

EL DOS, EL TRES Y EL CÍRCULO. LA FORMA Y EL CONTENIDO. LA OBRA Y LA NATURALEZA.

(estudio comparativo de *h. Ven., Hes. Sc., Batr., Mimn. frs. 1-6 D, E. Tr. y Pl. Phdr.*)

Alicia Esteban Santos

(Publicado en *Cuadernos de Filología Clásica* (Estudios griegos e indoeuropeos), nº 6 (1996). 37-76. Servicio de Publicaciones. UCM)

Summary

Through the analysis of some Greek works from the different literary genres, we observe tendency towards the "architectural" and "geometric" structure of literary work, and, on the other hand, towards the linking of form to meaning. With regard to the form they show preference to tripartite and round structure (Ringkomposition), with the essential in the central part. And in relation to the content particular attention is paid to concepts like time, space, movement, reality, god, man, death, love; concepts which usually appear interrelated and establishing oppositions.

En las obras literarias griegas se puede observar desde antiguo una tendencia a la construcción casi "arquitectónica" y "geométrica", de manera semejante a como es en las artes plásticas¹; es decir, que ésta —la obra literaria— en general se halla dividida según su contenido en partes bien delimitadas también estructuralmente, que guardan una simetría y son proporcionadas en extensión, aunque alterna asimismo, por contraste, una cierta asimetría y desequilibrio (Figs. 1 y 2) para romper el exceso de perfección, que resultaría ya monótono y falto de espontaneidad.

Pero lo que resulta más significativo es que los elementos formales de la obra se adaptan en general al tema o idea que se pretende expresar; es decir, la forma "imita" al contenido. Por ejemplo, cuando la obra se estructura en tres partes para tratar de algo triple, de grupos de tres (ya sean personajes, tipos de cosas, espacios, etc.); o cuando, para sugerir la idea de lo circular (un objeto redondo, el ciclo de la naturaleza² (Fig. 3) , etc.), se emplea un tipo de composición literaria también "circular", la *Ringkomposition*, repitiéndose la misma expresión o concepto al principio y al final (de la obra entera incluso o de algún pasaje determinado, para enmarcarlo y darle así un relieve especial, o para, después de un excursus, hacernos volver atrás, a retomar el hilo de una narración que quedó interrumpida). O bien, otro ejemplo de adecuación de la forma sería el hecho de que, para enfatizar que un tema es central, el más profundo e interno, se encierra en el interior o centro de otros temas (Fig. 4) —cada vez más accesorios y superficiales— que, repitiéndose sucesivamente antes y después en orden inverso, a modo de capas, van envolviendo dicha idea esencial (Figs. 5, 6, 6bis, 7 y 8). O bien en el propio texto se lleva a la práctica aquello sobre lo que se está teorizando. O bien algún término, al tiempo que expresa un significado determinado en su contexto particular, está aludiendo en el fondo a una situación o idea general, como es el comenzar con la misma palabra "comenzar" y terminar con "terminar", etc.

¹ Por ello —en esta versión orientada a la iconografía— se añade al texto del artículo original una serie de imágenes artísticas que muestran paralelismo respecto a la composición con la forma literaria de que se está hablando, ilustrándola así. Al igual que también se añaden algunas imágenes que ilustran el contenido del texto literario en cuestión.

² O la "*actividad circular del sol*", como señala SUÁREZ (1985: 11 y 14ss.) en su estudio de un pasaje de Mimnermo.

Y comprobamos en primer lugar que, respecto a la forma de composición, la preferida es la tripartita³ (Figs. 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 5) —aunque combinándose con secciones bimembres (Figs. 18, 7, 19, 20, 21) o cuatrimembres (Fig. 22)— como también en el contenido suele ser el más relevante el tres. Pero asimismo es importante el dos (la oposición de contrarios) (Figs. 1, 23, 24, 25), del que a menudo deriva el tres⁴ (por oposición doble (Fig. 10) o por síntesis (Fig. 26) de tales contrarios).

Pero lo mejor es pasar ya a examinar casos concretos, para lo que iremos recorriendo los distintos géneros literarios:

Un ejemplo muy claro lo tenemos en el *Himno Homérico a Afrodita*⁵. Este poema trata de la unión de la diosa Afrodita con el mortal Anquises (Fig. 27), y, antes de tal unión, la causa y los preliminares y, después, las consecuencias.

El Himno se divide en tres partes, A, B, C (cf. esquema 1), que corresponden a la causa y los preliminares la primera, al suceso —la unión— la segunda y a las consecuencias la tercera. Las tres son muy proporcionadas (entre 90 y 101 versos), y se fraccionan a su vez cada una en dos secciones igualmente muy proporcionadas (todas entre 44 y 53 versos). De tales secciones, las de las partes extremas (A y C) son asimismo trimembres, e incluso a veces con nuevas subdivisiones trimembres, y, aunque no hay ya equilibrio en cuanto a extensión entre los diversos pasajes, existen fuertes relaciones temáticas, bien en paralelo, bien en antítesis.

Sin embargo, en la parte central, B, las dos secciones son, en contraste, cuatrimembres, aunque en sus subdivisiones alterna la bipartición con la tripartición. Pero es, por otro lado, ternaria toda esta pieza B en cuanto a la forma del relato (primero diálogo, después narración y por último de nuevo diálogo, frente a la pieza A, que era puramente narrativa, y a la C, toda ella un discurso). Aquí —en la pieza B— las partes sí son equilibradas en extensión y dispuestas claramente en simetría axial, con marcados paralelos y oposiciones de contenido, aún más notables en la 2ª sección, compuesta con el mayor esmero. Y es que ahí está el centro no sólo estructural y numérico sino también temático, pues se narra la consumación del amor de Afrodita y Anquises, núcleo argumental del poema.

Podemos resumir la trama siguiendo más o menos el esquema: Afrodita, diosa del amor, es la que inspira el deseo en todos los seres (y se especifican tres tipos de seres: dioses, hombres y fieras⁶), excepto en las tres diosas vírgenes, a cada una de las cuales dedica una mención relativamente amplia, formando en conjunto un episodio recuadrado en "anillo". El poder de Afrodita alcanza

³ Asimismo en las imágenes artísticas, en las que se aprecia además gran diversidad dentro de las composiciones trimembres: con simetría axial (tipo ABA, el más común), en que un miembro central se opone a los dos extremos, análogos al menos en algún aspecto; o bien con paralelismo de dos miembros próximos (tipo ABB), etc. Y frente a unas de forma simple, otras son complejas; es decir, cada miembro está compuesto a su vez, por lo general, de dos o tres elementos (siendo en este último caso doblemente tripartita por consiguiente). E incluso en ocasiones se hallan de manera muy elaborada tanto las distintas partes como los elementos individuales dentro de cada una, dispuestos en simetría axial en lo que respecta a la forma y también al contenido, de modo que se presenta una composición especial, que podemos llamar "*circular*", "*anular*", comparable a la tal composición literaria (la *Ringkomposition*). Y también hay gran diversidad respecto al contenido, en lo que se refiere a los elementos en oposición. Es decir, se presentan contrastes —enfanzados mediante recursos formales— entre personajes divinos y humanos, masculinos y femeninos, humanos y animales o vegetales; entre padres e hijos, entre enemigos en batalla, etc. De todas estas variedades ofrecemos muestras de ejemplo.

⁴ GARCÍA NOVO (1996), a propósito de la expresión τε καί...καί...(καί), observa que se desarrolla a partir de τε καί como resultado del proceso de una mente analítica que no ve ya simplemente la relación de equivalencia u oposición entre dos (cualidades de un objeto, acciones de un proceso, etc.), sino que existe ya una escala de diferencias, y esto ocurre en un momento en que ya se ha alcanzado la noción de sistema y se concibe cada entidad como parte de un todo.

⁵ Sobre este poema hemos realizado un análisis minucioso. Cf. ESTEBAN SANTOS (1983: 159-229).

⁶ Esta triple división en dioses, hombres y naturaleza se encuentra también en el *Himno a Deméter*, v. 22-3, y en el *Himno a Hermes*, v. 144-5. Cf. RICHARDSON (1974: 154) y BICKERMAN (1976: 230, n. 5).

incluso a Zeus, el más grande de los dioses⁷, que, en consecuencia, la castiga con su propio "veneno" (estamos ya en la sección II), infundiéndole también a ella el deseo por un humano, el príncipe troyano Anquises. Así pues, intervienen tres personajes en la acción: Zeus, el sujeto agente, inculcador del amor, causa del suceso; Afrodita, el sujeto paciente o víctima del amor que padece, y Anquises, el objeto de ese amor. Afrodita, enamorada, se embellece (Fig. 2) (se reviste de sus "armas"⁸: perfumes, joyas, hermosos atavíos), va al encuentro del hombre, se finge una doncella mortal (parte B, I) y lo enamora a su vez⁹. Se acuestan (sección II,b: centro temático). Después ella ya se muestra a él como diosa. Ante el temor del hombre entonces, Afrodita, como despedida, le dirige un largo discurso¹⁰ (toda la parte C), construido en círculos concéntricos, repitiendo las mismas ideas —en orden inverso— de principio a fin; pero en contraste, pues lo que al inicio presentaba un tono tranquilizador y optimista al término se vuelve más amenazador y sombrío. Y en el centro —como también antes y después— se sitúa el lamento de Afrodita: tú (la vejez y la muerte), yo (el dolor y la deshonra), el hijo (resultado de nuestra unión). En este discurso le cuenta la historia de otros dos troyanos, Ganimedes (Figs. 28 y 29) y Titono (Fig. 24), admirados, como él, por los dioses a causa de su belleza y convertidos en inmortales, aunque Titono queda sujeto eternamente a la vejez. No será así para Anquises (sección II), que habrá de morir, de lo cual se queja Afrodita así como de su propia acción —terrible— y de su deshonra al haberse unido a un mortal. Sin embargo Anquises tendrá perpetuidad en su descendencia, pues le anuncia un hijo (que lleva ya "bajo su cintura"), también mortal pero cuyos hijos y los hijos de éstos reinarán sin cesar entre los troyanos. Este hijo será Eneas, al que criarán las ninfas (y se extiende en hablar de éstas, de los pormenores de su existencia, en un largo excursus envuelto en compleja estructura anular¹¹). Por tanto, hay tres personajes en la escena: Afrodita, la madre; Anquises, el padre, y Eneas, el hijo, consecuencia del suceso.

En conclusión, es la unión imposible y deshonrosa de dos seres contrapuestos (una diosa y un hombre), que dará como fruto un ser "intermedio"¹², Eneas, mortal él mismo pero inmortal en su descendencia¹³; alegría para su padre pero dolor y vergüenza para su madre, por haberse ésta acostado con un mortal. Y en analogía a él se va presentando en el Himno a otros seres excepcionales e "intermedios" (es decir, un tercer tipo de seres), con fuertes conexiones y contrastes entre sí y con una vinculación a la trama principal más significativa de lo que parece: las tres diosas vírgenes, excepcionales al poder de Afrodita, al amor¹⁴; Ganimedes y Titono, humanos excepcionales respecto a la muerte, y aún más Titono, inmortal excepcional respecto a la vejez.

⁷ Hace notar CLAY (1989: 163) que esta situación en que el dios con mayor *time* está a merced de una ivinidad menor amenaza con minar todo el sistema jerárquico del Olimpo en que sólo Zeus distribuye las divinas *timai*. En este Himno como en los otros muestra Clay que la solución de los conflictos que se plantean en cada uno se consigue gracias a un plan de Zeus.

⁸ La escena de cómo se viste y adorna Afrodita recuerda a las típicas de armamento de un guerrero para la batalla, como hace notar Podbielski (1971:39).

⁹ BICKERMAN (1976) comenta especialmente este aspecto del poema, la historia de amor, al estilo de un cuento de hadas, plagado de rasgos milagrosos, o de un idilio pastoril, y que es además Anquises el primer amante romántico en la Literatura europea (pp.244ss.).

¹⁰ LENZ (1975: 24-5) indica que este discurso reemplaza un esperado epílogo que nos haga volver al plan de Zeus del que se originó toda la acción.

¹¹ Cf. ESTEBAN SANTOS (1983: 196).

¹² PIRENNE-DELFORGE (1989: 196-7) observa el mismo espíritu en el Himno y en el *Banquete* de Platón, en donde se dice que la procreación confiere inmortalidad al mortal (206c) y que el objeto del amor es la inmortalidad (207a), presentándose, pues, el amor como intermediario entre hombres y dioses (202e-203a).

¹³ SEGAL (1974), que considera el poema en términos estructuralistas, comenta que Eneas, nacido de una madre inmortal, es mortal pero está cercano al mundo inmortal, y puede servir como figura mediadora en la antítesis entre mortalidad e inmortalidad (p. 209).

¹⁴ PIRENNE-DELFORGE (1989: 195) las pone también en relación con la muerte, porque sienten predilección por acciones de muerte.

Éstos, junto con Anquises, son tres hombres troyanos¹⁵ excepcionales por su belleza hasta el punto de inspirar amor a los dioses. Por último, las ninfas, que no pertenecen a la categoría de dioses ni a la de humanos¹⁶: tienen características divinas y viven largo tiempo siempre jóvenes, pero mueren finalmente, con lo que se muestran en antítesis a Ganimedes y, más especialmente, a Titono¹⁷. El tema originario y primordial del amor ha desembocado, pues, en una reflexión sobre la vejez y la muerte¹⁸.

Y podemos observar que tanto el número 3 como lo antitético (es decir, el 2) se halla no sólo en la forma sino también en el contenido del Himno. Y asimismo lo circular, pues la parte central (que lo es también temáticamente) queda recuadrada entre la primera y la tercera, que se conectan entre sí tanto en estructura como en contenidos. Ambas consisten en un relato que se caracteriza por su gran diversidad: ya respecto a los numerosos personajes (la mayoría seres excepcionales) y sus acciones e historias, que se presentan a modo de pequeños cuadros, completos y casi independientes; ya en cuanto a la movilidad en el espacio y el tiempo (el pasado, el futuro, el presente, la eternidad). Mientras que la segunda parte —la central— pinta una escena "en vivo" entre sólo dos personajes, que se encuentran, dialogan, "se unen en amor"; escena que se desarrolla toda en un mismo lugar y en un breve tiempo, como si se tratase de una pieza teatral.

En fin, si el Himno se muestra complejo y "entrelazado" en cuestiones de estilo¹⁹ y estructura, no lo es menos respecto a la trama y los personajes, quedando reflejado así el contenido también mediante la técnica de composición.

Examinemos a continuación otro poema épico arcaico, de temática totalmente diferente al anterior y, sin embargo, con no pocos puntos en común, algunos, precisamente, por la marcada antítesis con el Himno a la diosa. Éste es el ejemplo más evidente no sólo de una construcción tripartita y circular a un tiempo sino además de la adecuación de la forma al contenido y, especialmente, de la adecuación de la obra literaria al objeto artístico, material, descrito en ella.

Se trata del supuestamente hesiódico *Escudo de Heracles*²⁰, obra que cuenta un episodio glorioso de Heracles: su victoria sobre el monstruoso Cicno (Fig. 8) y sobre el padre de éste, el dios Ares, a los que se enfrenta por mandato de Apolo.

Respecto a su estructura (cf. esquema 2), el poema se compone de tres partes de extensión aproximada (143, 176 y 160 versos) y bien delimitadas en su contenido:

La parte I podemos subdividirla a su vez en el prólogo y en otras tres secciones (A, B, C), entre las que se observa una perfecta simetría axial en cuanto a la forma, porque la primera y la tercera —ambas puramente narrativas— presentan prácticamente igual extensión (21 y 22 versos respectivamente), mientras que la segunda —discursiva— es el doble (44 versos). En el prólogo —que abarca 56 versos— se narra la historia de la madre del héroe, Alcmena, y su unión por un lado

¹⁵ RUDHARDT (1991:16) señala otro grupo de tres troyanos, Ganimedes, Tros y Titono, protagonistas de tres episodios consecutivos.

¹⁶ PODBIELSKI (1971: 77) ve esta digresión como realización de un aspecto del tema principal: los hombres mortales y su antítesis, la eterna juventud y la inmortalidad de los dioses. Y el espacio que separa a dioses de humanos se llena con estas criaturas intermedias.

¹⁷ Acerca de las diversas oposiciones que se establecen, cf. SEGAL (1974).

¹⁸ Señala PODBIELSKI (1971: 201) que en los poemas donde el amor es el tema principal es de regla que aparezca la muerte y la vejez como tema secundario.

¹⁹ En este Himno —mucho más que en los otros— se ha centrado la atención especialmente en el aspecto estilístico. Entre otros estudios, destacan el de PORTER (1949), FREED y BENTMAN (1955), PELLIZER (1978).

²⁰ Para un examen más detenido del poema, cf. ESTEBAN SANTOS (*Hesíodo...*).

con el dios Zeus y por otro con el mortal Anfitrión (tres personajes, por tanto), lo que dará lugar al nacimiento de Heracles (hijo de Zeus) e Ificles (hijo de Anfitrión)²¹. (Fig. 7)

En la sección A, en los tres primeros versos (v. 57-9), son presentados los personajes de la trama principal, resumiéndose en la frase inicial ya la conclusión: "él (Heracles) mató a Cicno". Y a continuación aparecen temas en estrecha conexión con el fundamental, la lucha, repetidos insistentemente en el poema: las armas, el fulgor, el carro y los caballos, el estrépito²². La sección B —un diálogo entre Heracles y su compañero Yolao— consta de tres discursos, conteniendo los tres una exhortación a la batalla. La sección C es una escena típica de armamento. Se explica cómo Heracles va vistiendo sus armas, y de cada una se va haciendo una descripción más o menos extensa, hasta llegar al escudo.

Entonces comienza ya la parte II. Tras la descripción más externa del escudo, de su aspecto general, se pasa, en esta parte central —interna— del poema, a la descripción "interna", pormenorizada del escudo (Fig. 8), de cada una de las figuras grabadas en él²³ (Figs. 30, 31, 32 y 33). Empezando desde el centro del escudo (ἐν μέσσω), van apareciendo diversos seres terribles y belicosos²⁴: monstruos, los horrores de la guerra personificados, fieras salvajes, lapitas y centauros luchando. A continuación, se representa a los tres dioses que intervienen precisamente en la acción real del poema: por un lado, a Ares y Atena, ambos —como siempre en la obra— también en actitud guerrera. Por otro lado, en medio del coro de inmortales, (de nuevo ἐν μέσσω), a Apolo, en vivo contraste²⁵, tañendo la cítara deliciosamente. Este pasaje (v. 201-6) es muy significativo. Apolo se muestra como personaje "central": en el centro del escudo y en el centro del coro de inmortales, así como en el centro del poema²⁶. Pero además Apolo se halla tanto en el origen de todo —él impulsó a Heracles—, como en el final, pues tras la muerte de Cicno, planeada por él, ordena incluso hacer desaparecer su tumba: borra hasta sus restos²⁷. Sigue otra escena (v. 216-237a) muy importante y también central: composicionalmente, pues se halla como la de Apolo en el centro aproximado del poema, y por su significado, ya que describe a un personaje, Perseo, puesto en paralelo con Heracles²⁸. Y asimismo central por su situación en el escudo como último cuadro plasmado en el centro. Incluso la propia estructura del episodio lo pone en relevancia, estando enmarcado con repetición al inicio y al término.

²¹ Este prólogo tiene un carácter especial y no parece ser obra del mismo poeta, sino que éste lo tomó *del Catálogo de las mujeres*, atribuido a Hesíodo: es la llamada *Eea de Alcmena*. El resto del poema es de tono muy diferente: es una escena de batalla (con todos los elementos típicos de las escenas de batalla de la *Iliada*), un relato de guerreros, de hombres.

²² RUSSO (1950:15) habla del gusto que siente el poeta por los ruidos y el brillo.

²³ Es semejante a la descripción del escudo de Aquiles en *Iliada* (XVIII 478-608). Cf. VAN GRONINGEN (1958: 115ss.), por ejemplo, que compara la composición de ambos pasajes.

²⁴ La lucha en el poema se encuentra en dos niveles: el de la acción real y el de lo representado en el escudo, en donde las escenas plasmadas son casi todas violentas, al contrario que en el escudo de Aquiles de *Iliada*. Como indica RUSSO (1950:14ss.), Homero evita el realismo y es muy sobrio en particulares macabros, frente al autor del *Escudo*, que muestra su gusto por lo terrorífico y lo macabro. FRÄNKEL (1975: 108-12) ve en la guerra y la violencia el verdadero tema del poema y de la representación del escudo. TOOHEY (1988: 28) añade que no sólo la guerra y la violencia sino también la noción de la muerte: que el poema ofrece una serie de variaciones sobre el tema de la muerte.

²⁵ Como observa FRÄNKEL (1975: 110 s.), se hace más acusada la naturaleza de la guerra gracias a la técnica arcaica de polarización. Van der VALK (1966: 455) señala, por otra parte, la predilección de nuestro autor por los contrastes (respecto a esta escena en particular, p. 460).

²⁶ TOOHEY (1988: 22) hace notar que el centro de la descripción del escudo está aproximadamente en el v. 228 (hacia el centro del episodio de Perseo), en donde también coincide el centro del poema si excluimos el prólogo, v. 1-56.

²⁷ Cf. YANKO (1986: 44).

²⁸ VARA DONADO (1972: 342) señala los puntos de coincidencia entre ambos héroes, también puestos de manifiesto en *Teogonía* 280-9. Asimismo TOOHEY (1988: 20ss).

Después encontramos tres escenas que se suponen plasmadas en un segundo nivel del escudo, superior (como indica su introductor, ὑπέρ, v. 237, en lugar del antes constante ἐν δέ): la 1ª describe una ciudad de hombres en guerra; la 2ª, las divinidades espantosas que personifican los horrores de la guerra; la 3ª, una ciudad de hombres en paz²⁹.

Y un último pasaje describe el tercer nivel³⁰, el borde del escudo, ocupado por el Océano como desbordándose.

En el final se van repitiendo frases e ideas del principio, cerrándose así en un anillo el larguísimo excursus e insistiéndose —en esta parte externa del episodio— en la descripción "externa" y general del escudo (al comienzo, v. 141-3, se habló de su forma, su brillo y sus materiales, y ahora, de su tamaño y solidez).

Y entramos ya en la parte III del poema, que se puede dividir en tres secciones y a continuación el epílogo, de manera simétrica —axialmente— a la parte I. Se pasa de nuevo a la narración, y por fin ya la de la acción; pero todavía el momento culminante —la lucha— sigue retardándose, en primer lugar con la aparición de Atena y después con un discurso de Heracles a su rival Cicno. Ya en la sección B comienza la lucha propiamente, cuerpo a cuerpo. Pero aún se alarga una vez más la trama con una serie de símiles —a modo muy homérico— que sugieren el furor de la contienda para, a continuación, llegar al fin al punto crucial, la batalla, que se narra en sólo 11 versos (v. 413-423). La sección C se dedica al segundo enfrentamiento, contra Ares. Pero una vez más se añaden elementos dilatorios; los mismos que en el anterior: símiles y la intervención de Atenea. Por fin, en 12 versos (v. 451-462) —casi en total equilibrio con respecto al primer combate— se desarrolla este segundo, en parte en paralelismo con el otro, en parte con variaciones.

El resto del poema, a modo de verdadero epílogo, de conclusión, tras la acción nos muestra el destino de todos los personajes: la primera mitad exacta del pasaje narra cómo los personajes vivos van abandonando la escena después de la batalla hacia diversos lugares, mientras que en la segunda se habla del destino del cadáver de Cicno, cerrándose la obra con el total aniquilamiento de Cicno: "Su tumba y su túmulo lo quitó de la vista el Anauro... pues así se lo ordenó Apolo...". De modo que no sólo es destruida su vida, por Heracles (lo que es la trama del poema), sino incluso sus despojos y su tumba, y también por orden de Apolo.

En conclusión, observamos en el poema la forma trimembre y a la vez circular, y esto no sólo en composición sino muy especialmente en el contenido: temas, acción, personajes, espacio y tiempo.

De las tres partes en que se divide, la I se inicia con el prólogo, que hace "pareja" con el epílogo, conclusión de la III. Y ambos, prólogo y epílogo, se salen del escenario en que se desarrolla toda la trama, muy teatral: del lugar (el recinto sagrado de Apolo) y tiempo —presente— únicos; de la acción única (la batalla y sus preliminares), y de los personajes limitados (los dos héroes, los dos enemigos y los dos dioses participantes: tres parejas de personajes). Siguiendo con la Parte I, tras el prólogo comprende a su vez 3 secciones, ya dentro del marco general de la acción, del lugar y del tiempo presente. Asimismo, en simetría, la Parte III ante el epílogo se fracciona en 3 secciones, dentro del mismo escenario y en continuidad inmediata en la acción y en el tiempo con respecto a la Parte I. Queda la Parte II, la central, que tiene un carácter completamente diferente del resto: es una extensísima digresión descriptiva. Sin embargo, muestra algo en común con los extremos, prólogo y

²⁹ Esta parte es la de mayor inspiración homérica, pues pinta escenas semejantes a las del "Escudo de Aquiles" en *Iliada* XVIII, 490ss. ANDERSEN (1969), sin embargo, observa que aquí, en donde precisamente es mayor la acumulación de "escenas homéricas", es menor la frecuencia de fórmulas y de frases homéricas, lo que le lleva a pensar en imitación literaria y en la posibilidad de que esa parte haya sido posteriormente añadida a la otra —ya existente— por un imitador de Homero (p. 19 ss.).

³⁰ Pienso que se marca claramente el cambio de niveles o franjas en el escudo mediante el cambio de las partículas introductoras: ἐν δέ siempre en la parte central, ὑπέρ para indicar el paso ya a la banda siguiente y περί para el contorno. En todo caso, la parte central y la intermedia probablemente estén divididas a su vez en otras varias zonas: 5 además de la central distingue MYRES (1941: 26ss.).

epílogo: se sale igualmente del escenario; es decir, de las limitaciones del lugar único, del tiempo presente, de la acción y de los personajes. Pero aún va más allá, porque se sale también de la realidad y del tiempo. Ya no es la narración de sucesos reales (bien sea en el presente o no) y concernientes a los protagonistas, sino de situaciones y personajes no reales, sólo representados, plasmados —además de totalmente ajenos al tema— y atemporales. La descripción del escudo sirve para que el poeta pueda sobrepasar en todos los niveles lo reducido del episodio que ha de narrar, logrando así universalidad³¹.

Pero de todo lo más significativo es que se puede apreciar un paralelismo entre el poema y el objeto descrito en él (el escudo), pues ambos muestran una construcción simétrica conforme a un mismo esquema geométrico³²: una figura circular³³ formada fundamentalmente por tres grandes anillos concéntricos, que se corresponden además conceptualmente:

La parte interna del escudo-objeto está ocupada por multitud de seres alegóricos y fabulosos, aunque dando la máxima relevancia al dios Apolo, en el centro mismo del escudo objeto (que coincide aproximadamente con el del poema) y en el centro del coro de inmortales en el Olimpo, grupo que asimismo se supone circular. También se pone el mayor énfasis en el héroe Perseo (asimismo rodeado por un círculo pero esta vez no material sino lingüístico: la repetición anular), en paralelo con Heracles. De manera análoga la parte central del poema consiste precisamente en la descripción del escudo del héroe Heracles, que nos traslada a un mundo simbólico, fabuloso, que representa el Universo entero y sitúa su núcleo en el cielo. Pieza literaria que también es circular, composicionalmente hablando, dado que está envuelta por diversas repeticiones que enlazan el principio con el final.

En el segundo nivel, intermedio, del escudo se plasma en cambio la vida terrenal y real: a los personajes humanos en sus actividades, la guerra entre otras. En cuanto al poema, en lo que precede y sigue a la descripción del escudo, en una escena continuada —que quedó sólo narrativamente interrumpida por tal descripción y a la que se vuelve en círculo simbólico, lingüístico, por medio de expresiones repetidas— se nos muestra, en la tierra, a los personajes reales de la trama y su acción, destacando los mortales y semihumanos Heracles y Cicno, que guerrear entre sí.

Por último, brevemente, es descrito el borde del escudo, su parte más externa, el tercer nivel³⁴: el Océano que rodea todo el escudo —al igual que rodea la Tierra— desbordándose. En el poema, como cerco se nos narran hechos que se salen del escenario y de la actualidad de la acción (e incluso de los personajes): hacia el pasado en el comienzo y hacia el futuro en el final.

Siguiendo aún con la poesía épica, otro ejemplo de estructura ternaria muy proporcionada lo encontramos en la *Batracomiomaquia*³⁵.

³¹ Algo semejante observamos en el *H. Afrodita*; pero, a la inversa, era la escena central la que —a la manera de una pieza teatral— se situaba en un mismo lugar y tiempo y con personajes muy limitados. También en antítesis el tema era el amor, la "batalla" que había de librar la protagonista, tras haberse vestido (en paralelo al guerrero Heracles) con sus "armas" femeninas.

³² Como señala MYRES (1940: 37) con respecto a la disposición de las figuras en el escudo: "arquitectónica conformidad a un esquema geométrico y rítmico".

³³ La forma redonda tanto del poema como del objeto —el escudo— simboliza además la concepción de infinito y universal que encontramos en el centro de ambos. Igualmente circular es el escudo de Aquiles en *Ilíada*. Sobre lo esférico y asimismo en relación con el escudo de Aquiles habla A. VENERI (1984).

³⁴ Como son también tres los niveles en el homérico escudo de Aquiles. Pero en éste la tripartición anular es tanto en su superficie —en lo visible— como en su grosor, pues está hecho de tres metales distribuidos en cinco capas, en perfecta composición axial o anular (cf. *Ilíada* 268-273): 1. bronce / 2. estaño / 3. oro / 4. estaño / 5. Bronce. Así el oro (el metal más noble, símbolo de la Belleza y de lo Divino) queda en el centro, en el núcleo interno, al igual que se halla lo más noble —el Universo y el Cielo— en el centro de las escenas representadas. Pero en nuestro poema se ha descuidado tan significativo rasgo de la estructura material del escudo.

³⁵ Cf. nuestro estudio sobre el poema: ESTEBAN SANTOS (1991).

El poema (tal y como ha sido transmitido, sin tomar en consideración las posibles interpolaciones que en él son importante materia de discusión³⁶) consta —como el *H. Afrodita*— de tres partes³⁷ de casi exactamente 100 versos (*cf.* esquema 3). La primera y la tercera son bimembres —aunque con alguna subdivisión a su vez trimembre—, siendo en ambas la primera sección de casi doble extensión que la segunda. La parte central, por el contrario, es trimembre como el todo y con sus tres secciones (que son muy proporcionadas, de unos 33 versos cada una) de nuevo tripartitas y construidas en paralelo. En esta pieza la elaboración está cuidada, pues, al máximo, y todo se halla en conexión con el contenido, porque aquí se nos presentan en contraste los tres grupos de personajes: ratones / ranas / dioses, y en relación además con los tres distintos escenarios (tierra / agua // cielo), estableciéndose una doble oposición en cada uno de estos dos aspectos: en el de los personajes, oposición entre inmortales y mortales, y ya en estos últimos, entre ratones y ranas. Y respecto a los lugares o escenarios, contraste entre plano superior (cielo) y plano inferior, dentro del que de nuevo se oponen tierra y agua. La vinculación entre forma y contenido, además, queda aquí patente, porque esos tres grupos de personajes (asociados a su vez a los tres escenarios) corresponden a cada una de las tres secciones de la parte central.

Por otro lado, las dos escenas de dioses en el Olimpo (véase esquema 3) están particularmente puestas de relieve —enmarcadas ambas por una triple repetición, y quedando en la segunda escena, además, destacada en el centro la frase pronunciada por Ares: "Así (por la intervención de los dioses, quiere decir) será dominado el más valiente". Esto nos lleva a la conclusión de que ese tercer grupo de personajes —los dioses—, en apariencia secundario y sólo actuando imparcialmente como espectador y árbitro de la contienda entre ratones y ranas, cumple en realidad en la trama una función básica: constatar que de nada vale la fuerza y heroicidad de los mortales, sino que son impotentes ante la voluntad de los dioses, que al fin deciden su destino; en este caso el resultado de la batalla.

Hemos visto en los tres **poemas épicos** de ejemplo que esta estructura en tres partes, ABC, suele ir asociada a un cierto tipo de simetría axial: o bien por una mayor relación temática entre las partes extremas, A y C, o incluso porque se reanuda en C la narración principal interrumpida por un excursus —que constituye el cuerpo central, B—, retomándose el hilo generalmente por medio de repeticiones que nos hacen volver atrás trazando un círculo. Así ocurre claramente en el *Escudo*. También en el *H. Afrodita*, en la sección I de la parte A y en la sección II de la parte C; es decir, en las secciones inicial y final del poema, enmarcándolo a su vez.

O bien la simetría axial consiste en repetición de la misma estructura entre A y C, lo que hace que destaque como diferente, y además como más elaborada, la parte central (central asimismo en contenido). Tal observamos en los tres poemas.

De modo que la estructura ABC a menudo es en cierto modo ABA, como un tríptico.

También la composición en simetría axial la podemos apreciar —aunque de distinta manera— en otro género diferente: en la **poesía lírica**.

Observemos los fragmentos 1-6 D de Mimnermo de Colofón³⁸:

Aquí encontramos una serie de anillos temáticos concéntricos (*cf.* esquema 4). La idea básica de la muerte sirve de marco formando el anillo más externo, y además se repite en el centro mismo. Pero

³⁶ Como también la cuestión de la fecha y el autor, en especial durante los siglos pasados, en que se le dedicó más atención a esta obra. Ya más recientemente, de entre los no muy numerosos trabajos, podemos destacar los de AHLBORN (1959 y 1968) y WÖLKE (1978).

³⁷ Como es opinión común, aunque también hay otras, como la de HERRMANN (1973: 37-8), que distingue cinco episodios principales además del prólogo y el desenlace.

³⁸ Sigo el orden de los fragmentos según Diehl, que es precisamente el que presenta la secuencia de ideas de manera tan esmerada y armoniosa. Para un análisis más pormenorizado, *cf.* ESTEBAN SANTOS (1985).

notemos que no es la muerte como mal, sino como casi un bien, como un deseo, algo preferible a la vejez. Porque ése es el tema del conjunto de fragmentos (que presentan pese a ser eso, fragmentos, una unidad conceptual y estructural): lo terrible de la vejez y, en contrapartida, la esplendorosa juventud³⁹.

Los otros anillos que van envolviendo el deseo de muerte central aluden a la secuela de desgracias que acarrea la vejez: el 2º habla de lo irreconocible y repulsivo físicamente que ésta hace al hombre, el 3º, insistiendo en la misma idea, de lo odioso y despreciable que él se vuelve al igual que lo es la vejez misma; el 4º, de lo dolorosa que ella es, y el 5º, por fin, que de todo es responsable el dios. Ideas que, además, se repiten aquí y allá y entremezclan, siempre abocando a los horrores de la vejez. Pero se pueden resumir en tres esenciales: 1ª) "La terrible vejez" (ἀργαλέον γήρας, fr. 1, 10; fr. 2, 6; fr. 5, 5-6), odiosa, deshonorosa, fea⁴⁰, etc., y causante ella a su vez de odio, deshonra y fealdad al hombre, así como de toda serie de desgracias. 2ª) La muerte es preferible a la vejez. 3ª) El dios es el responsable.

Y aún en la parte interna, rodeando inmediatamente el deseo de muerte de la frase central, encontramos dos nuevos anillos en antítesis⁴¹. En el segundo anillo, después de dicha frase central, se insistirá otra vez en los males que conlleva la vejez; pero antes se habla de la efímera juventud, sinónimo de cuanto existe de bello y honroso, comparada a la primavera y al sol. Y tal equivalencia (primavera = sol = juventud) se halla enfatizada con repetición anular que encierra nuevamente a su vez la mención de la terrible vejez (γήρας ἀργαλέον, fr. 2 D, 6) .

Y aquí aparece además la estructura tripartita, pues son tres grupos de tres versos (fr. 2 D 1-9): los tres primeros terminan con estos tres conceptos positivos (ᾠρη, ἡλίου, ἥβης); los tres centrales, con tres conceptos negativos, en contraste (κακόν, μέλαινα, ἀργαλέον, es decir, lo malo y oscuro frente a lo bello y luminoso), para repetirse en los tres últimos versos los positivos, en orden inverso (ἥβης, ἡέλιος, ᾠρης). A continuación, el v. 10, el central de todo nuestro conjunto de fragmentos —así como de éste en concreto— es el que encierra la idea esencial: "(cuando ya ha pasado la juventud) es mejor estar muerto que la vida". Tras eso, seis versos enumeran las desgracias que se originan entonces, quedando envuelto a su vez el pasaje (v. 11-16) en el anillo de los "muchos males": πολλά... κακὰ (prio. v. 11) ... κακὰ πολλά (casi fin v. 16)⁴².

Pero ya habíamos hallado la contraposición juventud / vejez en el fragmento 1: la juventud aquí asociada al amor, a "los dulces dones de Afrodita"; la vejez, como siempre, al dolor, a la fealdad y a la pérdida de amor y de honra. Se le dedica a la descripción antitética de una y otra sendos pasajes en total equilibrio en cuanto a extensión (v. 1-5a y v. 5b-9) y con la misma palabra de conclusión, γυναιξίν. Remata el poeta, en v. 10, con el "estribillo", ἀργαλέον γήρας: "tan terrible hizo la vejez el dios".

Y de nuevo, hacia el final, en el fr. 5, es contrapuesta la juventud (ἥβη τιμήεσσα, v. 2) a la vejez (γήρας...ἄτιμον, v. 3-4), calificada con expresiones peyorativas que hacen eco, en triple anillo, a las del fr. 1:

En fr. 1:

...ὃ τ' αἰσχρόν...ἄνδρα τιθεῖ v. 6

³⁹ Esta antítesis —especialmente respecto a los frs. 1 y 2 D— ha sido comentada por diversos investigadores, como van GRONINGEN (1960: 124), GENTILI (1965: 380), BABUT (1971: 37), SCHMIEL (1974), GIANNINI (1977: 24, 26, notas 15 y 17).

⁴⁰ Como observa PODBIELSKI (1971: 72), al igual que en el *H. Afrodita* (v. 244-6), en donde también se habla del eternamente viejo Titono, hay aquí una exagerada acumulación de expresiones peyorativas contra la vejez.

⁴¹ Muestra SCHMIEL (1974: 285) que en este fragmento, 2 D, tanto la parte positiva como la negativa presentan composición anular. También GRIFFITH (1975: 80 y nota 50) respecto a la negativa.

⁴² SCHMIEL (1974: 285s.) señala aquí también una triplicidad, en el tema de los males, como asimismo en el fr. 1.

...ἐχθρὸς μὲν...ἀτίμαστος δέ... v. 9

...ἀργαλέον γήρας... v. 10

En fr. 5:

...ἀργαλέον...γήρας... v. 2-3

ἐχθρόν...καὶ ἄτιμον v. 4a

ὁ τ' ἄγνωστον τιθεὶ ἄνδρα v. 4b

Y tras dicha antítesis (tres veces repetida), se concluye con el deseo de muerte: "Ojalá... me llegue la hora de la muerte a los sesenta años" (fr. 6 D).

La alusión a la juventud, pues, está únicamente por contraste: no es más que un tránsito, tan fugaz como la luz de un solo día o como la flor de una sola primavera. Un tránsito hacia la vejez, de la cual la muerte es la única redención para el hombre. Ésta parece, por tanto, la idea culminante, por lo que se sitúa al principio y al fin y en el corazón de todos los anillos.

El mismo tema central, la muerte (y a menudo concebido también como una liberación), situado en el eje de la obra así como en los extremos, lo hallamos en la **poesía dramática**.

Me centro en las tragedias de Eurípides⁴³. En los esquemas 5 y 6 aparecen como muestras los de *Medea*, *Heraclidas*, *Hipólito* y *Troyanas*; pero igual ocurre con todas las demás excepto *Alceste*:

Están compuestas en cierto modo de acuerdo a un esquema de simetría axial⁴⁴. Todo gravita en torno a un eje, que formalmente es o bien la parte coral (el estásimo) "central" o bien el episodio "central". Y alrededor de tal eje se van correspondiendo temáticamente —en unas obras más y en otras menos— episodios, escenas de episodios o incluso cantos corales.

Pero no se trata de una simetría perfecta y regular⁴⁵ que divida la obra toda en dos mitades exactamente proporcionadas (en extensión, en estructura escénica, en tema), sino que se suele limitar a ciertos aspectos de contenido, en especial a la relación —mezcla de paralelismos y contrastes— que existe entre los personajes, en sus actitudes y en sus sentimientos. Y, de entre éstos, siempre alguno femenino, muy relevante.

De manera que los personajes y temas en paralelo se encuentran encuadrados en unidades estructurales a su vez paralelas, y, en consecuencia, también suele quedar la esencia del drama —lo más significativo— en el centro, con lo que coinciden el centro temático y el composicional, así como coincide también, aproximadamente, el centro numérico (cf. fig. 5). Por tanto, la muerte, que es un tema básico, aparece siempre en el centro de la obra (como eje o pivote), y con gran

⁴³ Acerca de la muerte como tema importante en Eurípides, cf. VALVIGLIO (1966).

⁴⁴ Cf. ESTEBAN SANTOS (1998).

⁴⁵ Como la que ha encontrado —basándose en la secuencia escénica— GARCÍA NOVO (1978) en *Edipo en Colono* y de Eurípides únicamente en *Orestes* y *Bacantes* (cf. GARCÍA NOVO 1981-1982), siendo las tres obras más o menos de la misma época, tardía (entre el 408 y el 406). Respecto a la marcada simetría de *Bacantes*, cf. también WEBSTER (1967: 282s.), que hace notar que en cada obra de Eurípides se pueden encontrar sutiles simetrías, y de *Bacantes* en particular muestra la secuencia de personajes. Asimismo señala la estructura simétrica de esta pieza AICHELE (1971: 62 s.), que observa coincidencias con la de *Medea* (así como con la sofoclea *Edipo en Colono*), de cuya construcción tan elaborada ya nos ha hablado a su vez STROHM (1957: 103, n. 3 y 168 s.). Por otra parte, IRIGOIN ha puesto de manifiesto la composición "arquitectónica" de ciertas obras euripideas, en especial en su parte introductoria: así, en *Heraclidas* (IRIGOIN 1987), construida fundamentalmente sobre un módulo de 7 trímetros y, por lo general, con equilibrio de las diferentes partes, y en *Ifigenia en Áulide* (IRIGOIN 1988), cuyo inicio, estructurado simétricamente, se basa en el número 11. También en otras piezas se han encontrado proporción y simetría cuantitativa entre las distintas partes, como en *Troyanas* (cf. BIEHL 1982) y *Cíclope* (BIEHL 1977).

frecuencia asociado a la mujer, autora de la acción, o bien de matar (por ejemplo, Medea) o bien de morir (como Macaria en *Heraclidas*⁴⁶), pero generalmente por propia decisión.

Lo podemos ver con especial claridad en *Troyanas*⁴⁷ (cf. esquema 6):

En esta pieza, tanto en el centro como en los extremos, el tema de la muerte⁴⁸ en sus diversas especificaciones va formando anillos de repetición que —de manera paralela a su vez en el prólogo y en el éxodo— envuelven al fin la obra entera en un gran anillo.

El centro estructural es el episodio 2º (v. 568-798), que consta de dos escenas, de las que es protagonista Andrómaca. El centro numérico (v. 667) se halla hacia el final de la primera escena (es decir, bastante aproximadamente en el mismo centro de la parte central), concretamente en la larga resis de Andrómaca (v. 634-683), en donde habla de su virtud como esposa y del recuerdo imborrable de su esposo muerto.

Andrómaca aquí insiste en el tema de la muerte y en la idea de que morir es preferible a vivir mal. Ya inmediatamente antes (v. 631) había dicho: (Políxena) murió con mejor suerte que yo estando viva. A la réplica de Hécuba ("el morir es nada, mientras que en el vivir hay esperanzas", contesta Andrómaca con la citada resis, que comienza insistiendo en su afirmación, ahora en general: "es mejor morir que vivir miserablemente". Después habla de la muerte de Políxena (Fig. 34) que, por tanto, no conoce ya ninguno de sus males. A continuación, de sí misma, de sus virtudes como esposa (Figs.35 y 36) y de su buena reputación, tras lo que pasa a mencionar a su querido esposo, Héctor, muerto (Figs. 10 y 14). Y ya desemboca en la frase "central", la del centro numérico de la obra y la del centro estructural de la resis: "yo escupo a aquélla que rechaza con una nueva unión a su antiguo esposo y ama (φιλεῖ) a otro" (v. 667-8). Es decir, nos encontramos ante un canto apasionado a la fidelidad y al amor —al amor conyugal en concreto⁴⁹—, aun más allá de la muerte.

Y de nuevo cita, invocándolo, a su querido esposo Héctor, que está muerto, para luego volver a la muerte de Políxena, que no es peor que sus propios males. Por fin concluye con que para ella no hay esperanza.

Queda evidente la disposición de los temas en anillo, en conexión todos entre sí y con el general de la muerte:

⁴⁶ Macaria se ofrece en autosacrificio como, en otras obras eurípideas, personajes del mismo tipo, generalmente doncellas, seres inocentes y frágiles, como indica ALSINA (1958: 111), y es el de esta obra, al parecer, el que presenta el modelo (cf. WILKINS, 1990). AÉLION (1983: 113-24), por otro lado, habla sobre el sacrificio voluntario de una víctima joven e inocente como tema inexistente antes de Eurípides, con lo que él rompe con la tradición de los sacrificios impuestos que Esquilo había conservado.

⁴⁷ Aquí, por una parte, los temas de la mujer y de la muerte se evidencian como especialmente significativos; por otra parte, la construcción en paralelo abarca toda la obra. BIEHL (1982), en otros aspectos, también ha señalado una forma simétrica, pero en lo referente a la extensión y proporción de ciertas partes según una regularidad aritmética. Sin embargo, la obra ha sido en general criticada por falta de estructuración, como consistente en una serie de escenas inconexas sin una trama continuada. Pero precisamente —como también se ha dicho (cf. FRIEDRICH, 1953: 73-5, LLOYD, 1984)— pienso que hay una relación entre dichas escenas por oposición entre los diversos personajes femeninos, que se refleja en la estructura formal, siendo Hécuba, por otra parte, el hilo conductor (cf. n. 51). Así, HALLERAN (1985: 99) observa una conexión entre las entradas de Casandra y de Helena. Relación asimismo entre estas dos escenas así como con la de Andrómaca señala GELLIE (1986) en lo que se refiere al tema del matrimonio: la de Casandra, virgen sacerdotisa, la de Andrómaca, devota esposa y madre, y la de Helena, mujer de muchos (p. 114). Cf. también LLOYD (1984: 303). Mientras que CROALLY (1994: 86 S.) hace énfasis respecto al mismo tema común en el contraste concretamente entre Casandra —que habla de su futuro, de sus extrañas bodas— y Andrómaca, que mira hacia su pasado y a la historia de su matrimonio.

⁴⁸ Sobre el énfasis dado al tema en esta obra así como en *Heraclidas*, *Suplicantes* y *Fenicias*, cf. ESTEBAN SANTOS ("La muerte...").

⁴⁹ CRAIK (1990), estudiando las metáforas sexuales en esta obra, concluye (p. 13) con que —al ser vista la guerra desde la perspectiva de las mujeres— trata de "sexo y guerra". Amor y muerte, pues, como decimos.

1. En el vivir hay esperanza (dice Hécuba). 2. Es mejor morir que vivir miserablemente. 3. La muerte de Políxena. 4. Sus males (de Políxena). 5. Héctor querido...muerto

Centro: "escupo a la que rechaza a su antiguo esposo y ama a otro"

5. Héctor querido... muerto. 4. Mis males. 3. La muerte de Políxena. 2. No es inferior a mis males la muerte. 1. Para mí (viva) no hay esperanza.

Asimismo destaca la antítesis, en el inicio y en el término: "hay esperanza /no hay esperanza", que marca de nuevo el tono amargo —y cada vez más amargo— del pasaje y del todo. Mientras que en el centro queda el tema del amor, rodeado de los anillos (tres) sobre la muerte: la muerte de Héctor, la de Políxena y la muerte en general; es decir, de seres cada vez menos cercanos a ella.

La segunda escena del episodio central está en simetría estructural con respecto a la primera y también presenta gran paralelismo en el contenido⁵⁰, pues si antes se trataba de la muerte (pasada) de Políxena, comunicada a su madre, Hécuba, ahora se trata de la muerte (futura) de Astianacte (Figs. 6, 6bis, 18, 37 y 38), comunicada a su madre, Andrómaca (esquema 6).

Igualmente en ésta hay una larga resis de Andrómaca (v. 740-779), de despedida a su hijo "amadísimo, querido extraordinariamente" (ὦ φίλτατ', ὦ περισσὰ τιμηθεῖς τέκνον, v. 740). El tema reiterado es el lamento por la muerte inminente del niño: primero dirigiéndose amorosamente a él para anunciarle su muerte (θανῆ...ἀποκτενεῖ) y después (v. 764ss.), en total contraste, invocando con fuerte odio a los griegos asesinos⁵¹ (κτείνεται...Φόβου τε Θανάτου θ'...θάνατον) y a la última responsable, Helena, a la que, a su vez, desea la muerte (ὄλοιο). Y en la parte central de la resis se sitúa otro canto de amor —en esta ocasión, de amor materno—, con tiernísimas expresiones hacia su hijo (ὦ...φίλτατον... ,v. 757-63): (Figs. 35 y 36)

La simetría axial está muy marcada, como en la otra resis; pero de manera diferente: en lo formal, 17 versos de la primera parte y 16 de la última, además de 7 en el centro, con expresiones amorosas. Respecto al contenido, tanto en las palabras iniciales como en las finales se explícita la muerte del niño (allí en futuro y al término ya en pasado⁵²), cuya mención, τέκνον, cierra el primer verso (740) y el de conclusión de la resis (779), trazando un anillo completo. Y, en fin, en ésta como en la otra resis la idea del amor queda en el centro, rodeada por la de la muerte.

Respecto a los extremos de la obra, asimismo es la muerte el tema fundamental:

En el prólogo, en la escena 1ª, Posidón habla de la destrucción de Troya y de la muerte de Príamo (Figs. 6, 6bis, 18, 37 y 38) y de su familia (Políxena entre otros⁵³). De modo que también la escena

⁵⁰ WEBSTER (1967: 283) observa una fuerte simetría en el motivo de los dos hijos sacrificados que abarca casi la obra entera: (a) Taltibio trae noticias poco comprensibles de Políxena, (b) escena de Casandra, (a1) Andrómaca con noticias de la muerte de Políxena, (c) Taltibio con órdenes para la muerte de Astianacte, (b1) escena de Helena, (c1) Taltibio con el cadáver de Astianacte. Así, antes y después de la escena de Casandra el interés se centra en la muerte de Políxena, y antes y después de la escena de Helena, en la muerte de Astianacte.

⁵¹ CROALLY (1994: 115ss.) señala, entre otras polaridades (hombres y dioses, mujeres y hombres, libres y esclavos, etc.) que se evidencian en esta obra, como también en otras, la importancia de la oposición amigo/ enemigo, φίλος/χθρός.

⁵² Acerca de otros significativos contrastes entre pasado y futuro en las escenas de Andrómaca concretamente así como en otras partes de la obra, cf. CROALLY (1994: 215ss.).

⁵³ También cita a Helena, a Hécuba y a Casandra. Sin embargo, se omite la muerte de Astianacte e incluso la mención de Andrómaca. MERIDOR (1989) interpreta este silencio como un efecto de sorpresa buscado por el poeta para —precisamente al contrario que respecto a los otros episodios— no anticipar los trágicos sucesos acerca de Astianacte y hacer de ese episodio un verdadero drama en sí mismo. En efecto, excepto el destino de Astianacte y de Andrómaca, a todo lo demás ya se alude en el prólogo, que, a pesar de su íntima conexión con el todo (cf. ERBSE, 1984: 291ss., en relación al prólogo eurípideo en general) forma una unidad casi independiente y cerrada. Y es que en esta tragedia se aprecia quizás como en ninguna la autonomía y "vida" propia de las partes, aunque subordinadas

inicial del drama está formando anillos temáticos: el 1º, la destrucción, la "muerte" de la ciudad y el 2º, la muerte de Príamo, enmarcando la muerte de Políxena, en el centro.

En el éxodo, en la última escena, Hécuba se lamenta en diálogo lírico con el coro. En primer lugar, por la destrucción de la ciudad: ἀ δὲ μεγαλόπολις... ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία (v. 1291-2), canta el coro, que después llora por los que murieron (τοὺς θανόντας). Y, a continuación, por Príamo en concreto, tanto en boca de Hécuba como del coro. Se sigue de nuevo con el lamento por la ciudad destruida: πόλις φίλα canta Hécuba; φίλαν γὰν canta el coro, y, más adelante, οὐδ' ἔτ' ἔστιν ἡ τάλαινα Τροία (1323-4), repitiendo exactamente parte de sus palabras iniciales (en v. 1292), en marcado anillo. Y, como remate, termina Hécuba llorando ya por su propio destino (v. 1327-30), invocando a sus miembros, que conducen sus pasos y no ya su espíritu, que se supone muerto como todo alrededor. Y se cierra ya la obra con la mención, por parte del coro una vez más, de la ciudad desgraciada: τάλαινα πόλις (v. 1331). De modo que así queda rodeada en nuevo círculo la queja final de Hécuba.

En resumen, tanto la escena inicial de la obra como la final muestran una construcción en círculo que, en ambas igualmente, insiste de principio a término en la idea de la ciudad destruida. Por tanto, ésta envuelve a su vez la pieza toda.

En cuanto a las dos escenas paralelas que constituyen el centro estructural de la obra, en el centro a su vez de los discursos de Andrómaca —parte esencial de una y otra escena— destaca el tema del **amor**⁵⁴, asociado al de la **muerte**. Amor que no está ausente tampoco en los extremos, aunque de distinto tipo, volcado esta vez hacia la ciudad, como indican las expresiones de Posidón en el prólogo y del coro y de Hécuba en el éxodo.

De manera que no parece adecuado hablar de falta de unidad en la obra, como se le ha achacado a menudo.

La disposición de los temas, por otro lado, guarda relación con los personajes que pronuncian las palabras respectivas:

Así, la mención de Troya, de la ciudad, que rodea la obra entera —el anillo de mayor amplitud, en lo formal, y que es también lo más general y más extenso en el contenido—, se debe, en el prólogo, a un dios, Posidón. Y en el éxodo se debe al coro: τάλαινα πόλις (v. 1331, penúltimo). Es decir, los dos personajes más "grandes", el uno por ser un dios, el otro por ser colectivo, son los que hacen fundamentalmente alusión a lo más "grande". Mientras que los lamentos de Hécuba y de Andrómaca (ésta en la parte central), personajes humanos e individuales, "pequeños" pues, hacen especial hincapié en lo más individual, personal y "pequeño": en sus familiares (sus respectivos esposos, Príamo y Héctor, e hijos, la joven Políxena y el niño Astianacte, el más pequeño, el más querido) y, como es natural, cada una en sí misma (lo más personal), en su propia desgracia pasada y presente y en su desdichado destino para el futuro⁵⁵.

al todo. Así también respecto a los episodios y las distintas mujeres que los protagonizan, cuya historia queda completa en cada uno de ellos: Casandra, Andrómaca y Helena, tres mujeres jóvenes. Pero su vínculo en común es la anciana Hécuba (madre, suegra-abuela de su hijo y enemiga respectivamente), siempre presente ante cada una de ellas, que van sucesivamente apareciendo y desapareciendo ya de la escena, con lo que simboliza, pues, Hécuba el todo de la obra (cf. n.48).

⁵⁴ Como dice RODRÍGUEZ ADRADOS (1959: 185), "Eurípides buscaba profundizar en el mundo del sentimiento...Con él se abre una fase de erotización de la literatura griega, que antes había sufrido el proceso contrario por el desarrollo de un ideal opuesto". Aunque precisamente en *Troyanas* no se trata como en algunas otras piezas de un sentimiento tumultuoso y desenfadado que arrastra a qué locuras. Aquí nos muestra el poeta la otra faceta del amor: el legítimo, tranquilo, cotidiano. Esto en cuanto al amor-sexo en concreto; pero además nos ofrece toda una rica gama de otro tipo de afectos, como, en especial, el amor materno. Y tampoco falta la contrapartida, el odio virulento a los enemigos.

⁵⁵ Para otras cuestiones sobre los personajes y sobre la composición muy elaborada de esta obra, cf. ESTEBAN SANTOS (2000).

Pero no sólo en la poesía sino también en la **prosa** se utilizan recursos semejantes para poner de relieve la idea esencial. Así en el *Fedro* de Platón⁵⁶.

Este extenso diálogo está compuesto (*cf.* esquema 7) todo él de principio a fin de modo que los diversos temas que se suceden van repitiéndose después en orden inverso envolviendo así el tema central por el contenido como también lo es en la estructura: queda situado en el interior de la serie de círculos concéntricos.

Estos anillos temáticos son nueve. El más externo lo es también conceptualmente, pues se refiere al escenario del diálogo, al conjunto de circunstancias accesorias: el paisaje⁵⁷, la hora del día, el calor, la charla intrascendente. Pues se trata de un paseo, un viaje, de ida al campo, a las afueras de la ciudad —incluso en eso es exterior— en el mismo comienzo de la obra, y de vuelta a la ciudad al final de ésta⁵⁸. Se inicia el Diálogo con las palabras "¿a dónde y de dónde?", y poco después "vayamos", y termina precisamente de nuevo con "vayamos". Y tal tema configura también anularmente tanto el prólogo como el epílogo, repitiéndose en cada uno de ellos a su vez. Es realmente como un marco que rodeara la pintura o como la cáscara o la piel en torno a la carne, que es la conversación filosófica entre Sócrates y su discípulo Fedro.

El segundo tema, que ya da pie a tal conversación, es el del logógrafo, el escritor de discursos, Lisias concretamente, cuyo nombre abre y concluye toda la discusión. De ahí se origina el tercer tema, el discurso mismo (λόγος), desarrollado con gran amplitud, pues determina especialmente toda la segunda parte de la obra al ser ahí el asunto sobre el que versa la discusión; mientras que en la primera parte, compuesta fundamentalmente de tres discursos, se aplican en la práctica las teorías que después se expondrán.

El cuarto tema gira en torno al amor⁵⁹ (ἔρως), que motiva los tres discursos que se pronuncian en la primera parte del Diálogo. Y en el tema del amor se inserta el de la locura (el quinto anillo), porque amor equivale a locura; mientras que en el sexto anillo se trata del alma para aclarar la cuestión de la locura, cuyo hilo interrumpe.

Y ya dentro del pasaje del alma —el fundamental— se van englobando otros temas derivados: la vida de los dioses en el séptimo anillo y, en el octavo, el viaje de sus almas hacia el exterior del cielo —arriba, traspasando la bóveda del cielo— para después regresar de nuevo al interior. Y entre la ida y la vuelta, ya en el núcleo del Diálogo, es descrito el punto de destino de dicho viaje: el lugar supraceleste, en donde reside la Realidad del Ser. Pero incluso este pasaje último está trazando un círculo sobre sí mismo (el noveno anillo), con la repetición al principio y al final de τὸν τόπον ("el lugar"), que es la palabra temática. Y este lugar celeste al que se le da el máximo relieve, en el

⁵⁶ Sobre estos aspectos de la obra, *cf.* ESTEBAN SANTOS (1992 y 1994).

⁵⁷ Este es el único diálogo platónico que se sitúa en un escenario tal, en medio del campo, y que hace hablar a Sócrates con un lenguaje lírico no habitual en él, como indica CORNFORD (1987: 88). PFISTER (1922: 1196) hace notar que las escenas paisajísticas sirven de marco externo al principio y al final de cada una de las dos partes del Diálogo. Pero GIL (19702: XV) señala que la función del paisaje no se reduce a un mero marco convencional y pasivo de la acción, sino que aparece en los momentos principales del diálogo subrayando las distintas fases de su desarrollo. También MOTTE, (1971) insiste en la importancia del elemento paisajístico en el *Fedro*, pues afirma (p. 425) que las praderas y jardines son un microcosmos que refleja la armonía celeste y también un símbolo (p. 430) del mundo interior, el del poeta y después el del filósofo, presa de la fascinación de la Belleza y de la Verdad.

⁵⁸ Ya LEBECK (1972: 280ss.) indica que el Diálogo empieza y termina como un περίπτος, y señala la relevancia del movimiento en el prólogo y en el episodio central. El movimiento es, en efecto, un concepto muy significativo en esta obra y en la filosofía platónica toda. FRIEDLÄNDER (I, 19692: 64-5) hace notar que el dirigirse a la visión de la Idea es representado siempre a través del símil de un camino (así también en la *República*, en el *Banquete* y en el *Fedón*) y que la vida del filósofo es una peregrinación hacia el objetivo supremo: dicha visión de la Idea.

⁵⁹ El tema del amor en esta obra está tratado con una gran profundización psicológica y riqueza de matices, como hace notar LASSO DE LA VEGA (1959).

centro mismo de los sucesivos círculos, se pone en conexión y antítesis con el lugar terreno⁶⁰, el "escenario" de la acción, el marco exterior descrito precisamente en ambos extremos de la obra, así como están vinculados los viajes paralelos de ida y vuelta en ambos (el terrenal, en sentido horizontal, y el celeste, en sentido vertical).

Y aún más: no sólo se opone el pasaje central a los extremos en cuanto al lugar y la acción sino también respecto al tiempo⁶¹; pues en aquél —en el cielo— se trata de la eternidad, mientras que en éstos —en la tierra— la limitación del tiempo que se consume, fugaz, se pone de relieve en las referencias (más o menos implícitas) a la hora del día, que va avanzando. Así, el prólogo se desarrolla por la mañana y el epílogo al atardecer. En cuanto al pasaje central, visto desde la perspectiva externa, "desde la tierra", se desarrolla al mediodía. De modo que nos imaginamos el sol brillando en lo alto del lugar terreno, al igual que resplandece la Verdad en la cumbre suprema, por encima del mismísimo cielo. Y aquí la mención de la hora no sólo se explícita sino que es insistentemente reiterada, pues se repite cuatro veces *μεσημβρία*. Es decir, como vimos en el *Escudo de Heracles*, la palabra "centro", *μέσον*, marca el centro de la obra.

Observemos además la estructura *ternaria*⁶² por un lado y la adecuación de la forma al contenido por otro. Porque nos encontramos con tres grupos de tres anillos temáticos cada uno. Los 3 más externos en la composición de la obra lo son también con respecto al contenido: el lugar terreno, el escritor de discursos, el discurso. Los 3 intermedios se refieren al interior del hombre: amor, locura, alma. Por fin, los 3 internos —yendo más allá incluso del hombre y adentrándose ya en lo casi impenetrable, inaccesible al ser humano— abarcan lo concerniente a los dioses y, en fin, al lugar celeste, en donde reside el propio Ser, la Verdad en sí.

Por tanto, los temas, que van emanando unos de otros y envolviéndose, se hacen cada vez más profundos y trascendentes a medida que avanzan hacia el centro, hacia lo "profundo" del esquema formal; más elevados a medida que se asciende de la tierra al cielo, e incluso —ya en el cielo— al lugar supraceleste, sede de la Realidad.

Pero los nueve anillos de los que hemos hablado son temáticos; se refieren, pues, al contenido. Respecto a la forma, la obra se estructura en dos partes⁶³ equilibradas en extensión pero en total asimetría por lo demás: la primera es compleja, compuesta fundamentalmente de tres discursos que alternan con pasajes más bien breves de diálogo. Y es compleja también por la multiplicidad de temas, aunque destaca el del amor, *ἔρως*. La segunda parte, por el contrario, es uniformemente

⁶⁰ Al igual que en el lugar celeste se complacen las almas de los dioses ante el espectáculo del Ser, en el lugar terreno se embelesan los hombres con todos sus sentidos en la contemplación de la belleza. Quizás porque les acude entonces el recuerdo de la Belleza de allí, la verdadera, de la que ésta —aquí, en el mundo de imágenes y apariencias— no es más que un reflejo. Se encuentra, pues, aquí implícita la contraposición entre el mundo sensible y el inteligible. Ya indica VRIES (1969: 25) que el elogio de la belleza del lugar en la introducción anticipa el papel que la belleza tiene en el segundo discurso de Sócrates. Cf. también MOTTE (1963: 474; 1971: 426 y 432) y PHILIP (1981: 465ss.).

⁶¹ El tiempo es un factor importante también en otros Diálogos, como por ejemplo en el *Critón*, según pone de manifiesto GARCÍA NOVO (1990: 127-8). En el *Timeo* (37c -39d), por otra parte, se describe incluso la creación del tiempo por el demiurgo. Como señala GADAMER (1979: 44) en Platón se encuentra por primera vez planteado de manera explícita el problema de qué es el tiempo. En lo que respecta al *Fedro*, aparece sutilmente enfatizada la figura del sol rotante (las repeticiones de "amanecer", "mediodía" y las frecuentes alusiones al calor), lo que pienso que podría estar sugiriendo el eterno renacer del alma en sucesivos cuerpos: de igual manera el sol muere cada anochecer para siempre resucitar en un nuevo día. Asimismo se insiste en el paso del tiempo en el *Fedón*, en donde resulta significativa la equivalencia anochecer = muerte.

⁶² PFISTER (1922) considera fundamentalmente trimembre la estructura de la obra.

⁶³ Sin embargo, hay otras interpretaciones respecto a la distribución de las partes de la obra: CAPPELLETTI (1984: 26 ss.), por ejemplo, lo considera organizado como un drama en tres actos: en el primero (consistente en el prólogo y los dos primeros discursos) se plantea el problema del amor según los métodos de la retórica, mientras que en el segundo acto (el último discurso), se plantea según el método dialéctico o filosófico. En el tercer acto se confrontan los dos métodos y se contraponen la retórica a la filosofía.

dialogada y versa toda sobre un tema único —el discurso, λόγος⁶⁴— con lo que, además, se opone en cuanto exposición teórica a la primera parte, en que se llevaban a la práctica los distintos modos de discurso⁶⁵.

Así pues, vemos cómo se conjugan en esta obra el dos (la antítesis, a todos los niveles⁶⁶) (Fig. 39), el tres (los 9 temas en 3 grupos de 3, los 3 pasajes —inicial, central y final— en conexión, los 3 discursos, etc.) y el círculo.

Respecto a esto último, en fin, la idea del círculo, del ir y volver (que es precisamente el tema concreto en el viaje —terrenal— de los extremos y en el del centro, el celeste) es muy significativa en relación al contenido último de la obra. Pues alude al eterno ciclo del alma rotante, que se une en la tierra a un cuerpo que nace para después, al morir éste, separarse de él y subir al cielo (en donde gira, además, en torno al Ser), bajando más adelante de nuevo a la tierra para unirse a otro cuerpo. Y así una y otra vez... De modo que, paradójicamente, la muerte —la muerte del cuerpo— es la verdadera Vida para el alma, liberada entonces de lo que la esclaviza y envilece. Esto, en la primera parte del Diálogo, y en la segunda, que trata del discurso, también se muestra circular el método dialéctico⁶⁷, y análogo al viaje del alma, pues consiste en la ascensión desde la pluralidad hasta lo Uno y de ahí de nuevo el descenso hacia lo múltiple⁶⁸.

Conclusiones

Tras haber ido examinando estas muestras no sólo de poesía Épica sino también de los otros géneros poéticos, Lírica y Dramática, así como, incluso, de prosa, podemos llegar a la conclusión de que entre los griegos la obra literaria suele con frecuencia ser construida al igual que la obra plástica, según un esquema de simetría y de proporciones. Pero esto no se refiere sólo a la forma sino aún más en especial al contenido, y de tal modo que ambos —forma y contenido— se asemejan: el tema induce a la manera de estructurar y él es sugerido, enfatizado por ésta.

Y hemos observado en todas las obras analizadas la casi constante distribución ternaria, o en el todo o al menos en ciertas partes; ya en lo formal, ya respecto a temas, personajes u otros aspectos del contenido. Y, por otro lado, predomina también la composición circular, que de alguna manera suele equivaler, derivar o combinarse con la tríada. Pero tanto lo trimembre como lo anular puede adoptar muy diversas configuraciones:

Así, por ejemplo, simplemente, cuando en una obra estructurada en tres partes (a menudo equilibradas en extensión) se enlazan bajo algún aspecto la primera y la tercera y queda destacada,

⁶⁴ Y son ἔρως y λόγος precisamente dos conceptos en fuerte contraste: la pasión y la razón. Ya GIL (1957: XXIV) señaló "la aparente antinomia entre la primera parte del Diálogo con sus arrebatos poéticos y la fría discusión lógica que ocupa la segunda". Sin embargo, también tienen sus puntos de conexión. Así, BABUT (1987) muestra una serie de rasgos que relacionan —a lo largo del Diálogo— los dos temas, el Amor y la Retórica.

⁶⁵ Señala DIES (1972: 419) que los tres discursos son ejemplos, el primero de falsa retórica, el segundo de retórica formalmente buena y el tercero, un modelo de retórica: bueno no sólo en lo formal sino realmente.

⁶⁶ Cf. ESTEBAN SANTOS (1992).

⁶⁷ Es precisamente en el *Fedro* en donde se encuentra la descripción más elaborada y exacta que Platón haya dado del método dialéctico, como explica ROBIN (1966⁶; CLIII ss.). Sobre tal método, cf., por ejemplo, LABORDERIE (1978: 121 ss., 149 ss. y passim), y en el *Fedro* concretamente, SINAIKO (1965: 22-118).

⁶⁸ Así pues, en la obra predomina la concepción circular en todo, tanto en lo formal, en la disposición de los temas, como en las ideas: los viajes (terreno y celeste) de ida y vuelta; el tiempo (cf. n. 58), marcado por el curso del sol ascendente y descendente (cf. DUMONT [1986: 89-111] sobre la circularidad del tiempo en Platón); las almas de humanos y dioses girando en el cielo (247d 4-5 y passim); el amor y la belleza, que rebotan y vuelven a su punto de partida (255c-d), y, por último, también el método dialéctico. Se puede apreciar, por tanto, una analogía entre el método dialéctico y el sol. Así, ROBIN (1966⁶: LXXXV-VI, nota 1) señala un sincronismo entre las revoluciones astronómicas y el ejercicio del pensamiento puro, y afirma que el estudio de la astronomía es una vía de ascensión hacia la dialéctica.

"recuadrada", la central, en forma A B A (cf. esquema 8 a). De este modo se nos presentan el *Himno a Afrodita* y la *Batracomiomaquia*.

O cuando se conectan los pasajes extremos, claramente marcados como "prólogo" y "epílogo", y éstos a su vez con la parte central. Tal construcción, además, con frecuencia se encuadra dentro de una tripartición general de la obra, del tipo A B A que acabamos de ver. Es el caso del *Escudo* (cf. esquema 8 b).

O, avanzando aún más en complejidad, la especial vinculación del centro y los extremos se suma a una composición de la obra toda mediante círculos concéntricos, de modo que la idea esencial queda bien envuelta y, además, enfatizada al reiterarse (mediante antítesis o paralelismo) en el cerco externo (Fig. 6). Así en los fragmentos de Mimnermo y en las tragedias de Eurípides (cf. esquema 8 c).

E incluso llegan a estar en ocasiones enmarcados en anillo por su parte cada uno de esos tres pasajes en conexión, como ocurre en *Troyanas* y en el *Fedro* (cf. esquema 8 d). Al igual que se suelen recuadrar otros diversos pasajes dotados casi de autonomía, como una obrita completa en sí misma, lo que se puede observar aquí y allá en todas las obras comentadas.

¿Y por qué esa tendencia a lo triple y a lo circular? Porque quizás todo en la naturaleza lo es:

¿No es el espacio tridimensional? ¿Y el tiempo, concebido como pasado, presente y futuro? Y, en el hombre, el alma, como explica Platón. Y lo es la generación misma, la sucesión de los seres vivos: el hijo es el tercero, la síntesis (Fig. 26), el resultado de la unión de la madre y el padre. Y el generarse de los acontecimientos: causa > suceso > consecuencia. O, en un plano todavía menos físico, los argumentos: tesis /antítesis > síntesis. Sin el tercero no habría continuidad.

Por otro lado, todo es circular a la vez: la continuidad significa círculo, o más bien espiral. El hijo será germen de otro hijo, y cada suceso de otro suceso y cada idea de una nueva idea (como explica Platón precisamente en el *Fedro*, 277a, respecto al método dialéctico). Circular es la naturaleza, el tiempo, con el devenir de las estaciones y el propio curso del día. Es nacer, morir, renacer, como también las almas en el *Fedro*. Y circulares los astros en el espacio, como asimismo su disposición en torno a su sol y su eterno (o casi eterno) movimiento rotativo. Y aun dentro de los seres vivos, el proceso vital general, y en tres etapas: incorporar el agente externo, asimilar, eliminar residuos, con lo que el círculo enlaza a su vez al individuo con el conjunto, al "interior" con el "exterior". Y aun es circular el elemento casi mínimo de todo, el átomo, a la manera del sistema solar; es decir, asemejándose también en la naturaleza lo más grande y lo más pequeño, como en la obra el todo y sus partes, la forma y el contenido.

Porque es común además en la obra literaria griega que, más allá del tema concreto y particular de la obra, estén latentes ciertos conceptos universales que son puestos de relieve sutilmente: tiempo (Fig. 17), espacio, movimiento, realidad, así como — en relación a los personajes o seres vivientes— hombre, dios, muerte. Y es este último, la **muerte**, quizás de los más enfatizados: a menudo central, a menudo en conexión con el —aparentemente antitético— **amor** (Figs. 20, 21, 22 y 23) y, paradójicamente, no considerado como algo negativo sino en cierto modo deseable, preferible al menos a horrores mayores, como la vejez o la desgracia total o el deshonor o la impureza del ser. Es, en fin, la muerte concebida como una liberación del mal y no el Mal supremo. Y es que ¿no es la muerte al fin y al cabo la esencia del hombre, cuyo sinónimo es "mortal"? Así pues, casi siempre un fondo de gran amargura y pesimismo.

Estos conceptos, por un lado, aparecen a menudo interrelacionados, como espacio y tiempo, o espacio y personajes, o, lógicamente, personajes y muerte. Y, por otro lado, se suelen presentar cada uno en sus facetas contrarias, e incluso, frecuentemente, en doble oposición que da lugar a un tercer elemento; es decir, estableciéndose una segunda oposición dentro de uno de los miembros de la primera. Por ejemplo:

Fuera del Tiempo (=ETERNIDAD)/ Dentro del Tiempo (=ACTUALIDAD/NO ACTUAL.): en *Escudo*, por ej., (y en *Fedro*)

Tiempo actual (=PRESENTE)/ Tiempo no actual (=PASADO/ FUTURO): así en *Escudo*.

Espacio superior (=CIELO) /Espacio inferior (=TIERRA/ AGUA): en *Escudo* y especialmente en *Batracomiomaquia*.

Inmortales (=DIOSES)/ Mortales (=RATONES/RANAS), en *Batracomiomaquia*.

O bien el tercer elemento surge de la síntesis o mezcla —o del estado intermedio— de los dos contrarios. Por ejemplo:

Dioses Inmortales/ Hombres Mortales >Hijos semidivinos (Héroes): Eneas en H. Afrodita, etc.

Dioses Inmortales/ Hombres Mortales >Seres "intermedios" (Ganimedes, Titono, Ninfas, por ej., en H. Afrodita).

Dioses (=INMORTALES)/ Animales (=MORTALES) >Hombres (INMORTALES de alma, MORTALES de cuerpo), en *Fedro*.

Vida / Muerte > Vejez: en *Mimnermo*, en H. Afrodita (historia de Titono).

De modo que de la antítesis, de la dualidad, se origina a menudo la tríada, y de ésta a su vez el círculo; por ejemplo, cuando se conectan el primero y el tercer elemento destacándose así el que queda en medio. Y el círculo, por otro lado, suele proliferar en nuevos círculos, en sucesivas capas que se van emanando las unas de las otras y rodeándose. Y esto corresponde a los distintos temas, cada vez más superficiales y externos a medida que se alejan de ese centro en el que se encierra la idea esencial, la más interna y profunda. Así pues, imita, como decíamos, la forma al contenido, y la obra literaria a la propia naturaleza, en la que todo está así configurado, por medio de capas envolventes: de la superficie al núcleo, de la piel al corazón.

Bibliografía

1. *Himno A Afrodita (e Himnos Homéricos)*

BICKERMAN, E. (1976): "Love story in the Homeric hymn to Aphrodite", *Athenaeum* LIV, 229-254.

CLAY, J. S. (1989): *The politics of Olympus. Form and meaning in the major Homeric hymns*, Princeton.

ESTEBAN SANTOS, A. (1983): *Himnos Homéricos "Maiores" I: análisis estilístico y estructural*, Madrid.

FREED, G.- BENTMAN, H. (1955): "The Homeric Hymn to Afrodite", *CJ* 50, 153-9.

LENZ, L. (1975): *Der homerische Aphroditehymnus und die Aristie des Aineias in der Ilias*, Bonn.

PELLIZER, E. (1978): "Tecnica compositiva e struttura genealogica nell' Inno omerico ad Afrodite", *QUCC* 27, 115-144.

PIRENNE-DELFORGE, V (1989): "Conception et manifestations du sacré dans l'Hymne homérique à Aphrodite", *Kernos* II, 187-197.

PODBIELSKI, H. (1971): *La structure de l'Hymne homérique à Aphrodite à la lumière de la tradition littéraire*, Wrocław.

PORTER, H. N. (1949): "Repetition in the Homeric Hymn to Aphrodite", *AJP* 70, 249-272.

- RICHARDSON, N. J. (1974): *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.
- RUDHARDT, J. (1991): "L'hymne homérique à Aphrodite", *MH* XLVIII, 8-20.
- SEGAL, C. (1974): "The homeric Hymn to Aphrodite: a structuralist approach", *CW* 67, 205-212.

2. Escudo

- ANDERSEN, L. (1969): "The Shield of Heracles —problems of genesis", *C&M* 30, 10-26
- ESTEBAN SANTOS, A. (*Hesíodo...*): "El escudo: un poema circular", en *Hesíodo*, ed. A. Bernabé (en prensa).
- MYRES, J. L. (1941): "Hesiod's Shield of Herakles: its structure and workmanship", *JHS* 61, 17-38.
- RUSSO, C. F. (1950): *Hesiodi Scutum*, Florencia.
- TOOHEY, P. (1988): "An (Hesiodic) danse macabre. The Shield of Heracles", *ICS* 13, 19-35
- van der VALK, M. (1966), "Le Bouclier du Pseudo-Hésiode", *REG* 79, 450-81.
- VARA DONADO, J. (1972), "Contribución al conocimiento del Escudo de Heracles: Hesíodo, autor del poema", *CFC* 4, 315-65.
- YANKO, R. (1986), "The Shield of Heracles and the legend of Cynus", *CQ* 36, 38-59.

3. Batracomiomaquia

- AHLBORN, H. (1959): *Untersuchungen zur pseudohomerischen Batrachomyomachie*, Diss. Gotinga.
- AHLBORN, H. (1968): *Pseudo-Homer, der Froschmäusekrieg*, Berlín (edición).
- ESTEBAN SANTOS, A. (1991): "Ratones, ranas y dioses: el esquema ternario de la *Batracomiomaquia*", *CFC (Estudios griegos e indoeuropeos)* I, 57-71.
- HERRMANN, L. (1973): *Babrius et ses poèmes*, Bruselas.
- WOLKE, H. (1978): *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*, Meisenheim am Glan.

4. Mimnermo

- ESTEBAN SANTOS, A (1985): "Estructura y estilo en los fragmentos de Mimnermo sobre la vejez", *Eclás* XXVII N° 89, 21-32.
- GENTILI, B. (1965): "Minmermo", *Maia* XVII, 366-87.
- GIANNINI, P. (1977): "La giovinezza ignara del bene e del male", *QUCC* XXV, 23-7.
- GRIFFITH, M. (1975): "Man and the leaves: a study of Mimnermos fr. 2", *CSCA* VII, 73-88.
- SCHMIEL, R. (1974): "Youth and age: Mimnermus 1 and 2", *RFIC* CII, 283-9.
- SUÁREZ de la TORRE, E. (1985): "El viaje nocturno del sol y la Nanno de Mimnermo", *Eclás* XXVII N° 89, 5-20.

5. TROYANAS (y Tragedia)

- AÉLION, R. (1983): *Euripide héritier d'Eschyle*, II, París.

- AICHELE, K. (1971): "Das Epeisodion" en *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, ed. W. Jens, Munich, pp. 47-83.
- ALSINA, J. (1958): "Studia Euripidea III. El problema de la mujer en Eurípides", *Helmántica* IX, 87-131.
- BIEHL, W. (1977): "Die quantitative Formgestaltung der trimetrischen Stücke in Euripides'Kyklops", *Hermes* CV, 159-175.
- BIEHL, W. (1982): "Quantitative Formgestaltung bei Euripides. Die Trimeterszenen der *Troades*", *Philologus* CXXVI, 19-43.
- CRAIK, E. (1990): "Sexual imagery and innuendo in *Troades*", en *Euripides, Women and Sexuality*, ed. A. Powell, Londres-N. York, 1-15.
- CROALLY, N. T. (1994): *Euripidean polemic*, Cambridge.
- ERBSE, H. (1984): *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlín- Nueva York.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1998): "Composición axial en Eurípides: en torno a la mujer y la muerte", en *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, edd. E. García Novo e I. Rodríguez Alfageme, Madrid, 99-120 (y esquemas).
- ESTEBAN SANTOS, A. (2000): "¡Ya no existe Troya!: Personajes, temas y composición de las Troyanas de Eurípides", en *Idee e Forme nel Teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo Napoli 14-16 ottobre 1999*, ed. A. Garzya, Nápoles, 108-134.
- ESTEBAN SANTOS, A. ("La muerte..."): "La muerte como idea central en Eurípides", *Actas de las V Jornadas Internacionales de Estudios Actuales sobre Textos Griegos (la Tragedia) de Octubre 1995, Madrid* (en prensa)
- FRIEDRICH, W. H. (1953): *Euripides und Diphilos*, Munich.
- GARCÍA NOVO, E. (1978): *Estructura composicional de "Edipo en Colono"*, Madrid.
- GARCÍA NOVO, E. (1981-2): "Simetría estructural. Importancia de la escena en la Tragedia griega", *Habis* XII, 43-57, y XIII, 17-33.
- GELLIE, G. (1986): "Helen in the *Trojan Women*", en *Studies in honour of T. B. L. Webster I*, Bristol, 114-121.
- HALLERAN, M. R. (1985): *Stagecraft in Euripides*, Londres-Sydney.
- IRIGOIN, J. (1987): "La composition des *Héraclides* d'Euripide", en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. della Corte*, Urbino, I, 157-164.
- IRIGOIN, J. (1988): "Le prologue et la parodos d'*Iphigénie à Aulis*", *REG* CI, 240-252.
- LLOYD, M. (1984): "The Helen scene in Euripides'*Troades*", *CQ* XXXIV, 303-313.
- MERIDOR, R. (1989): "Euripides'*Troades* 28-44 and the Andromache scene", *AJPh* CX, 17-35.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1959): "El amor en Eurípides", en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 181-200.
- STROHM, H. (1957): *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich.
- VALVIGLIO, E. (1966): *Il tema della morte in Euripide*, Turín.
- WEBSTER, T. B. L. (1967): *The Tragedies of Euripides*, Londres.
- WILKINS, J. (1990): "The state and the individual: Euripides'plays of voluntary self-sacrifice", en *Euripides, Women and Sexuality*, ed. A. Powell, Londres-N. York, 177-194.

6. FEDRO (y Filosofía)

- BABUT, D. (1987): "Δεῖν... πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον σωεστάναι. Sur quelques énigmes du Phèdre" *BAGB*, 256-284.
- CAPPELLETTI, A. J. (1984): "Temas y problemas del Fedro de Platón" *RVF XVIII*, 19-100
- CORNFORD, F. M. (1987): *Principium sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought* Cambridge University Press 1952 (citado por la trad. esp..Madrid 1987).
- DIES, A. (1972): *Autour de Platon*, París 1972 (1926).
- DUMONT, J. P. (1986): "Temps, image et existence chez Platon", en *Politique dans l'Antiquité* Lille.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1992 : "Interior/exterior: antítesis en la temática y en la estructura del Fedro", *CFC* (estudios griegos e indoeu.) 2, 165-185.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1994): "Diálogo en la hierba: función de la introducción y del escenario del Fedro", *Homenaje a L. Gil*, Madrid.
- FRIEDLÄNDER, P. (1969²): *Platon I: Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit* Berlín 1954² (citado por la trad. ingl. Nueva York 1969²).
- GADAMER, G. (1979): "El tiempo y el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger", en *El tiempo y las filosofías* Salamanca 1979 (París 1978).
- GARCIA NOVO, E. (1990): "Ocaso y alba de Sócrates", *CFC XXIV*, 127-134.
- GIL, L. (1957): *Platón: Fedro* (edición bilingüe) Madrid 1957 (reimpr. 1970).
- LABORDERIE, J. (1978): *Le dialogue platonicien de la maturité* París 1978.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1959): "El eros pedagógico de Platón", en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 105-148.
- LEBECK, A. (1972): "The central myth of Plato's Phaedrus" *GRBS XIII*, 267-290.
- MOTTE, A. (1963): "Le pré sacré de Pan et des Nymphes dans le Phèdre de Platon" *AC XXXII*, 460-476.
- MOTTE, A. (1971): *Prairies et jardins de la Grèce antique*, Bruselas.
- PFISTER, F. (1922): "Ein Kompositionsgesetz der antiken Kunstprosa" *PhW XLII*, 1195-1200.
- PHILIP, A. (1981): "Récurrences thématiques et topologie dans le Phèdre de Platon" *RMM LXXXVI*, 452-476.
- ROBIN, L. (1966⁶): *Platon. Oeuvres complètes* (Tomo IV 3ª parte, *Phèdre*), Paris 1966 (1933).
- SINAIKO, H. (1965): *Love, Knowledge, and Discourse in Plato*, Chicago.
- de VRIES, G. J. (1969): *A commentary on the Phaedrus of Plato*, Amsterdam.

7. Varia:

- FRÄNKEL, H. (1975): *Early Greek Poetry and Philosophy*, Oxford 1975 (trad. inglesa), 108-12.
- GARCÍA NOVO, E. (1996): "Analysis and synthesis of reality in the Presocratics, the *Corpus Hippocraticum* and Plato", *Actas VIII Congreso Hipocático*, Erlangen (en prensa).
- van GRONINGEN, B. A. (1958): *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam.



Fig. 1. Fondo de copa jónica de figuras negras sobre fondo rojo (pintura llamada "el pajarero"). Procedente de Caere. Ca. 530-20 a. C.. París, Musée du Louvre.

Observemos la simetría de la escena: la figura humana en el centro del círculo y marcando parte del eje vertical, mientras que el tronco del árbol, en horizontal de punta a punta, divide en dos mitades. Y de ese tronco se escinde cada extremo en dos ramas, una hacia arriba y otra hacia abajo, de las que arranca todo el profuso follaje que cubre el espacio entero. La simetría parece casi perfecta; pero no es así: la mitad superior es más grande, y las ramas — que se enredan además de distinta forma que en la parte inferior— lo llenan todo; el tronco tiene una curva más en la parte derecha; el hombre se vuelve al lado derecho y, aunque sus brazos están en exacta postura inversa, ya sus piernas no, rompiendo así el eje. Y, en especial, desequilibra el pájaro, en la parte superior izquierda. Todas esas sutiles diferencias dentro de la simetría dan una enorme frescura y espontaneidad que se aleja de cualquier amaneramiento. La imagen, por otra parte, presenta un fuerte contraste entre el hombre y la naturaleza.



Fig. 2. Parte central del "*Trono Ludovisi*", bajorrelieve en mármol. Procedente de Villa Ludovisi. Ca. 470-460 a. C. Roma, Museo Nazionale Romano 8570.

Representa a la diosa Afrodita emergiendo de las aguas con la ayuda de las Gracias, probablemente. Se trata, al parecer, de su nacimiento, o quizás del baño de la diosa. Aquí la simetría casi total es contrarrestada, sin embargo, por leves divergencias, principalmente por el rostro de perfil de Afrodita, ladeado a la izquierda. Esta obra es uno de los ejemplos que presenta E. GARCÍA NOVO ("*Simetría y variación en el*

teatro y en el arte griego: el problema de las libertades de responsión ("*Responsionsfreiheiten*"), en *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, ed. E. García Novo e I. Rodríguez Alfageme, Madrid 1998, pp. 121-150: p. 125, p. 126, nota 15, y p. 140, fig. 2) de simetría y variación en el arte griego, de manera comparable a como ocurre en la literatura. En palabras de E. García Novo que resumen la idea: "en la manera de componer griega funcionan dos tendencias contrarias que permanecen en equilibrio: el gusto por la simetría y el gusto por la variación. Es decir, que el griego ama la simetría sin caer en la monotonía, y gusta de la variación sin caer en la falta de armonía" (p. 123). Por otra parte, la escena muestra composición trimembre, que es la más usual tanto en la obra plástica como en la literaria, siendo (igualmente la más frecuente) del tipo ABA. Precisamente es la misma estructura que tiene el *Himno Homérico a Afrodita*, poema en donde se describe el baño de la diosa asistida por las Gracias, lo que podría estar representado en nuestro relieve.



Fig. 3. Tapa de píxide ático de figuras rojas sobre fondo negro. Segunda mitad del s. V a. C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional 17983.

Representación del ciclo diurno plasmado en el momento del amanecer: mientras Helio (el Sol) se alza, Selene (la Luna) se sumerge (sólo se ve ya la parte trasera de su caballo), en direcciones opuestas, pero enfrentándose en los "extremos" del círculo. Eos, la Aurora (aunque algunos la interpretan como Nicté, la Noche), va entre ambos, marchando en la misma dirección que Helio; pero mira hacia atrás, hacia Selene. Porque ella —la Aurora— es la intermediaria, es el tránsito entre sus dos hermanos (el Sol y la Luna), que son incompatibles entre sí.



Fig. 4. Fondo de copa ática de figuras rojas. Procedente de Vulci. Ca. 440-430 a. C. Londres, British Museum E 84.

Están aquí plasmadas las más sobresalientes hazañas de Teseo. Pero de todas es la victoria sobre el Minotauro la de mayor relevancia. Por eso ha sido pintada en el centro y recuadrada en nuevo círculo a su vez, rodeado por la sucesión de las restantes proezas.

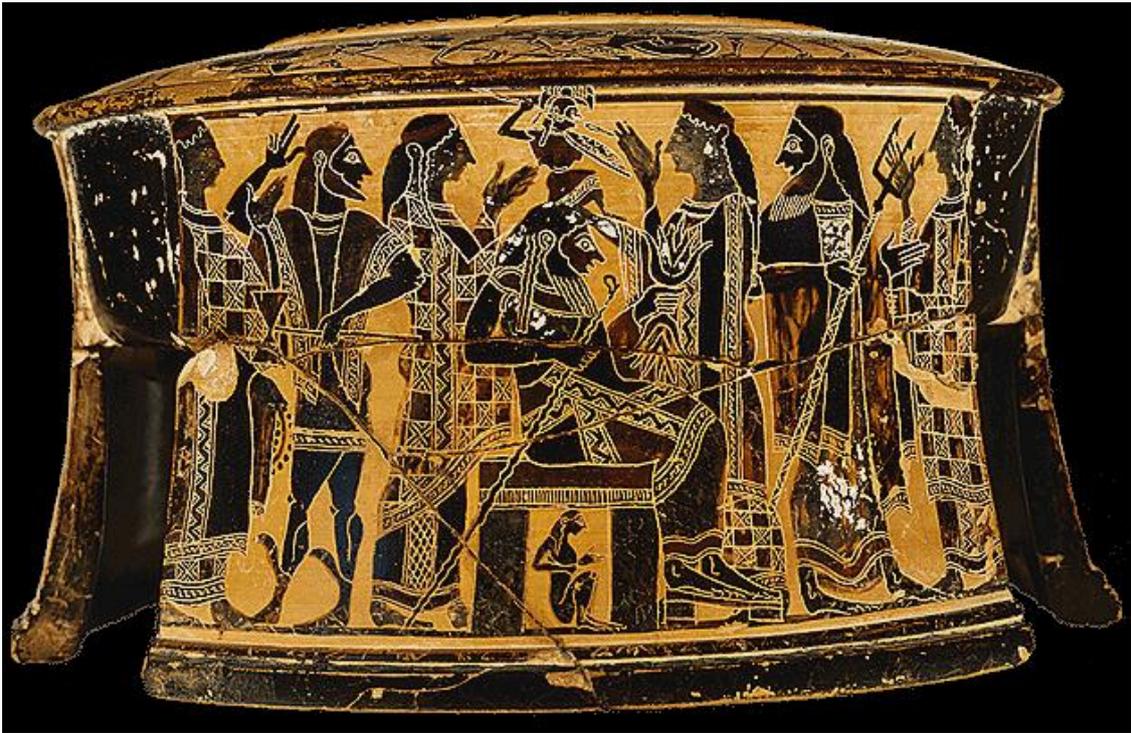


Fig. 5. Píxide ático de figuras negras. Ca. 570 a. C. París, Louvre.

Representa el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus. Los demás dioses rodean a los personajes principales, situados en el centro exacto en una simetría axial perfecta: una diosa a cada lado, flanqueando el trono; a continuación, sendos dioses barbados que empuñan su arma característica; en ambos extremos, personajes imberbes de largo manto. Y no sólo en sentido horizontal sino también vertical: el personaje central (Zeus), sentado en el trono, también es envuelto por arriba (por la pequeña Atenea, emergiendo de su cabeza, con la rodilla flexionada) y por abajo (la pequeña figura sedente bajo el trono). Con lo que tenemos, en fin, tres grupos de tres personajes, cuyo esquema sería:

e

ABC / D / CBA

e



Fig. 6 y 6bis. Hidria ática de figuras rojas (llamada "Hidria Vivenzio"), por el pintor de Cleofrades. Procedente de Nola. Ca. 490-480 a. C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 2422.

Muestra la toma de Troya, incluyendo los episodios y los personajes más relevantes. Estamos ante una clara y marcada composición circular: en el centro mismo se halla la escena más impactante y *"central"*: la muerte del anciano rey, Príamo —recibiendo sobre el altar de Zeus el golpe de la espada de Neoptólemo—, y la de su nieto Astianacte, ya cadáver ensangrentado sobre sus rodillas, el último vástago de la sangre troyana, la tercera generación (cf. fig. 18). Esta figura central está enmarcada, flanqueada, por una palmera a la izquierda y por el asesino Neoptólemo a la derecha, que, al inclinarse ambos hacia Príamo, dan a la escena forma triangular, como también en los otros grupos de personajes podemos observar forma triangular. A uno y otro lado nos encontramos con sendos enfrentamientos de mujer troyana contra guerrero; son dos mujeres jóvenes, de la segunda generación: a la izquierda, la hija de Príamo, la virgen Casandra, violentada por Ajax ante el altar de Atenea, y a la derecha, la nuera de Príamo, la virtuosa viuda de Héctor, Andrómaca, quizás intentando defender a su hijito, Astianacte. Por último, en cada extremo hay una escena que —como la del centro— reúne a las distintas generaciones; pero, en total contraste con la central, son escenas de esperanza y salvación: a la derecha Etra es rescatada por sus dos nietos, los hijos de Teseo, y a la izquierda Eneas huye de Troya llevándose a su padre, Anquises -sobre su espalda- y a su hijo Ascanio. Estos extremos de contenido análogo presentan también en lo formal una coincidencia: el gran escudo cerrando la escena respectiva (el uno del guerrero griego, el otro del troyano) y cerrando así a la vez todo el gran círculo estas formas circulares que vienen a coincidir, a modo de broche de un collar.



Fig. 7. Estamno ático de figuras rojas, por el pintor de Berlín. Ca. 480 a. C. París, Louvre G 192.

Se representa a Heracles niño estrangulando a las serpientes enviadas por Hera para que lo maten a él. El modo de composición es semejante al que veremos en la imagen 18: tres partes con dos personajes en cada una, siendo la central discordante en su forma (por tanto, tipo ABA), presentando también un elemento en horizontal (aquí, el lecho en donde están tumbados los niños) y adición de personajes menores, que son las serpientes. En el mismísimo centro, por supuesto, se encuentra lo esencial de la escena: Heracles en el acto de matar a las serpientes. Las partes extremas -al igual que el todo- muestran la consabida y usual "*simetría y variación*" (cf. fig. 2): en ambas los dos personajes se hallan en paralelo, en casi la misma posición, mientras que entre sí se enfrentan casi con exactitud, en especial las dos figuras más extremas. Pero rompe con todo posible amaneramiento el hecho de que el otro niño (Ificles, el hijo del mortal Anfitrión), en contraste con su divino hermano, hijo de Zeus, se abraza aterrorizado a la madre común, Alcmena (que agarra al uno mientras mira al otro), de modo que el segundo elemento —en teoría más bien— de la parte central se desplaza y superpone en realidad a la parte derecha. Así vemos, una vez más, cómo la forma está en función del contenido y no es esclava de sí misma, y también la adecuación de forma y contenido por otro lado, pues los dos personajes más próximos a los niños son los más relevantes: la mortal Alcmena, la madre, y la diosa Atenea, hermana y protectora de Heracles. Mientras que los personajes más alejados son secundarios: Anfitrión, padre sólo del niño Ificles, y un personaje femenino no identificado, quizás una sirvienta o una divinidad auxiliar, que sirve probablemente de mero ornamento para equilibrar la escena. Respecto a la forma, se advierte una fuerte simetría axial que enfatiza lo esencial del tema que queda en el centro, envuelto por diversas capas: los personajes extremos —aunque uno masculino y otro femenino— en postura en exacta correspondencia, con la mano alzada, enmarcan el resto; a continuación, los dos personajes femeninos presentan notables diferencias, pero sus miradas convergen en Heracles, y el codo de la una (flexionado hacia abajo) con la mano de la otra (hacia arriba) forman un ángulo bajo el cual, en el mismísimo centro, queda encuadrado Heracles triunfante, matador de monstruos ya desde la cuna. Un esquema que también refleje la fuerte simetría axial podría ser:

A B A

a'a b (+c) aa'

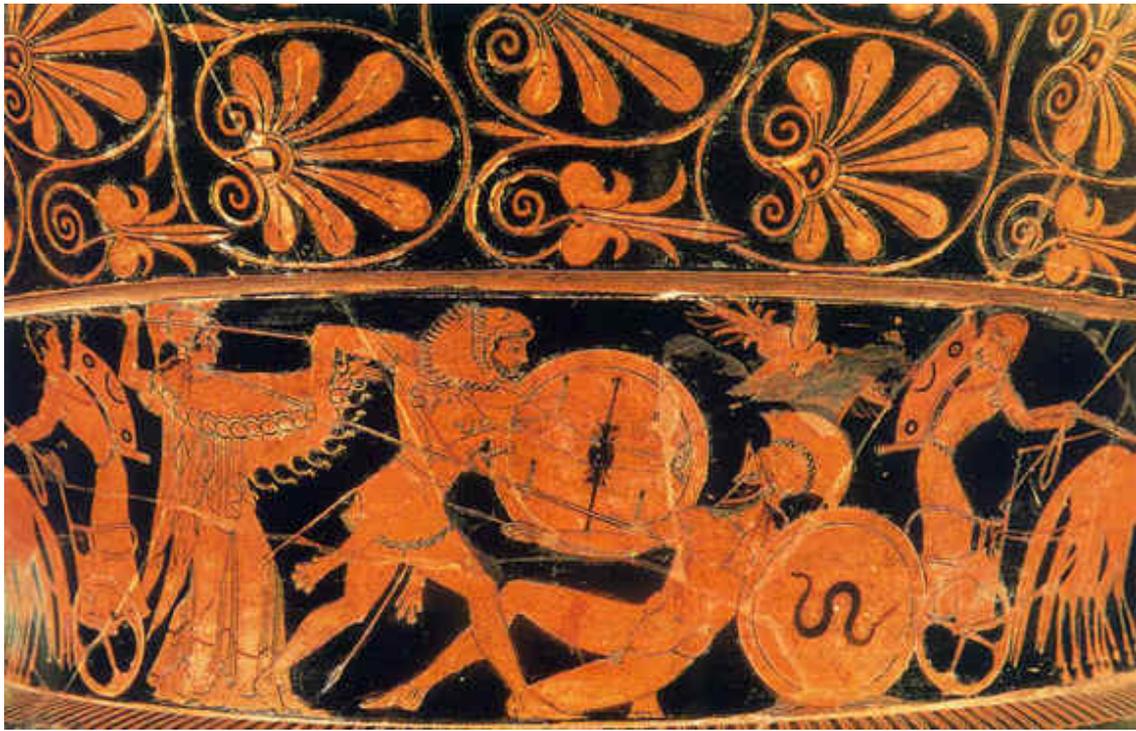


Fig. 8. Detalle de cratera de volutas ática de figuras rojas, por el pintor de Berlín. Procedente de Cerveteri. Principios del s. V a. C. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.

Combate entre Cicno y Heracles, al que asiste la diosa Atenea. Como en el poema *El escudo de Heracles* (muy dudosamente atribuido a Hesíodo), en donde se narra esta batalla, el escudo de Heracles ocupa el centro de la composición: en la obra literaria es la extensísima y detalladísima descripción de las figuras grabadas en él; en esta obra plástica es su figura, fundida a la del héroe protagonista, Heracles. Su figura circular ocupando el centro de esta composición en cierto modo circular: con los extremos —en exacta correspondencia— presentando los personajes más inesenciales (sendos aurigas de los dos semidioses en lucha, guiando sus carros), que flanquean a otros dos ya más importantes (la defensora de Heracles y su enemigo), en medio de los cuales está el personaje principal, central. Igualmente el poema muestra una composición circular todo él, con correspondencia de temas en orden inverso, y con la estructura de la parte central muy marcadamente circular a su vez.



Fig. 9. Cratera de campana ática de figuras rojas. Ca. 440 a. C. Baltimore, Baltimore Museum of Art 1951.486.

Eos, la Aurora, se dispone a raptar a Céfalo (cazador, como muestra su atavío y su jabalina, lo que le distingue de otros jóvenes igualmente perseguidos por Eos, como Titono, Orión y Clito). La composición es trimembre, del tipo ABA, con gran simetría. La figura principal, Eos, en el centro: ella, diosa, de mayor estatura, alada, se opone a los dos varones mortales, que se hallan en total paralelismo, aunque sólo aquel al que la diosa tiende —desequilibrando así el esquema simétrico— es esencial, pues el otro aparece casi como mero complemento (o quizás indica la elección que hace la diosa entre varios jóvenes que se dedican a una actividad juntos, como es típico en los raptos míticos, o bien las múltiples elecciones que sucesivamente hace la diosa Eos en concreto). Incluso las lanzas de ambos convergen, manteniéndose casi en la misma línea y trazando un eje horizontal, que es roto —a modo de cruz central— por la figura vertical de la diosa.



Fig. 10. Estamno ático de figuras rojas, por el pintor de Berlín. Procedente de Vulci. Ca. 490 a. C. München, Staatliche Antikensammlungen (Munich, Colecciones estatales de Antigüedades) 2406.

Se representa la lucha entre Aquiles y Héctor. La diosa Atenea, en el centro, mira a su protegido Aquiles, el vencedor. Pero aquí no es el personaje divino y figura central el fundamental, sino los dos contendientes (griego y troyano), que se enfrentan entre sí: el uno, atacante, de pie, vestido; el otro, ya herido, rodilla en tierra, desnudo. A ellos a su vez, mortales, se opone ella en su plano divino, en su mundo celeste, como constantemente aparece en la *Iliada*, el poema en donde se narra tan gloriosísima batalla, crucial y decisiva para el definitivo desenlace de la guerra de Troya. O quizás sí está el artista poniendo en mayor relevancia el papel de la diosa, como participante -y partidista- en el combate, como poder superior que ejerce su influjo sobre los hechos humanos y los maneja a su antojo. Composición tipo ABA.



Fig. 11. Relieve votivo ático, de mármol. Ca. 440-430 a. C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional 126.

Deméter entrega a Triptólemo el grano para que difunda el cultivo del trigo. En esta imagen es, por el contrario, el mortal —en tamaño más pequeño—, el varón, quien se halla en el centro, y a ambos lados (en simetría, pero con algunas diferencias: peinado, traje, postura de los brazos), las dos diosas, Deméter y su hija Perséfone. Además, como tan a menudo, nos encontramos con los personajes femeninos vestidos, frente al masculino, desnudo o semidesnudo. Composición de tipo ABA.



Fig. 12. Ánfora ática de figuras negras, por el pintor de Amasis. Procedente de Vulci. Ca. 540-530 a. C. París, Cabinet des Médailles (Gabinete de las Medallas) 222.

Muestra al dios Dioniso con dos ménades. Aquí encontramos la situación inversa: un dios varón frente a dos mujeres mortales. Y también es inversa su colocación en la pieza, pues —en vez de hallarse en el centro la figura discordante— se opone a las otras dos, que se hallan unidas casi en una sola figura; de modo que se enfrentan realmente dos *"bloques"*: divino-masculino / humano-femenino. Por otra parte, esos bloques también representan *"unidad"* (el dios) / *"pluralidad"* (su cortejo). Composición, por tanto, de tipo ABB, o, más exactamente, A/ BB.



Fig. 13. Cratera de campana suritálica (lucania) de figuras rojas. Ca. 360-340 a. C. Viena, Kunsthistorisches Museum (Museo de Historia del Arte) IV 689.

Encuentro de Electra con Orestes y Píldes. En ésta la oposición es sólo de sexos, y su forma composicional, semejante a la de la figura anterior; pero con importantes variaciones: tipo AAB (dos varones frente a una mujer) o, con más precisión, A A/B, pues destaca realmente la oposición entre la figura central (un varón, Orestes) y la de la derecha (la mujer), que a su vez constituye una composición casi simétrica y trimembre, con la vasija (la urna funeraria) en el centro, entre los dos hermanos.

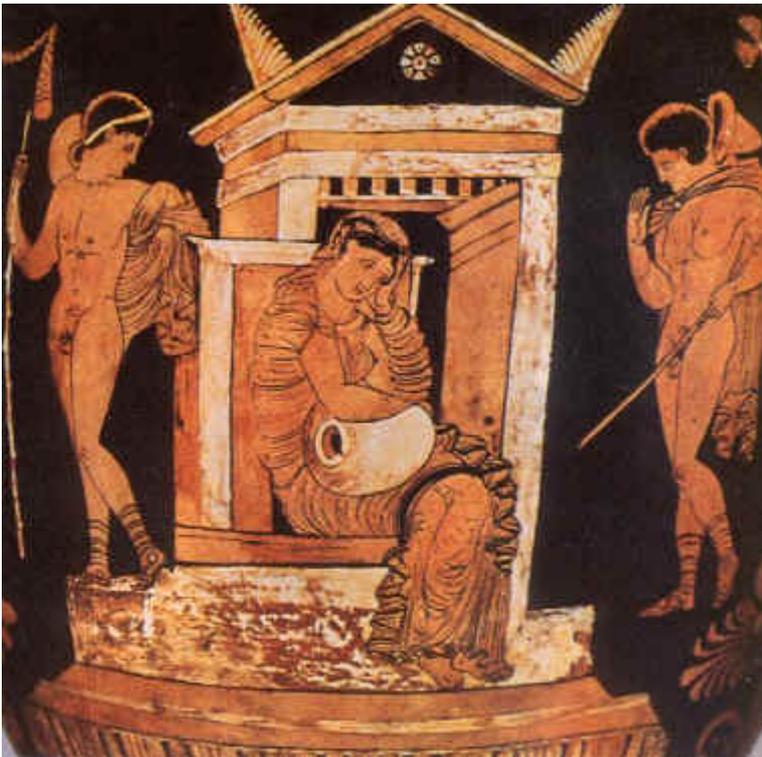


Fig. 14. Cratera de volutas lucania de figuras rojas. Ca. 350-340 a. C. Nápoles, Museo Nazionale 82338 (H 1761).

Encuentro de Electra con Orestes y Pílates. Ahora vemos a los mismos personajes, el mismo tema, pero con variación formal: volviendo al tipo ABA, la mujer, Electra, ahora se halla en el centro (sentada sobre la tumba de Agamenón, vestida) y a ambos lados los dos hombres, de pie, desnudos. La fuerte simetría es rota principalmente por el elemento unilateral de la edificación que enmarca a Electra y en el que se apoya uno de los jóvenes.



Fig. 15. Fondo de copa ática de figuras rojas, por el pintor Brigos. Procedente de Vulci. Ca. 485 a. C. Berlín-Charlottenburg, Staatliche Museum F 2293.

Selene (la Luna), montada en su carro, emerge del mar, como indican las olas (abajo). En casi total simetría axial (tipo ABA), la diosa —figura central— se yergue a modo de eje entre sus dos caballos alados, que están en casi exacta posición —correspondiéndose enfrentados—, entrelazadas sus patas y tocándose el extremo de sus cabezas en ángulo. Aquí el personaje antropomórfico se opone a los animales, gozando los tres de naturaleza divina, extraordinaria.

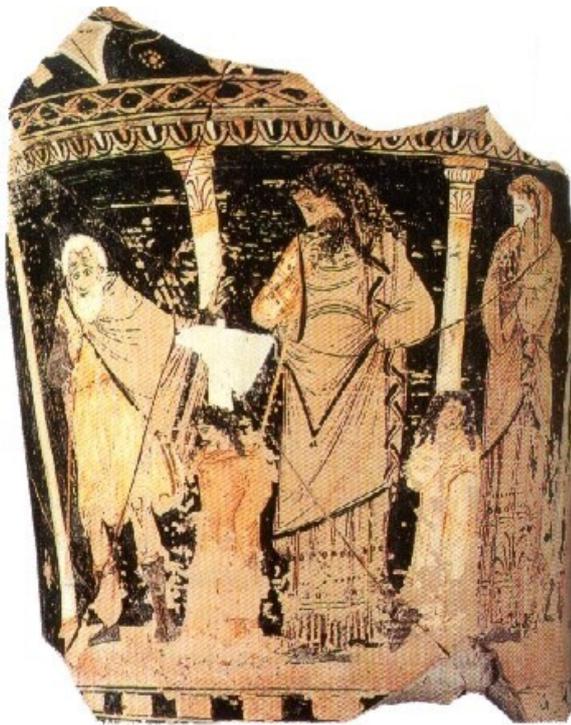


Fig. 16. Fragmento de cratera de cáliz siciliana de figuras rojas. Procedente de Siracusa. Tercer cuarto de s. IV a. C. Siracusa, Museo Archeologico Nazionale 66557.

Edipo (entre sus dos hijas, Antígona e Ismene) y Yocasta reciben inquietantes noticias de un mensajero. En esta imagen la composición tripartita presenta notables divergencias: considerando sólo los tres personajes mayores —adultos—, no hay simetría axial ni oposición clara de un personaje a otros dos análogos entre sí, sino que difieren los tres (mensajero / rey / reina), mientras que en lo formal se hallan marcadamente separados por columnas (tipo A/B/C). Pero, en todo caso, como es usual, el personaje central es el más relevante (Edipo) y tal relevancia es puesta de manifiesto mediante la composición. Para ello en esta ocasión se sirve el artista de otros dos personajes, menores —niñas—, que, situadas una a cada lado del padre, apoyadas en sendas columnas, crean otra agrupación trimembre, "*menor*", dentro de la "*mayor*". Y ésta ya sí muestra una fortísima simetría axial, proporcionándosela a su vez al todo. Podríamos dar como esquema composicional la secuencia A/ dBd /C.



Fig. 17. Relieve votivo ático, de mármol (relieve de Arquino). Primera mitad del s. IV a. C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional 3369

Un enfermo (Arquino) es sanado en el templo de Anfiarao mediante la *incubatio*. La imagen parece representar al mismo enfermo en tres momentos diferentes en el proceso de curación: aún enfermo, siendo tratado en principio por Anfiarao (lo que podría considerarse equivalente al pasado); durmiendo, en la *incubatio*, medio por el que consigue curarse (presente), y, ya curado, entrando en el templo como adorante y consagrando el exvoto a Anfiarao, como reza la inscripción (futuro). De modo que en este caso el carácter ternario aparece en forma muy diferente y expresando un contenido también muy diferente. Además, de nuevo nos encontramos con que dentro de la composición asimétrica en su conjunto se puede considerar por separado una parte en gran simetría, pues —si prescindimos de la figura del médico divino, Anfiarao— la triple representación del

enfermo muestra una clara composición ABA, en cuyo centro se sitúa la fase esencial, la *incubatio*, destacada en lo formal por la figura del enfermo esta vez en posición horizontal, por la serpiente sanadora y por el elemento vertical que se alza exactamente en el centro (una pilastra coronada por un elemento a su vez horizontal, una tabla votiva, en paralelo con el lecho sobre el que duerme el enfermo). Así, se establecen oposiciones entre el personaje divino y el humano; entre el hombre y el animal; entre elementos animados e inanimados; entre la enfermedad y la salud.



Fig. 18. Ánfora ática de figuras negras, por el pintor Lidos. Procedente de Vulci. Ca. 550 a. C. Berlín, Staatliche Museum 1685.

Se representan los episodios más relevantes de la caída de Troya: la muerte de Príamo y de Astianacte, la captura de Helena por Menelao. Se trata de un grupo complejo de personajes, pero distribuido en tres partes, que incluyen dos personajes cada una. Aunque la parte central está ampliada, tanto en el espacio físico (por el altar en donde se sienta Príamo) como por la adición de un personaje muerto (que proporciona asimismo una dimensión horizontal) y del pequeño niño, al que agarra brutalmente Neoptólemo blandiéndolo a modo de garrote para golpear a Príamo, su propio abuelo. Y es porque esta escena es la fundamental, la más impactante y en la que se concentra en esencia el destino de Troya: la muerte del rey actual (Príamo) y la de su último descendiente (el niño Astianacte); es decir, viene a significar la destrucción no sólo del presente sino también del futuro de Troya (*cf.* fig. 6). En cuanto a las partes extremas, muestran simetría entre sí respecto al número de personajes y —más o menos— el espacio que ocupan; pero total contraste por lo demás: en la una, un hombre frente a una mujer (Menelao frente a Helena, en relación a un tiempo de enemistad y de amor); en la otra, dos mujeres (probablemente Andrómaca, madre del niño, y Hécuba, esposa del anciano) una tras otra en casi idéntica posición, lo que señala el paralelismo asimismo en su situación, en su angustia análoga y compartida. Podríamos dar como esquema:

A B A

a/b c/d (+e) ff'



Fig. 19. Exterior de copa ática de figuras rojas. Procedente de Nola. Ca. 440-430 a. C. Berlín-Charlottenburg F 2536.

Menelao recibe a Paris y Eneas en presencia de Helena. En ésta, a la inversa que en las imágenes anteriores, la composición es bímembre, pero contando con tres personajes cada una de las dos partes. Entre ambas hay fuerte contraste (como es típico del *"dos"*: la oposición de contrarios), tanto en la forma como en el contenido. Una parte es mundo femenino, representado en el amor (Eros, tercer personaje junto a Helena —sentada— y la diosa Persuasión o quizás una sirvienta), la coquetería, los adornos, emblemas y *"armas"* femeninas. La otra parte es mundo masculino: tres hombres, de los que uno es Menelao, el rey (con su cetro), y los otros dos, Paris y probablemente Eneas, viajeros, guerreros (con sus lanzas); los tres con sus emblemas y armas masculinas por tanto. Entre ambas partes —discordantes también en su forma, en evidente asimetría— queda claramente marcado el punto divisorio por las alas de Eros y el cetro de Menelao. Esquema:

A / B

abc dd'd"



Fig. 20. Exterior de copa ática de figuras rojas. Procedente de Caere. Ca. 520-510 a. C. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.

Se representa la lucha entre Aquiles y Memnón ante sus madres respectivas (las diosas Tetis y Eos), que acuden a Zeus como juez. Como la anterior esta imagen consta de dos partes con tres figuras cada una, y como en la anterior se contraponen el mundo masculino que plasma la una (de guerra, de odio y de muerte) al femenino en la otra (de amor maternal y de divina inmortalidad), al igual que contrastan en su forma de composición. La parte izquierda está dispuesta en casi total simetría: en los extremos los dos combatientes —con sendos escudos, blandiendo sendas lanzas— frente a frente, y en el centro el dios Hermes (*cf.* fig. 10, en situación análoga), que está pesando en una balanza sus almas, sus vidas (la *psicostasia*), para determinar cuál de ellos debe morir y cuál vencer. De modo que el centro de esta parte —el dios en cuyas manos se halla el destino de los guerreros humanos— es a su vez también trimembre y en simetría axial. Pero la disposición de la parte derecha es completamente diferente: las dos madres una tras otra, en paralelo, mirando a sus hijos pero dirigiendo sus pasos hacia Zeus y Hera, que están en el extremo, sentados, tan juntos y paralelos que constituyen casi una sola figura. En esquema:

A	B
a b a	cc d(+d)
aba	



Fig. 21. Ánfora suritálica (de Campania). Segunda mitad del s. IV a. C. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden AMM 1.

Lucha entre Aquiles y Memnón ante sus madres respectivas (las diosas Tetis y Eos) y el dios Hermes. Así pues, vemos el mismo tema que en la imagen anterior, pero con un tratamiento diferente. También se compone de dos partes, pero no divididas en sentido horizontal sino vertical: un plano inferior, humano, y otro superior, divino. Y mientras que abajo guerrean los hombres (un mundo también masculino, en el que dominan el odio y la muerte) arriba lloran las madres (mundo femenino, con predominio del amor). Tan vivos contrastes se reflejan asimismo en la composición: la parte inferior es bimembre y la superior trimembre, pues entre las dos madres (situadas cada una casi exactamente encima de la figura del hijo) se encuentra Hermes con la balanza en que pesa las almas de los combatientes, actuando, por tanto, como árbitro, por delegación de Zeus. Esquema:

A (= a b a)

B (= a' a')

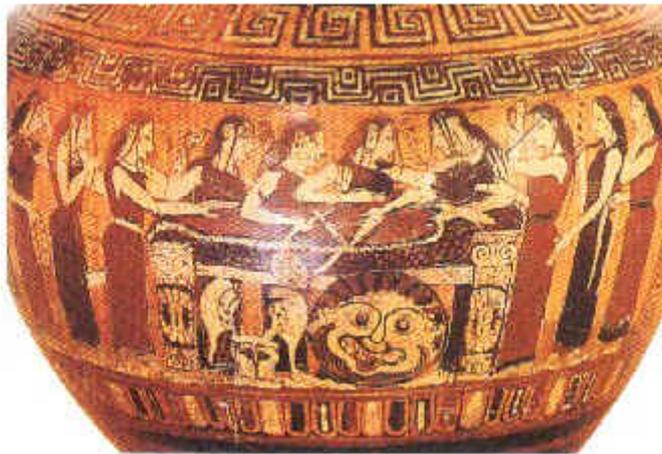


Fig. 22. Hidria corintia. Procedente de Caere. Ca. 570 a. C. París, Louvre E 643.

Aquiles muerto es llorado por su madre Tetis y por las demás Nereidas. La composición es tripartita y con gran simetría axial tipo ABA. Las partes extremas son asimismo trimembres (tres personajes prácticamente idénticos) y casi en exacta correspondencia entre sí. Pero la central ya difiere marcadamente: es cuatrimembre, habiéndose incrementado, por tanto, con otro personaje más (otra Nereida) y, fundamentalmente, introduciendo además el elemento esencial, el cadáver de Aquiles. Éste, tendido en su lecho, proporciona el mayor rasgo de contraste formal, la dimensión horizontal

(como tan a menudo), que corta la vertical. Y, de nuevo, ese contraste formal está subrayando el temático: el personaje masculino, único, frente a los femeninos, múltiples (Tetis es una entre las 50 Nereidas, que viven en común, y Aquiles, su único hijo); el mortal —muerto ya— frente a las inmortales, lo cual no olvidemos que es un aspecto capital en el mito de Aquiles y su madre Tetis, obsesionada por conseguir para él —infructuosamente— la inmortalidad. Esquema:

A B A

Aaa a'a'a' aaa

(+b)

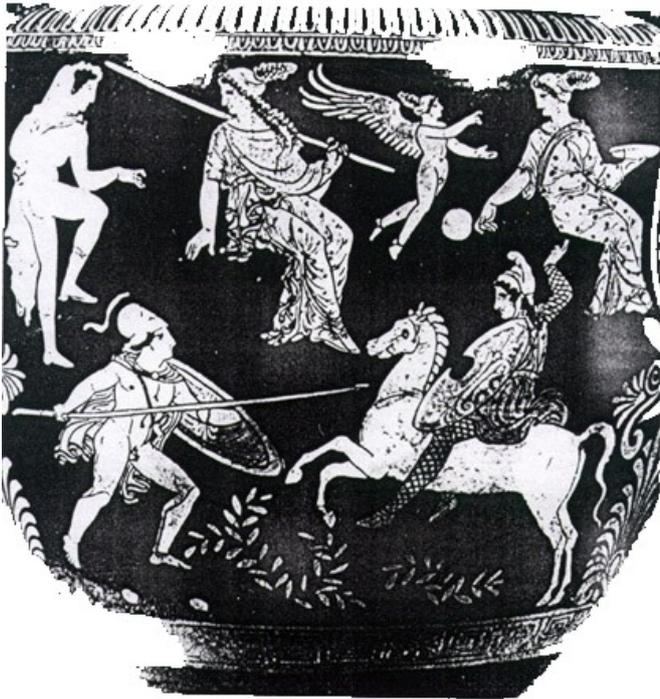


Fig. 23. Cratera de volutas suritálica (apulia). Ca. 360 a. C. Ruvo di Puglia (Apulia), Museo Jatta 1089.

Batalla entre Aquiles y la amazona Penthesilea. La oposición aquí es muy señalada, y abarca diversos aspectos. Primeramente, en sentido vertical: plano superior, divino, y plano inferior, humano. Después, en el nivel inferior, ya en la dimensión horizontal, es claro el enfrentamiento en la temática: la lucha. Pero en este caso los contrastes son mucho más ricos de lo habitual, al entablarse entre un hombre y una mujer y, principalmente, porque del furor guerrero, del odio, se pasa al amor. Amor que nace de la muerte, pues Aquiles se enamora de Penthesilea en el preciso instante en que la mata. Y en lo formal está de alguna manera plasmada la intensidad del contraste: hombre a pie, desnudo, con lanza; mujer a caballo, vestida, sin lanza. Esquema:

A

B (= a/b)



Fig. 24. Escifo ático de figuras rojas. Procedente de Vulci. Ca. 450-440 a. C. París, Cabinet des Médailles 846.

Eos (la Aurora) se dispone a raptar a un joven, Titono con la mayor probabilidad, porque -además de otro atavío diferente que le distingue del cazador, Céfalos (cf. fig. 9)- lleva una lira. Y en el *Himno Homérico a Afrodita* (único texto en donde se narra entera la historia del rapto de Titono por Eos) Anquises, el protagonista, que es comparado con Titono, es presentado en dos pasajes tocando la cítara. La composición es binaria a todos los niveles, con fuerte simetría axial, aunque contrapesada por importantes variaciones también. Consta de cuatro personajes: dos esenciales (en el centro de la escena) y dos secundarios, accesorios (en ambos extremos). Los centrales -la diosa y el joven- están enfrentados en correspondencia bastante exacta, de modo que incluso sus brazos y sus

piernas se cruzan formando ángulos que señalan el eje de simetría. Pero son, por lo demás, antitéticos en lo formal (como lo son sus personalidades: ella, diosa; él, humano): mujer, vestida, con alas / hombre, desnudo, sujetando una lira. Y sus posturas diferentes ponen de manifiesto sus sentimientos asimismo diferentes: ella toda de perfil, lanzándose abiertamente hacia él, tendiéndole sus brazos y ya agarrándole incluso; él, con sólo la cabeza de perfil —mirándola a ella—, y el cuerpo casi de frente, huyendo de la diosa. En cuanto a los personajes extremos, son por una parte análogos: varones, en correspondencia sus posturas, huyendo igualmente; pero, por otra, son también ellos antitéticos: uno es del tipo "*Céfalo*" (cazador, viste la clámide y el sombrero de alas anchas —el *pétasos*— y lleva una jabalina) y el otro del tipo "*Titono*" (vistiendo himation y con una lira). Todo enfatiza la antítesis en el contenido: entre dios y humano, inmortal y mortal, cuya unión amorosa sólo conduce al desequilibrio de la naturaleza y al desastre, tema fundamental del *Himno Homérico a Afrodita* y, sobre todo, del pasaje sobre Eos y Titono. Esquema:

A B

a b/b a

(a' b/a a')



Fig. 25. Cratera de volutas ática de figuras rojas, por el pintor de Berlín. Procedente de Cerveteri. Ca. 490-480 a. C. Londres, British Museum E 468.

Batalla entre Aquiles y Héctor, asistidos respectivamente por los dioses Atenea y Apolo. Otra composición totalmente bimembre: dos personajes centrales (esenciales) y dos extremos (secundarios), pero consistiendo el enfrentamiento esta vez en el motivado por el odio y la guerra, y no por el amor, como en el caso anterior. Pero no sólo nos encontramos con tal oposición (entre dos guerreros, uno griego y otro troyano, e incluso entre los dos dioses —hembra y varón además—, partidarios cada uno de un distinto héroe, de un distinto bando), sino con esa otra constantemente presente en el mito: entre dioses y humanos, entre inmortales y mortales. Oposición tan fundamental —¡tan dolorosa!— para el hombre; porque de eso se trata casi siempre, como aquí: de la muerte. Y en la imagen se refleja el papel de esos dioses tan en contraste con los simples humanos, pues el dios Apolo se aleja abandonando a su protegido, Héctor, ya en trance de morir a manos de Aquiles: como es propio de los dioses, se aparta de la muerte. Esas distintas circunstancias de los personajes condicionan por tanto, lógicamente, la ruptura de la simetría, aunque las concordancias son grandes por otra parte: los dos combatientes igualmente desnudos y con idéntico armamento (casco, escudo redondo, lanza). Los dioses, sin embargo, difieren, cada uno con su atuendo y arma tradicional: Atenea, la lanza asimismo y Apolo, flechas. Son precisamente las lanzas de los personajes centrales las que señalan el eje en el punto en el que chocan. En esquema:

A B

a b/b a

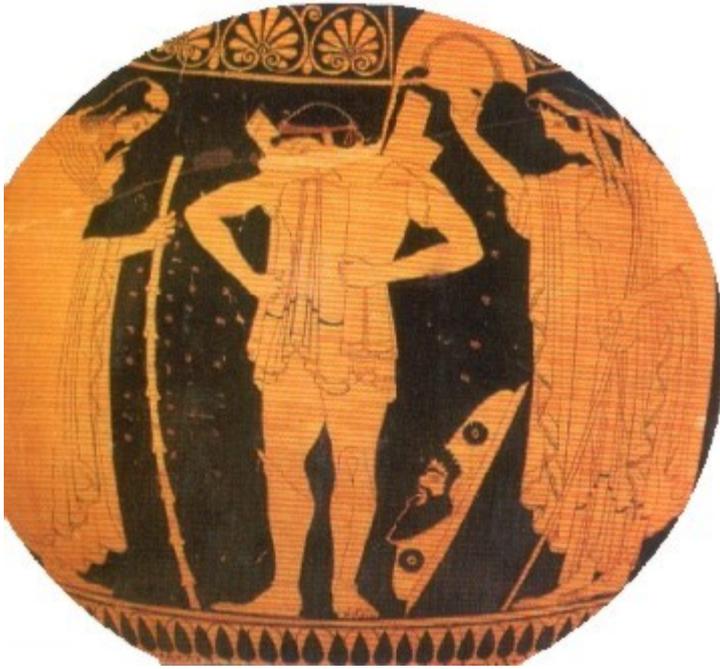


Fig. 26. Ánfora ática de figuras rojas, por el pintor Eutimides. Procedente de Vulci. 510-500 a. C. Munich, Staatliche Antikensammlungen 2307.

Héctor se pone sus armas ante sus padres, Príamo y Hécuba. En sentido figurado podemos considerar que esta imagen de un hijo entre sus padres representa la idea de la "*síntesis de contrarios*". Composición trimembre (tipo ABA), los personajes extremos, los padres, se oponen a su vez entre sí, como hombre / mujer. El central (el personaje principal, el máximo héroe troyano, del que depende el éxito de la guerra) es el hijo nacido de su unión, y contrasta con ellos por su juventud y vigor, como se advierte visiblemente con respecto al padre. Esquema:

A B A

O mejor:

A / B //

C



Fig. 27. Estuche de espejo de bronce. Procedente del Epiro. Mitad del s. IV a. C. Londres, British Museum 287.

Probablemente se representa a Afrodita y Anquises. El joven viste a la manera oriental (gorro frigio, etc.), como es característico de los personajes troyanos. También el aspecto de la mujer (ademán con el velo, semidesnudez, joyas) son propios de Afrodita, así como los Eroses que la acompañan, que, además, simbolizan (colocado un Eros entre ella y él) el amor que los une.



Fig. 28. Escultura de arcilla (terracota). 480-470 a. C.

Olimpia, Museo Arqueológico. Rapto de Ganímedes por Zeus.



Fig. 29. Fondo de copa ática de figuras rojas, por el pintor de Pentésilea. Procedente de Spina. Ca. 460 a. C. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 9351.

Zeus y Ganimedes.



Fig. 30. Dibujo de reconstrucción del escudo de Heracles —tal como se describe en el poema— hecho por Franz Studniczka: F. STUDNICZKA, "Über den Schild des Heracles" en *Serta Harteliana*, Viena 1896, 50-83.

Este autor intentaba mostrar que el poeta se basaba en un escudo real.



Fig. 31. Dibujo de reconstrucción del escudo de Heracles —tal como se describe en el poema— según John L. Myres: J. L. MYRES, "Hesiod's *Shield of Heracles*: its structure and workmanship", *JHS* 61, 1941, 17-38.



Fig. 32. Dibujo del escudo de Heracles —tal como se describe en el poema— hecho por Comte de Caylus: *Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst* II, Altenburg 1769, 237ss.

Este dibujo del escudo de Heracles y los dos anteriores, así como diversos dibujos de reconstrucción del escudo de Aquiles (según se describe en el canto XVIII de la *Iliada*, en un pasaje en el que —es opinión común— se inspira el *Escudo de Heracles*) se encuentran en el estudio de K. FITTSCHEN: "Der Schild des Achilleus" en *Archaeologia Homerica*, tomo II, parte 1, Gotinga 1973



Fig. 33. Escudo auténtico de bronce, al estilo de los escudos fenicios, procedente de la gruta del Ida (en Creta).

Es uno entre varios que datan de los siglos IX al VII a. C. Creta, Museo de Heraclion.



Fig. 34. Ánfora tirrenia de figuras negras, por el pintor de Timiades. Ca. 570-560 a. C. Londres, British Museum 1897.2-27.2.

Políxena es sacrificada, degollada por Neoptólemo en la tumba de Aquiles.



Fig. 35. Cratera con volutas suritálica (apulia) de figuras rojas, por el pintor de los Infiernos. Procedente de Tarento. Ca. 330 a. C. Berlín-Oeste, Staatliche Museum 1984.45.

Andrómaca, con su hijo Astianacte en brazos, se despide de Héctor, que parte hacia el campo de batalla (como se narra en el canto VI de la *Iliada*).

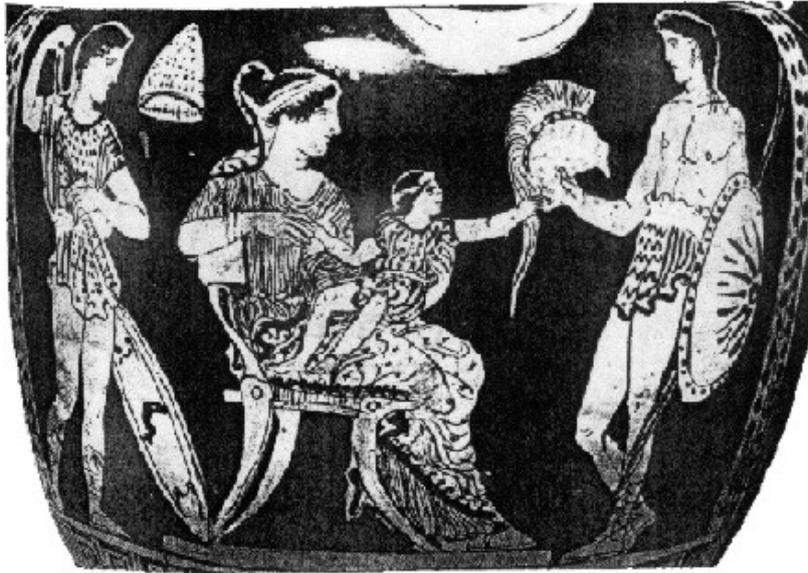


Fig. 36. Cratera suritálica (apulia) de figuras rojas. S. IV a. C. Ruvo di Puglia (Apulia), Museo Jatta J 412.

Probablemente también esta escena representa a Andrómaca (sentada en esta ocasión) con Astianacte en brazos y despidiéndose de Héctor.

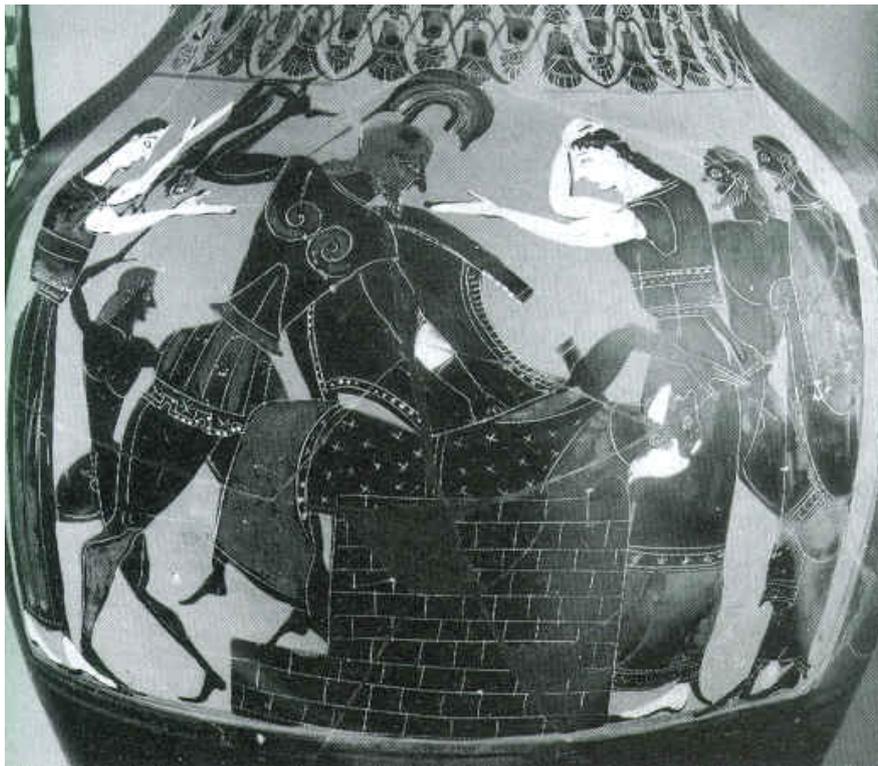


Fig. 37. Ánfora ática de figuras negras. Procedente de Vulci. Ca. 550 a. C. Londres, British Museum 1842.3-14.3 (B 205).

Muerte de Príamo y de Astianacte ante el horror de dos mujeres (probablemente Hécuba y Andromaca, la esposa y la madre respectivamente). Aunque en la tragedia *Troyanas* de Eurípides el niño, Astianacte, muere después que el abuelo y de otra manera (despeñado desde lo alto de los muros de Troya), en el arte ésta es la escena habitual y muy reiterada: Neoptólemo usa el cuerpo de niño para golpear al anciano rey (*cf.* fig. 18).



Fig. 38. Cratera de cáliz falisca, etrusca. Procedente de Faleria. Ca. 350 a. C. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia 1197.

Escenas de la caída de Troya: muerte de Príamo y de Astianacte, Menelao llevándose a Helena.



Fig. 39. Ilustración de Jaime Buhigas para el libro *Cuentos de la Filosofía griega* (autoras Alicia Esteban y Mercedes Aguirre), Madrid 1997, p. 80.

Concluimos —estableciendo así también un contraste de estilos y épocas— con esta imagen actual que plasma el mito de los dos caballos, ofrecido por Platón en el *Fedro*. Como refleja la imagen, ningún ejemplo más adecuado para representar la idea de la dualidad: el Bien / el Mal; o, más propiamente, la parte mala, el lado oscuro que todos —los seres humanos— tenemos como componente de nuestra alma, frente al lado bueno y luminoso. La lucha de uno con otro (el triunfo hoy de uno, mañana del otro) es la mas dura y continuada Lucha de nuestra vida.

ESQUEMA 1. "HIMNO A AFRODITA" (ESQUEMA DE ESTRUCTURA Y CONTENIDO)

A. PRESENTACIÓN DE AFRODITA

(Narración)
(v. 1-91: 91 v.)

I. AFRODITA INSPIRADORA DEL AMOR.

(v. 1-44: 44 v.)

- a) Introducción: el poder que ejerce Afrodita sobre todos (v. 1-6: 6v)
 - 1º. Dioses
 - 2º. Hombres
 - 3º. Fieras
- b) Excurso: tres excepciones (v. 7-33: 27 v.)
 - 1º. Atenea (v. 8-15: 8v.)
 - 2º. Ártemis (v. 16-20: 5v)
 - 3º. Hestia (v. 21-32: 122 v.)
- c) Vuelta al poder de Afrodita sobre todos, incluso Zeus (v. 34-44: 11v.)
 - 1º. Los otros, dioses y hombres (v. 34-35: 2v.)
 - 2º. Zeus (v. 36-40: 5v.)
 - 3º. Hera (v. 40-4: 5v.)

II. AFRODITA PRESA DEL AMOR (v. 45-91: 47 v.)

- a1.) Zeus infunde el deseo en el corazón de Afrodita (v. 45- 52: 8v.)
- b1.) Anquises, pastor en el Ida (v. 53-7: 5v.).
- c1.) Afrodita se engalana (v. 58-67: 10 v.)
- a2.) Afrodita infunde el deseo en las fieras del Ida (v. 68-74: 7v.)
- b2.) Anquises, pastor en el Ida (v. 75-80: 6v.)
- c2.) Se le aparece Afrodita engalanada (v. 81-91: 11v.)

B. UNIÓN DE AFRODITA Y ANQUISES

(discursos +narración+discursos)
(v. 92-190: 99v.)

I. DIÁLOGO (v. 92-142: 51 v.)

- a) Discurso de Anquises (v. 92-106: 15 v.)
 - 1º Invocación (v. 92-9: 8v.)
 - 2º Promesas (v. 100-102a: 2 y 1/2v.)
 - 3º Súplica (v. 102b-106: 4 y 1/2 v.)
- b) Discurso de Afrodita: relato de su identidad y familia (v. 107-16: 10 v.)
 - 1º. Sus padres (v. 108-12: 5v.)
 - 2º. Su nodriza (v. 113-16: 4v.)
- c) Sigue el discurso: relato de cómo llegó hasta allí (v. 117-30: 14v.)
 - 1º. El rapto (v. 117-21: 5v.)
 - 2º. El viaje (v. 122-5: 4v.)
 - 3º. Revelación del motivo del rapto (v. 126-30: 5v.)
- d) Fin del discurso (v. 131-42: 12v.)
 - 1º) Súplica (v. 131-9: 8 v.)
 - 2º) Promesas (v. 139-42: 4v.)

II. CONSUMACIÓN (v. 143-90: 48 v.)

- a) Reacción y discurso de Anquises (v. 143-54: 12 v.) (Valor, desafío a los dioses)
 - 1º Introducción (v. 143-4: 2v.)
 - 2º Repetición "épica" de las palabras de Afrodita (v. 145-8: 4v.)
 - 3º Desafío (v. 149-54: 6v.)
- b) La unión (v. 155-67: 13 v.) (Escena narrativo-descriptiva: actitud sumisa de Afrodita: mención de fieras salvajes; descripción de cómo la desnuda Anquises)
 - 1º Entrar en el lecho: descripción de éste (v. 155-60: 6v.)
 - 2º Consumación: descripción de cómo desnuda el hombre a la diosa (v. 161-7: 7v.)
- c) Epifanía (v. 168-79: 12v.) (Escena narrativo-descriptiva, más un breve discurso: mención de animales domésticos; descripción de cómo se viste Afrodita; actitud de mando de ésta)
 - 1º Cuadro pastoril (v. 168-71: 4v.)
 - 2º Epifanía (v. 172-5: 4v.)
 - 3º Discurso de Afrodita (v. 176-9; 4 v.)
- d) Reacción y discurso de Anquises (v. 180-90: 11v.) (Temor, súplica de no sufrir daño de los dioses)
 - 1º Narración: el miedo de Anquises (v. 180-4: 5b.)
 - 2º Discurso de Anquises (v. 185-90: 6v.)

C. SEPARACIÓN: DISCURSO DE AFRODITA

(discurso)
(v. 191-291: 101v.)

I. NO TEMAS. OTROS MORTALES AMADOS DE LOS DIOS (v. 191-238: 48v.)

- a) No temas. Tú, el hijo, yo (v. 191-9: 9v.)
 - 1º. "Confía y *no temas*, pues no hay temor de que sufras mal de los dioses" (v. 192-5: 4v.)
 - 2º. Tú tendrás un hijo... que reinará siempre (v. 196-7: 2v.)
 - 3º. Eneas, porque me invadió un terrible dolor (v. 198-9: 2v.)
- b) Excurso de Ganimedes (v. 200-117: 18v.) (Inmortal y eternamente joven. En cuatro pasajes: 2, 5, 8 y 3v.)
- c) Excurso de Titono (v. 218-38: 21v.) (Inmortal y eternamente viejo. En tres pasajes: 7, 8 y 6v.)

II. TÚ, YO, NUESTRO HIJO. TEME A LOS DIOS (v. 239-91: 53v.)

- a) Lamento de Afrodita (v. 239-55: 17v.)
 - 1º. Tú, la vejez. Yo, el dolor (v. 239-46: 8v.)
 - 2º. Yo: deshonor por tu causa. El hijo (v. 247-55: 9v.)
- b) Excurso sobre las ninfas que criarán al hijo (v. 256-73: 18v.) (Ni mortales ni inmortales. En dos pasajes de 8 y 10v.)
- c) El hijo, yo, tú. Teme a los dioses (v. 274-91: 18v.)
 - 1º. El hijo, yo, tú. (v. 274-80: 7v.) (Al hijo yo te lo llevaré. Te alegrarás de verlo).
 - 2º Teme a los dioses (v. 281-91: 11v.) (Si alguien te pregunta quién es la madre... si te jactas de haberte unido a Citerea... Zeus te herirá con un rayo. *Teme* la cólera de los dioses)

VERSOS DE CIERRE

(v. 292-3: 2v.)

ESQUEMA 2

"EL ESCUDO DE HERACLES"

1. "ESCUDO" (poema: obra literaria)

PASADO Y FUTURO

I. CONTENIDO

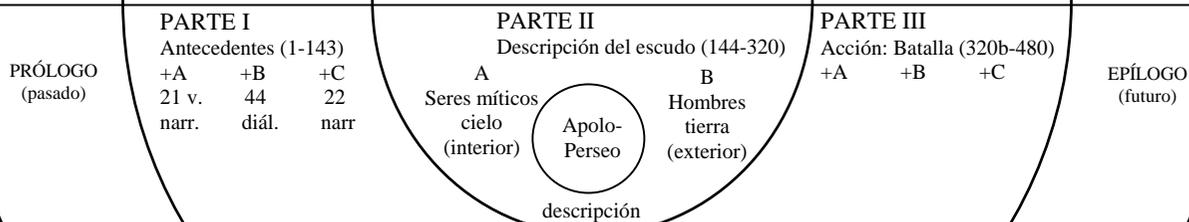
I

- Tiempo no actual
- Real
- Fuera del escenario
- Otros personajes
- Acción: guerra/paz

- PRESENTE
- Tiempo actual
 - Real
 - Dentro del escenario
 - Personajes centrales
 - Acción: guerra

- ETERNIDAD-
UNIVERSO
- Atemporal
 - No real
 - Fuera del escenario
 - Otros personajes múltiples, universales
 - Acción: guerra

II

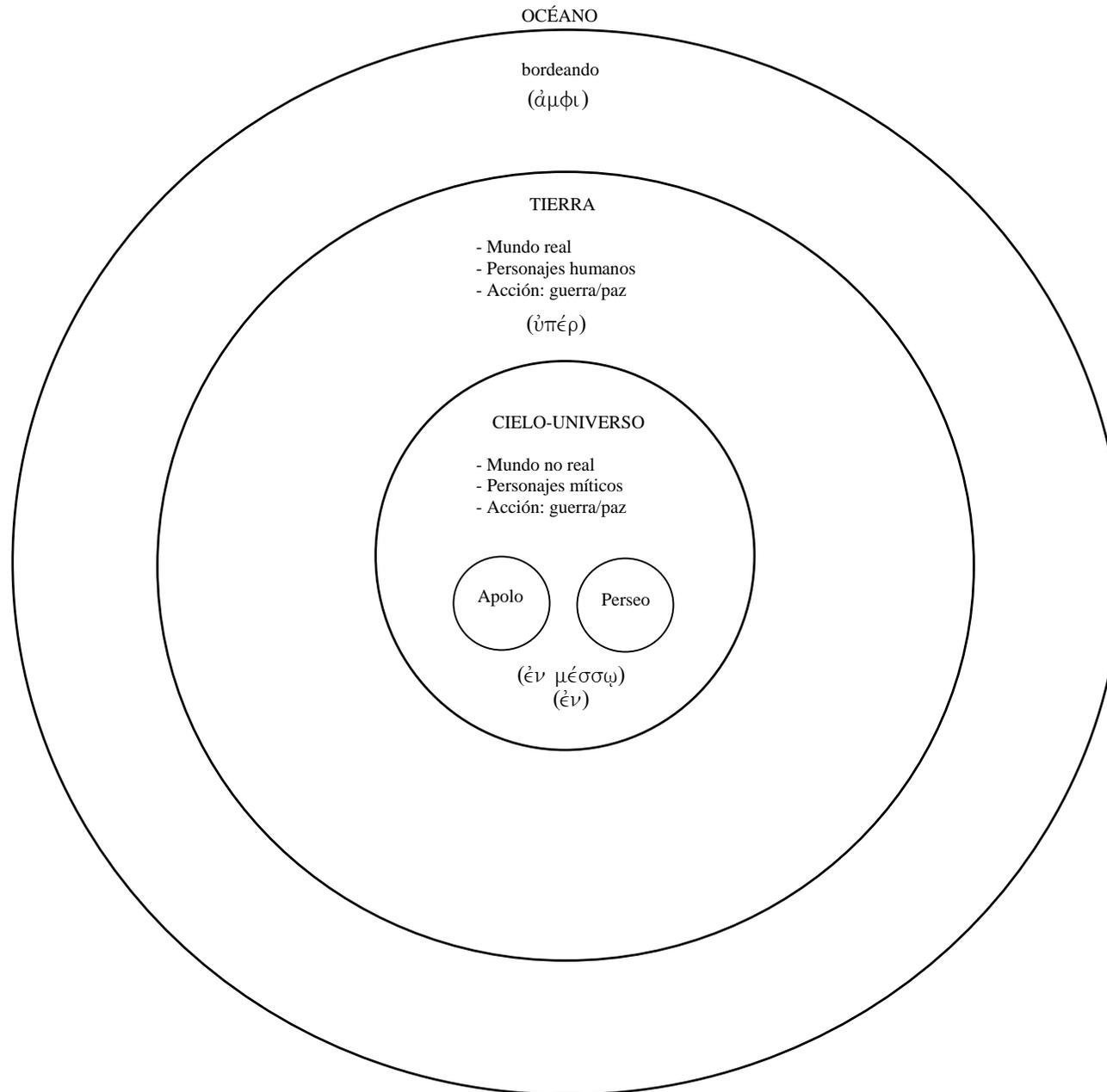


narración

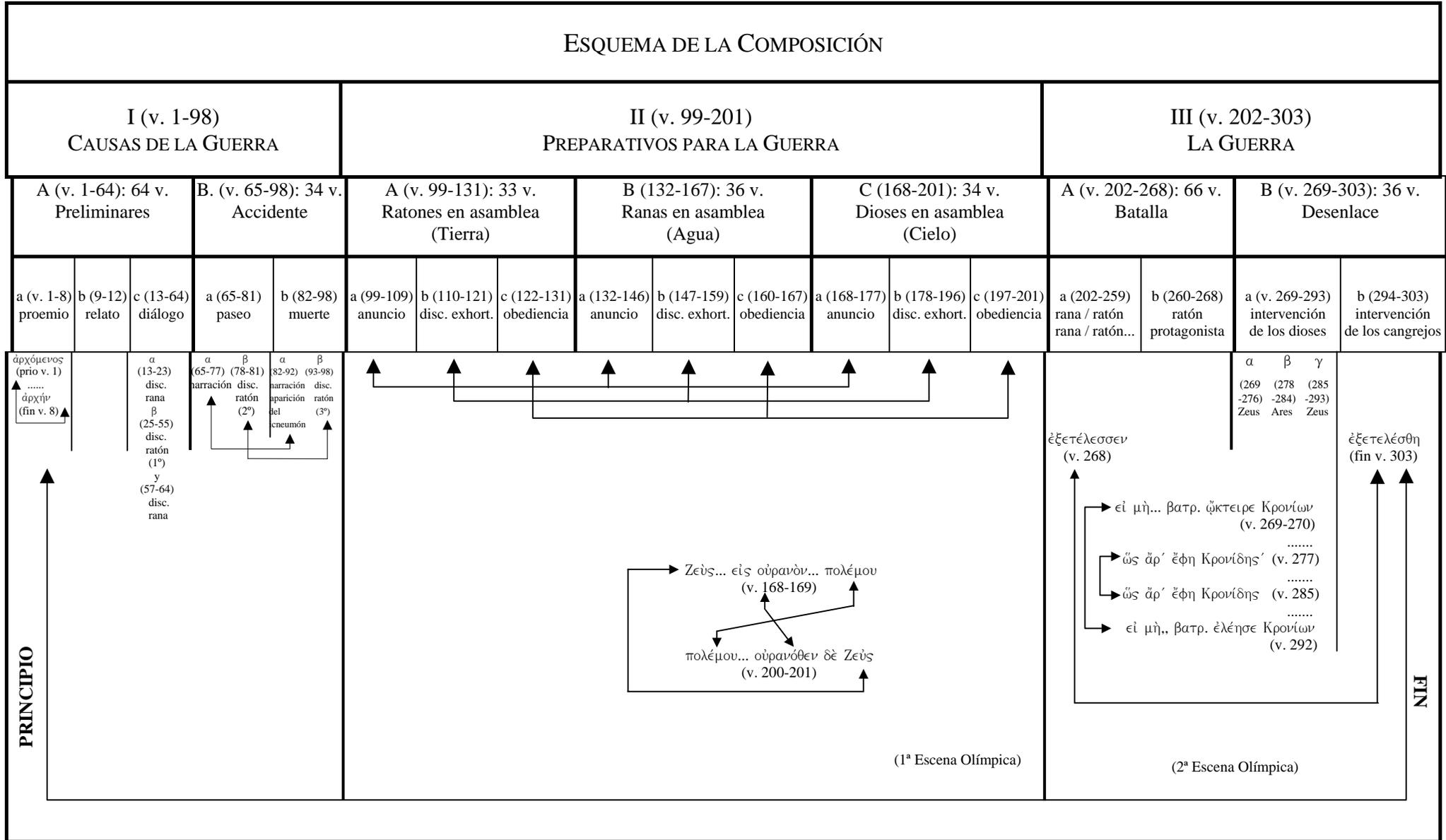
II. ESTRUCTURA

narración

ESQUEMA 2
"EL ESCUDO DE HERACLES"
2. "ESCUDO" (objeto: obra plástica)



ESQUEMA 3. LA "BATRACOMIOMAQUIA"



1 (1D.)

Τις δὲ βίος, τί τερπινὸν ἄτερ χρυσεῆς Ἀφροδίτης;

τεθναίνειν, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι, _____

κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή,

οἱ ἥβης ἄνθεα γίγνεται ἀρπαλέα

5 ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθη

γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ καλὸν ἄνδρα τιθεῖ, _____

αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,

οὐ δ' αὐγὰς προσορῶν τέρπεται ἠέλιου,

ἄλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν· _____

10 οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.

1. Deseo de muerte

2. Irreconocible

y repulsivo hace

al hombre

3. Odioso y deshonroso

4. La dolorosa vejez

5. Dios responsable

2 (2D.)

Ἡμεῖς δ' οἱ ἄ τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη

ἔαρος, ὅτ' αἰψ' αὐγῆσ' αὖξεται ἠέλιου, _____

τοῖσ' ἴκελοι πῆχυιόν ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἠβης

τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακόν

5 οὐτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασιν μέλαιναι,

ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γῆρας ἀργαλέον,

ἢ δ' ἑτέρη θανάτοιο· μίνυθα δὲ γίγνεται ἠβης

καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆς κίδναται ἠέλιος. _____

10 Αὐτὰρ ἐπὶν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,

αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίωτος· _____

πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίγνεται· ἄλλοτε οἶκος

τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει·

ἄλλος δ' αὖ παιδῶν ἐπιδύεται, ὡς τε μάλιστα

ἱμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Ἀίδην·

15 ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὐ δέ τις ἐστὶν

ἀνθρώπων, ὡς Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδῶ.

dios
responsable
la dolorosa
vejez

primavera =
sol =
juventud

1. Deseo de muerte

muchos males =
vejez

5 4 3 2 1

3 (3D.)

Τὸ πρὶν ἐὼν κάλλιστος, ἐπὶν παραμείψεται ὥρη,

οὐδὲ πατὴρ παισὶν τίμιος οὔτε φίλος.

4 (4D.)

Τιθωνῷ μὲν ἔδωκεν ἔχειν κακὸν ἄφθιτον <ὄ> Ζεὺς

γῆρας, ὃ καὶ θανάτου ρίγιον ἀργαλέου.

5

5 (5D.)

1 ἄλλ' ὀλιγοχρόνιον γίγνεται ὥσπερ ὄναρ

ἠβη τιμήεσσα· / τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον _____

γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπερκρέματα,

ἔχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὃ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,

5 βλάπτει δ' ὀφθαλμοὺς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

4

3

2

6 (6D.)

αἰ γὰρ ἄτερ νοῦσων τε καὶ ἀργαλέων μελεδῶνων _____

ἔξηκονταέτη μοῖρα κίχοι θανάτου.

1

1

¿Qué es la vida, qué es el placer sin la áurea Afrodita?
Ojalá muera cuando ya no me importe esto,
el amorío secreto y los dulces dones y el lecho,
que son las atrayentes flores de la juventud
5 para hombres y mujeres. Pero cuando sobreviene la dolorosa
vejez, que hace feo igualmente incluso al hombre hermoso,
siempre le angustian en su corazón malas inquietudes,
y no se complace contemplando los rayos del sol,
sino que es odioso para los niños e indigno de honra para las mujeres:
10 tan terrible hizo la vejez el dios.

2

Y nosotros, como hace brotar las hojas la muy florida estación
de la primavera cuando rápidamente crecen con los rayos del sol,
de manera semejante durante un corto tiempo con las flores de la juventud
nos complacemos, no conociendo por los dioses ni el mal
5 ni el bien; pero están a nuestro lado las Keres negras,
la una trayendo consigo la vejez terrible,
y la otra, la muerte. Y fugazmente llega de la juventud
el fruto, tanto como se esparce sobre la tierra el sol.
Pero en cuanto pasa la plena flor de la edad,
10 inmediatamente es mejor estar muerto que la vida.
Pues numerosos males se originan en el ánimo: unas veces la casa
se arruina, y vienen las dolorosas circunstancias de la pobreza;
otro por su parte carece de hijos, y, por encima de todo
deseándolos, marcha bajo tierra hacia el Hades;
15 otro tiene una enfermedad que le consume; y ninguno hay
de entre los hombres al que Zeus no dé males numerosos.

3

Aun siendo antes hermosísimo, en cuanto pasa la flor de la edad
ni siquiera el padre para sus hijos es digno de honra y querido.

4

A Titono Zeus le dio tener un mal sin fin,
la vejez, que es más penosa incluso que la muerte terrible.

5

Pero es de duración tan breve como un sueño
la juventud honrosa; y la terrible y deforme
vejez sobre la cabeza inmediatamente queda suspendida,
odiosa y a la vez deshonrosa, que irreconocible hace al hombre
5 y daña sus ojos y su mente envolviéndole.

6

Ojalá sin enfermedades ni terribles preocupaciones
a los sesenta años me alcance el destino de la muerte.

ESQUEMA 5: TRAGEDIAS DE EURÍPIDES (MUESTRA)

MEDEA (1419 v.: centro en v. 709)

PRÓLOGO	PÁR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º	EST. 2º	EPISODIO 3º (v. 663-823) <i>(central)</i>		EST. 3º	EPISODIO 4º	EST. 4º	EPISODIO 5º	EST. 5º	ÉXODO
...Medea <i>ESPOSA</i> llora	CORO 1	...Medea-Creonte Creonte daña a Medea	CORO 2 Ninguna tierra acogerá a Medea	Medea-Jasón <i>ESPOSA / ESPOSO</i> enemigos	CORO 3	Medea-Egeo suplica, acepta promete (1/2: v.709)	Medea-Corifeo planea venganza	CORO 4	Medea-Jasón <i>ESPOSA / ESPOSO</i> Amigos	CORO 5 Atenas acogerá a Medea	...Mens.-Medea el mensajero narra que Medea dañó a Creonte	CORO 6	...Jasón <i>ESPOSO</i> llora
A		B	C	D		●			D	C	B		A

HERACLIDAS (1056 v.: centro en v. 528)

PRÓLOGO	PÁR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º		EST. 2º (v. 608-629)	EPISODIO 3º		EST. 3º	EPISODIO 4º	EST. 4º	ÉXODO
Yolao... <i>ANCIANO</i> dice que Euristeo (<i>TIRANO</i>) quiere matarlos (abre)	CORO 1	CORO 2	Yolao-Demof. (2 personajes masculinos, <i>amigos</i>)	Yolao-Demof.-Macaria (aparece un 3º personaje, <i>mujer</i> . <i>HIJA</i> de Heracles, dispuesta al sacrificio, dulce y sumisa) (1/2: v. 528)	CORO 3 (central): muerte y gloria de Macaria CENTRO: muerte	Serv.-Yolao (2 personajes masculinos, <i>amigos</i>)	Serv.-Yolao-Alcmena (aparece u 3º personaje, <i>mujer</i> . <i>MADRE</i> de Heracles, dispuesta al sacrificio, vengativa y orgullosa)	CORO 4	CORO 5	...Alcmena <i>ANCIANA</i> dice que maten a Euristeo (<i>TIRANO</i>) (cierra)
A				B			B					A
				(a + b)			(a + b)					

HIPÓLITO (1466 v.: centro en v. 733)

PRÓLOGO	PÁR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º	EST. 2º (v. 732-775)	EPISODIO 3º	EST. 3º	EPISODIO 4º	EST. 4º	ÉXODO
Afrodita. <i>DIOSA</i> (AMOR). Provoca la tragedia y causa el deshonor de Hipólito por ANTIAMOR	CORO 1	Nodriz-Fedra <i>MADRE-HIJA</i> "madre" habla con su "hija" y es informada de su desgracia (muerte) por AMOR (en 1 escena)	CORO 2	...Nodriz-Hipólito... "madre", <i>amiga</i> , habla con Hipólito y provoca la muerte de su "hija", sin quererlo por AMOR (en 3 escenas)	CORO 3 (central) muerte de Fedra (1/2: v. 733) CENTRO: muerte	...Teseo-Hipólito <i>PADRE-HIJO</i> padre, <i>enemigo</i> , habla con su hijo y provoca su muerte, queriendo por ANTI-AMOR (en 3 escenas)	CORO 4	Teseo-Mensaj. padre habla con mensajero y es informado de la desgracia de su hijo (muerte) por ANTI-AMOR (en 1 escena)	CORO 5	...Ártemis... <i>DIOSA</i> (ANTIAMOR) "soluciona" la tragedia y devuelve el honor a Hipólito por AMOR
A		B		C		D		B		A

ESQUEMA 6: "TROYANAS" (1334 v.: centro en v. 667)

PRÓLOGO	PÁR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º (V. 566-798) (central)		EST. 2º	EPISODIO 3º	EST. 3º	ÉXODO
...Hécuba	CORO 1 + Hécuba lamentos	...Casandra... Cautiva del Atrida Agamenón Ella quiere vengarse y matarlo Él morirá y ella también Hécuba llora por su mal	CORO 2	Andrómaca-Hécuba Andrómaca, <i>amiga</i> , comunica a Hécuba, <i>MADRE</i> , la muerte -pasada- de su hija (Políxena) (1/2: v. 667)	Taltibio-Andrómaca Taltibio, <i>enemigo</i> , comunica a Andrómaca, <i>MADRE</i> , la muerte -futura- de su hijo (Astianacte)	CORO 3	Helena Cautiva del Atrida Menelao Él quiere vengarse y matarla Ella no morirá ni él tampoco Hécuba se alegra de su mal	CORO 4	...Héc. - Coro lamentos <i>diálogo lírico</i> <i>estructura compleja:</i> <i>recitado+lírica</i>

A

B

C

●

C

B

A

PRINCIPIO (Posidón)

CENTRO (Andrómaca)

FINAL (Hécuba-Coro)

Tema: MUERTE

Escena 1ª
Tema: MUERTE-AMOR-MUERTE
(conyugal)

Escena 2ª
Tema: MUERTE-AMOR-MUERTE
(maternal)

Tema: MUERTE

- muerte de mi CIUDAD
τήνδε Τρωϊκὴν χθόνα 4
... τῶν ἐμῶν Φρυγῶν πόλει 7
... ὄλωλε 9
- muerte de Príamo
πέπτωκε Πρίαμος... θανῶν 17
- CENTRO: muerte de Políxena**
τέθνηκε... Πολυξένη 40
- muerte de Príamo
φροῦδος δὲ Πρίαμος 41
- muerte de mi CIUDAD
χαίρέ μοι, πόλις 45
...εἴ σε μὴ διώλεσεν 46

- hay esperanza
ἐνεισιν ἐλπίδες 633
- es mejor morir que vivir mal
κρείσσόν ἐστι κατθανεῖν 637
- muerte de Políxena
κείνη (641) ... τέθνηκε 642
- sus males (de Políxena)
τῶν αὐτῆς κακῶν 642
- Héctor querido... muerto
Ἔκτορος φίλον κᾶρα 661
...τῷ θανόντι 663
- CENTRO: "escupo a la que rechaza a su antiguo esposo y ama a otro"**
(v. 667-8: centro numérico de la obra)
φιλεῖ 668
- Héctor querido... muerto
ὦ φίλ' Ἔκτορ 673
...ὄλωλες 677
- mis males
τῶν ἐμῶν... κακῶν 679
- muerte de Políxena
Πολυξένης ὄλεθρος 680
- no es inferior a mis males la muerte (v. 679-81)
- para mí no hay esperanza
ἐμοὶ γὰρ οὐδ'... 681
ξυνεστιν ἐλπίς 682

- (v. 740-756: 17 versos):
oh hijo queridísimo... morirás
ὦ φίλτατ'... τέκνον 740
θανῆ (741)... ἀποκτενεῖ 742
- (v. 757-763: 7 versos)
CENTRO (CANTO DE AMOR)
oh queridísimo... abrázame
φίλτατον 757
- (v. 764-775: 16 versos):
oh griegos inventores de males
κακά 764
¿por qué matáis a este niño?
κτείνειτ' 765
oh hija de Tíndaro... 766
has nacido de... males...
κακά 769
¡ojalá mueras!
ὄλοιο 772
he perdido a mi hijo
θάνατον... 777
ἀπολέσασα τοῦμαυτῆς
τέκνον 779

- muerte de la CIUDAD
Χο. ἃ δὲ μεγαλόπολις 1291
ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία 1292
- los que han muerto
Χο. τοὺς θάνοντας 1304
- muerte de Príamo
Ἐκ. Πρίαμε Πρίαμε
σὺ μὲν ὀλόμενος 1312-3
Χο. θάνατος... σφαγαῖσιν 1316
- muerte de la querida CIUDAD
Ἐκ. πόλις φίλα 1317
Χο. φίλαν γὰν 1319
...οὐδ' ἔτ' ἔστιν
ἃ τάλαινα Τροία 1323-4
- "muerte" (espiritual) de Hécuba
Ἐκ. μέλεα, φέρετ' ἐμὸν... 1329-30
- (muerte) de la CIUDAD
Χο. ἰὼ τάλαινα πόλις 1331

ESQUEMA 7: *Fedro*

ESTRUCTURA GENERAL: *el dos (la antítesis)*

	PARTE I (227a-257b)	PARTE II (257c-279c)
FORMA	mixta: tres discursos entre breves diálogos	uniforme: diálogo
TEMA	mixto (fundamentalmente ἔρωσ)	uniforme: λόγος
FINALIDAD	práctica	teórica

PASAJES PARALELOS: *el tres (la doble oposición)*

	PRÓLOGO (227a-230e)	PASAJE CENTRAL (244-256)	EPÍLOGO (279b-c)
FORMA	diálogo	discurso	diálogo
ESTRUCTURA	marco externo	núcleo interno	marco externo
CONTENIDO	aspectos externos (físicos, etc.)	aspectos internos (psíquicos, ontológicos)	aspectos externos (físicos, etc.)
LUGAR	tierra	cielo	tierra
TIEMPO	finito: actualidad	infinito: eternidad	finito: actualidad
MOMENTO	la mañana	el mediodía	el atardecer
ACCIÓN	viaje al exterior (de la ciudad)	viaje al exterior (del cielo)-viaje al interior (del cielo)	viaje al interior (de la ciudad)
SENTIDO	horizontal	(hacia arriba) (hacia abajo)	horizontal
PERSONAJES	hombres, cuerpos	vertical	hombres, cuerpos
PLANO HUMANO	realidad, vida	dioses, almas	realidad, vida
PLANO ONTOLÓGICO	aparición	idealidad, muerte	aparición
	(mundo sensible)	Realidad, Vida	(mundo sensible)
	(mundo sensible)	(mundo inteligible)	(mundo sensible)

ESQUEMA TEMÁTICO: *el círculo (enmarque de la idea esencial)*

- 1) Viaje (ida) (lugar terreno): *ποί και πόθεν.* (227a 1:prío)... ἴωμεν (229a 1)
- 2) Logógrafo: *παρὰ Λυσίου* (227a 2)
- 3) Discurso: tema *λόγος* (227b-228e)
- 4) Amor: *ἔρωτικός* (227c 5), tema *ἔρωσ* (231a-244a)
- 5) Locura: tema *μανία* (244a-245b)
- 6) Alma: tema *ψυχή* (desde 245c)
- 7) Dioses: *τὸ τῶν θεῶν γένος...* (246d 7.247b 6)
- 8) Viaje (ida): *ἔξω πορευθεῖσαι... ἔξω τοῦ οὐρανοῦ* (247b 7-c2)
- 9) Lugar celeste: *τὸν τόπον... τὸν τόπον* (247c 3-d 1)
- 8) Viaje (vuelta): *...εἰς τὸ εἶσω τοῦ οὐρανοῦ... ηἴθλην* (247d-e 4)
- 7) Dioses: *θεῶν βίος* (247e 5-248a 1)
- 6) Alma: tema *ψυχή* (hasta 249d)
- 5) Locura: tema *μανία* (249d 4-e 3)
- 4) Amor: tema *ἔρωσ* (asociado a la belleza y al alma) (249 e-257b)
- 3) Discurso: tema *λόγος* (257c-279b 3)
- 2) Logógrafo: *Δυσία* (279b 3)
- 1) Viaje (vuelta) (lugar terreno): *ἴωμεν... ἴωμεν* (279b 4-c 8: fin)