucoliques Grecs, Théocrite*, tomo I, texto establecido y traducido por Ph. E. Legrand, París, 1972<sup>7</sup> (repr. de 1925).
- LEJEUNE, M., *Phonétique historique du Mycénien et du Grec ancien*, París, 1972.
- LELLI, E., «Arsinoe II in Callimaco e nelle testimonianze letterarie alessandrine (Teocrito, Posidippo, Sotade e altro)», *Appunti Romani di Filologia*, 4, 2002, pp. 5-29.
- LEON RENIER, M., *Les auteurs grecs expliqués d'après une méthode nouvelle par deux traductions françaises: Théocrite*, París, 1847.
- LIDDELL, H., R. SCOTT y H. S. JONES, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1992.
- *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1993.
- (ed.), *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d. C. Veintiséis estudios filológicos*, Madrid, 1999.

- LUCCIONI, P., «Un éloge d'Hélène? (Théocrite, *Id.* XVIII, vv. 29-31, Gorgias et Stésichore)», *REG*, 110, vol. 2, 1997, pp. 622-626.
- MABEL SACONI, P., «La resemantización del mito en Teócrito: variables del Idilio VI», *Argos*, 15-16, 1991-1992, pp. 149-154.
- «La dimensión etiológica en Teócrito, XVIII», *Nova Telus*, 11, 1993, pp. 51-62.
- «El proceso de integración de constituyentes textuales en el *Idilio* III de Teócrito», *Argos*, 17-18, 1993-1994, pp. 93-99.
- MACTOUX, M.<sup>a</sup> M., «Esclaves-femmes dans le *Corpus* d'Aristophane», *Gerión*, XIX, 2001, pp. 21-46.
- MACURDY, G. H., «*Basilinna* and *Basilissa*, the Alleged Title of the 'Queen-Archon' in Athens», *AJP*, 49, 1928, pp. 276-282.
- *Hellenistic Queens. A Study of Woman-Power in Macedonia, Seleucid Syria and Ptolemaic Egypt*, Baltimore, 1932.
- MAGNELLI, E., «Poeti ellenistici in Plutarco: tipologie e preferenze», en A. Casanova (ed.) (2005, pp. 215-242).
- MAGNIEN, V., «Le syracusain littéraire et l'Idylle XV de Théocrite», *MSL*, 21, 1920, pp. 49-85.
- MALDONADO SAMPER, A., «Los Dioscuros en el *Idilio* XXII de Teócrito», *Excerpta Philologica*, 9, 1999, pp. 79-87.
- MARROU, H. I., *Historia de la educación en la antigüedad [Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, París, 1948], Madrid, 1985.
- MEDINA GONZÁLEZ, A., y J. A. LÓPEZ FÉREZ, *Eurípides: Tragedias*, vol. 1, traducción de A. Medina González y J. A. López Férez, Madrid, 1991 (repr. de 1977).
- MEILLIER, C., «Quelques nouvelles perspectives dans l'étude de Théocrite», *REG*, 94/2, 1981, pp. 315-337.
- «Achrostiches numériques chez Theocrite», *REG*, 102/2, 1989, pp. 331-338.
- MESTURINI, A. M., «Teócrito, *Talisie* 69-70», *QUCC*, 8, 1981, pp. 105-112.
- MICHAELIDES, S., *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres, 1978.
- MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1992.
- MOLINOS TEJADA, M.<sup>a</sup> T., «Sobre el último papiro publicado de Teócrito (*P. Hamb.* 201)», en Universidad Complutense (coord.) (1989, pp. 291-296).

- MOLINOS TEJADA, M.<sup>a</sup> T., *Los dorismos del Corpus Bucolicorum*, Ámsterdam, 1990.
- «Sur *Les Bacchantes* de Théocrite», *Kernos*, 5, 1992, pp. 109-117.
- «La notación de /e:/ y /o:/ secundarias en la literatura dórica», en Sociedad Española de Estudios Clásicos (coord.) (1994, pp. 201-206).
- «Observaciones sobre la lengua de los idilios XVI y XVII de Teócrito», en E. Crespo y M.<sup>a</sup> J. Barrios Castro (coords.) (2000, pp. 219-226).
- «Superstición, magia y mántica populares en los bucólicos», *Minerva*, 14, 2000b, pp. 49-60.
- «Madres y nodrizas en la Antigüedad», en M. González González y M.<sup>a</sup> A. Pedregal Rodríguez (coords.) (2005, pp. 55-80).
- y M. GARCÍA TEJEIRO, «La constitución de la bucólica como género literario», en E. Suárez de la Torre (coord.) (2007a, pp. 247-266).
- MOMMSEN, A., *Feste der Stadt Athen im Altertum, geordnet nach attischem kalender*, Leipzig, 1898.
- MONTERO, S., *Diccionario de adivinos, magos y astrólogos de la antigüedad*, Madrid, 1997.
- MONTES CALA, J. G., «Un problema de intertextualidad en poesía helenística», *Habis*, 26, 1995a, pp. 97-112.
- «Polifemo en las *Argonáuticas Órficas*», *Faventia*, 16/1, 1995b, pp. 51-56.
- «El *Epitalamio de Helena* y la tipología del idilio teocriteo», en J. A. López Férrez (ed.) (1999, pp. 313-328).
- «Kalós Dionisos [Theoc.] 20.33», *Habis*, 30, 1999b, pp. 115-122.
- «Adonis y los semidioses. Theoc.15.136-142», *Myrtia*, 15, 2000, pp. 161-175.
- MORI, A., «Personal Favor and Public Influence: Arete, Arsinöe II, and the Argonautica», *Oral Tradition*, 16/1, 2001, pp. 85-106.
- MOSSÉ, C., «Women in the Spartan Revolutions», en S. B. Pomeroy (1991, pp. 138-153).
- MOULINIER, L., *Le pur et l'impur dans la pensée des grecs d'Homère à Aristote*, París, 1952.
- MOXNES, H., «Conventional values in the Hellenistic world: masculinity», en P. Bilde (ed.) (1997, pp. 263-284).
- MÜLLER, K. (ed.), *Fragmenta Historicum Graecorum*, vols. I-IV, París, 1841-1870.

- MURRAY, O., «Hellenistic Royal Symposia», en P. Bilde, T. Engberg-Perdersen, L. Hannestad, J. Zahle y K. Randsborg (eds.) (1996, pp. 15-27).
- NAVARRO GONZÁLEZ, J. L., *Luciano: Obras IV*, traducción y notas por J. L. Navarro González, Madrid, 1992.
- NIETO IBÁÑEZ, J. M.<sup>a</sup>, «La mujer en el deporte griego: mitos y ritos femeninos», en J. M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (ed.) (2005, pp. 63-81).
- (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, León, 2005.
- NOCK, A. D., «The lizard in Magic and Religion», en A. D. Nock y Z. Stewart (1972, pp. 271-276).
- y Z. STEWART (eds), *Essays on Religion and the Ancient World*, 2 vols., Oxford, 1972.
- OGILVIE, R. M., «The song of Thyrsis», *JHS*, 82, 1962, pp. 106-110.
- OTT, U., *Die Kunst Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim-Nueva York, 1969.
- PACHE, C. O., «Barbarian Bond: Thracian Bendis among the Athenians», en S. R. Asirvatham, C. O. Pache y J. Watrous (eds.) (2001, pp. 4-6).
- PAGNINI, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, 1978.
- PARDINI, A., «Problemi dialettali greci ed interpretazioni antiche e moderne: P.S.I. 1090 (Erinna); P.Oxy. 8 (Anonimo); P. Antinöe S.N. (Teocrito)», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 85, 1991, pp. 1-7.
- PELÁEZ, J. (ed.), *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico*, Córdoba, 1998.
- PEREA MORALES, B., *Esquilo. Tragedias*, Madrid, 1986.
- PÉREZ BENITO, E., y D. VICENTE SOBRADILLO, «Música y literatura en Grecia: elementos musicales en la novela de Longo de Lesbos y su deuda con el modelo teocriteo», en E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (eds.) (2006, pp. 777-784).
- PÉREZ LÓPEZ, M., «Los *Technopaignia* de la *Antologia Graeca* y la poesía concreta», *EClás.*, XLIV/121, 2002, pp. 173-182.
- PINILLA DE LA PEÑA, A., «Prácticas mágicas en la obra de Plinio el viejo», en J. Peláez (ed.) (1998, pp. 217-224).
- POMEROY, S. B., *Women in Hellenistic Egypt*, Nueva York, 1984.

- POMEROY, S. B., *Diosas, ramera, esposas y esclavas, Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, 1987.
- *Families in Classical and Hellenistic Greece*, Oxford, 1997a.
- «Family values: the uses of the past», en P. Bilde (ed.) (1997, pp. 204-219).
- (ed.), *Women's History and Ancient History*, Londres, 1991.
- POTTER, D., «Hellenistic Religión», en A. Erskine (ed.) (2003, pp. 407-430).
- RADT, S. (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Aeschylus*, vol. 3, Gotinga, 1985.
- RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2002.
- RENARD, M., y R. SCHILLING, *Hommages à Jean Bayet*, Bruselas, 1964.
- RIBBECK, O., «Theokriteische Studien», *RhM*, 17, 1862, pp. 543-577.
- RICHTER, G., *Ancient Furniture*, Oxford, 1926.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., «El color y el sonido en Homero», en J. A. López Férez (1993, pp. 85-111).
- «Sobre θεῶν χεῖρες: significado y contexto», *CFC (G)*, 15, 2005, pp. 125-140.
- RODRÍGUEZ MAMPASO, M.<sup>a</sup> J., «Las ménades y lo irracional: el ambiguo papel de Dionisos», en M.<sup>a</sup> J. Rodríguez Mampaso, E. Hidalgo Blanco y C. G. Wagner (eds.) (1994, pp. 23-33).
- E. HIDALGO BLANCO y C. G. WAGNER (eds.), *Roles sexuales, La mujer en la historia y la culturas*, Madrid, 1994.
- ROSCHE, W. H., *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, 1884-1937.
- ROWLANDSON, J. (ed.), *Women & Society in Greek & Roman Egypt*, Cambridge, 1998.
- RUIJGH, C. J., «Le dorien de Théocrite: dialecte cyrénien d'Alexandrie et d'Égypte», *Mnemosyne*, 37, 1984, pp. 56-88.
- RUIZ DE ELVIRA, A., «Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre», *CFC*, 1, 1971, pp. 79-108.
- «Helena. Mito y etopeya», *CFC*, 6, 1974, pp. 95-133.
- *Mitología clásica*, Madrid, 1975.
- «Adonis en Teócrito, XV», *Myrtia*, 16, 2001, pp. 319-320.

- SÁNCHEZ, C., *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid, 2005.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M.<sup>a</sup> H., *Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España Moderna*, Madrid, 2003.
- SCHEER, T. S., «The Past in a Hellenistic Present: Myth and Local Tradition», en A. Erskine (ed.) (2003, pp. 216-231).
- SCHMITT PANTEL, P., «Public feasts in the Hellenistic Greek city: Forms and meanings», en P. Bilde (ed.) (1997, pp. 29-47).c
- SCHRADER, C., *Heródoto: Historia: Libros III-IV*, traducción y notas de C. Schrader y revisión de M.<sup>a</sup> E. Martínez-Fresneda, Madrid, 1979.
- SCHWEIZER, H., *Aberglaube und Zauberei bei Theokrit*, Basilea, 1937.
- SEGAL, Ch., «Simaetha and the Iunx (Theocritus, *Idyll* II)», *QUCC*, 15, 1973, pp. 32-43.
- «Space, Time and Imagination in Theocritus' Second Idyll», *CIAnt.*, 4, 1985, pp. 103-119.
- SENS, A., «A man of many words: Lynceus as speaker in Theoc. 22», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 187-204).
- SERRAO, G., *Il carme XXV del corpus teocriteo*, Roma, 1962.
- *Problemi di poesia alessandrina, I: Studi su Teocrito*, Roma, 1971.
- «All'origine della *recusatio-excusatio*: Teócrito e Callimaco», *Eikasmós*, 6, 1995, pp. 141-152.
- SHERWIN-WHITE, S. M., *Ancient Cos*, Gotinga, 1973.
- SISSA, G., *Greek Virginity*, Cambridge, 1990.
- SNELL, Br., y H. MAEHLER (eds.), *Pindari Carmina cum fragmentis*, vols. I-II, Leipzig, 1975-1980.
- SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS (coord.), *Actas del VIII Congreso de la SEEC (23 al 28 de septiembre de 1991)*, vol. 1, Madrid, 1994.
- STANZEL, K. H., *Liebende Hirten: Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*, Stuttgart, 1995.
- STERN, J., «Theocritus' *Epithalamium for Helen*», *RPhH*, 56, 1978, pp. 29-37.
- STRANO, M., «Considerazioni sul'idillio X di Teocrito», *Helikon*, 15/16, 1976, pp. 454-460.

- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (coord.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, Valladolid, 2007a.
- «Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo, Estesícoro)», en J. V. Bañuls, M. do Céu Fialho, A. López, F. de Martino, C. Morenilla, A. Pociña Pérez y M.<sup>a</sup> de F. Silva (eds.) (2007, pp. 55-79).
- SUÁREZ PERTIERRA, G., y F. AMÉRIGO (eds.), *Religión y poder. Comunicaciones presentadas al VII Simposio de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, Jaén, 2007.
- SZEPESSY, T., «La collection d'épigrammes de Théocrite», *Acta Ant. Hung.*, 35, 1994, pp. 73-102.
- TEODORSSON, S. T., *The phonology of Ptolemaic Koiné*, Gotemburgo, 1977.
- THOMAS, R. F., «Genre through intertextuality: Theocritus to Vergil and Propertius», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 227-246).
- THOMPSON, D. J., «Literacy and power in Ptolemaic Egypt», en A. K. Bowman y G. Woolf (1994, pp. 67-83).
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (coord.), *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (20 al 24 de abril de 1987)*, vol. 2, Madrid, 1989.
- VALDÉS GUÍA, M., «El culto de Afrodita armada en Almiclas (Esparta) y la fundación de Tarento», *ARYS*, 7, 2006-2008, pp. 69-82.
- VAN BREMEN, R., «Family Structures», en A. Erskine (ed.) (2003, pp. 313-330).
- VÁZQUEZ HOYOS, A. M.<sup>a</sup>, y O. MUÑOZ MARTÍN, *Diccionario de magia en el mundo antiguo*, Madrid, 1997.
- VICENTE SOBRADILLO, D., «Religión y poder en el Egipto de Ptolomeo II Filadelfo: La deificación de Arsínoe II mediante la identificación con divinidades», en G. Suárez Pertierra y F. Amérigo (eds.) (2007, pp. 489-500).
- VIDAL-NAQUET, P., *Le chasseur noir, Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, París, 1991.
- VON PAULY, G. WISSOWA y W. KROLL (eds.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Berlín, 1890-1980.
- VV. AA., *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, École Française de Rome, 1983.
- *Thesaurus Linguae Graecae*, University of California, Irving, 1993.

- WAKKER, G., «The discourse function of particles. Some observations on the use of μάν / μήν in Theocritus», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) (1996, pp. 246-263).
- WELLEK, R. y A. WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, 1974.
- WENDEL, C., *De nominibus bucolicis. Pars I: De Theocriti nominibus bucolicis*, Leipzig, 1899.
- (ed.), *Scholia in Theocritum uetera*, Leipzig, 1914.
- *Ueberlieferung und Entstehung der Theokrit-Scholien*, Berlin, 1920.
- WEST, M. L., *Immortal Helen*, Londres, 1975.
- WHITE, H., «Three problems in Theocritus XXII», *Emerita* 44, 1976, pp. 403-408.
- *Studies in Theocritus and other hellenistic poets*, Ámsterdam/Uithoorn, 1979a.
- «Textual and Interpretative Problems in Theocritus' *Idyll XVIII*», *QUCC*, 32, 1979b, pp. 107-116.
- «Theocritus' *Idyll XX*», *QQUU*, 32, 1979c, pp. 117-130.
- *Theocritus' Idyll XXIV, A commentary*, Ámsterdam, 1979d.
- WILLIAMS, F., «Theocritus, *Idyll I 81-91*», *JHS*, 89, 1969, pp. 121-123.
- YOUTIE, H. C., «Ἀγράμματος: an aspect of Greek society in Egypt», *Harvard Studies in Classical Philology*, 75, 1971, pp. 161-176.
- ZIEGLER, K., *Das hellenistische Epos*, Leipzig (repr. de 1864), 1966.

## ÍNDICE DE NOMBRES

- Acrotíme, 12, 22, 42, 71, 72, 298, 300, 302, 327
- Adón, 263, 281
- Adonis, 33, 61, 79, 80, 106, 107, 114, 126, 133, 134, 136, 138, 139, 179, 180, 261, 262, 263, 265, 272, 276, 288, 289, 291, 312, 325, 339, 343, 347, 349
- Adrastro, 61
- Aélope, 34
- Afrodita, 17, 31, 36, 45, 55, 59, 61, 67, 79, 87, 88, 95, 97, 98, 106, 107, 114, 123, 126, 133, 134, 136, 138, 139, 156, 160, 174, 178, 179, 226, 240, 242, 250, 251, 261, 262, 288, 295, 305, 312, 329, 351
- Agamenón, 61
- Ágave, 23, 49, 50, 51, 53, 62, 63, 64, 65, 86, 87, 88, 181, 331
- Agreo, 206, 207, 208, 209
- Alceo, 43, 288, 330, 350
- Alciba, 23, 161, 319, 320, 321, 327
- Alcmán, 31, 147, 164, 165, 288
- Alcmena, 23, 29, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 63, 65, 80, 81, 82, 83, 87, 181, 197, 321, 324, 331
- Alejandro, 84, 98, 100, 106, 108, 225, 256, 259, 261, 264, 266, 269, 277, 278, 283, 285, 287, 289, 291, 305, 323, 329, 330
- Alejandro, 94, 98, 99, 102, 218, 278
- Alfesíbea, 78, 79
- Amarilis, 38, 59, 62, 65, 79, 80, 88, 124, 144, 176, 196, 207, 208, 327, 329, 332
- Anaxo, 12, 23, 42, 120, 217, 219, 247, 254, 255, 303, 306, 307, 326
- Andrómeda, 42
- Anfitea, 61
- Anfitrión, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 80, 82, 83, 186, 196
- Anquises, 312
- Antígenes, 60, 65
- Antígona, 94, 96, 236
- Apolo, 240
- Apolodoro, 33, 60, 61, 78, 84
- Apolonio, 18, 44, 50, 52, 55, 57, 58, 69, 78, 95, 164, 173, 205, 229, 232, 233, 236, 237, 239, 240, 244, 245, 246, 250, 262, 300, 328, 335, 339, 342
- Aqueronte, 61, 97
- Aquiles, 49, 69, 83, 96, 131, 167, 233, 262
- Arato, 172, 177
- Arcadia, 40, 117
- Ares, 190

- Argo, 43  
 Argos, 61, 79, 107, 134, 345  
 Ariadna, 29, 57, 58, 64, 324  
 Aristófanes, 32, 53, 110, 119, 125, 128, 187, 205, 222, 225, 284, 303, 307, 312, 342  
 Aristóteles, 93, 135, 148  
 Arquíloco, 48, 177  
 Arsínoe, 31, 37, 91, 95, 98, 99, 100, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 134, 136, 137, 162, 163, 181, 259, 305, 321, 324, 331, 351  
 Ártemis, 33, 36, 37, 45, 52, 57, 59, 107, 190, 205, 215, 218, 225, 242, 246, 247, 261, 295, 297, 301, 303, 304, 305, 307  
 Asia, 79, 135, 283  
 Asiria, 109, 202  
 Atalanta, 29, 59, 60, 65, 78, 79, 161, 173, 235, 324  
 Atenas, 32, 101, 105, 107, 120, 134, 218, 220, 225, 261, 272, 289, 303, 304, 323  
 Atenea, 36, 37, 107, 111, 140, 148, 159, 161, 167, 180, 273, 304, 305  
 Ateneo, 19, 92, 98, 102, 126, 149, 194, 213, 214, 222, 250  
 Atreo, 30, 34, 164  
 Átropa, 37  
 Autónoe, 49, 50, 51, 52, 53, 62, 63, 64, 86, 181  
 Babilonia, 110, 111  
 Bato, 76, 87, 186, 223  
 Berenice, 19, 31, 42, 72, 89, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 106, 114, 115, 134, 179, 180, 227, 331  
 Biante, 78, 79, 85  
 Bión, 17, 126, 233  
 Bombica, 38, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 134, 138, 139, 146, 155, 196, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 332  
 Buceo, 76, 87, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 138, 139, 146, 154, 241, 328, 331  
 Cadmo, 49, 54, 62, 86  
 Calétide, 77, 78, 87  
 Calímaco, 18, 39, 52, 58, 72, 94, 96, 98, 103, 106, 148, 151, 205, 237, 300, 328, 339  
 Cárites, 45  
 Cástor, 41, 84, 85, 148, 150, 151, 331  
 Catulo, 32  
 Cefirión, 106  
 Cefiritis, 106  
 Chipre, 97, 106, 107  
 Cíbele, 250  
 Cimeta, 317  
 Cineta, 317  
 Cinisca, 38, 52, 69, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 138, 139, 163, 321, 322, 323, 326, 327, 329  
 Cipris, 31, 108, 312  
 Circe, 29, 55, 56, 64, 199, 200, 244, 256, 276, 324  
 Ciseta, 317  
 Clearista, 12, 23, 154, 161, 215, 219, 315, 316, 317, 319, 321, 327  
 Clícia, 29, 60, 65, 324  
 Clitemnestra, 85, 236  
 Cloris, 78  
 Cloto, 37  
 Comatas, 70, 77, 78, 153, 154, 156, 161, 201, 315, 316, 317, 319, 327, 344  
 Coridón, 91, 92, 186, 223

- Cos, 60, 88, 96, 121, 141, 159, 173,  
 177, 246, 252, 259, 350  
 Cotítaris, 121, 202, 209  
 Cratesipolis, 95  
 Crátidas, 161, 320  
 Cronida, 33  
 Crono, 34  
 Dafnis, 41, 42, 70, 71, 72, 87, 88,  
 102, 143, 144, 145, 151, 159, 166,  
 167, 172, 175, 178, 293, 294, 295,  
 296, 297, 299, 300, 301, 302, 327,  
 341  
 Dánae, 81  
 Deípila, 29, 61, 65, 324, 327  
 Delfis, 57, 58, 73, 74, 75, 118, 119,  
 132, 160, 167, 173, 174, 187, 188,  
 190, 200, 213, 216, 217, 218, 224,  
 225, 226, 227, 228, 229, 231, 234,  
 235, 236, 239, 240, 241, 244, 245,  
 249, 250, 252, 254, 255, 256, 278,  
 330, 332  
 Delos, 72  
 Deméter, 60, 79, 176, 178, 325  
 Demóstenes, 75, 263, 273  
 Deo, 60  
 Dérceto, 109  
 Día, 57  
 Dinón, 273, 278, 279, 282  
 Dioclidias, 278, 280, 281  
 Diomedes, 61, 65, 96, 201  
 Dione, 97, 134  
 Dioniso, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 62,  
 65, 79, 111, 133, 190, 221, 240,  
 250, 305, 331  
 Dioscuros, 19, 34, 103, 151, 346  
 Eácida, 96  
 Eetes, 55, 56, 242  
 Egipto, 64, 94, 100, 101, 102, 108,  
 126, 252, 256, 266, 267, 270, 278,  
 283, 284, 285, 286, 287, 323, 324,  
 330, 351  
 Egón, 76, 176  
 Endimión, 79, 312  
 Eris, 54  
 Eros, 17, 105, 122, 123, 138, 160,  
 166, 239, 240, 251, 295, 337  
 Esparta, 37, 40, 101, 107, 117, 127,  
 148, 164, 165, 272, 351  
 Esquilo, 49, 111, 141, 145, 174, 193,  
 206, 250, 284, 300, 348  
 Ésquinas, 52, 127, 128, 129, 130,  
 131, 132, 133, 138, 139, 163, 241,  
 328, 331  
 Estesícoro, 30, 31, 40, 163, 324, 350  
 Etna, 123  
 Eubulo, 221, 303, 306  
 Eufileto, 205, 245  
 Eumedes, 320  
 Eunice, 12, 23, 176, 309, 310, 312,  
 321, 327, 329, 332  
 Énoa, 186, 191, 192, 193, 194, 195,  
 197, 198, 263, 265, 266, 273, 274,  
 327  
 Eurípides, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 60,  
 62, 64, 86, 87, 111, 113, 137, 141,  
 186, 188, 231, 232, 239, 250, 262,  
 286, 324, 338, 341, 346  
 Europa, 245, 262, 300  
 Eurotas, 147, 148, 166  
 Eutíquide, 191, 193, 194, 198, 263,  
 274, 327  
 Everida, 46  
 Fenicia, 198, 322  
 Filénide, 74  
 Filetas, 20, 59

- Filino, 177, 252  
 Filipo, 93, 100  
 Filista, 73, 74, 75, 88, 118, 119, 138,  
 175, 217, 254, 322, 326, 330  
 Filóxeno, 91  
 Frasidamo, 60, 65  
 Frigia, 198, 263, 322  
 Galatea, 38, 125, 144, 145, 146, 176,  
 241, 315, 316  
 Gílide, 74, 120, 275  
 Glauca, 91, 92, 93, 115  
 Glauce, 93  
 Gorgo, 12, 23, 68, 101, 104, 108,  
 133, 134, 135, 137, 178, 191, 193,  
 195, 197, 204, 208, 218, 221, 259,  
 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268,  
 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276,  
 277, 278, 279, 280, 281, 282, 286,  
 289, 290, 323  
 Hades, 36, 62, 228, 240, 242, 286  
 Hebe, 102  
 Hécate, 45, 51, 55, 56, 214, 242, 244,  
 246, 247  
 Héctor, 61, 65, 176  
 Hécuba, 29, 60, 61, 65, 67, 205, 324  
 Helena, 23, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36,  
 37, 38, 39, 40, 41, 42, 63, 67, 84,  
 85, 106, 107, 114, 115, 125, 147,  
 148, 163, 164, 165, 166, 173, 176,  
 226, 301, 319, 324, 327, 329, 332,  
 336, 347, 349, 350  
 Hera, 62, 102, 104, 107, 204, 227,  
 235, 246, 250, 297  
 Heracles, 42, 43, 46, 47, 48, 63, 73,  
 76, 77, 80, 81, 82, 83, 98, 102,  
 131, 165, 233, 262, 331  
 Herodas, 74, 78, 102, 120, 186, 191,  
 192, 198, 222, 259, 262, 263, 267,  
 275, 281  
 Heródoto, 31, 102, 110, 190, 220,  
 267, 272, 285, 300, 350  
 Hesíodo, 33, 48, 54, 55, 62, 80, 96,  
 101, 113, 173, 200, 280, 296, 311  
 Hierón, 110, 111, 115  
 Hilas, 43, 73, 77, 233, 309  
 Hipólito, 188  
 Hipómenes, 59, 60, 161  
 Homero, 16, 33, 37, 41, 42, 45, 55,  
 57, 62, 68, 69, 78, 85, 96, 104,  
 111, 132, 141, 150, 162, 167, 173,  
 174, 177, 179, 180, 189, 191, 196,  
 205, 233, 235, 242, 245, 251, 266,  
 273, 276, 287, 296, 300, 301, 306,  
 311, 319, 324, 327, 349  
 Ida, 235  
 Idía, 56  
 Ificles, 43, 78, 80, 82, 83  
 Ilión, 41, 94, 204  
 Ilitía, 96, 98, 112, 296  
 Ino, 49, 50, 53, 62, 63, 64, 86, 181  
 Iris, 163, 167  
 Isis, 246  
 Ítaca, 48, 109  
 Jasión, 79  
 Jasón, 55, 58, 93, 164, 232, 237, 239,  
 240, 242, 244, 260, 262  
 Labas, 129, 130  
 Lacedemonia, 36, 84, 85, 148  
 Lacón, 70, 77, 78, 87, 153, 154, 161,  
 186, 201, 315, 316, 320  
 Laocoosa, 23, 29, 65, 85, 86, 88  
 Láquesis, 37  
 Leda, 23, 29, 33, 65, 78, 84, 85, 87,  
 156, 331

- Leucipo, 149, 150, 151  
 Lícidas, 71, 83, 130, 203, 298  
 Lico, 128  
 Licofrón, 20, 163  
 Licopeo, 60  
 Linceo, 85, 86, 91, 150  
 Lobo, 129, 132  
 Longo, 117, 293, 341, 348  
 Luna, 214, 226, 247  
 Magas, 93, 95, 98  
 Medea, 29, 52, 55, 56, 57, 58, 64, 93,  
 164, 199, 200, 229, 230, 232, 233,  
 237, 239, 240, 242, 244, 245, 246,  
 256, 324, 335, 338  
 Melampo, 78  
 Melanión, 59  
 Melixo, 73, 74, 88, 118, 119, 138,  
 175, 217, 322, 326  
 Menalcas, 70, 71, 88, 298  
 Menandro, 49, 75, 133, 205, 217,  
 225, 267  
 Menelao, 30, 32, 33, 37, 40, 41, 67,  
 84, 114, 163, 164, 173, 324, 329  
 Mermnón, 195, 196, 197, 208, 328  
 Micenas, 34  
 Mileto, 111, 113  
 Milón, 76, 121, 122, 123, 126, 146,  
 154, 241  
 Mirto, 118, 203  
 Moiras, 37, 46, 115, 228, 240, 329  
 Mormo, 282  
 Morsón, 78, 201  
 Mosco, 17, 173, 233, 245, 262, 300  
 Musas, 45, 56, 73, 91, 96, 123, 240  
 Naíde, 145  
 Neara, 215  
 Neleo, 78  
 nereidas, 146  
 Nicias, 111, 112, 113, 115, 329, 331  
 Nilo, 101  
 Nix, 55  
 Nomea, 71, 87, 298, 321, 326  
 Odiseo, 30, 48, 49, 55, 78, 176, 222,  
 228, 234, 301  
 Otrís, 78  
 Pan, 77, 166, 201, 233, 242, 295,  
 297, 299, 344  
 Paris, 30, 39, 41, 42, 108, 163, 324  
 Patroclo, 61, 69  
 Pausanias, 40, 98, 126, 134, 148, 165  
 Peleo, 96  
 Pélope, 34  
 Peloponeso, 287  
 Penélope, 79, 109, 234, 245, 266  
 Penteo, 50, 51, 52, 53, 62, 63, 64, 86,  
 181, 328  
 Perimede, 55  
 Pero, 23, 29, 65, 78, 79, 87, 88  
 Perseo, 42, 46, 47, 81  
 Pilos, 78  
 Píndaro, 45, 46, 62, 69, 82, 83, 95,  
 250, 251, 288  
 Pirro, 61, 91, 92  
 Platón, 37, 126, 148, 221, 240, 284  
 Plinio, 16, 92, 127, 129, 201, 242,  
 249, 253, 348  
 Plutarco, 31, 33, 79, 92, 97, 102, 148,  
 164, 194, 220, 240, 303, 312, 319,  
 335, 338, 340, 346  
 Pluto, 34, 123, 138  
 Polibio, 117  
 Polibotas, 121, 124, 197  
 Polideuces, 76, 84  
 Polifemo, 77, 88, 144, 145, 146, 176,  
 177, 202, 223, 241, 316, 347  
 Pólux, 41, 84, 85, 148, 150, 331

- Posidón, 60, 242
- Praxínoa, 23, 68, 80, 101, 108, 113, 131, 133, 137, 178, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 204, 205, 208, 218, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 301, 325, 327, 331
- Príamo, 60
- Priapo, 143, 159
- Proteo, 33
- Ptolomeo, 19, 31, 33, 70, 71, 72, 84, 88, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 107, 109, 114, 136, 162, 180, 227, 286, 330, 331, 351
- Roma, 249
- Safo, 31, 32, 36, 37, 41, 145, 236, 237, 239, 261, 288, 330, 350
- Selene, 37, 45, 79, 176, 178, 188, 215, 234, 242, 245, 246, 256, 312
- Sémele, 29, 50, 51, 54, 62, 63, 65, 87, 133, 331
- Semíramis, 91, 109, 110, 115
- Sibirtas, 78, 186
- Simeta, 22, 47, 49, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 68, 69, 73, 74, 75, 88, 111, 113, 118, 119, 120, 131, 132, 138, 160, 167, 173, 174, 178, 186, 187, 188, 189, 190, 197, 200, 202, 207, 209, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 263, 264, 267, 268, 271, 273, 280, 289, 306, 307, 315, 317, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333
- Simíquidas, 65, 83, 172, 177, 203, 329
- Simo, 330
- Simónides, 81, 272
- Siracusa, 16, 82, 110, 111, 133, 186, 187, 221, 259, 267, 283, 285, 287, 291
- Siria, 109, 283
- Sócrates, 223
- Sófocles, 111, 141, 213, 285, 300
- Tebas, 53
- Teodota, 215
- Teseo, 57, 58, 233
- Testílida, 74, 186, 187, 188, 189, 191, 197, 213, 214, 216, 223, 224, 227, 229, 232, 247, 252, 254, 332
- Tetis, 46, 83, 96
- Téugenis, 91, 111, 112, 113, 115, 321, 326, 329, 332
- Teumáridas, 74, 188, 189, 197, 217, 218, 219, 224, 254, 330
- Tideo, 61, 96
- Timageto, 187, 224, 226
- Tindáreo, 33, 85
- Tindáridas, 34, 41, 85
- Tindáride, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 63, 84, 114, 163, 164, 165
- Tiónico, 128, 133, 330
- Tiresias, 45, 46, 47, 48, 82, 83, 181
- Tirsis, 172
- Tracia, 99, 100, 189, 198, 283, 322
- Troya, 40, 61, 68, 204, 324
- Turios, 50
- Urania, 106
- Yolco, 43

Zeus, 33, 34, 42, 43, 47, 49, 62, 78,  
81, 82, 84, 85, 87, 98, 102, 104,

111, 149, 150, 178, 204, 227, 235,  
242, 250, 268, 271, 273, 296  
Zopirión, 80, 273, 276



## ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

A., <i>Ch.</i> 81..... 300	270 .....112
949..... 141	336 .....50
<i>Eu.</i> 150..... 206	340 .....55
283 ..... 49	VII 262.....93
306 ..... 250	354 .....93
731, 1027 ..... 205	546 .....76
<i>fr.</i> 57 ..... 124	663 .....190
373.....284	691 .....113
<i>Pers.</i> 182..... 174	726 .....47
1060..... 111	IX 337 .....111
<i>Pr.</i> 644 ..... 232	338, 433 .....302
<i>Supp.</i> 145 ..... 141	434 .....16, 88
758 ..... 193	341 .....39
<i>Th.</i> 188-190..... 145	XI 72 .....202
Aelian., <i>N.A.</i> I 6, V 29, VIII 11; <i>V.H.</i>	411 .....93
IX 39 ..... 92	XII 130.....39
<i>V.H.</i> X 18 ..... 172	XV 21, 25, 26.....20
Alc., <i>frs.</i> 23; 30 ..... 31	27, 24 y 22 .....19
<i>A.P.</i> I 44 ..... 145	XVI 137 .....93
V 76..... 113	A.R., I 119 .....78
123..... 245	288 .....300
158..... 145	311-316.....205
181..... 192	721 .....262
205..... 250	729 .....173
210..... 125	774 .....245
235..... 234	784 .....228
288..... 93	1139 .....250
VI 47, 285 ..... 76	1276 y ss .....233
165..... 250	II 201 .....235
177..... 302	III 22, 422 .....228

129.....	131	940.....	52
283 y ss.....	60	1155-1160.....	164
287-288, 444-445.....	239	1170 y ss.....	230
288-289.....	237	<i>Alem., fr.</i> I 45-51.....	36
289-290.....	239	<i>Anacreont.</i> XXXIII.....	17
296-297.....	237	<i>Apollod., I</i> 7, 10.....	85
297-298.....	238	9, 12-13.....	78
446-447, 761-766.....	239	II 2, 2.....	79
464.....	230	III 6, 1.....	62
616-634.....	239	10, 5-7.....	85
749-751.....	233	10, 8.....	33
771.....	230	12, 5.....	61
788-790.....	240	105.....	59
838-842.....	246	<i>Apul., Met.</i> III 17.....	245
867.....	300	<i>Ar., Ach.</i> 524-533.....	222
874.....	52	<i>Av.</i> 552.....	110
962.....	237	1445.....	223
962-963.....	238	<i>Ec.</i> 892.....	121
962-965.....	237	215.....	280
963.....	238	<i>Eq.</i> 765.....	128
964-965.....	238	<i>fr.</i> 320, 7.....	269
985-986.....	242	<i>Lys.</i> 48, 150.....	266
997 y ss.; 1096 y ss.....	58	191.....	271
1019-1021.....	238	506 y 797.....	205
1035.....	242	574.....	280
1037-1041.....	48	638-647.....	304
1133.....	230	1110.....	250
1196.....	247	1189.....	219
1202.....	51	1190.....	221
IV 41-2.....	244	1302-1321.....	36
57-65.....	246	<i>Nu.</i> 46-55.....	312
88-91.....	229	70.....	221
91.....	230	132.....	153
145-146.....	244	292.....	53
167-169.....	245	555; 1184.....	205
287.....	95	1130.....	284
294 y ss.....	246	<i>Pax</i> 50.....	153
588 y 662 y ss.....	55	755.....	128

1146.....	125	<i>Dian.</i> 18-23.....	148
1319.....	166	<i>Epigr.</i> 32.....	235
<i>Pl.</i> 984.....	266	<i>fr.</i> 60.....	58
<i>Ra.</i> 37.....	153	73.....	39
411.....	266	228.....	103
562.....	53	388.....	94
<i>Th.</i> 345, 505, 512.....	205	<i>Jov.</i> 21.....	300
568.....	119	<i>Dian.</i> 11.....	52
<i>Vesp.</i> 93.....	223	72.....	152
1032.....	128	<i>Lav. Pall.</i> 23 y ss.....	148
1488.....	53	Catul., LXI; LXXII.....	32
Archilochus <i>SLG</i> 478a.....	177	Charito, I 1, 8.....	77
Arist., <i>Aud.</i> 23.....	121	Coluth., 305.....	228
<i>E.E.</i> 1241b.....	101	<i>Com. Adesp.</i> 387.....	284
<i>E.N.</i> 1108a 20.....	75	D., XXIII.....	273
1161b.....	101	LVII 34-36.....	263
<i>Phgn.</i> 811b.....	222	LIX 18-19.....	75
<i>Pol.</i> II.....	148	D. L., VIII 88.....	189
VIII 1339 b 9-10; 1340 b		D.S., II 7.....	110
40 y ss.....	135	IV 45 y ss.....	56
<i>Pr.</i> 19, 39, 4.....	121	Dsc., II 171, 4.....	201
Artem., II 69.....	207	<i>Ditt. Syll.</i> 578, 14.....	149
Ath., IV 78.....	92	E., <i>Alc.</i> 824.....	232
V 34.....	98	<i>Andr.</i> 128.....	141
VII 20.....	19, 98	181.....	137
XI 59.....	214	<i>Ba.</i> 26-38.....	87
97.....	108	32-33.....	239
113.....	126	367.....	54
XII 20.....	194	457-458.....	125
25.....	222	680.....	51
50.....	221	680-682.....	86
XIV 13.....	102	833.....	220
38.....	250	987-991.....	53, 86
B., 20 (=19) Snell-Maehler.....	31	998.....	63
Bion, I 66.....	126	1114.....	53
<i>fr.</i> 12.....	233	1122-1136.....	86
Call., <i>Cer.</i> 91-93.....	237	1118.....	53
94.....	234	1150.....	64

<i>El.</i>	174.....	162	V	3.....	189
	190.....	219		48.....	272
<i>fr.</i>	586; 35.....	63		87.....	220, 267
<i>Hec.</i>	421.....	61		87-88.....	220
	612.....	167, 231	VIII	144, 2.....	285
	651 y 934.....	141	Hermog., <i>Id.</i>	I 6, 114.....	287
	842.....	205	Herod., I	5.....	120
<i>Hel.</i>	276.....	286		7-12.....	275
	1362.....	250		30.....	102
	1570.....	113		50 y ss.....	225
<i>Hipol.</i>	478-481.....	57		56.....	281
<i>Ion</i>	184.....	262		89.....	74
	545.....	227	II 21 y ss.; V 21; VII 79.....		267
	1537.....	75		37-40; III 34-36.....	195
<i>Med.</i>	236-237.....	162	III	5.....	234
	395-397.....	57	IV.....		186, 262
	407-409.....	57	VI.....		191
	1393.....	232	VI	10.....	192
<i>Or.</i>	166.....	111		50.....	78
	1080.....	227		97.....	281
<i>Ph.</i>	198.....	137	VII	6-9; IX 4-6.....	193
<i>Ph.</i>	1755.....	63	IX	3.....	191
Eub., <i>fr.</i> 90; 134.....		221	Hes., <i>fr.</i> 72 M-W.....		59
Gal., <i>In Hipp. epid. I</i> 17a 174, 4; <i>De</i> <i>cris.</i> III 9, 627, 9.....		241		96 y ss.; 204M-W.....	311
<i>Ge.</i> XIX 26.....		48		139 M-W.....	80
<i>h.Cer.</i>	5.....	146		175 M-W.....	35
	237.....	95		196-204 M-W).....	33
Harp., <i>s.v.</i> <i>σείρινα</i> .....		269	<i>Op.</i>	13.....	55
Hdt., I	110.....	153		42-104, 373-375.....	200
	132, 5.....	51		66.....	173
	155.....	300		129.....	150
	179.....	110		180-200.....	101
	184.....	110		382.....	280
II	112.....	31		508.....	53
	86.....	220		697.....	162
	158, 5.....	285	<i>Th.</i>	82.....	96
III	31.....	102		195.....	123
				233.....	75

254 .....	113	XV	102 .....	62
346 .....	146	XVI	7-10.....	69, 131
571 y ss. ....	200		228 .....	49
922 .....	297		407 .....	98
942 .....	63		432 .....	104
963 y ss., .....	311	XVII	209.....	62
1011 .....	55	XVIII	54 .....	47
<i>Sc.</i> 16.....	113		56; 437 .....	83
<i>hMerc.</i> 267-268.....	80		356 .....	104
Hsch., <i>s.v.</i> βόμβυκες .....	124		482 .....	173
<i>s.v.</i> ἵππον .....	271		567 .....	162
<i>s.v.</i> κανηφόροι.....	305		592 .....	58
<i>s.v.</i> Κύννα .....	128	XIX	116 .....	103
Hom., <i>Il.</i> I 20.....	153		119 .....	296
98; 337 .....	141		346 .....	205
114 .....	150	XXI	156.....	132
528 .....	62	XXII	79.....	180
II 1-4 .....	233		414 .....	191
342 .....	224		469 .....	174
III 130 .....	152	XXIII	126 .....	191
204 .....	176	XXIV	357 .....	191
209-224 .....	228	<i>Od.</i> I	191.....	205
217 .....	228		328-332.....	245
386 .....	205	II	207 .....	150
V 415 .....	103	IV	124.....	319
734.....	111, 174		569 .....	33
749 .....	53		743 .....	152
VI 132 .....	52	V	166 .....	311
152 y ss .....	287	VI	168.....	176
160 .....	167	VII	104.....	196
287; 296 .....	206		145 .....	191
441 .....	176	VIII	265 .....	164
IX 323-327.....	131		447 .....	266
581 .....	191	IX	115 .....	177
X 1-4 .....	233		397 .....	54
XI 269 .....	296	X	133 y ss .....	56
XIII 429 .....	150		222-223 .....	276
XIV 294 .....	235		301 .....	231

	333 y ss. ....	311		<i>Nec.</i> IX.....	247
	413 .....	53		<i>Salt.</i> X.....	117
	487.....	55	Lucrecio, IV 1160.....		126
	520 .....	251	Lys., I.....		188, 306
XI	28 .....	251	I 6.....		153
	39 .....	162	7-9 y 20.....		225
	281 y ss. ....	78	8 .....		187
	298 .....	85	9-10.....		245
	324 .....	58, 78	15 .....		205
XII	20; 155.....	55	Man., II 456 .....		76
	36 .....	55	Men., <i>Epit.</i> 134.....		267
	150 .....	55	<i>fr.</i> 1, 121; 7, 31, 99 .....		205
	452 .....	103	558 (= Pl., <i>Cist</i> ).....		281
XV	107.....	301	<i>Her.</i> 39.....		133
XVI	332 .....	103	<i>Kith.</i> 93 .....		225
XVII	455.....	301	<i>Phasm.</i> 54-56.....		49
	497 .....	81	Mosch., II 6.....		245
XIX	204 .....	234	37 .....		262
	319 .....	81	43 .....		173
XX	105-110 .....	196	73; 164 .....		300
XXI	103 .....	42	III 124 .....		48
XXII	481.....	49	<i>fr.</i> 1 .....		233
XXIII	133.....	166	2 .....		233
	361 .....	42	Musae., 160 .....		228
Hor., <i>Ep.</i> V 17; <i>Serm.</i> I 8, 22 .....		201	Nic., <i>Ther.</i> 497.....		207
<i>hVen.</i> 185 y ss.....		311	Nonn., <i>D.</i> III 402 .....		80
Hyg., <i>Fab.</i> 197 .....		31	Ov., <i>Am.</i> III 7, 29; <i>Ep.</i> VI 91 .....		252
<i>I.G.</i> XII 9, 987.....		303	<i>Ep.</i> XII 169-170.....		244
<i>I.G.</i> 2.3.2434; 12.2.554 .....		119	<i>Met.</i> X 560 y ss.....		59
<i>I.G.</i> 2 <sup>2</sup> 5118 .....		305	<i>P.G.M.</i> IV 2574 .....		251
<i>Inscr. Perg.</i> 463B.....		149	2740;2757;2905;2960 .....		58
Is., III 14 .....		127	<i>P.Oxy.</i> 27 (1967) 2465.....		305
Lyc., <i>Alex.</i> 851 .....		163	Parth., XXIX.....		172
Lucianus, <i>Alex.</i> IX .....		207	Paus., I 7 .....		101
<i>DMeretr.</i> III 2.....		319	II 20, 6 .....		134
IV .....		245	25, 9 .....		44
IV 1-4.....		200	III 8 .....		127
<i>Merc. Cond.</i> 37 .....		266	14, 8 .....		40, 165

	15 .....	40		474e.....	126
	15, 2-3 .....	165	Plaut., <i>Pers.</i> 25-27 .....		133
	19, 10 .....	40	Plin., <i>Epist.</i> IV 14, 9 .....		16
V	11, 10.....	159	<i>HN.</i> VIII 80.....		129
	16, 3.....	148	X 51 .....	92, 93	
VI	24, 7 .....	126	XX 101.....		201
VIII	23, 4 .....	40	XXI 177 .....		127
IX	31, 1 .....	98	XXVIII 17.....		244
X	34, 8.....	159	XXIX-XXX .....		253
Petr., <i>Sat.</i> III 142.....		104	Plu., <i>Alc.</i> 32 .....		221
Pherecr., <i>fr.</i> 108, 28 .....		269	<i>Ages.</i> XX.....		127
	130.....	236	<i>Dion.</i> XXI .....		187
Pherecyd., <i>fr.</i> 75.....		79	<i>fr.</i> 178 Sandbach.....		51
<i>fr.</i> 99.....		191	<i>Lyc.</i> XIV-XV .....		148
Philostr., <i>V.A.</i> VI 11.....		207	XV 4-5 .....		32
Phot., <i>s.v.</i> ἰργξ .....		250	5-9.....		33
Pi., <i>frs.</i> 75, 19.....		63	<i>Mor.</i> 11a .....		102
<i>N.</i> I 48 y ss. ....		45	38b.....		319
	60 .....	46	41 .....		220
	61 .....	83	157a, 972d .....		266
IV 35 .....		250	245f.....		32
VIII 6.....		227	397a .....		92
<i>O.</i> VII 29.....		44	566a .....		63
X 64 .....		136	632c .....		122
<i>P.</i> IV 214.....		250	713a .....		124
VIII 85.....		69	736e .....		102
IX 63 .....		95	753d.....		117
XI 3 .....		47	758e-759b.....		239
Pl., <i>Ep.</i> 363a.....		266	760b .....		270
<i>Hp. Ma.</i> 286a .....		205	857b .....		31
<i>Lg.</i> 747c .....		284	972f.....		92
	806a.....	37, 149	<i>Per.</i> XXIV 5; XXX 4.....		222
	923b .....	234	<i>Phoc.</i> 19.....		194
	933a.....	250	<i>Pyrrh.</i> IV.....	93, 97	
<i>Phdr.</i> 244a-245a.....		239	<i>Thes.</i> XXIX.....		303
<i>Phdr.</i> 265a.....		239	Plb., IV 20, 5.....		117
<i>R.</i> 364c .....		250	Poll., IV 70; VII 76.....		124
	420e.....	221	Polyaen., VIII 57 .....		100

Prop., II 4, 15 .....	201	Suet., <i>Caes.</i> 52 .....	191
28, 36.....	249	<i>TAM</i> 3, 1, 59 .....	305
III 6, 25 y ss .....	248	Theoc., <i>Beren.</i> ( <i>fr.</i> 3 Gow) .....	19
Ps.-Plu., <i>De mus.</i> 1134b.....	164	<i>Id.</i> I .....	16, 18, 39,
<i>Fluv.</i> XXIV 1, 14 .....	79	112, 142, 143, 152, 155,	
Q.S., IX 371-372.....	235	156, 159, 160, 162, 167,	
V 328.....	228	168, 171-175, 182, 222,	
S., <i>Aj.</i> 1198.....	234	234, 262, 275, 295, 302,	
<i>Ant.</i> 47 .....	232	312, 317, 329	
<i>E.R.</i> 976 .....	227	II .....	13, 18, 49,
<i>OC.</i> 490.....	48	55-57, 59, 60, 65, 68, 73-	
<i>O.T.</i> 507 .....	141	75, 78, 87, 104, 118-120,	
1268 .....	300	129, 130, 132, 138, 142,	
1455.....	234	160, 167-169, 172-175,	
<i>Tr.</i> 602, 674.....	111	178, 182, 183, 185-187,	
791 .....	227	188-190, 195, 198, 200-	
1060.....	285	203, 209, 213, 214, 216-	
1140 .....	213	219, 222-241, 244-248,	
Sapph., <i>frs.</i> 16; 30; 44; 56; 104; 105;		251, 252, 254, 256, 257,	
108; 112; 113; 116 L-P .....	31	259, 266-268, 271, 275,	
31 L-P.....	236, 237	278, 291, 303, 306, 307,	
96 L-P.....	36	315-317, 320	
102, 2 L-P .....	123	III .....	16, 18, 38,
108, 1 L-P .....	145	62, 78-80, 124, 144, 145,	
116; 117 L-P .....	41	161, 168, 176, 182, 183,	
140; 168 L-P .....	261	195, 201, 206-209, 235,	
151 L-P .....	37	239, 257, 275, 312, 316,	
<i>Sch. in Th.</i> XVII 128.....	100	325, 327-329	
II 85 y VII 22 .....	220	IV .....	16, 18, 35,
Semon., VII (7D) .....	200	38, 62, 76, 87, 91-93,	
12-20 .....	128	125, 144, 167, 176, 182,	
57-70 .....	180	183, 186, 222, 223, 275,	
Simon., <i>fr.</i> 116 .....	272	317, 327	
<i>PMG</i> 543, 16 y ss.....	81	V .....	16, 18, 61,
Sophr., <i>fr.</i> 5 Kaibel .....	249	70, 77, 78, 87, 154, 157,	
Stesich., <i>fr.</i> 26 .....	163	161, 168, 186, 201, 222,	
Stob., IV 23, 7 .....	30	231, 275, 302, 315-317,	
Str., V 214; XVII 793 .....	269	319, 320, 327	

VI .....	13, 16, 18, 121, 144, 152, 167, 176, 177, 182, 183, 201-203, 208, 209, 234, 246, 257, 302, 310, 315, 316, 322, 325, 332	XIV .....	38, 52, 64, 69, 87, 109, 112, 125, 127, 129-134, 139, 163, 168, 174, 192, 241, 275, 257, 321, 326-330
VII .....	16, 18, 35, 52, 60, 83, 112, 129, 130, 172, 174, 177, 182, 183, 201-203, 209, 232, 234, 242, 252, 275, 298, 302, 324, 325, 329	XV .....	13, 31, 33, 55, 61, 65, 67, 75, 80, 94, 95, 98, 99, 102, 104, 106, 108, 109, 113, 118, 131, 133-140, 142, 178-180, 182, 183, 186, 191-195, 198, 201, 204- 206, 209, 218, 221, 228, 235, 255, 259, 261-276, 278-291, 301, 307, 320, 322, 324, 325, 327, 329, 331, 332
VIII .....	16-18, 39, 70, 88, 102, 144, 145, 152, 155, 156, 162, 167, 168, 178, 223, 298, 302, 328, 329	XVI.....	110, 167, 275
IX .....	16-18, 56, 70, 88, 167, 275, 298, 302	XVII .....	31, 33-35, 42, 55, 61, 71, 72, 87-89, 94-99, 102-104, 107- 109, 123, 134, 136, 142, 144, 152, 153, 156, 163, 167, 168, 181-183, 227, 275, 296, 321, 324, 327, 331, 342
X .....	16, 38, 47, 76, 87, 121-124, 126, 132, 138, 139, 142, 146, 153, 155-157, 173, 196, 202, 241, 316, 321, 326- 329	XVIII.....	13, 21, 29, 30-41, 55, 60, 64, 67, 81, 84, 87, 115, 125, 142, 147-149, 153, 155, 156, 160, 164-166, 168, 173, 259, 275, 288, 322, 324, 327, 329, 345
XI .....	13, 16, 38, 39, 56, 62, 73, 77, 86, 88, 111, 115, 125, 144- 147, 152, 153, 155, 156, 160, 177, 223, 234, 239, 241, 312, 316, 322, 328	XIX .....	17, 87, 88
XII .....	16, 69, 87, 100, 162, 168, 175, 182, 183, 223, 275	XX .....	17, 62, 176, 182, 183, 309-313, 321, 327, 329
XIII .....	43, 44, 73, 83, 88, 111, 115, 131, 142, 233, 257, 275, 309		

XXI .....	17, 49, 275, 325	XXVIII .....	13, 106, 111, 112, 113, 115, 174, 180- 183, 287, 321, 322, 326, 329
XXII .....	19, 29, 34, 38, 41, 56, 61, 84, 85, 86, 106, 149-151, 153, 155, 156, 183, 275, 328, 331	XXIX .....	19, 112, 235, 275, 330
XXIII .....	17, 275, 295, 316, 330, 342	XXX .....	19, 24, 235, 330
XXIV .....	13, 19, 43- 48, 61, 80-84, 87, 102, 121, 181-183, 185, 186, 196, 197, 249, 275, 321, 322, 324, 325, 331	XXXI .....	19, 24
XXV .....	17, 18, 47, 275	Thphr., <i>Char.</i> XVI 14 .....	202
XXVI .....	13, 17, 50, 51-55, 62-64, 86, 87, 112, 130, 181-183, 174, 239, 322, 324, 328, 331, 345	<i>HP.</i> VII 13, 4 .....	201
XXVII .....	13, 17, 29, 39, 42, 71, 72, 87, 88, 112, 151, 152, 155, 156, 166-168, 174, 175, 182, 183, 225, 275, 293-302, 316, 322, 326, 327	IX 1, 6 .....	261
		Tryph., 641 .....	75
		Verg., <i>A.</i> IV .....	244
		VIII 82 .....	249
		<i>Ecl.</i> VIII .....	244
		IX 54 .....	129
		X., <i>Ages.</i> IX .....	127
		<i>An.</i> III 2, 25 .....	175
		<i>HG.</i> V 3, 22 .....	189
		<i>Lac.</i> I 3-4 .....	37, 148
		6 .....	31
		II 7-9; III 1-5 .....	148
		<i>Oec.</i> VII 3-6 .....	226
		IX 15 .....	105
		X.Eph., I 3 .....	225

## ***Monografías de Filología Griega. Normas de publicación.***

Todas las monografías deben incluir un *Abstract* (breve resumen en inglés del contenido del volumen), un *Index verborum* y una Bibliografía general.

**Tamaño del papel:** ancho: 17 cm.; alto: 23 cm.

**Tamaño del texto:** ancho 12 cm.; alto: 18 cm.

**Encabezado superior:** a 1 cm. del texto.

Folio numérico: tamaño 10 (página izquierda par; página derecha impar).

Folio explicativo: tamaño 8, mayúsculas, cursivas.

**Encabezado inferior:** a 0,7 cm. del texto.

Título de la revista, número, ISSN: tamaño 8, minúsculas, cursiva.

**Texto:** fuente *Times New Roman* o *Garamond*; Unicode para los textos griegos.

Tamaño de la fuente: 11; párrafo: mínimo 13 puntos; sangría de párrafo de 0,6 cm.; 6 puntos entre párrafos.

**Títulos de capítulos y partes:**

En página aparte:

tamaño 13, mayúscula, negrita, centrado y párrafo mínimo 15 puntos.

Dentro del texto:

primer rango: tamaño 11, mayúscula, negrita, centrado y párrafo 13 puntos

segundo rango: tamaño 11, minúscula, negrita, párrafo 13

tercer rango: tamaño 11, mayúscula, cursiva, párrafo 13.

**Citas:** tamaño de la fuente: 9; párrafo: mínimo 11 puntos; sangría de texto de 1,2 cm. (izda. y dcha.) y sangría de primera línea de 0,6 cm.; citas en párrafo aparte sin comillas; citas poéticas en párrafo aparte en letra redonda; partes omitidas indicadas con puntos suspensivos encorchetados [...].

**Notas:** tamaño de la fuente: 9; párrafo: mínimo 11 puntos; n.º de nota con sangría primera línea (0,6 cm.) y tabulador texto (1 cm.).

**Referencias bibliográficas:** *Sistema Harvard* (autor-año).

Las referencias bibliográficas pueden insertarse en el texto o desplazarse a nota.

Autor, año, páginas (más de una obra en el mismo año se diferencia mediante una letra: 1995a, 1995b). Los signos que enlazan los datos son aleatorios:

A. López Eire, 1999, pp. 234 ss. / A. López Eire (1999, pp. 234 ss.).

**Bibliografía final:** tamaño de la fuente: 10; párrafo: mínimo 12 puntos; sangría francesa de 0,6 cm; apellidos en versalitas. Ejemplos:

ALY, W., «Herodots Sprache», *Glotta*, 15, 1926, pp. 84-118.

LÓPEZ EIRE, A. y C. SCHRADER, *Los orígenes de la oratoria y la historiografía en la Grecia Clásica*, Zaragoza, 1994.

SCHRADER, C., V. RAMÓN y J. VELA (eds.), *Plutarco y la Historia. Actas del V Simposio Español sobre Plutarco (Zaragoza, 20-22 de junio de 1996)*, Zaragoza, 1997.



## MONOGRAFÍAS DE FILOLOGÍA GRIEGA

### VOLÚMENES PUBLICADOS

1. Ana MAGALLÓN y Vicente RAMÓN, *Plutarco. 'Sobre la malevolencia de Heródoto'*, 1989, VII+105 págs. (agotado)
2. José VELA, *Estudio sobre la lengua de la 'Poliorcética' de Eneas el Táctico*, 1991, XIV+378 págs.
3. Vicente RAMÓN, *Plutarco y Nepote. Fuentes e interpretación del modelo biográfico plutarqueo*, 1992, VIII+301 págs.
4. Carlos SCHRADER, *Arriano: 'Indiké'. Concordancia lematizada*, 1994, XIII+491 págs. (reeditado, con modificaciones [*Concordantia in Flavii Arriani Indicam Historiam*], en ed. Olms, Hildesheim, 1995.)
5. Antonio LÓPEZ EIRE y Carlos SCHRADER, *Los orígenes de la oratoria y la historiografía en la Grecia Clásica*, 1994, 201 págs. (reimpreso en Hakkert, Las Palmas, 1997.)
6. Jorge BERGUA, *Estudios sobre la tradición de Plutarco en España (siglos XIII-XVII)*, 1995, VIII+303 págs. (agotado)
7. Vicente RAMÓN, *Estudios sobre Tucídides. Ensayo de un repertorio bibliográfico (1973-1995)*, 1996, 142 págs. (agotado)
8. Carlos SCHRADER, Vicente RAMÓN y José VELA (editores), *Plutarco y la Historia. Actas del V Simposio Español sobre Plutarco* (Zaragoza, 20-22 de junio de 1996), 1997, XII+506 págs.
9. Carlos SCHRADER, Carlos JORDÁN y José Antonio BELTRÁN (editores), *DIDASKALOS. Estudios en homenaje al Profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario*, 1998, XXVI+354 págs.
10. Carlos JORDÁN, *Introducción al celtibérico*, 1998, XI+259 págs. (agotado)
11. José VELA, *Post. H.R. Breitenbach: Tres décadas de estudios sobre Jenofonte (1967-1997). Actualización científica y bibliográfica*, 1998, VIII+224 págs.
12. Juan Francisco MARTOS MONTIEL, *El tema del placer en la obra de Plutarco*, 1999, 175 págs.
13. Rafael J. GALLÉ CEJUDO, *El escudo de Neoptólemo. La paráfrasis filostratea del escudo de Aquiles (Philostr. Jun., Im. 10.4-20 - Hom., Il. 18.483-608)*, 2001, 155 págs.
14. Carlos SCHRADER, *Los historiadores griegos del siglo V. Textos lematizados* (Versión Macintosh), 2001, CD-ROM, edición no venal.
15. Jorge BERGUA, *Introducción a los helenismos del español*, 2002, 454 págs. (agotado)
16. Carlos JORDÁN, *Celtibérico*, 2004, IV+476 págs.
17. Ana VICENTE SÁNCHEZ, *Las Cartas de Temístocles. Lengua y técnica compositiva*, 2006, 484 págs.
18. Alberto Bernabé y Eugenio R. Luján, *Introducción al griego micénico. Gramática, selección de textos y glosario*, 2006, 363 págs.
19. Francisco J. GONZÁLEZ PONCE, *Periplógrafos griegos I. Épocas Arcaica y Clásica 1 : Periplo de Hanón y autores de los siglos VI y V a.C.*, 2008, 288 págs.
20. Ana VICENTE SÁNCHEZ, *Mal de amores en las Cartas eróticas de Filóstrato : teoría retórica y teoría epistolar*, 2011, 164 págs.
21. Irene PAJÓN LEYRA, *Entre ciencia y maravilla : el género literario de la paradoxografía griega*, 2011, 368 págs.
22. Miguel Ángel RODRÍGUEZ HORRILLO, *Nacimiento y consolidación de la historiografía griega*, 2013, 495 págs.

Esta obra es un viaje emocionante por el antiguo mundo de lo femenino en los *Idilios* a través de la mirada de Teócrito, poeta helenístico del siglo III a. C. Gracias al análisis exhaustivo y a la vez lleno de sensibilidad que hace la investigadora de este aspecto de la obra, desmenuzando cada detalle y revelando los secretos escondidos detrás de cada verso y en cada palabra, descubriremos nuevas y sorprendentes conclusiones que alcanzan incluso a la propia personalidad del autor. Y todo ello, en un lenguaje sencillo y ameno, apto tanto para el público erudito como para quien desee introducirse en la idea que se tenía de la mujer en la Antigüedad, de sus sentimientos y de su papel en el conjunto de la sociedad.

978-84-16028-30-6



9 788416 028306



Vicerrectorado de  
Investigación  
Universidad Zaragoza