
LA MUSA LÚDICA.
LOS CALIGRAMAS DE LA *ANTOLOGÍA PALATINA*

A MUSA LÚDICA.
OS CALIGRAMAS DA *ANTOLOGIA PALATINA*

Sebastián E. Carrizo¹

21

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 20/02/2021

Resumen: El libro XV de la *Antología Palatina* ha conservado seis epigramas cuyos textos pretenden figurar determinados objetos, entre ellos, las alas de una estatuilla del dios Eros, un hacha de doble hoja, un huevo de ruiseñor, una jeringa, y un par de altares sacrificiales. Esta pequeña compilación poética constituye el antecedente más antiguo dentro de la cultura occidental de lo que hoy se conoce en términos generales como poesía visual. En efecto, estos poemas tienen sus orígenes en el fructífero ambiente artístico y literario de Alejandría bajo el mecenazgo ptolemaico, hacia principios del s. III a. C., y abarcan, además, un arco de más de cinco siglos hasta llegar a la primera mitad de s. II d. C., en pleno Imperio Romano, cuyo gobierno se encuentra en manos de un nuevo mecenas de la cultura griega, el emperador Adriano. El objetivo de nuestro trabajo es hacer una presentación traducida y brevemente comentada de estos poemas figuras (conocidos como *technopaígnia*) con el fin de describir las características estilísticas, formales y temáticas propias del género. Nos proponemos además considerar como hipótesis la posibilidad de un diálogo metaliterario entre las composiciones de la colección. Ciertamente, estas formas poéticas, que en sus orígenes pretenden emular epigramas grabados sobre objetos votivos, poco a poco comienzan a abandonar sus pretensiones de verosimilitud para reivindicar finalmente y de manera explícita el carácter artificioso y lúdico del género.

Palabras clave: *Antología Palatina. technopaígnia. poesía helenística.*

Resumo: O Livro XV da *Antologia Palatina* preservou seis epigramas cujos textos pretendem representar certos objetos, incluindo as asas de uma estatueta do deus Eros, um machado de duas lâminas, um ovo de rouxinol, uma seringa e um par de altares de sacrifício. Esta pequena compilação poética constitui o antecedente mais antigo dentro da cultura ocidental do que hoje é conhecido em termos gerais como poesia visual. De fato, esses poemas têm suas origens no fecundo ambiente artístico e literário de Alexandria sob o patrocínio ptolomaico, no início do século III a.C., e abrangem também um arco de mais de cinco séculos até chegar à primeira metade do século II d.C., em pleno Império Romano, cujo governo está nas mãos de um novo patrono da cultura grega, o imperador Adriano. O objetivo do nosso trabalho é fazer uma apresentação traduzida e brevemente comentada desses poemas-figura (conhecidos como *technopaígnia*) a fim de descrever as características estilísticas, formais e temáticas do gênero. Pretendemos também considerar como hipótese a possibilidade de um diálogo metaliterário entre as composições da coleção. Certamente, essas formas poéticas, que originalmente pretendiam emular epigramas gravados em objetos votivos, aos poucos começam a abandonar suas pretensões de verossimilhança para reivindicar definitiva e explicitamente a natureza astuta e lúdica do gênero.

Palavras-chave: *Antologia Palatina. technopaígnia. poesia helenística.*

Introducción

La palabra *τεχνοπαίγνια*, formada a partir de *τέχνη* (artificio, técnica) y *παίγνιον* (juego, divertimento), es un término acuñado por Ausonio, poeta latino del s. IV d. C., como título para uno de sus libros. En una carta dirigida a su amigo latino Pacato Drepanio, que funciona como prefacio de su opúsculo, Ausonio le transmite la intención lúdica de sus composiciones: “He llamado a este librito *Technopaegnia*, para que no creas que

¹ CEH, UNLP. Endereço eletrônico: carrizo_sebastian@hotmail.com.

ha estado ausente el juego en mi trabajo o el arte en mi juego.”² El pequeño libro de Ausonio está compuesto por diez poemas en hexámetros y su propuesta lúdica consiste en utilizar monosílabos en partes determinadas y de manera repetitiva. En el primer poema, por ejemplo, la palabra final de cada verso es monosilábica y la inicial del verso que le continúa es la repetición de aquella última palabra. Mucho tiempo después, entre los siglos XVI y XVII, comenzó a emplearse el término *technopaegnia* (o *technopaígnia*), hoy ya generalizado, para compilar y catalogar cierto tipo de poemas de carácter lúdico y artificioso procedente de la Antigüedad grecolatina.

Un caso singular y de considerable importancia, ya que pone en perspectiva una tradición de experimentación poética que se remonta hasta el período helenístico, son las composiciones que aparecen en la *Antología Palatina*. Brevemente, esta antología de epigramas proviene de un códice del s. X descubierto en 1607 por el filólogo francés Claudio Salmasio en Heidelberg, en la biblioteca del conde Palatino –de allí su nombre.³ Este códice está compuesto por 16 libros y recopila 3600 epigramas de más de 300 poetas que van del s. IV a. C. al s. VI d. C. Particularmente, el libro 14, que lleva como título *ἀριθμητικά καὶ γρίφοι* (*Aritmética y acertijos*), contiene epigramas que proponen la resolución de distintos tipos de problemas matemáticos, adivinanzas y oráculos. El libro 15, titulado *σύμμικτα* (*Misceláneas*), conserva entre otros aquellos epigramas que se conocen propiamente como *carmina figurata* o poemas figuras. Tradicionalmente, el término *technopaígnia* ha sido empleado para designar a este último grupo de composiciones, que se caracterizan porque la disposición gráfica de sus versos reproduce con su contorno la figura de un elemento aludido dentro del poema mismo. A rigor de precisión, sin embargo, bajo esta categoría deberían comprenderse no solamente los poemas visuales que aparecen en el libro 15, sino también los epigramas lúdicos del libro 14.

Básicamente, los poemas figuras de la *Antología Palatina* - que también fueron conservados en algunos manuscritos de bucólicos griegos⁴ - pueden definirse como juegos literarios que experimentan con los patrones métricos y con el contorno del poema, de tal manera que la distribución de los versos otorga al texto la forma de un objeto que se vincula estrechamente con el contenido del poema. Esta misma definición, prácticamente, podría servir también para las composiciones que Guillaume Apollinaire reúne en su libro *Calligrammes* (1918) y para lo que posteriormente será denominado poesía visual o poesía concreta. Por lo tanto, aquello que parece emerger como un concepto estético totalmente novedoso dentro de las vanguardias de los años 20 es en realidad la revitalización de una forma poética que tuvo sus orígenes en el ámbito cultural y literario de la Alejandría ptolemaica hacia principios de s. III a. C., es decir, hace aproximadamente 2300 años en Egipto.

El propósito de nuestro trabajo es realizar una presentación traducida y brevemente comentada de los seis poemas que aparecen como los epigramas 21, 22 y 24 a 27 en el libro 15 de la *Antología Palatina*. El primero de ellos, *La siringa* (21), se considera de atribución dudosa a Teócrito de Siracusa (300-250 a.C.). Tres pertenecen a Simias de Rodas (310-260 a.C.): el *Hacha* (22), las *Alas de Eros* (24) y el *Huevo de ruiñeñor* (27). Finalmente aparecen dos epigramas que tienen formas de altares: uno conocido

2 Aus. 25.1.11-12 Green: Libello Technopaegnii nomen dedi, ne aut ludum laboranti aut artem crederes defuisse ludenti.

3 Por cuestiones que sería extenso desarrollar aquí, ese manuscrito se dividió en dos partes: *C. Palatinus Gr. 23* y *C. Parisinus suppl. Gr. 384*.

4 Algunos de estos poemas aparecen en manuscritos de los siglos XIII a XV: *Ambrosianus B 75 sup.*; *Vaticanus Gr. 42*; *Ambrosianus B 99 sup.*; *Laurentianus 32.52*; *Ambrosianus C 222 inf.*; *Vaticanus Gr. 915*; *Laurentianus 32.37*; *Parisinus Gr. 2832*; *Vaticanus Gr. 38*; *Vaticanus Gr. 1825*; *Vaticanus Gr. 1824*; *Vaticanus Gr. 1311*; *Vaticanus Gr. 434*; *Laurentianus Ashburnhamiensis 1174*; *Moscoviensis Bibl. Synod. Gr. 480*; *Oxfordian D'Orville 71*; cfr. Kwapisz (2013, p. 52-56).

como *Altar de Jasón*, ha sido atribuido en los códices a un tal Dosíadas –de quien no nos ha llegado ningún tipo de información, pero que imita en el estilo y en los juegos que propone a *La siringa*, por lo cual se lo enmarca también dentro del ambiente poético helenístico. El otro, denominado *Altar de las Musas*, ha sido ubicado en los inicios del s. II d. C. ya que posee una acróstico dedicatorio al emperador Adriano, y aunque es atribuido a un tal Besantino –poeta también desconocido– se cree que podría haber sido compuesto por Lucio Julio Vestino, secretario personal de Adriano.

Simias de Rodas

Alas de Eros

El poema está formado dísticos coriámbricos catalécticos que disminuyen desde el hexámetro (v. 1) hasta el baqueo (v. 6) para posteriormente repetir la estructura en sentido inverso. De este modo, la disposición de los versos conforma dos triángulos contrapuestos que figuran las alas del dios Eros:

<p>Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα· μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια. τάμος ἐγὼ γάρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα, πάντα δὲ Γᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς ἐρπετά, πάνθ', ὅσ' ἔρπει δι' αἴθρας. Χάους δέ, οὔτι γε Κύπριδος παῖς ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῦμαι· οὔτι γὰρ ἔκρανα βία, πραῦνόφ δὲ πειθοῖ· εἶκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε· τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκᾶπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.</p>	<p>5</p> <p>10</p>
---	--------------------

<p>Mírame, señor de la tierra de hondo seno, que situó al Acmónida por todas partes, y no temas si, aun luciendo así, tupidas por el bozo, pesan mis mejillas. Pues yo fui dado a luz cuando Necesidad reinaba, y a los funestos designios de la tierra se somete todo lo que se arrastra, cuanto se mueve por el cielo. Y de Caos, el hijo, no de Cipris ni de Ares, el de vuelo rápido soy llamado. No reiné por la fuerza, sino por la persuasión de dulce voz: ante mí cedió la tierra, y las honduras del mar, y el cielo bronceo; yo sustraje de ellos el muy antiguo cetro, y así otorgué leyes a los dioses⁵.</p>	<p>5</p> <p>10</p>
---	--------------------

La *persona loquens* es la propia estatua de Eros que exhorta a su interlocutor a posar la mirada sobre ella. Este dispositivo enunciativo es característico de los epigramas votivos: el objeto en primera persona demanda en forma directa la atención del lector; sin embargo, en poemas figurativos como estos la apelación a la mirada del lector adquiere un significado particular. El tema del poema es la contraposición de diversas tradiciones míticas acerca de la genealogía de esta divinidad. En particular, confronta, por un lado, la famosa representación de Eros difundida por relatos tardíos y con mayor popularidad dentro del arte y la literatura helenística, que lo presenta como hijo de Afrodita, ya sea surgiendo en forma espontánea de las espumas marinas en el mismo momento del nacimiento de la diosa, o bien por la unión con alguna otra divinidad, la versión más difundida es la

⁵ Las traducciones de los textos griegos son propias.

unión con Ares.⁶ En estos relatos, Eros es retratado como un adolescente o un niño alado que con su arco y sus flechas o con una antorcha incita como si fuera una travesura la pasión ardiente entre los hombres o entre las propias divinidades. A esta representación, el poema opone una genealogía más antigua de la divinidad, la cual lo sitúa en la primera generación de dioses. En esta tradición mítica Eros es hijo de Caos y su nacimiento se produce inmediatamente tras la aparición de Gea y Tártaro, en el momento en que reinaba Necesidad.⁷ De este modo es divinidad mucho más antigua, anciano, con barba, que gobierna a través de la persuasión, y cuyo poder le permite arbitrar en los pleitos entre divinidades, y hacer que las potencias de los cielos, de la tierra y del mar cedan ante él.

El hacha

Al igual que *Alas de Eros*, este poema está compuesto por dos triángulos los cuales estarían representando cada una de las hojas del hacha doble. La estructura métrica es exactamente la misma, pero lo novedoso en este caso es que los versos se leen de manera alternada comenzando por el primero y siguiendo por el último, es decir primero los dos hexámetros, luego los dos pentámetros y así sucesivamente hasta llegar a los dos baqueos que unen las hojas del hacha doble. Para facilitar la lectura, adoptamos en nuestra traducción la disposición en orden sucesivo de los versos, dejando la forma alternada solamente para el texto en griego.

Ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνᾳ	1
τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπῳ πόλιν ἠθάλωσεν	3
οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,	5
νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον	7
ἦλαος ἀμφιδερχθῆς·	9
ὄδ' ὄλβος	11
ἀεὶ πνεῖ.	12
τρὶς μάκαρ, ὄν σὺ θυμῷ	10
σὰν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλάς	8
ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαράν νᾶμα κόμιζε δυσκλής·	6
Δαρδανιδᾶν χρυσοβαφεῖς τ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἀνακτας,	4
ᾧπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποκα πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος,	2

A la varonil diosa, Atenea, agradecido por su firme celo, el fócide Epeo otorgó como presente el hacha con que cierta vez derribara la inmensidad de unas torres erigidas por dioses, ya que entonces redujo a cenizas con hado exhalador de fuego la sagrada ciudad de los dardánidas y expulsó de sus sitios a los soberanos de dorados vestidos. Él no era tenido en cuenta entre las vanguardias de los aqueos, sino que sin gloria acarrea el agua de límpidas fuentes, pero ahora ha llegado a la homérica senda gracias a ti, casta y muy prudente Palas. Tres veces dichoso aquél a quien, con ánimo propicio, contemplas, sobre él la felicidad siempre sopla.

El poema refiere la historia de Epeo de Panopeo, un soldado de las tropas aqueas en el sitio de Troya. En *Iliada* aparece participando en los juegos funerarios por la muerte de Patroclo y desafía a quienquiera a pelear contra él en el certamen de pugilato. Con poco esfuerzo termina venciendo a Euríalo, el

6 Cfr. *Schol. Apoll. Rhod.* fr. 324; Estesícoro fr. 575; Pausanias 9.27.1.

7 Hesíodo, *Th.* 120.

único que se animó a aceptar la contienda, y obtiene como premio una mula. Al realizar su desafío, Epeo emite un discurso en el que Epeo se jacta de ser el más diestro en el pugilato, pero sorprendentemente también se juzga a sí mismo “inferior en la batalla” (*Il.* 23.670), valoración que encontramos en el v. 5 del poema Simias. Sin embargo, a pesar de no ser uno de los primeros en la batalla y de que su tarea era la de transportar el agua a las tropas aqueas durante el sitio contra la ciudadela de Ilión, Epeo es quien, ayudado por Atenea, construye con su hacha el famoso caballo de madera con el cual los aqueos pudieron atravesar las murallas y hacer caer la ciudad tras diez años de asedio (*Od.* 8.493; 11.523).

El poeta Licofrón, contemporáneo de Simias y perteneciente al mismo círculo de la Alejandría ptolemaica, retrata a Epeo retornando de Ilión y estableciéndose en Italia meridional, en donde habría fundado Lagaria. De acuerdo con esta tradición, habría ofrendado allí a Palas Atenea las herramientas con las que construyó el caballo de Troya (*Alej.* 930-950). Es de suponer, por lo tanto, que el epigrama que nos transmite Simias es la inscripción que habría tenido el hacha del mítico Epeo. Aunque esto, obviamente, es totalmente improbable, lo interesante es ver cómo el propio poema al imitar el epigrama votivo crea su contexto de verisimilitud.

También Calímaco se interesó por la figura de Epeo. De acuerdo con la diégesis al *Yambo* 7 (fr. 197 P.), el poeta alejandrino habría transmitido una precuela del caballo de Troya. En este yambo, cuya forma de enunciación también imita los epigramas votivos, la *persona loquens* es la estatua de Hermes Perfereo, adorada en Eno (Tracia), la cual declara que fue tallada por Epeo - a quien Calímaco llama “aquél que huía de los combates” (v. 2). En la diégesis también se afirma que el poema de Calímaco, del cual se conservan unos pocos versos, narraba los avatares que sufrió la estatua desde que fuera arrastrada por el Escamandro en su intento de detener a Aquiles y cómo unos pescadores la atraparon con sus redes. El poema es claramente uno de los típicos relatos etiológicos de Calímaco, en este caso explicando los orígenes del culto a Hermes en Eno. Cabe destacar en este punto que uno de los rasgos propios de la poesía helenística –o al menos de un parte importante de ella– es el de discurrir por narraciones aledañas a la tradición literaria y prestar atención a personajes que no aparecen como centrales en los relatos míticos⁸. De este modo, no sorprende que estos poetas se interesaran por Epeo, un personaje que en la épica no tiene un papel destacado, por el contrario, en los poemas homéricos pasa totalmente desapercibido a causa probablemente de su falta de valor en la batalla.

El huevo de ruiseñor

Como puede observarse, en este poema la figura oval se logra a partir del aumento y disminución métrica y a la disposición centrada de sus versos. De manera semejante a El hacha, la lectura de este poema debe realizarse en forma alternada, comenzando por el primer verso y continuando por el último, y así sucesivamente hasta llegar a los versos centrales. Para facilitar la lectura, en nuestra traducción hemos adoptado una disposición sucesiva y continuada de los versos, manteniendo el orden alternado solo para el texto griego.

8 Cfr. Harder (2007, p. 422).

Κωτίλας
τῆ τόδ' ἄτριον νέον
πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνῶς
τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἔκειξε κᾶρυξ
ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμιονος μέγαν πάροισθ' ἀέξειν
θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέγριον φέρων νεύμα ποδῶν σποράδων πίφρασκεν
θοῶς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κᾶλ' ἀλλάσσω, ὀρσιπόδων ἐλάφρων τέκεσσι·
πᾶσαι κραπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθίνας·
καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδῶν θήρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῳ
κᾶτ' ὠκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων ὃ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσηται ἄγκος·
ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἅμα πολὺπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς,
ρίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνὰν ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βολαῖς ἐλεῖν τέκος·
βλαχαὶ δ' οἶδ' ὀϊὼν πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν ταυνοσφύρων τ' ἐς ἄντρα Νυμφῶν·
ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥῶοντ' αἶψα μεθ' ἡμερόντα μαζόν,
ἴχνει θενῶν γᾶν <θεός> παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν,
ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἴχνίων, κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν,
φῦλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλὼν πτεροῖσι ματρὸς,
λίγεία μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὠδὶς·
Δωρίας ἀηδόνοσ·
ματέρος

De gorjeadora / madre / he aquí este nuevo tejido / de un ruiseñor dorio / benévolo de corazón recíbelo, pues de pura / madre fue la estridente agonía que lo concibió con fuerza: / y el heraldo de los dioses, Hermes, el de voz sonora, lo condujo / a las tribus de mortales, tomándolo de las queridas alas de la madre: / y ordenó que mucho más y más acrecentase desde el metro de un pie / su número al del extremo diez, manteniendo el orden de los pasos rítmicos, / y rápido en lo alto con inclinación ligera y oblicua de los pies dispersos proclamó, / cuando andaba el camino, el clamor de las Piérides, abigarrado y de sonido uniforme, / cambiando los miembros con las veloces cervatillas, ágiles hijas de las ciervas de pies ligeros: / y aquellas por el inmortal deseo de la querida madre corrían al punto tras el pecho apetecible, / todas, con pies apresurados, precipitadas sobre las elevadas colinas, sobre la huella de la nodriza amigable: / con vagidos iban por la pastura montañosa de las nutridas ovejas hacia la cueva de las ninfas de finos tobillos; / hasta que, de pronto, una bestia de fiero corazón, recibiendo el grito resonante en el más oculto repliegue de la guarida, / saliendo prestamente del rocoso lecho del cubil, se lanzaba deseosa de capturar una cría errabunda de la madre moteada, / persiguiendo entonces el son del rumor, se precipita de prisa a través del frondoso valle de las montañas cubiertas de nieve; / y de inmediato, como impulsando los pies rápidos de aquellas, el dios renombrado emite las intrincadas medidas del canto.

A diferencia de los poemas anteriores de Simias, *El huevo* no emula un epigrama votivo, sino que su forma enunciativa se desarrolla como si fuera écfrasis, es decir, una descripción verbal de la imagen a la que alude.

En los primeros versos se presenta la metáfora del poeta como ruiseñor, una imagen bastante extendida dentro del período helenístico y que puede remontarse hasta el Κηῖας ἀηδόνοσ de Baquílides 3.98. Lo novedoso en este punto es que, si bien tradicionalmente la analogía se daba a partir del canto del ruiseñor y la musicalidad del poema, Simias realiza un desplazamiento de esta asociación: el poema es comparado con el huevo que empolla el ave, no con su canto. Este cambio es significativo porque en cierta forma implica la transición de una era de composición poética oral, representada por el canto, hacia una era signada por la composición escrita, la cual se pone de manifiesto en la propia materialidad del huevo engendrado por el ruiseñor.

Esta resignificación de la analogía encuentra también sustento en la imagen del poema como un “nuevo tejido de ruiseñor dorio” (v. 3-4), que vincula la acción de versificar con la tejer. Esta imagen obviamente no es nueva, Píndaro utiliza expresiones tales como θρηῖνον διαπλέξαισα (P. 12.8), πλέκων ποικίλον ὕμνον (O. 6.86), ῥήματα πλέκων (N. 4.94), para referirse precisamente a la composición de versos. Lo novedoso en este caso

es que el ἄτριον véov se vincula con el entramado de versos escritos que dará precisamente una determinada figura al texto del poema, la figura del huevo, que es a su vez el poema que engendró el poeta-ruiseñor.

Hermes es quien trae el huevo del ruiseñor a los hombres —es decir, a los lectores—, mientras da instrucciones sobre la estructura métrica del poema, que consiste en el incremento del pie métrico por verso (v. 9-10), y en la disposición de los versos de tal modo que el texto adquiriera la figura oval (v. 11). Así, el huevo que Hermes ha tomado de debajo de las alas del ruiseñor y el poema que describe cómo esta divinidad ha instruido su estructura métrica son uno y lo mismo. En este punto concluye la analogía, el poeta ha presentado la reinterpretación de la metáfora tradicional del poeta-ruiseñor y a medida que se acerca descripción de la estructura métrica del poema, a medida que llega a la mitad del poema la intervención de Hermes sirve para introducir las referencias metaliterarias sobre la estructura métrica y la figura misma del poema.

La segunda parte del poema nos trae una nueva analogía en la que los pies danzantes del dios Hermes se comparan con las ágiles crías de ciervos que corren hacia sus madres. La imagen vuelve sobre algunos de los elementos de la primera parte del poema, como el ritmo de los pies del dios al danzar comparado con animales que corren, el mugido de los cervatillos de ciervo, o el motivo de la madre con sus crías. El metro disminuye hacia el dactílico y las comparaciones se asemejan a los símiles homéricos. Del mismo modo que en la épica homérica, algunas imágenes hacen alusión a la propia temática o a la estructura del poema, mientras que otras, en cambio, se distancian y traen nuevas representaciones bucólicas. Los últimos versos traen nuevamente la figura de Hermes danzante recuperando la referencia al ritmo del poema.

Teócrito de Siracusa

La siringa está compuesto por dísticos dactílicos que disminuyen desde el hexámetro al dímeter. Esta disminución de los versos da lugar a un triángulo que simula una siringa o flauta de Pan:

Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ, μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντῆρα, οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ, ἀλλ' οὐ πειλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους οὔνομ' Ὀλον, δίζων, ὃς τᾶς Μέροπος πόθον	5
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος, ὃς Μοῖσα λιγὴ πᾶξεν ἰοστεφάνῳ ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου, ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα παπποφόνου Τυρίας τ' <ἐξήλασεν>,	10
ᾗ τόδε τυφλοφόρων ἔρατὸν πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας. ψυχὰν ἄ, βροτοβάμων, στήτας οἰστρε Σαέττας, κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,	15
λαρνακόγυιε, χαρεῖς ἀδὺ μελίσδοις ἔλλοπι κούρα Καλλιόπα νηλεύστῳ.	20

cual disimuladamente se lo menciona como el pastor (ἰθυντήρ) de la cabra Amaltea (μαῖα), aquella que alimentó a Zeus luego de que fuera intercambiado por una piedra (ἀντίπετρος) por Rea, su madre, para que Cronos no lo devorara.

Muy significativo es también el nombre Paris Simíquidas para aludir al poeta que, supuestamente, habría realizado esta ofrenda a Pan. Por un lado, Simíquidas es un personaje que aparece en el *Idilio 7* de Teócrito y, de este modo, podría ser considerado como *alter ego* del poeta; por otro, de acuerdo con los mitos Paris fue quien arbitró en el certamen de belleza entre Hera, Atenea y Afrodita, por lo cual fue “juez de las divinidades”, es decir, θεόκριτος en griego. De este modo, el nombre Paris Simíquidas –al igual que la expresión “ruiseñor dorio” en *El huevo* de Simias– ha sido considerado una *sphragis* por medio de la cual el poeta de Siracusa habría declarado la autoría de este poema.

El poema se desarrolla por medio de un lenguaje críptico, lleno de hápax, juegos palabras y alusiones que conforman un verdadero laberinto de acertijos para el lector. Palabras tales como las mencionadas μακροπτόλεμος y ἀντίπετρος, junto a otras como ταυροπάτωρ, πυρισμάραγος, παπποφόνος, βροτοβάμων, κλωποπάτωρ, λαρνακόγυις, νήλευστος, de las cuales la mayoría son términos compuestos, aparecen únicamente en este poema y probablemente debieron de haber sido consideradas un tanto extravagantes o singulares para el lector de la época. Nuestra comprensión precisa del significado de las mismas y de otras expresiones como πειλιπές... τέρμα σάκου (v. 4), ἀνορέαν ἰσαυδέα παπποφόνου (vv. 9-10) o στήτας οἴστρε Σαέττας (v. 14), así como la resolución de todos los acertijos que contiene el poema es gracias a los escolios antiguos que aparecen en algunos de los manuscritos.

La figura del poema es parte también de este rompecabezas, ya que representa el objeto que se está consagrando. A diferencia de los poemas de Simias, en particular de *El hacha* y *Alas de Eros*, en los que el texto y la imagen se yuxtaponen como dos formas de representación de un mismo objeto, en *La siringa*, en cambio, el texto plantea un enigma a ser develado y la imagen es la solución a ese enigma.

Dosíadas

Este poema, conocido como *Altar dorio* o *Altar de Jasón*, forma a través de la disposición de versos de diferentes metros la imagen de un βωμός, es decir, el típico altar en que se realizaban ofrendas a las divinidades, ya sea a través del sacrificio de víctimas o por medio de la quema maderas resinosas aromáticas:

Εἰμάρσενός με στήτας πόσις, μέροψ δίσαβος, τεῦξ', οὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος, Χρῦσας δ' αἶτας, ἄμος ἔψάνδρα	5
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν, ὄν ἀπάτωρ δίσεινος μόγησε ματρόριπτος· ἔμόν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας Θεοκρίτοιο κτάντας	10
τριεσπέροιο καύστας θάουξεν αἶν' ἰύξας· χάλεψε γάρ νιν ἰῶ σύργαστρος ἐκδυγήρας· τὸν δ' αἰλινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ	15
Πανὸς τε ματρὸς ἐνέετας, φῶρ δίζωος, ἴνις τ' ἀνδροβρωῶτος Ἰλιορραιστῶν ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἀγαγον τριπόρητον.	

El marido ²⁶ de la mujer vestida de hombre ²⁷ me construyó, mortal de doble juventud ²⁸ .	
No el hijo de Empusa ²⁹ que sobre cenizas se recostaba ³⁰ , destinado a morir a manos del pastor teucro, descendiente de una perra ³¹ ; sino el amado por Crisa ³² , cuando la cocina-hombres ³³	5
quebró al guardián de miembros de bronce, al que trabajó el sin padre y de dos mujeres, que fuera arrojado por su madre ³⁴ .	
Luego de observar esta obra, el asesino de Teócrito, quemador del de tres noches ³⁵ , dejó oír un grito de terrible clamor: pues lo torturó con su veneno la que arrastra su vientre, la que se despoja de la vejez.	10
A él que se lamentaba en un lugar bañado por las olas el esposo de la madre de Pan, ladrón de doble vida ³⁶ , y el hijo del antropófago ³⁷ , por sus flechas destructoras de Ilión lo condujeron a la ciudad de Teucro, tres veces saqueada ³⁸ .	15

Nuevamente estamos ante un epigrama de carácter votivo. El objeto consagrador se presenta a sí mismo en primera persona y narra su historia. Es el altar que Jasón construyó en ofrenda a Atenea y –según se deduce del texto– es aquél mismo que Filoctetes estaba buscando cuando la víbora que lo custodiaba lo mordió³⁹.

El poema sigue el mismo estilo logogrifo de la *Alejandra* de Licofrón y de *La siringa* y parece haber gozado de cierta fama en su época. Luciano, por ejemplo, reprochaba precisamente el lenguaje rebuscado y artificioso tanto del *Altar* – que él mismo atribuye a Dosíadas – como de la *Alejandra* de Licofrón⁴⁰.

26 Jasón.

27 Medea, quien se habría disfrazado de hombre para huir de Atenas.

28 Tras someterlo a una cocción mágica, Medea le otorga nuevamente la juventud a Jasón.

29 Al igual que Empusa, criatura del inframundo y perteneciente al séquito de Hécate, Tetis, a quien se alude aquí en forma metonímica, también tenía la capacidad de transformar su apariencia en cualquier ser.

30 Aquiles, hijo de Tetis y marido de Medea según algunas tradiciones (cfr. Apolonio, *Arg.* 4.811), era bañado en ambrosía y puesto al fuego por su madre para volverlo inmortal, de aquí la alusión a las cenizas.

31 Paris era hijo de Hécabe, cierta vez transformada en perra.

32 Crisa es una divinidad vagamente identificada con Atenea o con Ártemis y, probablemente también, con la diosa tracia Bendis. Jasón tenía cierta predilección por esta divinidad.

33 Medea, la “cocinahombres”, mató con su magia al gigante Talos, forjado por Hefesto (cfr. Apolonio, *Arg.* 4.1368)

34 Hefesto, que no fue engendrado por padre alguno, tuvo dos amores (Afrodita y Áglae) y fue arrojado desde el Olimpo por Hera, su madre.

35 Juego de palabras, se realiza el procedimiento inverso al que se da en *La siringa* v. 12, es decir, se nombra Teócrito para aludir a Paris. Filoctetes fue quien mató a Paris y también quien prendió la pira funeraria de Heracles, el cual había sido engendrado por Zeus a lo largo de “tres noches” (cf. Licofrón, *Al.* 33). De acuerdo con la versión que transmite Sófocles, en el viaje de los aqueos hacia Troya, Filoctetes habría sido mordido por una serpiente que se encontraba escondida en el altar de Crisa, en el islote homónimo, en castigo por haber revelado dónde se encontraba la pira funeraria de Heracles. A causa del dolor que le provocaba la herida y de sus gritos, que desalentaban a la tropa, Filoctetes fue abandonado en la isla de Lemnos.

36 Odiseo.

37 Diomedes, cuyo padre, Tideo, tras el sitio de Tebas y herido de muerte devoró la cabeza de su enemigo Melanipo.

38 En pleno sitio de Troya, Odiseo y Diomedes (según Eurípides) debieron ir a buscar a Filoctetes ya que un oráculo había determinado que la ciudad caería únicamente si los aqueos iban armados con las flechas de Heracles. Estas armas estaban en posesión de Filoctetes, ya que Heracles se las había regalado por aceptar encender la pira funeraria a pesar de que en el momento de la incineración este héroe estaba aún con vida.

39 Sófocles, *Fil.* 195, 271, 1327.

40 En *Lexiphanes* de Luciano, Licino compara la obra que ha escrito Lexifanes – plagada de aticismos, de palabras oscuras e inventadas – con los poemas que emplean “un lenguaje rebuscado” (τοὺς κατάγλωττα γράφοντας ποιήματα, 25.15) tales como el *Altar* de Dosíadas y la *Alejandra* de Licofrón o cualquier otra obra “más desgraciada por su lengua” (τὴν φωνὴν κακοδαιμονέστερος, 25.18-20).

<p>La tinta negra de las víctimas con su gotear rojizo como púrpura de molusco no me empapa, ni los cuchillos afilados sobre la piedra de Naxos se ocupan de los patrimonios de Pan⁴¹. Con su humareda en espiral no me ennegrece la aromática resina de los retoños de Nisa.</p>	5
<p>Me contemplas, un altar no construido con ladrillos de oro o con terrones de Álibe, ni el que erigió la progenie nacida en el Cinto tras tomar ambos los cuernos de las bestias que balan, cuantas en las lisas laderas del Cinto pastan, sería equivalente a mí⁴². Con las hijas del cielo me erigieron las nueve nacidas de la tierra, a cuyo arte concedió la eternidad el soberano de los inmortales.</p>	10
<p>Y tú, que has bebido de la fuente que el hijo de la Gorgona abrió, ofrenda y vierte en mi honor una libación abundante y mucho más dulce que la de las hijas de Himeto. Ven sin temor a mi encuentro, ya que estoy limpio de monstruos que escupen veneno⁴³, como los que ocultaba en las Neas de Tracia el que cerca de Mirina te erigió a ti, hija de tres padres⁴⁴, el ladrón del carnero púrpura⁴⁵.</p>	15 20 25

El *Altar de las Musas* también imita la forma enunciativa de los epigramas votivos: se presenta y se describe a sí mismo en primera persona. Sin embargo, a diferencia del resto de los *carmina figurata*, no pretende crear la ilusión de haber sido grabado sobre un objeto, sino que, por el contrario, busca romper con esa pretensión de verosimilitud que hasta el momento ha sido una característica propia del género. Esta ruptura se produce desde el inicio mismo del poema al oponerse de manera sistemática a tal identificación: niega, por ejemplo, estar salpicado por la sangre de las víctimas, o que la resina de las ofrendas aromáticas lo ennegrezcan, o haber sido construido con lingotes de oro, ladrillos de plata, o con cuernos de cabras –tal como el que erigieron Apolo y Ártemis en Delos.

Esta identificación a través de negaciones concluye cuando el propio altar declara haber sido erigido por las tres hijas del cielo, las Gracias⁴⁶, y las nueve de la tierra, las Musas. Tras esta declaración, el altar exhorta a aquél que ha bebido de la fuente de Hipocrene, es decir de la fuente de las Musas en Helicón, que sacrifique y derrame sobre él libaciones abundantes y más deliciosa que las que producen las hijas de Himeto – en alusión a las abejas y la miel de ese monte. Finalmente, el *Altar de las Musas* se distancia de su predecesor y le pide a su lector que se acerque sin temor, puesto que, a diferencia del *Altar de Jasón*, no oculta monstruos que inoculan veneno, en referencia al episodio de Filoctetes y la serpiente en el altar que el héroe de los argonautas construyó en honor a Atenea.

Lo interesante de este último poema-figura es que genera una disrupción en el género. A pesar de que emplea el dispositivo enunciativo del epigrama votivo, le advierte al lector que – tal como él mismo puede observarlo (ὄρηξ με, v. 7) –, más allá de la forma de altar

41 Los animales, entre ellos los que se inmolan en los altares, pertenecen al dominio de Pan.

42 El famoso altar de Delos construido con cuernos de cabras por Apolo y Ártemis.

43 La serpiente que mordió a Filoctetes.

44 Atenea Tritogenea.

45 Jasón.

46 Kwapisz (2013, p. 186-187).

que adquiere su texto, no deja de ser un poema.

Es necesario, finalmente, hacer referencia al acróstico que contiene el poema: “¡Olímpico! ¡Que por muchos años sacrifiques!” (Ὀλύμπιε, πολλοῖς ἔτεσι θύσειας). El epíteto “Olímpico” era el empleado para designar al emperador Adriano (76-138 d. C.), ferviente admirador de la cultura griega. Es probable que este poema haya sido compuesto hacia la época de la culminación del templo a Zeus Olímpico en Ateneas, iniciado a mediados del s. VI a. C. por Pisístrato y concluido recién por el emperador romano entre el 131 y el 132 d.C⁴⁷.

Aunque los manuscritos atribuyen a un tal Bestino la autoría del *Altar de las Musas*, es probable que haya que atribuírselo a Lucio Julio Vestino, un importante oficial e intelectual de la corte de Adriano. De acuerdo con una inscripción griega encontrada en Roma (IG 14.1085 = IGUR 62), Vestino fue prefecto en Alejandría y gobernó Egipto, dirigió el Museo y la Biblioteca en Roma y tuvo a cargo la educación de Adriano y la secretaría del mismo emperador.

A modo de conclusión

La intención de este artículo ha sido simplemente presentar un conjunto de poemas conservados en la *Antología Palatina* que aparecen antes que nada como juegos literarios. De cualquier modo, el aspecto lúdico de estos poemas adquiere una gran sofisticación ya que no se trata simplemente de que el texto adquiriera la forma del objeto aludido, sino que implica también un complejo desarrollo métrico, un intrincado trabajo léxico y alusivo en la creación de los acertijos, una elaborada articulación del mito y de la tradición de los epigramas votivos.

Los *technopaígnia* deben sus orígenes al contexto cultural e histórico de la Alejandría ptolemaica, un ámbito intelectual en el que la escritura y la preservación de la tradición literaria griega es propiciada de manera institucional: a expensas públicas se compran libros, se copian, se los incluye dentro de catálogo y se conservan. Esto se debe, ante todo, al mecenazgo de Ptolomeo Sóter y de su hijo Ptolomeo Filadelfo que no solo crearon la Biblioteca y el Museo en el cual vivían a sus expensas eruditos provenientes de distintos lugares de Grecia, sino que patrocinaron y respaldaron las actividades literarias e intelectuales al integrarlas a los simposios y reuniones de la corte. Este apoyo no era obviamente gratis, estos eruditos tenían la función de sustentar simbólicamente la construcción de la hegemonía de los soberanos macedónicos en un ámbito cultural totalmente ajeno como era Egipto hacia fines del s. IV a.C. En esta labor propagandista, los poetas tuvieron la oportunidad de experimentar con la tradición griega y otorgarle nuevas significaciones adecuadas al ámbito alejandrino. En este contexto florecen diversos poetas que comienzan a ver las posibilidades de la experimentación escrita de la poesía, en algunos casos poemas breves pero con una técnica mucho más elaborada, póngase por ejemplo las composiciones de Calímaco o del mismo Teócrito. Los tres poemas de Simias de Rodas y *La siringa*, atribuida a Teócrito, se desprenden directamente de este ambiente literario y cultural. *El Altar de Jasón*, atribuido Dosíadas, implica una relación intertextual muy evidente con *La siringa*, prácticamente una imitación de sus juegos y de su estética, y es posible que pertenezca también al mismo ámbito y período o a lo sumo a un período posterior. Finalmente, el *Altar de las Musas*, de Lucio Julio Vestino, compuesto también en imitación al *Altar de Jasón* es una ofrenda para un “nuevo Ptolomeo”, el emperador romano Adriano, que hacia el s. II d.C., fue también un soberano mecenas de la cultura y el arte griegos.

47 La inscripción dedicatoria en el Olimpion de Atenas designa a Adriano con el título de Olímpico (SIG3 839 Weber). Bowie (2002, p. 185-189).

Bibliografía selecta

- BING, P.; BRUSS, J. S. *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Down to Philip. Leiden: Brill, 2007.
- BOWIE, E. L. "Hadrian and Greek Poetry". In: OSTENFELD, E. N.; BLOMQUIST, K.; NEVETT, L. C. (ed.). *Greek Romans and Roman Greeks: Studies in Cultural Interaction 3*. Aarhus, p. 172-197, 2002.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. *Bucólicos griegos*. Madrid, 1986.
- CAIRNS, F. *Hellenistic Epigrams: Contexts of Exploration*. Cambridge, 2016.
- CAMERON, A. *The Greek Anthology: from Meleager to Planudes*. Oxford, 1993.
- CAMERON, A. *Callimachus and His Critics*. Princeton, 1995.
- CHAPARRO GÓMEZ, C. A vueltas con los carmina figurata. Optaciano, Porfirio, Eugenio Vulgario y Fortunato Liceti. *Myrtia 25*, p. 131-148, 2010.
- CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. (ed.). *A Companion to Hellenistic Literature*. Malden, Mass, 2010.
- CUSSET, C. *La Muse dans la Bibliothèque*. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine. Paris, 1999.
- DI GREGORIO, L. Sui frammenti di Simia di Rodi, poeta alessandrino. *Aevum 82*, p. 51-117, 2008.
- DIAMANTOPOULOU, L. *Griechische visuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main, 2016.
- ERMOLAEVA, E. L. The Figure Poem Egg by Simias of Rhodes (AP 15, 27) and Metrical Terminology. *Philologia Classica 12*, p. 122-129, 2017.
- ERNST, U. *Carmen Figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln, 1991.
- FANTUZZI, M.; HUNTER, R. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge, 2004.
- GOW, A. S. F. The ΣΥΠΙΓΞ Technopaegnum. *JPh 33*, p. 128-138, 1914.
- GOW, A. S. F.; PAGE, D. L. (ed.). *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams, II*. Cambridge, 1965.
- GUICHARD, L. A. 'Simias' Pattern Poems: The Margins of the Canon. In: HARDER, M. A.; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. (ed.). *Beyond the Canon*. Leuven, 2006. p. 83-103.
- HARDER, A. Epigram and the Heritage of Epic. In: BING, P.; BRUSS, J. S. *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden & London, 2007. p. 409-428.
- HARDER, M. A.; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. (ed.). *Beyond the Canon*. Leuven, 2006.
- KLOOSTER, J. *Poetry as Window and Mirror: Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*. Leiden, 2011.
- KWAPISZ, J. *The Paradigm of Simias*. Berlin and Boston, 2019.
- KWAPISZ, J. (ed.). *The Greek Figure Poems*. Leuven, 2013.
- KWAPISZ, J.; PETRAIN, D.; SZYMANSKI, M. (ed.). *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Berlin, 2013.
- LUZ, C. Technopaignia: Formspiele in der griechischen Dichtung. Leiden, 2010.
- MCNELIS, C.; SENS, A. *The Alexandra of Lycophron: A Literary Study*. Oxford, 2016.
- PAPPAS, A. The Treachery of Verbal Images: Viewing the Greek Technopaegnia. In: KWAPISZ, J.; PETRAIN, D.; SZYMANSKI, M. (ed.): *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Berlin, 2013. p. 199-224.
- PATON, W.R. (ed.). *The Greek Anthology, I-V*. Cambridge, Mass, 1917-1920.
- PÉREZ LÓPEZ, M. Los Technopaignia de la Anthologia Graeca y la poesía concreta. Un capítulo de la historia de la escritura", *Eclás 121*, p. 173-182, 2002.
- PRETAGOSTINI, R. *Ricerche sulla poesia alessandrina II: Forme allusive e contenuti nuovi*. Rome, 2007.
- STRODEL, S. *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*. Frankfurt am Main, 2002.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. Die griechischen technopaegnia. *JDAI 14*, p. 51-59, 1899.