ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

ELEONORA
GIUNCHI

Tesis doctoral

Los elementos de combustión en la literatura griega. Significados y representaciones

Santiago de Compostela, 2022

Programa de doctorado en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia

TESIS DE DOCTORADO

LOS ELEMENTOS DE COMBUSTIÓN EN LA LITERATURA GRIEGA. SIGNIFICADOS Y REPRESENTACIONES

Eleonora Giunchi

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN TEXTOS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y SU PERVIVENCIA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

AÑO 2022

DECLARACIÓN DEL AUTOR/A DE LA TESIS

D./Dña. **ELEONORA GIUNCHI**

Título da tese: **Los elementos de combustión en la literatura griega. Significados y representaciones**

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento y declaro que:

1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
2) De ser el caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
3) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.
4) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide la versión impresa con la presentada en formato electrónico.

Y me comprometo a presentar el Compromiso Documental de Supervisión en el caso que el original no esté depositado en la Escuela.

En **Santiago de Compostela**, **08 de octubre de 2022**.

Firma electrónica

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR DA TESE

El léxico de la combustión en la literatura griega.
Significados y representaciones.

D. Ángel Ruiz Pérez:

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por Dna. Eleonora Giunchi, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

De acordo co indicado no Regulamento de Estudos de Doutoramento, declara tamén que a presente tese de doutoramento é idónea para ser defendida en base á modalidade de COMPENDIO DE PUBLICACIÓNS, nos que a participación da doutoranda foi decisiva para a súa elaboración e as publicacións se axustan ao Plan de Investigación.

En Santiago de Compostela, 8 de outubro de 2022

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi director, Ángel Ruiz Pérez, su incansable apoyo y su disponibilidad constante. Ha atendido mis dudas con paciencia y amabilidad a lo largo de todo este camino. Gracias a sus sugerencias y orientaciones he podido avanzar en la investigación. Ha sido y es para mí un punto de referencia y un modelo de profesionalidad.

Estoy profundamente agradecida también a todos los profesores y las profesoras que a lo largo de mis estudios han sabido transmitirme la pasión por el conocimiento y por el mundo clásico.

En estos años he tenido la suerte de poder compartir mi vida académica con Miguel Giadás, que desde el primer día ha constituido un apoyo constante dentro y fuera de la facultad. Gracias también a Iria, Laura, Ariadna y Marina, compañeras de estudios clásicos y amigas.

Por último, quiero expresar mi infinita gratitud a mi familia y a mis amigos más cercanos: sin su apoyo y cariño no me habría sido posible llevar a buen término este trabajo. Gracias a mi hermano Emanuele, a Giorgia, Anna, Francesca, Sara, Giulio y Tommaso por estar presentes en la distancia siempre y desde siempre. Gracias a Luís y a su familia, que me han hecho sentir en casa a muchos kilómetros de casa. Pero sobre todo, gracias a mis padres, Carlo y Liliana, a los cuales debo todo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMO

O lume, xerador e destrutor ao mesmo tempo, representou un suxestivo obxecto de reflexión no mundo grego antigo. Este traballo céntrase noutros elementos que, pese a non ser asimilables ao lume, tampouco poden desligarse del, ao ser produtos da combustión (cinzas, tizóns, feluxe, etc.). A súa ampla presencia na vida cotiá refléxase na historia literaria grega en obras pertencentes a diversos xéneros e autores que recoñeceron nestes elementos características de especial interese, ata chegar a incluír o "léxico do carbón" nunha serie de figuras literarias.

O presente traballo baséase na hipótese de que o motivo do carbón foi asumindo un sentido figurado que se foi desenvolvendo e definindo ao longo da produción literaria. Asúmese que os significados simbólicos do léxico do carbón teñen que ser especialmente evidentes no marco de figuras retóricas, sobre todo de tipo semántico. Polo tanto, considérase que o seu estudo permite trazar con máis claridade a elaboración e evolución das conceptualizacións deste motivo. Esta tese busca vincular a análise dos termos pertencentes ao campo léxico da combustión con investigacións máis amplas sobre o seu significado a nivel literario e, indirectamente, mesmo antropolóxico.

Tras unha panorámica xeral da presenza do carbón na literatura grega e unha discusión sobre os seus principais valores semánticos e simbólicos, se presentan seis estudos de caso concretos que mostran as posibilidades expresivas do léxico da combustión. Os primeiros dous estudos evidencian a súa presencia no marco da *Odisea*. O terceiro constitúe un exemplo de como dito léxico pode facilitar unha lectura intertextual dos dous poemas homéricos. O cuarto estudo de caso analiza un curioso símil das *Nubes* de Aristófanes. Os dous últimos traballos examinan o papel das brasas e as cinzas nos epigramas eróticos da *Antoloxía Palatina*.

PALABRAS CHAVE

Literatura grega, combustión, carbón, metáfora, símil.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMEN

El fuego, al mismo tiempo generador y destructor, ha representado un sugestivo objeto de reflexión en el mundo griego antiguo. Este trabajo se centra en otros elementos que, pese a no ser asimilables al fuego, tampoco pueden desligarse de él, al ser productos de la combustión (cenizas, tizones, hollín, etc.). Su presencia en la vida cotidiana se refleja en la historia literaria griega en obras de distintos géneros y autores que reconocieron en estos elementos características de especial interés, hasta llegar a incluir el "léxico del carbón" en una serie de figuras literarias.

Este trabajo se basa en la hipótesis de que el motivo del carbón fue asumiendo un sentido figurado que se fue desarrollando y definiendo a lo largo de la producción literaria. Se asume que los significados simbólicos del léxico del carbón tienen que ser especialmente evidentes en las figuras retóricas, sobre todo de tipo semántico. Por lo tanto, se considera que su estudio permite trazar con más claridad la elaboración y la evolución de las conceptualizaciones de este motivo. Esta tesis busca vincular el análisis de los términos pertenecientes al campo léxico de la combustión con investigaciones más amplias sobre su significado a nivel literario e, indirectamente, incluso antropológico.

Tras una panorámica general de la presencia del carbón en la literatura griega y una discusión sobre sus principales valores semánticos y simbólicos, se presentan seis estudios de caso que muestran las potencialidades expresivas del léxico de la combustión. Los primeros dos estudios evidencian su presencia en la *Odisea*. El tercero es un ejemplo de cómo el estudio de dicho léxico puede facilitar una lectura intertextual de los poemas homéricos. El cuarto estudio analiza un curioso símil de *Las Nubes* de Aristófanes. Los últimos dos trabajos examinan el papel de brasas y cenizas en los epigramas eróticos de la *Antología Palatina*.

PALABRAS CLAVE

Literatura griega, combustión, carbón, metáfora, símil.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ABSTRACT
Fire, generating and destroying at once, has been an evocative object of thought in the ancient Greek world. This work focuses on other elements that cannot be assimilated to fire, but cannot be separated from it either, since they originate from combustion (ash, embers, soot, etc.). Their wide presence in everyday life is reflected throughout Greek literary history in works belonging to different genres and by various authors who recognized characteristics of special interest in these elements, to the point of including the "coal lexicon" in a series of literary figures.

The present work is based on the hypothesis that the motif of coal has been assuming a figurative meaning that has been developed and defined throughout the literary production. It is assumed that the symbolic meanings of the lexicon of combustion must be especially evident in the context of rhetorical figures, especially semantic ones. Therefore, it is considered that its study makes it possible to trace the elaboration and evolution of the conceptualizations on this motif. This dissertation aims to link the analysis of the terms belonging to the lexical field of combustion, with a broader research on the meaning of combustion elements on a literary and, indirectly, even anthropological level.

After a general overview of the presence of coal in Greek literature, and a discussion of its main semantic and symbolic values, this dissertation presents six specific case studies, showing the expressive possibilities of the lexicon of combustion. The first two studies examine its role in the *Odyssey*. The third is an example of how the study of this lexicon may promote an intertextual reading of the Homeric poems. The fourth study analyzes an intriguing image of Aritophanes' *Clouds*. The last two works examine the role of embers and ashes in the erotic epigrams of the *Palatine Anthology*.

KEYWORDS
Greek literature, combustion, coal, metaphor, simile.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RIASSUNTO

Il fuoco, al contempo generatore e distruttore, ha rappresentato un suggestivo oggetto di riflessione nel mondo greco antico. Questo lavoro rivolge l'attenzione ad alcuni elementi che, pur non assimilabili al fuoco, sono ad esso indissolubilmente legati, in quanto prodotti della combustione stessa (cenere, tizzoni, fuliggine, etc.). La loro estesa presenza nella vita quotidiana si riflette in tutta la storia letteraria greca, in opere appartenenti a diversi generi e autori che hanno riconosciuto in questi elementi caratteristiche di particolare interesse, al punto da includere il "lessico del carbone" in una serie di figure letterarie.

Il presente lavoro si basa sull'ipotesi che il motivo del carbone abbia progressivamente assunto un significato figurato, poi sviluppatosi e definitosi attraverso la produzione letteraria. Si ipotizza, inoltre, che i significati simbolici del lessico del carbone siano specialmente evidenti all'interno di figure retoriche, soprattutto di tipo semantico. Si ritiene, dunque, che il loro studio consenta di tracciare l'elaborazione e l'evoluzione delle concettualizzazioni su questo motivo. Questa tesi vuole connettere l'analisi dei termini appartenenti al campo lessicale della combustione con ricerche a più ampio spettro sul loro significato a livello letterario e, indirettamente, anche antropologico.

Dopo una panoramica generale sulla presenza del carbone nella letteratura greca e una discussione sui suoi principali valori semantici e simbolici, si presentano sei casi di studio specifici che mostrano le potenzialità espressive del lessico della combustione. I primi due studi evidenziano la sua presenza nell'*Odissea*. Il terzo è un esempio di come tale lessico faciliti una lettura intertestuale dei poemi omerici. Il quarto studio analizza una curiosa similitudine delle *Nuvole* di Aristofane. Infine, gli ultimi due lavori esaminano il ruolo delle braci e della cenere negli epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina*.

PAROLE CHIAVE

Letteratura greca, combustione, carbone, metafora, similitudine.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

PREFACIO.....9

1 INTRODUCCIÓN.....11
1.1 PRESENTACIÓN.....11
1.2 *STATUS QUAESTIONIS*: EL CARBÓN EN LA LITERATURA GRIEGA.....12
1.2.1 El papel económico y social del carbón en el mundo griego.....12
1.2.2 El valor simbólico del carbón.....13
1.3 UNIDAD TEMÁTICA DE LAS PUBLICACIONES: EL *CORPUS* LÉXICO DEL CARBÓN.....15
1.3.1 Términos que indican estrechamente el carbón.....15
1.3.2 Términos que indican otros productos de la combustión.....17
1.3.3 Términos que indican el hogar.....20
1.3.4 Otros términos relacionados con el campo semántico del carbón.....21

2 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....25
2.1 HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN.....25
2.2 OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS.....25
2.3 MARCO TEÓRICO GENERAL.....26
2.3.1 Intertextualidad y alusión.....26
2.3.1.1 Oralidad y texto en los poemas homéricos.....29
2.3.1.2 Intertextualidad y parodia en Aristófanes.....30
2.3.1.3 La "alusión necesaria" de la poesía helenística.....32
2.3.2 Connotación, intertextualidad y figuras retóricas.....33
2.3.2.1 Imaginería homérica, metáforas y símiles.....36
2.3.2.2 Las imágenes figuradas en la comedia de Aristófanes.....37
2.3.2.3 Imágenes y motivos en los epigramas helenísticos.....38
2.4 OBJETIVOS Y ESTUDIOS DE CASO.....39
2.4.1 Hearths, Embers and Braziers: the Role of Domestic Fire in the *Odyssey*.....39
2.4.2 El humo del hogar en la *Odisea*.....39
2.4.3 Bright Heads: Fire Imagery and Intertextuality in *Odyssey* 18.....39
2.4.4 *Anthrakes* en Aristófanes: una lectura de *Nubes* 96-97.....40
2.4.5 Amor abrasador: carbones y brasas en los epigramas eróticos de la *Antología Palatina*.....40
2.4.6 *Cinis amoris*. La cenere negli epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina*.....40

3 METODOLOGÍA.....41
3.1 CREACIÓN DEL *CORPUS* OBJETO DE ESTUDIO.....41
3.2 ANÁLISIS DE LOS TEXTOS SELECCIONADOS.....43
3.3 ELABORACIÓN DE LOS RESULTADOS.....43
3.4 DIFUSIÓN DE LOS RESULTADOS.....43

4 DISCUSIÓN.....45
4.1 EL HOMBRE-CARBÓN: FUEGO, VIDA Y HUMANIDAD.....45
4.2 EL FUEGO CONTROLABLE: EL CARBÓN COMO SÍMBOLO DE LA MHTIΣ Y DEL ENGAÑO.....56
4.3 EL CARBÓN DEL HOGAR.....66
4.4 SIGNIFICADOS SEXUALES Y ERÓTICOS DEL CARBÓN.....73

UNIVERSIDADE

5 RESULTADOS 77
5.1 HEARTHS, EMBERS AND BRAZIERS: THE ROLE OF DOMESTIC FIRE IN THE *ODYSSEY* 77
5.2 EL HUMO DEL HOGAR EN LA *ODISEA* 93
5.3 BRIGHT HEADS: FIRE IMAGERY AND INTERTEXTUALITY IN *ODYSSEY* 18 103
5.4 *ANTHRAKES* IN ARISTOPHANES 115
5.5 AMOR ABRASADOR: CARBONES Y BRASAS EN LOS EPIGRAMAS ERÓTICOS DE LA *ANTOLOGÍA PALATINA* 125
5.6 *CINIS AMORIS*: LA CENERE NEGLI EPIGRAMMI EROTICI DELL'*ANTOLOGIA PALATINA* 140

6 CONCLUSIONI 157

7 REFERENCIAS 161
7.1 ABREVIATURAS 161
7.2 BIBLIOGRAFÍA 161

8 ANEXOS 181
8.1 RELACIÓN DE PUBLICACIONES 181
8.2 CERTIFICADOS DE ACEPTACIÓN DEFINITIVA 184

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PREFACIO

Esta tesis doctoral se configura como un compendio de seis estudios de caso, cuatro de los cuales reproducen contenidos publicados en forma de artículo de investigación, vinculados entre sí por una relación temática. Antes de recoger dichos estudios, se ofrece una introducción, en la cual se presenta y contextualiza este trabajo en el marco de estudio de la literatura griega y se detallan las principales aportaciones que considero que he realizado. Antes de adentrarme en el objeto de esta investigación, considero necesario reservar unas primeras líneas a la explicación y justificación del hecho de haber decidido presentar una tesis en la que se reproducen contenidos derivados de publicaciones, consciente de que no se trata de un formato habitual en el ámbito de las humanidades.

Cuando hace unos años me decidí a emprender el camino de la investigación empezando los estudios de doctorado, si bien tenía bastante claro en qué tema quería trabajar y cómo proceder a nivel metodológico para acercarme a mis objetivos, he de admitir que no me había detenido demasiado en planificar el formato en que presentaría los resultados de mi investigación. Quizás fuese porque acababa de empezar y me veía todavía lejos de alcanzar resultados concretos, o quizás porque para mí una tesis de filología clásica no podía tener otro formato que el que se considera "tradicional", pero el hecho es que empecé mi investigación sin plantearme enfocarla a publicaciones particulares. Por otro lado, sabía que ya desde los primeros momentos de estudio, mi trabajo tenía que abordar cada cuestión de la forma más rigurosa posible, como si se tratase de un pequeño "estudio dentro del estudio". Empecé por lo tanto mis primeras investigaciones con este enfoque, planteándome unas hipótesis, unos objetivos, y formulando unas conclusiones. En otras palabras, intentando que tuviesen un carácter orgánico y completo, y a la vez una estructura autónoma.

Así, de forma bastante espontánea, se vinieron a delinear los primeros dos trabajos centrados en los epigramas eróticos de la *Antología Palatina*. Fue en ese momento cuando por primera vez se perfiló la idea de una tesis constituida por una recopilación de trabajos originales, que enfocase desde diferentes perspectivas el mismo tema. Es más, el formato de una tesis cuyos resultados –o parte de ellos– se presentasen como artículos de investigación me pareció enseguida el más adecuado por diferentes razones. En primer lugar, los trabajos tenían que ser publicados en revistas de impacto internacional: consideré desde el primer momento que el proceso de revisión por pares ciegos constituiría un apoyo más en la realización de una investigación de calidad, un filtro ulterior que me ayudase a pulir mis aportaciones, haciéndolas más convincentes. Además, cada artículo llegaría a representar un estudio de caso completo y concluido, dirigido a mostrar de forma más concisa –y, por lo tanto, creo que también más clara– todas las fases de la investigación desde la metodología hasta las conclusiones. Por último, lejos de tratarse de una mera colección de artículos desvinculados entre sí, los trabajos permitirían abordar el tema común desde diferentes enfoques, resultando así complementarios entre sí. En otras palabras, me pareció que una tesis en la que los resultados fuesen constituidos por diferentes estudios de caso que hubiesen pasado el "filtro" del proceso de publicación podría ser la forma más coherente de presentar y mostrar el cumplimiento de mis objetivos de investigación.

Si todos estos factores hacen que esté convencida de que la decisión ha sido acertada, hay, como en todo, que tener en cuenta la otra cara de la moneda. Una tesis basada en la publicación *in itinere* de parte de sus resultados implica depender de elementos que quedan fuera del control

de quien investiga. De hecho, no sólo en algunas ocasiones la propuesta puede no ser aceptada por los revisores, sino que en varias ocasiones los tiempos de revisión de los artículos por parte de las revistas se pueden alargar mucho más de lo esperado. Así fue también en mi caso: el proceso de revisión llevó a algunos retrasos y largas esperas que en ocasiones han obstaculizado el desarrollo de la investigación que, como ya he mencionado, no se compone de compartimentos separados, sino de un conjunto coherente y cohesionado, en el que cada elemento contribuye a la exposición del tema común.

Más allá de estos inconvenientes, parcialmente esperados, enfrentarme al proceso de publicación en revistas de prestigio internacional en la etapa predoctoral ha representado para mí un terreno de aprendizaje y mejora continua, brindándome una doble oportunidad. Por un lado, me he podido confrontar con las valiosas opiniones y sugerencias de los revisores anónimos y, por otro, he podido poner mis aportaciones a disposición del resto de la comunidad investigadora. Desde esta perspectiva, las cuatro publicaciones que se presentan en los resultados esta tesis representan al mismo tiempo un punto de llegada y uno de partida: son el resultado de un trabajo orgánico y planeado de varios años, a la vez que constituyen mis primeros pasos hacia un camino futuro de investigación.

Si adquirir la condición de doctor significa ser capaz de plantear y resolver problemas científicos, creo que el tipo de tesis que se presenta a continuación representa el resultado más claramente evaluable del camino formativo que he recorrido en los últimos años y que me ha llevado a la progresiva interiorización de un método científico orientado a la creación y aportación de nuevo conocimiento, por muy delimitado y mejorable que sea, y a su posterior difusión.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN

El carbón ha sido un material ampliamente utilizado en el mundo griego, donde desempeñaba un rol de gran importancia como combustible, tanto para calefacción como para la cocción de alimentos. Su presencia constante en la vida cotidiana se refleja también en la producción literaria griega, donde el carbón aparece en obras pertenecientes a diferentes géneros y autores. Quien se dedicase a leer los textos literarios griegos que mencionan este elemento no tardaría en darse cuenta de que no sólo se encuentra en descripciones objetivas o breves menciones, sino que en numerosos casos este material es protagonista de un cierto número de figuras literarias: metáforas, símiles, personificaciones, analogías, etc. En ellas, el carbón, más allá de la simple descripción de su aspecto material, cubre un papel semántico y expresivo significativo. En otras palabras, los autores parecen haber reconocido en el carbón unas características propias y peculiares, que les han ofrecido la ocasión de insertar este elemento en sus obras para dotarlas de más expresividad y vivacidad, con el objetivo de sugerir, persuadir, sorprender, enseñar, e incluso divertir a su audiencia.

El presente estudio encuentra su motivación en la convicción de que realizar un análisis de las apariciones de los términos relativos al campo semántico del carbón significa profundizar al mismo tiempo en la manera en que los griegos interpretaban los elementos naturales, a la luz de su visión del mundo y de la vida. Desde esta perspectiva, el trabajo que se presenta quiere enlazar el análisis lingüístico y léxico de los términos pertenecientes al campo semántico del carbón, con reflexiones de carácter más antropológico que intenten dar razón de su uso por parte de diferentes autores, investigando los cambios semánticos que les afectaron a lo largo del tiempo.

La elección del objeto de estudio de esta tesis tiene su origen en el trabajo de fin de Máster "Ricerche lessicali sul carbone nella letteratura greca", presentado en la Universidad de Bolonia en el año 2016 bajo la dirección del Profesor Camillo Neri y codirigido por la Profesora Giovanna Alvoni. Dicho trabajo constituía un primer análisis del léxico relacionado con el carbón y la combustión en la literatura griega con una perspectiva diacrónica desde la producción épica hasta la primera época helenística. En él, mediante el análisis de siete términos base (ἄνθραξ, δαλός, θυμάλωψ, ἄσβολος, λιγνύς, μαρίλη, σποδός), de sus derivados y compuestos, así como de otros términos asociados al carbón y a la combustión (πνιγεύς, καπνός, φέψαλος, κεραυνός, λάρκος) se evidenciaba la presencia del carbón en textos literarios griegos. En particular, el estudio fundamentalmente de tipo léxico destacó que los ámbitos de la vida en la Grecia antigua en los que este material desempeñaba un papel de primaria importancia eran principalmente tres: la producción de carbón vegetal para su uso como combustible para calefacción, la cocción de los alimentos y su presencia en rituales fúnebres y sacrificios.

Sin embargo, más allá de estos contextos más esperados de aparición del carbón en la literatura griega, a lo largo del trabajo se constató también un particular desarrollo del motivo del carbón, que ponía en relación entre sí a algunos de los textos analizados: el carbón aparecía como el elemento central de ciertas figuras retóricas y poéticas. En otras palabras, algunas características específicas de este material parecían dar lugar a asociaciones de ideas particularmente significativas que se repetían en diferentes géneros y autores. En ese contexto, las asociaciones detectadas venían a ser básicamente dos. Por un lado, se apreciaba una cierta relación analógica entre el carbón y el ser humano, representado en diferentes textos como un

tizón que puede apagarse o dar lugar a nuevas llamas, símbolo aparente de la inestabilidad propia de la condición humana. Por otro lado, se destacaba cómo, al tratarse de fuego en forma más manejable, el carbón aparecía también presentado como un arma, un recurso al mismo tiempo salvífico y destructivo como el fuego mismo.

Esa panorámica general sobre la presencia del léxico del carbón, pese a presentar algunas limitaciones, sobre todo debidas a que se hacía una interrupción abrupta en Calímaco por razones de espacio y tiempo, tuvo sin embargo el mérito de destacar lo que, como se verá, acabaría siendo el punto de partida de esta tesis. En efecto, a pesar de carecer de un análisis más detenido de las asociaciones de ideas que se acaban de mencionar y que resultaban resumidas de forma relativamente esquemática en las conclusiones, mi trabajo de Máster tuvo el mérito de haber evidenciado su existencia y haber abierto así el camino a un estudio posterior, ofreciendo una base más segura para formular nuevas hipótesis y objetivos de investigación alrededor del tema del carbón en la literatura griega.

Como se detallará de forma más clara en los apartados relativos a los objetivos y la metodología, el presente trabajo pretende seguir en la dirección de un análisis de tipo semántico y literario, proponiendo ejemplos concretos de interpretación de pasajes en el que el carbón trasciende los contextos más habituales de su aparición. Los seis estudios de caso que conforman los resultados de esta tesis se proponen devolver a este elemento, ciertamente menos estudiado y sugestivo que su elemento generador, el fuego, su papel como objeto de reflexión, término de comparación e incluso clave de explicación de fenómenos, conceptualizaciones y sentimientos en el mundo griego.

1.2 *STATUS QUAESTIONIS*: EL CARBÓN EN LA LITERATURA GRIEGA

No existen obras específicas que recojan un análisis del léxico del carbón en la literatura griega. Como se ha adelantado, el carbón y otros elementos relacionados con él aparecen en contextos diversos y con valores muy diferentes: tratar este tema significa, por lo tanto, empezar un trabajo de investigación transversal a diferentes géneros y autores. Aunque el presente trabajo, al pretender analizar este elemento principalmente en sus apariciones figuradas, tenga en este sentido un carácter relativamente original, cabe destacar la presencia de una serie de investigaciones previas que han contribuido de manera significativa a la elaboración del planteamiento de esta tesis. En los párrafos que siguen se pretende, por lo tanto, ofrecer una panorámica de dichos estudios. Lejos de querer recopilar sus resultados, se intentará, en cambio, destacar qué elementos, reflexiones y métodos han ido conformando el marco teórico específico en el que se sustentan las hipótesis y los objetivos de la presente investigación.

1.2.1 El papel económico y social del carbón en el mundo griego

Si bien es cierto que no se ha realizado todavía ninguna investigación de carácter general centrada en la presencia del carbón en la literatura griega, hay por lo menos dos trabajos que tienen como objeto específico el papel del carbón en el mundo griego.

El primero es un artículo muy breve de LaRue Van Hook publicado en 1934 y titulado "Charcoal in Ancient Greece". A pesar de no profundizar particularmente en el tema, del que se ofrecen pinceladas muy rápidas, la contribución tiene el mérito de hacer referencia a fuentes literarias, en particular a los *Acarnienses* de Aristófanes y a pasajes de las obras de Teofrasto, para demostrar cómo el carbón constituyó «the usual fuel for cooking and for various household uses where heat was needed» (Van Hook 1934: 188). Siguiendo en esta línea que enlaza literatura e historia económica, mucho más extenso y relevante para nuestro trabajo es el artículo de Douglas Olson (1991: 411-20) titulado "Firewood and Charcoal in Classical Athens", que profundiza mayormente en el papel del carbón en el marco de la economía y de

la sociedad atenienses en época clásica. Para ello, el autor se basa en una serie de referencias literarias a este elemento, procedentes sobre todo de la comedia de Aristófanes (y, en particular, de los mencionados *Acarnienses*, cuyo coro está compuesto por los carboneros del *demos* ático de Acarnas) y Menandro. Pese a que el enfoque del artículo es marcadamente histórico-económico y la cita de los textos tiene la finalidad primaria de mostrar el valor económico y social del carbón en la sociedad de la Atenas de los siglos V y IV a.C., fue justamente una reflexión muy breve, contenida en una nota de este trabajo, la que despertó mi curiosidad hacia el valor simbólico del carbón (en este caso, en el ámbito erótico).

Al subrayar el hecho de que el carbón produce «a much hotter, more even, and … more easily controlled heat than wood, which means that it is much better suited for domestic cooking and grilling»[1], Douglas Olson también apunta: «it is thus no accident … that charcoal became a standard image for the intense "burning" of erotic love (e.g., *Anth. Pal*. 12.17)». Poniendo en relación una de las características físicas del carbón con un significado metafórico del elemento en el ámbito de la literatura de temática erótica, la reflexión de Olson me llevó a aventurarme en un doble camino de investigación. Por un lado, me empujó a un estudio en profundidad de la presencia del carbón en el contexto erótico de la *Antología Palatina*, cuyos resultados están recogidos en las últimas dos publicaciones que conforman esta tesis. Por otro lado, hizo surgir una hipótesis de investigación relativa a la posibilidad de que hubiese otros significados simbólicos del carbón en otros géneros y contextos literarios. Un primer acercamiento a estas líneas de investigación me llevó a la recopilación de algunos trabajos previos sobre los significados no literales del carbón.

1.2.2 El valor simbólico del carbón

No deja de resultar sorprendente que el primer trabajo académico específicamente centrado en la simbología del carbón proceda de una revista de psicoanálisis, aunque su autor sea un clasicista. En el artículo "Coal as an erotic symbol" (1973), Justin Glenn señala que en *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud, explicando el que se conoce como el sueño de Wagner, interpreta la presencia de carbón como símbolo del "amor secreto", aportando como prueba externa una canción popular alemana:

> Kein Feuer, keine Kohle
> kann brennen so heiss
> als wie heimliche Liebe,
> von der niemand nicht weiss.
>
> *Ningún fuego, ningún carbón*
> *puede quemar con tanto calor*
> *como el amor secreto,*
> *que nadie conoce.*

Tras destacar que esta interpretación simbólica del carbón «never reappeared in Freud's writings», Glenn se propone buscar sus antecedentes en la literatura griega. Así, recoge los ejemplos más cercanos en dos epigramas de la *Antología Palatina* (5.209 y 12.17), donde los carbones ardientes representan el encendido de la pasión amorosa. Como ulterior y última referencia, el autor cita un pasaje de la comedia *La paz* de Aristófanes, donde el carbón no representa un amor abstracto, sino que simbolizaría una referencia sexual a los genitales femeninos: ἔχονθ' ἑταίραν καὶ σκαλεύοντ' ἄνθρακας, 'teniendo una compañera y atizando las

[1] La fuente que Olson cita es Thphr. *HP* 3.8.7 y 5.9.3.

brasas' (A. *Pax* 439-40). Según Glenn, la frase representaría una alusión al acto sexual, basada en el juego de asonancia entre el verbo σκαλεύω, 'atizar', y σκαλαθύρω, 'mantener relaciones sexuales'. En realidad, el significado erótico del carbón en el verso aristofánico había sido señalado ya en los escolios (τὸ γυναικεῖον αἰδοῖον ἄνθρακας λέγει κατ'εὐφημισμόν), tratado por Taillardat (1965: 103) y sería examinado años más tarde por Henderson (1991[2]: 143), entre otros. Más allá de la asociación carbón-pasión amorosa, sobre la que volveré posteriormente en el apartado *Discusión* (cap. 4), me resultó particularmente sugestiva la frase conclusiva de Glenn (1973: 300) que, aunque podría resultar quizás un poco atrevida tras una referencia tan breve a solo tres textos, concluye:

> Thus, the erotic significance which Freud ascribed to coal seems indeed to be rooted deeply in man's psyche, for it is as old as Western literature itself.

La relevancia de esta reflexión reside en la vinculación del significado metafórico del carbón con el pensamiento y la literatura: es posible identificar la presencia de una simbología del carbón en la reflexión humana desde una época muy antigua, conceptualizaciones que se reflejan en la producción literaria ya desde sus orígenes. De forma espontánea me pregunté si el carbón y los elementos relacionados con él podrían haber tenido, más allá de los significados metafóricos en contexto erótico que se han mencionado, también otros valores figurados o simbólicos. Esta cuestión me llevó a examinar los poemas homéricos, el primer *locus* literario donde empezar mi búsqueda, el origen de la «Western literature» mencionada por Glenn.

Por otra parte, investigaciones posteriores sobre el significado erótico del carbón me han llevado a otro trabajo, que ha resultado ser particularmente relevante para la presente investigación: un artículo de Jean-Louis Perpillou (1984) titulado "Signifiés clandestins ou le poêle et le tisonnier", en el que el carbón y otros términos relacionados (ὀπτάνιον, ἐσχάρα, λύχνος) son el objeto específico de estudio. El helenista francés presenta un análisis detallado de pasajes aristofánicos en los que la brasa y el hogar evocan un significado metafórico de tipo erótico y sexual. El propio autor define con estas palabras su objetivo (1984: 53):

> Montrer [...] l'existence d'un système dans lequel tous les éléments d'un champ sémantique donné se trouvent commis à la représentation métaphorique des réalités sexuelles, avec transposition sur ce plan de leurs liaisons techniques réelles.

Es justamente este tipo de enfoque el que ha sido particularmente relevante a nivel metodológico para establecer alguna de las hipótesis de investigación de las que ha surgido mi tesis (Perpillou 1984: 54):

> Ce qu'on veut montrer, c'est plutôt que les emplois obscènes "déteignent" sur ceux qui ne le sont pas *a priori*, et que ce peut être par un simple détail des associations techniques habituelles de ces termes, qu'ils peuvent trouver, dans un contexte de façade innocent, une résonance déshonnête.

En otras palabras, los eventuales significados simbólicos del léxico del carbón se motivarían gracias a determinadas asociaciones basadas en el uso técnico de ese material y de algunas de sus características específicas, como el color negro del hollín y del carbón, que suscitarían una asociación con el color del pelo púbico, o el horno, que representaría los genitales femeninos, etc.[2] En este contexto, es particularmente relevante la siguiente reflexión relativa al término

[2] Sobre este particular aspecto del carbón se volverá en el apartado de *Discusión* (cap. 4).

ἐσχάρα (Perpillou 1984: 55):

> Dans un contexte qui n'est pas ouvertement obscène, l'emploi du mot, surtout associé à des termes qui font partie du même complexe technique et ont de leur côté des emplois déshonnêtes, évoque à l'improviste et sans nécessité de situation, l'aura grivoise qui environne ce vocabulaire.

La idea de que diferentes términos pertenecientes a un mismo campo semántico puedan compartir idénticos significados metafóricos y que la simple aparición de estos términos en un texto pueda evocar dichos significados ha constituido otro pilar para la formulación de las hipótesis de investigación de esta tesis. Si bien es cierto que Perpillou aplica esta reflexión al ámbito de las expresiones obscenas en Aristófanes, sin embargo, es necesario preguntarse una vez más qué otros significados simbólicos puede haber adquirido el léxico del carbón y si, como en este caso, es posible rastrear textos donde la simple mención de un término evoque una serie de asociaciones que nos permitan entender todos los niveles de significado de dichos textos.

Partiendo de esta perspectiva, ha resultado especialmente significativo para mi planteamiento el trabajo de Cristina Pace (2004), "Il tizzone sotto la cenere: *Apoll. Rh.* 3.275ss. e l'*Inno omerico a Hermes*", en el que la autora examina una serie de pasajes en los que aparece el motivo del fuego, y más concretamente del tizón, bajo la ceniza. Desde una perspectiva intertextual, su artículo analiza las variaciones semánticas de la imagen, mostrando cómo progresivamente se delinean, a lo largo de los siglos, diferentes significados metafóricos del tizón. Señalando las relaciones alusivas entre los pasajes donde aparece este motivo, Pace reflexiona sobre su aparición en un símil de Apolonio Rodio, evidenciando cómo la simple mención del término δαλός, 'tizón', desvela implicaciones semánticas que sólo un análisis inter e intratextual permite captar. Como se verá, este enfoque de estudio ha representado otro elemento fundacional para la elaboración de los estudios específicos que conforman esta tesis.

1.3 UNIDAD TEMÁTICA DE LOS ESTUDIOS DE CASO: EL *CORPUS* LÉXICO DEL CARBÓN

Los seis estudios que se recogen en los resultados de esta tesis, pese a abarcar diferentes autores y obras, se caracterizan sin embargo por una unidad temática, garantizada en primer lugar por el hecho de centrarse en el mismo *corpus* léxico de estudio. Todos ellos tienen como punto de partida el análisis de algunos términos específicos pertenecientes al campo semántico del carbón. Resulta necesario, por lo tanto, establecer de forma más clara cuáles son los términos que componen el *corpus* del "léxico del carbón" que constituye la base de todos los trabajos que aquí se recogen.

El *corpus* léxico que representa el punto de partida de nuestra investigación se puede organizar en tres grupos principales según un criterio semántico. Dentro de ellos, a continuación, se detallan los términos analizados, así como sus variantes más comunes, sus compuestos y derivados, y algunos datos sobre sus etimologías. Para los significados se ha recurrido a los principales diccionarios: *LSJ*, *Bailly*, *GI*, *Rocci* y, cuando era posible, el *DGE*. Para la recopilación de información etimológica se han considerado los principales diccionarios etimológicos: Chantraine (*DELG*), Beekes (*EDG*), Frisk (*GEW*).

Como es de esperar, no todos los términos que se listan a continuación aparecen en los estudios presentados en las publicaciones, que se centran en el análisis de unos textos concretos, resultados de una selección que tuvo que ser limitada por razones de tiempo.

1.3.1 Términos que se refieren estrechamente el carbón

Este grupo recoge todas las palabras que indican el carbón en su manifestación sólida, como brasas, tizones, ascuas, etc.

ἄνθραξ, ὁ ‘carbón’

El término ἄνθραξ, ‘carbón’, que se encuentra sobre todo en su forma plural ἄνθρακες, produjo una notable variedad de compuestos y derivados.

- Sustantivos compuestos y derivados: ἀνθρακάριος, ‘carbonero’, ἀνθρακεία, ‘carboneo’, ἀνθρακεύς, ‘carbonero’, ἀνθρακευτής, ‘carbonero’, ἀνθράκιον, ‘carbunclo, caldero’, ἀνθρακιά, ‘ascuas, carbones encendidos, rescoldo’, ἀνθρακίας, ‘persona carbonizada’; ἀνθρακίδες, ‘pescaditos para freír (sobre carbón)’, ἀνθρακίτης (un mineral), ἀνθράκωσις, ‘carbonización’, ἀνθρακοθήκη, ‘carbonera’; ἀνθρακοκαύστης, ‘carbonero’, ἀνθρακοπώλης, ‘vendedor de carbones’, ἀνθρακών, ‘carbonera, almacén de carbón’, ἀνθράκωμα, ‘montón de carbón, fuego de carbón’ ‘carbonera’.
- Adjetivos compuestos y derivados: ἀνθρακευτός, ‘que puede ser carbonizado’, ἀνθρακηρός, ‘relativo al carbón’, ἀνθράκινος, ‘hecho de carbunclo’, ἀνθρακοειδής, ‘de color carbón’, ἀνθρακώδης, ‘de color carbón encendido, rojo’.
- Verbos: ἀνθρακόω, ‘carbonizar’, ἀνθρακεύω, ‘carbonear, hacer arder’, ἀνθρακίζω, ‘carbonizar, abrasar, convertir en carbón’.

La etimología de ἄνθραξ es obscura. Chantraine (*DELG* 98) la reconduce al armenio *ant-el*, ‘carbón ardiente’, que parece representar el sentido original del término griego. Beekes (*EDG* 105), en la misma línea de Frisk (*GEW* 109), añade una conexión con el georgiano **nt’* in *v-a-nt’-ab*, ‘encender’, pero puntualiza que las formaciones resultan muy diferentes. Basándose en las observaciones de Furnée (1972: 197, 393), que compara la forma ἄνθραξ con ἀνδράχλη, ‘brasero’ (sufijo común -ακ-) y señala también κάνδαρος· ἄνθραξ (Hesych. κ 642 L.), y suponiendo la sustitución de κ con el grado cero, Beekes conjetura la presencia de un substrato común.

γρυνός, ὁ ‘tizón’

Este raro sustantivo masculino (y su variante también masculina γρουνός) indica el tizón o la antorcha. Su etimología es considerada desconocida tanto por Frisk (*GEW* 329) como por Beekes (*EDG* 288-89), mientras que Chantraine ni siquiera analiza el sustantivo.

δαλός, ὁ ‘tizón’

Todos los diccionarios etimológicos reenvían a la voz del verbo δαίω (*GEW* 342, *DELG* 248-49, *EDG* 298-99), del que deriva el término δαλός.

Se registran diferentes variantes del sustantivo: δαελός (Sophr. fr. 116 K.-A.) y δαβελός (Hesych. δ 3 L.), siendo ambos derivados de **δαϝελος* procedente de **d°Hu̯2-* ‘quemar’ (que da lugar a δαίω). Además del sinónimo δαῦλον (Hesych. δ 328 L.), traducido por Beekes «half-burnt wood», y del diminutivo δαλίον.

Según Beekes (*EDG* 298-99), el perfecto δεδαυμένος y la glosa ἐκδαθῇ permiten conjeturar con cierto márgen de seguridad un tema originario δαϝ-. Esta raíz es a menudo puesta en relación con el sánscrito *dunóti*, ‘quemar’, ‘torturar’, cuyo perfecto *dudāva* recuerda el perfecto δέδηα < **δέδαϝ-α*. Además, Beekes señala (siguiendo *GEW* 343) que el antiguo irlandés *dóim*, ‘quemar’, y el antiguo alto-alemán *zusce*, ‘quemar’, podrían también estar conectada con esta raíz.

θυμάλωψ, ὁ ‘tizón’

En los diccionarios consultados, el sustantivo θυμάλωψ, ‘tizón’, no resulta tener variantes ni haber producido términos derivados o compuestos.

A nivel etimológico, Chantraine (*DELG* 455) señala que se trata de un término particularmente difícil. Según el autor, el elemento radical debía de estar relacionado con la noción de humo (cf. lat. *fumus*, gr. θύω, θυμός). A este propósito, Frisk (*GEW* 629) encuentra una posible correspondencia de θυμαλ(ο)- con el sánscrito *dhūmara*-, del que procede por analogía *dhūmrá*-, 'fumoso'. Por otro lado, en cuanto al sufijo -ωψ, Chantraine (*DELG* 455) evidencia que suele aparecer en compuestos en los que expresa la noción de vista, aspecto, que luego en muchos casos se ha perdido. Se podría conjeturar un tema en -λ (cf. αἴθαλος de αἰθάλη) al que se añadiría el sufijo -ωψ. También se podría suponer, siguiendo a Frisk (*GEW* 629), que θυμάλωψ haya sido construido sobre θυμ-, 'humo', por analogía con términos como νυκτάλωψ, 'que ve de noche', en el que el sufijo -ωψ, conllevando un significado relativo a la vista, se adaptaría perfectamente (como en los casos de αἰμάλωψ y ἡμεράλωψ). Sin embargo, esta resulta en mi opinión una hipótesis tal vez forzada en el deseo de justificar la presencia de -ωψ. Por último, Beekes (*EDG* 563) vuelve sobre cuanto fue propuesto por Chantraine en relación con la formación de θυμάλωψ siguiendo el modelo de otros sustantivos, llegando a la conclusión, en mi opinión muy persuasiva, que «since the present word has nothing to do with seeing we are probably dealing with a Pre-Greek suffix -λωψ».

κάνδαρος, ὁ 'carbón'

Este sustantivo masculino es considerado un sinónimo de ἄνθραξ. Chantraine (*DELG* 491) lo define «un vieux mot isolé».

En cuanto a la etimología, Frisk (*GEW* 776) señala una conexión al sánscrito *candrá*- 'brillo, luz' (cf. lat. *candor* y el verbo *candeō*). Según Beekes (*EDG* 634), esta etimología no puede ser correcta, ya que no se explicaría la existencia de la raíz κανδ-. Furnée (1972: 391) propone una conexión entre κάνδαρος y ἄνθραξ (alternancia entre grado κ y cero), aunque según Beekes no se trata de una propuesta persuasiva. Tanto Frisk como Beekes concuerdan en que la palabra tendría origen pre-griego.

1.3.2 Términos que indican otros productos de la combustión

Este grupo recoge todas las palabras que indican elementos relacionados con la combustión y el carbón: humo, hollín, polvo de carbón, cenizas.

αἴθαλος, ὁ 'humo negro y espeso', 'hollín'

En todos los diccionarios consultados (*GEW* 36-37, *DELG* 33, *EDG* 36) se recogen múltiples derivaciones de este sustantivo (en las dos variantes). Cabe destacar que Chantraine analiza el término bajo la voz del verbo αἴθω, del que αἴθαλος/αἰθάλη derivaría mediante un sufijo en -λ, mientras que Beekes tiene como entrada la variante de género femenino αἰθάλη**.**

- Adjetivos: αἰθαλόεις, 'fuliginoso, ennegrecido por el fuego, ardiente' (ya presente en Homero y Hesíodo), αἰθαλέος 'ahumado, oscuro', αἰθαλίων (epíteto teocriteo de las cigarras, probablemente por el color oscuro, aunque el escolio lo explique 'quemadas por el sol') y el sinónimo αἰθαλώδης. Menos claro es αἰθαλίδας, que según Chantraine, denotaría óxido o moho, como el griego moderno καπνιά.
- Verbos: αἰθαλόω, 'hacer hollín', 'ennegrecer con el humo' (frecuentemente en su forma compuesta καταιθαλόω, 'incinerar') y su pasivo αἰθαλόομαι. De este verbo, o directamente de αἴθαλος, derivaría el sustantivo, normalmente en plural, αἰθαλώσεις, 'nube de humo negro'), así como el adjetivo verbal αἰθαλωτός.

En cuanto a la etimología, Beekes reconduce a la del verbo αἴθω: una raíz verbal protoindoeuropea, cuyo grado cero $*h_2id^n$- podría aparecer en ἰθαρός, ἰθαίνω. El sánscrito presenta la raiz *idh*-, con una nasal presente en *i-n-ddhé*, 'encender'.

ἄσβολος, ὁ/ἡ 'hollín'

El término presenta la variante ἀσβόλη (*GEW* 160, *DELG* 122, *EDG* 147). Las derivaciones de este sustantivo son escasas y raras: no resultan sustantivos, sino que se recogen:
- Adjetivos: ἀσβολόεις, 'sucio como el hollín', ἀσβολοποιός, 'que convierte en hollín', ἀσβολώδης, 'fuliginoso, tiznado'.
- Verbos: ἀσβολάω (cuya forma impersonal ἀσβολαίνεται corresponde al latín *fuscatur*). ἀσβολόω, 'cubrir con hollín', ἀσβολώνω, 'cubrir con hollín'.

La etimología de ἄσβολος no es clara. Siguiendo a Frisk (*GEW* 160-61), Chantraine (*DELG* 122) propone una posible solución para la parte inicial del término: «on cherche un radical *as-, cf. au voc. long lat. āra, āreo, skr. āsa- 'cendre', *azd- si l'on admet cette explication pour ἄζομαι, azg- dans arménien ačiwin 'cendre', v.h.a. asca, all. Asche» (cf. Pokorny *IEW* 68-69). Sin embargo, considerando el sustantivo como una forma compuesta, Chantraine no sale de dudas sobre el valor semántico de -βολος, afirmando que la posible conexión con el verbo βάλλω podría deberse tanto a la casualidad, como a la influencia de la etimología popular. Por último, Beekes (*EDG* 147) conjetura un origen pre-griego, basándose en la presencia del grupo consonántico -σβ-, muy raro, y de la variante σποδός, que no tendría justificación si se aceptara la propuesta de Furnée que, mencionando «σποδίτης (ἄρτος) 'bread baked in hot ashes' which is also called σπολεύς» sugiere un origen de sustrato (1972: 154-55). Finalmente, Beekes rechaza el análisis (propuesto por Frisk y aceptado, aunque con dudas, por Chantraine) del término como compuesto ἄσ-βολος, cuyos formantes derivarían respectivamente de *$*h_2eh_1s$-, 'secar', y del verbo βάλλω, considerándolo «semantically unlikely». En mi opinión, el análisis de Beekes no resulta resolutivo ya que, como menciona y señala Chantraine, deja abierto el problema del significado de βολος. Por tanto, creo que es más adecuada la línea de Beekes, orientada a un posible origen pregriego del término.

λιγνύς, ἡ 'humo denso'

Frisk (*GEW* 121) y Beekes (*EDG* 861) citan entre los derivados de λιγνύς sólo dos adjetivos: λιγνυώδης y λιγνυόεις (epíteto de καπνός, 'humo'), mientras que Chantraine (*DELG* 639) señala también el verbo denominal λιγνύζω, 'tener un color parecido al humo'.

En cuanto a la etimología, Frisk considera λιγνύς una formación sobre -νυ-, «sonst unerklärt» y Chantraine afirma que se trata de un término «sans étymologie», señalando que no tiene ninguna conexión ni con el latín *lignum*, ni con el griego λυγαῖος, 'sombra' (propuesta de Güntert 1916, 40). Beekes (*EDG* 861) acepta la comparación con ἰκνύς, 'polvo, cenizas' (donde se presentaría la alternancia λ-/grado cero) propuesta por Furnée (1972: 118), rechazando, sin embargo, la conexión con el verbo ἀλισγέω, 'hacer impuro, contaminar' (cf. Furnée 1972: 292).

μαρίλη, ἡ 'cenizas ardientes', 'polvo de carbón'

El sustantivo indica las 'cenizas ardientes', 'el polvo de carbón ardiente', a menudo en oposición con ἄνθραξ, 'carbón ardiente' o el sustantivo σποδός/-ία, 'cenizas' (cf. *GEW* 175, *DELG* 667, *EDG* 906). Tanto Chantraine (*DELG* 667), como Beekes (*EDG* 906) señalan la variante aristotélica σμαρίλη y la forma μαρείνη, citada en el léxico de Focio (que establece una relación con el verbo μαραίνω, 'apagar'). En cuanto a los derivados, Frisk menciona el diminutivo μαρύλλια (pl.) (tardío, cf. *DELG* 667), además del antropónimo cómico Μαριλάδης (Ar. *Ach.* 609) y del verbo denominativo μαριλεύω 'incinerar, carbonizar'. Los únicos compuestos son los sustantivos μαριλοκαύτης, 'carbonero' y el epíteto μαριλοπότης, 'bebedor de cenizas ardientes'. Chantraine (*DELG* 667) menciona también que, además de μαρίλη, existe

también un término técnico con una formación μαριεύς (o μαριζεύς), 'piedra que quema en contacto con agua'.

A nivel etimológico Chantraine sugiere para ambos términos una derivación de la raíz del verbo μαρμαίρω, 'brillar, resplandecer' (en contraste con Focio que establecía una relación entre μαρείνη y el verbo μαραίνω). Según Beekes, μαρίλη es una formación que sigue el modelo de palabras como μυστίλη y ζωμίλη (Chantraine 1933: 249). Además, la forma σμαρίλη atestiguada en Aristóteles sería una prueba de que se puede tratar de una formación pre-griega en que el *s- indoeuropeo desaparecería más tarde en el griego.

σποδός, ἡ 'ceniza'

El sustantivo σποδός, 'ceniza' (variante σποδιά, jon. σποδιή) consistuye la base de un considerable numero de formaciones (cf. *GEW* 771, *DELG* 640, *EDG* 1385).

En cuanto a sus compuestos y derivados se señalan:

- Sustantivos: σποδιάς, 'ciruelo silvestre'; σπόδιον, 'ceniza metálica', σποδεύς (probable corrección de σπολεύς), 'pan cocinado sobre ceniza' σποδίτης, '*id*.';
- Adjetivos: σπόδειος/σπόδιος, 'cinéreo, ceniciento', σποδιακός, σποδιώδης, 'con la piel color ceniza'; σποδοειδής, 'de color ceniza', y el sinónimo ἔνσποδος; σποδώδης, 'de piel color ceniza'.
- Verbos: 1. σποδόομαι, 'ser carbonizado'; 2. σποδίζω, 'tostar en la ceniza'; 'tener el color de la ceniza' (intr.); σποδέω, 'machacar, desintegrar' (también en sentido obsceno); en relación con la comida, 'consumir, masticar', también con los prefijos preposicionales κατα-, ἀπο-, δια-.

En relación con la etimología, Frisk la define «unerklärt» y Chantraine afirma que «ce groupe demeure obscur». Mientras Frisk y Chantraine consideran la forma σπολεύς un errore per *σποδεύς, Beekes (*EDG* 1386) considera esta corrección innecesaria (vista la alternancia fonética λ/δ, cf. *EDG* 147) y estima más persuasiva la propuesta de Furnée (1972: 154), que vincula el término con ἄσβολος y *σπολός en σπολεύς, considerando la forma como pre-griega. Sin embargo, considerada la escasez de datos lingüísticos, considero más prudente la línea interpretativa de Frisk y Chantraine.

τέφρα, ἡ 'ceniza'

En cuanto al significado de este término y de su variante épica τέφρη**,** Chantraine (*DELG* 1112) señala que «il ne semble pas qu'il existe une différence de sens entre σποδός (noter le dérivé σποδέω, 'réduire en poudre') et τέφρα, mais τέφρα est le terme usuel en prose. En grec démotique τέφρα est plus employé que σποδός».

Este sustantivo ha producido muy pocos compuestos: κυκησίτεφρος, 'mezclado con ceniza', ἔντεφρος, 'color ceniza'. Sin embargo, está atestiguado un cierto número de derivados, en particular formas adjetivales y verbales:

- Adjetivos: que indican colores sinónimos de τεφρός. Entre ellos están atestiguadas las formas τέφρινος, τεφραῖος, τεφρακός, este último similar a σποδιακός (también se encuentra sustantivado τὰ τεφρακὰ, 'ungüentos color ceniza', cf. *EDG* 1475).
- Verbos: τεφρόομαι, τεφρόω (también con los prefijos κατα-, ἀπο- y ἐκ), 'incinerar, ser incinerado'; τεφρίζω, 'tener color de la ceniza'.

A nivel etimológico, siguiendo a Frisk (*GEW* 888-89), Beekes (*EDG* 1476) considera τέφρα una formación derivada de una raíz relativa a 'quemar', que se encuentra en el sánscrito *dáhati*, el lituano *degù* como πέτρα, χώρα, λαύρα y el IE *$d^{h}eg^{wh}$-. (*DELG* 1112). Chantraine señala que, a partir de (Bezzenberger 1879: 321), el término se conecta plausiblemente con una raíz *$d^{h}eg^{wh}$- que significa 'quemar'. El latín presenta un causativo con vocalismo *o* (*foueō*) y con un vocalismo *a* (*faúilla*). Beekes apunta también que, como en el caso de τέφρα,

el vocablo latino *febris*, 'fiebre', implica una raíz *r*.

ψόλος, ὁ 'hollín, humo'

Este sustantivo es un sinónimo de αἴθαλος y ἄσβολος, ya que indica el hollín o el humo negruzco por la presencia de ceniza.

Ha producido diferentes derivados: el sustantivo ψολοκομπίαι (de *ψολόκομπος), 'pomposidades humosas', y el adjetivo ψολόεις, 'tiznado, ennegrecido, lleno de humo, humeante, oscurecido' (forma épica atestiguada en la *Odisea*).

Desde el punto de vista etimológico, la terminación es parecida a la de ἄσβολος y ἄιθαλος. Se ha propuesto una conexión con el infinitivo ψῆν, 'rascar', que Beekes (*EDG* 1670) considera poco lógica desde el punto de vista semántico. También reporta las asociaciones de Furnée (1972: 388, 393), que pone en relación ψόλος con ψόθος, 'sucio', ψοῖθος, 'cenizas', comocon vocal protética). A la luz de estas variantes, Beekes (*EDG* 1670) concluye «the word is most probably Pre-Greek». Chantraine (*DELG* 1293) define la etimología «obscure et probablemente complexe» y reenvía a la interjección ψό, que pudo servir de base de formación.

1.3.3 Términos que indican el hogar

Este grupo recoge los dos sustantivos que en griego indican el hogar: ἑστία y ἐσχάρα.

ἑστία, ἡ 'hogar'

Según los diccionarios consultados, este término indica primariamente el hogar de la casa, pero también un 'altar' con fuego (un significado parecido al del sustantivo ἐσχάρα) y, en sentido figurativo, también la propia casa. Chantraine (*DELG* 379) señala que en Homero «le mot semble chargé de valeur religieuse» y menciona el uso de este sustantivo para designar una divinidad del hogar no personificada que, recuerda Frisk (*GEW* 576), será más tarde identificada con la latina *Vesta*. A nivel de variantes se recuerda la forma jónica ἱστίη, y la forma dialectal más arcaica ἰστία. El término ἑστία está presente en diferentes compuestos, tanto en el lugar de primer miembro (ej. ἑστιοῦχος, 'que contiene el hogar, doméstico, que protege el hogar'), como de segundo miembro, en los adjetivos en ἐφέστιος (jon. ἐπίστιος), 'que se encuentra cerca de un hogar, en casa', ἀνέστιος, 'sin hogar', συν-, ὁμέστιος, etc.

Chantraine define los derivados «rares et dispersés» (*DELG* 379). Se señalan principalmente los siguientes:

- Adjetivos: ἑστιῶτις, 'perteneciente a/ procedente del hogar (casa), ἕστιος, 'id.'; ἔστιος, 'id'.
- Verbos: ἑστιάω, ἱστιάω, también con prefijo, ej. sobre todo προ- y συν-, 'recibir al hogar, recibir como huésped, invitar'; de este verbo hay varios derivados relacionados con el tema de la comida: ἑστίασις, 'banquete', ἑστίαμα, 'id.', ἑστιάτωρ (ἱστ-) 'anfitrión de un banquete', con ἑστιατόριον (ἱστια-, ἱστιη-) 'restaurante', también ἑστιατήριον, 'salón de baquetes', ἑστιατορία (ἱστ-), 'convite'. También destaca el verbo ἑστιόομαι (E. *Ion* 1464, δῶμα, *hapax*), 'ser provisto de un hogar, conseguir un hogar, establecerse'.

A nivel etimológico, todos los diccionarios sugieren que ἑστία es una formación colectiva o abstracta en -ία (ej. οἰκία, κλισία), que supondría un tema *ἑστο-, *ἑστα- o parecido (la iota inicial de la variante jónica se explicaría por asimilación) y todos subrayan la importancia etimológica de la cuestión del *Anlaut*, es decir, la presencia o ausencia de una digamma inicial. La única atestación de una digamma inicial se encuentra en una glosa de Hesiquio (γιστία·ἐσχάρη) y en un antropónimo arcadio. El texto homérico no proporciona información y al mismo tiempo la digamma no aparece en inscripciones dialectales donde la esperaríamos. La desaparición de digamma podría atribuirse a la analogía: tanto la de ἐσχάρα, como la de ἵστημι

(para ἱστία), aunque Beekes remarca que no dejan de ser conjeturas. Con todo, Chantraine afirma que resulta difícil renunciar a la vinculación con el latín *Vesta*, que podría ser el resultado de una raíz **wes-* 'quemar' (cf. griego εὕω). Si se busca una etimología sin *w-* inicial, se llega solo a hipótesis inconsistentes. Beekes, siguiendo a Frisk, es más decidido en afirmar que la todavía muy defendida conexión con *Vesta* es «probably incorrect». Además, remarca que el paso de ε>ι es poco común e inesperado, mientras que una alternancia ε/ι es mucho más frecuente en pre-griego, pues, según Beekes, la conclusión más probable es que la palabra tenga un origen pre-griego.

ἐσχάρα, ἡ 'hogar'

Todos los diccionarios coinciden en que el término indica el hogar de la casa, así como el hogar para sacrificios. Chadwick (1996: 111-15) propone un análisis semántico del sustantivo, señalando los dos significados principales de 'lugar donde se enciende un fuego', 'hogar' y 'brasero', de los cuales se habrían desarrollado significados ulteriores. Entre ellos, el de 'costra' (en textos médicos), palo de madera para encender el fuego, y en sentido metafórico los genitales externos femeninos y el de 'plataforma' (cf. Parvulescu 2009). Todos los diccionarios señalan la variante jónica ἐσχάρη y la forma micénica *e-ka-ra.* El sustantivo ha producido un cierto número de derivados: ἐσχαρίς, -ίδος, 'brasero', (con el diminutivo ἐσχαρίδιον), ἐσχάριον, 'id.', ἐσχαρεῖον, 'plataforma', ἐσχαρεύς, 'cocinero' y el adjetivo ἐσχάριος, 'perteneciente al hogar'. También se usa como término médico, 'costra', cf. ἐσχαρόομαι 'formar una costra' (con sus derivados ἐσχαρώσις, 'formación de una costra', ἐσχαρωτικός, 'tendiente a formar una costra', ἐσχαρώδης, 'con el aspecto de una costra').

En cuanto a la etimología, Chantraine (*DELG* 380) se limita a comentar que se trata de uno de los más antiguos términos técnicos y, de alguna manera, también religiosos, que no tiene etimologías. Según Beekes (*EDG* 472), se trataría de una formación en -ρα, según el modelo de sustantivos como χώρα, τέφρα, etc. Teniendo en cuenta que el término no tiene cognados y que resulta difícil postular que sea una forma de protoindoeuropeo, es probablemente pre-griega.

1.3.4 Otros términos relacionados con el campo semántico del carbón

A lo largo de la presente investigación se han encontrado más de una vez una serie de términos que no pertenecen propiamente al ámbito semántico del carbón, pero que, sobre todo por el carácter recurrente de sus asociaciones con este elemento, consideramos necesario tener en consideración.

καπνός, ὁ 'humo'

Este sustantivo, que se encuentra ya en los poemas homéricos y por el que se presenta incluso una forma en micénico *ka-pi-ni-ja*., indica primariamente tanto el humo como el vapor, aunque, como destaca Chantraine (*DELG* 494), también puede presentar el significado figurado de 'sombra'. El término καπνός ha dado origen a compuestos: los sustantivos καπνοδόκη, 'humero' (de una chimenea) y καπνοσφράντης, 'que huele el humo' y el adjetivo δύσκαπνος, 'ahumado, oscurecido por el humo, lleno de humo, de humo desagradable'. También ha producido un considerable número de derivados:

- Sustantivos: κάπνη, 'chimenea' (forma breve de καπνοδόκη), su sinónimo καπνία; καπνίας, (un vino ahumado); καπνίτης (nombre de piedra color humo), καπνίτις (nombre de planta, cuyas hojas también tienen un color oscuro).
- Adjetivos: κάπνειος (ἄμπελος, viña con uvas oscuras), καπνώδης 'ahumado, del color del humo', καπνηλός, 'como el humo', καπνιαῖος (λίθος) 'del color del humo' (cuarzo).

- Verbos: καπνίζω, ‘fumigar, humear, ser del color del humo’ (se encuentra también con prefijos), καπνόομαι, ‘desaparecer en el humo’; καπνίαω, ‘fumigar una colmena’; καπνείω ‘reducir en humo, quemar’.

Todos los diccionarios etimológicos consultados (*GEW* 781-82**,** *DELG* 494, *EDG* 639) señalan la presencia de un aoristo ἐκάπυσσεν, ‘exhaló’ y su presente καπύσσων ‘exhalando’, cuya posible base podría preservarse en el sustantivo κάπυς, ‘respiración, espíritu’ y en el adjetivo καπυρός, ‘seco, desecado’.

En cuanto a la etimología, se ha supuesto una forma **kwap-nó* (**κϝαπ-νός*) basándose en la comparación con el lituano *kvapas*, ‘respirar, oler’ y otras formaciones de procedencia báltica. Según Beekes (*EDG* 639) es improbable un origen indoeuropeo, mientras que no lo sería un origen pre-griego: tanto **kap-* como una raíz en *u-* (κάπυς), como el sufijo *-n-* tras una consonante son comunes en el sustrato pre-griego. Sin embargo, siempre según Beekes, teniendo en cuenta los parecidos con algunas formas de lenguas bálticas y con el latín *vapor* (aunque según Chantraine esta última es una relación incierta, *DELG* 495), sería quizás preferible asumir como base un sustrato europeo común.

πῦρ, τὸ ‘fuego’

Este sustantivo neutro significa ‘fuego’ en general, aunque a veces pueda indicar más específicamente la ‘llama’ (en principio distinto del sustantivo φλόξ, cf. Graz 1965) o, en contexto médico, la ‘fiebre’. Este término ha producido un número conspicuo de formas compuestas y derivadas. Entre las primeras, se recuerdan, entre otros, los siguientes términos: πυρκαϊά, ‘hogar, hoguera’ (un compuesto con καίω, con el sufijo -ια- y el acento como en σποδιά, ἀνθρακιά); πυρφόρος, ‘portador de fuego/antorcha’, πυριγενής, ‘nacido, trabajado con el fuego’; ἄπυρος, ‘sin fuego, no tocado por el fuego’; πυρπολέω, ‘ocuparse del fuego’; πυραύστης, ‘polilla que se chamusca en la vela’; πυριήκης, ‘con la punta enrojecida/brillante por el fuego’. Mucho más consistente es el número de derivados. A continuación, se proponen los principales (la revisión más completa es propuesta por Chantraine, cf. *DELG* 956-57):
- Sustantivos: πυρά (plural) ‘fuegos de guardia’; el femenino πυρά (jon. πυρή), ‘hogar, hoguera’; πυρσός (generalmente en plural πυρσά), ‘tizón, señal de fuego’, πυρσώδης, ‘parecido a un tizón’, πυρσεώ, ‘encender, señalar con fuego’, πυρσεία, πυρσευτήρ, πυρσευτής, πυρσίτης, ‘color del fuego’; πυρετός, ‘calor ardiente, fiebre’ (cf. πυρέσσω, πυρερκτικός, πυρετιάω, πυρεταίνω, πυρετώδης, πυρέτιον, πυρετικός); πυρεῖα (jon. πυρήϊα), ‘encendedor, palos para encender el fuego, mecha’; πυρία (jon. πυρίη) ‘baño de vapor’, antorcha; πυρίδιον, ‘chispa’; πυρίτης, ‘cobre’, ‘hombre del fuego’ (epíteto de Hefesto); πύρεθρον (un tipo de planta), πυραλλίς (pájaro o insecto), Πυρωνία (epíteto de Artemis) .
- Adjetivos: πυρώδης, πύρινος y πυρόεις, ‘fogoso, ardiente’.
- Verbos: πυρόομαι, πυρόω, ‘prender fuego’ (y sus derivados: πύρωσις, πύρωμα, πυρωτής); πυρεύω, ‘hacer fuego, encender’; ἐμπυρεύω y ἐμπυρίζω, ‘encender’ (ambos derivados de ἔμπυρος), πυρακτέω, ‘endurecer en el fuego, reducir en carbón’.

En cuanto a la etimología, todos los diccionarios consultados (*GEW* 628, *DELG* 957, *EDG* 1261) afirman de que se trata de un antiguo término indoeuropeo de género inanimado y hacen referencia a una raíz heteróclita r/n originaria, atestiguada en hitita *paḫḫur*, procedente del proto-indoeuropeo **peh₂-ur*, y confirmada por formas germánicas, la forma en armenio *hur*, ‘fuego’, y formas en nasal en diferentes lenguas bálticas que presentan trazas de la formación indoeuropea. Además, siguiendo a Frisk (*GEW* 628), Chantraine (*DELG* 957) señala que, como para el agua, el indoeuropeo poseía dos nombres del fuego, uno animado (skr. *agni*, lat. *ignis*, etc.) y uno no animado y que el griego ha preferido el término inanimado, como para el agua (ὕδωρ).

σμύχω, 'carbonizar'

Este verbo, que se encuentra también en las formas compuestas, entre ellas κατασμύχω y ὑποσμύχω, significa 'carbonizar, ser consumido lentamente por el fuego, arder sin llama'. En particular, Chantraine señala que a nivel de significado este verbo se diferencia marcadamente de verbos como φλέγω, πίμπρημι, ya que no indica la combustión en general sino en concreto «réduire en cendre avec beaucoup de fumée» (*DELG* 1029), mientras que en su voz media significa 'consumarse lentamente'. Esta familia no ha producido derivados y por lo tanto ha desaparecido rápidamente. El verbo σμύχω se encuentra a menudo en su forma compuesta con preverbios proposicionales (ἀπο-, δια-, ἐπι-) y los más comunes κατα- y ὑπο-.

En cuanto a su etimología, todos los diccionarios consultados (*GEW* 752, *DELG* 1029, *EDG* 1371) afirman que se trata de una formación del tipo de τρύχω, ψύχω, aunque como remarca Chantraine, «il n'est pas démontrable que la finale -χω, qui pourrait exprimer l'aboutissement du procès, soit suffixale». Más allá del verbo σμύχω se encuentran sustantivos como en armenio *mux*, 'humo', o en germánico, el verbo con diptongo *smeocan*, 'fumigar, ahumar' < IE *smeug-, además del grado cero *smoca* 'fumar'. Sin embargo, según todos los diccionarios consultados, es difícil reconstruir una forma indoeuropea para todas estas formas.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

2.1 HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

La hipótesis que constituye el punto de partida y el pilar de la presente investigación es que el motivo del carbón, ya desde los orígenes de la literatura griega, fue asumiendo un sentido figurado que se fue desarrollando y definiendo a lo largo de la producción de diferentes autores y en el marco de diferentes géneros. Precisamente por su carácter figurado, se asume que los significados simbólicos del léxico del carbón tienen que ser particularmente evidentes en su uso como elementos centrales de figuras retóricas, especialmente de tipo semántico. Por lo tanto, se considera que un estudio de las figuras literarias relacionadas con el carbón permite trazar con más claridad la elaboración y evolución de este motivo a lo largo de la literatura griega, individuando las diferentes conceptualizaciones sobre este elemento.

Una vez establecida, esta hipótesis de trabajo ha sugerido de forma casi automática los pasos y los procedimientos para buscar su verificación, es decir, elaborar los objetivos, seleccionar la metodología y lo recursos que se han empleado.

2.2 OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

El objetivo principal de la tesis es mostrar el papel literario desempeñado por el "léxico del carbón" a lo largo de la literatura griega y, en particular, desde sus orígenes hasta la época helenística. Este objetivo general se concreta en los siguientes objetivos específicos que, al representar los logros intermedios de la investigación, permiten asimismo la identificación de los elementos que constituyen el objeto de estudio, así como de las diferentes etapas del trabajo de investigación:

i. Definir un *corpus* léxico del carbón, recogiendo los principales términos griegos pertenecientes a este campo semántico y clasificar los términos según un criterio semántico.

Como se tratará más en detalle en el apartado relativo a la metodología, este objetivo específico se ha alcanzado en la primera fase de la investigación, dedicada a construir el *corpus* sobre el que centrar el análisis semántico que corresponde al segundo objetivo específico:

ii. Reconocer el significado literal y eventualmente simbólico de los diferentes usos de los términos del léxico del carbón, con especial atención a su aparición en el marco de figuras retóricas.

El tercer y cuarto objetivo han sido el punto de referencia para el desarrollo de la última parte de la investigación, cuyos resultados más destacados aparecen recogidos y desarrollados en los estudios de caso que se presentan como publicaciones:

iii. Reconocer los vínculos entre diferentes pasajes literarios en los que aparecen el carbón o sus derivados.

iv. Explicar las razones de los diferentes significados del léxico del carbón, dependiendo de los varios contextos en los que aparecen y según diferentes perspectivas.

v. Poner en evidencia la vinculación entre el léxico del carbón y otros campos semánticos relacionados muy estrechamente con él, como el léxico del fuego y de la combustión.

vi. Mostrar que el análisis semántico del motivo del carbón contribuye a arrojar luz sobre los significados simbólicos del léxico del fuego y de la combustión.

vii. Demostrar que el análisis léxico y semántico del motivo del carbón en la literatura griega contribuye a una mejor comprensión de los textos en los que aparece y de las relaciones intertextuales y alusivas entre ellos.

Los seis estudios que conforman los resultados de esta tesis, además de presentar unidad a nivel del objeto de estudio, es decir, los usos figurados del "léxico del carbón" en la literatura griega, comparten también una unidad fundamental de objetivos orientados a la verificación de la hipótesis inicial de investigación. Esto, sin embargo, no implica una uniformidad de metodología y contenidos, que resultaría forzada y poco flexible. De hecho, los artículos que componen esta tesis tratan el objeto de estudio en diferentes géneros y épocas, desde perspectivas diversas, aunque, como ya se ha señalado, basándose en el mismo marco teórico general.

2.3 MARCO TEÓRICO GENERAL

Los estudios de caso presentados en esta tesis no sólo comparten como objeto de investigación el léxico perteneciente al mismo campo semántico, sino que se fundamentan en el mismo marco teórico. En efecto, aunque se trate de estudios de carácter primariamente práctico, basados en el análisis de textos concretos, a lo largo de las diferentes investigaciones es posible detectar la referencia recurrente a dos cuestiones principales, que constituyen los enfoques a partir de los cuales se han abordado los pasajes textuales: la intertextualidad y el estudio de lenguaje figurado. Por lo tanto, antes de adentrarse en la discusión de los trabajos, vale la pena proporcionar algunas pinceladas relativas a estas dos cuestiones teóricas, que, lejos de ser exhaustivas, permitirán sin embargo una mejor comprensión de las aportaciones que conforman los resultados de la tesis.

2.3.1 Intertextualidad y alusión

Desde su primera formulación teórica por parte de Julia Kristeva (1967), el concepto de intertextualidad ha sido ampliamente investigado por parte de filósofos y estudiosos de la literatura quienes, aunque hayan empleado diferentes terminologías (Bakhtin 1963, Kristeva 1969, Barthes 1974, Bloom 1973), coinciden en una idea fundamental: cada texto dialoga con otros textos, en una relación, la intertextualidad, que en palabras de Genette indica «la présence effective d'un texte dans un autre» (1982: 8)[1]. Dentro del enorme número de definiciones de intertextualidad, se ha elegido, por su claridad y concisión, aquella propuesta por Marina Polacco (1998: 7-12) en *L'intertestualità* y que recoge los tres aspectos fundamentales de la noción: a) la literatura es un sistema compuesto no sólo por la suma de las partes individuales, sino sobre todo por sus relaciones recíprocas, y toda obra literaria se crea y se define en relación con el sistema literario; b) la palabra literaria es siempre una palabra dialógica que vive sólo en la dialéctica entre originalidad y convención con respecto al sistema literario; c) la palabra literaria está también condicionada por la relación entre literariedad e inmediatez, es decir, por el «conflitto tra letterarietà e rappresentazione immediata dell'esperienza e della realtà», por lo que el vínculo entre la obra y otras obras constituye un obstáculo para la representación directa y sin mediación de la realidad.

En otras palabras, reconociendo a los textos la capacidad autónoma de diálogo, el método intertextual estudia según diferentes tipos de enfoques el tejido multiforme de relaciones que constituyen un sistema literario, entendido como una entidad en formación, un organismo dinámico y en evolución. En este contexto, los significados de la obra singular surgen de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1] Para una panorámica completa de los estudios sobre la intertextualidad, cf. D'Ippolito (1995: 74-83).

comparación (más o menos declarada) con otras obras, y por un proceso continuo de negociación entre las diversas instancias de producción y recepción del texto.

El concepto de intertextualidad, en el uso medio actual, tiende a expandirse indefinidamente, abarcando muchos campos diferentes, y a indicar generalmente el conjunto de todas las relaciones entre dos obras literarias más o menos distantes en el tiempo. Esto ha contribuido a generar una cierta confusión terminológica, sobre todo con algunos términos como *alusión*, *imitación*, *citación*, que a menudo son utilizados casi como sinónimos de intertextualidad. Lejos de querer entrar en debates terminológicos, que tampoco contribuirían a una mejor comprensión de las publicaciones que se recogen en esta tesis, nos limitamos a reportar la reflexión de Conte & Barchiesi (1989: 87) sobre la relación entre intertextualidad, *arte allusiva* e *imitatio*:

> Per la sua maggiore ampiezza, si è andato affermato il termine omnicomprensivo intertestualità. Esso ha il vantaggio di cogliere il fenomeno della compresenza di uno o più testi in un altro. [...] il vantaggio è che ragionando in termini di intertestualità non si esclude ciò che *imitatio* o arte allusiva sanno cogliere, e ci si adatta a comprendere molto di più.

En otras palabras, la alusión, así como la citación, constituyen formas explícitas mediante las cuales se configura la relación de intertextualidad.

En el ámbito de los estudios clásicos, la investigación sobre la intertextualidad ha ido creciendo en las últimas décadas, llegando a ser muy prolífica sobre todo en el campo de la literatura latina[2]. En general, para la producción literaria griego-latina la relación con la tradición representa una cuestión esencial, ya que es sólo a través de la comparación con la tradición que el autor y el lector (o el autor mismo, que es ante todo un lector) conciben la operación literaria. Las obras clásicas, a las cuales la intertextualidad es de alguna manera inherente, representan el terreno perfecto para poner en práctica el estudio filológico de las relaciones de un texto con otros, del diálogo entre diferentes escrituras, que implica asimismo una interacción entre el autor, el destinatario y sus respectivos contextos culturales. Así lo resumen Conte & Barchiesi (1989: 83):

> La prospettiva che scegliamo è quindi quella tipica del filologo che lavora all'analisi del testo avendo di mira gli effetti di lettura e i procedimenti che governano la significazione. Da questa angolazione appare allora naturale la curiosità del filologo per certe costanti della memoria poetica e della sua produttività testuale. L'interesse del filologo per gli studi di poetica è così solo una prosecuzione del lavoro interpretativo, e la riflessione generale si configura sempre come bilancio provvisorio senza volersi fissare su improbabili classificazioni.

Quienes se ocupan de la literatura clásica se ven casi fisiológicamente llevados a buscar los antecedentes de una expresión o imagen del texto que leen, a reconstruir relaciones de filiación y afinidad entre distintas obras y, por tanto, a enfrentarse a las implicaciones de la intertextualidad en la interpretación del texto. Desde esta perspectiva, y especialmente para la literatura clásica, la intertextualidad define «la condizione stessa della leggibilità letteraria» (Conte 1981: 149).

[2] El papel relevante de la intertextualidad en la literatura latina no sorprende, sobre todo si se considera la conciencia que ya los propios autores y críticos latinos mostraban hacia la relación con sus propios modelos literarios. Cf. entre otros, Conte 1981, Bonanno 1990, Hinds 1998, Edmunds 2011, Gaissier (2007: 165-258).

En particular, según Gennaro D'Ippolito, la relevancia de la intertextualidad en el marco de la literatura griega y latina se debe principalmente a dos razones. En primer lugar, la literatura antigua, y sobre todo la poesía, se basa en una poética de la imitación en la que «l'arte imita la natura, ma imita anche, sopra tutto, l'arte stessa» (1995: 84)[3]. Este segundo tipo de imitación no se debe al reconocimiento de modelos inalcanzables (por lo menos no será así hasta la época alejandrina), sino al hecho de que los poetas operan en el ámbito de un patrimonio común de temas mitológicos, realizando una *variatio* continua sobre los mismos que empuja al diálogo entre autores. En segundo lugar, y esto es especialmente relevante en ámbito griego, hay que considerar que la poesía antigua nace en un contexto que el propio D'Ippolito ha definido «civilità teatrale», en la que los textos presuponen un «contesto pragmatico di fruizione» (1995: 85) compuesto por un público de espectadores-oyentes y un espacio concreto[4]. Una fruición de este tipo implica una lectura no repetible: las referencias intertextuales tienen que ser, por lo tanto, más evidentes y detectables. Como se verá más adelante, esto interesa también a la poesía de época helenística que, a pesar de convertirse en más libresca y elitista, no abandona la declamación, buscando formas de intertextualidad cada vez más complejas y refinadas (D'Ippolito 1995: 85).

Mediante las herramientas de la intertextualidad, los lectores de un texto son guiados hacia el reconocimiento de textos más antiguos, mediados por la memoria compartida entre el autor y el destinatario. Se produce así un incremento de sentido del texto nuevo, que en la relación con los anteriores adquiere nuevos matices, estableciendo con ellos una relación de transformación o transgresión (Conte 1981: 150). De esta manera, a la luz de una lectura intertextual, cualquier texto puede desvelar la presencia de un «vecchio ospite inatteso» (Conte & Barchiesi 1989: 84), es decir, de la pluralidad de todos los textos con los que el texto examinado está dialogando de forma más o menos evidente.

De todo esto resulta que la intertextualidad es a la vez un modo de producción de un texto y una herramienta para su interpretación: para su completa comprensión, el fenómeno literario de la interacción entre textos requiere de una lectura intertextual, que trace y descubra las relaciones dialógicas entre ellos (cf. D'Ippolito 1995: 69). Al querer contextualizar y analizar un texto a la luz de una tradición poética, lingüística y cultural más amplia, la lectura intertextual constituye un tipo de análisis que no puede prescindir de la reflexión sobre el sentir del autor, del destinatario y sus respectivos contextos culturales[5]. En palabras de D'Ippolito (1995: 86):

> L'analisi intertestuale si palesa come un momento essenziale di quella integrazione dei livelli esegetici nella quale consiste il processo ermeneutico, già che due sono i poli verso i quali, a partire dal testo, il critico deve muoversi: l'uno è il contesto storico-culturale, l'altro il contesto letterario, l'intertesto col quale ogni opera si trova a dialogare.

Herramienta fundamental para la hermenéutica de los textos clásicos, sin embargo, la lectura intertextual presenta también algunas cuestiones problemáticas, tanto "internas" como "externas". A la primera categoría pertenecen algunos límites intrínsecos como, por ejemplo, la dificultad de establecer de forma clara y persuasiva la relación existente entre intertextualidad e intencionalidad del autor. Si la escuela de Conte considera necesario evitar la postura que

[3] Una parte muy considerable de los estudios sobre la intertextualidad en los clásicos se han centrado en la literatura latina y sus fuentes, aunque cabe destacar que muchos de ellos (Hinds 1998, Fowler 2000: 115-37, Edmunds 2001: 133-63) resultan igualmente útiles para aproximarse al fenómeno de la intertextualidad en la literatura griega.

[4] Según Fowler (2000: 131) el carácter oral de la literatura griega ha llevado a los helenistas a ser más cautelosos que los latinistas acerca de la intertextualidad.

[5] «I modi di lettura (e di imitazione) di ogni epoca sono anche impliciti nei loro modi di scrittura» (Conte 1981: 150).

tiende a ver en los fenómenos intertextuales una marca de la auto-reflexión *metaliteraria* del poeta (cf. Conte & Barchiesi 1989: 93), en tiempos más recientes se ha intentado establecer instrumentos para detectar una mayor o menor voluntad alusiva por parte de los autores[6]. Por otra parte, hay que tener en cuenta también el carácter específico de la literatura antigua, y especialmente de la poesía griega, para la cual el escaso número de textos que nos han llegado constituye un obstáculo ineludible para su estudio intertextual, al hacer casi imposible una reconstrucción completa de la cadena de relaciones entre los textos. Sin embargo, coincidimos con D'Ippolito (1995: 85) en que esta condición no impide encontrar una referencia fundamental para toda la poesía griega:

> Una cosa, pur nel grave disastro, è positiva: Omero è rimasto, ed Omero è il poeta con cui tutti quanti i poeti dialogano, vuoi per riprodurlo, vuoi per cercare di continuarlo, vuoi per opporvisi. Parafrasando Virgilio, ogni esegeta di poesia greca deve costantemente ripetere a sé stesso: «ab Homero principium».

Justamente por Homero empieza nuestro compendio de publicaciones y, llegados a este punto, se considera necesario ofrecer alguna noción más sobre el concepto de intertextualidad en los tres ámbitos y géneros literarios tratados en las publicaciones: los poemas homéricos, la comedia aristofánica y los epigramas helenísticos.

2.3.1.1 Oralidad y texto en los poemas homéricos

En su conocida obra *Odysseus Polutropos - Intertextual Readings in the Odyssey and in the Iliad*, Pietro Pucci trató de mostrar cómo el carácter formular de la poesía homérica permite al poeta crear una red de referencias entre la *Ilíada* y la *Odisea*, al punto que los dos poemas parecen implicarse y definirse mutuamente, contribuyendo el uno a delimitar el otro (Pucci 1987: 18). En la introducción al volumen, el autor afirma (1987: 29):

> Homer's formulaic diction forces us to take seriously the question of intertextuality or allusion. Because of the repetitive nature of Homer's diction, allusion is inevitable and so is its significance […] my contention is that formulaic diction has allowed its poets to weave an intricate texture of references, allusions, and quotations encompassing the entire epic cycle".

En tiempos recientes, una de las contribuciones más importantes en el ámbito del estudio de la intertextualidad en los poemas homéricos[7] ha sido el volumen, dedicado justamente a Pucci, *The Oral Palimpsest* de Christos Tsagalis (2008). Esta obra, que mantiene el concepto de intertextualidad aplicado a la épica homérica, pretende hacer manifiesta la densa red de asociaciones «metaphorically epitomized in the word *intertext*, a system or set of interwoven fabrics whose constituent parts are interrelated» (2008: xii) que componen los poemas homéricos. En el análisis de Tsagalis, estos poemas son el resultado de la agregación de tradiciones epicóricas anteriores, mediante un proceso que –sin hacerlas desaparecer, pero borrándolas de la superficie narrativa– ha reemplazado la red hipertextual de estas múltiples tradiciones locales por la red intertextual de la canción homérica (Tsagalis 2008: xiii).

Quienes aborden la cuestión de la intertextualidad en la poesía homérica, se enfrentan de inmediato a la dificultad de determinar la relevancia semántica y poética de las figuras intertextuales teniendo en cuenta el carácter oral y formular de la poesía épica. En realidad,

[6] Sobre la relación entre intertextualidad y intencionalidad, cf. Farrell 2005.

[7] Sobre esta temática, además de Pucci (1987), véase Usener (1990), Rutherford (1993), Schein (2002) y Currie (2016, esp. 39-47).

como ha destacado Burgess (2006: 162), si se asume que todas las construcciones culturales pueden considerarse "textos", la fluidez de la narración oral no constituye un obstáculo insuperable[8]. Se puede realizar entonces un análisis intertextual que respete «the fluidity of the oral circumstances without losing the ability to discern the possible effect of correspondence» (Burgess 2006: 163). En otras palabras, incluso en su carácter oral, los poemas homéricos implican la referencia a una herencia común de tradiciones y narraciones que sale a la luz en el empleo regular de ciertas fraseologías específicas de contexto o personaje (Burgess 2012a: 169) y que, aunque no presuponen un texto, resultan igualmente alusivas.

En esta perspectiva, varios autores, entre otros Gregory Nagy y Egbert Bakker[9], han reconocido la necesidad de una integración entre intertextualidad y oralidad. El primero se ha servido del término «diachronic cross-reference» (Nagy 1990: 53-54) para indicar el hecho de que las tradiciones de representación poética antiguas están en continua relación de influencia y reacción con respecto a otras tradiciones igualmente antiguas, pero todavía en fase de evolución. Por otra parte, Bakker (2013) ha destacado el valor de las fórmulas homéricas que, lejos de ser un mero dispositivo de composición oral, pueden servir de marcador de similitud entre dos contextos específicos de la narrativa[10]. Bajo este enfoque, el autor ha propuesto una terminología específica para señalar la apropiación, reutilización y modificación de fórmulas dentro de una tradición épica («interformularity») y entre diferentes tradiciones épicas («intertraditionality»). Además, según Barker & Christensen, la terminología de Bakker resulta más apropiada, ya que considera los poemas homéricos «as engaging not with fixed traditions (or 'texts') but rather with *conventional forms of language* (formula) through appropriation, re-use and modification (interformularity), and in the complementary dynamic interrogation of repeated story-patterns, motifs and narrative traditions (intertraditionality) localized around the exploits of other heroes at other times and in other settings» (Barker & Christensen 2014: 251).

Independientemente de la terminología utilizada, la investigación de tipo intertextual de los poemas homéricos no sólo permite abarcar la relación entre *Ilíada* y *Odisea*, mostrando cómo el uno puede ser leído a través del otro, sino que también hace posible ampliar el punto de vista examinando las relaciones con los poemas orales pre-homéricos. En conclusión, recuperando las palabras de Don Fowler (2000: 134):

> There is no reason why anyone should not use the full tools of detailed intertextual analysis on early Greek texts if s/he wishes to, and I believe that there is something to be gained within Greek studies by doing so.

2.3.1.2 Intertextualidad y parodia en Aristófanes

En su esfuerzo de realizar un retrato amplio y variopinto de la humanidad y de la sociedad contemporánea, las comedias de Aristófanes abarcan casi la totalidad de los géneros literarios y de las formas discursivas de la época. El poeta se sirve de todo el patrimonio literario como material sobre el que construir su poética: la amplitud de las formas literarias refleja la universalidad temática de su obra. En este sentido, Aristófanes reelabora e imita los diferentes géneros y tipos de composición para luego organizarlos y conectarlos con los temas más amplios de cada una de sus obras.

[8] Sobre la noción de texto, cf. Burgess (2012a), Edmunds (2016). También resulta interesante la reflexión de Ready (2019) sobre la relación entre "oral texts" y "oral intertextuality".

[9] Véanse también Burgess (2006), Finkelberg (2011), Tsagalis (2011), Barker and Christensen (2014; 2019)

[10] En cuanto al poder alusivo de las fórmulas, Bakker (2013: 158-9) ha argumentado que este está determinado por la especificidad de la fraseología y por el contexto. Según el autor es posible elaborar una "escala de interformularidad" en la que cuanto más específica es la fórmula, tanto más intencional y referencial es la repetición.

En las últimas décadas muchos estudiosos se han ocupado de la recepción aristofánica de materiales literarios preexistentes[11] y se han volcado en el análisis de su disposición ingeniosa por parte del poeta en el marco de las finalidades y preocupaciones de cada comedia. En este contexto, se han dedicado numerosos trabajos al estudio de las alusiones y referencias literarias presentes en las obras aristofánicas. En general, dichas referencias resultan organizadas y presentadas por el poeta de tal manera que elementos literarios de distinta procedencia aparecen dialogando e interactuando entre sí, colocados o enfrentados en el contexto de la ficción dramática.

En particular, en el marco de estas figuras intertextuales, se ha centrado la atención en una forma específica de alusión que implica la distorsión del modelo literario asumido: la alusión paródica. La expresión paródica altera y tergiversa el modelo y sus significados, introduciendo «un significato opposto a quello della parola altrui» (Bonanno 1990: 19). La parodia impregna toda la obra aristofánica, de las que se configura como uno de los elementos principales, como señala Tsitsiridis (2010: 360):

> As any reader of Aristophanes' plays can testify, the use of parody is not only an inexhaustible source of comicality, but also one of the main characteristics of the poet's work. There is no Aristophanic comedy in which parody is not strongly present.

Enzo Degani (1983: 16) ha definido la παρῳδία como una forma literaria de "segundo grado" que consiste en la recuperación "mimética" de un modelo concreto y en su "distorsión" contextual con finalidades cómicas[12]. Aunque la parodia represente un acto comunicativo en el que la intertextualidad desempeña un papel fundamental, cabe destacar que no debe identificarse ni con la mera referencia intertextual ni con la imitación seria y obsequiosa: el texto de "primer grado", objeto del juego paródico, es reutilizado y, contextualmente, deformado. El juego paródico se configura, por lo tanto, como una provocación dirigida por el autor a un público conocedor del texto de "primer grado" y por lo tanto de la distorsión del texto paródico. Tsitsiridis (2010: 363) ha resumido los tres elementos constitutivos de la parodia:

> The concept of parody presupposes three elements: (a) the imitation of an original, (b) the existence of a comic effect (to any extent and in any way), and (c) the assumption that the recipient is likely to recognize the text parodied and to appreciate the comic effect generated by the parody.

Por lo tanto, para ser efectiva, la alusión paródica debe operar en una situación concreta en la que pueda contar con la complicidad del destinatario del mensaje poético, cuyos conocimientos son un requisito indispensable para el éxito del juego cómico. El destinatario se configura, pues, como un interlocutor necesario, responsable del desvelamiento de la alusión paródica, es decir, del desenmascaramiento de la intención del poeta, cuyo nivel cultural es clave para el éxito de la parodia. En este sentido, a la hora de analizar el juego paródico en las obras aristofánicas es imprescindible tener en cuenta su destinatario y, en particular, el carácter heterogéneo de su público: los atenienses que asistían a sus representaciones tenían procedencias socioeconómicas y culturales muy diferentes. Siguiendo las reflexiones de De Sario (2017) el análisis de las

[11] En particular, a partir de la fundamental contribución de Peter Rau titulada *Paratragödia* (1967) la atención se ha centrado especialmente en la parodia del teatro trágico o "paratragedia".

[12] En este sentido Degani (1983: 14-15) afirma que en el término παρῳδία cohexisten las dos nociones fundamentales expresadas por la preposición παρά ('cerca' y 'contra'), sin que uno excluya al otro.

parodias de los diversos géneros de la literatura griega presentes en las comedias de Aristófanes lleva a creer que el poeta, consciente del carácter variado de su audiencia, haya recurrido a alusiones de diferente grado de complejidad y sofisticación para producir el efecto cómico. Por una parte, las obras aristofánicas contendrían alusiones más "fáciles", intuitivas, destinadas al conjunto de los espectadores. Por otra parte, también habría alusiones paródicas más "difíciles", cuya decodificación requería una notable cultura y capacidad interpretativa por parte de los destinatarios y que, por lo tanto, eran destinadas a esa minoría de espectadores cultos que Giuseppe Mastromarco ha definido «pubblico nel pubblico» (1984: 66; 1994: 159). En otras palabras, solo la parte culturalmente refinada del público teatral habría tenido conciencia plena de las parodias aristofánicas más sofisticadas, descifrándolas gracias a su familiaridad con los textos de "primer grado"[13].

La perspectiva intertextual demuestra ser una herramienta de gran utilidad a la hora de comprender la comicidad de Aristófanes, puesto que su carácter performativo no implica que su capacidad de referencialidad intertextual sea necesariamente más limitada. Aunque es evidente que la experiencia del teatro difiere grandemente del empleo de un libro, esto no conlleva, sin embargo, que un texto teatral sea menos complejo: la audiencia de Aristófanes podría haber apreciado igualmente la gama completa de alusiones y las implicaciones de la intertextualidad en sus obras.

2.3.1.3 La "alusión necesaria"[14] de la poesía helenística

A partir de finales del siglo IV y principio del siglo III a.C., los espacios y ocasiones de ejecución poética se restringen al ámbito privado y exclusivo de círculos cultos y refinados, como las cortes de los reyes helenísticos. La música había ido adquiriendo una autonomía cada vez más marcada en nombre de la espectacularidad expresiva de la interpretación y en detrimento del texto literario y no es de extrañar que en la época helenística se liberaran aún más los dos componentes: la composición de poesía sin música y una fruición a través de la declamación privada o la lectura para individuos o pequeños grupos. Por otra parte, a partir del siglo III a.C., muchos escritores resultan ser al mismo tiempo también estudiosos e intérpretes de la literatura. Se habla entonces de poetas-filólogos, autores de una poesía extremadamente culta, que tiende a establecer una red sutil y refinada de alusiones y referencias al código literario en el que se inserta, es decir, la tradición literaria arcaica y clásica.

En este contexto, en el que literatura pierde la conexión con la ocasión concreta para tender hacia el puro producto artístico, se desarrolla la necesidad de una poesía culta, resultado de un conocimiento profundo, en el que converjan tanto los modelos de la tradición, como una erudición amplia y variada. Tarán (1979: 1-2) resume de forma muy clara esta tendencia típica de la época helenística:

> Allusion to the traditional element had always been very important in every department of Greek literature, and from Homer onwards one sees that words, conceits, themes, and motifs are endlessly taken up by one poet from his predecessors and skillfully rehandled in an original way. Yet it is generally recognized that this rehandling was never so fully and so artistically accomplished as in the Hellenistic age: the *poetae docti* proudly took it upon themselves to study the work of their predecessors in order to incorporate it in their own, mainly in the form of glosses, so that the literature of the new age would both follow the long-established tradition and at the same time entail innovation.

[13] Revermann (2006: 101) sostiene que las referencias alusivas en el teatro creaban «various strata of connoisseurship, creating a theatre of what may be branded 'layered inclusion' which manages not to alienate any viewer».

[14] La expresión original en italiano "allusione necessaria" es de Maria Grazia Bonanno (1990).

Así, los poetas de época alejandrina tienden hacia el máximo cuidado formal del texto, acompañado a la búsqueda de la originalidad: el objetivo no es la mera repetición del modelo, sino la creación de formas y resultados literarios inéditos a partir de la tradición. Esto se refleja a menudo en una cierta complejidad de los textos, cuyo mensaje es accesibles sólo a un destinatario capaz de "descifrarlos", como señala Bonanno (1990: 23):

> La 'doppia anima' del nuovo poeta-filologo lo impegna a confezionare testi talora così complicati che devono in sé contenere le 'istruzioni' per la propria lettura, una lettura che comporta non solo la (normale) rilettura di altri testi, ma anche la consapevolezza, se non l'esplicitazione e persino la 'teorizzazione' del fenomeno. Si problematizza il rapporto verticale (con la tradizione) e orizzontale (con il pubblico) della parola artistica (più o meno manifestamente) rifratta e ambivalente.

Para los teóricos alejandrinos, la originalidad ha de lograrse mediante el principio de la *imitatio cum variatione*, según el cual es necesario aludir a los modelos, retomando temas, imágenes, conceptos, expedientes formales, palabras, pero siempre variándolos y reactualizándolos en línea con la sensibilidad y las temáticas de la literatura alejandrina contemporáneas[15]. En varias ocasiones en sus escritos Giuseppe Giangrande ha afirmado que la poesía helenística no es otra cosa sino *arte allusiva* (1967: 85-97; 1970), recuperando la célebre definición de Giorgio Pasquali (1942)[16] para indicar justamente dicha referencia constante a los modelos literarios realizada mediante alusiones más o menos explícitas por parte de los poetas alejandrinos.

El carácter libresco de la poesía de esta época y su relación de *imitatio-aemulatio* respecto a la tradición, que presupone un público cultivado capaz de reconocer la red de referencias tejida por los poetas, encuentra su máxima expresión en la forma literaria del epigrama. En este tipo de composición, que vive en esta época su mayor esplendor, la elaboración formal iba acompañada de referencias intertextuales[17]. En palabras de Cerri (1972: 218): «in età ellenistica ogni epigramma deve essere in certo senso una trovata». Para obtener el máximo efecto expresivo en los versos escasos del epigrama, el poeta debe necesariamente aludir lacónicamente, en lugar de describir en detalle: por lo tanto, solo un conocimiento profundo de las tradiciones literarias y los hábitos sociales helenísticos nos permiten comprender el mensaje del poeta (Giangrande 1973: 7).

En las dos publicaciones que tratan los epigramas eróticos de la *Antología Palatina*, se analizarán las imágenes relativas respectivamente a las brasas y las cenizas, mostrando cómo estos elementos constituyen un vínculo intertextual entre varios autores.

2.3.2 Connotación, intertextualidad y figuras retóricas

Quizás desde una perspectiva intertextual las herramientas de análisis literario más rigurosas sean las de tipo retórico-lingüístico, ya que permiten hacer observaciones concretas y sistemáticas. De hecho, la utilidad de un enfoque "retórico" hacia la intertextualidad ha ido afirmándose progresivamente hasta asumir cada vez mayor importancia en la teoría y también en la práctica intertextual. En este contexto, a medio camino entre intertextualidad y retórica se ha ido afirmando también el concepto de "connotación", es decir, una categoría de origen

[15] Para una panorámica sobre las relaciones intertextuales entre epigramas helenísticos y otros géneros, cf. Bing & Bruss (2007: 373-520).

[16] Pasquali (1920: 119) explica este concepto de originalidad mediante los conceptos de *imitatio* y *aemulatio*, en griego μίμησις y ζῆλος.

[17] Cf. Tarán 1979, Acosta-Hughes 2010. Para un ejemplo de intertextualidad en los epigramas de Meleagro, cf. entre otros Gutzwiller 2010, Rosenmeyer 2014.

estrictamente lingüístico que permite tratar conjuntamente las dos prácticas expresivas (Conte & Barchiesi 1989: 96). Se propone a continuación la definición de Pucci (1987: 29 n.12):

> I call "connotation" the affective, stylistic, and practical values that are present in an expression. A word affects its listeners by what it does to them as well as by giving them a "meaning," a "denotation." Allusion adds a specific connotation since it evokes a comparison and therefore either a controversy or a gesture of admiration.

Frente al lenguaje denotativo, cuyo plano de expresión está constituido por significantes, la connotación asume como plano de expresión de signos que ya, naturalmente, incluyen significantes y significados. Conte & Barchiesi (1989: 97) explican la relación entre figuras retóricas, alusión y connotación de forma muy clara:

> Non diversamente che nelle figure retoriche, nelle associazioni prodotte per via allusiva si può riconoscere un prodotto di cultura: anch'esse agiscono in modo sostanzialmente analogo. Il tropo retorico (e la metafora *in primis*) è definibile come la figura prodotta dallo spostamento di una designazione dall'uso e dal senso propri verso un uso e un senso impropri, nuovi. Tra la denotazione e la connotazione, tra la lettera e il senso, si produce uno iato (che a una forma, traccia appunto una "figura"); analogamente nel procedimento allusivo c'è uno spazio, una tensione, fra la cosa detta – come appare a prima vista nel testo – e il pensiero che è evocato accanto ad essa. Il processo allusivo assicura il passaggio dal senso nozionale a quello emozionale: il termine evocato, nel momento in cui si fa presente uscendo dal suo stato di immagine implicita o presupposta, sovraccarica di nuovo senso il termine "reale" che la evoca.

Además, la alusión funciona como una figura retórica: si se presenta como una verdadera alusión, es decir, añadiendo significado, se corresponde a la metáfora, mientras que si se trata de una citación, que no añade un nuevo sentido, se corresponde al símil (Conte & Barchiesi 1989: 73). Las figuras retóricas, en cuanto reutilización del lenguaje, constituyen una de las estrategias de alusión intertextual más típica de la poesía clásica.

Al ampliar el significado de uno o más términos, las figuras retóricas representan un objeto de análisis particularmente interesante para entender mejor un texto y su mensaje. Esto es posible ya que las figuras retóricas constituyen un acto de elección –y no de una imposición– expresiva: entre la palabra afectada por un cambio semántico y el nuevo sentido que ella adquiere se abre un espacio de "tensión dialéctica", lejos del lenguaje ordinario y convencional (Conte & Barchiesi 1989: 97). Como señala Nicholas Baechle (2016: 461), hablando del «open-ended potential of poetic devices»:

> Greek poets were working within a tradition constantly re-elaborating itself and composing for an audience, or for readers, with a cultivated sense of poetic possibility. And since each use of a device was new, an audience member or reader was alive to further possibility, a realization of a device that was pleasurable, engaging, even surprising or unsettling.

A la hora de analizar un texto literario, y especialmente en poesía, es fundamental examinar las herramientas retóricas y el uso de las imágenes, que generan y definen el significado. El propósito de un análisis retórico es profundizar en cómo un autor transmite su mensaje a una audiencia en particular, explorando sus objetivos, describiendo las técnicas o herramientas utilizadas y analizando su efectividad con el objetivo de acercarse mayormente al significado

del texto. Desde esa perspectiva, la identificación de la retórica con el mero estilo de un texto representa una limitación, ya que deja de lado su valor como recurso mediante el cual el autor busca lograr sus propósitos comunicativos: más allá de la cuestión de la forma es necesario preguntarse cómo y por qué el poeta usa una forma para sus fines personales. En este sentido, el análisis del lenguaje figurado se configura como una herramienta adicional de interpretación del texto. Lejos de ser un asunto meramente retórico, la cuestión de la figuración de lenguaje fue poco a poco adquiriendo centralidad en la investigación sobre lo literario, convirtiéndose en uno de los temas fundamentales de la teoría del conocimiento, de la filosofía del lenguaje, de la psicología y – en términos más recientes – de la ciencia cognitiva.

En el marco del presente trabajo, se procederá por lo tanto a analizar las imágenes que presentan un valor connotativo, utilizando el término "imagen" con el sentido empleado por Silk cuando señala «by imagery I mean primarily metaphor, simile, and the various forms of comparation; the tropes and schemes, that is, based on analogy or similarity» (1974: 5). Desde esta perspectiva, el estudio de este tipo de herramientas literarias y de su elección por parte de los autores permiten investigar no sólo sus habilidades expresivas, sino también su relación con la audiencia, y la relación de esta con la tradición, como señala Baechle (2016: 461):

> Poetic devices call attention to themselves through a deviation from a narrative line – as with ecphrasis or simile – or a perceptible thickening of the poetic quality of the language – as with metaphor or pictorial description – or by both means. And a successful device, as opposed to the inert or merely imitative, is whatever is perceived as such by an audience. […] They allowed the poet the possibility of reorienting his audience's attention to expressive resources allowed by the tradition and to the skill displayed in their creative appropriation.

A la hora de empezar un estudio del lenguaje figurado es imprescindible abordar el principal recurso para la expresión del pensamiento original mediante figuración: la metáfora. A partir de la primera definición por parte de Aristóteles[18], esta figura retórica ha sido objeto ya a partir de la época clásica de innumerables interpretaciones y reflexiones teóricas[19]. A este respecto, el marco teórico del presente trabajo ha sido la teoría de la metáfora conceptual, que ha demostrado ser el enfoque más prolífico e influyente a partir de su teorización hace aproximadamente cuarenta años por parte del lingüista estadounidense George Lakoff y de sus colaboradores[20]. En esta teoría, desarrollada en el marco de la lingüística cognitiva, la metáfora se encuadra por primera vez como elemento fundamental en un sistema articulado de reflexiones sobre el pensamiento y el lenguaje. Según la teoría cognitiva, la metáfora es un elemento fundamental del razonamiento, de la comprensión y del lenguaje, que hace posible que los seres humanos piensen y hablen sobre conceptos abstractos –a menudo inaccesibles mediante la experiencia– empleando imágenes extraídas de dominios más concretos e identificables[21]. Se trata, por lo tanto, de mucho más que una mera figura del lenguaje. A partir de esta conceptualización de metáfora, la teoría cognitiva postula la existencia de "metáforas conceptuales" que vinculan una idea de un dominio de destino («target domain») a otro dominio

[18] Aristóteles proporciona la primera definición de μεταφορά (Arist. *Po.* 1457b), aunque el término se encuentra por primera vez en el *Evágoras* de Isócrates (Isoc. 9.9).

[19] En este contexto no se procederá a una recopilación de las teorías, sino que se procederá directamente a delinear los presupuestos teóricos de nuestro enfoque. Para una panorámica completa de todas las teorías relativas a la metáfora, cf. Pagán Cánovas (2009) que en su tesis doctoral recorre todas las etapas del pensamiento sobre la metáfora.

[20] La teoría cognitiva de las metáforas no necesariamente contradice o invalida otras teorías que hasta ahora se han centrado exclusivamente en las metáforas lingüísticas.

[21] Sobre la teoría cognitiva de la metáfora, cf. especialmente Lakoff & Johnson 1980, Lakoff & Turner 1989, Lakoff 1993, Kövecses 2002 y 2005, Grady 2007.

de origen («source domain») para mejorar la comprensión de la idea original. Estas metáforas conceptuales existen en la mente antes de expresarse en el lenguaje, de modo que varias metáforas lingüísticas individuales pueden basarse en una metáfora conceptual subyacente común. Este patrimonio conceptual compartido hace que, incluso en un lenguaje muy poético, puedan aparecer las mismas metáforas conceptuales básicas que también se encuentran en el lenguaje prosaico y viceversa. Haciendo referencia a las estructuras fundamentales de la producción de metáforas, este enfoque teórico permite clasificar y analizar las metáforas específicas de manera más clara[22].

Algunas de las observaciones realizadas en las publicaciones que conforman esta tesis se basan en la suposición de que la teoría cognitiva de las metáforas conceptuales también puede aplicarse a textos antiguos para mejorar nuestra comprensión de las expresiones poéticas y producir, así, más conocimiento[23]. No se trata de dedicarse a una mera "caza" de imágenes y expresiones connotativas, que resultaría inútil y vacía, sino de leer los textos para captar más peculiaridades lingüísticas y estilísticas, con el objetivo de resaltar las relaciones de las figuras de pensamiento y habla con el contexto. Como en el caso de la intertextualidad, vale la pena profundizar brevemente en cómo el análisis del lenguaje figurado puede constituir un recurso para ampliar la comprensión de los textos, con la finalidad de entender mejor las reflexiones contenidas en las publicaciones.

2.3.2.1 Imaginería homérica, metáforas y símiles

En el marco de los estudios homéricos y, en particular, a partir del desarrollo y afirmación de la teoría de la poesía homérica como poesía oral, las metáforas han sido generalmente consideradas como elementos de escaso o ningún significado contextual[24] y, en consecuencia, han recibido por norma general relativamente poca atención, sobre todo en comparación con los infinitamente más estudiados símiles homéricos. En las últimas décadas, sin embargo, se ha ido afirmando la idea de que la metáfora es «a significant poetic device in the language of the epics» (Moulton 1979: 279)[25]. En esta perspectiva, ha sido particularmente relevante la reciente contribución *Metaphors in Homer* de Andreas Zanker (2019), que, aplicando a los poemas homéricos la teoría de la metáfora conceptual, ha demostrado cómo se puede llegar a explicar elementos aparentemente poco claros de la épica y encontrar en la poesía épica griega modelos cognitivos metafóricos completamente desarrollados.

Como es sabido, en el marco del lenguaje figurado de los poemas homéricos la figura del símil cubre un lugar muy relevante, tanto desde un punto de vista "cuantitativo" por su notable número de apariciones, como a nivel "cualitativo", en relación con el papel que desempeña en la narración. Si bien es cierto que el símil homérico ha sido objeto de análisis abundantes y profundizados, en los últimos años se ha renovado el interés hacia su función desde el punto de vista semántico. En particular, Elizabeth Minchin (2001: 138-9) ha propuesto una clasificación de las funciones principales del símil que, desde una perspectiva cognitiva, pone el énfasis en la memoria y en la ideación. En esta perspectiva, Tsagiris sostiene que en la narración homérica los símiles representan «a mental pathway leading listeners to multiple conceptual strata» (2007: 273). Dicho trasfondo cognitivo es de particular importancia para entender cómo operan los símiles homéricos que, al introducir a la audiencia en un registro narrativo distinto de la narrativa externa, permiten que los oyentes participen en una interacción dinámica con su

[22] Para la clasificación de las metáforas según la teoría cognitiva y algunas problemáticas relativas a la aplicación a las lenguas clásicas, cf. Hualde Pascual (2016: 18-21).

[23] El texto-base para el estudio de la metáfora en la literatura griega es Stanford 1936.

[24] Por ejemplo en Stanford 1936, Snell 2009[8].

[25] Anteriormente, también Silk (1974) había puesto la atención sobre la necesidad de reconocer el valor expresivo de la metáfora (aunque en su obra no se refiriese exclusivamente a la poesía homérica).

propio universo experiencial, creando «multiple mental image-mappings» (Tsagiris 2007: xiii). En otros términos (Tsagiris: 2007: 284-5):

> As a set of allusions to and comments on the story, similes constitute an elaborate, memory-oriented cognitive mechanism, allowing the audience to 'look' outside the narrative window and to enjoy the imagistic richness of their own ability to construct pictures.

En esta perspectiva, los símiles no cumplen sólo la mera función de "asimilar" los elementos y los acontecimientos de la narración a imágenes del mundo físico, sino que constituyen el punto de encuentro entre «the mental multiformity of the audience's image mappings» y el intento del poeta que hace que sus lectores interpreten los símiles «in a way consonant to his narrative blueprint» (Tsagiris 2007: xxiii). En esto reside la capacidad inextinguible del símil homérico de producir una «endless intertextuality» que se alimenta de su propia narrativa y de la relación con su propia audiencia.

En el mismo enfoque se sitúa también William Scott que en *The Artistry of the Homeric Simile* propone el concepto de *simileme,* definiéndolo «the mental structure underlying each simile» o, en otros términos, «the nonverbal background material shared by the poet and the audience» (2009: 19). En su análisis, Scott dirige la atención también a las palabras y a las expresiones que conforman el símil y que tienen que ser coordinadas para expresar un determinado significado. El poder expresivo del lenguaje homérico aumenta a medida de que evoluciona en el contexto de la tradición narrativa: el poeta tiene que moverse entre los diferentes significados, omitiendo algunos motivos en favor de otros, combinando y seleccionando elementos (Scott 2009: 21).

Aunque no de forma tan explícita, los símiles, las metáforas y las expresiones figuradas contenidas en los pasajes homéricos de las dos primeras publicaciones han sido analizadas bajo estos enfoques con la finalidad de resaltar el valor simbólico de motivos relacionados con el hogar y el fuego.

2.3.2.2 Las imágenes figuradas en la comedia de Aristófanes

Al comienzo de su célebre obra *Les Images d'Aristophane*, Jean Taillardat afirma que «l'abondance des images est peut-être le trait qui marque le plus vivement le style d'Aristophane» (1965: 5). En relación con el término "imagen" especifica que «nous avons donné à ce terme l'acception la plus large; il désigne, pour nous, toute espèce de langage figuré: comparaison […] métaphore» (1965 : 6)[26]. A lo largo de su estudio, y especialmente en las conclusiones (1965: 495-506), el estudioso francés pone la atención sobre la enorme variedad de las imágenes presentes en las comedias de Aristófanes, que recupera el vastísimo patrimonio de lenguaje figurado procedente de la tradición literaria, así como de los diferentes ámbitos socio-culturales de la Atenas contemporánea. En esta perspectiva la investigación sobre la figuración en Aristófanes no se configura como una práctica mecánica, sino que abre la puerta al estudio de los vínculos entre el poeta, su formación cultural y el contexto de representación de sus obras.

Considerar el estudio de las figuras literarias en la obra de Aristófanes como una forma de profundizar en la manera en que el autor expresa su propio mensaje, implica por otra parte enfrentarse al «problem of distinguishing the natural or 'automatic' from the conscious literary configuration» (Willi 2002: 16), es decir, la cuestión de la mayor o menor "literariedad" de las imágenes aristofánicas. En su obra *Métaphores, personnifications et comparaisons dans*

[26] Taillardat (1965: 8) también señala que metáforas y símiles «sont très souvent indissociables».

l'oeuvre d'Aristophane, la clasicista polaca Anna Komornicka (1964) ofrece una descripción detallada de la función dramática y temática de estas figuras en las obras aristofánicas, poniendo en evidencia cómo cada una de ellas esté directamente afectada por los rasgos específicos del arte poético de Aristófanes que se sirve de las diferentes figuras para potenciar su mensaje[27]. Con respecto a la metáfora aristofánica, por ejemplo, la autora afirma (1964: 36):

> Les métaphores que l'on retrouve dans son œuvre accusent plusieurs variantes bien distinctes qui diffèrent entre elles par le degré d'intensité, la portée et les modes d'action soit dans les cadres des pièces particulières, soit à travers tout son œuvre comique.

Desde esta perspectiva, el estudio del lenguaje figurado en Aristófanes se combina desde una perspectiva intertextual con la reflexión sobre posibles tradiciones relativas a las imágenes, que por su parte obliga a centrar la atención sobre el destinatario y reflexionar sobre el papel fundamental de la audiencia, de su recepción y comprensión del procedimiento paródico. A este propósito, resultan particularmente claras las palabras de Slings (2002: 108):

> It is useless, when dealing with classical Greek authors, to point out a figure of speech and leave it at that. […] The only useful way of studying style is audience-oriented, linguistic, and more particularly pragmatic. We should start from the native reader, who is Chomsky's native speaker whose feeling for style is conditioned by having read or listened to a great amount of the literature of his own culture.

Siguiendo en esta dirección, en el estudio relativo a Aristófanes (cap. 5.4), el estudio de una imagen de las *Nubes* se enlazará con sus posibles antecedentes, y se intentará contextualizar su significado e intento paródico sin perder de vista las competencias lingüísticas y literarias de la audiencia.

2.3.2.3 Imágenes y motivos en los epigramas helenísticos

En su estudio de diferentes motivos en los epigramas helenísticos, Tarán ha analizado las similitudes y las diferencias, instrumentos para conseguir la *variatio*, cuya búsqueda constante «is, in fact, at the core of the Hellenistic mind» (Tarán 1979: 2). Los autores de los epigramas realizan una ingeniosa reelaboración de motivos, temas y conceptos (Tarán 1979: 166):

> Close analysis of epigram's language and metrical characteristics has further shown such a large number of structural and verbal coincidences as to suggest that these poets did not wish to conceal their borrowing from certain models. Rather, they seemed purposely to employ a number of mechanical devices as more or less explicit indicators of variation.

En este contexto, asume relevancia especial la recuperación de expresiones metafóricas y símiles y otros expedientes literarios, ya presentes en la tradición, pero reelaborados y variados para adaptarlos a nuevos contextos. Las figuras retóricas se configuran, así, como un instrumento ulterior para conseguir la alusión por parte del poeta y al mismo tiempo como una señal facilitadora de la lectura intertextual por parte del público, antiguo y moderno.

[27] Sobre estos temas, cf. también Staples 1978 y Moulton 1981. Komornicka (1964: 145) señala en particular cuatro principales tipos de función desempeñada por las metáforas y comparaciones en Aristófanes: la función cómica, expresiva, estética, denominativa y patética.

En las dos publicaciones relativas a los epigramas de la *Antología Palatina*, las referencias metafóricas y léxicas a los términos del campo semántico del carbón y de la ceniza permiten encuadrar las composiciones en un "marco común" en el que los epigramas dialogan entre ellos, completándose, gracias a una densa y amplia red de conexiones metafóricas intra- e intertextuales.

2.4 OBJETIVOS Y ESTUDIOS DE CASO

Llegados a este punto, conviene presentar brevemente los contenidos de los estudios de caso y, en particular, indicar en qué medida, pese a las diferencias mencionadas, todos y cada uno de ellos abordan y alcanzan los objetivos que se acaban de enunciar.

Los trabajos se presentan según un criterio de cronología literaria, empezando por los tres estudios que tratan los poemas homéricos, especialmente la *Odisea*, pasando por el análisis de un pasaje de *Nubes* de Aristófanes, hasta llegar a las dos publicaciones relativas a la *Antología Palatina*.

Entre paréntesis se señala, para mayor claridad, el objetivo específico al que se hace referencia de manera más evidente, aunque todos ellos estén en el trasfondo de las varias partes de los estudios propuestos (cf. cap. 2.2).

2.4.1 Hearths, Embers and Braziers: the Role of Domestic Fire in the *Odyssey*

Este artículo se presenta como un estudio del motivo del hogar en la *Odisea*, principalmente a partir de un análisis de la presencia de los términos ἐσχάρη e ἱστίη, así como de sus compuestos ἐφέστιος y ἀνέστιος y un pequeño grupo de términos pertenecientes al campo semántico del hogar (i). A lo largo del trabajo se intenta mostrar que la presencia del hogar marca los momentos-clave del viaje de Ulises: el abandono de Ogigia, la llegada a la isla de los Feacios y la preparación de la venganza en Ítaca (iii, vii). Además, mediante un análisis de los pasajes en los que aparece el fuego doméstico, se delinea un significado figurado relativo a la reconquista por parte del héroe de su identidad y de rol político-social (ii, vii). Este simbolismo del hogar parece tener sus bases, por un lado, en la conexión física con el οἶκος, y por otro, en la relación con el πῦρ (v, vi), del que representa la manifestación más controlada y humana (iv).

2.4.2 El humo del hogar en la *Odisea*

Este trabajo complementa el estudio del léxico del hogar (vi, vii) empezado en el anterior, centrando el análisis en la presencia del humo (καπνός) en varios momentos de la *Odisea* (i, ii), con especial atención a cómo la audiencia del poema podía entenderlo e interpretarlo, asignándole significados específicos (iii). En particular, se intenta mostrar que la presencia de humo en el *Apólogo* tiene implicaciones en cuanto al desarrollo de la narración y constituye un símbolo que la audiencia puede asociar, como se verá, a una doble condición de posible peligro y de demora en el viaje del protagonista. En efecto, por un lado, el humo parece indicar una situación amenazante para Ulises y sus compañeros, siendo imagen de la presencia de una población desconocida y potencialmente peligrosa. Al mismo tiempo, el humo se asocia a un nuevo encuentro que, además de constituir un posible peligro, puede conllevar también un retraso en el viaje, un momento de estancamiento del νόστος (iv).

2.4.3 Bright Heads: Fire Imagery and Intertextuality in *Odyssey* 18

El análisis semántico y textual realizado en los dos anteriores trabajos ha servido de punto de partida para este artículo, en el que se propone una lectura intertextual de las imágenes del fuego (v, vi) en la *Ilíada* y la *Odisea* (iii, vii), con especial atención a *Od*. 18.354-6 y *Il*. 18.206-14. Mediante el análisis de dichos pasajes se quiere evidenciar el carácter alusivo de algunos

términos de combustión en la descripción de Ulises como mendigo a la aparición de Aquiles delante de los Troyanos (ii). En particular, se pretende demostrar que, lejos de establecer un contraste, las imágenes de fuego y combustión marcan la importancia de Aquiles como modelo para entender los pasos de Ulises en Ítaca (iv): la llegada, el ocultamiento de su identidad y, finalmente, su venganza contra los pretendientes.

2.4.4 *Anthrakes* en Aristófanes: una lectura de *Nubes* 96-97

En este trabajo se centra la atención sobre una imagen de las *Nubes* de Aristófanes (v. 97), donde el sustantivo ἄνθρακες aparece en el contexto de una analogía bastante peculiar (ii) en la que el cielo sería la cubierta de un horno, y los humanos los carbones debajo de él. El objetivo del artículo es demostrar que, mediante la elaboración de esta imagen, Aristófanes se estaría burlando de diferentes tradiciones (iii, iv): por un lado, de algunas teorías presocráticas relativas al calor y al fuego (v, vi) donde también se citan los ἄνθρακες y, por otro, una tradición que presentaba los hombres como carbones y que ya había sido objeto de la ironía cómica del poeta en los *Acarnienses* (vii).

2.4.5 Amor abrasador: carbones y brasas en los epigramas eróticos de la *Antología Palatina*

A través de un análisis intra- e intertextual (iii), este estudio profundiza en las razones (iv) de la presencia de carbones, brasas y tizones (i, ii) en varios epigramas de los libros 5 y 12 de la *Antología Palatina*, donde están relacionados con los diferentes síntomas y momentos del proceso erótico-amoroso. En particular, se propone una reflexión sobre su papel como prueba concreta y tangible de las consecuencias del proceso de combustión que se apodera del amante víctima de Eros: la pasión-calor parece declinarse en imágenes diferentes (fuego, llamas, carbón) según los diferentes agentes y momentos del proceso erótico (v, vi). Brasas y carbones constituyen una imagen plástica y efectiva que exalta el carácter más concreto de la sintomatología erótica, así como su persistencia y durabilidad (vii).

2.4.6 *Cinis amoris*. La cenere negli epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina*

Este último trabajo complementa el anterior, centrándose en la presencia de la ceniza, analizada a partir de los términos σποδός y τέφρα, así como de sus derivados o compuestos (i), en los epigramas eróticos de la *Antología Palatina*. A lo largo del estudio, se muestra cómo en este contexto la ceniza constituye un vínculo intertextual entre varios autores (iii, vii), permitiendo enmarcar los diferentes poemas en una línea común, mediante referencias léxicas y metafóricas (ii). El análisis propuesto presenta los diferentes momentos de proceso amoroso como un progresivo acercamiento del poeta-amante a la ceniza (iv), señal e imagen clave del estado de combustión-enamoramiento (v, vi).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3 METODOLOGÍA

La metodología empleada para el desarrollo de la investigación está directamente relacionada con los objetivos planteados. Si bien es cierto que cada uno de los estudios de caso propuestos se ha desarrollado de forma distinta a nivel metodológico, por otra parte, hay que tener en cuenta que los artículos representan los resultados, el momento final de un proceso de investigación orgánico y coherente que se ha desarrollado en diferentes fases y mediante diferentes herramientas metodológicas.

3.1 CREACIÓN DEL *CORPUS* OBJETO DE ESTUDIO

La primera fase del trabajo ha consistido en la valoración cuantitativa y cualitativa de los términos que iban a conformar el *corpus* léxico sobre el que centrar la investigación. Este proceso ha requerido de tres diferentes pasos: una selección léxica, una selección cronológica y una selección semántica.

En la primera fase de trabajo, se ha procedido ante todo a realizar una selección de términos, revisando y ampliando el reducido *corpus* de siete términos que había sido el objeto de estudio en el mencionado Trabajo de Fin de Máster. En segundo lugar, se ha procedido a la búsqueda de todos estos términos, sus derivados y compuestos, en los principales léxicos (*ThGL*, *LSJ* y, cuando era posible, *DGE*) para recopilar sus significados principales. Asimismo, se ha procedido a ampliar la búsqueda a los diccionarios especializados (en particular, *GEW*, *DELG* y *EDG*) para tener una panorámica de las posibles conexiones etimológicas. Los principales resultados de esta fase inicial han sido recogidos en el apartado 1.4 de la *Introducción*.

Una vez establecido el grupo de lexemas sobre que se centraría la investigación, se ha procedido a buscar, a través de la aplicación del *TLG*, todos los términos, así como sus compuestos y derivados, en los textos literarios del periodo cronológico establecido, desde el siglo VIII a.C. hasta el siglo I a.C., autor por autor. El resultado de esta operación ha sido una grande cantidad de informaciones. Este conjunto de datos obtenidos sobre la frecuencia de aparición de los términos en los textos conservados se ha recogido de forma esquemática en diferentes tablas que han constituido la base del siguiente y último paso, dirigido a la elaboración del *corpus* de análisis, en que se ha focalizado la atención en el nivel semántico. A continuación, se propone un ejemplo representativo de cómo se han organizado los datos obtenidos (en este caso, la búsqueda de las ocurrencias de ἀνθρακιά en el *corpus* homérico):

Autor	Obra	Línea/verso	Término
Himnos Homéricos	*In Mercurium*	140	ἀνθρακιὴν
		238	ἀνθρακιὴν
Homero	*Ilíada*	9.213	ἀνθρακιὴν

En la tercera y última fase, se ha procedido a examinar los contextos en que aparecen los vocablos para definir las implicaciones semánticas de los términos, preguntándose si los términos presentan un significado literal o podrían tener algún sentido figurado. Cada pasaje de interés ha sido contextualizado en la obra respectiva para formular una hipótesis previa sobre las posibles razones por las que se menciona cada uno de los términos del *corpus*. En un segundo momento, se ha pasado al análisis concreto de los pasajes, que ha sido abordado en

primer lugar mediante la traducción, que consideramos el instrumento más eficaz a la hora de adentrarse en la interpretación de un texto. De manera concorde con los objetivos de investigación, se han descartado del *corpus* inicial de textos a analizar todos aquellos pasajes en los que el léxico del carbón aparecía en su sentido literal. Como ya hemos adelantado, si bien es cierto que estas menciones del carbón constituyen un indicador de su presencia e importancia en la cotidianidad del mundo griego, sin embargo, por norma general no representan textos particularmente relevantes en cuanto a su desarrollo como motivo literario.

Para aclarar este pasaje de fundamental importancia en el marco de la metodología de investigación y sus posibles implicaciones, se propone un ejemplo concreto de actuación relativo a dos pasajes extraídos de la tabla anterior. Se trata de dos momentos del *Himno a Hermes*, que describe el rapto y la matanza por parte del joven dios del rebaño de su tío Apolo, y la reacción de este último. Una vez llevado a cabo el sacrificio de los animales, Hermes apaga las brasas con la ceniza (vv. 140-41):

> ἀνθρακιὴν δ’ ἐμάρανε, κόνιν δ’ ἀμάθυνε μέλαιναν
> παννύχιος· κτλ.
>
> *Entonces apagó las brasas, y esparció la ceniza negra*
> *en la profundidad de la noche.*

El término ἀνθρακιά vuelve a aparecer en la comparación de Hermes que se esconde en sus pañales con la brasa cubierta por la ceniza (vv. 237-39):

> ἠΰτε πολλὴν
> πρέμνων ἀνθρακιὴν ὕλης σποδὸς ἀμφικαλύπτει,
> ὣς Ἑρμῆς Ἐκάεργον ἰδὼν ἀλέεινεν ἓ αὐτόν.
>
> *Como la abundante*
> *abundante brasa de los troncos de madera la ceniza cubre,*
> *así Hermes, tras ver al Arquero, se escondió.*

En ambos pasajes se mencionan dos elementos relacionados con el carbón: la brasa (ἀνθρακιά, ep. ἀνθρακιή) y la ceniza (κόνις μέλαινα, σποδός). Sin embargo, mientras en el primer caso la presencia de estos elementos se justifica en el contexto de un sacrificio recién realizado (el del rebaño de Apolo), en el segundo caso aparecen en una figura retórica, en concreto, un símil. En otras palabras, en el primer caso ἀνθρακιά tiene un significado literal, en el segundo, mediante la figura del símil, el autor traza una conexión entre dos elementos, (Hermes y la brasa, los pañales y la ceniza) con el objetivo de crear un nivel de significado más profundo, trasladando las características o rasgos, simbólicos o evidentes, de una cosa a la otra. Esta diferencia entre los dos contextos de aparición del término ἀνθρακιά es de importancia fundamental en el marco de la selección del *corpus* sobre el que fundar la investigación. En particular, el segundo pasaje representará un posible objeto de estudio, mientras que el primero sería de descartar en esta fase. Esto no implica de ninguna manera que los vv. 140-41 no puedan resultar útiles a la investigación o que no se analizarán, simplemente no constituirán el *corpus* de partida de la investigación. De hecho, en la mayoría de los casos, en la investigación realizada a partir de los vv. 237-39, no podrá prescindir de una reflexión sobre la aparición del mismo término en el *Himnos a Hermes* (y en el *corpus* homérico), aunque sea con significados literales: es justamente este contraste entre los diferentes usos semánticos de un mismo término que hacen que las imágenes del tipo de vv. 237-39 resulten todavía más sugestivas.

3.2 ANÁLISIS DE LOS TEXTOS SELECCIONADOS

Para el análisis semántico de cada pasaje, se ha intentado, en primer lugar, elaborar una interpretación propia del significado figurado de los términos basada en el análisis previo del contexto. En un segundo momento, se han consultado los comentarios relativos a los textos examinados. Este ha sido un proceso fundamental a la hora de ir reconstruyendo las posibles relaciones intertextuales que subyacen a los textos analizados. La importancia de esta fase del trabajo es perfectamente resumida en palabras de Conte & Barchiesi (1989: 89):

> Qui sta per noi filologi classici l'incomparabile utilità e il fascino dei commenti (se fatti bene): strumenti che non solo spiegano il testo e lo accostano al lettore, ma permettono anche di percepirlo come il prodotto intertestuale di una miriade di sviluppi precedenti, generati da impercettibili graduali trasformazioni, mentre innumerevoli precursori si autoreplicano. Così una letteratura che di per sé è vincolata a essere lineare, può diventare, diciamo, dialettica e movimentata.

Además de las posibles relaciones con otros textos, en algunas ocasiones los comentarios han puesto directamente en evidencia significados figurados de los términos analizados (ej. significados eróticos del carbón). Por otro lado, la consulta de los comentarios ha abierto el campo a la lectura de una bibliografía muy amplia y variada, que ha constituido la base teórica para la última fase del trabajo, es decir, la reflexión sobre las razones de diferentes significados del carbón dependiendo de los varios contextos en los que aparece, según diferentes perspectivas.

3.3 ELABORACIÓN DE LOS RESULTADOS

Una vez examinados los comentarios relativos a los textos que son objeto de análisis y tras haber realizado una profundización bibliográfica, tanto mediante comentarios específicos como con lecturas más generales sobre los géneros y los autores tratados, se ha procedido a la fase del trabajo de investigación que presenta más desafío y que al mismo tiempo resulta más satisfactoria: la elaboración de los resultados, con el fin de validar la hipótesis inicial. En el marco de esta tesis, los resultados se han concretados en seis capítulos, correspondientes a seis diferentes estudios de caso, cuatro de los cuales reproducen los contenidos de los artículos resumidos en el apartado de objetivos. Cada uno de ellos se centra en uno o más textos pertenecientes al *corpus* establecido y presenta una estructura autónoma: una específica hipótesis de investigación, metodología de análisis, resultados y discusión conclusiva. Sin embargo, es fundamental destacar su carácter orgánico: todos los estudios presentados, no sólo comparten el objeto de estudio (se centran en elementos diferentes del mismo *corpus*) y los mismos objetivos (cf. 2.1), sino que son el resultado de la misma metodología de investigación que se acaba de delinear.

3.4 DIFUSIÓN DE LOS RESULTADOS

La difusión de los resultados, última etapa dentro de una investigación y quizás una de las más importantes, ya que la hace accesible no sólo a la comunidad académica sino también a un público informado, representa el culmen de toda investigación. En esta etapa del trabajo, el objetivo ha sido organizar y exponer los resultados obtenidos según criterios de originalidad, precisión y claridad. Esta última fase ha requerido un trabajo constante de revisión y pulido por mi parte, ayudándome a cumplir un paso ulterior hacia una mayor calidad de la investigación. En este proceso, el envío de parte de los resultados del trabajo de tesis a revistas de impacto internacional que aplicasen el proceso de revisión por pares "doble ciego", ha representado una

grande oportunidad, permitiéndome recibir opiniones y sugerencias por parte de especialistas reconocidos a nivel internacional que han contribuido de forma significativa a mejorar la forma y los contenidos de mis contribuciones.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4 DISCUSIÓN

Los seis estudios de caso que conforman los resultados de esta tesis abordan diferentes géneros y autores de la literatura griega. Antes de adentrarse en las cuestiones específicas que trata cada uno de ellos, conviene ofrecer una discusión general que dote de coherencia y unidad a los diferentes trabajos de investigación incluidos en esta tesis.

4.1 EL HOMBRE-CARBÓN: FUEGO, VIDA Y HUMANIDAD

Una vez más el punto de partida es un poema homérico, y en particular la *Odisea*, donde se encuentra el primer texto de la literatura griega en el que está atestiguado el uso literario del carbón. En el canto 5, Ulises finalmente puede abandonar la isla de Calipso. Poco después de su salida al mar, se ve atrapado en una terrible tormenta provocada por Poseidón. Al final del mismo libro, el héroe llega exhausto a una nueva tierra y, teniendo que pasar la noche a la intemperie, busca refugio bajo un montón de hojas. La escena es descrita mediante un célebre y extenso símil (*Od*. 5.488-91):

> ὡς δ’ ὅτε τις δαλὸν σποδιῇ ἐνέκρυψε μελαίνῃ
> ἀγροῦ ἐπ’ ἐσχατιῆς, ᾧ μὴ πάρα γείτονες ἄλλοι,
> σπέρμα πυρὸς σώζων, ἵνα μή ποθεν ἄλλοθεν αὖῃ,
> ὣς Ὀδυσεὺς φύλλοισι καλύψατο· κτλ.
>
> *Como cuando uno esconde un tizón bajo la negra ceniza*
> *hacia el fin del campo, donde no hay otros vecinos,*
> *preservando la semilla del fuego, para que no tenga que encenderlo en otros lados,*
> *así Ulises se escondió con las hojas.*

Ulises es comparado a τις, ‘alguien’ que esconde el tizón bajo la ceniza (δαλὸν … ἐνέκρυψε). La imagen está vinculada a una práctica atestiguada en el mundo antiguo: durante la noche se solía guardar una brasa en la ceniza para que se mantuviese encendida y poder prender más fácilmente un fuego al día siguiente[1]. La acción, que se desarrolla en las extremidades de un campo (ἀγροῦ ἐπ’ἐσχατιῆς, v. 489) en una zona deshabitada (ᾧ μὴ πάρα γείτονες ἄλλοι, v. 489), sugiere una condición de limitación y soledad. La ἐσχατιή (forma jónica de ἐσχατιά), ‘extremidad’, ‘borde’, indica un aislamiento tanto físico como humano, que refleja aquel vivido por Ulises, llegado solo y agotado a la orilla de Esqueria. Sin embargo, si por un lado el poeta describe la soledad del individuo, por otra parte, pone la atención en su habilidad de control del fuego, a menudo considerada una capacidad discriminatoria entre seres civilizados y salvajes: el poeta pone en evidencia el nivel de desarrollo humano que caracteriza el sujeto del símil, pese su aparente marginalidad. De la misma manera, Ulises procede de una civilización culta y tecnológicamente evolucionada, de la cual sigue custodiando dentro de sí las enseñanzas y habilidades[2]. En este sentido, la atención y la precaución del τις que esconde el tizón son

[1] Sobre esta costumbre, cf. *h.Cer*. 239, Ar. *Av*. 841, Sotad.Com. fr. 1.29 K.-A. Sobre el uso de la ceniza para mantener encendida la brasa, cf. Thphr. *Ign*. 23.4. Hay que notar que una imagen de este tipo, ligada a la práctica cotidiana, constituía para el público la mediación entre la propia experiencia habitual y la condición del héroe homérico, que en varios aspectos recuerda la del sujeto del símil.

[2] En muchos momentos de la *Odisea*, el protagonista marca la distancia entre su proprio nivel de civilización y la condición salvaje, supuesta o real, de otras poblaciones (cf. por ejemplo, *Od*. 6.120).

asimilables a la ἐπιφροσύνη que caracteriza al héroe (*Od*. 5.437) y que le permitirá sobrevivir[3]. Sin embargo, el aspecto que establece de forma más directa la asociación entre Ulises y el sujeto del símil es justamente la acción llena de premura de cubrir para proteger: el primero se tapa con las hojas para mimetizarse, el segundo, en cambio, cubre el tizón con la ceniza para preservar el fuego. La cuidadosa protección del tizón por parte del protagonista del símil sugiere que se trata de alguien que tiene el control sobre sus propios medios de vida y es capaz de tomar decisiones que afectan su futuro. De la misma manera, justamente a partir de este momento, es decir de su llegada a la isla de los Feacios, Ulises volverá a tomar las riendas de su νόστος hacia Ítaca, dejando detrás la imagen de prisionero impotente e infeliz en la isla de Calipso, así como aquella de náufrago a la merced de Poseidón.

Aunque a primera vista la comparación entre Ulises y el τις que cubre el tizón resulte bastante intuitiva, una mirada más atenta revela que la fuerza connotativa de este símil se extiende todavía más, abarcando significados ulteriores. En primer lugar, cabe destacar la oposición de diátesis entre el aoristo gnómico activo ἐνέκρυψε, 'cubrió', acompañado del acusativo δαλόν, 'tizón'[4] y la forma media con función reflexiva καλύψατο, 'se escondió'.[5] En particular, la última forma es particularmente significativa, ya que deja claro que Ulises no solo es asimilado al hombre que se encarga de cubrir la brasa, sino también al tizón mismo, que es enterrado para mantener viva, es decir, 'salvar la semilla de fuego' (σπέρμα πυρὸς σῴζων, *Od*. 5.490). El tizón, imagen de un fuego que se ha consumido y casi extinguido, resulta particularmente adecuado para representar la debilidad del héroe que, a pesar de haberse salvado de la tormenta y haber llegado vivo a tierra, no ha estado nunca tan cerca de apagarse (cf. *Od*. 5.444-45). La brasa en sí, por tanto, no constituye un fuego real, sino que contiene la semilla, la chispa que permitirá reavivar la πῦρ en un momento posterior de necesidad.

Vale la pena detenerse en la expresión σπέρμα πυρὸς que representa un raro ejemplo de metáfora homérica en el marco de un símil y que por sus características resulta particularmente expresiva. El término σπέρμα, *hápax* homérico[6], establece un vínculo entre el campo semántico del fuego (δαλός, v. 488; πῦρ, v. 490) y el mundo vegetal (ἀγρός, v. 489; φύλλοισι v. 491). Por otra parte, Graz (1965: 320) ha señalado la unicidad de esta imagen, donde la simbología del fuego es empleada para poner la atención sobre su carácter frágil, a diferencia de otros pasajes homéricos, especialmente de la *Ilíada*, donde los protagonistas son asimilados con fuegos intensos y vivos, clara expresión de su fuerza guerrera. La semilla, en cambio, pese a ser pequeña y frágil, constituye sin embargo el germen, el origen de algo que, una vez sembrado, está destinado a crecer: es un núcleo, una fuerza en potencia. Como señala Graz (1965: 320)[7]:

> Ainsi repris par sperma puros, le tison (δαλὸν) n'est pas simplement cet objet embrasé tel qu'il se présente dans l'instant, il est explicitement ce qui porte en soi le pouvoir de donner naissances à tout feu à venir. Le feu apparait ainsi comme quelque chose qui croît à partir d'un «germe» porteur du pouvoir de réactiver la combustion.

[3] Cf. *Od*. 5.437-38.

[4] Se trata del único símil homérico en el que aparece el sustantivo δαλός (Ciani 1975: 102). En su comentario, Eustacio (Eust. *Od*. 5.488) señala que el término es utilizado como σεμνότερον, respecto a otros sinónimos posibles.

[5] Holtsmark (1966: 210) pone en relación la etimología del nombre Calipso con el verbo καλύπτω y comenta su uso también en otros pasajes del canto 5 de la *Odisea*. El tiempo que Ulises pasa con la ninfa equivale a una "muerte en vida", una negación de la vida real. Este símil representaría «the restorative process by means of which the precariously kindled flame will blaze forth in full affirmation of life», después de lucha alternativa entre vida y la muerte que se desarrolla a lo largo del canto (cf. *Od.* 5.353, 5.372, 5.435).

[6] Además, cabe destacar que el genitivo de πῦρ es el único complemento de σπέρμα en los poemas homéricos (Graz 1965: 318). Quizás es recordando este pasaje que Píndaro, en una de sus *Olímpicas*, usa la expresión σπέρμα φλογός (Pi. *O.* 7.48).

[7] Desde esta perspectiva el sufijo -μα, podría indicar una «réalité possédant un pouvoir propre» (Graz 1965: 319). Cf. Porzig (1924: 226): «la semence ainsi désignée est une chose vivante, dans laquelle sommeillent des forces qui produisent leur effet sans intervention de l'homme».

Es justamente esta idea de un "poder" generador la que ha llamado la atención de la crítica sobre la relación entre esta metáfora y el motivo de la vida[8], que resulta central en este momento de la narración, en el que Ulises ha podido reemprender su viaje hacia Ítaca después de haber estado atrapado en Ogigia. A partir de este momento el protagonista se prepara para su vuelta "a la vida", cuidando con atención «the spark of life» (Hainsworth 1998: 287) para mantenerla encendida dentro de sí (De Jong 2001: 147):

> The poet 'plays' intentionally with the 'seed of fire' of the log (σπέρμα πυρός, 490) with the 'seed of life' (σπέρμα βίου) of Odysseus implied in the simile; this new similarity suggested by the simile is quite powerful. The hero, exhausted and nearly 'extinct', like the log, is covered with leaves, which is his only protection in maintaining his last flicker of life (Karakantza 2020: 321).

A pesar de su condición solitaria de náufrago, Ulises es sólo aparentemente sin recursos: como el tizón, «he is being buried for later use» (Lebowitz 2008: 14) y lleva dentro de sí toda la fuerza del πῦρ, elemento clave de la vida humana, núcleo de vida y desarrollo[9]. En esta perspectiva, el motivo de la semilla del fuego está, por lo tanto, relacionado de forma muy estrecha con la noción del fuego generador, marcando el contraste entre el diminuto volumen del núcleo creador, y la infinidad de su potencialidad.

La importancia de la fuerza vital del fuego, representada por el δαλός, núcleo que contiene el σπέρμα πυρὸς, parece confirmada por la interpretación que pone en relación este pasaje, y en concreto el v. 490 de la *Odisea*, con la entrega del fuego por parte de Prometeo a los hombres. La conexión entre el σπέρμα πυρός homérico y el mito de Prometeo es particularmente relevante, sobre todo si se tiene en cuenta la narración ofrecida por Hesíodo[10], en primer lugar, en la *Teogonía* (vv. 563-70):

> οὐκ ἐδίδου μελίῃσι πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο
> θνητοῖς ἀνθρώποις οἳ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσιν·
> ἀλλά μιν ἐξαπάτησεν ἐὺς πάις Ἰαπετοῖο
> κλέψας ἀκαμάτοιο πυρὸς τηλέσκοπον αὐγὴν
> ἐν κοίλῳ νάρθηκι· δάκεν δ' ἄρα νειόθι θυμὸν
> Ζῆν' ὑψιβρεμέτην, ἐχόλωσε δέ μιν φίλον ἦτορ,
> ὡς ἴδ' ἐν ἀνθρώποισι πυρὸς τηλέσκοπον αὐγήν.
> αὐτίκα δ' ἀντὶ πυρὸς τεῦξεν κακὸν ἀνθρώποισι·
>
> *No daba a los fresnos la fuerza del fuego inagotable*
> *para los hombres mortales que viven en la tierra.*
> *Pero el valiente hijo de Jápeto lo engañó*
> *robando el fulgor visible desde lejos del fuego inagotable*
> *en una cañaheja hueca. Se sintió morder profundamente en el corazón*
> *Zeus altisonante y se llenó de ira en su alma,*
> *en cuanto vio entre los hombres el fulgor visible desde lejos del fuego.*

[8] Marcando la contraposición entre el protagonista que "vuelve a la vida", y Laertes, anciano y sin ninguna autoridad, Austin (1975: 104) hace referencia a Ulises como «a seed of fire» y al padre como «a dying ember». Cf. Flaumenhaft (1982: 38) que, en un análisis sobre el personaje de Ulises y su progresiva "vuelta a la luz", lo define «a shining source of life which regularly is obscured but repeatedly returns».

[9] Para una discusión sobre la relación entre civilización y la utilización del fuego para la cocción de alimentos, cf. Segal (1974: 291-99).

[10] Sin embargo, los *scholia vetera* mencionan únicamente la versión del episodio tal como se encuentra presentada por Esquilo (A. *Pr*. 109-11).

enseguida a cambio del fuego hizo para los hombres un mal.

La *Teogonía* presenta el fuego como algo naturalmente propio de los humanos. Tras el engaño del sacrificio por parte de Prometeo (Hes. *Th*. 548-56), Zeus deja de conceder a los humanos la fuerza incansable del fuego (πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο, v. 563)[11]. El castigo de la privación del πῦρ a los humanos por parte de Zeus indica el valor crucial e irresistible del fuego, tanto desde una perspectiva humana como divina[12]. Poseer el fuego es tener poder: el poder de crear, de cocinar, de construir un ambiente propicio para vivir, reunir a la gente alrededor de un hogar central, pero también de destruir, quemando, fumigando, incinerando (Oele 2020: 30). Reconociendo el valor vital del fuego y las implicaciones de su ausencia, el mito quiere motivar la distancia entre el mundo divino y el humano, y la condición de dolor y fatiga que caracterizará la vida de los mortales a partir de este momento (Ricciardelli 2018: 154).

Sin embargo, Prometeo no se da por vencido: le roba (κλέψας, v. 566) el fuego a Zeus escondiéndolo en un el interior del tallo de una cañaheja (ἐν κοίλῳ νάρθηκι, v. 567)[13]. Cuando Zeus ve brillar el esplendor del fuego entre los hombres, planifica un castigo definitivo: ordena a Hefesto la creación de Pandora, el κακόν que se contrapone a la bondad y utilidad del fuego (ἀντὶ πυρὸς)[14].

Este aspecto es evidente sobre todo en la versión contada en *Trabajos y días*, más concisa y menos centrada en los engaños de Prometeo. Hesíodo observa que, para ganarse la vida, hay que trabajar la tierra y mantener una conducta honesta. En el pasado bastaba trabajar un solo día para tener lo suficiente para vivir un año entero, pero ahora los dioses mantienen el βίος escondido de los hombres. Debido al castigo de Zeus, el sustento (βίος) ya no es fácilmente disponible y los humanos tienen la obligación de trabajar y servirse de instrumentos[15]Además del βίος, Zeus entonces esconde el fuego (κρύψε δὲ πῦρ, v. 50), que, sin embargo, Prometeo roba (ἔκλεψ᾽, v. 51) en la *ferula* hueca (Hes. *Op*. 42-52):

> Κρύψαντες γὰρ ἔχουσι θεοὶ βίον ἀνθρώποισιν.
> ῥηιδίως γάρ κεν καὶ ἐπ᾽ ἤματι ἐργάσσαιο,
> ὥστε σε κεἰς ἐνιαυτὸν ἔχειν καὶ ἀεργὸν ἐόντα·
> αἶψά κε πηδάλιον μὲν ὑπὲρ καπνοῦ καταθεῖο,
> ἔργα βοῶν δ᾽ ἀπόλοιτο καὶ ἡμιόνων ταλαεργῶν.
> ἀλλὰ Ζεὺς ἔκρυψε[16] χολωσάμενος φρεσὶ ᾗσιν,
> ὅττι μιν ἐξαπάτησε Προμηθεὺς ἀγκυλομήτης·
> τοὔνεκ᾽ ἄρ᾽ ἀνθρώποισιν ἐμήσατο κήδεα λυγρά,
> κρύψε δὲ πῦρ: τὸ μὲν αὖτις ἐὺς πάις Ἰαπετοῖο

[11] El dativo μελίῃσι (v. 563) indica literalmente los fresnos (aunque podría referirse también a los árboles en general). Hay diferentes interpretaciones: Según West (1966: 323) esta frase se explicaría considerando que el roce de la madera dio origen al fuego. En los *Scholia vetera* se ofrece otra explicación: los fresnos indicarían a los hombres, nacidos de las μελίαι (cf. v. 564). En la opinión de Ricciardelli (2018: 158) ninguna de las dos interpretaciones es totalmente satisfactoria.

[12] La bibliografía sobre el mito de Prometeo es amplísima. Entre otros, hay que recordar sobre todo los trabajos de Vernant (1974: 177-94; 1974a: 91-106; 1979; 1996: 321-8). Cf. también Clay (2003: 100-28), Judet de la Combe (1996: 263-99); Casanova 1979, Arrighetti (1998: 301-4).

[13] Frazer (1930: 195) explica que en todas las regiones de Grecia existía la planta llamada νάρθηξ (*ferula communis*), que podía ser utilizada para el transporte del fuego, ya que su interior, muy seco, se consume de forma gradual sin dañar la corteza exterior.

[14] Oele (2020: 42, n. 6) sugiere que la "irresistibilidad" de la llegada de Pandora a la humanidad representa la otra cara de la moneda «of the seductive ease that (domesticated) fire brings». Este aspecto del fuego del hogar como comodidad, encontraría una prueba adicional en los *Trabajos y Días*, donde Zeus, por ira, mantiene tanto el fuego como el sustento lejos de los humanos.

[15] Sobre la relación entre humanidad y tecnología en el mito de Prometeo, cf. Stiegler 1998.

[16] El objeto del verbo ἔκρυψε (v. 47) no es especificado y podría tratarse tanto del βίος, el 'sustento', como del πῦρ. Contrariamente a West que afirma que «there is no equation of βίος and πῦρ, just a likeness which entices Hesiod into the myth» (1978: 155), considero que los dos elementos sí tienen una relación analógica relativa a su identificación con la vida: fuego y alimento son complementarios para la vida.

ἔκλεψ᾽ ἀνθρώποισι Διὸς πάρα μητιόεντος
ἐν κοΐλῳ νάρθηκι λαθὼν Δία τερπικέραυνον.

Pues los dioses esconden a los hombres los medios de sustento.
si así no fuese, trabajando un solo día fácilmente
tendrías de qué vivir durante un año,
quedando luego y pronto colgarías el timón sobre el hogar
Pero Zeus los escondió enfadado en su corazón,
ya que Prometeo de pensamientos astutos lo había engañado;
por esto meditó tristes desgracias para los hombres,
y escondió el fuego: pero el noble hijo de Jápeto
lo robó, para los hombres, a Zeus de sabios consejos
en una caña hueca, engañando a Zeus que se alegra del rayo.

La conexión fuego-vida en el mito de Prometeo parece todavía más evidente si se considera que, más allá de la versión hesiódica del mito, existieron más tarde en Grecia otras versiones según las cuales Prometeo tuvo el papel de creador de la humanidad, encargado por Zeus de moldear a los humanos a partir de agua y barro[17]. A este propósito, vale la pena considerar la sugestiva reflexión de Bachelard (1988: 68):

> But is there no connection between Prometheus the giver of fire and Prometheus the breather of clay into life? To appreciate the essential unity of these two figures would require only that one have experienced firsthand the kindling of a fire in the forest, the spread of life to tinder a gentle breath. If blowing gently on a fire's first sparks one's dreams, imagine blowing upon glowing embers rediscovered the next day beneath the ashes!

Los textos examinados y las propias palabras de Bachelard permiten arrojar mayor luz sobre la imagen de Ulises como tizón que contiene la semilla del fuego. De hecho, existen varios puntos en común entre el pasaje de la *Odisea* y las versiones hesiódicas del mito de Prometeo, a partir del motivo del ocultamiento, que desempeña un papel central en todos ellos y que está claramente marcado por la repetición del verbo κρύπτω (ἐνέκρυψε, *Od*. 5.488: κρύψαντες, *Op*. 42; ἔκρυψε; *Op*. 47; κρύψε, *Op*. 50) y de otras expresiones similares como καλύψατο (*Od*. 5.491), κλέψας (*Th.* 566), οὐκ ἐδίδου[18] (*Th.* 563), ἔκλεψ᾽ (*Op*. 51), λαθὼν (Op. 52)[19]. Como se ha comentado, el σπέρμα πυρός indica un fuego que, a pesar de seguir vivo, no es claramente visible, sino que se encuentra en la forma de un tizón momentáneamente escondido, cubierto por la ceniza. De la misma manera, para cometer el robo del fuego, Prometeo lo oculta en el interior de la cañaheja (ἐν κοΐλῳ νάρθηκι, *Th*. 567; *Op*. 52). El δαλός y el νάρθηξ custodian el fuego en potencia, concentrando en sí esa fuerza vital (πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο, *Th.* 563), momentáneamente reducida en el caso de Ulises y que, después de la entrega a los hombres por parte de Prometeo, vuelve a brillar y a ser claramente visible (τηλέσκοπον αὐγήν, *Th.* 566, 569), causando la ira de Zeus.

Desde esta perspectiva, en la que se delinea una relación estrecha entre el fuego y la vida, también los fresnos (μελίῃσι, *Th.* 563) parecen recordar al tizón o a la *ferula* hueca. Los tres

[17] Esta versión según la cual Prometeo habría creado al hombre de la misma manera que Hefesto a Pandora (*Op*. 60-61) está recogida en la *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro (Apollod. 1.7.1). Cf. Kerenyi (1991: 212-13). Algunos siglos después de Hesíodo los primeros filósofos presentan estas ideas en la forma de especulaciones "científicas", cf. Guthrie (1957: 32-38).

[18] Señala Vernant (2003[4]: 161): «en efecto, "no dar" es idéntico a "ocultar" [...] Para los dioses, no dar a los hombres un bien que estaba antes a su libre disposición es "ocultárselo"».

[19] Graz (1965: 319) señala que el sustantivo σπέρμα aparece como objeto de un compuesto del verbo κρύπτω también en Hes. *Op*. 469-71, en el que se refiere al esconder una semilla en la tierra para evitar que los pájaros la coman.

elementos desempeñan un papel de unión y vinculación entre el fuego y los hombres: mediante los árboles, los hombres reciben la πυρὸς μένος, mediante el tizón Ulises/τις guarda el σπέρμα πυρός, mediante la cañaheja Prometeo lleva el esplendor y la fuerza del ἀκάματον πῦρ a los mortales. Cabe destacar también que estos tres elementos "mediadores" pertenecen al mundo vegetal (el tizón no deja de ser madera quemada): el fuego es, como el mundo agreste, parte integrante de la vida del hombre. En su conocida obra *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Jean-Paul Vernant (2003[4]: 161) explica de forma muy clara estos conceptos:

> Desde este punto de vista, «ocultar la vida», es decir, los cereales, y «ocultar el fuego» constituyen los dos aspectos de una sola y misma operación. [...] Desde el momento en que el trigo es «ocultado», los cereales (es decir, las plantas «cocidas» por oposición a las hierbas crudas, que crecen espontáneamente) suponen el trabajo agrícola (el *ponos* penoso); es necesario labrar la tierra y enterrar la semilla (*sperma*) para obtener el trigo. Del mismo modo, en un principio, el fuego celeste estaba a la libre disposición de los hombres en los fresnos donde Zeus lo depositaba: desde el momento en que el fuego es ocultado, es necesario encerrarlo «en el hueco de una caña» o conservar su semilla (*sperma*, cf. *Odisea*, V, 490; *sperma pyros*, asociado a *kryptein* y *kalyptein*) disimulándola bajo la ceniza y finalmente alimentar continuamente un fuego que de otro modo se apagaría[20].

La conexión vida-fuego, cuya fuerza se puede encontrar concentrada en "núcleos" en que el fuego se oculta en potencia, resulta todavía más clara si se considera un pasaje de la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado,* donde es el propio hijo de Jápeto quien cuenta su valiente acción (A. *Prom* 109-11):

> ναρθηκοπλήρωτον δὲ θηρῶμαι πυρὸς
> πηγὴν κλοπαίαν, ἣ διδάσκαλος τέχνης
> πάσης βροτοῖς πέφηνε καὶ μέγας πόρος.
>
> *En el hueco de una cañaheja capturé del fuego*
> *la fuente robada, que maestra de todo arte,*
> *y, para los mortales, como gran recurso ha surgido.*

Mediante el término compuesto ναρθηκοπλήρωτον, Esquilo recupera la presencia central del νάρθηξ. Sin embargo, respecto a la versión hesiodea, en este contexto destaca la expresión πηγὴ πυρός, 'origen/manantial del fuego', que recuerda de cerca el σπέρμα πυρός homérico. De hecho, como ha señalado Cerri (2008: 70-71), términos como ῥίζαι, πηγαί, πείρατα en el lenguaje filosófico posterior a Hesíodo serán empleados como sinónimos de ἀρχαί, para indicar los *semina rerum*, los principios originarios de lo existente. La importancia de este pasaje en determinar el valor de la "semilla del fuego" robada por Prometeo para la vida humana y su progreso ha sido resumida por García Pérez (2018: 9):

> Entonces, si πηγή es una manera de referirse a ἀρχή, se deduce que ναρθηκοπλήρωτον es el principio generador, no solo de los elementos que componen las cosas, sino que se comporta también como el causante de los elementos culturales. Siendo esto así, el sentido metafórico de πηγή en el verso 110 del *Prometeo encadenado* se corresponde por analogía con ναρθηκοπλήρωτον del verso 109: ambos conceptos refieren la raíz del fuego donado a los seres humanos. De este

[20] Cf. también Vernant (2000: 70): «el fuego de que disponen ahora los hombres, a partir de esa semilla de fuego, es un fuego que ha "nacido", ya que ha salido de una semilla, y, por consiguiente, es un fuego mortal. Será preciso mantenerlo y vigilarlo».

> modo, al llevar el νάρθηξ con el fuego divino para regalarlo a la humanidad, Prometeo deviene en símbolo donde se conjuntan los elementos del cosmos, teniendo como centro el fuego que marca el antes y el después en cuanto a la idea de progreso.

En el marco de la asociación fuego-vida y de su concentración en objetos concretos, cobra especial relevancia otro mito, el del héroe Meleagro. Pese a la existencia de varias tradiciones sobre la muerte del hijo de Altea y Eneo, la versión más conocida es aquella según la cual las Moiras habían anunciado a la madre de Meleagro que la vida del joven estaría ligada indisolublemente a un tizón y que, una vez que este se consumiese, Meleagro moriría. Aunque la historia del héroe de Calidón aparezca por primera vez en el canto 9 de la *Ilíada* (*Il*. 9.524-99), la primera mención que conservamos de esta versión de la muerte del héroe se encuentra en el epinicio 5 de Baquílides dedicado a Hierón de Siracusa, con ocasión de su victoria en la carrera hípica de los Juegos Olímpicos de 476 a. C. El poeta, tras exponer una γνώμη sobre la infelicidad de la vida (vv. 50-55) y la fragilidad del destino humano, presenta el *exemplum* mítico de Meleagro y de su fin a manos de su propia madre Altea. En este contexto aparece por primera vez la referencia al tizón:

> Ταῦτ’ οὐκ ἐπιλεξαμένα
> Θεστίου κούρα δαΐφρων
> μάτηρ κακόποτμος ἐμοὶ
> βούλευσεν ὄλεθρον ἀτάρβακτος γυνά,
> καῖέ τε δαιδαλέας ἐκ
> λάρνακος ὠκύμορον
> φιτρὸν ἐξαύσασα· τὸν δὴ
> Μοῖρ’ ἐπέκλωσεν τότε
> ζωᾶς ὅρον ἀμετέρας ἔμμεν.
>
> *Esto no tuvo presente la despiadada hija de Testio, madre malhadada, y planeó mi destrucción, intrépida mujer. Quemó fuera del artístico cofre, entre sollozos, el leño de pronta muerte, el cual precisamente la diosa del destino había decretado que fuera entonces límite de nuestra vida*[21].

El término utilizado para indicar el tizón es φιτρός, que puede indicar tanto un tronco (cf. *Il*. 23.123; *Od*. 12.11) como el propio tizón. El adjetivo ὠκύμορον, ‘de rápida muerte’[22], referido sintácticamente al leño, va unido a Meleagro por enálage: la consumición completa del tizón constituye el ὅρον, ‘límite’, de la vida del héroe.

Aunque Baquílides representa la primera referencia al tizón de Meleagro que nos ha llegado, el geógrafo Pausanias (10.31.3-4) nos informa de que esta versión de la muerte del héroe había aparecido por primera vez en el teatro (πρῶτος ἐν δράματι) en las *Pleuronias* de Frínico, poeta trágico atenienses, contemporáneo de Baquílides.

> Τὸν δὲ ἐπὶ τῷ δαλῷ λόγον, ὡς δοθείη μὲν ὑπὸ Μοιρῶν τῇ Ἀλθαίᾳ, Μελεάγρῳ δὲ οὐ πρότερον ἔδει τὴν τελευτὴν συμβῆναι πρὶν ἢ ὑπὸ πυρὸς ἀφανισθῆναι τὸν δαλὸν καὶ ὡς ὑπὸ τοῦ θυμοῦ καταπρήσειεν αὐτὸν ἡ Ἀλθαία· τοῦτον τὸν λόγον Φρύνιχος ὁ Πολυφράδμονος πρῶτος ἐν δράματι ἔδειξε Πλευρωνίαις·

[21] Traducción de García Romero 1988.

[22] Este adjetivo es utilizado en los poemas homéricos en relación con Aquiles (*Il*. 1.147, 18.95, 18.458) y a los pretendientes de Penélope (*Od*. 1.266).

En cambio el cuento del tizón, que este fue dado por las Moiras a Altea, y que Meleagro no tenía que morir antes que el tizón fuese devorado por el fuego, y que Altea lo incineró cogida por la rabia, este cuento lo ha expuesto primero Frínico hijo de Polifradmón en su tragedia Las Pleuronias.

Pausanias nos informa también de que este λόγος ἐπὶ τῷ δαλῷ resultaba conocido ya en toda Grecia (Paus. 10.31.4: ἅτε ἐς ἅπαν ἤδη διαβεβοημένου τὸ Ἑλληνικόν) y, a continuación, recoge el fragmento de las *Pleuronias* en el que se describe la muerte de Meleagro (Phryn.Trag. *TGrF* 3 F 6):

κρυερὸν γὰρ οὐκ
ἤλυξεν μόρον, ὠκεῖα δέ νιν φλὸξ κατεδαίσατο,
δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ᾽ αἰνᾶς κακομηχάνου.

No escapó
al horroroso destino, sino que una rápida llama lo devoró
cuando el tizón era consumado por culpa de la terrible y pérfida madre.

Entre los siglos VI y V a.C. la versión del tizón es difundida y, en efecto, el elemento del tizón tendrá gran éxito en el teatro griego[23] y más tarde en el romano.

La versión del tizón, sobre todo por su ausencia en la primera referencia homérica al héroe en la *Ilíada*, ha sido objeto de numerosos estudios[24]. La crítica ha explicado de diversos modos su significado, examinándola desde varias perspectivas y proponiendo argumentos que ciertamente parecen válidos pero que, en mi opinión, no ofrecen una respuesta completa a la presencia del tizón, ya que, centrándose exclusivamente en el vínculo entre este elemento y el mito de Meleagro, parecen pasar por alto la investigación concreta de los antecedentes textuales del tizón en la literatura griega.

En esta perspectiva, resulta interesante examinar el mito a la luz de textos que presentan, como *Od*. 5.488, el tizón como representación simbólica, fuego concreto y concentrado, núcleo de vida, mediador entre un elemento tan poderoso e impresionante como el fuego y los hombres que se encuentran frente a su enorme fuerza, vivificadora y destructiva al mismo tiempo. En otras palabras, si las preguntas tradicionales que se han planteado conciernen sobre todo la antigüedad u originalidad de la variante del tizón, en este contexto centramos la atención en las posibles razones subyacentes a la elección misma del tizón como objeto central en la muerte del héroe[25]. Para ello, conviene proceder con el análisis de otros pasajes literarios que mencionan el tizón.

Además del símil homérico, el término δαλός se encuentra también en un pasaje del ya mencionado poema didáctico *Trabajos y días* en el que Hesíodo propone algunas enseñanzas morales, ofreciendo también indicaciones relativas al matrimonio y a la elección de una buena mujer (*Op*. 702-705).

οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ λῄζετ᾽ ἄμεινον
τῆς ἀγαθῆς, τῆς δ᾽ αὖτε κακῆς οὐ ῥίγιον ἄλλο,
δειπνολόχης, ἥ τ᾽ ἄνδρα καὶ ἴφθιμόν περ ἐόντα

[23] Cf. la mención en la tragedia de Esquilo *Coéforas* del 458 a.C. es καταίθουσα παιδός δαφοινὸν / δαλὸν (A. *Ch*. 607-08).

[24] La bibliografía relativa al mito de Meleagro es muy amplia, cf. entre otros, Croiset 1898, Valgiglio 1956, Lattimore 1973, Felson-Rubin & Sale 1983 y 1984, Renaud 1993, Bremmer 1988, Segal 1999, Fabre-Serris 2001, Antoniono & Cesca 2011.

[25] En esta perspectiva Velasco López (2004) ha abordado este mito con una perspectiva más amplia que "supera" la tradicional cuestión de si la versión del tizón es anterior o posterior a la *Ilíada* y, en cambio, centra la atención en el papel del tizón como alma externa del héroe, concepto presente en varios textos muy antiguos de la literatura indoeuropea.

εὖει ἄτερ δαλοῖο καὶ ὠμῷ γήραϊ δῶκεν.

Pues nada un hombre se procura mejor
que la buena esposa y que la mala, en cambio, nada
más terrible, que acecha la comida, y que al hombre, aunque sea fuerte,
lo quema sin tizón y lo entrega a una vejez prematura.

El v. 705 explicita una conexión entre combustión y consunción. El verbo εὔω, 'chamuscar', cuyo objeto es ἄνδρα, es puesto directamente en relación con γήρας, 'vejez'. En este contexto, el adjetivo ὠμός es particularmente significativo, ya que reúne en sí los significados de 'crudo, no cocinado' y 'prematuro'[26], enlazando los campos semánticos de la cocción – y por lo tanto del fuego y del calor – con el de la maduración, del paso del tiempo y de la vida. El efecto desgastador de la presencia de una mujer κακή se realiza incluso ἄτερ δαλοῖο, 'sin tizón', es decir, sin la necesidad de un elemento concreto que dé inicio el proceso de consunción.

La presencia del tizón en este pasaje está relacionada con la idea del desgaste, del progresivo consumirse del cuerpo a lo largo de la vida. La mala mujer de Hesíodo no necesita tizón, porque ella misma provoca el deterioro del hombre, teniendo la capacidad de quemar y secar al hombre que, si quiere permanecer fuerte, tiene que mantenerse alejado de ella y saber controlar ese peligroso "fuego"[27]. En este sentido, la asociación tizón-consunción, fuego-vida, recuerda muy de cerca, además del símil de *Od*. 5.488-91, también el mito de Meleagro, cuya vida se extenderá en la medida en que el tizón será preservado por Altea lejos del fuego que provocaría su rápida consunción: cuando el tizón sale a la luz y es arrojado por Altea al fuego, la vida del héroe termina[28].

El *Himno Homérico a Deméter*[29], presenta otra imagen en que el tizón parece estar relacionado con la vida. Una de las operaciones que la diosa Deméter cumple en el ritual para hacer inmortal al pequeño Demofonte es ocultarlo por la noche como un tizón en el fuego, a escondidas de los padres del niño (vv. 239-40)[30]:

νύκτας δὲ κρύπτεσκε πυρὸς μένει ἠΰτε δαλὸν
λάθρα φίλων γονέων· κτλ.

De noche lo escondía con la fuerza del fuego, como un tizón
a escondidas de los padres queridos.

[26] La expresión ὠμῷ γήραϊ aparece también en *Od*. 15.357 con referencia a Laertes, envejecido prematuramente a causa del fallecimiento de su esposa.

[27] Vernant (2003[4]: 156) señala que en Hes. *Th*. 570 Pandora era ἀντὶ πυρός: es la contrapartida del fuego, y como el fuego quema. La misma idea se encuentra en un fragmento de Eurípides (E. *TrGF* 429): ἀντὶ πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ / μεῖζον ἐβλάστομεν γυναῖ-/ κες πολὺ δυσμαχάτερον. Cf. también *AP* 9.165 y 9.167. Interesante a este propósito es también la glosa de Paladas de Alejandría a Hesíodo «como rescate por el fuego, Zeus nos hizo el regalo de otro fuego, la mujer [...] El fuego al menos se puede extinguir, pero la mujer es un fuego inextinguible, lleno de ardor y siempre encendido [...] Ella quema a un hombre con preocupaciones, ella lo consume y cambia su juventud en vejez prematura».

[28] Segal (1999: 326) señala que el motivo del tizón cuya destrucción coincide con la vida del guerrero parece haber sido asociado originalmente con la noción de alma externa al cuerpo, cf. Griffin (1995: 135).

[29] Janko (1982-83) considera el *Himno Homérico a Deméter* como una composición de la segunda mitad del siglo VII a. C. Allen, Halliday & Sikes (1936: 112-14) ya habían señalado que el himno implica que Eleusis es independiente de Atenas, situación histórica que se dio antes del siglo VI a. C.

[30] En cuanto al significado ritual del acto concreto de incendiar a Demofonte, se han propuesto diversas interpretaciones (cf. Halliday 1911, Felson-Rubin & Deal 1980, Parker 1991) que han destacado tanto el aspecto de la purificación (en este caso de la imperfección del ser mortal por nacimiento), y el acto de iniciación: el contacto con el fuego permitiría al niño obtener la fuerza necesaria para pasar a un grado superior de vida, el de la inmortalidad. Para ejemplos de la importancia del fuego en los rituales de paso, incluso en el mundo moderno, cf. Halliday (1911: 9-11), Frazer (1921: 313), Van Liefferinge 2000.

La comparación entre Demofonte y un δαλός no sólo recuerda de cerca el mito de Meleagro y Altea por la presencia del tizón y la muerte del protagonista por consunción, sino que también establece una relación tanto con el símil homérico como con los pasajes hesiódicos mediante una serie de conexiones léxicas. Como en los textos analizados anteriormente, aparecen varias expresiones relativas al ocultamiento (κρύπτεσκε, v. 239[31]; λάθρα v. 240) y se menciona también la πυρός μένος (cf. Hes. *Th*. 563), la 'fuerza del fuego' que envuelve a Demofonte y que es capaz de conferirle la inmortalidad.

A la luz de los textos examinados, el motivo del tizón, que se declina de manera diferente según el contexto, parece constituir siempre un puente entre vida y fuego. Ulises es un tizón que, en medio de las cenizas, custodia el σπέρμα de un fuego futuro, Meleagro es un tizón que no puede consumirse[32], Demofonte se "carga de vida" como un carbón se enciende en las llamas. Si, además, se consideran los textos relativos al mito de Prometeo, la idea es que la fuerza inextinguible del fuego, al mismo tiempo vital y destructiva, pueda ser concentrada en un objeto, el tizón, la cañaheja, los fresnos, y por lo tanto controlada. El control sobre el fuego es control sobre la vida. En este sentido, resulta difícil suponer que las imágenes que presentan el motivo del hombre-tizón sean el resultado de una casualidad. Una confirmación de la conceptualización de la analogía entre el ser humano y las brasas, basada en la asociación de la vida humana y el calor, parece proceder del pensamiento filosófico griego, a partir de las reflexiones de los Presocráticos.

La tradición doxográfica atribuye a Heráclito una teoría de la sensibilidad que permite rastrear lo que podría haber sido una asociación tradicional entre ἄνθρακες y hombres, basada en la analogía entre calor humano y fuego. Según el filósofo de Éfeso, en nuestro cuerpo una parte de περιέχον, el principio que envuelve y permea todo lo existente, sería como carbones (ἄνθρακες) que arden al contacto del fuego (el περιέχον externo al cuerpo), cuando los sentidos están despiertos, o extinguidos lejos de él, y es entonces cuando los sentidos están dormidos (*VS* 22 A 16.130):

> οἱ ἄνθρακες πλησιάσαντες τῷ πυρὶ κατ' ἀλλοίωσιν διάπυροι γίνονται, χωρισθέντες δὲ σβέννυνται, οὕτω καὶ ἡ ἐπιξενωθεῖσα τοῖς ἡμετέροις σώμασιν ἀπὸ τοῦ περιέχοντος μοῖρα κατὰ μὲν τὸν χωρισμὸν σχεδὸν ἄλογος γίνεται.
>
> *Los carbones estando en contacto con el fuego se hacen incandescentes entre ellos, pero cuando son alejados se apagan, así la parte que en nosotros procede de lo que envuelve todo y es huésped en nuestro cuerpo, cuando es separada de él, llega a ser casi irracional.*

Según el filósofo, al igual que los carbones (ἄνθρακες) pierden su incandescencia cuando se separan del fuego, la parte racional interna a los organismos humanos se convierte en casi irracional (σχεδὸν ἄλογος) cuando se separa del περιέχον durante el sueño. En su analogía νοῦς = ἄνθρακες / περιέχον = πῦρ, Heráclito parece sugerir que los humanos necesitan el contacto con el fuego para mantenerse vivos, o más precisamente, para permanecer λογικοί.

[31] El verbo κρύπτω se repite en el mismo *Himno* en las palabras de Metanira, madre de Demofonte, cuando se entera de las operaciones de Deméter, cf. vv. 248-49: τέκνον Δημοφόων ξείνη σε πυρὶ ἔνι πολλῷ / κρύπτει, ἐμοὶ δὲ γόον καὶ κήδεα λυγρὰ τίθησιν. Richardson (1974: 239) señala que la noción de esconder el fuego se encuentra también en Apollod. 1.5.1 (εἰς πῦρ ἐγκεκρυμμένον) y 3.13.6 (κρύφα Πηλέως εἰς τὸ πῦρ ἐγκρύβουσα τῆς νυκτός) a propósito de los rituales de Tetis para inmortalizar a Aquiles.

[32] Morin (2007: 38): «le tison, véritable substitut du héros donné par les Moires représente sa vie même».

Como señala Marcovich, una idea muy similar está presente en el tratado hipocrático *Sobre el régimen* (Hippoc. *Acut*. 1.29; Joly & Byl 146.11-6), cuya datación se sitúa entre finales del siglo V y mediados del siglo IV a. C.:

> Εἰ δέ τις ἀπιστοίη, ψυχὴν μὴ προσμίσγεσθαι ψυχῇ, ἀφορῶν ἐς ἄνθρακας, κεκαυμένους πρὸς μὴ κεκαυμένους προσβάλλων, ἰσχυροὺς πρὸς ἀσθενέας, τροφὴν αὐτοῖσι διδοὺς, ὅμοιον τὸ σῶμα πάντες παρασχήσονται καὶ οὐ διάδηλος ἕτερος τοῦ ἑτέρου, ἀλλ' ἐν ὁκοίῳ σώματι ζωπυρέονται, τοιοῦτον δὴ τὸ πᾶν ἔσται· ὁκόταν δ' ἀναλώσωσι τὴν ὑπάρχουσαν τροφὴν, διακρίνονται ἐς τὸ ἄδηλον· τοῦτο καὶ ἀνθρωπίνη ψυχὴ πάσχει.
>
> *Si alguien duda de que el alma se mezcle con el alma, no tienes más que considerar las brasas: pon brasas encendidas junto a brasas apagadas, brasas fuertes junto a las débiles, dales alimento, y todas presentarán una sustancia similar y no distinguible del resto, y el todo será como el cuerpo donde se incendiaron; cuando consuman el alimento existente, se separaran en la oscuridad. Eso es lo que sufre el alma humana.*

Según el autor, la unión de las almas funciona como el acercamiento entre brasas (ἄνθρακες): aunque unas estén ardiendo y las otras frías, ambas acaban ardiendo de forma indistinguible y homogénea con la misma intensidad. Además, como el fuego, después de consumir todo el combustible de las brasas, se separa y se vuelve invisible, así el alma cuando abandona los cuerpos humanos. Al igual que los seres humanos, las brasas cobran "vida" gracias a un fuego, que sigue creciendo en fuerza hasta que se agota todo el alimento disponible, momento en el cual el fuego se apaga lentamente hasta dejar ceniza fría. Es difícil no encontrar paralelismos con el episodio de la muerte de Meleagro, causada de la completa consunción del tizón en el fuego, o incluso el símil de *Od*. 5.488-90. En esta perspectiva, parece poco probable que la presencia del símil de los carbones en el tratado hipocrático, donde el autor habla de una fusión de semillas parentales y las conecta con el cuerpo/alma humana, sea casual. Como ha apuntado Lonie (1981: 132), «the fire analogy is apparently suggested by the author's theory that seed contains a vital principle, ψυχή, and for him ψυχή is fiery»[33].

Por otra parte, el motivo del calor innato contenido en el cuerpo caracteriza por otra parte el pensamiento físico griego: el principio de calor[34] del que participan el nacimiento y la vida y que contiene una fuerza generadora[35]. A este respecto, Stefanelli (2010: 25-26) hace referencia a un pasaje del *Timeo* de Platón en el que vuelve la expresión hesiódica de la πηγή πυρός, 'fuente de fuego' a propósito del cuerpo de los seres vivientes (Pl. *Ti*. 79d):

> πᾶν ζῷον αὐτοῦ τἀντὸς περὶ τὸ αἷμα καὶ τὰς φλέβας θερμότατα ἔχει, οἷον ἐν ἑαυτῷ πηγήν τινα ἐνοῦσαν πυρός.
>
> *Todo animal tiene las partes internas que están alrededor de la sangre y de las venas, muy calientes, como se en él hubiese una fuente de fuego[36].*

[33] Cf. también Bartoš (2015: 189).

[34] Las denominaciones son varias: τὸ καλούμενον θερμόν, ἔμφυτον θερμόν, φυσικὸν θερμόν, σύμφυτον θερμόν (A. *Pr*. 860a 34, 949b 4), τὸ πῦρ (Pl. *Ti*. 78e), τὸ ἐντὸς θερμόν (*Pr*. 959b 28). Sobre el tema del calor vital, cf. Solmsen 1957.

[35] La reducción del calor causa el envejecimiento en Parménides (*VS* 28 A 46), y en Empédocles causa el sueño y la muerte (*VS* 31 A 85).

[36] Stefanelli habla del «focolare del corpo», asimilando la concepción griega del cuerpo a una ἑστία, 'hogar', que emana calor (2010: 26).

La relación entre vida y combustión, que se refleja en una analogía entre humanos y carbones, parece estar presente también al nivel de las observaciones de los fenómenos naturales del *corpus aristotélico*. En *Sobre las partes de los animales* Aristóteles inserta elementos puramente corporales como excrementos y bilis entre los "cuerpos quemados", procedentes de la combustión (καπνός, ἄνθραξ, τέφρα, *Pa* 649a 21-24), al presentar todos la característica común del calor. En los *Problemas*, el cuerpo se compara explícitamente con un δαλός (884b 18-20): ambos emiten un aliento cálido que calienta el ambiente alrededor:

> εἰ οὖν ἑστηκότι μὲν προσμένει τὸ θερμόν, προσμένον δὲ μᾶλλον θερμαίνει ἢ κινούμενον (ἀεὶ γὰρ τὸ σῶμα ἴδιον ἡμῶν ἀτμίδα τινὰ χλιαρὰν ἀφίησιν ἀφ'ἑαυτοῦ, ἢ θερμαίνει τὸν ἐγγὺς ἀέρα ὥσπερ δαλὸς παρών), ἠρεμούντων μὲν ἡμῶν θερμὸς γίνεται ὁ περιέχων ἡμᾶς ἀὴρ διὰ τὰ εἰρημένα, κινουμένων δὲ πνεῦμα γίνεται, ὃ καταψύχει ἡμᾶς· πᾶν γὰρ πνεῦμα ψυχρόν ἐστιν.
>
> *Si, en condición de inmovilidad, el calor permanece, calentará quedando parado más que moviéndose (pues nuestro cuerpo emana siempre un vapor templado, que calienta el aire alrededor como un tizón). Si estamos parados, el aire a nuestro alrededor se calienta, según lo dicho; mientras que, si nos movemos, se origina un soplo que nos enfría: el soplo es siempre frío.*

La mención del calor, del verbo περιέχω utilizado para indicar lo que está alrededor (en este caso el aire) y la referencia a σῶμα que se comporta como un δαλός (884b 18), recuerdan el pasaje de Heráclito (*VS* 22 A 16.130) en el que el filósofo de Éfeso, dentro de su propia teoría de la sensibilidad, que sería reinterpretada en clave estoica, asimilaría el περιέχον interno al cuerpo a los ἄνθρακες que se iluminan en contacto con el περιέχον externo. Además, la idea de que las brasas, como el cuerpo, emiten un soplo (ἀτμίς) parece asimilarlas a seres vivos, dotados de un aliento propio. En otras palabras, el filósofo usa reiteradamente la analogía entre la respiración, la combustión y la vida, identificando en ἄνθραξ la imagen más adecuada para expresar el funcionamiento del cuerpo dentro de una teoría según la cual los cambios eran generados por el calor.

Por último, también el teatro, y en particular la comedia, parece ofrecer alguna referencia sobre este aspecto. El comediógrafo ateniense Aristófanes (450-385 a.C.) parece reelaborar esta tradición dentro de su búsqueda de la comicidad. En la comedia *Acarnienses* el coro está constituido por los carboneros del *demos* de Acarnas. A lo largo de toda la obra, los propios miembros del coro parecen asumir rasgos típicos del carbón (incluso sus nombres), elemento con el cual se sienten identificados.

En este contexto, resulta particularmente paradigmática la escena en la que el héroe cómico Diceópolis amenaza de muerte a una cesta de carbones (λάρκος, v. 333). Los ἄνθρακες, personificados y descritos como un verdadero rehén humano que corre el riesgo de morir, por miedo sueltan 'polvo de carbón' (μαρίλη, v. 350), al igual que los hombres pierden el control cuando están aterrorizados. Las referencias al carbón se intensifican cuando el coro de carboneros invoca a la Musa de Acarnas definida como φλεγυρὰ (v. 666) y πυρὸς ἔχουσα μένος (v. 667)[37]: los Acarnienes piden que la Musa llegue a ellos como la chispa que sale de las brasas de encina (οἷον ἐξ ἀνθράκων πρινίνων φέψαλος, v. 668).

La asociación hombres-carbones vuelve en las *Nubes*, donde Estrepsíades define el cielo como un horno y los hombres como los ἄνθρακες debajo de él (Ar. *Nu*. 96-97):

> λέγοντες ἀναπείθουσιν ὡς ἔστιν πνιγεύς,

[37] Cabe destacar la mención de la expresión πυρός μένος.

κἄστιν περὶ ἡμᾶς οὗτος, ἡμεῖς δ’ ἄνθρακες.

Persuaden diciendo que es un horno,
y este está a nuestro alrededor, pues somos carbones.

Según esta analogía el ser humano se encuentra en una condición de desventaja, combustible del cosmos-horno e inevitablemente destinado a ser consumido[38].

A partir del símil homérico, pasando por la filosofía presocrática, y llegando hasta Aristófanes, se ha destacado cómo el carbón, en su forma de brasas y tizones, contribuye a plasmar una simbología relativa a la vida. Conteniendo el principio generador del fuego, el carbón es asimilable a los humanos, “encendidos” por el calor vital, pero que pueden apagarse o consumirse.

4.2 El fuego controlable: el carbón como símbolo de la μητις y del engaño

El carbón no es sólo una manifestación más “humana” del fuego, sino que representa también su forma más controlable y, por lo tanto, también más fácilmente utilizable para desencadenar la πυρός μὲνος y su poder destructor. En esta perspectiva, por su capacidad de desencadenar repentinamente un fuego devastador, como se verá, el δαλός resulta asociado también al daño y al castigo[39].

Desde este enfoque, el símil homérico de Ulises como tizón ha sido objeto de una interpretación ulterior, más allá del σπέρμα πυρός como núcleo de vida. Si bien es cierto, como ha apuntado Bergren (2008: 71) que, en línea con la asociación fuego-vida, este símil presenta el desarrollo interno de la ψυχή, ‘respiración, alma’ del héroe, una asimilación que anticipa Heráclito[40], por otro lado, esta ψυχή crece en la forma de una chispa de μῆτις (Bergren 2008: 72), recurso que le permite salvar el σπέρμα πυρός y que permitirá al héroe-δαλός, momentáneamente “en reposo” desencadenar un progresivo πῦρ, que culminará en el incendio final del palacio de Ítaca (cf. *Od*. 22.481-82)[41]. En otras palabras, si es cierto que el tizón es imagen del espíritu vital del héroe, por otra parte, representaría también la inteligencia astuta que Ulises sabe utilizar en el momento oportuno, así que como el τις del símil, pese a su aparente aislamiento, demuestra tener control sobre su recurso.

A este respecto, resulta particularmente relevante un pasaje del *Himno homérico a Hermes* en el que el dios, que se esconde de Apolo, es comparado a la brasa cubierta de ceniza (*h.Merc*. 238-40):

ἠΰτε πολλὴν
πρέμνων ἀνθρακιὴν ὕλης σποδὸς ἀμφικαλύπτει,
ὣς Ἑρμῆς Ἑκάεργον ἰδὼν ἀλέεινεν ἓ αὐτόν.

Como la abundante
abundante brasa de los troncos de madera la ceniza cubre,
así Hermes, tras ver al Arquero, se escondió.

[38] Cf. Picot 2013.

[39] Sobre todo en su significado metonímico de ‘antorcha’. Cf. *Od*. 19.69, *Il*. 13.320, 15,421. También aparece como instrumento de violencia cómica en varias comedias de Aristófanes. Por otra parte, el δαλός aparecía como elemento destructivo ya en la fábula de Esopo del zorro y el águila en la que la brasa (φέψαλος), escondida en la carne, enciende el nido del águila (Archil. *Fr*. 180 W.). Sobre esta fábula, ver Bossi (1990^2: 187-88)

[40] Sobre la relación entre símiles homéricos y filosofía pre-socrática, cf. Riezler (1936: 253-71).

[41] Sobre la simbología de la semilla del fuego, Bergren (2008: 72) señala: «an external texto of natural and human growth serves by its systematic links with the narrative sumbolon to reveal the figural significance»

La comparación entre los dos pasajes suscita algunas reflexiones ya que, además de la construcción literaria del símil, hay referencias léxicas evidentes[42]: la presencia de las brasas (δαλόν / ἀνθρακιήν[43]) bajo la ceniza (σποδιῇ / σποδός) y la acción de esconder (καλύψατο / ἀμφικαλύπτει)[44]. El vínculo entre ambos textos cobra aún más concreción si se tiene en cuenta que Ulises y Hermes han sido relacionados entre sí por la crítica por una serie de rasgos que los unen y perfilan su μῆτις, definida por Detienne & Vernant (1974) «une forme particulière d'intelligence, une prudence avisée».

Sin embargo, a pesar de estar caracterizados por una astucia potencialmente peligrosa, en los dos pasajes analizados, Ulises y Hermes se encuentran totalmente indefensos e inofensivos: la imagen de la brasa bajo las cenizas expresa el contraste entre «the sparky interior and dormant exterior» (Thomas 2020: 279-80) de ambos personajes. En esta perspectiva, si se consideran las peculiaridades de los dos protagonistas de los símiles y su situación, la asimilación con el δαλός / ἀνθρακιή remite a la idea de algo que debe quedar cubierto en esa circunstancia particular, por estrategia o por necesidad[45]. En ambos casos, la brasa bajo las cenizas parece implicar la idea de algo que los protagonistas preservan con conciencia, a través de una planificación cuidadosa y atenta de sus acciones. Como ha señalado Pace (2004: 107):

> Il confronto stesso con la similitudine della brace nell'*Inno omerico a Hermes* suggerisce qualcosa di più: in entrambi i casi si tratta infatti di un essere particolarmente astuto e intelligente che si mostra tranquillo e inoffensivo, ma solo temporaneamente o apparentemente. La vitalità del tizzone sotto la cenere, insomma, sta a significare propriamente, la vivacità e la prontezza della μῆτις laddove, per calcolo o per necessità, debba rimanere nascosta.

El papel activo de Ulises y Hermes en su propio ocultamiento está marcado por la estructura de los versos, que abren con el sujeto ὣς Ἑρμῆς / ὣς Ὀδυσεὺς y se cierran con la acción ya cumplida. En *Od*. 5.491, en efecto, la diátesis media de la forma καλύψατο expresa el valor reflexivo de la acción[46]: la decisión de cubrirse la toma el propio Ulises, quien demuestra así su autonomía y realiza lo que Van Nortwick (2009: 22) ha definido «a proleptic gesture» respecto a sus acciones y estrategias futuras. Del mismo modo, en *h.Merc.* 240, el papel activo de Hermes se explicita a través de la expresión ἀλέεινεν ἓ αὐτόν, en la que el pronombre personal enfatiza la condición de sujeto y al mismo tiempo objeto de la acción[47].

Sin embargo, la brasa no solo representa lo que permite el encendido posterior de un fuego, sino que también es el resultado visible de una combustión que ya se ha producido. En esta perspectiva, la correspondencia entre la imagen del δαλός / ἀνθρακιή escondida bajo las cenizas

[42] Según Vergados (2013: 408) en cambio, la comparación no resulta útil, ya que «the resemblance is remote and direct dependance unlikely. Both the phrasing and the point of the similes differ: Odysseus tries to preserve his spark of life, whereas Hermes is simply trying to hide». Sin embargo, considero que la interpretación de una relación directa entre los dos textos es justificada.

[43] El término ἀνθρακιά indica un 'carbón encendido' que requiere de constante atención para no apagarse (cf. Thphr. *HP* 5.9.4, 9.3.1-3). Cf. Olson 1991.

[44] Leduc (1995: 38): «Hermès recroquevillé sous son lange, c'est la vision anthropomorphisée des braises rassemblées chaque soir sous leur couverture de cendres».

[45] Cabe destacar que la imagen de fuego oculto, de πῦρ ἐγκρύπτειν aparece también en el *Himno homérico a Hermes*, con valor metafórico en la descripción del intento del joven dios de ocultar la llama de su mirada: χῶρον ὑποβλήδην ἐσκέψατο πῦρ ἀμαρύσσων / ἐγκρύψαι μεμαώς· (vv. 415-16). Cf. Ropars (2018: 33) que señala que Hermes «porte en lui à travers sa main la vivacité du feu (357, διαπυρπαλάμησεν); le feu qui couve semble danser dans son regard (415, πῦρ ἀμαρύσσων); il est "emmailloté dans ses langes comme un charbon caché sous la cendre" (237)».

[46] Thomas (2020: 280): the subject of ἀμφικαλύπτει is most often a literal cloud or a metaphorical one of death or sleep.

[47] Aquí se acepta la forma ἀλέεινεν, transmitido por los manuscritos, con el significado de 'escondió' (a sí mismo). West prefiere la emendación de Postgate: ἀνεείλε'ἓ αὐτόν, 'se acurrucó' (de ἀνειλέω). Para las razones por las que es oportuno interpretar el verbo ἀλεείνω como 'esconder', cf. Van Herwerden 1907, Càssola (1975: 530), Poli (2010: 210).

y la μῆτις de Ulises y Hermes, que se encuentran en estado de ocultamiento y reposo pero que están preparados para descubrirse, implicaría necesariamente una referencia a una concreción previa del plan elaborado astucia e inteligencia. Este doble valor de la brasa bajo las cenizas –imagen de lo que queda de un fuego ya consumido y al mismo tiempo condición previa para el desarrollo de una llama futura– puede esclarecerse a la luz de otros pasajes que describen la puesta en acción de la μῆτις de los dos personajes[48].

Tras ser acogido en la corte de los Feacios, Ulises comienza a relatar al rey Alcínoo las peripecias vividas durante su viaje y, entre ellas, el episodio en la cueva de Polifemo, que bien podría considerarse la manifestación más clara de la inteligencia astuta del héroe[49]. De hecho, la interpretación tradicional de este episodio se ha centrado en el «triumph of Odysseus' cunning intelligence (*metis*) over the Cyclops' brute force (*bie*): the *aristeia*, as it were, of Odysseus the 'many-wiled man' (*polymetis*)» (Friedrich 1987: 121)[50]. En este contexto, Ulises cuenta al rey feacio el momento en el que empuja bajo las cenizas el palo que luego hundiría en el ojo del Cíclope (*Od*. 9.375-76):

> καὶ τότ' ἐγὼ τὸν μοχλὸν ὑπὸ σποδοῦ ἤλασα πολλῆς,
> ἦος θερμαίνοιτο·
>
> *Y entonces empujé el palo bajo mucha ceniza*
> *hasta que se calentase.*

El verso está ligado léxicamente al pasaje de *Od*. 5.488-90 mediante la expresión ὑπὸ σποδοῦ que recuerda la σποδιῇ μελαίνῃ debajo de la cual el protagonista del símil escondía el tizón. La madera incandescente del palo que cegará a Polifemo, similar a un δαλός, se convierte en el instrumento a través del cual el protagonista realiza el plan elaborado gracias a su propia astucia. Ulises actúa activamente y la importancia de su papel como sujeto de la acción está marcada por la redundancia del pronombre personal ἐγώ y por la primera persona del singular del aoristo ἤλασα del verbo ἐλαύνω, 'empujar'.

Los dos pasajes parecen ser retomados por Eurípides en su descripción de la ceguera de Polifemo en el drama satírico titulado *El Cíclope* (E. *Cyc*. 614-16):

> ἤδη δαλὸς ἠνθρακωμένος ἐς σποδιάν
> κρύπτεται, δρυὸς ἄσπετον
> ἔρνος·
>
> *Ya el tizón ardiente en la ceniza*
> *se esconde, del roble vigorosa*
> *progenie.*

En este pasaje, la presencia del término δαλός, del *hapax* homérico σποδιά y del verbo κρύπτω constituyen claras referencias léxicas al símil de *Od*. 5.488-90, mientras que el episodio tiene su claro antecedente en *Od*. 9.375-76. En el pasaje de Eurípides se explicita la dimensión de

[48] Cf. Bergren (2008: 77 n. 34) que señala que la comparación con el tizón que contiene el σπὲρμα πυρός, además de expresar los esfuerzos de Ulises para mantenerse 'vivo' y seguro, «points to his assumption of the powers of Hermes». Sobre el papel de Hermes como inventor del fuego y de la fricción, cf. *h.Merc*. 11: Ἑρμῆς τοι πρώτιστα πυρήϊα πῦρ τ'ἀνέδωκε, 'Hermes primero proporcionó el fuego y los palos para encenderlo'.

[49] J. S. Clay (1983) ha definido el episodio del Cíclope como «the most Odyssean of all adventures» y su protagonista como «the quintessential man of *metis*». Sin embargo, como han apuntado varios autores (Stanford 1954: 77-80, Kirk 1962: 364-67), el *polymetis* Ulises no siempre es constante en su actitud de astucia, como demuestra su actitud arrogante tras escaparse de la cueva.

[50] Sobre la μῆτις de Ulises, cf. Barnouw 2014 y especialmente en relación con el episodio del Cíclope, cf. Frame 1978.

peligro inherente al motivo del tizón bajo las cenizas: manifestación sólida y manejable de un elemento poderoso y destructivo como es el fuego, aquí utilizado como arma para golpear y castigar. Las palabras intensas y evocativas de Bachelard (1988: 70-71) a propósito de este pasaje señalan la relevancia de este momento y el papel central del tizón, arma que contiene la fuerza destructora del fuego:

> How many reveries arise from careful reading! Does not the Cyclops' single eye in the center of his forehead spew forth a whirlwind of fire? That one must be pierced in all its roundness, screwing round and round. Rotation intensifies vengeance. Carving the trunk of an olive tree to arrow sharpness with a sword is not enough. Odysseus hardens the wood by fire, blackening its green in the heat. The wood must be made to glow like iron. There are fires raging deep in the Cyclops' eye; his gaze inflamed, a counterfire is required to extinguish it. The deadly weapon here becomes an auger in its fire pit; the reverie that wants a fire out unites with reveries which give it life. In putting out the fire of a gaze, in beating it back to its innermost hearth, one comes to experience its opposite, the image of fire kindled in the forest. The birth of fire and the death of fire join in the one image.

También en el caso de Hermes, la brasa desempeña un papel relevante en el engaño cometido contra Apolo (*h.Merc*. 140-41):

> ἀνθρακιὴν δ' ἐμάρανε, κόνιν δ' ἀμάθυνε μέλαιναν
> παννύχιος. κτλ.
>
> *Entonces apagó las brasas, y esparció la ceniza negra*
> *en la profundidad de la noche.*

Después de haber sacrificado dos vacas del rebaño de su tío Apolo, el joven dios elimina las pruebas de su acción de engaño, apagando las brasas encendidas y esparciéndolas, para eliminar los restos del sacrificio. Aquí, la κόνις μέλαινα, 'polvo negro', 'ceniza'[51], reenvía a la σποδός de *h.Merc*. 241 e, indirectamente, a la σποδιῇ μελαίνῃ de *Od*. 5.488.

Tras descubrir el engaño, Apolo dirige su acusación contra Hermes: el verbo διαπυρπαλάμησεν, 'forjó trucos, implementó artificios' (v. 357), derivado del πυρπάλαμος, 'forjado a fuego', compuesto de πῦρ y παλάμη, 'la palma de la mano', que por extensión podría significar 'mano', 'acto violento', 'arte, medio, expediente'. En relación con el verbo διαπυρπαλαμάω, Kahn (1978: 109) destaca que «cette façon de s'agiter mise en relation avec le feu [...] est directement articulée à la *méchané* non sous son aspect technique, mais au contraire sous l'angle de l'artifice et du mauvais tour dont sont capables ceux qui ont un caractère *poikilos*». A este respecto, vale la pena reportar la reflexión de Bolens (2015: 69) que asocia el pasaje del *Himno a Hermes* con la *Odisea*:

> Dans son ingéniosité, Hermès produit du feu par les paumes de ses mains. Il en va des mains du dieu *polutropos* comme de ses pieds: leurs gestes sont à entendre aussi bien littéralement que métaphoriquement. La double acception de polutropos trouve une confirmation dans l'*Odyssée*. En effet, Ulysse est dit polutropos dès le premier vers du texte. Il reçoit cette épithète dans l'*Odyssée* mais jamais dans l'*Iliade* où il est dit πολυμήχανος «au génie inventif, industrieux, fertile en expédients» (VIII, 93) et πολύμητις «très prudent, très sage» (XIX, 215). Dans l'*Odyssée*, le héros aveugle

[51] Se trata de una combinación léxica única en la épica arcaica. El verbo ἀμαθύνω tiene a menudo como sujeto el fuego (cf. *Il*. 9.593, A. *Eu*. 937).

> le Cyclope au moyen d'un pieu désigné par un terme qui signifie foret. L'importance de l'épisode du Cyclope est explicitée au début de l'œuvre : la cause directe des tourments d'Ulysse est la vengeance de Poséidon furieux que son fils Polyphème ait été rendu aveugle (I, 68-69). Dans son récit, Ulysse explique comment «il fit pivoter (δίνεον) un pieu durci au feu (πυριήκεα μοχλὸν)» dans l'œil de Polyphème et comment le mouvement imparti au bois était double et divergent.

El contexto nocturno, la acción de esconderse, el fuego y la brasa también aparecen en el *Himno homérico a Deméter* (vv. 239-40), ya mencionado a propósito de la noción de fuego como fuerza vital. En este contexto, sin embargo, la imagen no parece constituir una metáfora de la situación de Demofonte, presentado como una brasa reavivada en las llamas de un πῦρ que tiene la función de eliminar su mortalidad y conferirle la inmortalidad. Además de no haber ninguna referencia a un fuego oculto ni a la acción protectora de la ceniza, el protagonista del símil no tiene un papel activo ni en la realización de la acción ni en la gestión del fuego. La comparación con este pasaje, por lo tanto, parece confirmar la interpretación de ἀνθρακιά / δαλός bajo las cenizas en *Od*. 5.488-91 y en *h.Merc*. 240 como expresión de la μῆτις de los personajes, ya puesta en acción, pero temporalmente "escondida". En ambos casos, la brasa y los rescoldos representan elementos concretos y visibles de ese fuego del que Ulises y Hermes se han servido voluntariamente para engañar y perjudicar respectivamente a Polifemo y Apolo. Desde este punto de vista, la ambientación nocturna contribuiría a confirma la interpretación de las brasas/brasas bajo las cenizas como una energía oculta, acentuando el contraste entre la acción de los personajes y la aparente tranquilidad propia de la noche que favorece el sueño de Ulises, provocada por Atenea (cf. *Od*. 5.492-93)[52], y Hermes, que finge dormir en su cuna[53].

En esta perspectiva, el motivo de la brasa y del tizón, fuego en potencia, controlable y manejable, se presta perfectamente a la representación de esa forma de inteligencia dirigida a la acción que caracteriza a Ulises y Hermes, capaz de premeditar y calibrar sus acciones, actuar y ocultarse, desvanecerse y luego reavivarse en el momento más oportuno, utilizando los recursos para conseguir sus propios objetivos.

La conexión entre el motivo del fuego (concentrado y ocultado en la cañaheja), el engaño y la μῆτις se encuentra también en el ya mencionado mito de Prometeo. De hecho, en los textos hesiódicos, el titán no sólo está definido por su astucia (Hes. *Th.* 511, 521, 546, 550, 559), sino también por su δολίη τέχνη (Hes. *Th.* 540, 574, 551, 555, 560) y su habilidad en el engaño (Vernant 2003[4]: 155) que llevan a Bachelard (1988: 69) a afirmar: «an aesthetics of the mind, or mental processes which both consolidate and energize the life of the spirit, are to be placed under the sign of Prometheus».

La idea de la presencia de fuego que puede ser transportado sin ser visto y provocar daños inesperados, aparece también en un fragmento del poeta lírico Arquíloco (s. VII a.C.), perteneciente a la narración de la fábula de la zorra y el águila (frr. 174-181 W.)[54]. A pesar de la condición extremadamente fragmentaria de las obras del poeta, es posible conocer la historia de la fábula gracias al *corpus* de Esopo, en el que está recogida (1 Perry = H.-H.).

En este cuento, el águila es castigada por haberse comido los cachorros de la zorra: el ave rapaz roba unas entrañas todavía incandescentes[55] de un altar durante un sacrificio y las lleva a su nido. Sin embargo, una chispa que permanecía en el alimento prende fuego a la paja seca del nido, haciendo caer sus crías, que acaban siendo devoradas por la zorra. En particular, en un

[52] Después de que Ulises se ha cubierto con hojas (καλύψατο, 5.491), Atenea, tapa (ἀμφικαλύψας, 5.493) sus ojos con el sueño para que el pueda descansar y recuperar sus fuerzas. Cf. Holtsmark (1966: 210).

[53] Sobre las relaciones entre Ulises y el Hermes del himno homérico, cf. Schelmerdine 1986.

[54] Probablemente pertenecientes al epodo contra Licambes (Bossi 1990[2]: 190).

[55] En el texto esópico σπλάγχνον ἔμπυρον.

pasaje del fragmento de Arquíloco, se hace referencia al momento en el que el águila transporta el banquete a su nido (fr. 180 W.)[56]:

> πυρὸς δ' ἐν αὐτῷ φεψάλυξ
>
> *En él una chispa de fuego.*

El φεψάλυξ, 'tizón, chispa', imperceptible y escondido en el alimento (ἐν αὐτῷ)[57] contiene en potencia la fuerza destructiva del πῦρ que incendiará el nido del águila. En este contexto la brasa constituye al mismo tiempo el símbolo del engaño (está escondida y aparentemente apagada) y de la futura destrucción[58].

El motivo del tizón aparece también en otra fábula del *corpus* esópico, la del campesino y el zorro (38 H.-H.). El protagonista, un agricultor envidioso de la cosecha del vecino, ata a un zorro un tizón (θηράσας ἀλώπεκα προσάψας δαλὸν) y lo envía al campo adyacente para que queme los cultivos del vecino. Sin embargo, el zorro acaba quemando el campo del protagonista. La presencia del término δαλός asociado a un engaño remite a la metáfora, ya vista a propósito de *Od*. 5.486-90 y *h.Merc.* 238-39, de la vivacidad y prontitud de la astucia del héroe/dios, vivo y dispuesto a 'prender fuego' como una brasa ardiente (cf. Pace 2004: 107). El hecho de que en la fábula no quede explícito que el δαλός esté escondido, podría indicar que se trata de una μῆτις en acción, una acción ingeniosa que se está realizando (en realidad, el granjero envía al zorro hacia la cosecha del vecino) y aún no dormida (como, en cambio, en el caso de Ulises o Hermes). Sin embargo, en la fábula, la aparentemente ingeniosa iniciativa del campesino (ya definido como πονηρός desde el principio y por tanto muy alejado del astuto héroe Ulises o del dios Hermes, polifacético y sagaz[59]) se topa con un poder mucho más fuerte, el de la divinidad[60] que castiga.

El motivo del tizón vuelve a aparecer en *Las Troyanas* de Eurípides, en el momento en que Helena, en su diálogo con Menelao, identifica como una de las causas de los grandes males presentes el hecho de que Príamo no hubiese matado al pequeño Paris, después de que éste le había aparecido en sueño a Hécuba, embarazada, como una lúgubre antorcha que prendía fuego a toda la ciudad (E. *Tro*. 922)[61]: δαλοῦ πικρὸν μίμημ', Ἀλέξανδρον τότε, 'representación nefasta de un tizón, Alejandro'. La presencia del δαλός en este pasaje se enmarca en este grupo de textos en los que el tizón es símbolo de un peligro y daño futuro, a menudo representado por un fuego destructivo. Es más, quienes no tiene la capacidad de controlar la potencia intrínseca del tizón, acaban siendo causa de su propia ruina.

Así, en la fábula 1 H.-H. el águila lleva la brasa a su nido, al igual que Hécuba acogerá a París en su casa, mientras que en 38 H.-H. es el campesino envidioso quien, al atar el δαλός al zorro, causará el incendio de su propio campo. De la misma manera, el Cíclope de Eurípides

[56] Este fragmento es transimitido por los *escolios* a Ar. *Ach*. 278. El término φεψάλυξ, relativamente raro, se encuentra en otros pasajes de Aristófanes (cf. Ar. *Ach*. 668, Ar. *V*. 227, Ar. *Lys*. 107), como señal de la "deuda" de la comedia ática con el léxico de los jambógrafos.

[57] El pronombre se refiere probablemente al sustantivo δεῖπνον del fr. 179 W. (Bossi 1990^2: 197).

[58] Cf. Tosi (2017^2: 287-88) que señala la asociación entre fuego y engaño en un fragmento de Arquíloco, en el que una mujer engañadora (δολοφρονέουσα), 'con una mano llevaba el agua, con la otra el fuego (πῦρ)' (fr. 184 West).

[59] Ambos son definidos πολύτροποι (*Od*. 1.1, 10.330, *h.Merc*. 13, 439) y capaces de usar αἱμύλιοι λόγοι, 'discursos astutos' (cf. *Od*. 1.56, *h.Merc*. 316, cf. αἱμυλομήτην *h.Merc.* 13).

[60] La referencia a la voluntad de los dioses (βουλομένου τοῦ δαίμονος), en efecto, sugiere la idea de un fuego punitivo y el pasaje podría recordar en este sentido la comparación entre *Il*. 13.320 y 15.421 (ambos por la presencia del δαλός, y por la intervención de la divinidad) el campesino puede llevar a cabo su propio engaño, pero sólo la divinidad (en este caso no Zeus, sino un δαίμων no especificado) puede controlar al zorro-δαλός y su efectividad.

[61] Cf. Barlow (1986: 211): «this is the firebrand Hecuba dreamt she was giving birth to, when pregnant with Paris. Cassandra refers to it in the Alexandros (fr. 10 Snell)». En el fragmento, Paris es llamado γρυνός.

será cegado precisamente por un δαλός[62], sobre el que hasta hace poco había asado a dos compañeros de Ulises, encontrando su desgracia en la brasa aparentemente inofensiva.

A este respecto, es oportuno mencionar el pasaje de las *Argonáuticas* en el que Apolonio Rodio describe con un largo símil el nacimiento de la pasión de Medea por Jasón (A.R. *Arg*. 3.291-98):

> ὡς δὲ γυνὴ μαλερῷ περὶ κάρφεα χεύατο δαλῷ
> χερνῆτις, τῇπερ ταλασήια ἔργα μέμηλεν,
> ὥς κεν ὑπωρόφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο,
> ἄγχι μάλ' †ἐγρομένη· τὸ δ' ἀθέσφατον ἐξ ὀλίγοιο
> δαλοῦ ἀνεγρόμενον σὺν κάρφεα πάντ' ἀμαθύνει –
> τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἴθετο λάθρῃ
> οὖλος ἔρως, ἀπαλὰς δὲ μετετρωπᾶτο παρειάς
> ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος, ἀκηδείῃσι νόοιο.
>
> *Como una obrera, que se ocupa en las labores del telar, echa ramas sobre un abrasador tizón, para procurarse luz bajo su techo durante la noche, pues se ha levantado muy temprano; y del pequeño tizón se eleva enorme un fuego que consume todas las ramas; tal, agazapado en su corazón, ardía furtivamente el funesto amor; y mudaba sus delicadas mejillas, unas veces en color pálido, otras en rojo, con el abandono de su mente*[63].

En estos versos el modelo homérico está claramente presente, tanto en la forma retórica del símil como en la elección léxica, caracterizada por la repetición del término δαλός[64] (vv. 291, 295). La imagen del fuego oculto en el tizón es así deconstruida por Apolonio, quien la retoma para introducir el tema del amor que se enciende repentinamente en el alma de Medea (Zanker 1979: 53). Siguiendo la forma típica del símil homérico, el sujeto de la comparación, γυνή, se encuentra al comienzo del verso precedido por la conjunción ὡς. Se trata de una hilandera (γυνὴ ... χερνῆτις)[65] que, para tener luz durante las horas de trabajo nocturno[66], prepara un pequeño fuego arrojando ramitas (κάρφεα) sobre una brasa. Ya en el primer verso del símil, la brasa es definida μαλερός, 'terrible': a través de este adjetivo[67], Apolonio anticipa su carácter insidioso, que será luego explicitado en el v. 294 cuando una llama enorme (ἀθέσφατον) surgirá de la brasa[68]. Sin embargo, el rasgo más evidente de este símil es el deslizamiento de su sujeto: la figura de la hilandera, inicialmente elemento central de la imagen, pierde progresivamente protagonismo, dejando paso a la acción activa de ἔρως, como marcado por el singular masculino τοῖος (v. 296). En este contexto, el papel de *tertium comparationis* es asumido por el mismo δαλός, que cierra significativamente el v. 291 y abre v. 295, después de un fuerte

[62] En la *Cíclope*, el término δαλός se repite varias veces (E. *Cyc*. 471, 472, 484, 593, 614, 630).

[63] Traducción de Valverde Sánchez (1996: 217-18).

[64] Los poemas homéricos son un punto de referencia indispensable y los símiles homéricos se convierten en fuente de inspiración y comparación para el desarrollo de los símiles de Apolonio (cf. Effe 2001). El término δαλός también aparece en A.R. 4.1718, en la descripción de una libación en la que se arroja agua sobre carbones encendidos. Con pleno gusto alejandrino, Apolonio recupera varios elementos homéricos, creando este sugerente pasaje en el que las referencias a la tradición constituyen las piezas de lo definido por Lasserre (1946: 183) «un puzzle de souvenirs littéraires». Sobre este símil, cf. Campbell (1983: 27-28), Pavlock (1990: 51-689, Effe (2001: 154), Berkowitz (2004: 135-38), Ziosi (2020: 117-19).

[65] También esta imagen es de derivación homérica, cf. *Il*. 12.432-35.

[66] Probablemente se refiera a la oscuridad de la mañana, cf. Hunter (1989: 131): «the reference to a brand which has preserved the fire would suit the interpretation that the moment is darkness of early morning».

[67] En los poemas homéricos el adjetivo μαλερός es siempre asociado al fuego destructor (cf. *Il*. 9.242, 20.316, 21.375).

[68] Aunque concuerde con Gillies (1928: 37) en que «the whole simile depends on the fact that the fire was nearly out», no comparto su interpretación de que Apolonio usa μαλερός con el sentido de ἀσθενής para indicar que está «smouldering». Me parecen más adecuadas las propuestas de Campbell (1994: 267) según el cual «it is plain that the word hints at the impending ferocious combustion». Sobre el término, cf. también Rengakos (1994: 110-11).

encabalgamiento (ἐξ ὀλίγοιο / δαλοῦ vv. 294-95). Como ha señalado en su tesis doctoral Pagán-Cánovas con respecto a este pasaje (2009: 391):

> Llegamos al símil del δαλός, del tizón, y comprendemos que la flecha ha prendido una llama en el interior de Medea. Una vez insertado el símil de fuego creciendo en el hogar, el poeta hace corresponder la estancia con Medea, concebida como un contenedor cuyo centro emocional, el corazón-hogar, alberga el fuego.

El tizón, de simple elemento decorativo, se convierte así en el elemento esencial de la analogía, reemplazando a la hilandera, cuyo pequeño fuego encendido para alumbrar en la noche recuerda a Eros que arde secretamente en el corazón de la mujer[69] (cf. Létoublon 2013, Cusset 1999: 215).

Como se ha mencionado, el símil de Apolonio tiene una referencia léxica clara en el pasaje de *Od*. 5.488-90 y precisamente la comparación con este pasaje permite algunas reflexiones. La crítica (Rengakos 1994, Campbell 1981 y 1994, Vian 1996) ha destacado cómo Apolonio otorga a los términos homéricos un nuevo valor poético respecto a la tradición anterior, vinculándolos al campo íntimo de las emociones[70]. Se ha visto cómo el símil homérico en cuestión está directamente ligado a la figura de Ulises que se esconde bajo un montón de hojas para protegerse, "salvándose" como quien, mostrando control y previsión, pone la brasa bajo las cenizas. El héroe homérico es así sujeto y objeto de la acción, consciente de los peligros y atento a preservar sus energías y la vitalidad momentáneamente invisible del πῦρ vital, así como de su μῆτις.

En el pasaje de las *Argonáuticas*, además de la "erotización" de la imagen homérica[71] (el δαλός desata el fuego del amor de Medea), se pueden destacar unas variaciones significativas con respecto al modelo. De hecho, Apolonio inicialmente parece recuperar el δαλός como imagen de un fuego útil, que con su resplandor (σέλας) calienta e ilumina[72] la hilandera en la oscuridad de la noche: un fuego temporal, cerca de apagarse[73]. Sin embargo, en el desarrollo del símil, esta imagen de pronto deja lugar a un inmenso fuego destructivo, que πάντ ᾽ἀμαθύνει 'lo incinera todo'[74]. Este cambio repentino no sólo es marcado por la repetición en quiasmo de κάρφεα … δαλῷ / δαλοῦ … κάρφεα (vv. 290, 294)[75] recalcado por el *enjambement*, sino también por la pareja antinómica τὸ δ᾽ ἀθέσφατον[76] / ἐξ ὀλίγοιο, que amplifica la terrible evolución. La mutación es totalmente inesperada para la hilandera, pero no para el lector al que el adjetivo μαλερός ya había anunciado si no el peligro, al menos la fuerza destructiva inherente al tizón. Si es cierto que, como ha señalado Knight (1995: 252), «the simile contributes to the analogy between Medea's plight and that of Odysseus on Scheria», sin embargo, a diferencia de Ulises, capaz de conservar y controlar su πῦρ, el fuego surgido del δαλός tendrá consecuencias devastadoras para Medea.

---

[69] Este «déplacement de la focalisation» está marcado por la aparición en los dos versos siguientes del participio del mismo verbo (†ἐγρομένη / ἀνεγρόμενον), indicando el encenderse de la pasión amorosa en el interior de Medea (cf. Létoublon 2013).

[70] Cf. Effe (2001: 47): «Homeric epic is the referent constantly kept in the reader's mind thorugh copious allusion; it thus formas the "classical" epic background against with the new epic takes its innovative shape both in terms of content and in terms of form». Cf. also Rengakos (2011: 197): «when Apollonius employs in his epic rare Homeric words which occur in earlier or contemporary poets, he will not, as a rule, stick to the meaning the words have in those texts».

[71] Cf. Effe (2001: 166), que habla de «eroticization of Homeric motifs».

[72] Sobre el uso del término σέλας, cf. Graz (1965: 310-15).

[73] Tanto δαλός como ἀνθρακιή indican que el fuego se está debilitando.

[74] Cf. Drögemüller (1956: 181-82) y Clack (1973: 310-11). El verbo ἀμαθύνω, que suele tener el fuego como sujeto, aparece también en *h.Merc.* 140, cf. Vergados (2013: 349).

[75] Según Létoublon 2013, el quiasmo podría constituir un expediente literario utilizado por Apolonio para disimular la *variatio* respecto a la tradición.

[76] Se trata de un término de mucha intensidad, cf. Fränkel (1923: 281-82).

Se ha destacado el diferente grado de previsión entre la γυνὴ χερνῆτις de las *Argonáuticas* y el τις que cubre el tizón con la ceniza en el símil homérico: la primero aparece inconsciente, actúa movida por la necesidad de calentarse y conseguir luz; el segundo, en cambio, se preocupa por ser independiente y no tener que buscar recursos en otra parte (ἵνα μή ποθεν ἄλλοθεν αὖοι, *Od*. 5.489) actuando con previsión y conciencia. Si, por tanto, está claro que en la mujer de Apolonio no hay ningún atisbo de reflexión dirigido a la acción, sin embargo, por otro lado, como se verá, el poeta alejandrino parece retomar con claridad el concepto de μῆτις que se ha destacado en relación con el uso homérico de la imagen (Pace 2004). En este sentido, el ya mencionado cambio de sujeto de la hilandera al dios Eros juega un papel particularmente relevante: es el dios que se insinúa en el corazón de Medea (εἰλυμένος ὑπὸ κραδίῃ), ardiendo en secreto (αἴθετο λάθρῃ).

Apolonio parece así retomar la tradición homérica de la brasa para mostrar al dios del amor como una presencia aparentemente inofensiva (ὀλίγοιο) pero con un potencial sin precedentes (ἀθέσφατον), de la misma manera que Ulises y Hermes, aparentemente inofensivos y escondidos, pueden entrar en acción. La recuperación del motivo épico del tizón permite a Apolonio adelantar, a través de «un'operazione squisitamente letteraria» (Pace 2004: 108), el peligro y el engaño inherente a la acción invisible de Eros-tizón[77]. Al mismo tiempo, la imagen establece la diferencia entre el dios, que actúa de manera engañosa, y su víctima, Medea, que sufre pasivamente las terribles consecuencias que trae consigo la pequeña brasa. Al respecto, Pace (2004: 109) concluye que:

> Per l'Eros di Apollonio, al di là della fortuna e degli sviluppi successivi della metafora dell'amore come fuoco nascosto, rimane vitale, attraverso l'allusione ad *Od*. 5.488 e all'Hermes «rannicchiato in astuti contorcimenti» dell'*Inno*, il significato per così dire 'originario' del motivo del tizzone, e quindi l'aspetto dell'inganno: nel segno di Hermes e di Odisseo, oltre che di Archiloco, Eros, – εἰλυμένος e οὖλος– è per Apollonio, ancor prima che distruttivo, contorto e ingannevole.

Si en el anterior capítulo se había centrado la atención en las imágenes del carbón como representación de los humanos, "encendidos" por la fuerza vita del fuego, pero potencialmente siempre cerca de apagarse, en este se ha puesto en evidencia otro aspecto del "fuego humano" del carbón: su manejabilidad y controlabilidad. Como se ha visto a lo largo del análisis de diferentes textos de la literatura griega, el tizón se convierte en imagen de un fuego en potencia, del que esconde y conserva la fuerza destructora. Que sea representación de los peligros de la μῆτις en el caso de Ulises y Hermes, chispa escondida que prenderá fuego al nido del águila en la fábula de Arquíloco, que sea imagen simbólica de Paris en el sueño de Hécuba que anuncia la futura destrucción de Troya, o incluso pequeña brasa que enciende la pasión amorosa en el Eros de Apolonio, las apariciones del léxico del carbón sugieren la posibilidad de un fuego futuro, recurso para quienes lo sepan controlar, pero portador de daño y destrucción para quienes, incapaces de ver los peligros ínsitos en un pequeño tizón, no lo puedan controlar a tiempo.

En el siguiente párrafo se analizará un lugar central en la vinculación entre humanidad, fuego y generación: el hogar. Como se verá, este centro simbólico de vida y calor, ha llevado a la elaboración de una serie de significados y valores que han trascendido de forma muy clara en la literatura griega.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[77] Campbell (1994: 267) a propósito del v. 297 señala una possible comparación con οὖλος Ἄρης (*Il*. 5.461) y que Eros «is not purely an externalisation of human feeling but a potent living force».

4.3 EL CARBÓN DEL HOGAR

Si, como apunta Perpillou «il n'y a pas de foyer sans charbon ni fumée ni suie» (1984: 56), tratar el léxico del carbón implica inevitablemente acercarse al estudio del lugar donde con mayor frecuencia se encuentra y produce este elemento: el hogar. Ya Claude Lévi-Strauss, al tratar la transición entre una época pre-culinaria y una post-culinaria que habría marcado la historia cultural de la humanidad, señalaba «the institution of the domestic hearth» (1973: 65) como un evento fundamental. Todavía antes, el filósofo francés Gaston Bachelard apuntaba que el fuego del hogar «was no doubt for man the first object of reverie» (1964: 14) remarcando también la fascinación que este elemento ha ejercido sobre los humanos (1964: 16):

> Fire is for the man who is contemplating it an example of a sudden change or development and an example of a circumstantial development. […] fire suggests the desire to change, to speed up the passage of time, to bring all of life to its conclusion, to its hereafter [...] it links the small to the great, the hearth to the volcano, the life of a log to the life of a world. The fascinated individual hears the *call of the funeral pyre.* For him destruction is more a change, it is a renewal.

Como eje de la vida humana, y no sólo en el mundo antiguo, el hogar ha sido objeto de numerosos estudios que han mostrado su importante papel a nivel social desde diferentes perspectivas: arqueológicas, históricas, políticas, antropológicas, etc.[78]. En este contexto, resulta particularmente relevante para la presente investigación un artículo de Jean-Pierre Vernant (1963) titulado *Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs*, en la que el estudioso francés reflexiona sobre la pareja divina compuesta por Hermes y la diosa Hestia, diosa del hogar, cuyo nombre en su forma común, ἑστία, designa justamente el fuego doméstico. Centrando su atención en esta divinidad, el autor señala sus características principales: la ausencia de representación antropomorfa, su estatus de virgen[79] y de protectora del hogar y de la estabilidad (Vernant 1963: 13):

> Qu'Hestia réside dans la maison, cela va de soi: au milieu du *mégaron* quadrangulaire, le foyer mycénien, de forme ronde, marque le centre de l'habitat humain. A Hestia, dit l'*Hymne à Aphrodite*, «Zeus a accordé, au lieu de noce, de trôner au centre de la maison (mesô oikô)». Mais Hestia ne constitue pas seulement le centre de l'espace domestique. Fixé au sol, le foyer circulaire est comme le nombril qui enracine la maison dans la terre. Il est symbole et gage de fixité, d'immutabilité, de permanence.

El fuego del hogar, representado por Hestia, difiere del fuego que se relaciona con Hefesto: fuego del sacrificio, de la forja, de la cocina. La contraposición evidente entre masculino y

[78] La bibliografía sobre el fuego del hogar es particularmente amplia. El antropólogo francés Louis Gernet ha dedicado al hogar una parte de su *Anthropologie de la Grèce antique* (1968: 382-402), *Le foyer commun,* en la que analiza el simbolismo político del hogar común. Cf. también Roussel (1911: 86-91), Frazer 1930, Deroy 1950, Nagy 1974, Detienne & Vernant 1979, Furley 1981, Kirksey 1980, Goux 1983, Leduc (1987: 23-30), Mezzadri 1987, Vegetti 1987, Paradiso 1988, Della Volpe 1990, Antonopoulos 1993, Thompson 1996, Kajava 2004, Tsakirgis 2007, González García 2014, Cross 2020. Para un resumen de los significados simbólicos del fuego del hogar, cf. Cooper (1978: 123-29).

[79] Las relaciones entre Hestia y la diosa romana Vesta han sido objeto de mucha discusión, a partir de Cic. *N.D.* 2.67. Cf. entre otros, Giannelli 1913, Deroy (1950: 32-42), Frisk (1960: 576), Chantraine (1999: 379), Beekes (2010: 471-72). La relación entre la función de Hestia, como diosa del hogar, y su estado virginal es indudable, el texto del *Himno homérico a Afrodita* (vv. 20-30) especifica que Zeus le concede instalarse en el centro de la casa a cambio de la renuncia para siempre al matrimonio. De hecho, la unión conyugal representaría para la diosa, la negación de los valores de estabilidad y firmeza que su presencia encarna en el corazón del οἶκος, ya que en el matrimonio, contrariamente a todas las demás actividades sociales, la mujer constituye el elemento móvil que hace de enlace entre diferentes grupos familiares, mientras que el hombre permanece apegado a su propio hogar doméstico, cf. Vernant (1963: 17-19).

femenino se refleja en el plano espacial: el fuego de Hefesto es un fuego "externo", al aire libre, mientras que el hogar de Hestia implica un espacio doméstico, cerrado y protegido que en el mundo griego tenía una connotación femenina. En este contexto, el hombre es, por lo tanto, el «élément centrifuge» que deja el espacio reconfortante del hogar para establecer un contacto con el mundo exterior, sus peligros e imprevistos (Vernant 1963: 17-18).

En esta perspectiva, es posible ofrecer una lectura ulterior de la imagen de Ulises-tizón (*Od*. 5.488-90), que complementa el simbolismo del humano-tizón y de la μῆτις. En el marco de la narración de la *Odisea*, el momento en el que aparece el símil tiene relevancia especial: el protagonista ha abandonado el hogar de Calipso y ha llegado a las orillas de Esqueria, donde será acogido en el palacio de los Feacios[80]. A partir de este momento Ulises emprenderá el verdadero νόστος final hacia Ítaca, hacia el hogar, donde lo espera –elemento fijo y estable– su mujer Penélope. Asumiendo que la *Odisea* presenta «a culture pattern centered on the *oikos* and structured as a repeating loop of departure and return» (Kurke 2013: 18), y que «hearth and home, *hestia* and *oikos* are synonymous in many classical authors» (Tsakirgis 2007: 225), el viaje de Ulises se configura como un viaje de separación y vuelta al hogar[81]. A este respecto, Claudine Leduc apunta (1992: 240):

> The Homeric household is a symbolic object. It is first of all something extraordinarily concrete: a dwelling. A 'well-built' household is composed of 'well-built' elements. It can be recognized by its raised roof, supported by a central beam (the word oikos, it is said, referred originally to this beam). The roof covers the *eschara*, central hearth, which was not only circular but also womblike (the word *eschara* was used in fact for the female genitals). Every morning the hearth was opened to stir the fire smoldering beneath the ashes. Burning in the middle of the house 'with a good odor of cedar and juniper,'[82] the fire shed its benevolent light on those who gathered round to eat.

La representación del protagonista como un tizón, justo en el momento en que empieza su verdadero acercamiento a Ítaca se inserta perfectamente en el motivo más amplio del hogar que a lo largo de la obra cubre un papel central, marcando los momentos principales del νόστος[83].

Además, al conferir a la casa su centro fijo, Hestia asegura la duración en el tiempo del grupo doméstico y la perpetuación de la línea familiar, que se mantiene y reproduce como si se generase directamente "del hogar"[84]. En efecto, el momento en que Ulises deja la isla de Calipso y es más tarde acogido por los Feacios tras la súplica junto al hogar[85], ha sido interpretado como una "vuelta a la vida"[86]. A este propósito, vale la pena considerar las palabras de Segal (1994: 82-83):

> Odysseus' rebirth is also a source of life for those who waited: son, wife, and father. It is a rebirth for Odysseus' line as well […] The renewal of Odysseus' life is here

[80] Sobre la relación entre Hestia y las normas de hospitalidad que regían las relaciones en el mundo griego, cf. Cross 2017. Roussel (1982: 58) señala que Homero evoca «l'image de la sainteté familiale qu'est la présence de la mère de famille assise au foyer».

[81] Para una profundización sobre Hestia en los poemas homéricos, cf. González García 2010.

[82] La cita es de *Od*. 5.59-61, cuando Hermes llega a la cueva de Calipso, donde brilla una ἐσχάρα.

[83] Cf. cap. 5.1.

[84] Cf. Vernant (1963: 19). Nagy (1990) ha señalado que el simbolismo del hogar como generador de autoridad es una herencia indoeuropea. En su obra sobre el léxico sagrado relativo al hogar, presenta seis estudios centrados en la raíz indoeuropea *h2es-.

[85] Sobre este episodio y la relación entre hogar y súplica, cf. Gould 1973. Sobre el motivo de sentarse cerca del fuego, cf. Segal (1994: 81, esp. n. 19).

[86] Sobre el "renacimiento" espiritual de Ulises, cf. Holtsmark 1966, Newton 1984, Bergren 2008: 58-78. Hay que notar que Ulises parece ver en su llegada a Esqueria una nueva etapa y le agradece a Nausicaa haberle salvado la vida (σὺ γάρ μ'ἐβιώσαο, κούρη, *Od*. 8.468).

> fulfilled in terms beyond himself; and he stands in the middle as the link between generations, between past and future. This rebirth is transferred also into moral and social terms at the very end of the *Odyssey*: the interference of the gods ends the cycle of strife and assures "wealth and peace in abundance" as Zeus had promised Athena (24.486).

El "renacimiento" de Ulises-tizón que tiende por naturaleza hacia su hogar se enlaza con el mantenimiento de su línea familiar que se ha mantenido vinculada al propio hogar de Ítaca. El viaje del héroe es inseparable de la recuperación del papel como hombre y soberano de su οἶκος. La condición para que Ulises vuelva a su identidad de marido de Penélope, padre de Telémaco y rey de Ítaca es la vuelta al hogar, centro generador de autoridad y realeza.

La asimilación al tizón y la recuperación de su propia identidad parecen acercar el símil homérico a la idea que subyace a una serie de mitos que identifican al recién nacido de una familia real con un tizón procedente del hogar. En particular, ha despertado una cierta atención de la crítica unas tradiciones itálicas alternativas relativas al nacimiento de Rómulo y Remo, Servio Tulio y Céculo[87], en las que la concepción se realiza mediante un elemento ígneo que asume un papel fecundador y generador, en las que se concreta la fuerte asociación entre impulso generativo, fuego y hogar[88]. A este propósito, Caratozzolo (2007: 210) señala:

> Il concepimento legato all'elemento igneo costituisce un momento rilevante nella biografia culturale di questi eroi. Chi è generato dal fuoco o in un focolare che pure è simbolo e pegno di fissità, d'immutabilità e di permanenza –è come l'ombelico che permette alla casa di radicarsi nella terra– è destinato a creare una nuova stirpe.

En esta perspectiva es posible interpretar también la mención del tizón en las historias de Meleagro y Demofonte[89]. En cuanto al mito del héroe de Calidón, la crítica ha señalado en varios modos que la imagen del tizón, "doble" o "alma exterior" de Meleagro, vincula el acto de la madre de matar al hijo con su acto anterior al darlo a luz: el gesto de sacar el tizón del fuego representaría metafóricamente el parto de Altea[90], mientras que, al mismo tiempo, implicaría también el fin de la vida de Meleagro que, como un tizón de madera, se apagará inevitablemente. De la misma manera, en el *Himno a Deméter*, lo que marca la mortalidad de de Demofonte es su remoción del fuego. Como apunta Murnaghan (1992: 248):

> The way in which these myths equate motifs associated with birth and death again implies an equation between the place from which the child emerges at birth and the place to which he returns at death, here figured as a fire (which, like the more obvious

[87] Entre otros, cf. Vernant (1963), Caratozzolo (2007; 2012, esp. 207-25). Según Vernant (1963: 20) dichas tradiciones tienen un origen muy probablemente griego.

[88] Plutarco (*Rom*. 2.4-8) atribuye a un tal Promatión una versión del nacimiento de Rómulo y Remo según la cual serían hijos de una esclava de la hija de Tarquecio, en unión con un falo surgido del hogar (φαλλός ἐκ τῆς ἑστίας). Parecida a esta la versión de la concepción del rey Servio Tulio (αἰδοῖον ανδρός ἀπὸ τῆς ἑστίας, D.H. 4.2.1-3, cf. Ov. *Fast.* 6.625-34). En cuanto a Céculo, uno de los tres héroes fundadores de Preneste, un mito local afirma que habría sido concebido por una *scintilla* salida del hogar y que saltó en el vientre de una mujer sentada cerca del fuego (Serv. *Ad Aen.* 7.68).

[89] La misma estructura mítica se encuentra también en las llamas del hogar con las que Tetis intenta inmortalizar a Aquiles (cf. A.R. 4.869*)* y la diosa Isis al hijo recién nacido del rey de Biblos (cf. Plu. *De 1s. et Osir.* 16.357e). Uno de los estudios más completos se debe a Frazer quien, en un ensayo titulado *Putting Children into Fire* (1921: 311-17), realiza una reseña de todos los autores clásicos que mencionan el pasaje del ritual de Deméter e incluye una revisión de las variantes del mito y su subsiguiente interpretación. Cf. Delcourt (1965: 36).

[90] Cf. la versión del mito propuesta por Ovidio, en la que Altea exige la muerte de Meleagro instándole a devolverle la vida que se le dio dos veces (Ov. *Met*. 8.503-4): *cape praemia facti / bisque datam, primum partu, mox stipite rapto,* 'toma la recompensa por lo que has hecho, devuélveme la vida que te di dos veces, primero cuando diste a luz, luego cuando arranqué la brasa de las llamas'.

> metaphor of the chest, is conceived of as a place of concealment, so that Metaneira in *the Hymn to Demeter* cries that Demeter is hiding [*kruptei*] Demophoon in the fire.

Además, como señala Vernant (1963: 41) estos mitos en el que el recién nacido está vinculado a un tizón parecen tener relación con dos rituales relativos a los recién nacidos. Por un lado, su exposición sobre el hogar, entre las llamas; por otro, su deposición en el suelo al lado del hogar:

> La première procédure retient le souvenir d'un rite d'immortalisation dans le feu du foyer; en contraste avec elle, la seconde marque l'échec de la tentative d'immortalisation, le retour à la pratique normale. Si l'enfant avait pu être totalement «épuré» dans les flammes du foyer, il serait devenu immortel; déposé à terre, inclus dans l'espace de la maison, il partage la condition ordinaire des humains. Ainsi, dans le palais de Celée, Déméter, nourrice de Démophon, commence par «cacher» (*kruptein*) l'enfant dans le feu ardent, comme s'il était lui aussi ce tison (*dalos*), dont nous avons vu qu'il peut s'identifier, dans certains mythes, avec le rejeton royal.

Asimismo, en su comentario sobre el *Himno homérico a Deméter*, justamente a propósito de los vv. 231-55 en los que se expone el ritual del fuego con el que la diosa intenta inmortalizar a Demofonte, Richardson (1974: 231) hace referencia a una ceremonia religiosa que se celebraba entre los griegos tras el nacimiento de un niño y que tenía su punto central en el hogar:

> Frazer explained the story by reference to the practice, common in many countries, of passing children across or taking them round the family hearth soon after birth. Various reasons are given for this: to protect them from evil spirits, give them strength, or see if they are changelings. In Greece it as the custom (called Ἀμφιδρόμια) for those who had had contact with the birth to purify their hands, and taking the baby to run with it round the hearth. […] The child is made a part of the new household by contact with the hearth.

De hecho, es justamente la oposición entre el espacio del hogar, cerrado y fijo, y el espacio exterior, abierto y móvil, la que hace posible comprender mejor y situar con precisión mayor una celebración familiar como las *Anfidromias* que tenía la función propia de consagrar el reconocimiento oficial del recién nacido por su padre, inscribiéndolo en el espacio del οἶκος, y vinculándolo al hogar paterno del que procede.

Siguiendo en la reflexión sobre los rituales[91], cabe mencionar la existencia, en el contexto de los misterios de Eleusis que se celebraban en el santuario de Deméter, de la denominación ritual de παῖς αφ'ἑστίας, 'niño procedente del hogar', que indicaba el representante de la ciudad delante de las deidades eleusinas[92].

Por todo lo dicho, resulta clara la presencia de Hestia en las instituciones familiares y religiosas, donde representaba el eje central sobre el que se desarrollaba la vida doméstica en la antigua Grecia, en la que el οἶκος ideal tenía que preservarse y quedar incontaminado. Como afirma Caratozzolo (2007: 213):

> Siamo quindi di fronte ad un simbolismo di fecondità e di generazione: il focolare ha un aspetto materno e generatore […] può anche ricordare il ventre femminile

[91] Las reflexiones principales sobre este tema son las de Frazer (1921: 311-17), Gernet (1981: 326) y Vernant (1963).

[92] Gernet (1981: 326): «his title signifies literally 'he who comes from the Hearth' or 'he who emanates from the Hearth'». Cf. Mylonas (1961: 236-37), Burkert (1983: 280 n. 31).

> "serbatoio di vita e bambini"[93]. È il focolare, centro e simbolo dello spazio chiuso della casa, ad essere capace di perpetuare la stirpe.

La estrecha conexión de los miembros de una familia con su hogar y las implicaciones de dicha relación se reflejan también en la tragedia y, en particular, en los acontecimientos posteriores a la vuelta de Agamenón de Troya y a su asesinato al llegar a su hogar[94] por parte de la mujer Clitemnestra y su amante Egisto. En la *Electra* de Sófocles, Crisótemis cuenta a Electra un sueño tenido por su madre Clitemnestra, en el que Agamenón, vuelto del mundo de los muertos, fija su cetro en el hogar del palacio, donde medra una rama que con su sombra tapa toda la tierra de Micenas (S. *El*. 417-23):

> Λόγος τις αὐτήν ἐστιν εἰσιδεῖν πατρὸς
> τοῦ σοῦ τε κἀμοῦ δευτέραν ὁμιλίαν
> ἐλθόντος ἐς φῶς· εἶτα τόνδ' ἐφέστιον
> πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον οὑφόρει ποτὲ
> αὐτός, τανῦν δ' Αἴγισθος· ἐκ δὲ τοῦδ' ἄνω
> βλαστεῖν βρύοντα θαλλὸν ᾧ κατάσκιον
> πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα.
>
> *Dicen que ella vio a nuestro padre*
> *vuelto a la luz unirse a ella otra vez, luego en este hogar*
> *clavar tras coger el cetro que antes llevaba*
> *él y ahora lleva Egisto; y arriba, desde este*
> *brotaba una rama frondosa que cubría de sombra*
> *toda la tierra de Micenas.*

Conectando la estirpe real, la vuelta de Orestes con la imagen del cetro clavado con fuerza en el hogar (vv. 419-20, ἐφέστιον[95] πῆξαι), el sueño presenta la misma analogía del hogar como fuente de vida: la ἑστία es «the generatrix of the authority that is kingship» (Nagy 1990: 143). Es en Orestes, el hijo crecido, odiado y temido por su madre, donde el padre encuentra a su sucesor y su vengador: más allá de la persona de Clitemnestra, es en realidad en su propio hogar donde Agamenón engendró a Orestes y es en este hogar donde a su vez arraiga la casa real de Micenas[96]. En esta perspectiva, la imagen parece recordar a la presencia de la brasa de las leyendas itálicas mencionadas: el palo plantado en el hogar simboliza a la descendencia, el germen depositado por Agamenón en el vientre de Clitemnestra: el rey legítimo brota del hogar.

La noción del hogar y la anticipación del futuro rey "plantado" en él como una semilla (σπέρμα) destinada a brotar, reenvía indirectamente a la imagen de Ulises, δαλός de un hogar externo, alejado del οἶκος, pero que sin embargo mantiene su fuerza. En esta perspectiva resulta particularmente sugestiva la interpretación del símil propuesta por Ann Bergren, que pone en relación el pasaje con otras imágenes del mismo canto para mostrar que «through the δαλός

[93] La citación es de Vernant (1963: 107). Cf. además Caratozzolo (2007: 213): «come un forno, il focolare come luogo di cottura è connotato al femminile». Cf. Sassi 1988: 86-87, DuBois 1990: 147-74, Unruh 2021. A este propósito, véase la interpretación del lenguaje onírico según Artemidoro, cf. 1.74: 'un trípode y un hogar indican vida, en general, las condiciones de la esposa de quien sueña; y por tanto lo que le suceda al trípode o al hogar, debe entenderse como daño a estas cosas».

[94] Cf. las palabras de Atenea en *Od.* 3.234: ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐφέστιος, 'ser asesinado al llegar al hogar'. El motivo ha sido puesto fuertemente en evidencia por Esquilo en el *Agamenón*, cf. *Ag*. 851 (δόμους ἐφεστίους), 968 (δωματῖτιν ἑστίαν) , 1056 (ἑστίας μεσομφάλου), 1310 (θυμάτων ἐφεστίων.)

[95] Anteriormente, Electra se había mostrado indignada por el hecho de que Egisto hiciese ofrendas justamente en el hogar (vv. 269-70: παρεστίους / σπένδοντα λοιβὰς).

[96] Cf. Vernant (1963: 22); Caratozzolo (2007: 12). Cf. también Nagy (1990: 143): «the very legitimacy of generation, of reproduction, is warranted by the paternal hearth of the family. […] legitimacy is seen as a prolongation of the paternal line».

"burning log" and the σπέρμα πυρὸς "seed of fire," the simile connects itself with all the earlier symbolism of rebirth and with the elemental environment of the action as a whole» (2008: 71) En particular, Bergren pone la atención sobre la relación de la imagen del tizón bajo la ceniza con otro símil homérico que aparece apenas unos versos antes, en el que la felicidad de Ulises al ver Esqueria es comparada con la alegría de los hijos cuando su padre se recupera de una enfermedad (*Od*. 5.394-99). Según Bergren, mediante este símil el poeta trasladaría la noción de patria (cf. *Od*. 5.204) de Ítaca a la tierra de los Feacios: «to set foot on this island is to achieve separation from the mother and identification with the father, to emerge, that is, as a male child» (Bergren 2008: 69). En este contexto, el σπέρμα πυρὸς «can be viewed as the seed of life, demonstrating the effectiveness of Odysseus' own rebirth» y el viaje desde la isla de Calipso es un «movement from the maternal to the paternal sphere» and «the first step in his journey "to the fatherland", *es patrida gaian*» (Stocking 2017: 161). Al mismo tiempo, la vuelta al hogar paterno en forma de tizón y, como en el caso de Orestes de "hijo del hogar" (Detienne 1989), parece anticipar la vuelta de Ulises sobre el trono de Ítaca y la continuación de su estirpe.

Siempre en relación con la imagen de Orestes, heredero legítimo del hogar, resulta interesante el pasaje ya mencionado de las *Coéforas* de Esquilo, donde se cuenta la vuelta de Orestes del exilio de diez años después del asesinato de Agamenón, y su venganza, por orden del dios Apolo, mediante el asesinato de Egisto y de su propia madre Clitemnestra. En el primer estásimo el coro recuerda la historia de Meleagro y Altea (vv. 603-611)[97], presentándola como ejemplo de la acción perniciosa de una mujer y, en particular, de una madre:

> ἴστω δ᾽ ὅστις οὐχ ὑπόπτερος
> φροντίσιν, δαεὶς
> τὰν ἁ παιδολυμὰς τάλαινα Θεστιὰς μήσατο
> πυρδαῆτιν γυνὰ πρόνοι-
> αν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινὸν
> δαλὸν ἥλικ᾽, ἐπεὶ μολὼν ματρόθεν κελάδησε,
> ξύμμετρόν τε διαὶ βίου
> μοιρόκραντον ἐς ἦμαρ.
>
> *Sépalo todo aquel que no deja que vuele su mente. Que conozca la maquinación que meditó una mujer que mató a su hijo, la miserable hija de Testio: quemó, prendiéndole fuego, el rojo tizón que tenía la misma edad que su hijo desde que lloró, cuando hubo salido de su madre y con él compartía la duración de la vida hasta el día fijado por la Moira*[98].

Como ha señalado Breglia (1979: 55), mediante la referencia a Meleagro el mismo Orestes es representado como un δαλός, en línea con la simbología relativa a la generación de los hijos[99] que los asimilaría al fuego[100]. Además, si el motivo del tizón parece recurrir en historias en las que se expresa una relación de hostilidad entre madre e hijo hacia la madre, como en el caso de Demofonte y Metanira y justamente la de Meleagro y Altea, aquí la asociación con Orestes y Clitemnestra resulta particularmente apropiada, al dejar entrever en el vínculo con el hogar de

[97] Sobre la conexión, ya mencionada, de este mito con leyendas en las que el hijo de un rey nace de una brasa encendida, o en las que un niño es expuesto al fuego para asegurar la inmortalidad, cf. Richardson (1974: 239), Garvie (1986: 209)

[98] Traducción de Perea Morales 1986.

[99] Lapini y Citti (Untersteiner 2002: 110) también señalan el vínculo simpatético entre los humanos y la naturaleza que «corrisponde a quell'atteggiamento della mentalità primitiva per cui il principio vitale o vita dell'individuo non si distingue dall sua ombra, dalla sua immagine, dal suo riflesso».

[100] Breglia (1979: 57) añade «lo stretto rapporto dei figli col focolare è rappresentato d'altra parte anche nelle cerimonie delle Amfidromie».

Agamenón el «rêve d'une hérédité purement paternelle n'a jamais cessé de hanter l'imagination grecque» (Vernant 1963: 19).

Sin embargo, esta simbología, si por un lado representa el futuro poder de los descendientes del hogar, por otra parte, puede conllevar presagios negativos, como en el caso del δαλός soñado por Hécuba mientras estaba embarazada de Paris. En las *Troyanas*, Helena culpa a los padres de Paris, Hécuba y Príamo de no haber evitado su nacimiento, describiéndolo como el μίμημα, 'representación, imagen', de un tizón que destruiría Troya (E. *Tro*. 919-22)[101]:

> πρῶτον μὲν ἀρχὰς ἔτεκεν ἥδε τῶν κακῶν,
> Πάριν τεκοῦσα· δεύτερον δ' ἀπώλεσεν
> Τροίαν τε κἄμ' ὁ πρέσβυς οὐ κτανὼν βρέφος,
> δαλοῦ πικρὸν μίμημ', Ἀλέξανδρον τότε.
>
> *Primero: ella dio comienzo a todos los males,*
> *generando a Paris; segundo: el viejo destrozó*
> *a Troya y a mí, al no matarlo recién nacido,*
> *representación nefasta de un tizón, Alejandro.*

La culpa que se le atribuye a Paris como causante de la guerra, y la relación entre el tizón maldito y el posterior incendio de la ciudad, también está en primer plano en el *Alejandra* del poeta Licofrón, poema en trímetros yámbicos que cuenta las profecías de Casandra (Alejandra) sobre la guerra de Troya. Licofrón define a Paris tanto φιτρός (v. 913) como γρύνος (cf. γρυνὸν ἐπτερωμένον, v. 86; γρυνὸς, v. 1362)[102]. Si la madre, Hécuba, es la causa primera de todos los males[103] por haber dado a la luz a Paris, Helena explicita también la responsabilidad de Príamo, culpable activo de la destrucción de su propia ciudad (ἀπώλεσεν, v. 920) al haber dejado vivir a su hijo cuando era bebé: es el padre que habría tenido que proteger el hogar y indirectamente la ciudad, eliminando a quienes representen una amenaza futura para la continuación de la estirpe[104].

Para concluir, cabe mencionar la que quizás sea la fuente más explícita sobre la asociación entre mujer y hogar, como elementos generadores de vida, se encuentre en *La interpretación de los sueños* de Artemidoro (2.10)[105]:

> ἀνακαίειν δὲ δοκεῖν πῦρ ταχέως ἀναπτόμενον καὶ ἐφ' ἑστίας καὶ ἐν κλιβάνῳ ἀγαθὸν καὶ παίδων σημαίνει γονήν· ἔοικε γὰρ καὶ ἡ ἑστία καὶ ὁ κλίβανος γυναικὶ διὰ τὸ

[101] Cf. Apollod. 3.12.5. Hay que señalar que Paris como un tizón asociado a Meleagro ya se encuentra en fuentes antiguas. En las *Fabulae* del mitógrafo Higino (II d.C.), el apartado 249 está dedicado a f*aces sceleratae*, 'tizones nefastos', e incluye el tizón que Hécuba pensó que había producido, el de Nauplio en las rocas Cafareas, cuando los aqueos naufragaron, el que Helena mostró de la muralla al traicionar a Troya (hace referencia a una tradición post-homérica), el tizón de Altea, que destruyó a Meleagro. Cabe destacar que, respecto a la historia de Paris, en la que Hécuba no decide nada, sino que se remite a las decisiones de Príamo, Altea tiene un papel central.

[102] El hecho de que φιτρός indica el tizón (cf. *LSJ*) es sugerido por las otras referencias a Paris como tizón en la propia Alexandra, así como por B. 5.142. Sin embargo, Paris φιτρός también podría ser el mero taco de madera que también define *LSJ*: «block of wood, log». Cabe destacar que, en *Alejandra*, Paris ya no es un μίμημα δαλοῦ, sino que es él mismo un tizón, símbolo concreto de sus acciones potenciales y del papel que llegará a jugar en el mito, un signo percibido visualmente.

[103] El término κακόν para designar a una mujer, puede recordar tanto la definición de Pandora en Hes. *Theog*. 570, tanto como el pasaje de la *Ilíada* en el que Héctor dice que su hermano Paris ha traído un mal para toda la ciudad de Troya al traer consigo a Helena (cf. *Il*. 3.50, πατρί τε σῷ μέγα πῆμα πόληΐ τε παντί τε δήμῳ).

[104] Para la relación entre mitos del fuego con el hogar real, del cual derivaría la *Hestia* de la πόλις, cf. Gernet (1968: 382-402).

[105] Artemidoro ha sido un importante exponente de la literatura pseudocientífica y supersticiosa que se desarrolló a lo largo de los siglos I-II d.C. Su obra en cinco libros tiene una extraordinaria relevancia, por ser la única sobre la interpretación de los sueños conservada hasta el siglo II d.C.

> δέχεσθαι τὰ πρὸς τὸν βίον εὔχρηστα· τὸ δὲ ἐν αὐτοῖς πῦρ ἔγκυον ἔσεσθαι τὴν γυναῖκα μαντεύεται· τότε γὰρ καὶ ἡ γυνὴ θερμοτέρα γίνεται.
>
> *Soñar que se enciende un fuego tanto en el hogar como en la estufa y que este prende rápidamente, es buena señal y anuncia el nacimiento de hijos: en efecto, el hogar y la estufa corresponden a la mujer porque acogen lo que es útil a la vida, y el fuego que se encuentra en ellos indica que la mujer está embarazada, pues entonces la mujer se vuelve más caliente.*

La concepción de los hijos y el embarazo, prerrogativa femenina, están conectados con la sintomatología física del aumento de calor: la ἑστία representa a la mujer y a su cuerpo, sujeto a cambios de temperatura. En este contexto de vinculación del hogar con la corporeidad y la reproducción, no sorprende que la misma simbología haya sido aplicada al ámbito sexual.

4.4 SIGNIFICADOS SEXUALES Y ERÓTICOS DEL CARBÓN

La asociación entre fuego y pasión en la poesía griega, y no sólo, es tópica y generalizada[106]. Elemento de unión entre el fuego, así como centro fundante de la casa, y propulsor de la perpetuación de la estirpe, el hogar y los elementos ígneos que le acompañan (carbones, brasas, etc.) han sido extendidas a la alusión sexual[107]. De hecho, como apuntan Böhme & Böhme (1998: 86) a propósito del mito de Prometeo y su asociación con el de Pandora, «fuego y sexualidad van ligadas, en su ambivalencia, el uno al otro: en la bendición del hogar, hacedor de comunidades, y en la maldición del deseo inextinguible, que no se deja 'domesticar', sino que despide salvajes llamas».

Como se ha adelantado, en el pensamiento griego el hogar parece tener una connotación femenina[108], como confirma una serie considerable de expresiones que presentan un más o menos explícito valor sexual relativo a la mujer y sus órganos reproductivos. A continuación, se ofrece una rápida recopilación de las principales menciones del hogar[109] para designar el sexo femenino, algo que, pese a ser «chose suffisament bien connue» (Perpillou 1984: 53)[110], resulta funcional para luego analizar los significados eróticos y sexuales de otros elementos ígneos. Puesto que dichas asociaciones aparecen, como se verá, en diferentes contextos y géneros de la literatura griega, cabe destacar que en cada uno de ellos la simbología del hogar y del fuego es declinada de diferente manera, funcional a la sensibilidad de los autores y a sus finalidades literarias. Así, en la tragedia esta simbología se enmarca en la representación de un estado emocional más complejo, en consonancia con el interés mostrado por los trágicos por la fisiología de las emociones; en la comedia, en cambio, la metáfora revive como una reescritura irónica y una parodia sutil, así como señalando los aspectos más triviales de la humanidad;

[106] Sobre la imagen del fuego de amor en la poesía arcaica y clásica, cf. Spatafora 2007, Hualde Pascual 2016 y 2018 que habla de la metáfora el AMOR ES CALOR/FUEGO. Sobre el *topos* del calor en la literatura erótica (desde la antigüedad a la Edad media), cf. también Canestrini (1984: 377-92).

[107] Cf. Cooper (1978: 128): «kindling a fire is equated with birth and resurrection and in primitive cultures with sexual creation».

[108] Para una reflexión sobre el hogar como función simbólica «omphalo-centric» en oposición a la visión falo-céntrica del mundo griego antiguo, cf. Demetrakopoulos 1979 y Antonopoulos 1993.

[109] Lo mismo es aplicable a expresiones relativas al horno o la estufa, que, sin embargo, se dejarán de lado. Para una profundización en el tema, cf. Rowland 1970. Para ejemplo del uso de la metáfora del hogar-mujer en el ámbito erótico en latín, cf. Caratozzolo (2007: 215-26).

[110] Según Pedrosa (2000: 63) la metáfora sexual del horno para indicar a la mujer desde un punto de vista sexual es «de vieja y arraigada trayectoria», como probaría un párrafo del *Poema de Gilgamesh* en el que el héroe rechaza a la diosa Ishtar, diciéndole "porque eres sólo un horno / que se apaga con el frío". Pedrosa (2000: 63-67) propone otros ejemplos de identificación entre horno y sexo femenino en textos de diferentes épocas y tradiciones.

mientras que en los epigramas eróticos de época helenística puede oscilar entre la representación de las emociones de los protagonistas, y alusiones más directamente sexuales.

En el *Agamenón*, la primera tragedia de Esquilo que compone la trilogía de la *Orestea* a la que pertenece también las *Coéforas*, Clitemnestra afirma (A. *Ag*. 1434-37):

> οὔ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ,
> ἕως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ' ἑστίας ἐμῆς
> Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί.
> οὗτος γὰρ ἡμῖν ἀσπὶς οὐ σμικρὰ θράσους.
>
> *No entrará en mi casa ninguna expectativa de miedo*
> *hasta que encienda un fuego en mi hogar*
> *Egisto, fiel a mi como en el pasado:*
> *porque no es para nosotros escudo ligero de audacia.*

Aunque aparentemente Clitemnestra esté afirmando que no tendrá miedo hasta que esté Egisto en casa, Pulleyn (1997: 565-67)[111] han sugerido la presencia de un matiz sexual en el significado de ἑστία en este contexto, que por otra parte podría estar presente también en la *Helena* de Eurípides, cuando la protagonista afirma que Paris (234-35):

> ἔπλευσε βαρβάρωι πλάται
> τὰν ἐμὰν ἐφ'ἑστίαν
>
> *navegó con remo bárbaro*
> *hacia mi hogar.*

En los dos pasajes examinados, el sustantivo ἑστία está acompañado por el adjetivo posesivo de primera persona singular (A. *Ag*. 1435, ἐμῆς; E. *Hel*. 235: ἐμάν), que marca su identificación con las mujeres que hablan, Clitemnestra y Helena. Además, la presencia en ambos casos de la preposición ἐπὶ (con genitivo en *Ag*. y acusativo en *Hel*.) parece señalar que los que se mueven y toman la iniciativa son los agentes externos, que actúan en/hacia el hogar-mujer, que en cambio se mantiene fijo: Egisto enciende un fuego, mientras que Paris navega hacia él. Por otra parte, según Kamerbeek (1974: 68) la misma connotación sexual podría encontrarse, quizás de forma más evidente, en el ya mencionado pasaje de la *Electra* en el que se cuenta el sueño de Clitemnestra del cetro plantado en el hogar, donde, en efecto, la vuelta de Agamenón coincide con una δευτέραν ὁμιλίαν (S. *El*. 418).

Si en la tragedia de Esquilo, Sófocles y Eurípides, el hogar es un lugar relacionado con la mujer (Clitemnestra, Helena) que recoge unos valores vinculados con el οἶκος y su integridad, al que también se añaden alusiones de tipo sexual y erótico, en la comedia de Aristófanes, esta tendencia se extrema a tal punto que el propio cómico llega en varias ocasiones a designar como hogar los órganos sexuales femeninos. Así, en los *Caballeros*, el coro se dirige a Arífrades, acusándolo de varias prácticas eróticas, mencionando su costumbre de andar por prostíbulos κυκῶν τᾶς ἐσχάρα, 'atizando los hogares' (Ar. *Eq*. 1286)[112]. La metáfora del ἐσχάρα como sexo

[111] Según Pulleyn (1997: 567) esta alusión sexual podría estar basada en el consejo que Hesíodo da a su hermano Perses en *Op*. 733-74: μηδ' αἰδοῖα γονῇ πεπαλαγμένος ἔνδοθι οἴκου / ἱστίῃ ἐμπελαδὸν παραφαινέμεν, ἀλλ'ἀλέασθαι, 'Cuando estés contaminado con semen y dentro de tu casa, ten cuidado de no exponer tus genitales al hogar; sino evítalo'. Sobre este pasaje, West (1978: 337) apunta que «the hearth-fire in particular is holy for the Greek, and antipathetic to sex». Cf. Hiponacte 78.10; 104.20.

[112] Esta interpretación de Ar. *Eq*. 1286 es inequivocablemente confirmada por los exegetas antiguos. Cf. *Schol*. Ar. *Eq*. 1286: ἐσχάρας τὰ χείλη τῶν γυναικείων αἰδοίων; Hsch. ε 6447 Schmidt: ἐσχάρᾳ πυρός· ... καὶ αἱ τῶν γυναικῶν φύσεις; Phot. ε 2044 Theodoridis: ἐσχάρας· τὰ τῶν γυναικῶν αἰδοῖα.

femenino, aparece también en un pasaje de las *Tesmoforias*, en las palabras que el pariente de Eurípides disfrazado de mujer dirige al propio tragediógrafo (Ar. *Thesm*. 912-13)[113]:

> Ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας,
> λαβέ με, λαβέ με, πόσι, περίβαλε δὲ χέρας.
>
> *Por fin has llegado junto a tu esposa – al hogar,*
> *cógeme, cógeme, esposo, apriétame con los brazos.*

En la *Paz*, el Coro, invocando el fin de la guerra junto con Trigeo, espera que cada hombre pase toda su vida ἔχονθ᾽ἑταίραν καὶ σκαλεύοντ᾽ἄνθρακας, 'teniendo pareja y atizando las brasas' (v. 440). Según Platnauer (1964: 109) hay, «doubtless», un juego de palabras entre el verbo σκαλεύω, *hapax*, referido a los carbones[114] y el verbo σκαλαθύρω, empleado con sentido obsceno[115].

En este contexto, no sorprende que la imagen de los carbones y la brasa siga apareciendo con valor sexual siglos más tarde en los epigramas eróticos de la *Antología Palatina*. En un epigrama atribuido a Asclepíades se habla de la belleza de una mujer, Dídime (*AP* 5.210.3-4):

> Εἰ δὲ μέλαινα, τί τοῦτο; καὶ ἄνθρακες· ἀλλ᾽ ὅτε κείνους
> θάλψωμεν, λάμπουσ᾽ ὡς ῥόδεαι κάλυκες.
>
> *Y si es negra, ¿qué importa? También lo son los carbones; pero cada vez que los encendemos, brillan como cálices de rosas.*

El adjetivo μέλαινα es el elemento de conjunción, por su aspecto, entre la mujer y los ἄνθρακες, que a su vez están vinculados a los cálices de rosas mediante la pareja léxica formada por θάλψωμεν y λάμπουσι. Los carbones son asociados con el cuerpo de la mujer tanto a nivel de aspecto como en su participación en el deseo erótico: según Sandin (2000: 345) el símil constituiría una imagen explícita del sexo de Dídime «as she is becoming sexually aroused in the presence of her lover».

Los ἄνθρακες vuelven a aparecer en sentido sexual, en un epigrama de Antípatro de Tesalónica en el que se habla de Europa la ateniense, probablemente una prostituta (*AP* 109.3-4):

> καὶ στρωμνὴν παρέχουσαν[116] ἀμεμφέα, χὠπότε χειμών,
> ἄνθρακας. ἦ ῥα μάτην, Ζεῦ φίλε, βοῦς ἐγένου.
>
> *Además, te ofrece una cama perfecta y, en invierno,*
> *brasas. Inútilmente, querido Zeus, te volviste toro.*

[113] El texto es muy probablemente una deformación paródica del v. 566 de la *Helena* de Eurípides, en el momento de la vuelta de Menelao, que presenta ἐς χέρας, 'entre los brazos'. Es improbable que se trate de un error del copista, cf. Prato (2001: 303), Mastromarco & Totaro (2006: 519-20). Perpillou (1984: 56) habla de un «sens métaphorique jamais complètement offusqué de ἐσχάρα». Cf. Taillardat (1965: 76-77), Skoda (1988: 175), Henderson (1991[2]: 143), Chadwick (1996: 114-15).

[114] Cf. Ar. *Ach*. 1014: τὸ πῦρ ὑποσκάλευε, cf. fr. 197 K.-A. μὴ τὸ πῦρ τῇ μαχαίρᾳ σκαλεύειν.

[115] Cf. Glenn (1973: 300), Henderson (1991[2]: 143), Perpillou (1984 : 58-59) sobre la metáfora del atizador: Ar. *Ec*. 611: ἢν μείρακ᾽ἰδὼν ἐπιθυμήσῃ καὶ βούληται σκαλαθῦραι. Esta lectura puede ser aplicada a un pasaje de los *Acarnienses*, donde Diceópolis, después de seis años de guerra, recibe una anguila y la ofrece a los hijos para cocinarla a la brasa (*Ach*. 891-82): προσείπατ᾽ αὐτὴν ὦ τέκν᾽· ἄνθρακας δ᾽ ἐγὼ / ὑμῖν παρέξω τῆσδε τῆς ξένης χάριν, 'saludadla, hijos. Y yo carbones / os ofreceré en honor de esta extranjera'. La analogía anatómica entre la anguila y el miembro viril podría promover un *double entendre* erótico, en el que los ἄνθρακας representan la contraparte femenina (sobre la imagen, cf. Filippo 2013: 116).

[116] El verbo es el mismo utilizado en *Ach*. 891-92 ἄνθρακας δ᾽ ἐγὼ / ὑμῖν παρέξω.

Junto con la cama, los tizones representan la oferta de Europa. Su vinculación con el ámbito de la sexualidad resulta clara por el juego de palabras final basado en la homonimia con la heroína con la que Zeus en forma de toro tiene una unión sexual. La notación χὠπότε χειμών señala el calor como la característica que vincula el carbón con el contexto sexual, creando un juego literario en el que los ἄνθρακες, vinculados con el cuerpo de Europa "encendido" por la pasión erótica, hacen referencia al acto sexual ofrecido por la prostituta.

En este contexto, en el que el hogar y los elementos relacionados con él (carbones, brasas) llegan, mediante una serie de asociaciones, a designare el sexo femenino, hay otros elementos ígneos que que por sus características específicas resultan, por lo general, relacionados con la masculinidad: el fuego y su ardor evocativo de los conceptos de pasión y erotismo, manifiesta en sus asociaciones con la fertilidad un fuerte poder procreador. A este respecto, ya se han mencionado las leyendas itálicas que narran el nacimiento de héroes y reyes mediante un miembro viril en forma de llama o chispa nacida del hogar y engendrada en el vientre de una mujer. Se trata de una imagen que no difieren mucho de la imagen del sueño de Clitemnestra del cetro plantado por Agamenón en el medio del hogar de Micenas. En esta perspectiva, Caratozzolo apunta (2007: 225):

> Fuoco e focolare sembrano nettamente caratterizzati, l'uno al maschile e l'altro al femminile. E attraverso la loro reciproca relazione che nelle vicende mitiche si producono il concepimento e la nascita degli eroi leggendari: nell'unione di fuoco e focolare si realizza, per così dire, l'unione del maschile e del femminile che consente la generazione.

La relación entre fuego, el mundo vegetal (el centro acaba brotando) recuerda una vez más al mito de Prometeo (en las dos versiones de Hesíodo y Esquilo). En efecto, la cañaheja, elemento que permite robar y transportar la "semilla del fuego", ha llamado la atención de la crítica que, ya a partir del psicoanálisis de Freud (1932), ha puesto la atención en el carácter fálico del νάρθηξ (cf. Vernant 1988[3]: 178-94, Triomphe 1992: 36-46).

Sea imagen de vida, de los recursos que la permiten, sea imagen de la fijeza del hogar y de la generación del οἶκος o alusión más trivial a la sexualidad, se podría afirmar que el carbón ha desempeñado, ya desde los comienzos de la historia literaria griega, la función de mediador entre fuego y humanidad. En estas páginas se ha intentado restituir la importancia que este elemento, ciertamente más trivial y menos atractivo que la misteriosa e impresionante imagen de la llama, ha tenido a lo largo de la reflexión antigua, llegando a estar cargado de significados fundantes, que han atravesado épocas y géneros literarios.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5 RESULTADOS

5.1 HEARTHS, EMBERS AND BRAZIERS: THE ROLE OF DOMESTIC FIRE IN THE *ODYSSEY*

Los resultados presentados en este capítulo reproducen los contenidos de un artículo aceptado de forma definitiva por la revista *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* y de próxima publicación en la primavera de 2023 (cf. Anexo 8.2):

E. Giunchi (2023), "Hearths, Embers and Braziers: the Role of Domestic Fire in the *Odyssey*", *CFC(G)* 33.

Revista: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos.*
Editorial: Ediciones Complutense
ISSN: 1131-9070
Enlace a la revista:
https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/index

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5.2 El humo del hogar en la *Odisea*

En la publicación reproducida en el capítulo anterior se ha demostrado que la *Odisea*, que en comparación con la *Ilíada* presenta un vocabulario relativo al fuego notablemente menos abundante y variado, contiene un considerable número de imágenes relacionadas con el hogar (ἐσχάρα, ἑστία), totalmente ausentes en el poema iliádico. En particular, se ha argumentado que la presencia del fuego doméstico parece marcar y señalar los momentos principales del νόστος de Ulises y de la progresiva recuperación de su identidad y rol social: la salida de Ogigia, el encuentro con los Feacios y, finalmente, la preparación y el cumplimiento de su venganza en Ítaca. En estos tres momentos, que constituyen "metas intermedias" o "falsas llegadas" del viaje del héroe, el fuego del hogar desempeña un papel especialmente relevante. Así, el acogedor μέγα πῦρ que calienta la cueva de Calipso se convierte en el hogar de Ulises durante siete años; en Esqueria, la ἐσχάρα de los Feacios es central en la súplica que Ulises dirige a Arete y en relación con el ritual de ξενία; finalmente, en las escenas en el palacio de Ítaca, el hogar aparece como punto focal de la acción del héroe, que se acerca y se aleja de él en un juego de luces y sombras que acompañan el desvelarse de su verdadera identidad.

El presente trabajo pretende ampliar el estudio incluyendo un elemento específico que en la *Odisea* señala la presencia de un hogar habitado pero que, curiosamente, no aparece en ninguno de los tres momentos citados: el humo. Garrido-Božić en un breve artículo de 1946 titulado "Mud and Smoke in the *Odyssey*", en el que pone en relación una casa de una remota aldea serbia y los hogares homéricos, ambos marcados por la presencia constante de barro y humo, concluye (1946: 113):

> I believe that, just as nothing is vague in the speech of peasants, so every word in the Homeric poems has a precise meaning. Thus a survey of those in the epic scene which are too simple for millennia to change may bring into new relief the surprising essential truthfulness of the *Odyssey*, overlaid though it is with a poetic veneer of apparitions, transformations, omens, and portents.

Siguiendo esta sugerencia, se propone a continuación un estudio de la presencia del sustantivo καπνός en la *Odisea*, donde el término se encuentra 12 veces[1], sobre un total de 20 apariciones en los poemas homéricos[2]. Si se considera que es sobre todo en la segunda mitad del poema cuando el tema del fuego «is suddenly cast into unmistakable prominence» (Bradley 1976: 145), resulta bastante llamativo que la mayoría de las apariciones del καπνός del hogar aparezcan, en cambio, en la primera parte de la *Odisea.* Además, cabe destacar que la mitad de dichas menciones se encuentran en el llamado *Apólogo*, la narración en primera persona que Ulises hace a los Feacios de sus aventuras y que ocupa la parte central del poema (libros 9-12). La crítica ha señalado que la mayoría de los episodios del *Apólogo* comparten ciertos puntos en común (llegada a la costa de un lugar desconocido, búsqueda de comida, etc.)[3], a menudo expresados mediante la reiteración de fórmulas o motivos. En este contexto, la repetición contribuye a subrayar los elementos más significativos, desde el punto de vista de Ulises y los suyos, de los lugares desconocidos a los que llegan: la presencia de campos cultivados, de hombres que coman trigo y otras características del territorio de las cuales se pueda deducir la probabilidad de encontrar refugio, alimentos y a veces "regalos". Estos motivos recurrentes incluyen la observación de humo a lo lejos como evidencia de ocupación humana y, por lo

[1] *Od.* 1.58; 9.167; 10.99, 10.148, 10.152, 10.196, 12.202, 12.219, 13.435, 16.288, 19.7, 19.18. Con la excepción de *Od.* 12.202, 12.219 y 13.435, καπνός hace siempre referencia al humo procedente de un fuego doméstico.

[2] El hecho de que cuatro de las ocho apariciones del término en la *Iliada* sean símiles (*Il.* 18.110, 18.207, 21.522 y 23.100) sugiere una cierta reflexión sobre dicho elemento.

[3] Sobre la estructura y la función del *Apólogo*, la referencia es Most 1989. Cf. también Scodel 2002, Williams 2019.

tanto, como indicio de la posibilidad de encontrar hospitalidad y acogida en base a las normas de la *xenia*:

> *Xenia* occurs only within the context of an ordered and "civilized" society. There are clear signs of civilization or its absence in the *Odyssey*, including feasting, smoke, and whether or not folk live in community […] Banqueting, bread-eating, and agriculture are possible only with fire, and Homer makes careful note of when Odysseus observes smoke as an indicator of whether or not hospitality (*xenia*) can be expected (Irby 2022: 31-32).

A partir de estas observaciones y siguiendo el enfoque de la "traditional referentiality", según el cual la narración contiene señales o escenas visuales que presentan «enhanced signification and rich coding» (Foley 1999: 6), se analizarán las posibles connotaciones de la presencia de humo (καπνός) procedente de un hogar, con especial atención a cómo la audiencia del poema podía entenderlo e interpretarlo, asignándole significados específicos. En particular, a lo largo de este trabajo se intentará mostrar, en primer lugar, que la presencia de humo en el *Apólogo* tiene implicaciones en cuanto al desarrollo de la narración y constituye un símbolo que la audiencia puede asociar, como se verá, a una doble condición de posible peligro y de demora en el viaje del protagonista. En efecto, por un lado, el humo indica una situación amenazante para Ulises y sus compañeros (destrucción y daño físico que se puede realizar en diferentes formas), siendo imagen de la presencia de una población desconocida y potencialmente peligrosa. Al mismo tiempo, el humo se asocia a un nuevo encuentro que, además de peligro, puede conllevar un retraso en el viaje, un momento de estancamiento del νόστος[4].

Estas connotaciones marcadamente negativas asumen todavía más relevancia al entremezclarse con el sentido positivo del hogar, entendido como un lugar donde ser acogidos y protegidos. En este contexto, es justamente el contraste con los "hogares positivos" de Calipso[5], de los Feacios, de Eumeo y el del palacio de Ítaca[6], lo que permitirá caracteriza el humo como el contrapunto negativo de estas ἐσχάραι, 'hogares', que, proporcionando a Ulises calor y luz, favorecen la recuperación progresiva de su humanidad y poder, favoreciendo una representación cada vez más luminosa del héroe[7]. En cambio, el humo parece marcar aquellos hogares donde Ulises y los suyos serán más vulnerables y que, a pesar de aparecer en un primer momento como lugares potencialmente acogedores, resultarán ser los más inhóspitos y peligrosos[8]. Por último, se destacará cómo también las apariciones del humo en los momentos previos a la venganza contra los pretendientes contribuyen a presentar simbólicamente la vuelta a casa y el restablecimiento del poder de Ulises como una progresiva vuelta a la luz y acercamiento al "hogar verdadero" de Ítaca, destino último y final de su viaje[9].

[4] Sobre estos temas en el Apólogo, cf. Burgess 2012b.

[5] Si bien es cierto que Ulises estará en Ogigia mucho tiempo, por otro lado, el lugar es indudablemente acogedor: un *locus amoenus*, en el que el protagonista podría quedarse si la voluntad de volver a Ítaca no fuese tan fuerte.

[6] Aunque, como se verá, en Ítaca el humo volverá a aparecer con una connotación negativa.

[7] Como ha demostrado Bierl (2004), en los libros finales del poema, se asiste a una representación cada vez más brillante del protagonista, que contribuye a resaltar su estrecha relación con la luz como uno de los principales signos de su "epifanía" como una espléndida figura divina. No sorprende, pues, en este contexto, que cobre todavía más relevancia el valor simbólico del hogar, que reúne en sí las ideas de casa y fuego y está estrechamente vinculado con los rituales de hospitalidad.

[8] El hecho de que el hogar, en cuanto espacio en que uno se siente más seguro, podría ser el más peligroso, parece confirmarse por las palabras de Atena que afirma que Agamenón había sido asesinado ἐλθὼν … ἐφέστιος (*Od*. 3.234), 'una vez llegado al hogar'. Cabe notar que el hogar al que llega el rey de Micenas es el de Egisto.

[9] Foley (2005: 37) se sirve justamente de la simbología de la luz, cuando compara el νόστος a un «beacon towards which heroes may struggle either successfully or unsuccessfully».

Significativamente, la primera aparición del humo en el poema coincide con la entrada en escena, aunque indirectamente mediante las palabras de Atenas, de Ulises mismo, prisionero desde hace siete años de Calipso en Ogigia (*Od*. 1.57-59)[10]:

> αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,
> ἱέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρῴσκοντα νοῆσαι
> ἦς γαίης, θανέειν ἱμείρεται.
>
> *En cambio, Ulises,*
> *anhelando ver aunque sea el humo el elevarse*
> *de su tierra, desea morir.*

Si bien es cierto que la mención del humo de Ítaca es señal de «a new concern for hearth and home» (Dobbs 1987: 507) por parte de Ulises, sin embargo, la expresión θανέειν ἱμείρεται expresa toda su resignación. El héroe no se atreve a anhelar la llegada a su hogar: en este momento de la narración, en el que la trama parece estancada y el protagonista sigue detenido en la isla de Calipso, se conformaría con 'ver aunque sea el humo' (καὶ[11] καπνὸν … νοῆσαι) elevarse de su tierra. El carácter evanescente del καπνός se presta perfectamente para representar un hogar que parece inalcanzable: el humo de una ἑστία[12] que Ulises cree que no podrá volver a ver. Sin embargo, si en este "punto muerto" el humo que se eleva desde su tierra representa casi una visión onírica para el protagonista, una vez que Calipso le deje partir de Ogigia, el hogar de Ítaca constituirá la meta más concreta y definitiva del νόστος: el punto final al que aspirar y hacia el que tender. En este sentido, esta primera mención del καπνός de Ítaca marcará un punto de referencia constante, que representa en su duplicidad tanto la meta final (el hogar como centro del οἶκος) como el primer elemento que la designa (el humo), señal concreta y visible para quien llega desde lejos. En otras palabras, este pasaje parece servir como un preludio temático para la audiencia del poema: a partir de este momento, la presencia del καπνός quedará vinculada a la idea de hogar[13].

En esta perspectiva, esta primera imagen del humo de Ítaca parece confirmar la afirmación de Grethlein (2018: 38) sobre que en la *Odisea* «*nostos* is made the object of seeing» y que «the visual imagery of *nostos* implies that Odysseus' gaze does not lead to desire, but that he desires to see: metaphorically "his day of homecoming"[14] and literally his home (ἱέμενος … νοῆσαι)». Ulises no solo quiere llegar a su hogar, quiere verlo, y la primera señal visible en la distancia es justamente el humo, que asume así el rol de imagen concreta y visible del νόστος. Es justamente la visión del protagonista la que convierte un simple elemento del paisaje como el humo[15] en un punto de referencia, en un símbolo de la distancia que lo separa de su tierra (el humo es más visible desde lejos) y, al mismo tiempo, de la constante cercanía y voluntad firme de volver a ella (no hay humo sin hogar).

El humo en el Apólogo*: engaño y peligro*

[10] La presencia del humo del hogar de Ítaca en la apertura del poema es dificilmente casual, ya que «many details in this book gain an added significance from the subsequent unfolding of the story» (Heubeck, West & Hainsworth 1988: 67).

[11] La conjunción καί tiene aquí un valor claramente restrictivo. Cf. *LSJ*: «with words expressing a minimum, even so much as, were it but, just».

[12] El término es un sinónimo de ἐσχάρα.

[13] El humo que sale de una chimenea representa la calidez del hogar. Por ejemplo, el término irlandés que significa 'humo', *deatach*, también hace referencia a una familia recogida alrededor de un fuego.

[14] Cf. las expresiones νόστιμον ἦμαρ ἰδέσθαι (*Od*. 3.233, 5.220, 8.466) y νόστιμον ἦμαρ ἴδηαι (*Od.* 6.311).

[15] Grethlein (2018: 38): «the gaze of the poem's hero in particular contributes to the meaning of individual scenes and reinforces the dynamics of the plot».

Cuando empieza la narración de sus aventuras, Ulises ya ha llegado a Esqueria, la isla de los Feacios. Ha desvelado su identidad (*Od*. 9.19-21) y ha sido completamente aceptado como huésped en el οἶκος de Arete y Alcínoo. En el medio del μέγαρον del palacio feacio brilla una grande ἐσχάρα (*Od*. 6.52; 6.305; 7.153; 7.160), «source and symbol of the house's existence» (Gould 1973: 97) y emblema de la comunidad que acepta incorporar a Ulises-ξένος (*Od*. 7.160, 7.162)[16] en el hogar. Los Feacios representan el más alto nivel de civilización y demuestran, por lo tanto, el máximo respeto hacia las normas de hospitalidad que regían las relaciones en el mundo griego. El grande hogar que domina la escena en el palacio contribuye a la representación de Alcínoo y Arete como "maestros de ξενία"[17] y perfectos representantes del civilizado mundo aristocrático de la épica homérica.

Después de siete años pasados como prisionero de Calipso, Ulises está a punto de comenzar, por fin, su último viaje de regreso a casa. En esta perspectiva, el episodio de los Feacios marca el inicio de una nueva fase: se trata del primer contacto con un contexto humano regido por normas sociales compartidas. Este momento decreta el fin de aquel "mundo de fantasía" (Segal 1962: 32) en el que héroe ha vivido sus aventuras. El encuentro con los habitantes de Esqueria, en el que el hogar tiene un papel central en relación con la súplica que Ulises dirige a Arete y su posterior acogida según las normas de la ξενία, significa, en definitiva, el regreso a la dimensión humana que Ulises había ido buscando desde el comienzo de su viaje[18]. Confortado por el calor y a la luz del ἐσχάρα, Ulises se anima a contar las aventuras vividas tras marcharse de Troya y antes de llegar a Ogigia y de los intentos, sin éxito, de establecer relaciones con los habitantes de los hogares encontrados a lo largo de su νόστος. Este énfasis marcado en el tema de la *xenia* –o más bien su ausencia– que permea todo el *Apólogo* resulta particularmente apropiado a la situación: Ulises depende para su vuelta a casa de la hospitalidad de los Feacios. En esta perspectiva, Most (1989: 25) apunta:

> Odysseus' *apologoi* are designed to define the proper duties of hospitality negatively. In his initial request that the stranger identify himself, Alcinous had asked him which of the peoples he had visited he had found lawless, which ones φιλόξεινοι (8.575-76): Odysseus' answer may be exceptional in its length, but from beginning to end it remains entirely pertinent to the point of the question which had provoked it.

Comienza entonces la narración de Ulises. Después de haber destruido la ciudad de los Cícones (9.39-61) y haber llegado al país de los Lotófagos (9.76-104), el héroe y sus compañeros llegan a una isla desde la cual pueden ver la tierra de los Cíclopes (9.166 -67):

> Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν ἐλεύσσομεν ἐγγὺς ἐόντων,
> καπνόν τ' αὐτῶν τε φθογγὴν ὀΐων τε καὶ αἰγῶν.
>
> *Estábamos mirando cerca hacia la tierra de los Cíclopes,*
> *y su humo y el sonido de ovejas y cabras.*

[16] Para un análisis contextual y comparativo de las frecuentes menciones del término ξεῖνος en los poemas homéricos, en su doble sentido de 'huésped' y 'extranjero', cf. Santiago Álvarez 2013.

[17] Alcínoo hace incluso levantar a su hijo para que Ulises se siente en un trono brillante (ἐπὶ θρόνου εἶσε φαεινοῦ, *Od*. 7.169).

[18] El *Apólogo* ha sido tradicionalmente interpretado como un viaje metafórico, una vuelta a la humanidad y, de alguna manera, a la vida (en particular, cf. Segal 1962). Estudios más recientes (entre otros, cf. De Jong 1992, Beck 2005), influenciados sobre todo por los enfoques narratológicos y pragmáticos, han puesto la atención sobre su carácter de discurso pronunciado por Ulises como narrador secundario a una audiencia de la que depende para su vuelta a casa, así como sobre las diferencias estilísticas respecto a la narración principal.

Ulises, atraído por el humo que se eleva y por el balido de ganado, señales inequívocas de que la isla está poblada, convoca a sus compañeros y anuncia que se acercará a esa tierra para saber quiénes son los hombres que la habitan (*Od*. 9.174: ἐλθὼν τῶν δ' ἀνδρῶν πειρήσομαι, οἵ τινές εἰσιν). La observación del καπνός, término que destaca al principio del v. 67, es inmediatamente asociada a la presencia de humanos. Poco después, Ulises mismo clarifica su intención: saber si los habitantes de esa tierra son 'hombres soberbios e injustos' (*Od*. 9.175: ἤ ῥ' οἵ γ' ὑβρισταί τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι), o si, en cambio, 'son hospitalarios y temerosos de la divinidad' (*Od*. 9.176: ἦε φιλόξεινοι καί σφιν νόος ἐστὶ θεουδής). Como ha señalado Segal (1974: 290), en general, la división entre humanos y bestias se corresponde con una «division between order and disorder, civilized and savage». Además, «words like 'bestial' (θηριώδης), 'savage' (ἄγριος), 'raw' (ὠμός) early became value-words of a strongly negative cast». En particular, Segal (1974: 206) apunta que en Homero el adjetivo ἄγριος, 'wild', siempre negativo si es referido a humanos, «describes actions which disrupt the social order or men who disregard that order». En este contexto, también el adjetivo φιλόξεινοι (cf. 8.575), es particularmente significativo: el humo, implicando la presencia del fuego, es decir el elemento fundamental para el desarrollo humano, conlleva la posibilidad de que la tierra esté poblada por gentes civilizadas, conocedoras de las normas de hospitalidad, y que por lo tanto podrían proporcionarles ayuda y los medios para volver a Ítaca[19]. Nada más lejos de la realidad: el humo resulta ser el de la cueva de Polifemo, «an ogre-like, nightmarish version of pre-civilized man» (Segal 1974: 291)[20], lugar que se convertirá en el destino final de muchos de ellos.

Escapados del Cíclope[21], Ulises y los compañeros supervivientes vuelven a navegar. Tras nueve días, aparece a lo lejos la costa de Ítaca (10.29-30):

> τῇ δεκάτῃ δ' ἤδη ἀνεφαίνετο πατρὶς ἄρουρα,
> καὶ δὴ πυρπολέοντας ἐλεύσσομεν ἐγγὺς ἐόντας.
>
> *En el décimo día entonces apareció nuestra tierra patria,*
> *y allí vimos a los que cuidan al fuego que estaban cerca.*

La madre patria está cerca pero todavía no ha llegado para Ulises el momento de volver a ella: se queda dormido y sus compañeros abren el regalo de Eolo, desatando unos violentos vientos que alejarán al barco de Ítaca. Es la primera vez que el héroe ve la costa de su tierra después de haberse marchado a Troya y lo primero que destaca no es su orografía, ni su aspecto, sino los πυρπολέοντας, 'los que cuidan el fuego'. El término es un *hápax* homérico[22] sobre el que vale la pena detenerse. La crítica ha proporcionado diferentes explicaciones sobre de qué tipo de πῦρ se trata: algunos lo consideran fuego de guardias de los pastores, otros fuegos para guiar los barcos hacia tierra o avisar de la presencia de un barco desconocido en las inmediaciones de la costa, otros sugieren que podría tratarse simplemente del fuego de una granja. Independientemente de cuál fuese la función concreta de ese πῦρ, es difícil no ver una referencia a la imagen del humo que se eleva de Ítaca en 1.58-59. Sin embargo, mientras al principio del poema Ulises no tenía esperanzas de volver a ver su tierra, en este punto de la

[19] A lo largo del canto, aparecer numerosas referencias a la ξενία, cf. 9.229; 9.267-68; 9.356; 9.365; 9.370; 9.517.

[20] «He lives in caves, eats raw food, lacks family or civic order, shows no reverence for the gods» cf. Segal (1974: 291). En efecto, el Cíclope es definido justamente como 'salvaje' en *Od*. 2.19 (ἄγριος Κύκλωψ).

[21] Segal (1974: 299): «the Cyclops is defeated by wine, fire, and toolmaking (cf. the drill-simile of *Odyssey* 9.384-88), all aspects of developed human civilization».

[22] Heubeck & Hoekstra (1989: 45) lo relacionan con los verbos πέλομαι y πολέω. Cf. E. *Hel*. 767, donde πυρπολήματα indica las luces de Nauplia.

narración todo parece más posible[23]: Ítaca y sus fuegos están cerca (ἐγγὺς) y así también el πῦρ de su hogar[24]. Basándose en este contraste, Grethlein (2018: 38) interpreta este pasaje como «a further irony to the visual semantics of *nostos*», ya que la vista (ἐλεύσσομεν) del fuego (πυρπολέοντας) en Ítaca «does not equate to the desired homecoming which is being deferred still further». Sea como fuere, el acercamiento a la patria se refleja en las imágenes: en apertura del poema el héroe sólo puede imaginar el καπνός, desde lejos, mientras que ahora ya puede divisar claramente los fuegos en la costa. El siguiente paso será alcanzar su ἐσχάρα, el único fuego hacia el que tender siempre, verdadera meta final del νόστος: la vuelta a casa es una vuelta al hogar[25].

Tras haber sido expulsados de la isla de Eolo[26], otros seis días de navegación llevan a los de Ítaca hasta la tierra de los Lestrigones. Una vez llegados, Ulises amarra el barco en la entrada del puerto y sube a un monte para tener una perspectiva desde lo alto de los campos circundantes (*Od*. 10.98-99):

> ἔνθα μὲν οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίνετο ἔργα,
> καπνὸν δ' οἶον ὁρῶμεν ἀπὸ χθονὸς ἀΐσσοντα.
>
> *Ahí no aparecieron obras ni de bueyes ni de hombres,*
> *Pero vimos un humo solitario elevarse desde la tierra.*

La columna de humo[27] indica que el territorio está habitado y, como en la isla de los Cíclopes, el héroe tiene la curiosidad de saber qué hombres viven en esa tierra (10.101, οἵ τινες ἀνέρες εἶεν ἐπὶ χθονὶ σῖτον ἔδοντες) y, por lo tanto, envía a algunos compañeros para que investiguen la zona. Sin embargo, también en esta ocasión el encuentro con los habitantes del lugar resultará ser desastroso: sólo el barco guiado por Ulises conseguirá escapar de la tierra de los gigantes antropófagos, mientras que el resto de los compañeros no podrá salvarse.

La siguiente etapa del viaje es Eea, la isla donde vive la hechicera Circe. Ulises repite los pasos realizados en la tierra de los Lestrigones: al tercer día de la llegada abandona la nave y se sube a un alto para poder observar eventuales señales de civilización (10.147: εἴ πως ἔργα ἴδοιμι βροτῶν ἐνοπήν τε πυθοίμην) y, una vez más, todo lo que ve es humo (10.148-52):

> καί μοι ἐείσατο καπνὸς ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης
> Κίρκης ἐν μεγάροισι διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην.
> Μερμήριξα δ' ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν
> ἐλθεῖν ἠδὲ πυθέσθαι, ἐπεὶ ἴδον αἴθοπα καπνόν.
>
> *Y se me presentó a la vista el humo que se alzaba de la tierra de amplios caminos*
> *en casa de Circe, entre los abundantes robles y el bosque.*
> *entonces dudé en la mente y en el corazón*

[23] De Jong (2001: 252): «the pathos is heightened by the repetition of 'already'; the use of the character-language πατρὶς, 'fatherland' (again in 33 and 49); and the 'smoke' motif, which indicates that they have come within sight of Ithaca».

[24] Es cierto que este πῦρ se encuentra en una zona costera y no es, por lo tanto, el del hogar del palacio de Ítaca. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Ulises, una vez llegado a Ítaca, no se dirigirá directamente a palacio, sino que se encontrará en primer lugar con Eumeo, en el campo alejado de la ciudad (cf. *Od*. 14.372-3: οὐδὲ πόλινδε ἔρχομαι), donde el fuego está presente desde el primer momento (cf. 14.75-77: εὗσε ... ὀπτήσας ... θέρμα) y donde el porquerizo demostrará habilidad en el uso del fuego a la hora de preparar comida para el huésped y los compañeros (14.420 τὸν μὲν ἔπειτ' ἔστησαν ἐπ' ἐσχάρῃ).

[25] Que se trate de un pasaje significativo con respecto a la relación del protagonista con su patria parece confirmado por la cita en el epigrama paródico del alejandrino Páladas *AP* 9.395.

[26] Cabe destacar que la casa de Eolo es κνισῆεν δέ τε δῶμα (10.10), 'llena de humo de sacrificios' (cf. *LSJ*, s.v. κνῖσήεις).

[27] Como en *Od*. 9.67, otra vez καπνός aparece en posición destacada en apertura del hexámetro.

si ir a informarme, después de que vi el humo rojizo[28].

La isla está habitada. De vuelta junto a sus compañeros, Ulises destaca otra vez la presencia de humo que se eleva en el medio de la isla (10.196-97):

αὐτὴ δὲ χθαμαλὴ κεῖται· καπνὸν δ' ἐνὶ μέσσῃ
ἔδρακον ὀφθαλμοῖσι διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην.

La isla es baja: un humo en el centro
he visto con los ojos entre los abundantes robles y el bosque.

Como en la tierra de los Cíclopes y de los Lestrigones, la observación de humo y la decisión de enviar una expedición pondrá en peligro a los de Ítaca: el grupo liderado por Euríloco llegará a la casa de Circe, que proporcionará a los compañeros φάρμακα 'para que olvidasen completamente la tierra paterna' (*Od*. 10.236), convirtiéndolos posteriormente en cerdos.

Como ha sido señalado por la crítica[29], la llegada de los compañeros de Ulises a la morada de Circe presenta varios puntos en común con la llegada de Hermes a la cueva de Calipso (5.55-74). Las dos diosas tienen "trenzas bonitas" (ἐϋπλόκαμος, 5.58; καλλιπλόκαμος, 10.220, 10.310) y en sus hogares, rodeados de vegetación y fauna, ambas están cantando y tejiendo. Sin embargo, es sobre todo la luminosidad de las descripciones la que transmite una imagen muy diferente de los dos lugares. Si al llegar a Eea todo lo que se ve es humo, cuando Hermes llega a la cueva de Calipso la escena es muy diferente (5.59-62):

πῦρ μὲν ἐπ' ἐσχαρόφιν μέγα καίετο, τηλόσε δ' ὀδμὴ
κέδρου τ' εὐκεάτοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὀδώδει
δαιομένων· ἡ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὀπὶ καλῇ
ἱστὸν ἐποιχομένη χρυσείῃ κερκίδ' ὕφαινεν.

Un gran fuego ardía en el hogar y lejos un olor
de cedro y ciprés esparcía su aroma por toda la isla,
al arder; ella dentro, cantando con voz hermosa
y lanzando el telar con lanzador de oro, tejía.

La escena doméstica de Ogigia se caracteriza por el calor y la luminosidad: la cueva de Calipso es un lugar indudablemente acogedor. También el punto de vista es diferente: a la llegada de Hermes la ninfa se encuentra en el interior (ἔνδον, 5.61) mientras que el primer contacto de los compañeros de Ulises con Circe es en el exterior: la hechicera sale de su morada para abrirles las puertas (ἡ δ'αἶψ' ἐξελθοῦσα, cf. 10.230, 255, 312). Este contraste entre el interior acogedor y el exterior potencialmente peligroso se refleja en la contraposición entre el πῦρ μέγα de Calipso y el καπνός que se eleva de la casa de Circe.

La escena en el hogar de Calipso se presta a otra comparación, igualmente significativa, con la representación de la cueva de Polifemo. Ambas cuevas desempeñan un papel relevante en la acción y, si bien es cierto que ninguno de los dos lugares constituye «a place where a civilized man can remain forever or feel secure in his humanity», cabe también destacar que, puestos en comparación, ellos describen «opposite poles, one pointing above and the other

[28] Es la única vez en los poemas homéricos en que αἴθοψ se refiere al humo. La interpretación del significado del adjetivo no es unívoca. Cf. *LSJ*: «of smoke mingled with flame, *Od*. 10.152», mientras que el *DGE*: «c. otras palabras oscuro, negruzco, καπνός, *Od*. 10.152».

[29] Entre otros, Niles 1978.

below the level of human civilization»[30] (Segal 1974: 292). Esta oposición es señalada por algunos aspectos, entre los cuales destaca la presencia en la cueva de Calipso de un hogar (*Od*. 5.59, ἐπ' ἐσχαρόφιν), mientras que Polifemo enciende el fuego en el suelo (Crane 1988: 25, n. 15)[31]. La misma ausencia se encuentra en el episodio de Circe, donde no hay ninguna referencia a un fuego reconfortante: solo más tarde una sirvienta encenderá un fuego en la sala (cf. 10.358-9: πῦρ ἀνέκαιε / πολλὸν ὑπὸ τρίποδι μεγάλῳ) para calentar agua para el baño de Ulises. Polifemo y Circe tiene un simple πῦρ, Calipso una ἐσχάρα: será justamente la diosa de Ogigia quien, junto con el hogar feacio, representará la mayor tentación para el héroe, pudiendo minar su su voluntad de llevar a cabo el νόστος[32].

Tras un año en Eea, Ulises y sus compañeros podrán marchar, tras recibir de parte de Circe las indicaciones para emprender el viaje al Hades y encontrar Tiresias, que les informará de la necesidad de hacer un sacrificio a Poseidón para poder volver a casa. Después de superar el insidioso canto de las Sirenas, los de Ítaca llegan, como ya había sido preanunciado por la hechicera, a las llamadas Rocas Erráticas (Πλαγκταὶ). La primera señal de peligro es el humo (cf. 12.202, καπνὸν καὶ μέγα κῦμα ἴδον καὶ δοῦπον ἄκουσα, 'vi humo y grandes olas y escuché un estruendo'; 12.219-20, τούτου μὲν καπνοῦ καὶ κύματος ἐκτὸς ἔεργε / νῆα, 'mantén el barco fuera de este humo y de la ola')[33]. Aunque en este caso el καπνός no proceda de un hogar sino del vórtice del agua, sigue representando una señal inequívoca de peligro, de una amenaza poco evidente y, por lo tanto, aún más insidiosa: el humo confunde, reduce la visibilidad, esconde. Una vez más, el humo es elemento caracterizador de un lugar que aparta a los de Ítaca de su meta final.

En el marco del *Apólogo*, la necesidad por parte de Ulises y sus compañeros de encontrar "seres humanos" de los que puedan recibir informaciones, provisiones y apoyo en su viaje de vuelta a Ítaca les empuja hacia la búsqueda de humo, percibido como rastro concreto y visible de hogares habitados. Si el campo semántico del hogar en la *Odisea* sirve de representación simbólica del νόστος, marcando los momentos centrales en el acercamiento a Ítaca, (cf. *supra*, 5.1) el humo es señal de un fuego que confunde, que engaña, un "falso hogar", que ensucia y atrapa, en contraposición no sólo con el hogar verdadero de Ítaca, sino con los hogares positivos de los Feacios e, incluso, de Calipso[34].

El humo de los pretendientes y el brillo de Ulises

Incluso antes de llegar al palacio de Ítaca, Ulises elabora el plan de acción y lo explica a Telémaco en su encuentro en la cabaña de Eumeo: será fundamental que el hijo lleve las armas

[30] Según Segal (1974: 292), «the same contrasts apply between the island of the vegetarian Lotos-eaters, who enjoy a flower-like and honey-sweet fruit (*Od.* 9.84 and 94) and the island of the raw-eating, cannibalistic Laestrygonians (*Od*. 10.116 ff.)».

[31] Otro elemento distintivo es el vino: Polifemo no lo conoce, mientras que la cueva de Calipso está rodeada por viñas (cf. Harder 1960: 155).

[32] De hecho, Ulises tiene la posibilidad concreta de casarse tanto con Calipso, como con Nausicaa, mientras que Circe nunca hace una propuesta similar. Cf. Grethlein (2018: 37): «the *locus amoenus* of Ogygia and the wonders of Scheria tie in with the pull that female beauty exerts, and yet Odysseus is not tempted to stay with either Calypso or Nausicaa». Ulises sabe que la belleza de una diosa es peligrosa: en varias ocasiones el héroe dice de no fiarse de Calipso y el nombre de Nausicaa, 'la que quema barcos', es señal de que también ella, en cierto modo es peligrosa. Por otra parte, Ulises siente un deseo real de volver a Ítaca con Penélope. Según Grethlein, lo que "interrumpe" «the nexus between gaze and desire is the idea of *nostos*. Odysseus' will to return to Ithaca is so strong that it not only makes him urge his departure, but also undercuts his desire for the beautiful women offered to his eyes».

[33] La relación entre el humo y las olas recuerda a cuanto había dicho Circe sobre las Rocas Erráticas: 12.68 κύμαθ' ἁλὸς φορέουσι πυρός τ' ὀλοοῖο θύελλαι. La presencia de καπνός en medio del mar y en asociación con κῦμα parece explicarse poco después, cuando en relación con Caribdis, Ulises afirma que tragaba y devolvía el agua del mar, creando burbujas como un caldero en un gran fuego (12.237, λέβης ὣς ἐν πυρὶ πολλῷ). Aunque, como notan Heubeck & Hoekstra (1989) «καπνός does not usually mean foam».

[34] Es cierto que la diosa "atrapa" al héroe en su isla durante siete años, pero , una vez recibida la orden de Zeus de dejarle libre, proporciona a Ulises herramientas y un lienzo para construir una balsa, así como agua y provisiones.

fuera del alcance de los pretendientes y que, ante de las preguntas de estos, diga las siguientes palabras (*Od*. 16.288-90):

> ἐκ καπνοῦ κατέθηκ', ἐπεὶ οὐκέτι τοῖσιν ἐώκει,
> οἷά ποτε Τροίηνδε κιὼν κατέλειπεν Ὀδυσσεύς,
> ἀλλὰ κατήκισται, ὅσσον πυρὸς ἵκετ' ἀϋτμή.
>
> *Las puse fuera del humo, ya que ya no se parecen a las que*
> *Ulises entonces dejó cuando se fue a Troya,*
> *sino que están sucias, tanto el aliento del fuego les ha alcanzado.*

Efectivamente, a la hora de empezar la acción contra los pretendientes, Ulises le repetirá al hijo estas mismas palabras (19.7-9) y Telémaco encargará a Euriclea mandar a las mujeres a sus habitaciones (19.17-2):

> ὄφρα κεν ἐς θάλαμον καταθείομαι ἔντεα πατρός,
> καλά, τά μοι κατὰ οἶκον ἀκηδέα καπνὸς ἀμέρδει
> πατρὸς ἀποιχομένοιο· ἐγὼ δ' ἔτι νήπιος ἦα·
> νῦν δ' ἐθέλω καταθέσθαι, ἵν' οὐ πυρὸς ἵξετ' ἀϋτμή.
>
> *Mientras llevo a otro cuarto las armas de mi padre,*
> *magníficas, que el humo deslustra, descuidadas en casa*
> *desde que mi padre se fue; yo todavía era un niño;*
> *ahora quiero guardarlas para que el aliento del fuego no los alcance.*

En este contexto, destaca la insistencia sobre el humo como elemento que ha caracterizado el palacio en la ausencia de Ulises: se trata de la única referencia a un cambio concreto en el palacio. El hogar de Ítaca tras la ocupación por parte de los pretendientes, violadores de la ξενία, tiene humo: un humo que ensucia, que se pega a los objetos, dejándolos irreconocibles[35]. Este aspecto "oscuro" del hogar, contrasta con la luminosidad que caracteriza la llegada de Ulises al palacio[36]. Bajo la aparencia de mendigo, Ulises se ofrece a cuidar el brasero (αὐτὰρ ἐγὼ τούτοισι φάος πάντεσσι παρέξω, cf *Od*. 18.317), permaneciendo cerca del fuego (αὐτὰρ ὁ πὰρ λαμπτῆρσι φαείνων αἰθομένοισιν, *Od*. 18.343)[37]. Desde el momento en que llega a su morada, el hogar adquiere una importancia central para el héroe, representando un lugar seguro desde el cual observar las cosas, reflexionar y preparar su venganza. Por su parte, Atenea acompaña la acción de Ulises con una χρύσεον λύχνον, 'antorcha dorada' que produce una φαός περικαλλὲς, 'luz hermosa' (19.34), que hace que al proprio Telémaco las salas del palacio aparezcan ὡς εἰ πυρὸς αἰθομένοιο, 'como de un fuego brillante' (19.39). Una vez vuelto al hogar que lleva anhelando desde su salida de Troya, Ulises parece adquirir una energía y nueva luz, como si la cercanía con el πῦρ le otorgase la misma fuerza del fuego. Por otra parte, él mismo parece

[35] Atenea se servirá justamente del humo para "ensuciar" la aparencia de Ulises y hacerle irreconocible a su llegada a Ítaca (13.434-35): ἀμφὶ δέ μιν ῥάκος ἄλλο κακὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα / ῥωγαλέα ῥυπόωντα, κακῷ μεμορυγμένα καπνῷ·, 'le lanzó otra ropa encima; un paño sucio y una túnica / asquerosa y llena de huecos, manchada con sucio humo'. El κακός καπνός es un elemento más que oculta la figura brillante del héroe, cerca de cumplir su venganza y establecer su luminosa victoria. También las armas, tipicamente brillantes, son oscuras. Cf. Flaumenhaft (1982: 39): «the smoky, tarnished weapons, unused for years, send forth no gleams».

[36] Sobre todo en los libros 19-22, la presencia de la luz, tanto del hogar como de las antorchas, desempeña un papel relevante, creando un contraste entre brillo y oscuridad que acompaña las escenas del reconocimiento de Ulises por parte de Euriclea y Penélope. Clarke (1962: 359-60) ofrece una breve, pero completa panorámica de la presencia del fuego en estos libros.

[37] El pretendiente Eurímaco hace incluso una broma haciendo referencia al brillo (ἔμπης μοι δοκέει δαΐδων σέλας ἔμμεναι αὐτοῦ / κὰκ κεφαλῆς, cf. 18.354-55) de la cabeza calva del mendigo. En menos de cuarenta líneas aparecen tres asociaciones entre Ulises y la luz (φαός, 18.317, φαείνων, 18.344, σέλας 18.354, Αἴθων 19.183).

devolver a su hogar –oscuro, lleno de humo– la luz que la había perdido durante la ocupación por parte de los pretendientes. De hecho, justamente durante el cumplimiento de su venganza, en la sala llena de humo (αἰθαλόεντος μεγάροιο, cf. *Od*. 22.239 Ulises es comparado a la máxima fuente de luz, el sol (τῶν μέν τ'Ἥλιος φαέθων ἐξέιλετο θυμόν, cf. 22.388). Una vez llevada a cabo la matanza, el héroe pedirá a Euriclea que le traiga fuego (οἶσε δέ μοι πῦρ, cf. 22.481) para purificar el palacio[38].

A la luz de las reflexiones propuestas, es posible concluir que el humo en la *Odisea* parece representar el lado más "oscuro" del fuego y del hogar. Ulises se quiere acercar al hogar verdadero y definitivo de Ítaca, pero antes de lograrlo pasará por una serie de "hogares negativos", marcados por el humo, que contrastan fuertemente con la luminosidad y el calor de una ἐσχάρα. En esta perspectiva, el motivo de la luz y del fuego en la victoria final sobre los pretendientes y de la vuelta al hogar cobran todavía más significado, considerados en el marco de la serie de lugares que con sus humos han obstaculizado y atrasado la vuelta a casa del héroe.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[38] Como señala Flaumenhaft (1982: 39), el sol al que es asimilado Ulises no es el sol que proporciona la vida sino «the final killer», de la misma manera «the fire that light the halls after the battle are not funereal but purgative».

5.3 BRIGHT HEADS: FIRE IMAGERY AND INTERTEXTUALITY IN *ODYSSEY* 18

Los resultados presentados en este capítulo reproducen los contenidos de un artículo aceptado de forma definitiva en la revista *Classical Journal* y de próxima publicación en octubre-noviembre 2022 (cf. Anexo 8.2):

E. Giunchi (2022), "Bright Heads: Fire Imagery and Intertextuality", *CJ* 118/1: 31-49.

Revista: *Classical Journal*
Editorial: Classical Association of the Middle West and South (CAMWS)
ISSN: 2327-5812
Enlace a la revista:
https://cj.camws.org/

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5.4 *ANTHRAKES* EN ARISTÓFANES: UNA LECTURA DE *NUBES* 96-97

En el apartado dedicado al marco teórico de la tesis se ha reservado un cierto espacio a la intertextualidad en la obra de Aristófanes (cap. 2.3.1.2), quien en sus obras la alusión paródica busca la complicidad de la audiencia para que el juego cómico tenga éxito. También se ha señalado cómo el análisis de las figuras literarias en la obra del comediógrafo constituye un terreno especialmente fértil para comprender la manera en que el autor expresaba su propio mensaje (cap. 2.3.2.2). En este contexto, el estudio del lenguaje figurado en la comedia se combina desde una perspectiva intertextual con la reflexión sobre las posibles tradiciones que pueden haber inspirado las propias imágenes. Esto, por otro lado, requiere que se preste especial atención hacia las características del público aristofánico y las implicaciones que estas tienen en relación con la formulación, la recepción y comprensión del procedimiento paródico. Desde esta perspectiva, con el objetivo de aclarar estos conceptos, se propone a continuación un estudio de caso de una curiosa imagen relativa al carbón que aparece en las *Nubes* de Aristófanes. Como se verá, se intentará motivar la imagen –sobre todo la presencia de los ἄνθρακες– mediante una serie de conexiones intertextuales. Antes de adentrarse en el análisis conviene contextualizar el pasaje en el marco de la comedia.

El protagonista de las *Nubes* es Estrepsíades, un campesino casado con una mujer de la aristocracia ateniense que se ha trasladado a la ciudad y que aparece en el prólogo de la obra, quejándose de las deudas contraídas por su hijo Fidípides, aficionado a las apuestas en carreras de caballos. Para derrotar a los acreedores, Estrepsíades ha decidido inscribir al hijo en el Pensatorio (φροντιστήριον), una escuela donde Sócrates y sus discípulos enseñan, bajo recompensa económica, diversas disciplinas sofísticas. El campesino espera que así Fidípides se forme en el arte de la argumentación y pueda defenderse con éxito en los tribunales contra los acreedores y, de este modo, no tener que devolver el dinero que deben. La comedia comienza con una escena en la que Estrepsíades despierta a Fidípides para ir juntos al Pensatorio. Delante de la puerta, el hijo, que desconoce las intenciones del padre, pregunta de qué lugar se trata, recibiendo la respuesta siguiente (vv. 94-97)[1]:

> ψυχῶν σοφῶν τοῦτ’ ἐστὶ φροντιστήριον.
> ἐνταῦθ’ ἐνοικοῦσ’ ἄνδρες οἳ τὸν οὐρανὸν
> λέγοντες ἀναπείθουσιν ὡς ἔστιν πνιγεύς[2],
> κἄστιν περὶ ἡμᾶς οὗτος, ἡμεῖς δ’ ἄνθρακες.
>
> *Este es el Pensatorio de las almas sabias.*
> *Aquí residen hombres que, hablando sobre el cielo*
> *persuaden de que es la tapa de un horno,*
> *y que está a nuestro alrededor, pues nosotros somos carbones.*

La forma en la que el campesino presenta la teoría cosmológica de los habitantes del Pensatorio es ciertamente curiosa por su especificidad, algo que ha atraído el interés de la crítica, que ha tratado de manera variada y desde diferentes perspectivas este pasaje. Por lo general, la imagen de la tapa del horno y de los carbones ha sido interpretada como una parodia de las teorías cosmológicas y de las actitudes ateas de los “nuevos” intelectuales, objeto de las críticas de Aristófanes[3]. Sin embargo, si bien es cierto que la imagen del πνιγεύς está

[1] Las traducciones del griego son mías.

[2] El término indica una ‘tapa con forma de cúpula’, que se colocaba sobre un pequeño montón de brasas encendidas para asar alimentos, cf. Sparkes (1962: 128). Cf. *LSJ*: *s.v.* πνιγεύς, «damper, extinguisher, cover of a stove»

[3] Cf. Dover (1968: 107), Fisher (1984: 42), Guidorizzi & Del Corno (1996: 200), Picot (2013: 129). Como ha señalado Silk (2000: 358), la sátira de la comedia está claramente dirigida «against the new sophistic Enlightenment personified as

atestiguada, como se verá, ya a partir de las reflexiones filosóficas presocráticas, la mención de los ἄνθρακες resulta más problemática, sobre todo si se considera que no existe en la literatura griega ningún texto que conecte directamente los dos elementos. Esto ha generado diferentes opiniones. Algunos comentaristas han buscado reconstruir una vinculación entre πνιγεύς y ἄνθρακες basándose en su estrecha relación semántica; otros, en cambio, han sostenido que la imagen de los carbones en el horno debía de aparecer en esa forma ya en su teorización original, que Aristófanes se habría limitado a reportar en el contexto de una evidente sátira hacia Sócrates y sus discípulos.

En el marco de estas distintas posturas, en el presente estudio se intentará mostrar que existen varios elementos que permiten suponer que la expresión ἡμεῖς δ'ἄνθρακες en *Nub*. 97 habría sido introducida por parte de Aristófanes, quien la habría puesto en relación directa con la imagen del οὐρανόν-πνιγεύς, ya existente en la tradición. Dicha incorporación por parte del poeta cómico constituiría un recurso para potenciar la representación paródica de los nuevos filósofos de la Atenas contemporánea y de sus extravagantes teorías. En particular, tal efecto sería logrado por el poeta mediante una doble alusión que la audiencia, o por lo menos una parte de sus miembros, habría reconocido.

En otras palabras, se pretende ofrecer una interpretación de la mención de los carbones en *Nub*. 97, a la luz de lo que podría haber significado para el público de la obra, cuya experiencia compartida podría haber contribuido a delinear algunos pasajes de la propia comedia. La relevancia del público en el proceso de formación de la obra cobra todavía más importancia al tratarse de las *Nubes*, obra revisada por Aristófanes[4] después de una primera acogida desfavorable por parte del público. De hecho, en la parábasis, el Coro se dirige directamente a la audiencia (ὦ θεώμενοι, v. 518), cuya opinión era fundamental para el éxito, o incluso el fracaso, de la pieza (*Nub.* 523-24)[5]:

> ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιοὺς
> καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμῳδιῶν
>
> *Ya que pensé que eran espectadores inteligentes*
> *y esta comedia la más astuta de todas mis obras.*

A pesar de la decepción (οὐκ ἄξιος ὤν ... ὑμῖν μέμφομαι, v. 525) después de la primera puesta en escena de la comedia, Aristófanes afirma de forma decidida ἀλλ' οὐδ' ὡς ὑμῶν ποθ' ἑκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς, 'pero incluso así, no traicionaré aquellos de vosotros que son inteligentes' (v. 527). Es decir, en la audiencia sigue habiendo unos espectadores δεξιοί que merecen una obra σοφός.

La relevancia y las implicaciones del papel de la audiencia para la comedia han sido objeto en tiempos recientes de una serie de estudios que han profundizado en las características del público de Aristófanes, prestando especial atención a su carácter muy variado[6]: se trataba de una mezcla de grupos heterogéneos que, a pesar de compartir un grado de conocimientos en el ámbito teatral, procedían de entornos sociales y culturales significativamente diferentes. Dicha

'Socrates'». Los aspectos de estas especulaciones que más fueron objeto de sátira incluyeron el ateísmo (o al menos la religión no convencional) y la investigación científica, aunque «they centre, above all, on persuasion as an end itself». Cf. Cary (2000) sobre Aristófanes y los Sofistas.

[4] Aristófanes realizó una revisión entre el 420 y el 417 a.C., y posteriormente la comedia circuló en forma manuscrita.

[5] Esta es la segunda versión de las *Nubes*. En la parábasis Aristófanes se dirige de manera polémica a los que no habían sabido valorar la primera versión.

[6] Cf. en particular, Slater (1999), Revermann (2006), Robson (2017). Para un estudio muy completo sobre los espectadores del teatro de la Atenas clásica, tanto para la tragedia como la comedia, cf. Roselli 2011.

variedad se reflejaba inevitablemente en la forma en que los espectadores entendían y valoraban las comedias, que eran elaboradas «to appeal to all segments of those broadly stratified audiences by whom they were evaluated» (Revermann 2006: 104).

En este contexto, Revermann ha propuesto la noción de "estratificación" de la audiencia y el consecuente modelo del «stratified decoding» del teatro y, en particular, de la comedia de Aristófanes. Estos conceptos tienen implicaciones significativas en el estudio de la recepción de las obras por parte del público: el dramaturgo, si bien apelaba de forma general a la totalidad de la audiencia, también diferenciaba a sus integrantes, según sus diferentes niveles de apreciación de la ironía y de las alusiones. En otras palabras, para dirigirse a todos los segmentos de la audiencia, el poeta incluía tanto chistes y juegos triviales y reconocibles por las masas, como otros menos evidentes y más rebuscados. De la misma manera, las escenas cómicas propuestas englobaban distintas capas de significado, correspondientes al mayor nivel de conocimiento y percepción que distinguía a la élite social e intelectual de Atenas de las masas.

Situándose en esta perspectiva, considero que este podría ser también el caso de la frase ἡμεῖς δ' ἄνθρακες en *Nub*. 97: la comparación entre hombre y ἄνθρακες, además de hacer reír a toda la audiencia por tratarse de un elemento tan cotidiano y trivial como el carbón, quizás estaba especialmente dirigida a aquellos espectadores con mayores conocimientos teóricos o filosóficos, y sobre todo a aquellos que, como el propio Aristófanes, eran particularmente críticos hacia las especulaciones de los sofistas (Revermann 2006: 103). Para comprender más claramente a qué tipo de teorías podía estar haciendo referencia el poeta al incorporar la mención de los ἄνθρακες, así como sus implicaciones como dispositivo cómico, es necesario proporcionar una breve descripción de las diversas teorías filosóficas que la crítica ha asociado tradicionalmente con la imagen πνιγεύς-ἄνθρακες.

El primero punto de referencia son los escolios. El comentarista del pasaje atribuye la teoría mencionada por Estrepsíades al filósofo pitagórico Hipón de Samos, conocido por su cosmología materialista, en la que el fuego y el agua (πῦρ καὶ ὕδωρ) constituían los principios generativos fundamentales. Según el escoliasta, la teoría del filósofo ya había sido ridiculizada por el comediógrafo ateniense Cratino[7] en su obra *Panoptai* (*schol*. *Nub*. 96d).

> ταῦτα πρότερος Κρατῖνος ἐν Πανόπταις δράματι περὶ Ἵππωνος τοῦ φιλοσόφου κωμῳδῶν αὐτὸν λέγει.
>
> *Esto anteriormente dice Cratino en el drama Panoptai sobre el filósofo Hipón burlándose de él.*

A raíz del escolio, la mayoría de los que se han detenido en este pasaje han sugerido que Cratino tuvo que ser el primero en referirse a la comparación entre el cielo y un πνιγεύς y que esta debía de haber sido establecida originalmente por el filósofo presocrático Hipón[8].

En los escolios de Tzetzes (*schol*. *Nub*. 96a), el erudito bizantino señala que la imagen constituye una referencia paródica a una teoría contemporánea (διασύρων δὲ τὴν τῶν λεγόντων δόξαν), según la cual el fuego permearía y rodearía la totalidad del *cosmos*, y explica la segunda parte de la comparación de la siguiente manera: ἡμεῖς δ' ἐν μέσῳ τῷ περιπύρῳ κόσμῳ διάγομεν,

[7] Su producción es de la primera mitad del siglo V a.C. No se conserva ninguna obra completa. Gracias a los fragmentos que han llegado hasta nosotros sabemos que la comedia *Panoptai* era una crítica a la sofística.

[8] Según Picot (2013: 119 n. 22), el escolio nos informa de que Cratino fue el primero en desarrollar la imagen del πνιγεύς y no sólo el primero en ponerla en escena antes de Aristófanes. Por lo tanto, «pour les spectateurs des *Nuées* qui ont aussi été les spectateurs des *Panoptes* de Cratinos, les sages du pensoir s'approprient l'image du *pnigeus*, comme s'ils prenaient Cratinos au sérieux».

ἄρα ἐσμὲν ἄνθρακες, 'vivimos en el medio de un *cosmos* que contiene fuego, entonces somos carbones'. La crítica ha intentado explicar la imagen de los ἄνθρακες y del πνιγεύς, buscando sus orígenes en teorías presocráticas atestiguadas en diferentes fuentes, que se presentan brevemente a continuación[9].

Según la tradición doxográfica (*VS* 21 A38)[10], Jenófanes desarrolló una teoría astrofísica en la que los cuerpos celestes se originaban a partir de nubes en llamas (ἐκ νεφῶν μὲν πεπυρωμένων, 'desde nubes encendidas'). En particular, atribuye al filósofo una comparación entre carbones y estrellas, con el fin de explicar la aparición y desaparición de estas últimas en el cielo. En este contexto, se describe el "encenderse" y "apagarse" de los astros[11]:

> Ξενοφάνης ἐκ νεφῶν μὲν πεπυρωμένων (*scil*. τοὺς ἀστέρας γίνεσθαι)· σβεννυμένους δὲ καθ' ἑκάστην ἡμέραν ἀναζωπυρεῖν νύκτωρ καθάπερ τοὺς ἄνθρακας.
>
> *Jenófanes (dice que) los astros se originan a partir de nubes en llamas; y que se apagan cada día y se reencienden por la noche de la misma manera que los carbones.*

Guidorizzi & Del Corno (1996: 200) han sugerido que la imagen del πνιγεύς-ἄνθρακες podría haber constituido una referencia a esta teoría cosmológica de Jenófanes o, por lo menos, al uso extendido de la figura de la analogía por parte de los filósofos presocráticos.

De manera similar, algunos académicos han señalado una posible conexión con un testimonio de Heráclito (*VS* 22 A16.130)[12] que atribuye al filósofo de Éfeso una teoría de la sensibilidad particular[13]:

> οἱ ἄνθρακες πλησιάσαντες τῷ πυρὶ κατ' ἀλλοίωσιν διάπυροι γίνονται, χωρισθέντες δὲ σβέννυνται, οὕτω καὶ ἡ ἐπιξενωθεῖσα τοῖς ἡμετέροις σώμασιν ἀπὸ τοῦ περιέχοντος μοῖρα κατὰ μὲν τὸν χωρισμὸν σχεδὸν ἄλογος γίνεται.
>
> *Los carbones estando en contacto con el fuego se hacen incandescentes entre ellos, pero cuando son alejados se apagan, así la parte que en nosotros procede de lo que envuelve todo y es huésped en nuestro cuerpo, cuando es separada de él, llega a ser casi irracional.*

Según dicha teoría, el cuerpo humano alberga una parte del principio que todo lo envuelve (περιέχον), y esta parte interna, el alma, se comportaría como los carbones (ἄνθρακες), ya que se inflama al contacto con el fuego externo (el περιέχον externo al cuerpo), pero se apaga y muere cuando se separa de él. Sin embargo, a pesar de la mención de los ἄνθρακες, parece forzado imaginar una comparación directa entre el πνιγεύς y el περιέχον, ya que el primero está en el suelo y queda sofocado, mientras que el segundo ciertamente no está en el suelo y en el texto de Heráclito vuelve a provocar la ignición de las brasas (Picot 2013: 115).

Más recientemente, en su comentario sobre *Nub*. 96-97, Picot (2013: 127) ha propuesto una nueva interpretación del pasaje, basándose en algunos fragmentos de Empédocles:

[9] Sobre la presencia de Sócrates y los filósofos presocráticos en las *Nubes*, cf. Laks-Saetta Cottone (2013).

[10] La fuente es Aecio (siglo I-II d.C.): Aët. 2.13.14.

[11] Para un análisis completo del símil astros-ἄνθρακες y sus diferentes tradiciones doxográficas, cf. Mourelatos (2002: 337-48).

[12] La fuente es Sexto Empírico (aprox. 160-210 d.C.): Sext. Emp. *Math*. 7.126-28.

[13] Este pasaje de Heráclito ha sido mencionado y parcialmente tratado anteriormente en el apartado de *Discusión* (cap. 4.1: 50-51). Para mayor claridad se vuelve a proponer el texto griego y su traducción. Forman (1915: 94), West & West (1998[2]: 119), Mouraviev (2006: 69-70).

> Le fait de prendre les hommes pour des charbons de bois, dans l'obscurité, et en particulier sus un dôme qui les cache, se comprend d'autant mieux que l'on a connaissance des idées d'Empédocle. […] Selon Empédocle, les premiers hommes naissent dans le feu qui s'élève, tels de pousses d'arbre qui jailliraient dans la nuit (frag. 62.1-2). Les hommes qui ne voient qu'une faible partie de la vie, à leur mort, partent en fumée (frag. 2.3-4).

Señalando los puntos en común con el célebre símil de los humanos como hojas (φύλλοισιν ἐοικότες) que se mantienen pujantes (ζαφλεγέες) y caen (Hom. *Od*. 21.463-66), Picot afirma que «le végetal et la fin par le feu font image pour dire l'homme, et particulièrement l'homme charbon de bois» (2013: 127). Sin embargo, el autor considera especialmente relevante el proemio de las *Purificaciones* (*VS* 31 B115.9-12), que describe el viaje de unos espíritus divinos, los δαίμονες, quienes pasan por ciclos de reencarnación. Según Picot, el fragmento empedocleo parece haberse inspirado en el final del canto 5 de la *Odisea*[14], donde entre otras imágenes aparece el mencionado símil de Ulises como un tizón bajo las cenizas (cf. Hom. *Od*. 5.488-90: ὡς δ' ὅτε τις δαλὸν σποδιῇ ἐνέκρυψε μελαίνῃ … ὣς Ὀδυσεὺς φύλλοισι καλύψατο). Si bien es cierto que ningún verso de Empédocles asocia directamente un δαίμων con una brasa/tizón, Picot sugiere que, dado que tanto el héroe homérico («caché, il pérpetue la vie, qui brillera plus tard d'un jour nouveau») como los espíritus divinos se reencarnan y vagan en condiciones hostiles y parece haber una coincidencia léxica entre los fragmentos de Empédocles y la *Odisea*, el filósofo podría haber considerado los seres vivos en general como brasas. Indirectamente, los carbones bajo el πνιγεύς representarían la condición de los humanos errantes[15].

No obstante, la mayoría de estas asociaciones de la imagen con teorías atestiguadas en los filósofos presocráticos (Heráclito, Jenófanes, Empédocles) se basan generalmente en la idea de que los ἄνθρακες estaban conectados de alguna manera con el πνιγεύς desde su primera formulación filosófica[16]. En mi opinión, esto representa un obstáculo para la comprensión del uso de la imagen por parte de Aristófanes. Dicha complicación es particularmente evidente si consideramos que, al aceptar que los ἄνθρακες representan a los humanos debajo de la tapa del horno, estaríamos suponiendo que los humanos, quienes necesitan aire fresco para respirar, en realidad viven en un calor sofocante (Picot 2013: 114)[17]. Por lo tanto, mientras que la imagen del πνιγεύς parece haber representado un medio para burlarse de las teorías presocráticas o de los mecanismos argumentativos del pensamiento científico contemporáneo[18], la afirmación de que existe una conexión directa con los ἄνθρακες parece menos convincente. De hecho, es posible ver una confirmación de esta desvinculación entre las dos imágenes en el hecho de que la imagen del πνιγεύς también aparece en la comedia *Aves* en palabras del astrónomo y geómetra Metón, quien también es objeto de la parodia de Aristófanes (Ar. *Av*. 1000-1):

[14] Picot (2013: 125), citando Rashed (2008): «nous essuyons une salve d'échos odysséens: 115,9-11 calque *Od*. 5.478-490».

[15] Según el autor, Empédocles podía considerar a los seres vivos en general como brasas que transmitían, una tras otra, un fuego aparentemente siempre idéntico, cf. Picot (2013: 125): «nourri par des bois différents, passant d'un tison à un bois sec qui alors s'enflamme et deviendra lui-même tison, le feu serait le *daimon* qui emprunte des corps différents».

[16] Picot (2013: 119) opina que «nous prenons comme point de départ que Cratinos a paré des charbons sous le *pnigeus*, c'est-à-dire que l'image du *pnigeus* inclut dès le départ les charbons, car les hommes-charbons son essentiels à cette image». Cf. Whycherley (1937: 25): «in *Clouds* 95ff. where … the metaphor is developed by comparing men to ἄνθρακες».

[17] Cf. *LSJ*: *s.v*. πνίγω «choke, throttle, strangle».

[18] Guidorizzi & Del Corno (1996: 200). Cf. también Dunbar (1995: 555) sobre la imagen del πνιγεύς en *Av*. 1000-1: «analogies drawn from familiar objects have always been an effective teaching-aid … but can easily be represented for comic effect as absurdly out of place in technical context».

Αὐτίκα γὰρ ἀήρ ἐστι τὴν ἰδέαν ὅλος
κατὰ πνιγέα μάλιστα.

Pues todo el aire, en su forma general, es enteramente parecido a la tapa de un horno.

Metón usa la comparación para explicar la extensión de aire entre el cielo y la tierra. Como ha señalado Dunbar (1995: 555), «we may infer that the πνιγεύς-analogy had become a joke attribute of intellectuals interested in τὰ μετέωρα»[19]. Sin embargo, al igual que en la nota del escoliasta sobre Cratino, en *Av*. 1001 no aparece ninguna referencia a los carbones.

En este marco de interpretación, lo que se pretende es ofrecer una explicación de la presencia de los carbones en *Nub*. 97 desde un enfoque menos filosófico, que se centre en cambio en lo que podía resultar más familiar a la vasta y heterogénea audiencia de Aristófanes. En concreto, se sugiere que las imágenes del πνιγεύς y de los ἄνθρακες, aunque guarden indudablemente una relación semántica, no pertenecen a la misma teoría o analogía, y que fueron combinadas deliberadamente por Aristófanes para potenciar la representación paródica de las teorizaciones de Sócrates y sus discípulos[20], respondiendo al mismo tiempo a los «different levels of appreciation» de su público[21]. En particular, la parodia de Aristófanes se desarrollaría en dos direcciones. Por un lado, la mención de los ἄνθρακες permitiría recuperar una antigua asociación entre las brasas y los seres humanos, cuyo rastro parecen encontrarse, como se ha visto en la *Discusión* (4.1) y como se detallará en los párrafos a continuación, ya en Homero, en la reflexión de Heráclito y en el tratado hipocrático *Sobre el régimen*. Por otro lado, sugiero que la referencia a los carbones también podría haber llevado al público a recordar la representación caricaturesca del Coro de los *Acarnienses*, otra comedia aristofánica que había sido puesta en escena apenas dos años antes de la representación de las *Nubes* en las Dionisias del año 423 a.C.

Vamos por partes. En el año 425 a.C. Aristófanes puso en escena los *Acarnienses*[22], que obtuvo el primer lugar en el festival de las Leneas. El Coro de la comedia está formado por los carboneros del demo de Acarnas, quienes parecen haber ocupado una posición singular en el mundo caricaturesco de la Comedia Antigua (Kellogg 2013: 120). De hecho, los acarnienses eran conocidos por su carácter duro y testarudo y se habían convertido en el blanco de la comedia del siglo V a.C., como parece confirmar la forma δρυαχαρνεύς, un compuesto de δρῦς, 'roble', y Ἀχαρνεύς, 'acarniense', atestiguada en un fragmento cómico anónimo[23]. Aristófanes en los *Acarnienses* explota así una caricatura cómica existente, jugando con el estereotipo de los carboneros beligerantes y obstinados en una obra cuyo tema principal es el contraste entre la guerra y la paz. En particular, en su representación del Coro el comediógrafo se sirve de uno de los productos más importantes y conocidos de la economía de Acarnas, el carbón, para plasmar en características concretas la actitud belicosa de los acarnienses (Kellogg 2013: 121-25). No sorprende, por lo tanto, que el carbón y los elementos relacionados con él (brasas,

[19] Según Whycherley (1937: 25), «in the ἀήρ-πνιγεύς idea there may be a reminiscence, though several degrees removed, of Anaximander». Esta sugerencia se base en Aët. 2.13.7, donde se dice que el filósofo consideraba los cuerpos celestes πιλήματα ἀέρος τροχοειδῆ, πυρὸς ἔμπλες, κατά τι μέρος ἀπὸ στομίων ἐκπνέοντα φλόγας.

[20] Sobre el público de Aristófanes y los nuevos intelectuales, cf. Pucci (1960: 120) y Dover (1968: lii-liii).

[21] También se ha señalado que la referencia de Estrepsíades al modelo cosmológico anticipa irónicamente la escena final de la obra, cuando el personaje cómico buscará vengarse de los filósofos prendiendo fuego al φροντιστήριον que en realidad será una sartén. Cf. Iribarren (2013: 148), Picot (2013: 115).

[22] La obra fue producida por Calístrato en nombre de Aristófanes, pero como ha señalado Capps (1907: 187-93), la audiencia seguramente conocía la identidad del autor.

[23] *PCG* VIII 498, cf. Kellogg (2013: 121).

cenizas, humo y hollín) no solo tengan una posición destacada a lo largo de la obra[24], sino que también constituyan un motivo dramático que parece desempeñar un papel activo en el desarrollo de la acción y en permear la trama (Whitman 1964: 70-71).

Los miembros del Coro son descritos como στιπτοί, 'duros', πρίνινοι, 'duros como las encinas',[25] y σφενδάμνινοι, 'hombres de arce'[26] (*Ach*. 180-81). En el verso 321, cuando Diceópolis describe la rabia de los acarnienses, exclama: οἷον αὖ μέλας τις ὑμῖν θυμάλωψ ἐπέζεσεν, '¿qué negro tizón enciende de nuevo vuestra ira?'[27]. Para defenderse de la ira del Coro, el héroe se sirve de una espada con la que amenaza, como fuese un rehén, un λάρκος, 'cesta de carbón' (332, cf. 340 en la forma diminutiva λαρκίδιον). Los acarnienses, como era de esperar, entran en pánico y se preocupan por el destino del rehén, a quien definen como δημότης ἐμός, 'de mi propio demo', (v. 333), ὁμῆλιξ, 'coetáneo', y φιλανθρακεύς 'amigo de los carboneros' (v. 336). A través de estos adjetivos, Aristófanes anticipa el efecto cómico de la "animación" de la cesta de carbón: como seres humanos, los ἄνθρακες[28] pueden morir (ὀλίγου δ'ἀπέθανον, v. 348) y el λάρκος, por miedo, suelta polvo de carbón (μαρίλη, v. 348). En *Ach*. 609-12, Diceópolis se dirige a cuatro miembros del Coro, cuyos nombres propios parecen estar todos relacionados con el carbón vegetal y su producción: Μαριλάδη, 'polvoriento de hollín' (v. 609), Ἀνθράκυλλος, 'ascua de carbón', (v. 612) y Πρινίδης, 'hijo del roble'. Finalmente, el Coro invoca a la Musa de Acarnas[29], pidiéndole que provoque la inspiración tal como una φέψαλος, 'chispa', surge de las brasas de roble (ἐξ ἀνθράκων πρινίνων, v. 668). Así, el canto de la Musa Ἀχαρνική es ἀγροικότερον, 'rústico', al igual que los miembros del Coro, quienes reiteran ser δημόται, 'compañeros de demo', de la Musa. Por lo tanto, así como el carbón es "humanizado" en la obra, a los Acarnienses se les atribuyen explícitamente las características típicas de este elemento (su dureza, vv. 180-81, el color, μέλας θυμάλωψ, 321), pero también nombres relacionados etimológicamente, e incluso una Musa propia, que también está asociada al carbón. Esta notable presencia de alusiones léxicas a las brasas tiene una resonancia directa dentro de la obra, en la que la ridiculización de los sentimientos de solidaridad e incluso afecto de los acarnienses hacia los ἄνθρακες, a los que tratan como seres animados y como propios miembros del demo, representa un tema dominante (Nagy 1990: 152 n. 30)[30].

Dada esta peculiaridad de los *Acarnienses*, y considerando que podría seguir en la línea de una tradición existente de caricatura que presentaba a los habitantes de Acarnas como similares a la madera/carbón con la que trabajaban[31], es probable que la mayoría del público recordase esta comedia en el momento en que en las *Nubes* Estrepsíades menciona la asociación directa

[24] El término ἄνθραξ aparece seis veces en la comedia (*Ach*. 34, 212, 332, 348, 667, 891).

[25] Según Starkie (1968[2]: 49), πρίνινος podía tener un doble significado, ya que puede traducirse 'corazón de roble', es decir, 'duro como roble', pero también, como sugiere el pasaje de Ar. *Ran*. 859 (σὺ δ' εὐθὺς ὥσπερ πρῖνος ἐμπρησθεὶς βοᾷς), podría tener el valor de 'como una encina encendida' o 'irascible', un significado que se encuentra también en *Vesp*. 877 (παῦσόν τ' αὐτοῦ τοῦτο τὸ λίαν στρυφνὸν καὶ πρίνινον ἦθος).

[26] La madera de encina y de arce era particularmente densa y, por lo tanto, se usaba para producir carbón vegetal de alta calidad. Cf. Olson (2002: 128), Kellogg (2013: 216).

[27] Cf. Whitman (1964: 70). El adjetivo μέλας, 'negro', hace referencia al color del carbón, y θυμάλωψ evoca θυμός (cf. Ar. *Ach*. 352), representando la rabia de los Acarnienses. Cf. Starkie (1968[2]: 75-76), Taillardat (1965: 192), Kellogg (2013: 125-26). Olson (2002: 162) considera este verso un «complex – and strikingly mixed – bundle of images».

[28] Cabe destacar que los ἄνθρακες son definidos Παρνήθιοι (v. 348), con referencia al Monte Parnés, al pie del cual se situaba el demo de Acarnas. Cf. Kellogg (2013: 123): «much of the charcoal production in the deme must have come from the scrub and timber resources on the slopes of Mount Parnes».

[29] La Musa es decrita como 'llameante' (φλεγυρά, v. 665), 'que tiene el poder del fuego' (πυρός ἔχουσα μένος, v. 666) y 'fuerte' (ἔντονος, v. 667). Cf. Sparkes (1975: 134).

[30] Cf. también Whitman (1964: 71), quien reconoce las dificultades a la hora de definir «whether the coal image has followed the plot or the plot has followed the coal image».

[31] Para otras fuentes clásicas sobre los acarnienses, cf. Kellogg (2013: 134-38).

entre carbones y humanos (ἡμεῖς δ'ἄνθρακες). Sin embargo, aún si interpretamos esta afirmación como una referencia indirecta a los *Acarnienses*, queda por explicar cómo esta alusión podría haber contribuido al propósito de las *Nubes*, cuyo principal objetivo era la ridiculización de Sócrates y sus discípulos, es decir, de los intelectuales de la Atenas del siglo V a.C.

Como se ha mencionado anteriormente, a la hora de tratar la presencia de los ἄνθρακες en el v. 97 de las *Nubes*, algunos comentaristas han puesto la atención en una posible conexión[32] con un testimonio de la teoría de la sensibilidad de Heráclito (*VS* 22 A16). Si bien no veo necesariamente una conexión con la imagen del πνιγεύς, sin embargo, considero que este testimonio es relevante en la medida en que permite rastrear lo que podría haber sido una asociación tradicional ἄνθρακες-humanos, basada en la analogía entre el calor humano y el fuego. Según el filósofo de Éfeso, así como las brasas pierden su brillo cuando se separan del fuego (χωρισθέντες δὲ σβέννυνται), la mente interna (ὁ ἐν ἡμῖν νοῦς), que es la parte (μοῖρα) de περιέχον que se encuentra dentro de los cuerpos (ἐπιξενωθεῖσα τοῖς ἡμετέροις σώμασιν), se vuelve 'casi irracional' (σχέδον ἄλογος) cuando se separa del περιέχον durante el sueño. En su analogía νοῦς = ἄνθρακες / περιέχον = πῦρ, Heráclito parece sugerir que los humanos requieren el contacto con el fuego para mantenerse vivos, o más precisamente, para permanecer λογικοί.

Como señala Marcovich, una idea muy similar está presente en el tratado hipocrático *Sobre el régimen* (Hippoc. Acut. 1.29 = Joly & Byl 146.11-6), donde se utiliza el símil de las brasas para explicar cómo dos almas pueden mezclarse (ψυχή προσμίσγεσθαι ψυχῇ)[33]. Según el autor, las almas se comportan como dos montones de brasas que se juntan, en el sentido de que, aunque inicialmente uno esté ardiendo y el otro esté frío, finalmente acaban ardiendo juntos de forma indistinguible y homogénea (ἐν ὁκοίῳ σώματι ζωπυρέονται, τοιοῦτον δὴ τὸ πᾶν ἔσται). Además, así como el fuego, después de consumir todas las brasas, se extingue y se vuelve invisible, de la misma manera también el alma desaparece cuando abandona el cuerpo humano. Al igual que los seres humanos, las brasas comienzan su vida gracias a un fuego, y ese fuego «continues to grow in strength until all the available nourishment is used up, at which point the fire is slowly "breathed out" until all that is left is cold ash» (Camden 2016: 186).

La analogía entre los seres humanos y las brasas, basada en la asociación entre la vida humana y el calor, parece haber estado presente en el pensamiento filosófico griego, por lo menos a partir de Heráclito[34]. Según Lonie (1981: 153), la conexión es «indeterminably old», sobre todo si se considera que el símil homérico que presenta Ulises como un tizón bajo las cenizas (Hom. *Od*. 5.488-90) también encaja en las analogías fuego-vida y carbones-humanos. En efecto, como se ha mostrado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, en la representación del héroe que conserva el σπέρμα πυρός, 'semilla de fuego', es posible ver la idea del fuego como principio vital y de las brasas como su contenedor[35]. Por tanto, parece improbable que la presencia del símil de las brasas en el tratado hipocrático, donde el autor habla de una fusión de semillas parentales y las relaciona con el cuerpo/alma humana[36], sea

[32] Espero poder examinar las razones de dichas conexiones en un trabajo futuro.

[33] Markovich (1967: 581 n. 7).

[34] Para una panorámica de las diferentes posturas sobre la autenticidad del símil de los carbones en cuanto formulación de Heráclito, cf. Finkelberg (2017: 184 n. 35).

[35] De la misma manera, Mondolfo & Tarán (1972: 154) consideran que «le idee espresse da Eraclito le troviamo diffuse nel pensiero dell'epoca», así como Marcovich (1967: 583): «the embers-simile is elsewhere known».

[36] Cf. también Bartoš (2015: 189): «regarding the activity and the potency of further development of the seed, he mostly prefers to speak about *psuchē*, while in relation to nutrition, physical power or gender difference, he prefers the expressions *sōma, to apokrithen* or *sperma*».

casual. De hecho, aparece como una prueba más del uso específico de los carbones para ilustrar el concepto de fuego o calor innato[37].

A la luz de estas reflexiones, creo que la mención de ἄνθρακες en *Nub*. 97, más que hacer referencia a la teoría de un filósofo concreto, constituye una nota paródica general hacia las teorizaciones analógicas de este tipo[38]. Esta afirmación parece estar respaldada por la cronología del tratado *Sobre el Régimen*, que se suele datar entre finales del siglo V y el 350 a.C., es decir, sería contemporáneo de Aristófanes[39].

Además, más allá de las especulaciones sobre qué teorías o personajes filosóficos podrían constituir el objetivo paródico del poeta, muchos estudiosos[40] han señalado que, a nivel léxico, Aristófanes podría haber creado un juego cómico, explotando la asonancia de ἄνθρακες (v. 97) con ἄνδρες (v. 95) o ἄνθρωποι[41].

Como ya se ha señalado, la imagen del πνιγεύς ha sido generalmente reconocida como un dispositivo cómico utilizado por Aristófanes para aludir paródicamente a las teorías presocráticas, burlándose de las especulaciones del Pensatorio, siguiendo los pasos de una ridiculización ya presente en la comedia de Cratino. En este contexto, aun si asumimos que la mención de ἄνθρακες es una ampliación original de la imagen introducida por Aristófanes para mofarse de la antigua asociación carbones-humanos, por otra parte, es evidente que también encaja perfectamente dentro de la imagen cosmológica del cielo como una tapa de horno. De hecho, el primer y más inmediato efecto cómico de la intrusión de Aristófanes proviene directamente de su lógica aparente, marcada sintácticamente por la partícula δέ (v. 97): mediante las palabras de Estrepsíades y en posición destacada en el segundo hemistiquio del verso, el poeta afronta la lógica filosófica con su "lógica cómica".

En otras palabras, en este curioso pasaje de las *Nubes* Aristófanes parece haber querido revelar la inconsistencia del argumento del Pensatorio tomando parte en la teorización de Sócrates, insertando en la imagen familiar del πνιγεύς la asociación entre humanos y carbones, atestiguada en el pensamiento filosófico griego y llevada a su forma caricaturesca más explícita en los *Acarnienses.* Desde esta perspectiva, la mención de los ἄνθρακες cobra especial significado, ya que no solo eran un elemento trivial de la vida cotidiana, y por lo tanto creaban un contraste cómico en el contexto de una teoría científica, sino que el carbón también había demostrado ser un objeto de comedia, como queda claramente señalado por su presencia omnipresente y "activa" en los *Acarnienses*. En el pasaje examinado, mientras marca la aparente proximidad de la comedia a la filosofía mediante el uso de metáforas y analogías de la vida cotidiana para explicar conceptos[42], Aristófanes está en realidad subrayando la

[37] Cf. Bartoš (2015: 250): «the way in which the author introduces the analogy … suggests that the whole picture is only an illustration and that the fire that heats coals is analogical but not identical with the fire that is the principle of life». Siempre según Bartoš (2015: 246), esto sería confirmado por otras menciones por parte de autores hipocráticos del 'encender' y 'quemar' de las almas o del esperma: *Acut.* 1.9 (Joly & Byl 132.13-14), 1.25 (Joly & Byl 142.9-11), *Epid*. 6.5.2 (L. 5.314.14-15), *Aph*. 5.63 (L. 4.556.3-7).

[38] Desde esta perspectiva se podría interpretar también la asociación entre el coro de los *Acarnienses* y el carbón.

[39] Si, en cambio, fuese de una fecha posterior, entonces quedaría como prueba de la persistencia de la imagen (Joly & Byl 2003: 44-49).

[40] Whitman (1964: 71), Starkie (1966^2: 33), Willi (2003: 98), Judet de la Combe (2006: 67). Hay algunas excepciones, aunque ciertamente escasas, como Picot (2013 : 116, n. 10): «je ne suis pas persuadé qu'Aristophane ait voulu faire un jeu de mot sur ἄνθρακες et ἄνθρωποι».

[41] Según Judet De la Combe (2006: 67), el término ἄνδρακας, 'hombre por hombre', pudo haber influido en el juego de palabras. Nagy (1990: 151, n. 29-30, también en Nagy 2010: 63) sugiere que el sustantivo ἄνθρωπος, 'ser humano', podría ser un compuesto de ἄνθραξ, 'tizón, carbón ardiente', con el significado de 'él que tiene el aspecto de los carbones ardientes'. Existen varios paralelos semánticos en los mitos indoiranios sobre la creación de humanos a partir de las brasas del fuego del sacrificio; cf. Nagy (1990: 151, 2010: 64).

[42] Judet de la Combe (2006: 65).

inconsistencia de la teoría de Sócrates y sus discípulos, sirviéndose de su recurso más valioso: el lenguaje[43].

En este contexto, el juego de palabras basado en la asonancia de ἄνθρακες y ἄνθρωποι resulta particularmente significativo, ya que personifica «the 'phrontistic' attachment to true meanings and etymological connections» y muestra claramente cómo esta actitud puede exceder todo conocimiento de sentido común (Willi 2003: 98). Así, si para los nuevos intelectuales la percepción teórica del mundo ha de adaptarse al lenguaje y a su lógica, Aristófanes los ridiculiza dándoles a probar su propia medicina (cf. λέγοντες ἀναπείθουσι, v. 96)[44]. Además, mientras que por un lado la referencia a los ἄνθρακες-ἄνθρωποι constituye una crítica al uso del lenguaje que hacen las almas sabias, por otro lado, también parece apuntar críticamente al interés típicamente sofístico hacia los humanos.

Si la formulación de la teoría del Pensatorio por parte de Estrepsíades habría parecido simplemente divertida por su carácter absurdo a los miembros menos formados de la audiencia, para la élite con más conocimientos filosóficos y culturales del público debía de haber resultado, por lo menos, una mezcla cómica de tradiciones procedentes tanto de la filosofía como de la poesía. Aristófanes combina en una misma teoría la imagen ya conocida y ridiculizada del πνιγεύς presocrático con la tradición igualmente familiar que presenta las almas/cuerpos humanos como si fuesen carbones. La teoría expresada por Estrepsíades constituye por lo tanto el resultado de esta extraña y humorística combinación. Este es, creo, un claro ejemplo del dominio del lenguaje cómico de Aristófanes: al introducir los ἄνθρακες dentro de la imagen del horno, el comediógrafo presenta una teoría aparentemente lógica que se convierte en una herramienta paródica muy eficaz para responder a las diferentes expectativas cómicas de su audiencia estratificada. De hecho, si está claro que, para los espectadores menos educados, la descripción de Estrepsíades de la imagen de la portada y las brasas hubiera sido divertida en sí misma, espero haber demostrado que también contenía alusiones que solo los miembros más sofisticados de la audiencia habrían apreciado. En efecto, mientras ridiculiza la investigación "científica" tradicional, la imagen del πνιγεύς y de los ἄνθρακες también constituye una aguda crítica tanto del lenguaje como de los nuevos objetivos de la especulación de los intelectuales en la Atenas del siglo V, desenmascarando la falta de novedad inherente a su especulación, que aparece como una reorganización inconsistente de ideas extrañas e infundadas.

La novedad de la mención de los carbones en *Nub*. 97 y sus implicaciones habrían sido apreciadas por los espectadores δεξιοί, a quienes Aristófanes presenta con orgullo una obra igualmente inteligente y sofisticada (*Nub*. 547-48):

> ἀλλ' αἰεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι
> οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς·
>
> *En cambio, concibo hábilmente siempre nuevas ideas,*
> *Todas diferentes al resto, y cada una muy ingeniosa.*

[43] Cf. Willi (2003: 97): «language plays an important role in *Clouds*. Socrates and his students … develop linguistic theories which are based on abstract principles and therefore promote departures from normal usage».

[44] Desde esta perspectiva, la propuesta de Nagy de ἄνθρωποι como una forma compuesta derivada de ἄνθρακες parece convincente, ya que una conexión etimológica entre carbones y humanos podría haber potenciado el efecto cómico de la intrusión de Aristófanes.

5.5 AMOR ABRASADOR: CARBONES Y BRASAS EN LOS EPIGRAMAS ERÓTICOS DE LA *ANTOLOGÍA PALATINA*

Los resultados presentados en este capítulo reproducen los contenidos de la siguiente publicación:

E. Giunchi (2019), "Amor abrasador: carbones y brasas en los epigramas eróticos de la Antología Palatina", *Habis* 50: 305-26.

Revista: *Habis*
Editorial: Editorial de la Universidad de Sevilla
ISSN: 0210-7694
DOI: https://dx.doi.org/10.12795/Habis
Enlace a la revista :
https://institucional.us.es/habis/

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5.6 *CINIS AMORIS*: LA CENERE NEGLI EPIGRAMMI EROTICI DELL'*ANTOLOGIA PALATINA*

Los resultados presentados en este capítulo reproducen los contenidos de la siguiente publicación:

E. Giunchi (2021), "*Cinis amoris*: la cenere negli epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina*", *Athaeneum* 109/1: 43-63.

Revista: *Athenaeum*
Editorial: New Press Edizioni
ISSN 0004-6574
Enlace a la revista:
https://athenaeum.unipv.it/

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

6 CONCLUSIONI

Partendo dalla constatazione della rilevante presenza del carbone nella vita quotidiana del mondo greco antico e, di conseguenza, dei numerosi riferimenti a tale elemento che si riscontrano già nei primi testi della letteratura greca, il presente lavoro si è proposto lo studio delle occorrenze dei termini relativi al campo semantico della combustione e del carbone, inteso come una indagine relativa alla forma in cui i greci interpretavano gli elementi naturali, alla luce della loro visione del mondo e della vita.

In particolare, l'obiettivo era quello di mettere in risalto come il carbone abbia assunto, già dalle origini della letteratura greca, alcuni significati figurati e simbolici, che si sono sviluppati e definiti nel corso della produzione e della riflessione letteraria di diversi autori e nell'ambito di diversi generi.

Nello specifico, si è scelto di concentrare l'analisi sui testi in cui il carbone ed elementi affini appaiono nel contesto di tropi e figure semantiche quali metafore e similitudini, ma anche personificazioni ed analogie. Il presupposto teorico della ricerca era la convinzione che tali immagini, caratterizzate da un linguaggio connotativo e figurato, avrebbero costituito un terreno privilegiato per l'indagine dei significati simbolici degli elementi di combustione, permettendo di tracciare con maggior chiarezza l'elaborazione e l'evoluzione di questo motivo nella letteratura greca.

In questa prospettiva, un ruolo significativo a livello teorico è stato svolto dai concetti di intertestualità e allusione, che hanno permesso di elaborare una duplice base metodologica. Da un lato, la nozione di intertestualità ha sollecitato un confronto continuo fra i vari testi e una ricerca dei possibili legami tra di essi, che mettessero in luce una rete di rimandi allusivi basati sul motivo del carbone. D'altro canto, tale prospettiva intertestuale ha messo in evidenza l'importanza degli strumenti retorico-linguistici, che permettono osservazioni e analisi letterarie concrete e sistematiche, basate sull'uso connotativo del linguaggio. Il risultato di tali ricerche, applicate al *corpus* di testi stabilito in base a un criterio in primo luogo lessicale e successivamente semantico, ha condotto all'individuazione di quattro diversi ambiti in cui il lessico della combustione pare aver sviluppato un valore simbolico o, quantomeno, pare aver suggerito alcune associazioni di idee, riflesse nei testi letterari a noi pervenuti.

La prima di tali associazioni è quella che lega la rappresentazione degli esseri umani al carbone. Vincolato indissolubilmente al fuoco, ma al contempo "terreno" come gli uomini, il carbone si presta alla rappresentazione del corpo umano, freddo e spento, quando non è "acceso" dal soffio vitale, proprio come una brace che può passare dallo stato ardente allo spegnimento completo. A partire dalla similitudine omerica che presenta Ulisse come un tizzone sotto la cenere, passando per la filosofia presocratica di Eraclito e Senofane, arrivando alla commedia di Aristofane, il carbone contribuisce alla simbologia relativa alla vita, intesa come accensione, calore vitale: un fuoco "umano", che ha bisogno di essere curato e preservato.

Proprio tale "umanità" è presente nella seconda associazione che appare dai testi esaminati: il carbone è la versione più controllabile del fuoco di cui contiene e talvolta nasconde la forza distruttrice. Solo un uso attendo della μῆτις, come quella di Ulisse ed Ermes, permette di convertire questo potente elemento in una risorsa, mentre coloro che ne vengono sorpresi improvvisamente sono destinati alla rovina. Il tizzone e le braci, apparentemente spente e tuttavia contenenti lo σπέρμα πυρός, costituiscono l'immagine dell'inganno e del pericolo: una

scintilla incendia il nido dell'aquila in Archiloco e un piccolo tizzone infiamma il cuore di Medea e rappresenterà Paride nel sogno di Ecuba come causa della futura rovina di Troia.

Lo studio del lessico del carbone e della combustione ha condotto inevitabilmente alla riflessione su un luogo centrale nella vita quotidiana: il focolare domestico. Centro della casa, esso costituisce il luogo fisico che assicura l'unione del gruppo famigliare e la perpetuazione della stirpe, che si mantiene e si riproduce in stretta relazione con il focolare stesso. In questa prospettiva può essere letta una serie di miti che indicano il nuovo nato o l'erede al trono come un "figlio del focolare" e che contengono una simbologia legata ad elementi come braci e tizzoni. Allo stesso modo la presenza del tizzone nei miti di Meleagro e Demofoonte può essere interpretata alla luce dell'associazione concettuale tra l'avvicinamento o l'allontanamento dal fuoco e la nascita o la morte degli eroi, connessione che pare essere confermata da rituali quali le *Anfidromie*. Quello del focolare è un fuoco generatore e accogliente, che offre sicurezza e che costituisce un centro al cui tendere, come faranno Ulisse e Agamennone, seppur con esiti diversi.

Strettamente legata alla concezione del focolare come luogo di protezione e stabilità è la figura femminile, elemento "fisso" dell'οἶκος, in contrapposizione con le figure maschili, dotate di maggior mobilità e in contatto con l'esterno. A questo proposito, si è notata una tendenza generale nel pensiero greco a connotare il "maschile" con la fiamma e ad associare il "femminile" – e in particolare il ventre materno – al focolare o al forno.

Intesi come elementi di unione tra il fuoco e l'οἶκος, centro fondante della casa e della sua discendenza, il fuoco domestico e gli elementi ignei che lo accompagnano (carboni, braci, ecc.), sono stati variamente utilizzati nell'ambito della simbologia relativa alla sfera sessuale e al desiderio erotico e amoroso. Nella tragedia di Eschilo, Sofocle ed Euripide, il focolare è un luogo legato alla donna, che racchiude valori relativi all'οἶκος, alla sua continuità e integrità, mentre si presta al contempo ad allusioni di tipo erotico e sessuale. Portando all'estremo questo aspetto, nelle sue opere Aristofane arriva ad associare direttamente il focolare e gli elementi di combustione agli organi sessuali femminili.

I sei studi di caso che si presentano come risultati della tesi si inseriscono in questa rete di valori simbolici, spesso sovrapposti e complementari tra di essi. In "Hearths, Embers and Hearths, Embers and Braziers: on the Role of Domestic Fire in the *Odyssey*", si è proposta una lettura delle immagini del focolare alla luce del progressivo avvicinamento di Ulisse a Itaca. Nello specifico, esse paiono stabilire una connessione emblematica tra il protagonista e il suo οἶκος, meta finale del lungo viaggio da Troia, mentre al contempo ne marcano i principali momenti: la partenza da Ogigia, l'accoglienza da parte dei Feaci, il ritorno in patria.

Seguendo la stessa linea di riflessione, in "El humo del hogar en la *Odisea*" si è posta l'attenzione su un elemento strettamente vincolato al focolare e all'ambito domestico, il fumo, e si è visto come la sua presenza in varie tappe del νόστος di Ulisse li caratterizzi come momenti di pericolo e, spesso, dilazione del viaggio verso Itaca.

Il terzo contributo, "Bright Heads", fa riferimento a un passaggio dell'*Odissea* citato nel precedente contributo, in cui Ulisse assume le spoglie di mendicante nel palazzo di Itaca. Tale passaggio è stato posto in relazione intertestuale con uno dell'*Iliade*, al fine di mostrare che le immagini di combustione svolgono la funzione di presentare Ulisse alludendo alla rappresentazione di Achille nel momento suo ritorno sul campo di battaglia nel canto 18 del poema iliadico.

In "*Anthrakes* en Aristófanes", si è proposta una lettura dell'analogia uomini-carboni alla luce di una serie di testi, a partire dalla similitudine omerica di Ulisse-tizzone e continuando con le riflessioni dei presocratici, che presentano una chiara associazione tra calore e vita e tra esseri umani ed elementi "accesi", come le braci e i tizzoni.

Da ultimo, nelle pubblicazioni relative agli epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina* si è esaminato il ruolo di ceneri e braci come immagini concrete delle varie fasi del processo di innamoramento e consunzione per amore vissuti dal protagonista. In questo contesto, il topico "fuoco d'amore" rende i prodotti della combustione particolarmente adatti ad esprimere i risultati di una passione che, come una fiamma, travolge l'amante.

Come previsto dall'ipotesi di ricerca, i testi che hanno composto il *corpus* della tesi e, in particolare, i passaggi analizzati negli studi di caso proposti sono risultati rilevanti nell'evidenziare la presenza di un significato figurato degli elementi legati alla combustione nell'ambito di diversi generi, autori e periodi della letteratura greca. Esistono tuttavia alcuni limiti del presente lavoro che vale la pena sottolineare, soprattutto nella prospettiva di futuri sviluppi della ricerca.

In primo luogo, per quanto il *corpus* analizzato fosse compreso tra l'epica omerica e l'età ellenistica, per questioni di tempo non è stato possibile estendere l'indagine a tutti i *loci* letterari di interesse. In particolare, non si è potuta svolgere una trattazione specifica sulla tragedia, che avrebbe certamente reso la panoramica dei risultati più completa. Inoltre, non è stato possibile elaborare e redigere un indice terminologico ragionato in conclusione del lavoro, che lo avrebbe reso più fruibile e facilmente consultabile. Tuttavia, sono proprio questi limiti a costituire un nuovo stimolo in direzione di una futura ricerca, che, poggiando le sue basi nella presente tesi, possa ampliare l'analisi sia in senso cronologico, estendendola oltre l'epoca ellenistica, sia in senso qualitativo, cercando di approfondire ulteriormente lo studio di tutti i passaggi del *corpus*.

A questo proposito, vorrei concludere con due osservazioni proposte da Umberto Eco nelle quali, al termine di questo percorso, sento di potermi riconoscere. La prima è che «fare una tesi significa divertirsi» (1977: 247-48):

> Se avrete fatto la tesi con gusto, vi verrà voglia di continuare […] se il lavoro è stato fatto bene il fenomeno normale, dopo la tesi, è l'insorgere di una gran frenesia di lavoro. […] E questo è il segno che la tesi vi ha attivato il metabolismo intellettuale, che è stata una esperienza positiva.

Quello che qui si presenta è il risultato di un percorso che, per quanto non esente da difficoltà e talvolta delusioni, è stato animato in ogni sua fase da una forte motivazione e dal gusto di perseguire piccole, spesso minuscole, "scoperte" in un tema apparentemente "arido" e poco attraente.

La seconda osservazione è che «la tesi è come il maiale, non se ne butta via niente». Ogni momento del lavoro di ricerca ha rappresentato un tassello importante nel processo che ha portato alla stesura di questa tesi. Al suo interno sono contenute riflessioni, appunti e idee che mi propongo di coltivare, riconsiderare, approfondire ed espandere. In questa prospettiva, questa tesi rappresenta ad un tempo un risultato finale e un punto di partenza. D'altronde, la ricerca è un po' come il carbone: può sempre far scaturire un nuovo fuoco.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

7 REFERENCIAS

Para las abreviaturas de los autores antiguos y sus obras se han seguido las del *DGE*. Para las revistas, se reportan las abreviaturas de *L'Année Philologique*.

7.1 ABREVIATURAS

DELG: P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck. 1968-80 (supl. 1999).

DGE: Diccionario Griego-Español. Madrid: CSIC, 1980-actualidad.

EDG: R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010.

GEW: H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1960-1973.

GI: F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca. Greco italiano.* Torino: Loescher, 2004[2].

LfgrE: B. Snell et. al. Lexikon des frühgriechischen Epos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979-2010.

LSJ: H.G. Liddell, R. Scott & H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1940[9] (supl. 1968, 1996).

PCG: R. Kassel & C. Austin, *Poetae comici Graeci*, I, II, III.2, IV, VI, VII, VIII. Berolini-Novi Eboraci: De Gruyter, 1983 (IV), 1984 (III/2), 1986 (V), 1989 (VII), 1991 (II), 1995 (VIII), 1998 (VI/2), 2001 (I).

PMG: D.L. Page, *Poetae melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962

TrGF: Tragicorum Graecorum fragmenta. I. B. Snell. *Testimonia et fragmenta tragicorum minorum* (*editio correctior et addendis aucta cur.* R. Kannicht), Göttingen 1986[2]; II. R. Kannicht & B. Snell, *Fragmenta adespota*, Göttingen 1981; III. S. Radt, *Aeschylus*, Göttingen 1985; IV. S. Radt, *Sophocles* (F 730a-g ed. R. Kannicht), Göttingen 1977; V. R. Kannicht, *Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

VS: H. Diels & W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann, 1954[7].

7.2 BIBLIOGRAFÍA

Acosta-Hughes, B. 2010. *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*. Princeton: Princeton University Press.

Albiani, M.G. 1980. "Leon. Tar. 92 G.-P. (= AP 5.188)", *QUCC* 5: 75-87.

Antoniono, M.E. & Cesca, O. 2011. "Sangue che uccide. Il committente, il pubblico e il poeta nell'*Epinicio V* di Bacchilide", *Annali Online Lettere - Ferrara* 1(2): 319-41.

Antonopoulos, A. 1993. "The Double Meaning of Hestia: Gender, Spirituality, and Signification in Antiquity", «Women and language» 16: 1-6.

Armstrong, J.I. 1958. "The Arming Motif in the *Iliad*", *AJPh* 79: 337-54.

Arrighetti, G. 1998. *Esiodo. Opere*. Torino: Einaudi-Gallimard.

Aubreton, R., Buffière F. & Irigoin J. 1994. *Anthologie grecque Première partie:* Anthologie Palatine. *Tome XI (Livre XII)*. Paris: Les Belles lettres.

Austin, C. & Bastianini, G. 2002. *Posidippi Pellaei quaesupersunt omnia.* Milano: LED.

Austin, N. 1975. *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homers' Odyssey.* Berkeley: University of California Press.

Bachelard, G. 1964. *The Psychoanalysis of Fire*. London: Routledge & Kegan Paul.

———. 1990. *Fragments of A Poetics of Fire*. Dallas: Dallas Institute Publications.

Baechle, N. 2016. "Poetic Devices in Greek Literature. Pleasure and Creative Appropriation", en: A *Companion to Greek Literature*, ed. M. Hose and D. Schenker, 461-75. Chichester, West Sussex: John Wiley and Sons.

Bakhtin, M. 1968. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi (ed. or. rus. Москва 1963).

Bakker, E.J. 2013. The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey. Cambridge: Cambridge University Press.

Baldwin, B. 1982. "Asclepiades, *AP* V 210", *Emerita* 50: 145-49.

Barker, E.T.E. & Christensen, J.P. 2014 "Even Heracles Had to Die: Homeric 'Heroism', Mortality and the Epic Tradition", *TC* 6(2): 249-77.

———. 2019. *Homer's Thebes: Epic Rivalries and the Appropriation of Mythical Pasts.* Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Barlow, S.A. 1986. *Euripides. Trojan Women*. Warminster: Aris and Phillips.

Barnouw, J. 2014. *Odysseus, Hero of Practical Intelligence: Deliberation and Signis in Homer's* Odyssey. Lanham, MD: University Press of America.

Barrios Castro, M.J. 2006. "(Aἴρειν) ἔξω πόδα (πήλου) de 'sacar el pie del fango' a 'librarse de un peligro'. Un ejemplo de idiomatización desde la semántica cognitiva", en: *Estudios Filológicos en Homenaje a Mercedes Vílchez Díaz*, ed. J.A. Correa y E. Ruiz Yamuza, 83-95. Zaragoza: Pórtico.

Barthes, R. 1974. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.

Bartoš, H. 2015. *Philosophy and Dietetics in the Hippocratic On Regimen.* Leiden-Boston: Brill.

Beck, D. 2005. "Odysseus: Narrator, Storyteller, Poet?", *CP* 100: 213-27.

Beckby, H. 1961. *Anthologia Graeca I-IV.* München: Teubner.

Belmont, D.E. 1962. *Early Greek guest-friendship and its role in Homer's* Odyssey. Tesis doctoral: Princeton University.

Bergren, A. 2008. *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Berkowitz, G. 2004. *Semi-public Narration in Apollonius'* Argonautica. Louvain-Paris-Dudley, MA: Peeters.

Bierl, A. 2004. "'Turn on the light!' Epiphany, the God-like hero Odysseus, and the Golden lamp of Athena in Homer's *Odyssey* (Especially 19.1-43)", *ICS* 29: 43-61.

Bing, P. & Bruss, J.S. 2007. *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden-Boston: Brill.

Bloom, H. 1973. *The anxiety of influences: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press.

Böhme, G. & Böhme, H. 1998. *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder.

Bolens, G. 2000. *La logique du corps articulaire: Les articulations du corps humains dans la littérature occidentale*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Bonanno, M.G. 1987. "Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)", en: S. Boldrini *et al., Filologia e forme letterarie: Studi offerti a Francesco Della Corte*, 5 vols, 213-28. Urbino: Università degli Studi di Urbino.

———. 1990. *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Borthwick, E.K. 1988. "Odysseus and the Return of the Swallow", *G&R* 35: 14-22.

Bossi, F. 1990[2] . *Studi su Archiloco*. Bari: Adriatica Editrice (Bologna 1984[1]).

Boyd, M. 2015. "Meleager and the War of Love (AP 12.48 = 16 G-P)", «Mnemosyne» 68: 488-93.

Bradley, E.M. 1976. "The Greatness of His Nature: Fire and Justice in the *Odyssey*." «Ramus» 5: 137-48.

Breglia Pulci Doria, L. 1979. "Le Thesmoforie eretriesi", in *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident 1*, 53-63. Naples: Publications du Centre Jean Bérard.

Bremmer, J. 1988. *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge.

Brioso Sánchez, M. 1989. "A.P. V 211 (Posidipo)", *Habis* 20: 23-24.

Buffière, F. 1977. "Sur quelques épigrammes du livre XII de l'*Anthologie"*, *REG* 90(428/429): 95-107.

Burgess, J.S. 2006. "Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference", *Oral Tradition* 21(1) 148-89.

———. 2012a. "Intertextuality without Text in Early Greek Epic", en: *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, ed. Ø. Andersen y D.T.T. Haug, 168-83. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2012b. "Belatedness in the Travels of Odysseus", en: *Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, ed. F. Montanari, A. Rengakos y C. Tsagalis, 269-90. Berlin-Boston: De Gruyter.

Burkert, W. 1983. *Homo necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrifical Ritual Myth*. Berkeley-Los Angeles-London-Berlin: University of California Press.

———. 1994. *A Commentary on Apollonius Rhodius' Argonautica III 1-471*. Leiden-New York-Köln: Brill.

Cairns, F. 2016. *Hellenistic Epigrams: contexts of exploration*. Cambridge: Cambridge University Press.

Calderón Dorda, E. 1997. "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", *Emerita* 65: 1-16.

Camden, D.H. 2016. *Medicine and Cosmology in Classical Greece: First Principles in Early Greek Medicine*. Tesis doctoral: Harvard University.

Cameron, A. 1995. *Callimachus and His Critics.* Princeton: Princeton University Press.

Campbell, M. 1983. *Studies in the third book of Apollonius Rhodius'* Argonautica. Hildesheim: Olms.

Canestrini, D. 1984. "La salamandra e i paradossi termodinamici dell'amore", *AFLS* 5: 377-92.

Capps, E. 1907. "Epigraphical Problems in the History of Attic Comedy" *AJPh* 28: 179-99.

Caratozzolo, A. 2007. *I figli del focolare: storie di eroi fondatori, Paideia* 62 (2007) 193-226.

———. 2012. "Storie di figli del focolare", «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line» n. especial: 83-103.

Carey, C. 2000. "Old Comedy and the Sophists", en: *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, ed. F.D. Harvey y K.J. Wilkins, 419-36. London: Duckworth / The Classical Press of Wales.

Casanova, A.1979. *La famiglia di Pandora: analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*. Firenze: CLUSF.

Càssola, F. 1975. *Inni omerici*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori.

Cerri, G. 2008. "L'ideologia dei quattro elementi nella cultura greca arcaica: dell'epos omerico alla scienza fisica", en: *Cultura clásica y su tradición,* ed. O. Álvarez, 69-74. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

Chadwick, J. 1996. *Lexicographica Graeca. Contributions to the lexicography of ancient Greek*. Oxford: Oxford University Press.

Ciani, M.G. 1974. *Φάος e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*. Firenze: Leo Olsdchki Editore.

Clack, J. 1973. "The Medea similes of Apollonius Rhodius", *CJ* 68: 310-15.

———. 1992. *Meleager: The Poems.* Wauconda, IL: Bolchazy-Carducci Publishers.

———. 1999 *Asclepiades of Samos and Leonidas of Tarentum, The Poems. Edited with notes and vocabulary*. Wauconda, IL: Bolchazy-Carducci Publishers.

Clarke, H.W. 1962. "Fire Imagery in the *Odyssey*", *CJ* 57: 358-60.

———. 1967. *The Art of the Odyssey*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Clay, J.S. 1983. *The Wrath of Athena: Gods and Men in the* Odyssey. Princeton, NJ: Princeton University Press.

———. 2003. *Hesiod's Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.

Constantinidou, S. 1993. "Auge/augai: some observations on the Homeric perception of light and vision", *Δωδώνη* 22: 95-107.

———. 2010. "The Light Imagery of Divine Manifestation in Homer", en: *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, ed. M. Christopoulos, E.D. Karakantza y O. Levaniouk, 91-104. Lanham, MD: Lexington Books.

———. 2019. *The gaze of Homer: Light and Vision in the Iliad*. Athens: Institut du Livre / Kardamitsa.

Conte, G.B. 1981. "A proposito dei modelli in letteratura", *MD* 6: 147-57.

———. 1985. *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano.* Torino: Einaudi.

Conte, G.B. & Barchiesi, A. 1989. "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", en: *Lo spazio letterario di Roma antica I*, ed. G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giardina, 81-114. Roma: Salerno Editrice.

Cook, A. 1993. *Homer. The Odyssey*. New York-London: W.W. Norton & Co.

Cook, E. 1999. ""Active" and "passive" heroics in the *Odyssey*", *CW* 93: 149-67.

USC
DE COMPOSTELA

Cooper, J.M. 1978. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London: Thames & Hudson.

Coray, M. 2018. *Homer's Iliad. The Basel Commentary. Book XVIII*. Boston-Berlin: De Gruyter.

Couat, A. 1968. *La poésie alexandrine sous le trois premiers Ptolémées*. Bruxelles: Culture et Civilisation (ed. or. fr. Paris 1882).

Cox, L.L. 1988. *A Critical Study of the Love Poetry of Meleager of Gadara.* Tesis doctoral: Boston University.

Crane, G. 1988. *Calypso: Backgrounds and Conventions of the* Odyssey. Frankfurt am Main: Athenäum.

Croiset, M. 1898. "Sur les origines du récit relatif á Méléagre dans l'*Ode V* de Bacchylide", en: *Mélanges H. Weil*, 73-80. Paris: Fontemoing.

Cross, N. 2017. "Guess who's Coming to Dinner: Hestia, Hospitality, and Interstate Relations in Fourth-Century BCE Athens", en: *First and Last: A Devotional for Hestia*, ed. T.P. Ward, 102-17. Asheville, NC: Bibliotheca Alexandrina.

———. 2020. "The Hearth as a Place of Refuge in Ancient Greece", *Pallas* 112: 107-23.

Currie, B. 2016. *Homer's Allusive Art*. Oxford: Oxford University Press.

Cusset, C. 1999. *La muse dans la bibliothèque: réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*. Paris: CNRS Editions.

D'Arms, E.F. & Hulley, K.K. 1946. "The Oresteia-Story in the *Odyssey*", *TAPA* 77: 207-13.

D'Ippolito, G. 1995. "Intertestualità in antichistica", *Lexis* 13: 69-116.

De Jong, I. 1992. "The subjective Style in Odysseus' Wanderings", *CQ* 42: 1-11.

———. 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delcourt, M. 1965. *Pyrrhos et Pyrrha: Recherches sur les valeur du feu dans les légendes helléniques*. Paris: Les Belles Lettres.

De Sario, P. 2017. *L'arte del parodiare. Ricerche sulla parodia in Aristofane*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Degani, E. 1984. *Studi su Ipponatte*. Bari: Adriatica.

Della Volpe, A. 1990. "From the Hearth to the Creation of Boundaries", *JIES* 18: 157-84.

Demetrakopoulos, S.A. 1979. "Hestia, Goddes of the Hearth: Notes on an Oppressed Archetype", *Spring* 55-77.

Deroy, L. 1950. "Le culte du foyer dans la Grèce mycénienne", *Revue de l'histoire des religions* 137(1) 26-43.

Detienne, M. & Vernant, J.P. 1974. *Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs*. Paris: Flammarion.

———. 1979. *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris: Gallimard.

Detienne, M. 1989. *L'écriture d'Orphée*. Paris: Gallimard.

Di Benedetto, V. 2010. *Omero*: Odissea. Milano: Rizzoli.

Di Marco, M. 2008. "AP 5.209 (= Posid. *128 A.-B. = Asclep. *36 Guichard)", en*: Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, ed. P. Arduini *et al.*, 413-24. Roma: Aracne.

Dobbs, D. 1987. “Reckless Rationalism and Heroic Reverence in Homer’s Odyssey”, *The American Political Science Review* 81: 491-508.

Dover, K.J. 1968. *Aristophanes.* Clouds. With Introduction and Commentary. Oxford: Clarendon Press.

Drögemüller, H.P. 1956. *Die Gelichnisse im hellenistischen Epos*, Tesis doctoral: Hamburg.

DuBois, P. 1990. *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*. Roma-Bari: Laterza (ed. or. ingl. Chicago-London 1988).

Dunbar, N. 1995. *Aristophanes*. Birds. With Introduction and Commentary. Oxford: Clarendon Press.

Eco, U. 1977. *Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche*. Milano: Bompiani.

Edmunds, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

———. 2016. “Intertextuality without Text in Archaic Greek Verse and the Plan of Zeus”, *Syllecta Classica* 27: 1-27.

Edwards, M.W. 1991. *The Iliad: A Commentary. Volume V: books 17-20.* Cambridge: Cambridge University Press.

Effe, B. 2001. “The similes of Apollonius Rhodius. Intertextuality and Epic Innovation”, en: *A Companion to Apollonius Rhodius*, ed. T. Papanghelis y A. Rengakos, 147-70, Leiden-Boston: Brill.

Elmer, D.F. 2015. “The ‘Narrow Road’ and the Ethics of Language Use in the *Iliad* and the *Odyssey*”, *Ramus* 44: 155-83.

Fabre-Serris, J. 2001. “L’histoire de Méléagre vue par Ovide ou de quoi le tison des Parques est-il l’emblème?”, *EL* 3/4: 149-65.

Fain, G.L. 2010. *Ancient Greek Epigrams: Major Poets in Verse Translation*. Los Angeles-London: University of California Press.

Farrell, J. 2005. “Intention and Intertext”, *Phoenix* 59(1/2): 98-111.

Felson-Rubin, N. & Deal, H.M. 1980. “Some functions of the Demophon episode in the Homeric Hymn to Demeter”, *QUCC* 5: 7-21.

Felson-Rubin, N. & Sale, W.M. 1983. “Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth”, *Arethusa* 16: 137-71.

———. 1984. “Meleager and Narrative Theory”, *Arethusa* 17(2): 211-22.

Fernández-Galiano, M. 1978. *Antología Palatina. Epigramas helenísticos (I)*. Madrid: Gredos.

Filippo, A. 2013. “Morico e l’elogio dell’anguilla: Ar. *Ach*. 885ss.”, *QUCC* 105(3): 113-22.

Finkelberg, A. 2017. *Heraclitus and Thales’ Conceptual Scheme: A Historical Study*, Leiden-Boston: Brill.

Finkelberg, M. 2011. “Homer and His Peers: Neoanalysis, Oral Theory and the Status of Homer”, *TC* 3: 197-208.

Finley, M.I. 1954. *The World of Odysseus*. New York: Viking Press.

Fisher, R.K. 1984. *Aristophanes.* Clouds: *Purpose and Technique*. Amsterdam: Hakkert.

Flaumenhaft, M.J. 1982. “The Undercover Hero: Odysseus from Dark to Daylight”, *Interpretation* 10: 9-41.

Foley, H. 1978. "'Reverse Similes' and Sex Roles in the *Odyssey*", *Arethusa* 11: 7-26.

Foley, J.M. 1999. *Homer's Traditional Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University.

———. 2005. *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell.

Forman, L.L. 1915. *Aristophanes*. Clouds. New York-Cincinnati-Chicago: American Book Company.

Fountoulakis, A. 2013. "Male Bodies, Male Gazes: Exploring Eros in the Twelfth Book of the Greek Anthology", en: *Eros in Ancient Greece*, ed. E. Sanders *et al.*, 293-311, Oxford: Oxford University Press.

Fowler, D.P. 2000. "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", *MD* 39: 13-34.

Frame, D. 1978. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven-London: Yale University Press.

Fränkel, H. 1921. *Die homerischen Gleichnisse*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht..

———. 1923. "Homerische Wörter", en: *Antidoron. Festschrift J. Wackernagel zur Wollendung der 70*, 275-77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Frazer, J.G. 1921. "Putting children into the fire", en: *Apollodorus. The Library. Vol. 2: Book 3.10-end. Epitome*, ed. J.G. Frazer, 311-17. Cambridge, MA: Harvard University Press.

———. 1930. *Myths of the Origin of Fire*. London: MacMillan.

———. 1935. "The Prytaneum, the Temple of Vesta, the Vestals, Perpetual Fires", *JPh* 14: 149-72.

Freud, S. 1932. "The adquisition of Power over Fire", *International Journal of Psychoanalysis* 13: 405-10.

Friedrich, R. 1987. "Heroic Man and 'Polymetis': Odysseus in the 'Cyclopeia'", «GRBS» 28: 121-33.

Furley, W.D. 1981. *Studies in the Use of Fire in Ancient Greek Religion*. Salem, NH: Ayer Co Pub.

Furnée, E.J. 1972. *Die wichtingsten konsonantischen Erscheinungen das Vorgriechischen. Mit einem Appendix über den Vokalismus*. Den Haag-Paris: Mouton.

Gaissier, G.H. 2007. *Catullus*. Oxford: Oxford University Press.

García Pérez, D. 2018. "La cosmología y sus elementos en *Prometeo encadenado*", *Syntesis* 25(1) e031. https://doi.org/10.24215/1851779Xe031

García Romero, F. 1987. *Estructura de la oda baquilidea. Estudio composicional y métrico.* Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

Garrido-Božić, I.M. 1946. "Mud and Smoke in the *Odyssey*", *G&R* 45: 108-13.

Garrison, D.H. 1978. *Mild Frenzy. A Reading of the Hellenistic Love Epigram.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Gärtner, T. 2007. "Textkritische Überlegungen zu hellenistischen Epigrammen", *ExClass* 11: 19-82.

Garvie, A. F. 1986. *Aeschylus. Choephori*. Oxford: Oxford University Press.

———. 1994. *Homer*, Odyssey, *Books VI-VIII.* Cambridge: Cambridge University Press.

Geffcken, J. 1896. *Leonidas von Tarent*. Leipzig: Teubner.

Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Gernet, L. 1951. "Sur le symbolisme politique: le Foyer commun", *Cahiers Internationaux de Sociologie* 11: 21-43.

———. 1968. *Anthropologie de la Grèce antique.* Paris: Maspero.

———. 1996. "Sur le symbolisme politique en Grèce ancienne: Le foyer commun", *Cahiers Internationaux de Sociologie* 101: 247-65.

Giangrande, G. 1967. "'Arte Allusiva' and Alexandrian Epic Poetry", *CQ* 17(1): 85-97.

———. 1969. "Sympotic Literature and Epigram", en: *L'épigramme grecque*, ed. A.E. Raubitschek, B. Gentili *et al.*, 91-177. Vandoeuvres, Genève: Fondation Hardt.

———. 1970. "Hellenistic poetry and Homer", *AC* 39(1): 46-77.

———. 1973. "Gli epigrammi alessandrini come arte allusiva", *QUCC* 15: 7-31.

———. 1974. "Los tópicos helenísticos en la elegia latina", *Emerita* 42: 1-36.

Giannelli, G. 1913. *Il sacerdozio delle Vestali romane*. Firenze: Galletti e Cocci

Gillies, M.M. 1928. *The Argonautica of Apollonius Rhodius. Book III. With introduction and commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.

Giordano, M. 1999. *La supplica: rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.

Giunchi, E. 2019. "Amor abrasador: carbones y brasas en la Antología Palatina", *Habis* 50: 305-26.

Glenn, J. 1973. "Coal as an erotic symbol", *The Psychoanalytic Review* 60: 297-300.

González Delgado, R. 2010. "Eros y tópicos eróticos en *Anthologia Graeca* XII", *Euphrosyne* 38: 219-30.

———. 2011. *Poemas de amor efébico. Antología Palatina, libro XII*, Madrid: Akal.

González García, F.J. 2010. "Hestia chez Homère: foyer ou déesse", en: *Mythe et fiction*, ed. D. Auger y C. Delattre, 368-82. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre.

———. 2014. "Hestia: la virgen invisible", *RBPh* 92(1): 5-40.

Gould, J. 1973. "Hiketeia", *JHS* 93: 74-103.

Goux, J.J. 1983. "Vesta, or the Place of Being", *Representations* 1: 91-107.

Gow, A.S.F & Page, D.L. 1965. *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams. Text and Commentary*, I-II, Cambridge: Cambridge University Press.

Grady, J.E. 2007. "Metaphor", en: *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, ed. D. Geeraerts y H. Cuyckens, 187-213. Oxford: Oxford University Press.

Graz, L. 1965. *Le feu dans l'*Iliade *et l'*Odyssée. *ΠΥΡ Champ d'emploi et signification*. Paris: Klincksieck.

Graziosi, B. 2002. *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Green, P. 2018. *The* Odyssey. Oakland: University of California Press.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Grethlein, J. 2008. “Memory and material objects in the *Iliad* and the *Odyssey*”, *JHS* 128: 27-51.

———. 2017. “The best of the Achaeans? Odysseus and Achilles in the *Odyssey*”, en: *The Winnowing Oar. New Perspectives in Homeric Studies*, ed. C. Tsagalis y A. Markantonatos, 121-41. Berlin-Boston: De Gruyter.

———. 2018. “The Eyes of Odysseus. Gaze, Desire and Control in the *Odyssey*”, en *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, ed. A. Kampakoglou *et al*., 33-60. Berlin: De Gruyter.

Griffin, J. 1977. “The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer”, *JHS* 97: 39-52.

———. 1995. *Homer,* Iliad *Book Nine*. Oxford: Clarendon Press.

Guichard Romero, L.A. 2000. “Intertextualidad y antologación en la *Corona* de Meleagro”, en: *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, ed. V. Bécares Botas *et al.,* 105-119. Madrid-Salamanca: Ediciones Clásicas.

———. 2004. *Asclepíades de Samos: Epigramas y Fragmentos.* Bern: Lang.

Guidorizzi, G. 1992. *Meleagro, Epigrammi. Traduzione e note*. Milano: Mondadori.

Guidorizzi, G. & Del Corno, D. 1996. *Aristofane. Le Nuvole*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori.

Guthrie, W.K.C. 1957. *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gutzwiller, K.J. 1998. *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

———. 2010. “Images poétiques et réminiscences artistiques dans les épigrammes de Méléagre”, en: *Métamorphoses du regard ancient*, ed. É. Prioux y A. Rouveret, 67-112, Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest.

Hainsworth, J.B. 1958. “No Flames in the *Odyssey*”, *JHS* 78: 49-56.

Halliday, W.R. 1911. “Note on Homeric Hymn to Demeter, 239 ff.”, *CR* 35: 8-11.

Harder, R. 1960. “Odysseus und Claypso”, en *Richard Harder: Kleine Schriften*, ed. W. Marg, 148-63. Munich: C. H. Beck.

Hartog, F. 1996. *Mémoire d’Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard.

Henderson, J.H. 1991. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Oxford: Oxford University Press (New Haven 1975[1]).

Herman, G. 1987. *Ritualised Friendship and the Greek City*. Cambridge: Cambridge University Press.

Heubeck A., West. S, & Hainsworth J.B. 1988. *A Commentary on Homer’s* Odyssey, Vol. I. Introduction and Books I-VIII. Oxford: Clarendon Press.

Heubeck, A. & Hoekstra, A. 1989. *A Commentary on Homer’s* Odyssey, Vol. II. Books IX-XVI. Oxford: Clarendon Press.

Hinds, S. 1998. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropration in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holland, G.B. 1993. “The Name of Achilles: A Revised Etymology”, *Glotta* 71: 17-27.

Holtsmark, E.B. 1966. “Spiritual Rebirth of the Hero: *Odyssey* 5”, *CJ* 61(5) 206-10.

Hopkinson, N. 1988. *A Hellenistic Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hualde Pascual, P. 2016. "Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (I): la épica y la lírica arcaicas", *CFC(G)* 26: 17-47.

———. 2018. "Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (II): de la tragedia ática a la poesía helenística", *CFC(G)* 28: 41-81.

Hunter, R.L. 1989. *Apollonius of Rhodes. Argonautica Book III*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hutchinson, G.O. 1988. *Hellenistic Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Iribarren, L. "Sophistique contre cosmologie. À propos d'une allusion à Parménide dans les Nuées", en: *Comédie et Philosophie. Socrate et les 'présocratiques' dans le* Nuées *d'Aristophane*, ed. A. Laks y R. Saetta Cottone, 130-50. Paris: Rue d'Ulm.

Irby, G.L. 2022. *Epic Echoes in The Wind in the Willows*. New York: Routledge.

Janko, R. 1982. *Homer, Hesiod and the Hymns*. Cambridge. Cambridge University Press.

Joly, R. & Byl, S. 2003. *Hippocratis De diaeta* (*CMG* I.2.4). Berlin: Akademie Verlag.

Judet de la Combe, P. 1996. *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.

———. 2006. "Strepsiade présocratique. Petites réflexions sur la grandeur de la bêtise dans *Les Nuées*", *Dioniso* 5: 54-70.

Kahn, L. 1978. *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*. Paris: Maspero.

Kajava, M. 2004. "Hestia Hearth, Goddess, and Cult", *HSPh* 102: 1-20.

Kakridis, J.T. 1949. *Homeric Researches*. Lund: Gleerup.

———. 1963. *La notion de l'amitié et de l'hospitalité chez Homère,* Thessaloniki.

Kamerbeek, J.C. 1974. *The Plays of Sophocles, Commentaries, Part V, The Electra*. Leiden: Brill.

Karakantza, E. 2020. "More Dead Than Alive; Odysseus' near Death, and the Re-Constitution of his Identity in the Land of the Phaeacians", en: *The Upper and the Under World in Homeric and Archaic Epic. Proceedings of the 13th International Symposium on the Odyssey, 25-29 August 2017*, ed. M. Christopoulos, M. Païzi-Apostolopoulou, 333-68. Ithaki: Centre for Odyssean Studies.

Kellogg, D.L. 2013. *Marathon Fighters and Men of Maple*. Oxford: Oxford University Press.

Kerenyi, K. 1991. *Los dioses griegos* (trad. López Sanz). Caracas: Monte Ávila Editores (ed. or. ingl. London 1951).

Kirk, G.S. 1962. *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kirksey, B. 1980. "Hestia: A Background of Psychological Focusing", en: *Facing the Gods*, ed. J Hillman, 101-113. Irving, TX: Spring Publications.

Klein, T. M. 1980. "Myth, Song, and Theft in the *Homeric Hymn to Hermes*", en: *Classical Mythology in Twentieth Century Thought and Literature*, ed. W.M. Aycock y T. Klein, 125-44. Lubbock: Texas Tech University Press.

Knight, D.M. 1955. "Dramatic and Descriptive Order in the *Iliad*", *YCS* 14: 109-22

Knight, V.H. 1995. *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the* Argonautica *of Apollonius*. Leiden-New York-Köln: Brill.

Kölligan, D. 2003. “Gr. ἄνθραξ - Stück Kohle”, *MSS* 63: 45-51.

Komornicka, A.M. 1964. Métaphores, personnifications et comparaisons dans l’œuvre d’Aristophane. Wroclaw-Warzawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

———. 1981. “Sur le langage érotique de l’ancienne comédie attique”, *QUCC* 9: 55-83.

Konstantinou, A. 2018. *Female Mobility and Gendered Space in Ancient Greek Myth*. London-New York: Bloomsbury.

Koster, W.J.W. 1974. *Scholia recentiora in Nubes*. Gröningen: Bouma.

Kövecses, Z. 2000. *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2005. *Metaphor in culture: Universality and variation*. Cambridge University Press.

Knox, M.O. 1973. “Megarons and ΜΕΓΑΡΑ: Homer and Archaeology”, *CQ* 23: 1-21.

Kristeva, J. 1967. “Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman”, *Critique* 239: 438-65.

———. 1969. *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

Kurke, L. 2011. *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*. Princeton: Princeton University Press.

Lakoff, G. 1993. “The contemporary theory of metaphor”, en: *Metaphor and thought*, ed. A Ortony, 202-51. Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Lakoff, G. & Turner, M. 1989. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

Laks, A. & Saetta Cottone, R. *Comédie et Philosophie. Socrate et les ‘présocratiques’ dans le* Nuées *d’Aristophane*. Paris: Rue d’Ulm.

Untersteiner, M. 2022. *Eschilo. Le Coefore (testo, traduzione e commento)*, ed. W. Lapini y V. Citti. Amsterdam: Hakkert.

Lasserre, F. 1946. *La figure d’Éros dans la poésie grecque*. Tesis doctoral: Université de Lausanne.

Lattimore, R. 1951. *The Iliad of Homer*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 1965. *The Odyssey of Homer*. New York: Harper Perennial.

Lebowitz, W. 2008. *Complex Unity: “Self” and Deliberation in Homer’s* Odyssey *and* Iliad. Tesis doctoral: Haverford College.

Leduc, C. 1987, “Note sur Hestia”, en: *Générations de vierges*, 23-30. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.

———. 1992. “Marriage in Ancient Greece”, en: *A History of Women in the West. Vol. 1: From Ancient Goddesses to Christian Saints*, ed. P.S. Pantel, 235-96. Cambridge-London: Harvard University Press (ed. or. it. Roma-Bari 1990).

———. 1995. Une théologie du signe en pays grec. L’Hymne homérique à Hermès (I), *RHR* 212(1): 5-49.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Létoublon, F. 2013 *La moisson des Argonautiques et la poétique d'Apollonios dans le chant III*, *Aitia* 2013, <https://journals.openedition.org/aitia/784> (01/09/2021), DOI: <https://doi.org/10.4000/aitia.784>.

Levaniouk, O. 2000. "Aithôn, Aithon, and Odysseus", *HSCPh* 100: 25-51.

———. 2001. *Eve of the Festival: Making Myth in Odyssey 19*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Levine, D.B. 1982. "*Odyssey* 18: Iros as Paradigm for the Suitors", *CJ* 77: 200-4.

Longo, A.R. 2004. "Eros in Meleagro: osservazioni sulla genesi e il significato di alcune immagini e metafore", *Rudiae* 16/17: 335-52.

Lonie, I.M. 1981. *The Hippocratic Treatises "On Generation", "On the Nature of the Child", "Diseases IV"*. Berlin-New York: De Gruyter.

Ludwig, W. 1967. "Kunst der Variation im hellenistischen Liebesepigramm", en: *L'épigramme grecque*, ed. A. E. Raubitschek *et al*., 297-348. Vandoeuvres, Genève: Fondation Hardt.

MacArthur, F. 2012. *Metaphor in Use: Context, Culture, and Communication*. Amsterdam: Benjamins.

Mackie, C.J. 2008. *Rivers of Fire. Mythic Themes in Homer's* Iliad. Washington, DC: New Academia Publishing.

Macknail, J.W. 1936. "The Epilogue of the *Odyssey*", en *Greek Poetry and Life: Essays Presented to G. Murray*, ed. C. Bailey *et al*., 1-16. Oxford: Oxford University Press.

Magini, D. 1999: "La nera Didima (Asclepiade A.P. V, 210 = Gow - Page5)", *Acme* 52: 237-47.

Marcovich, M. 1967. *Heraclitus. Editio Maior*. Mérida: Venezuela: Los Andes University Press

Mastromarco, G. 1984. "Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo", *Quaderni dell'AICC di Foggia* 4: 65-86.

———. 1994. *Introduzione a Aristofane*. Roma-Bari: Laterza.

Mastromarco, G. & Totaro, P. 2006. *Commedie di Aristofane*. *Vol*. 2. Torino: UTET.

McKay, K.J. 1968. "A Hellenistic Medley", *Mnemosyne* 21(2-3): 171-75.

Meineke, A. 1842. *Delectus poetarum Anthologiae Grecae*. Berolini.

Mezzadri, B. 1987. "La pierre et le foyer. Note sur les vers 453 à 506 de la *Théogonie* hésiodique", *Metis* 2: 215-20.

Minchin, E. 2001. *Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*. New York: Oxford University Press.

Mondolfo, R. 1986. *Heráclito*. *Textos y problemas de su interpretación*. México 1986.

Mondolfo, R. & Tarán L. 1972. *Eraclito. Testimonianze e imitazioni*. *Introduzione, traduzione e commento*. Firenze: La Nuova Italia.

Morin, B.M. 2007. "Du tison au flocon: Méléagre et l'Héraclès des *Trachiniennes*", *AC* 76: 25-38.

Most, G.W. 1989. "The Structure and Function of Odysseus' *Apologoi*", *TAPA* 119: 15-30.

Moulton, C. 1977. *Similes in the Homeric Poems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

———. 1979. "Homeric Metaphor", *CPh* 74(4) 279-93.

———. 1981. *Aristophanic Poetry*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Mouraviev, S.N. 2006. *Héraclite d'Éphèse*: *Les Vestiges*. Sankt Agustin: Akademie Verlag.

Mourelatos, A.P.D. 2002. "La terre et les étoiles dans la cosmologie de Xénophane", en: *Qu'est-ce que la philosophie présocratique?*, ed. A. Laks y C. Louguet, 331-50. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Mugler, C. 1960. "La lumière et la vision dans la poésie grecque", *REG* 73: 40-72.

Muro Meléndez-Valdés, P. 1992. "Los verbos del campode la combustión en asociación con los de otros campos", en E. Artigas (ed.), *Homenatge a Josep Alsina. "Actes del Xè simposi de la Secció catalana de la SEEC, Tarragona, 28 a 30 de novembre de 1990"* II (Tarragona 1992) 99-103.

Murnaghan, S. 1992. "Maternity and Mortality in Homeric Poetry", *CA* 11(2): 242-64.

Mylonas, G.E. 1961. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton: Princeton University Press.

Nagy, G. 1974. "Six Studies of Sacral Vocabulary Relating to the Fireplace", *HSPh* 78: 71-106.

———. 1979. *The best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

———. 1985. "Theognis and Megara: A Poet's Vision of His City", en *Theognis of Megara*, ed. T.J. Figuera & G. Nagy, 79-80. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

———. 1990. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca-London: Cornell University Press.

———. 1994. "The Name of Achilles: Questions of Etymology and 'Folk Etymology", en: *Studies in Honor of Miroslav Marcovich. ICS* 19(2): 3-9.

———. 2011 "Asopos and His Multiple Daughters: Traces of Preclassical Epic in the Aeginetan Odes of Pindar", en: *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry*, ed. D. Fearn, 41-78. Oxford: Oxford University Press.

Newton, R.M. 1984. "The Rebirth of Odysseus", *GRBS* 25: 5-20.

———. 1997. "Odysseus and Melanthius", *GRBS* 38: 5-18.

Nicolosi, A. 2006. *Su un hapax di Gregorio di Nazianzo (De humana natura 101 βρισαύχην), Paideia* 61: 341-44.

——— 2007. *Ipponatte, Epodi di Strasburgo. Archiloco, Epodi di Colonia (con un'Appendice su P.Oxy. 4708).* Bologna: Pàtron.

Niles, J.D. 1978. "Patterning in the Wanderings of Odysseus", *Ramus* 7(1): 46-60.

Nilsson, M.P. 1949[2]. *A History of Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press (Oxford 19251, ed. or. sueco 1922).

Oele, M. 2020. "Prometheus' Gift of Fire and Technics: Contemplating the Meaning of Fire, Affect, and Californian Pyrophytes in the Pyrocene", en: *Philosophy in the American West. A Geography of Thought*, ed. J. Hayes, G. Kuperus y B. Treanor, 29-45. London: Routledge.

Olson, S.D. 1990. "The stories of Agamemnon in Homer's *Odyssey*", *TAPA* 120: 57-71.

———. 1991. "Firewood and Charcoal in Classical Athens", *Hesperia* 60: 411-20.

———. 2002. *Aristophanes*. Acharnians. Oxford: Oxford University Press.

Pace, C. 2004 *Il tizzone sotto la cenere: Apoll. Rh. 3. 275 ss. e* l'Inno omerico a Hermes, in R. Pretagostini, E. Dettori (eds.), *La cultura ellenistica: l'opera letteraria e l'esegesi*

antica, Atti del Convegno COFIN 2001. Università di Roma Tor Vergata, 22-24 settembre 2003, Roma 2004, 95-111.

Paduano, G. 1989. *Antologia palatina: epigrammi erotici: libro 5 e libro 12.* Intr., tr. e note. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Pagán Cánovas, C. 2009. *La emisión erótica en la poesía griega: una familia de redes de integración conceptual desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Tesis doctoral: Universidad de Murcia.

———. 2011. "The Genesis of the Arrows of Love: Diachronic Conceptual Integration in Greek Mythology", *AJPh* 132(4): 553-79.

Palmer, L.R. 1963. *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts*. Oxford: Oxford University Press.

Paradiso, A. 1988. "L'agrégation du nouveau-né au foyer familial: les Amphidromies", *DHA* 14: 203-18.

Parker, R. 1991. "The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns", *G&R* 38: 1-17.

Parvulescu, A. 2009. "Gk. ἑσχάρα '(Sacrificial) Brazier, Hearth'", *IF*114: 132-36.

Pasquali, G. 1920. *Orazio lirico.* Firenze: Le Monnier

———. 1942. "Arte allusiva", *L'Italia che scrive* 25: 185-87.

Paton, W.R. 1918. *The Greek Anthology with an English translation*. *Vol. 4.* London: Heinemann.

Pavlock, B. 1990. *Eros, Imitation, and the Epic Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.

Pedrosa, J.M. 2000. "El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote* (11:41)", *Criticón* 80: 49-68.

Perea Morales, B. 1986. *Esquilo. Tragedias*. Introducción de M. Fernández-Galiano. Madrid: Gredos.

Perpillou, J.L. "Signifiés clandestins ou le poêle et le tisonnier", *RPh* 58: 53-62.

Perry, B.E. 1952. *Aesopica*. Urbana: University of Illinois Press.

Piccolos, N.S. 1847. "Observations sur l'Anthologie Grecque", *RPh* 2: 305-35.

Picot, J.C. 2013. "L'image du πνιγεύς dans les *Nueés*. Un Empédocle au charbon", en: *Comédie et Philosophie. Socrate et les 'présocratiques' dans le* Nuées *d'Aristophane*, ed. A. Laks y R. Saetta Cottone, 113-32. Paris: Rue d'Ulm.

Platnauer, M.P. 1964. *Aristophanes. Peace*. Oxford: Clarendon Press.

Pokorny, J. 1959-1969. *Indogermanisches etymologisches Worterbuch*, I-II, Bern-München: Francke.

Polacco, M. 1998. *L'Intertestualità*. Roma-Bari: Laterza.

Poli, S. 2010. *Inni omerici*. Introduzione di F. Ferrari. Torino: UTET.

Pontani, F.M. & Bonino, G.D. 2000. *Antologia Palatina. Tutte le poesie d'amore*. Torino: Einaudi.

Porter, A. 2019. *Agamemnon, the Pathetic Despot: Reading Characterization in Homer.* Washington DC: Center for Hellenic Studies.

Porzig, W. 1924, "Bedeutungsgeschichliche Studien. Die Bedeutung der mit Formans -men/mn gebildeten idg. Neutra", *IF* 42: 221-74.

Prato, C. 2001. *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie* (trad. D. Del Corno). Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori.

Pucci, P. 1960. "Saggio sulle *Nuvole*", *Maia* 12: 3-42; 106-29.

———. 1987. *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca-London: Cornell University Press.

Pulleyn, S. 1997. "Erotic Undertones in the Language of Clytemnestra", *CQ* 47: 565-67.

Pyne, S. 2015. *Vestal Fire: an Environmental History Told through Fire, of Europe and Europe's Encounter with the World*. Seattle: University of Washington Press.

Race, W.H. 2014. "Phaeacian Therapy in Homer's *Odyssey*", en *Combat Trauma and the Ancient Greeks. The New Antiquity*, ed. P. Meineck y D. Konstan, 47-66. New York, Palgrave Macmillan.

Rau, P. 1967. *Paratragödia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: Akademie Verlag.

Reece, S. 1993. *Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scenes*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ready, J.L. 2019. *Orality, Textuality, and the Homeric Epics. An Interdisciplinary Study of Oral Texts, Dictated Texts, and Wild Texts*. Oxford: Oxford University Press.

Renaud, J.M. 1993a. *Le mythe de Meleagre. Essays d'interpretation.* Liège.

———. 1993b. "L'histoire de Méléagre: plaidoyer pour une analyse de l'ensemble du mythe", *Kernos* 6 : 291-300.

Rengakos, A. 1994. *Apollonios Rhodios und die antike Homererklärung* (= Zetemata 92). München: Beck.

Revermann, M. 2006. "The competence of theatre audience in fifth and fourth-century Athens", *JHS* 126: 99-124.

Ricciardelli, G. 2018. *Esiodo. Teogonia*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori.

Richardson, N.J. 1974. *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press.

———. *The Iliad. A Commentary, Volume VI: Books 21-24*. Cambridge.

Riezler, K. 1936. "Das Homerische Gleichnis und der Anfang der Philosophie", *Die Antike* 12: 253-71.

Robson, J. 2017. "Humouring the masses: The Theatre Audience and the Highs and Lows of Aristophanic Comedy", en: *Popular Culture in the Ancient World*, ed. L. Grigg, 66-87. Cambridge: Cambridge University Press.

Rodríguez Alonso, C. & González González, M. 1999. *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina. Libro V y selección del libro VII*. Madrid: Akal.

Ropars, J.M. 2018. "Ulysse et Hermès", «Connaissance hellénique». Recuperado de: https://ch.hypotheses.org/2192.

Rose, P.W. 1995. *Sons of the Gods, Children of Earth, Ideology and Literary Form in Ancient Greece.* Ithaca: Cornell University Press.

Roselli, D.K. 2001. Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens. Austin: University of Texas Press.

USC
DE COMPOSTELA

Rosenmeyer, P. 2014. “Poetic Cargo: Intertextuality in Meleager’s message to Phanion (*AP* 12.53)”, *Arethusa* 47(3): 321-38.

Roussel, P. 1911. “Hestia à l’*omphalos*”, *RA* 18(4): 86-91.

Roussel, M. 1982. “La Sémence du feu: Mythe, institution, cosmobiologie”, en: *Mélanges offerts en hommages à Étienne Gareau,* 57-64. Ottawa: Éditions de l’Université.

Rowland, B. 1970. *The Oven in Popular Metaphor from Hosea to the Present Day, American Speech. A Quarterly of Linguistic Usage* 45: 215-22.

Russo, J. 1992. “Books XVII-XX”, en: *A Commentary on Homer’s Odyssey*. *Volume III: books XVII-XXIV*, ed. J. Russo, M. Fernández-Galiano y A. Heubeck, 1-127. Oxford: Clarendon Press.

Rutherford, R.B. 1993. “From the *Iliad* to the *Odyssey*”, *BICS* 38: 37-54.

Sandin, P. 2000. “An erotic image in Asclepiades 5”, *Mnemosyne* 53(3): 345-46.

Santiago Álvarez, R.A. 2013. “La polaridad «huésped»/«extranjero» en los Poemas Homéricos”, *Faventia* Supplementa 2: 29-45.

Sassi, M.M. 1988. *La scienza dell’uomo nella Grecia antica*. Torino: Bollati Boringhieri.

Schein, S.L. 2002. “Mythological Allusion in the *Odyssey*”, en: *Omero. Tremila anni dopo,* ed. F. Montanari y P. Ascheri, 85-101. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

———. 2016. *Homeric Epic and its Reception. Interpretative Essays*. Oxford: Oxford University Press.

Schelmerdine, S.C. 1986. “Odyssean Allusions in the Fourth Homeric Hymn”, *TAPA* 116: 49-63.

Scodel, R. 2002. *Listening to Homer. Tradition, Narrative and Audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Scott, W.C. 1974. *The oral nature of the Homeric Simile.* Leiden: Brill.

———. 2009. *The Artistry of the Homeric Simile*. Hanover: Dartmouth College Press.

Segal, C. 1962. “The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus’ Return”, *Arion* 1: 17-64.

———. 1974, “The Raw and The Cooked in Greek Literature: Structure, Values, Metaphor”, *CJ* 69: 289-308.

———. 1994. *Singer, Heroes and Gods in the* Odyssey. Ithaca-London: Cornell University Press.

———. 1999. “Ovid’s Meleager and the Greeks: Trials of Gender and Genre”, *HSPh* 99: 201-40.

Sens, A. 2011. *Asclepiades of Samos.* Oxford: Oxford University Press.

Sgarbi, R. 2016. “ΕΣΧΑΡΑ. Una *vexāta quaestiō* etimologica del lessico greco”, *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese,* 8: 131-42.

Silk, M.S. 1974. *Interaction in Poetic Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2000. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford: Oxford University Press.

Skoda, F. 1988. *Médecine ancienne et métaphore. Le vocabulaire de l’anatomie et de la pathologie en grec ancien*. Louvain-Paris: Peeters-Selaf.

Slater, N.W. 1999. “Making the Aristophanic Audience”, *AJPh* 120: 351-68.

Slings, S. 2002. “Figures of Speech in Aristophanes”, en: *The Language of Comedy,* ed. A. Willi, 99-110. Oxford: Oxford University Press.

Snell, B. 2009[8]. *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Hamburg 1946[1]).

Solmsen, F. 1957. “The Vital Heat, the Inborn Pneuma and the Aether”, *JHS* 77(1): 119-23.

Sparkes, B.A. 1962. “The Greek Kitchen”, *JHS* 82: 121-37.

———. 1975. “Illustrating Aristophanes”, *JHS* 95: 122-35.

Sparkes B.A. & Talcott L. 1977[3]. *Pots and Pans of Classical Athens*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens (Princeton 1958[1]).

Spatafora, G. 2007. “Il fuoco d’amore. storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino. I: l’immagine del fuoco nella poesia di età arcaica e classica”, *Myrtia* 22: 19-33.

Stanford, W.B. 1936. *Greek Metaphor: studies in theory and practice*. Oxford: Blackwell.

———. 1954. T*he Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: Blackwell.

———. 1959. *The Odyssey of Homer*. London: Macmillan.

Staples, D. 1978. *Πέα πτερόεντα: Plot and Metaphor in Aristophanes*. Tesis doctoral: Boston University.

Starkie, W.J.M. 1966[2]. *The* Clouds *of Aristophanes*. London: Macmillan & Co (London 1911[1]).

———. 1968[2]. *The* Acharnians *of Aristophanes*. Amsterdam: Hakkert (Amsterdam 1909[1]).

Stefanelli, R. 2010. *Le temperature dell’anima. Parole omeriche per l’interiorità*. Padova: Unipress.

Steiner, D. 2010. *Homer. Odyssey. Books XVII-XVIII.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stiegler, B. 1998. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press (ed. or. fr. Paris 1994).

Stocking, C.H. 2017. *The Politics of Sacrifice in Early Greek Myth and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taillardat, J. 1965. *Les images d’Aristophane. Études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres.

Tarán, S.L. 1979. *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram.* Leiden: Brill.

———. 1985: S. L. Tarán, “Εἰσὶ τρίχες. An Erotic Motif in the *Greek Anthology*”, *JHS* 105: 90-107.

———. 2014. “γυναίων εἵνεκα δώρων: Interformularity and Intertraditionality in Theban and Homeric Epic”, *TC* 14: 357-98.

Tarrant, D. 1960. “Greek Metaphors of Light”, *CQ* 10: 181-87.

Thomas, O., *The Homeric Hymn to Hermes*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Thompson, P.J. 1996. “Re-claiming Hestia: Goddess of Everyday Life”, *Philosophy in the Contemporary World* 3(4): 20-28.

Thornton, A. 2014. *People and Themes in Homer’s* Odyssey. New York: Routledge.

Tosi, R. 2017[2]. *Dizionario delle sentenze latine e greche.* Milano: Biblioteca Universale Rizzoli (Milano 1991[1]).

Triomphe, R. 1992. *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

Tsagalis, C.C. 2008. *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

———. 2011. "Towards an Oral, Intertextual Neoanalysis", *TC* 3: 209-44.

———. 2012. *From Listeners to Viewers: Space in the Iliad*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Tsakirgis, B. 2007. "Fire and Smoke: Hearths, Braziers and Chimneys in the Greek House", *British School at Athens Studies* 15: 225-31.

Tsitsiridis, S. 2010. "On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques", en: *Parachoregema. Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*, ed. S. Tsitsiridis, 359-82. Heraklion: Crete University Press.

Unruh, D. 2021. "Loaves in a Cold Oven: Tyranny and Sterility in Herodotus' Histories", *CW* 114(3): 281-308.

Usener, K. 1990. *Beobachtungen zum Verhältnis der* Odyssee *zur* Ilias. Tübingen: Gunter Narr.

Valgiglio, E. 1956. "La leggenda di Meleagro nei suoi interessi tradizionali, letterari, morali", *RFIC* 84: 113-43.

Valverde Sánchez, M. 1996. *Apolonio de Rodas*. Argonáuticas. Madrid: Gredos.

Van Herwerden, H. 1907. "Forma antiquissima hymni homerici in Mercurium", *Mnemosyne* 35: 181-91.

Van Hook, L.R. 1934. "Charcoal in ancient Greece", *The Classical Weekly* 27: 188.

Van Liefferinge, C. 2000. "L'immortalisation par le feu dans la littérature grecque: du récit mythique à la pratique rituelle", *DHA* 26(2): 99-119.

Van Nortwick, T. 2009. *The Unknown Odysseus. Alternate worlds in Homer's* Odyssey. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Vegetti, M. 1987. "Akropolis/ Hestia: Sul senso di una metafora aristotelica", en: *Poikilia. Études offerts à Jean-Pierre Vernant*, ed. A. Atler *et al.*, 357-68. Paris: Hautes Études en Sciences Sociales.

Velasco López, Mª.H. 2004. "Lecturas del mito de Meleagro", *Minerva* 17: 31-83.

Vergados, A. 2013. *The Homeric Hymn to Hermes: Introduction, Text and Commentary*. Berlin-Boston: De Gruyter.

Vernant, J.P. 1963. "Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs", *L'Homme* 3(3): 12-50.

———. 1988[3]. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: La Découverte (Paris 1965[1]).

———. 2003. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI de España (ed. or. fr. Paris 1974).

Vian, F. 1996[2]. *Apollonios de Rhodes, Argonautiques, Chant III* (texte traduit par É. Delage), Paris: Les Belles Lettres (Paris 1981[1]).

Villarubia Medina, A. 2003. "Algunas notas sobre la poesía epigramática amorosa de la época helenística: Asclepíades de Samos y Meleagro de Gádara", *Habis* 34: 87-112.

West, M.L. 1966. *Hesiod: Theogony*. Oxford: Oxford University Press.

———. 1978. *Hesiod: Works and Days*. Oxford: Oxford University Press.

———. 1982. "Archilochus' fox and eagle; more echoes in later poetry", *ZPE* 45: 30-32.

———. 2017. *Homerus,* Odyssea. Berlin-Boston: De Gruyter.

West, T.G. & West, G.S. 1998[2]. *Plato and Aristophanes: Four Texts on Socrates.* Plato's *Euthyphro, Apology, and Crito and* Aristophanes*' Clouds.* Ithaca-London: Cornell University Press (Ithaca-London 1984[1]).

Whitman, C.H. 1958. *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

———. 1964. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Whycherley, R.E. 1937. "Aristophanes, *Birds*, 995-1009", *CQ* 31: 22-31.

Willi, A. 2002. *The Language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.

———. 2003. *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press.

Williams, H. 2018. "Mountains in the Apologue: Figures of Isolation in Society, Space, and Time", *SCI* 37: 69-92.

———. 2019. "Acts of Eating in the Apologue (*Odyssey* 9-12)", *Hermes* 147(1): 3-20.

Wright, J.C. 1994. "The Spatial Configuration of Belief: The Archeology of Mycenaean Religion", en *Placing the gods: sanctuaries and sacred space in ancient Greece*, ed. R. Osborne y S.E. Alcock, 37-78. Oxford: Clarendon Press.

Xian, R. (2020), «Blameless Aegisthus Revisited», *Mnemosyne* Advance online publication. doi:10.1163/1568525X-12342858.

Zanker, A.T. 2019. *Metaphor in Homer.* Cambridge: Cambridge University Press.

Zanker, G. 1979. "The Love Theme in Apollonius Rhodius' Argonautica", *Wiener Studien* 92: 52-75.

Ziosi, A. 2020. "Wounds and Flames: Dido and her sisters", *Skenè* 6(1): 113-54.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

8 ANEXOS

8.1 RELACIÓN DE PUBLICACIONES

El trabajo de investigación relativo a la tesis de doctorado dio lugar a la elaboración de un total de cuatro artículos de investigación, todos aceptados para su publicación en revistas de alto impacto. Los capítulos 5.1, 5.3, 5.5 y 5.6 reproducen el contenido de dichas publicaciones, cuyos datos e índices de calidad se detallan a continuación.

Artículos publicados

1. Título: **Amor abrasador: carbones y brasas en los epigramas eróticos de la *Antología Palatina***
Autor: **Eleonora Giunchi**
Revista: *Habis*
País: España (Universidad de Sevilla)
Año de publicación / Volumen / Página: 2019 / 50 / 305-26
Revista indexada en: L'Année Philologique / CARHUS Plus + 2014 / CIRC. Clasificación integrada de revistas científicas / DIALNET / DICE / Dyabola / ERIH / InRECH / IBZ / Instituto de Información en Ciencias Sociales y Humanidades (ISOC) / International Serials Data System (ISSN) / LATINDEX (en Catálogo) / MIAR / Periodicals Index Online (PIO) / Regesta Imperii / RESH / Sherpa Romeo / Biblioteca Classica Selecta (TOCS-IN) / Ulrich's Periodical Directory.
ICDS Miar: 10.0
Doi: 10.12795/Habis
ISSN: 2253-7686

2. Título: ***Cinis amoris*. La cenere negli epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina***
Autor: **Eleonora Giunchi**
Revista: *Athenaeum*
País: Italia (Università di Pavia)
Cuartil / H-index: Q1 / H 8 (*SJR*)
Ano de publicación / Volumen / Página: 2021 / 109/1 / 43-63.
Revista indexada en: Arts and Humanities Citation Index, Scopus, IBZ Online, Periodicals Index Online, L'Année Philologique, Linguistic Bibliography, MLA - Modern Language Association Database, DIALNET.
ICDS Miar: 11.0
ISSN: 0004-6574.

Artículos con aceptación definitiva

3. Título: **Hearths, Embers and Braziers: the Role of Domestic Fire in the *Odyssey***
Autor: **Eleonora Giunchi**
Revista: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos.*
País: España (Universidad Complutense de Madrid)

Año de publicación / Volumen: 2022 / 33
Cuartil / Factor de impacto: Q4 / H 5 (*SJR*)
Revista indexada en: Emerging Sources Citation Index, Scopus, Fuente Academica Plus, L'Année philologique, Linguistic Bibliography, Linguistics & Language Behavior Abstracts, MLA - Modern Language Association Database, DIALNET
ICDS Miar: 10.0
ISSN: 1131-9070

4. Título: **Bright Heads: Fire Imagery and Intertextuality in *Odyssey* 18**
Autor: **Eleonora Giunchi**
Revista: *Classical Journal*
País: Estados Unidos (Classical Association of the Middle West and South)
Año de publicación / Volumen / Páginas: 2022 / 118/1 / 31-49
Cuartil / Factor de impacto: Q1 / H 11 (*SJR*)
Revista indexada en: Arts and Humanities Citation Index, Scopus, Periodicals Index Online, L'Année Philologique, Art Abstracts, Art Source, Education Abstracts, Humanities Abstracts, International Bibliography of Theatre & Dance (IBTD), Linguistic Bibliography, Music Periodicals Database, Art Index, EBSCO Education Source, MLA - Modern Language Association Database, DIALNET
ICDS Miar: 11.0
ISSN: 2327-5812

8.2 CERTIFICADOS DE ACEPTACIÓN DEFINITIVA

Los certificados de aceptación definitiva de los dos artículos que todavía no han sido publicados se encuentran reproducidos en las siguientes dos páginas.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

William & Mary
Arts & Sciences

DEPARTMENT OF CLASSICAL STUDIES

28 April 2022

To whom it may concern,

As editor of *The Classical Journal*, I write with a formal and official notice that Eleonora Giunchi's article "Bright Heads: Fire Imagery and Intertextuality in *Odyssey* 18" has been accepted for publication by the *Classical Journal* and is tentatively scheduled to appear in issue 118.1 (October-November 2022).

with all best wishes,



Georgia L. Irby
Professor of Classical Studies
editor, *Classical Journal*
glirby@wm.edu

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PO Box 8795 • Williamsburg, VA. 23187-8795 • (757) 221-2160 •
classics@wm.edu

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

Madrid, 7 de Julio de 2022

D. Fernando García Romero, catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid y director de la revista *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)*, tiene el gusto de informar de que el artículo de Dª Eleonora Giunchi "Hearths, embers and braziers: on the role of domestic fire in *Odyssey*" ha sido aceptado para su publicación en el volumen 33 de nuestra revista, que aparecerá en los primeros meses de 2023.

Atentamente,

GARCIA ROMERO FERNANDO - 01916925J

Firmado digitalmente por GARCIA ROMERO FERNANDO - 01916925J
Fecha: 2022.07.07 08:55:05 +02'00'

Dr. Fernando García Romero
Departamento de Filología Clásica
Facultad de Filología
Universidad Complutense
E-28040 Madrid
E-mail: fgarciar@filol.ucm.es
Teléf.: 91 3945296

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El fuego ha representado un sugestivo objeto de reflexión en el mundo griego antiguo. Este trabajo se centra en otros elementos que, pese a no ser asimilables al fuego, tampoco pueden desligarse de él, al ser productos de la combustión (cenizas, tizones, hollín, etc.). Su presencia en la vida cotidiana se refleja en la historia literaria griega en obras de distintos géneros y autores que reconocieron en estos elementos características de especial interés, hasta llegar a incluir el "léxico del carbón" en una serie de figuras literarias.
Tras una panorámica general de la presencia del carbón en la literatura griega y una discusión sobre sus principales valores semánticos y simbólicos, se presentan seis estudios de caso que muestran las potencialidades expresivas del léxico de la combustión.