

El diálogo platónico y los modos de enunciación del idilio teocriteo*

José Guillermo MONTES CALA

Universidad de Cádiz

Recibido: 12 de noviembre de 2008

Aceptado: 17 de diciembre de 2008

RESUMEN

De acuerdo con la categorización platónica de las formas literarias, los escolios antiguos ya hablan de un γένος διηγηματικόν, δραματικόν y μικτόν al referirse a la estructura de los *Idilios* de Teócrito. De hecho, esta fluctuación entre mimesis y narración en los idilios puede considerarse como uno de los rasgos más singulares de la poética teocritea y en este trabajo será investigada desde el punto de vista de su estrecha relación con la praxis literaria de Platón como escritor de diálogos filosóficos, tomando para ello como ejemplo el *Id. 7*.

Palabras clave: Literatura griega. Teócrito y Platón. Modos de enunciación de la obra literaria. *Idilio VII*.

ABSTRACT

Adopting Plato's basic categories of literary work, the ancient scholia already speak of a γένος διηγηματικόν, δραματικόν and μικτόν referring to the structure of Theocritus' Idylls. In fact, that fluctuation between mimesis and narrative in the idylls can be regarded as one of the most remarkable elements in Theocritus' poetics and in this article will be investigated from the viewpoint of its close relationship to Plato' literary praxis as writer of philosophical dialogues, taking *Id. 7* as an example.

Key words: Greek Literature. Theocritus and Plato. Modes of enunciation in a literary work. *Idyll VII*.

Al abordar la importante cuestión de la μίμησις mediante el lenguaje, Aristóteles plantea la imposibilidad de hallar un ὄνομα κοινόν que englobe a todas sus manifestaciones literarias: οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινόν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιοῦτων ποιῶν τὴν μίμησιν¹. Probablemente el estagirita está pensando en la lamentable ineptitud del término ποίησις para tal cometido, debido entre otras razones a la restrictiva y vulgar identificación que del mismo se hace con el criterio puramente formal de μέτρον. Pero, en realidad, podría en sentido estricto tildarse de ποίησις (es decir, de «imitación mediante el lenguaje») una composición en verso (sea yámbica, elegíaca, o de cualquier tipo métrico)

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación HUM2007-62489 financiado por la DGICYT.

¹ *Po.* 1447 b 9-13.

como en prosa; y, en esta última categoría de μίμησις, enumera tanto los mimos de Sofrón y de su hijo Jenarco como los diálogos socráticos (esto es, platónicos). Quiere ello decir que, ya en un texto señero como la *Poética* aristotélica, los diálogos platónicos eran «poéticamente» exaltados por sus cualidades miméticas², homologables a la de los venerables mimos sicilianos, un tipo literario que —al decir, por ejemplo, del gramático tardío Diomedes— es *sermonis cuiuslibet et motus sine reuerentia uel factorum et turpium cum lasciuia imitatio, a graecis ita definitus* μίμος ἐστὶ μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ τὰ ἀσυγχώρητα περιέχων³. Huelga decir que, también en la escoliografía, la poesía teocritea es elogiada por imitar costumbres (en concreto, las de los rústicos) con natural deleite y evitar en el estilo, en consonancia con este objeto, toda muestra de grandilocuencia o pomposidad: εἰς ὅσον δ' οἶόν τέ ἐστὶ, τὰ τῶν ἀγροίκων ἦθη ἐκμάσσεται αὐτῆ ἢ ποιήσις, τερπνῶς πάνυ τοὺς τῆ ἀγροικίᾳ σκυθρωποὺς κατὰ τὸν βίον χαρακτηρίζουσα: ἐκπέφυγε δὲ τὸ ἄγαν ἄδρὸν καὶ ὑπέρογκον τῆς ποιήσεως⁴. En ello comparte con la exégesis del diálogo platónico una misma concepción mimética y no es necesario insistir aquí en que se trata de una visión notoriamente restrictiva de la poesía de Teócrito, a buen seguro surgida de la lectura de los propios textos teocriteos donde ya se contienen expresiones afines y por ello susceptibles de interpretaciones «metaliterarias» en principio ajenas al propio poeta⁵.

Pero el interés mayor de lo contenido en este escolio no reside, a nuestro modo de ver, en su tributo a esa «simple mimetic idea»⁶, conformadora y uniformadora de la denominada «bucólica» teocritea, sino en su abierta confrontación con un parámetro tenido por primordial para el establecimiento de taxonomías genéricas desde tiempos de Platón y Aristóteles⁷, a saber, los modos de enunciación del mensaje literario: πᾶσα ποίησις τρεῖς ἔχει χαρακτῆρας, διηγηματικόν, δραματικόν καὶ μικτόν. τὸ δὲ βουκολικόν ποίημα μῖγμά ἐστὶ παντὸς εἴδους καθάπερ συγκεκραμένον· διὸ καὶ χαριέστερον τῆ ποικιλίᾳ τῆς κράσεως, ποτὲ μὲν συγκείμενον ἐκ διηγηματικοῦ, ποτὲ δὲ ἐκ δραματικοῦ, ποτὲ δὲ ἐκ μικτοῦ, ἦγουν διηγηματικοῦ καὶ δραματικοῦ, ὅτε δὲ ὡς ἂν τύχη⁸. En su breve *Περὶ τῶν τῆς ποιήσεως χαρακτηρῶν* nuestro escoliasta se ve de entrada obligado a advertir a sus lectores que la acostumbrada taxonomía platónico-aristotélica no es operativa en el caso de la obra de Teócrito, porque su poesía, pese a ser mayoritariamente hexamétrica y asimilable en lo formal al viejo *epos*, desborda con creces el ámbito del γένος μικτόν,

² Haslam (1972: 18 s.) recoge, entre los testimonios antiguos, un interesante papiro del s. II d. C. (*P.Oxy.* 3219, fr. 1,2) en el que, de forma excepcional, se especifica que Platón había imitado al mimógrafo Sofrón κατὰ τὸ δραματικὸν τῶν διαλόγων («por la cualidad dramática de sus diálogos»).

³ *Gr. Lat.* I, pp. 490 Keil. Ya Hirzel (1895: I 199-225, 246-259) ponía de relieve la presencia de elementos dramáticos de muy diversa índole en los diálogos de Platón. Sobre la relación con los géneros dramáticos véase ahora también Giuliano (2005: 56 n. 109), quien recoge la abundante bibliografía al respecto.

⁴ *Prol.* D (p. 5. 2-6 Wendel).

⁵ Cf. Montes Cala (2003: 11-20).

⁶ Cf. Van Sickle (1976: 34 s.).

⁷ Véase, para los desarrollos y formulaciones de este sistema clasificatorio en la crítica literaria posterior, la útil sinopsis de Haslam (1972: 20 s.).

⁸ *Prol.* D (pp. 4. 11-5. 2 Wendel).

al que por tradición pertenece la épica. Así el resultado de la creación poética de Teócrito es sentido por el escoliasta como una nueva «mezcla» (μίγμα), que varía de poema a poema en la composición y proporción de sus ingredientes y, sobre todo, en cuanto a su presentación lingüística está abierta a todos los modos posibles. Un rápido repaso a la situación enunciativa de los idilios teocriteos nos confirmará esta continua y desconcertante fluctuación. En efecto, a veces el idilio teocriteo se acerca a la técnica dramática con sus ágiles cuadros dialogados (*Idd.* 1, 4, 5, 10, 14, 15), sin intervención de narrador alguno (por ejemplo, muchos de esos cuadros escénicos están presentes en los idilios denominados «bucólicos», precediendo y siguiendo a las típicas canciones de ambiente pastoril, aunque no en todos, con lo que sería un craso error su análisis como uno de los rasgos específicos de este subgrupo⁹); otras veces, en lugar de un cuadro escénico, aparece un marco narrativo próximo a los modos épicos con sus acostumbradas dosis de narración impersonal y discursos en estilo directo (*Idd.* 6, 11, 13, 16, 17, 18, 22, 24, 26); otras incluso la forma monológica, que abarca desde la expresión más lírica del yo poético hasta la narración personal de acontecimientos, es la empleada (*Idd.* 2, 3, 7, 12, 28, 29, 30). En realidad, desde el punto de vista de su modo de enunciación el idilio teocriteo resulta inclasificable.

No obstante, una similar fluctuación en el uso de los *modi* lingüísticos dentro de un *corpus* de textos reunidos bajo una misma denominación literaria ya se aprecia en el conjunto de los denominados *διάλογοι* platónicos. Fue precisamente Plutarco quien, al abordar una de sus *quaestiones convivales*, se hizo eco de esta importantísima singularidad en el modo de presentación de los diálogos de Platón: «ἴστε γάρ» εἶπεν «ὅτι τῶν Πλάτωνος διαλόγων διηγηματικοί τινές εἰσιν οἱ δὲ δραματικοί· τούτων οὖν τῶν δραματικῶν τοὺς ἐλαφροτάτους ἐκδιδάσκονται παῖδες ὥστ' ἀπὸ στόματος λέγειν· πρόσεστι δ' ὑπόκρισις πρέπουσα τῷ ἦθει τῶν ὑποκειμένων προσώπων καὶ φωνῆς πλάσμα καὶ σχῆμα καὶ διαθέσεις ἐπόμεναι τοῖς λεγομένοις [...]

»¹⁰. La clasificación plutarquea es debidamente atenta a los εἶδη λόγου: los «diálogos» fluctúan entre dos *modi*, ya que unos son «narrativos» (διηγηματικοί), pero otros «dramáticos» (δραματικοί), y de estos últimos (al menos, de los más livianos) —añadirá a seguido el queronense— existe en su tiempo incluso la costumbre de representarlos teatralmente¹¹. En efecto, si miramos a los niveles de exposición de sus diálogos, bien pronto podrá constatarse este hecho: unos nos muestran directamente, es decir, sin intervención de mediador alguno, a los diferentes personajes hablando con voz propia al modo de una pieza teatral; en cambio, otros recurren a la figura de un narrador como mediador, el cual además puede presentar un mayor o menor grado de

⁹ Un buen análisis de estas oscilaciones entre idilios «miméticos» e idilios «narrativos» puede leerse en Damon (1995), quien extrae como conclusión el interesante dato de que no hay división alguna en este terreno entre el grupo de los idilios convencionalmente tenidos por «bucólicos» y los demás.

¹⁰ *Quaest. conv.* 7. 8. 1 (= *Mor.* 711 B-C).

¹¹ Piénsese en el directo entronque, ya puesto de manifiesto por buena parte de la exégesis antigua, del diálogo platónico con una tradición genuinamente teatral como la del mimo siciliano. En cualquier caso, estas cualidades miméticas de sus diálogos fueron a veces sentidas como una flagrante contradicción con lo expuesto por Platón en la *República* con respecto a la poesía mimética. Quizá Ath. 11. 505 B sea el caso más notorio: Ateneo no entiende cómo el filósofo podía teóricamente censurar a Homero y la poesía mimética, pero al mismo tiempo componía «miméticamente» (μιμητικῶς) sus propios diálogos.

proximidad a los hechos enunciados, ya que unas veces puede tratarse de un narrador-testigo, con un alto grado de implicación en la acción dramática, pero otras no pasa de ser un narrador extradiegético que cuenta lo que cuenta por habérselo oído decir a otros testigos presenciales¹². En cualquier caso, el asunto no deja de tener cierta gracia, tratándose de Platón, el teórico literario que hizo, junto con Aristóteles, de los modos de presentación lingüística un criterio fundamental para las taxonomías genéricas; sin embargo, sus diálogos, al adaptarse de pieza a pieza y con suma flexibilidad a estas categorías, se convierten, más allá de las aparentes contradicciones entre teoría y praxis literarias, en el más consumado ejemplo de realización de la buena *mimesis*, pues conscientemente rompen con la limitación a una sola forma de expresión¹³.

La confluencia de ambos *modi*, dramático y narrativo, en el marco escénico de los diálogos platónicos podría ser un precedente cierto de esa continua y a veces alarmante fluctuación en el modo de presentación narrativo o dramático en los idilios teocriteos, que tanta perplejidad causaba ya a los comentaristas antiguos. Sus disquisiciones eruditas acerca del uso del término εἰδύλλια como mejor denominación para los poemas teocriteos frente a otras posibles como διάλογοι (y su elocuente comparación con los diálogos de Luciano) demuestran, desde otro ángulo, una evidente preocupación no sólo por conectar la poesía teocritea con la tradición del diálogo de corte platónico, sino también por atender una vez más a su muy peculiar situación enunciativa: πῶς οὐχ ὑπογράφονται ταῦτα τὰ ποιήματα διάλογοι –διαλέγεται γὰρ ἔν τισι τούτων πρόσωπα –ὡς καὶ τὰ τοῦ Λουκιανοῦ; οὐκ ἤθελεν ὁ ποιητὴς θεῖναι ἀλλοίαις καὶ ἀλλοίαις ὑπογραφάς, ἀλλὰ μίαν ἀρμόζουσαν πᾶσι τοῖς ποιήμασιν αὐτοῦ. εἶδος γὰρ λόγου ἐστὶ καὶ τὸ διηγηματικὸν καὶ τὸ δραματικὸν καὶ τὸ μικτόν, καὶ διὰ τοῦτο ὑπεγράφησαν εἰδύλλια¹⁴. Y en términos similares sobre la denominación εἰδύλλια frente a διάλογοι se expresará también Tzetzes¹⁵, con el telón de fondo del parangón directo con los diálogos lucianescos. Lo destacable es que, a partir de experimentos literarios como el platónico, Teócrito ha podido contar con seguros precedentes para cambiar el modo de presentación lingüística de idilio a idilio, sin que ello suponga en la práctica una divisoria genérica insalvable, o, visto desde otra perspectiva, para traducir a molde narrativo un material que podría considerarse mímico-dramático en origen.

A ello ha de añadirse otra principal característica literaria de la obra platónica, a la que tampoco nos parece que Teócrito fuera desatento. El diálogo platónico es, literariamente hablando, un tipo comprensivo, esto es, presenta, en su formulación más simple, una estructura bimembre donde un elemento compositivo A, constituido por un marco dialógico o narrativo, sirve de encuadre a un elemento compositivo B, constituido por el diálogo central donde se expone el meollo de la doctrina filo-

¹² Para los niveles de exposición del diálogo platónico consúltese el esquemático análisis de Bádenas (1984: 23 s.)

¹³ Cf. Giuliano (2005: 56).

¹⁴ *Prol.* Ed (p. 5. 14-19 Wendel).

¹⁵ *Anec. Est.* III 8 (pp. 12. 26-13. 6 Wendel).

sófica. Ajustado a este esquema de composición, el modelo platónico intercambia con suma facilidad sus modos de enunciación¹⁶. Pongamos, en primer lugar, algunos ejemplos de diálogos con marco dialógico (el *einrahmendes Gespräch* de Hirzel). El *Protágoras* es introducido por un elemento A, el diálogo inicial de Sócrates con un amigo, que enmarca el elemento B, el diálogo de Sócrates con Protágoras y otros sofistas tiempo atrás sostenido en casa de Calias y que el propio Sócrates refiere en primera persona. El *Fedón* reproduce un esquema similar al *Protágoras*: el diálogo inicial de Equócrates y Fedón en Fliunte (elemento A) encuadra el relato que Fedón hace como testigo presencial de la conversación de Sócrates con Simmias y Cebes en su último día de vida (elemento B). A veces se encuentran variantes excepcionales, como en el *Teeteto*, donde el diálogo inicial (A) de Euclides y Terpsión enmarca el diálogo central (B) de Sócrates con Teodoro y Teeteto que esta vez es presentado en estilo directo a través de la lectura que de su versión escrita hace Euclides. Con todo, los elementos A no siempre están constituidos por diálogos de encuadre. Como decimos, la permeabilidad aquí entre *μίμησις* y *διήγησις* es asombrosa. Atendamos ahora a algunos ejemplos con marco narrativo. Los diálogos tempranos *Lisis* y *Cármides* están introducidos por la narración de Sócrates en primera persona; pero también hay narración en primera persona en el *Parménides* (la de Céfalo) o en el *Banquete* (la de Apolodoro). A esta misma clase «diegemática» de elemento A, con narración personal de Sócrates nuevamente, pertenece también el encuadre de la *República*. Desde esta perspectiva, el modelo platónico se vuelve estructuralmente aún más relevante si cabe para apreciar en toda su magnitud la alternancia entre marco dialógico y marco narrativo en los idilios de Teócrito, cuya *struttura a cornice*, como muy bien fuera definida por Pretagostini¹⁷, se ajusta también a la presencia de dos elementos compositivos, siendo A el elemento de encuadre de B, constituido éste por una canción o un relato, y pudiendo A alternar de idilio a idilio en el modo de presentación dramático (diálogo/monólogo) o diegemático (narración impersonal/personal).

En Teócrito el caso más notorio de narración personal sirviendo de encuadre a una conversación ocasional lo tenemos en el complejo y estudiadísimo *Id. 7*, donde el elemento A estaría constituido por el encuentro de Simíquidas con el cabrero Lícidas (vv. 1-51 & 90-95) y la estancia en la finca de Frasidamo (vv. 128-157), mientras el elemento B lo estaría por dos canciones sucesivas a cargo de Lícidas (vv. 52-89) y Simíquidas (vv. 96-127). La narración en primera persona, aun cuando es con cierta ironía introducida por la fórmula temporal *ἤξ χρόνος ἀνίκ'* (v. 1), habitual para ubicar el relato en un pasado remoto¹⁸, nos sitúa los hechos que se relatan en A en el problemático dominio de la ficción autobiográfica¹⁹. Y precisamente el

¹⁶ Recuérdese cómo Platón se nos muestra, en aquellos diálogos que son relatados por un narrador, como un consumado maestro en saber alternar, junto a las típicas réplicas insertas mediante los usuales *verba dicendi*, las réplicas meramente yuxtapuestas con la finalidad de prestar mayor viveza y dramaticidad a la conversación narrada: cf., al respecto, las agudas observaciones de Andrieu (1954: 316-319).

¹⁷ Pretagostini (1980: 72).

¹⁸ Cf. Hatzikosta (1982: 11), (1986: 95).

¹⁹ Una muy juiciosa crítica a la interpretación estrictamente biográfica del *Id. 7* a la luz de la convención literaria de las escenas de encuentro, puede ya leerse en Cameron (1963).

olvido del carácter ficcional de este tono presuntamente autobiográfico ha sembrado de confusión la exégesis de A en el *Id.* 7, llevando a menudo a los exegetas a la simple identificación del narrador personal (*ego loquens*) con el autor²⁰. En realidad, Teócrito está calculadamente manejando en el elemento A del *Id.* 7 convenciones también rastreables en la tradición biográfica sobre los poetas. De hecho, en el género de las *Vitae poetarum* abunda este tipo de escena de encuentro donde habitualmente seres sobrenaturales (las Musas, Apolo) consagran poéticamente al biografado (Hesíodo, Arquíloco, Esquilo, etc.) y donde están con habilidad mezclados los elementos taumatúrgicos con otros más realistas como la precisión toponímica²¹. En consonancia con esta convención literaria, Teócrito ha construido la ficción autobiográfica de Simíquidas, dotando al personaje del cabrero Lícidas de un notorio halo de sobrenaturalidad²², nacido de su función vicaria de las Musas en su ocasional encuentro con Simíquidas, mas no por ello exento de una finísima ironía, ya que aquí su aspecto de cabrero, tan detalladamente descrito en los vv. 13-19, no corresponde al disfraz a menudo usado por una divinidad en su epifanía a los mortales, sino a la pura realidad²³. Este inusitado relieve de A en el *Id.* 7 debe llevarnos a cuestionar, desde el punto de vista compositivo, si es acertado equiparar, como habitualmente se hace, su estructura ABAB'A, con otras estructuras ABAB'A como las del *Id.* 6 ó 10, que también incluyen como elemento B las canciones sucesivas de Dafnis y Dametas, en el primer caso, y de Buceo y Milón, en el segundo. Un simple esquema narrativo del *Id.* 7 pondrá de relieve las singularidades de su estructura:

1-9 *Prólogo narrativo.*

10-131a *Escena de encuentro.*

10-20 Descripción de Lícidas.

21-127 Discursos contrapuestos.

21-26 Primer discurso de Lícidas.

²⁰ Y ello es así desde los tiempos de Reitzenstein (1893: 226) y su hoy superada «mascarada bucólica» hasta el sinfín de identificaciones propuestas para los diferentes personajes que pueblan este idilio. Pero, sobre el uso de la primera persona en el *Id.* 7, conviene no olvidar las juiciosas palabras de Gow (1940: 47): «First, then, by way of precaution let us note that 'I' in literature may stand for the author himself, as for instance in *Id.* 28, or for a character he has created, as in *Id.* 3, and that between these extremes an author may identify himself not wholly but only in part with a character who uses the first person. Hence, though the speaker in *Id.* 7 is plainly in part the poet, the two are not necessarily identical».

²¹ Cf. Leftkowitz (1981: 1-11, 25-31, 67-74). Para la topografía específica del *Id.* 7, véanse las interesantes propuestas de identificación con diversos lugares de la isla de Cos realizadas por Arnott (1979) y Zanker (1980). Con todo, como ya exponía Cameron (1963: 298), el detallismo topográfico es un lugar común en este tipo de escenas de encuentro desde tiempos de Homero.

²² Puelma (1960: 150 s.) habla de una evidente «Mythisierung» del personaje. Para Lícidas como trasunto de un dios, cf. et. Williams (1971), quien lo identifica con Apolo, y Brown (1981), quien piensa mejor en Pan. Con todo, deben tenerse muy en cuenta las oportunas observaciones de Palumbo Stracca (1979: 74-6).

²³ Es importante, para valorar la influencia de todas estas convenciones literarias en el *Id.* 7, tener siempre presente la reflexión de Cameron (1963: 303), en el sentido de que la epifanía de Lícidas es una adaptación de la forma y la terminología de una escena de encuentro sobrenatural a una situación nada sobrenatural que hace que lectores y editores encuentren algo desconcertante en el lenguaje del pasaje y, en fin, en la atmósfera de todo el poema. También insiste en el carácter paródico de la escena teocritea Giangrande (1968: 529-531), para quien la «verista» descripción de Lícidas es una *Umkehrung* típicamente alejandrina de motivos homéricos.

- 27a Fórmula de transición.
27b-41 Primer discurso de Simíquidas.
42 Fórmula de transición.
43-89 Segundo discurso de Lícidas.
[52-89 CANCIÓN DE LÍCIDAS]
90-91a Fórmula de transición.
91b-127 Segundo discurso de Simíquidas.
[96-127 CANCIÓN DE SIMÍQUIDAS]
128-131a Despedida.
131b-157 Epílogo narrativo.

A la vista del esquema propuesto, ha de concluirse que la narración personal del *Id. 7* presenta, en realidad, dos niveles en su estructura bien delimitados:

- 1) el *marco narrativo*, articulado en prólogo y epílogo, donde se ubica, mediante un ἀπροσδόκητον, una escena de encuentro, cuyo referente homérico o hesiódico ha sido suficientemente estudiado por la crítica²⁴;
- 2) el *marco discursivo*, constituido por el diálogo entre Lícidas y Simíquidas, cuyo gran desarrollo es ya propio de las escenas de encuentro, pero no así la integración, como parte de sendos discursos en estilo directo, de las canciones de Lícidas y Simíquidas²⁵.

Para captar en toda su riqueza las peculiaridades compositivas del *Id. 7* en comparación con otros idilios teocriteos, es fuerza hablar a su vez de distintos grados de inclusión de B en A: en el *Id. 7* es preferible hablar de canciones insertas «en segundo grado», pues no penden directamente del prólogo narrativo, como sí sucede en las estructuras ABAB'A del *Id. 6* o del *Id. 10*, sino que se integran, como secciones desde luego conspicuas, dentro del animado diálogo de ambos personajes, Lícidas y Simíquidas, el cual el narrador desarrolla a través de la técnica épica de los discursos contrapuestos. Es ésta, pues, una novedad muy reseñable del *Id. 7*: ambas canciones son, estructuralmente hablando, *discursos dentro de discursos*, conforme a una peculiar adaptación teocritea de una técnica conocida por la épica. El ἀπροσδόκητον en A, el factor sorpresa del repentino encuentro, desempeña una función de primer orden para la línea diegética del relato. Simíquidas ya expone en los versos iniciales cuál era el motivo de su campestre excursión por la isla de Cos (vv. 1-4):

Ἦς χρόνος ἀνίκ' ἐγών τε καὶ Εὐκριτος εἰς τὸν Ἄλεντα
εἶρομες ἐκ πόλιος, σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας.
τᾶ Διοῖ γὰρ ἔτευχε θαλύσια καὶ Φρασίδαμος
κάντιγένης, δύο τέκνα Λυκοπέος, [...]

²⁴ Cf. Ott (1972); Williams (1978).

²⁵ Desde luego, la correspondencia de *Od. 13. 347* s. (Atena cuenta a Odiseo dónde está) & 361-371 (Atena ayuda a Odiseo a ocultar su tesoro) con los cantos de Lícidas y Simíquidas propuesta por Williams (1978: 224) nos parece totalmente gratuita.

El propósito no era otro que asistir, en compañía de sus amigos Éucrito y Amintas, al festival de las Talisias que se había de celebrar en honor de Deméter en la finca de los nobles Frasadamo y Antígenes, ambos hijos de Licopeo. Y, en efecto, en el epílogo de los vv. 131-157 asistimos a la llegada de Simíquidas y sus amigos a la finca de Frasadamo, cuyas amenidades son ricamente descritas, y a la celebración de la fiesta de la cosecha previamente anunciada. En principio, el elemento A no es propiamente el encuentro de Simíquidas con Lícidas, sino el viaje de ida al campo con ocasión de las Talisias, durante el cual acontece como *interim* el encuentro fortuito con el cabrero. Indudablemente el peso de las escenas épicas de encuentro, tanto las homéricas de encuentros sobrenaturales con dioses disfrazados como la hesiódica de encuentro sobrenatural con las Musas, se ha dejado sentir en los versos del *Id.* 7, donde el poeta hace gala de un dominio sin igual de la ironía y la parodia; pero el análisis estructural basado exclusivamente en el modelo épico de escena de encuentro se agota, a nuestro modo de ver, ante dos capitales cuestiones, a las que no puede dar cumplida respuesta: 1) el carácter «exento» de la escena de encuentro; 2) la inserción del elemento B (canciones) en el marco de una escena de encuentro.

En primer término, todos los ejemplos épicos propuestos como *Vorbilder* del *Id.* 7 pertenecen a escenas que, aun teniendo sentido completo en sí mismas, están enmarcadas en contextos más amplios que dan información suficiente sobre los antecedentes y, sobre todo, los consecuentes. Un solo ejemplo servirá para ilustrarlo. Si en *Od.* 13. 221-440²⁶ la diosa Palas Atena sale al encuentro del atribulado Odiseo bajo la apariencia de un joven pastor, el auditorio sabe que lo hace, como en otros momentos, en calidad de diosa tutelar del héroe y con el objeto de, una vez alcanzada la añorada tierra de Ítaca, trazarle un plan que sirva no ya para la progresión del relato, sino para su desenlace: es así la propia diosa la que, antes de partir a Esparta en busca de Telémaco, encaminará los pasos del héroe hacia la majada del leal porquero Eumeo y, sobre todo, le dará el aspecto de un mendigo decrepito (haciéndole además donación, entre otros objetos, de un σιγήτρον), ardid que se revelará muy efectivo para el triunfo final sobre los pretendientes. En efecto, las «secuelas» de este encuentro quedarán suficientemente explícitas desde el comienzo del canto XIV; pero, en cualquier caso, el hecho de que Teócrito haya podido utilizar con cierta ironía motivos ya presentes en esta u otras escenas homéricas, como Ott y Williams han revelado, no significa que, desde el punto de vista estructural, las coincidencias tengan que ser exactas. Por ejemplo, la última correspondencia trazada por Williams con el comienzo de *Od.* 14, equiparándose la llegada de Odiseo a la majada de Eumeo (descrita por extenso en los vv. 1-28) y el posterior banquete rústico (vv. 75 ss.) con la entrada de Simíquidas en la finca de Frasadamo (descrita asimismo por extenso en los vv. 133-147) y el posterior banquete rústico (vv. 148-157), no debe engañarnos al respecto: Odiseo llegará a la cabaña de Eumeo, donde recibirá los dones de hospitalidad, en cumplimiento de los *dicta* de la diosa, ya conve-

²⁶ Para Williams (1978: 223-5) esta escena homérica –y no *Od.* 17. 182-261, como defendía Ott (1972: 147 s.)– sería la candidata más probable como modelo del *Id.* 7.

nientemente especificados en la escena anterior, haciendo de su epifanía un elemento de progresión argumental de primer orden; en cambio, las «secuelas» de la escena de encuentro en el *Id.* 7, una vez se separan Simíquidas y Lícidas en los vv. 130 s., no son por lo menos igual de obvias. En realidad, mucho se han esforzado los intérpretes de este idilio en buscar esos habituales consecuentes, llegándose incluso a proponer la lectura de esta sección final, con la estancia de los personajes en la finca de Frasadamo entre vino y canciones, a partir de las presuntas «claves» temáticas (casi siempre se refieren al tópico de la consagración poética) del fortuito pero decisivo encuentro con el cabrero²⁷. Pero ello es sencillamente tergiversar las cosas. Van Groningen ya advirtió sobre la extraña falta de canciones en el marco esperado de las Talisias²⁸, máxime cuando –como muy bien viera Giangrande²⁹– las alusiones allí a las Ninfas de Castalia, al agua o al vino (todas ellas metáforas bien conocidas de la poesía) son constantes y apuntan de manera decidida a la recitación de poemas de circunstancias acordes con la celebración de un banquete de carácter sacral. Lo cierto es que no pasan de ser meras alusiones y el poeta ha optado, sorprendentemente, por insertar las canciones como elemento B en la escena de encuentro precedente, para lo cual no contaba desde luego con el aval del modelo épico, operándose con ello un, en principio, «desconcertante» desplazamiento. Pero el épico no es el único modelo seguido por el poeta.

En la construcción del elemento A del *Id.* 7 como «imprevisto», el referente del diálogo platónico también se ha invocado con razón³⁰. Ya Murley llamaba la atención sobre la elaboración teocritea de la técnica platónica de descripción de la naturaleza como escenario idóneo para la conversación, haciendo ver que esta conexión era especialmente evidente en la narración personal del *Id.* 7, cuyo *dramatic setting* debe no poco al modo como es presentado, en concreto, el *Fedro*³¹. Pero Murley no pasaba de proponer una serie de paralelos temáticos con el célebre pasaje de 230 b-c: los árboles deliciosos y fragantes (plátano, sauzgatillo), la placentera fuente de fría agua, las estatuas y figurillas que la rodean y delatan un recinto consagrado a las Ninfas o al Aqueloo, el aire puro, el coro estival de las cigarras, el césped en suave pendiente; todos estos elementos descriptivos se acumulan conforme al topos del *locus amoenus*. Obviamente tan campestre y ameno lugar del *Fedro* encuentra correlato con los escenarios habituales de la bucólica; pero, lo más importante para nuestro propósito, el propio diálogo platónico presenta ya esta καλή καταγωγή como escenario «activo» no sólo para la mera conversación entre Sócrates y Fedro (ya, en 229 b, Fedro indica la posibilidad de hallar un lugar con sombra, moderada brisa y mullido césped para tomar allí asiento o incluso recostarse), sino sobre todo para insertar en su marco una nítida sucesión de λόγοι en boca de Fedro y Sócrates, cuya

²⁷ Cf. Pearce (1988: 287).

²⁸ Van Groningen (1959: 37).

²⁹ Giangrande (1968: 491 s., 494).

³⁰ Hunter (1999: 145) ve en las analogías con los diálogos platónicos un caso de «Hellenistic exploitation of the literary heritage».

³¹ Murley (1940: 282).

autonomía puede ser equiparable, desde el punto de vista compositivo, a la de los elementos B en los idilios teocriteos. De la importancia del escenario campestre para la línea diegética del *Fedro* (y, en concreto, para la presencia en ella de formas insertas) puede dar una primera muestra el breve relato mítico sobre Bóreas y Oritía, el cual se inserta al hilo de una alusión al paisaje³². Pues bien, en este marco campestre, tan vigorosamente descrito, quedarán insertos el discurso leído por Fedro, que en realidad reproduce un λόγος ἐρωτικός del rétor Lisias, así como los tres siguientes discursos de Sócrates.

Además Teócrito ya pudo encontrar en los diálogos platónicos la fórmula de *incipit* utilizada en el *Id.* 7, es decir, el relato en primera persona unido al motivo del encuentro fortuito. El *Fedro*, aunque en él nos falte el narrador por ser mímico-dramático en su modo de presentación, también responde a este mismo esquema situacional, con el motivo introductorio del περίπατος ἔξω τείχους, que Fedro emprende por recomendación del médico Acúmeno, y de su ocasional encuentro con Sócrates. Un desarrollo platónico completo de la fórmula lo tenemos, en cambio, en el comienzo del *Lisis*: ἐπορευόμενη μὲν ἐξ Ἀκαδημείας εὐθὺς Λυκείου τὴν ἔξω τείχους ὑπ' αὐτὸ τὸ τεῖχος· ἐπειδὴ δ' ἐγενόμην κατὰ τὴν πυλίδα ἣ ἡ Πάνοπος κρήνη, ἐνταῦθα συνέντυχον Ἴπποθάλει τε τῷ Ἱερωνύμου καὶ Κτησίππῳ τῷ Παιανιεῖ καὶ ἄλλοις μετὰ τούτων νεανίσκοις ἀθρόοις συνεστῶσι³³. Sócrates es aquí el *ego loquens* que va camino de la Academia al Liceo, pero que, llegando a un punto concreto del recorrido (la poterna donde la fuente de Panope), tropieza con Hipotales, Ctesipo y otros jóvenes y, a resultas de lo cual, desvía su camino hacia una palestra en compañía de sus jóvenes amigos. Y más interesante aún es el comienzo de la *República*: κατέβην χθὲς εἰς Πειραιᾶ μετὰ Γλαύκωνος τοῦ Ἀρίστωνος προσευξόμενός τε τῇ θεῷ καὶ ἅμα τὴν ἑορτὴν βουλόμενος θεάσασθαι τίνα τρόπον ποιήσουσιν ἄτε νῦν πρῶτον ἄγοντες. καλὴ μὲν οὖν μοι καὶ ἡ τῶν ἐπιχωρίων πομπὴ ἔδοξεν εἶναι, οὐ μέντοι ἦττον ἐφαίνετο πρέπειν ἢν οἱ Θροῶκες ἔπεμπον. προσευξάμενοι δὲ καὶ θεωρήσαντες ἀπῆμιν πρὸς τὸ ἄστυ³⁴. Platón explota aquí un motivo común al teocriteo: hacer una excursión con el objeto de asistir a un sacrificio o a una fiesta religiosa³⁵. Según el propio Sócrates nos informa en primera persona, bajó al Pireo el día anterior en compañía de Glaucón con el objeto de rezar a la diosa (probablemente, la diosa tracia Bendis) y de ser espectador de la fiesta que por primera vez se había de celebrar. Una vez cumplido el objetivo, se dispuso a regresar a la ciudad, pero en el camino de vuelta es abordado por un criado de Polemarco, quien le insiste en que permanezca en el lugar. Sócrates terminará por aceptar el ruego de su interlocutor y acudirá a su casa. Allí tendrá lugar una larga sucesión de discusiones filosóficas entre Sócrates y diferentes interlocutores.

³² Pl. *Phdr.* 229c 6-230a 7. Fedro y Sócrates cruzan hacia el santuario de Agrads donde, en alguna parte, hay un altar consagrado a Bóreas; Fedro ubica por aquellos parajes junto al Iliso el mito del rapto de Oritía por Bóreas, pero Sócrates le corrige precisando su exacta ubicación.

³³ Pl. *Ly.* 203 a.

³⁴ Pl. *R.* 327 a-b.

³⁵ Cf. Cameron (1963: 297 s.).

Lo que nos interesa destacar aquí son algunos aspectos formales de este marco introductorio, sobre todo, en comparación con la estrategia seguida por Teócrito en el *Id. 7*. Al ser enmarcada de este modo, la *República* platónica también se construye como un sorprendente *interim*: eso precisamente es, desde el punto de vista compositivo, la larga diatriba filosófica que comienza en casa de Polemarco con la discusión preliminar sobre la vejez, porque —a juzgar por las propias palabras de Adimanto y Polemarco— el propósito inicial de la estancia de Sócrates entre ellos es contemplar, al caer la tarde, la carrera de antorchas a caballo y la posterior fiesta nocturna en honor de la diosa. Incluso no deja de haber una cierta ironía en el «programa» de Polemarco al incluirse el *διαλέγεσθαι* con jóvenes entre las actividades realizables, todo un reclamo para el renuente Sócrates: *ἔξαναστησόμεθα γὰρ μετὰ τὸ δεῖπνον καὶ τὴν παννυχίδα θεασόμεθα. καὶ συνεσόμεθα τε πολλοῖς τῶν νέων αὐτόθι καὶ διαλεξόμεθα*³⁶. Pero de todas estas actividades *μετὰ τὸ δεῖπνον* nada más sabremos a lo largo de la obra, pues la misma se centrará, con la llegada de Sócrates a la casa de su amigo, en una larga conversación sobre la vejez y la justicia. Tan sólo, al finalizar la discusión sobre la justicia en el libro I, las palabras de Trasímaco a Sócrates (354 *αὐτὰ δὴ σοι, ἔφη, ὦ Σώκρατες, εἰστιάσθω ἐν τοῖς Βενδιδίοις*), una vez que éste ha demostrado que la justicia es la excelencia del alma, aluden de pasada al marco festivo de las Bendidias. Al menos en lo que hace a *República* I, el plan inicial de Platón no rompería la verosimilitud del relato: el *interim* de la discusión en casa de Polemarco no impediría, por largo que fuera, la asistencia a la fiesta nocturna; sin embargo, el abandono de este plan inicial, con la hebra de los libros siguientes, habría supuesto, entre otras cosas, incurrir en una flagrante contradicción con lo ya referido en el propio marco introductorio, ya que el posterior prolongamiento (y a tan gran escala) de la conversación sobre otras cuestiones que atañen a la organización del estado, a partir del libro II, ha acabado por restar verosimilitud a la construcción inicial del *interim* conversacional.

En cualquier caso, todos estos ingredientes de la composición platónica (relato en primera persona de un viaje con ocasión de una celebración religiosa y encuentro ocasional con *interim* muy desarrollado) están en cierto modo también recogidos en el *Id. 7*: con la narración personal del diálogo platónico comparte el carácter de relato «exento», lo que libera a la escena de encuentro de un contexto previo más amplio; y, sobre todo, aprovecha estos *interim* platónicos para la inserción del elemento B. La técnica consiste, pues, en dar mayor énfasis a elementos que, de acuerdo con el plan inicialmente trazado, podrían considerarse secundarios. Por ello no conviene forzar la relación de los elementos A y B en el *Id. 7*, como habitualmente se hace: los cantos de Lícidas y Simíquidas no tienen por qué ser una demostración del poder de la poesía hecha en homenaje a los organizadores de las Talisias³⁷; como ya en la *República* de Platón la asistencia a las Bendidias era el pretexto inicial para enmarcar una escena de encuentro y tangencialmente crear un *interim* para la discusión filosófica, en el *Id. 7* la asistencia a las Talisias también lo son para enmarcar la escena de encuentro con el cabrero y tangencialmente crear un *interim* para el *βουκολιάσδεσθαι*. En cierto modo,

³⁶ Pl. R. 328 a.

³⁷ El sentido simbólico profundo que, por ejemplo, Kühn (1958: 56-63) trata de dar al elemento B del *Id. 7* es buena muestra de un enfoque forzado de la cuestión.

Teócrito «frustra» las expectativas iniciales de sus lectores al proponer inicialmente un marco preciso de simposialidad campestre en torno a las Talisias, lógicamente propicio para albergar en él todo tipo de referencias a actividades músico-poéticas, para acabar insertando canciones inusualmente itinerantes en el desacostumbrado marco de una escena de encuentro. La guía del diálogo platónico con narración personal de encuadre es, en definitiva, imprescindible para la cabal comprensión de los mecanismos compositivos del *Id. 7*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRIEU, J. (1954), *Le dialogue antique. Structure et presentation*. Paris.
- ARNOTT, W. G. (1979), «The Mound of Brasilas in Theocritus' Seventh *Idyll*», *QUCC* 32, 99-106.
- BÁDENAS, P. (1984), *La estructura del diálogo platónico*. Madrid.
- BROWN, E. L. (1981), «The Lycidas of Theocritus' *Idyll 7*», *HSCPh* 85, 59-100.
- CAMERON, A. (1963), «The Form of the Thalysia», en *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*. Torino, 291-307.
- DAMON, C. (1995), «Narrative and Mimesis in the *Idylls* of Theocritus», *QUCC* 51, 101-123.
- GIANGRANDE, G. (1968), «Théocrite, Simichidas et les Thalysies», *AC* 37, 491-533.
- GIULIANO, F. M. (2005), *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*. Sankt Augustin.
- GOW, A. S. F. (1940), «The Seventh *Idyll* of Theocritus», *CQ* 34, 47-54.
- HATZIKOSTA, S. (1982), *A Stylistic Commentary on Theocritus' Idyll VII*. Amsterdam.
- HASLAM, M. W. (1972), «Plato, Sophron, and the Dramatic Dialogue», *BICS* 19, 17-38.
- HIRZEL, R. (1895), *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, I-II. Leipzig.
- HUNTER, R. L. (1999), *Theocritus: A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*. Cambridge.
- KÜHN, J.-H. (1958), «Die Thalysien Theokrits (id. 7) », *Hermes* 86, 40-79.
- LEFTKOWITZ, M. R. (1981), *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore.
- MONTES CALA, J. G. (2003), «La paradoja teocritea. Unidad y diversidad en los *Idilios* de Teócrito», en J. G. Montes Cala [et alii] (eds.), *Studia Hellenistica Gaditana I: Teócrito, Arato, Argonáuticas órficas*. Cádiz, 11-109.
- MURLEY, C. (1940), «Plato's *Phaedrus* and Theocritean Pastoral», *TAPhA* 71, 281-295.
- OTT, U. (1972), «Theokrits Thalysien und ihre literarischen Vorbilder», *RhM* 115, 134-149.
- PALUMBO STRACCA, B. M. (1979), «L' ironia di Teocrito nella polemica letteraria delle Talisie», *BPEC* 27, 69-78.
- PEARCE, T. E. V. (1988), «The Function of the *locus amoenus* in Theocritus' Seventh Poem», *RhM* 131, 276-304.
- PRETAGOSTINI, R. (1980), «La struttura compositiva dei carmi teocritei», *QUCC* 34, 57-74.
- PUELMA, M. (1960), «Die Dichterbegegnung in Theokrits Thalysien», *MH* 17, 144-164.
- REITZENSTEIN, R. (1893), *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*. Giessen (reimpr. Hildesheim-New York, 1970).
- VAN GRONINGEN, V. A. (1959), «Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque», *Mnemosyne* (s. IV) 12, 24-53.
- VAN SICKLE, J. B. (1976), «Theocritus and the Development of the Concept of Bucolic Genre», *Ramus* 5, 18-44.
- WILLIAMS, F. (1971), «A Theophany in Theocritus», *CQ* n.s. 21, 137-145.
- WILLIAMS, F. (1978), «Scenes of Encounter in Homer and Theocritus», *MPhL* 3, 219-225.
- ZANKER, G. (1980), «Simichidas' Walk and the Locality of Bourina in Theocritus, *Id. 7*», *CQ* n.s. 30, 373-377.