



A PROPÓSITO DE UN EROS DE CERA (Ἔρωσ κήρινος): ANACREÓNTICA 11

Marina Larrosa [Universidad Nacional de Rosario - Conicet]

[marina.larrosa@gmail.com]

Resumen: El objetivo de este breve artículo es definir las propiedades mágicas de la imagen de Eros hecha de cera que nos presenta la canción 11 del corpus anacreóntico. Dado que el término παντορέκτης en particular (v. 11) ha generado al menos dos explicaciones diferentes, argumentaremos a favor del sentido de 'todopoderoso', considerando para ello algunos casos similares de construcción de figuras mágicas en otros textos, así como el contexto de la propia poética anacreóntica.

Palabras clave: magia - Eros - poesía anacreóntica - coerción erótica - juramento.

Apropos of a wax effigy depicting Eros
(Ἔρωσ κήρινος): *Carmen Anacreonteum 11*

Abstract: Our aim is simply to define the magical qualities of a wax effigy depicting Eros as presented in the eleventh song of the anacreontic corpus. Since two different meanings are given to the word παντορέκτης (v. 11), we will argue that its sense here is 'all-doing', basing ourselves on the construction of similar magical figurines as described in other texts, as well as on the context of the anacreontic poetics.

Key words: magic - Eros - anacreontic poetry - erotic constraint - oath.

El presente artículo consistirá en un comentario de la canción 11 de la colección poética anónima que conocemos como *Carmina Anacreontea* o *Anacreónticas*¹. Específicamente,

nos interesa la figura de Eros realizada en cera (Ἔρωσ κήρινος) mencionada en el primer verso, pues nos permitiría ingresar en el mundo de las prácticas mágicas en la Antigüedad grecorromana. Las lecturas previas que han buscado una interpretación de nuestra canción considerando este tipo de prácticas no han intentado precisar el supuesto accionar de una figura tal, por lo que será nuestro objetivo ofrecer una respuesta satisfactoria al

1 La numeración corresponde a la edición de M. L. WEST (1993), de donde se ha tomado el texto griego. Las traducciones al castellano, tanto de los poemas anacreónticos como de otros textos citados, son de mi autoría.

respecto. En el camino que trazaremos nos detendremos en particular en el vocablo παντορέκτης (v. 11), el cual ha sido interpretado de forma distinta a como lo haremos aquí. Finalmente, contextualizaremos el motivo de la magia empleado en esta canción dentro de la poética anacreóntica en su conjunto, la cual, como propoñdremos, podría comprenderse en términos de una ‘coerción erótica’.

En la *Anacreóntica* 11 se representa un diálogo entre quien podríamos asumir es la ‘persona’ del poeta y un vendedor, caracterizado como un joven que desea deshacerse de una figura de Eros hecha de cera.

Ἔρωτα κήρινόν τις
 νεηνίης ἐπώλει
 ἐγὼ δέ οἱ παραστάς
 ‘πόσου θέλεις’ ἔφην ‘σοι
 τὸ τυχθὲν ἐκπρίωμαι’
 ὃ δ’ εἶπε δωριάζων
 ‘λάβ’ αὐτὸν ὀππόσου λῆις.
 ὅπως δ’ ἂν ἐκμάθῃς πᾶν,
 οὐκ εἰμὶ κηροτέχνας,
 ἀλλ’ οὐ θέλω συνοικεῖν
 Ἔρωτι παντορέκται.’
 ‘δὸς οὖν, δὸς αὐτὸν ἡμῖν
 δραχμῆς, καλὸν σύννευον.’
 Ἔρωτος, σὺ δ’ εὐθέως με
 πύρωσον· εἰ δὲ μὴ, σὺ
 κατὰ φλογὸς τακίσησι.

Un Eros de cera
 un joven vendía.
 Yo, parado junto a aquel,
 le pregunté: “¿A cuánto quieres
 que te compre el producto?”
 Y en dialecto dórico dijo:
 “Llévatelo por lo que te parezca.
 Y para que sepas todo,
 yo no hago artesanías de cera,

pero no deseo convivir
 con un Eros todopoderoso”.
 “Dámelo, pues; por un dracma
 dame al bello concubino”.
 Y tú, Eros, ya mismo
 abrásame; si no lo haces, tú
 bajo la llama te fundirás.

P. ROSENMEYER (1992: 171) ha establecido una posible relación intertextual entre la *Anacreóntica* y el famoso *Idilio* 2 de Teócrito. En este último el relato de Simeta nos permite asistir al ritual que ella misma va realizando para ‘atar’ (καταδήσομαι, v. 3, v. 10, v. 159) a su innoble amante. Una de las acciones que intervienen en el ritual es la fundición de un muñeco de cera expuesto al fuego (ὡς τοῦτον τὸν κηρὸν ἐγὼ σὺν δαίμονι τάκω, v. 28). Es evidente, no obstante, que no se trata de la misma práctica, pues en el caso del poema teocriteo la figura de cera representa al amado de Simeta, el cual (se espera) habrá de derretirse por el calor del amor así como su equivalente de cera lo va haciendo literalmente por acción de la llama. En la *Anacreóntica*, en cambio, el muñeco representa a Eros y, de acuerdo con el pedido que se realiza en los versos finales, podemos decir que del objeto se esperaría un comportamiento idéntico al del dios. Resultará más adecuado, por tanto, el cotejo con otros textos.

Primero, manteniéndonos dentro de la esfera de la literatura, podemos mencionar un opúsculo de Luciano de Samósata, *El amante de las mentiras*, en donde se relata la construcción de una figura que representa a Eros (14):

τέλος δ' οὖν ὁ Ὑπερβόρεος ἐκ
πηλοῦ ἐρώτιόν τι ἀναπλάσας,
Ἀπιθι, ἔφη, καὶ ἄγε Χρυσίδα.
καὶ ὁ μὲν πηλὸς ἐξέπτατο, μετὰ
μικρὸν δὲ ἐπέστη κόπτουσα τὴν
θύραν ἐκείνη καὶ εἰσελθοῦσα
περιβάλλει τὸν Γλαυκίαν ὡς
ἂν ἐκμανέστατα ἐρώσα καὶ
συνῆν ἄχρι δὴ ἀλεκτρούων
ἠκούσαμεν ἁδόντων.

Al final el Hiperbóreo, luego de modelar un pequeño Eros a partir de arcilla, dijo: “Vete y trae a Críside”. Y el (muñeco) de arcilla salió volando, y en poco tiempo aquella apareció llamando a la puerta, y tan pronto entró, abrazó a Glaucias como si hubiera estado locamente enamorada, y estuvieron juntos hasta que oímos a los gallos cantar.

En comparación con el Eros de nuestra *Anacreóntica*, no solamente el material es diferente, sino que a la figurilla de Luciano se la ha animado (ἐμψυχία) para que cumpliera con un encargo amoroso, mientras que el Eros de cera parece ser un objeto mágico en sí mismo. De todos modos, el hecho de que se trata de una figura de Eros (a diferencia del muñeco de cera de Teócrito, el cual representaba al amado de Simeta) nos permite presuponer que el objetivo del modelaje de este dios habría sido, por lo general, la creación de un mediador entre el enamorado y el amado.

Recurriendo ahora a documentos no literarios, son los denominados papiros mágicos² los que nos ofrecen

más material acerca de este tipo de figuras. En dos recetas (PGM 4. 1840 ss. y 12. 15 ss.) se revelan los pasos necesarios para construir figuras de Eros, las cuales son consideradas en los dos casos como un ‘asistente’ (πάρεδρος). En PGM 4. 1840 ss., la asistencia de la figurilla del dios, realizada aquí en madera de morera, coincide con la función descrita en el texto de Luciano, esto es, que Eros se presente ante la persona amada y conduzca a esta, ahora enamorada, hacia el interesado. Otra función del Eros πάρεδρος explicitada en esta misma receta y que revela nuevamente el carácter del dios como intermediario es la de enviar sueños (ὄνειροπομπεῖν). En la receta PGM 12. 15 ss. se agrega a las funciones ya referidas del Eros πάρεδρος (en este caso, construido de cera tirrénica) la de provocar insomnio (ἀγρυπνία) y la expulsión de *daimones* malignos. Estas habrían sido, por lo tanto, algunas de las habilidades de este muñeco, quizás las más requeridas. Pero destaquemos que en la fórmula que, según se reproduce en esta misma receta, se debe pronunciar para lograr que el Eros cumpla con su tarea, más que la determinación de una acción en particular se le pide ante todo que se convierta en un servidor y que responda siempre a lo que se le pide (διακόνησόν μοι, καὶ ἀπάγγελον αἰεὶ, ὅτι ἂν σοι εἶπω, PGM 12. 40-41). Es lógico pensar que cualquiera sea el servicio que se requiera de esta figura, será mayormente dentro de la esfera de lo eró-

2 Se citan con las siglas PGM (*Papyri Graecae Magicae*), que corresponden a la edición en

dos volúmenes de PREISENDANZ (1928 y 1931).

tico, pero en sí la figura podría realizar muchísimas tareas, pues su función es, ante todo, cumplir con la voluntad de su propietario³.

Podemos, entonces, suponer que el modelaje de figuras (de arcilla, de madera o de cera) que representaban a Eros solía estar orientado a la confección de un asistente (πάρεδρος) que operase principalmente como intermediario entre el amante y agente del hechizo y el amado, por lo que también esta habría sido la función de la figurilla en la *Anacreóntica* 11 (independientemente del pedido final, el cual analizaremos al final de este trabajo). Es cierto que en el poema no se describe la construcción de un Eros πάρεδρος sino la compra del mismo, pero el funcionamiento del muñeco no tendría por qué verse alterado. Es únicamente el escenario lo que cambia, ya que lo mágico se transforma aquí en una experiencia amena de la vida urbana y social, en lugar de estar confinado a la privacidad del ritual mágico-erótico. Esta operación de banalización acuerda perfectamente con el tono ligero de toda la poesía anacreóntica.

La venta de la figura de Eros se realiza a partir de una llamativa excusa del vendedor, quien asegura a su cliente que él no ha realizado la artesanía y que, por lo tanto, no lo pone a la venta porque sea su propio producto, sino porque es mucho más que un simple muñeco hecho de cera y no desea

convivir (συνοικεῖν) con un objeto al que califica como παντορέκτης (v. 11). Llegamos así a este vocablo, sobre cuyo significado no hay consenso. En LIDDELL, SCOTT & JONES (1940, s. v. παντορέκτης) se ofrecen dos entradas; en primer lugar, en tanto compuesto a partir del verbo ὀρέζειν, el término aparece como sinónimo de πανούργος, que a su vez es definido como ‘preparado para realizar toda clase de cosas’, aunque a juzgar por los ejemplos que se ofrecen, dichas cosas tendrían una connotación negativa⁴. Como ejemplo de esta primera acepción, se ofrece precisamente el v. 11 de nuestra *Anacreóntica*. La segunda entrada corresponde a la definición de ‘que lo desea todo’ (*all-desiring*), en cuyo caso el compuesto se forma con el verbo ὀρέγεσθαι. Curiosamente, quienes se han dedicado a estudiar el corpus anacreóntico se inclinan en su mayoría por este segundo significado, pues sería “más lógico pensar que el muchacho quiera desprenderse de un dios veleidoso que de un dios omnipotente” (BRIOSO SÁNCHEZ, 1981: 11, n. 5). Así también lo interpreta P. ROSENMEYER (1992: 171), para quien la *Anacreóntica* 11 podría estar remitiendo a una típica escena de venta de

3 Para una descripción de la figura del πάρεδρος según su aparición en las distintas recetas mágicas ver CIRAULO (2001) y SCIBILIA (2002).

4 Cfr. Hesiquio 1009 παντορέκτης: πάντα πρᾶττων ἐπὶ κακῶν, donde, por el contrario, la construcción con ἐπί parece estar indicando un accionar contra aquello pernicioso. Recordemos, a propósito de esta definición, que el Eros de la receta PGM 12. 15 ss. podía expulsar δαίμονες malignos. La entrada de Hesiquio correspondería a una formación del compuesto con παν- en lugar de παντ(ο)- (cfr. παρρησία).

esclavos, donde este Eros vendría a cumplir el papel de un servidor con 'apetitos ilimitados'. También para G. LAMBIN (2002: 229) habría una insinuación sexual, pero la adjudica a una oposición entre παντορέκτης y σύνευνος (v. 13); mientras la primera palabra sería empleada por el vendedor de manera despectiva (LAMBIN traduce el término curiosamente como *vaurien*, i. e. 'bueno para nada', 'inútil'), el comprador lo encuentra perfecto como 'compañero de alcoba'. El sentido erótico se intensifica si se toma el término σύνευνος como un eco del adjetivo φίλευνος, aplicado a Anacreonte en la *Anacreóntica* 1.7. Finalmente, A. MÜLLER (2010: 210, n. 685), recurriendo a la aparición del término en textos tardíos, se inclina por considerar el significado de παντορέκτης en relación con el deseo incontrolable que se atribuye a la fuerza que encarna Eros.

No obstante los argumentos ofrecidos por los críticos mencionados, algunas observaciones nos permitirán sostener que aquí el término παντορέκτης aludiría al poder del objeto mágico y no al carácter del dios. Primero, hemos visto ya que el Eros πάροδος de las recetas mágicas era útil para diversas acciones, pues en sí su función primordial sería responder a los encargos de su propietario. En este sentido, y teniendo en cuenta que el Eros de la *Anacreóntica* es asimilable al Eros de las recetas, el término παντορέκτης que utiliza el vendedor podría referirse a la eficacia de este asistente en distintas tareas. Este carácter

multifacético haría del Eros un objeto con un poder excepcional pero a la vez temible, lo que justificaría el deseo del prudente vendedor de deshacerse de una imagen que no se anima a tratar. En segundo lugar, y siguiendo el argumento de ROSENMEYER (1992: 171, n. 47; ver *supra*), la palabra en cuestión puede interpretarse en el contexto de un intercambio comercial. Tal como ha explicado la autora, la frase del verso octavo (ὅπως δ' ἂν ἐκμάθῃς πᾶν) puede entenderse a partir de una obligación que habría tenido el vendedor de esclavos de ofrecer al potencial comprador toda la información que poseía sobre la 'mercadería' pretendida. Pero si dentro de la misma lógica comercial pensamos no ya en la venta de esclavos sino en ferias de artesanos (es decir, lo que en efecto parece ser el contexto del diálogo), podríamos entender los reparos del vendedor como una estrategia de venta orientada a estimular la curiosidad del comprador. Cabe mencionar en este punto que C. BONNER (1950: 17) había sugerido precisamente esta conducta en los antiguos (y actuales) vendedores de amuletos y demás objetos mágicos, quienes habrían solido exagerar o directamente inventar las precauciones que se habían tomado para proveer al objeto de un verdadero poder. Desde nuestro punto de vista, en la *Anacreóntica* 11 se podría estar utilizando el término παντορέκτης en una estrategia similar; al expresar su deseo de deshacerse del objeto mágico, el vendedor está advirtiendo sobre los peligros de exponerse a su accionar, cumpliendo quizás con cierta ética

comercial, pero al mismo tiempo estaría acentuando lo que queda implícito: que la figura de Eros podrá realizar todo aquello que le indicare su poseedor. En cuanto al sentido sexual que LAMBIN hallaba en el término *σύννευος* en réplica al término *παντορέκτης*, entendemos nosotros que aquel respondería mejor al verbo *συνουκεῖν* empleado por el vendedor (“no deseo convivir con este Eros”, “dame a mí al bello concubino”), y que por ello no necesariamente habría implícito un componente erótico.

Por su parte, en los tres últimos versos advertimos también una referencia a ciertos rituales basados en la noción mágica de *sympatheia*. Si bien podemos reconocer un guiño en el hecho de que Eros pueda convertirse en víctima del fuego con que suele realizar sus propios tormentos (ROSENMEYER 1992: 172; cfr. *Antología Palatina* 5. 179 y 9. 179), la gracia de esta paradoja se apreciaría mucho mejor si advirtiéramos que no se trata solamente de un artificio conceptual, sino que a la idea de un Eros derritiéndose subyace la imagen de una práctica ritual del ámbito jurídico: la disolución de *κολοσσοί* de cera. Desde nuestra perspectiva, la amenaza que realiza el comprador se relacionaría con las fórmulas tradicionales de los juramentos e imprecaciones, cuya pronunciación podía ser acompañada de la acción anteriormente referida, donde las figuras de cera expuestas al fuego simbolizaban la destrucción de aquel

que no cumpliera con su palabra⁵. Una amenaza de este orden estaría justificada en tanto Eros, en su calidad de *πάρεδρος*, se encontraría obligado a actuar según una promesa contenida en el término *παντορέκτης*, dicho por el vendedor. En la medida en que el poeta ha adquirido el muñeco por su supuesto poder, pretende ahora asegurar que el mismo actuará de acuerdo con aquello por lo que lo ha comprado. En este punto resulta interesante destacar que la enunciación de una amenaza no habría sido ajena a la propia construcción del *πάρεδρος*. La fórmula que acompaña la creación de la figura de Eros en la receta PGM 12. 14 ss. finaliza con una advertencia en el caso de que aquella no cumpliera con su cometido. Debemos aclarar, no obstante, que la amenaza aquí no es la destrucción de la figura, sino que se mencionan consecuencias cósmicas⁶,

5 Ver FARAONE (1993: 60-65; 1999) y COLLINS (2008: 92). Quizás sea necesario aclarar que estas figuras de cera representaban en verdad a la persona que juraba y que la amenaza de su destrucción era lanzada por este mismo en muestra de su voluntad de sujetarse al juramento. En la *Anacreóntica*, en cambio, quien hace la amenaza es el comprador, mientras que quien se encuentra sujeto a un juramento implícito es el Eros de cera. No creo, empero, que esto invalide la interpretación de los versos finales en relación con las amenazas incluidas en los juramentos.

6 BRIOSE SÁNCHEZ (1981: 12, n. 1) y ROSENMEYER (1992: 172) mencionan como un antecedente de la amenaza de la *Anacreóntica* 11 el *Idilio* 7. 103 ss. de Teócrito, en donde las consecuencias de un hipotético incumplimiento por parte del dios Pan están formuladas también en términos de

pero en todo caso estamos advirtiendo acerca de la posibilidad de que la amenaza hubiera sido una expresión usualmente factible dentro de los rituales mágico-eróticos. En *PGM* 1. 42 ss., por ejemplo, se exhorta al practicante a que una vez conseguido el asistente divino (que en este caso no es Eros), se lo someta a un juramento (ἐξόρκισε), por el que prometa lealtad y obediencia. Si bien no se menciona aquí una amenaza, lo que sí podemos corroborar es que el πάρεδρος estaría atado a un juramento de por sí.

En contraste con las lecturas que relegan el tema de la magia a un segundo plano o a una intertextualidad muy superficial, entendemos que la comprensión de la naturaleza de este Eros παντορέκτης es crucial para interpretar la *Anacreóntica* 11 y que no se trata de una simple excusa para ejercitar una variación en el tratamiento anacreóntico del amor. En el corpus en su conjunto, el tema de la magia puede parecer marginal, pero a continuación veremos que en realidad habría una definición programática del amor anacreóntico en términos mágicos.

En la canción primera del corpus que nos ocupa, la cual opera en el contexto de la colección como un poema programático, se relata una escena onírica de iniciación poética en la que Anacreonte cede su corona (στэфος) a su sucesor. En los últimos cuatro

versos (vv. 14-17), el ahora poeta anacreóntico dice lo siguiente:

ἐγὼ δ' ὁ μωρὸς ἄρας
ἐδησάμην μετώπαι·
καὶ δῆθεν ἄχρῃ καὶ νῦν
ἔρωτος οὐ πέπαυμαι.

Y yo, un insensato, la tomé
y a mi frente la até.

Y desde entonces hasta ahora
del amor no he descansado.

Al haberse analizado este poema en relación con el motivo de la *Dichterweihe*⁷, se ha puesto el énfasis en la entrega de la corona como acto simbólico de consagración, semejante a la entrega que hacen las Musas a Hesíodo de una rama de laurel o a Arquíloco de una lira, y no se ha prestado atención a la totalidad del acto, que incluye la atadura de la corona, probablemente porque esta no es interpretable en el marco del tópico de la *Dichterweihe*. Deteniéndonos, en cambio, en el fragmento reproducido, observamos que la iniciación poética es concebida por el propio poeta en términos de una coerción erótica que, en el contexto de la poesía anacreóntica, es asimismo una restricción poética: el poeta no puede elegir libremente su materia, sino que está obligado a cantar siempre poesía amorosa⁸. A este respecto, resulta

alteraciones en el orden de lo natural. La *Anacreóntica* estaría en este sentido mucho más cerca de las fórmulas de los juramentos acompañados de la acción de derretir figuras de cera.

7 Acerca del motivo de la *Dichterweihe* en la *Anacreóntica* 1 y sus implicancias programáticas, ver BRIOSO SÁNCHEZ (1979; también 1981: 2, n. 1), ROSENMEYER (1992: 68-69), BARTOL (1993) y MÜLLER (2010: 124-130).

8 En el último verso citado de la *Anacreóntica* 1 la palabra ἔρωτος refiere tanto al amor como a la poesía de temática erótica. Un

importante destacar que el evento que da comienzo a esta coerción es justamente una atadura, acción que en el marco de las prácticas mágicas tiene el objeto de manipular la conducta de un otro. Proponemos, por lo tanto, comprender la atadura de la corona en términos de una acción cuyo efecto es una coerción y, de este modo, pensar la iniciación poética anacreóntica como un ritual en donde intervienen también mecanismos atribuidos a la magia.

Como segunda y última observación señalaremos que la atadura es realizada por el propio poeta que se inicia, por lo que se da la paradoja de que la restricción es autoprovocada. En esta primera *Anacreóntica*, el poeta se califica a sí mismo de insensato (μωρός, v. 14), declarando así haber ignorado las consecuencias de la atadura de la corona. Sin embargo, en el resto del corpus el motivo de la 'sumisión voluntaria' es recurrente, por lo que la coerción erótico-poética experimentada por el poeta anacreóntico es por él mismo deseada y celebrada. El argumento de la canción 11 se encuentra, por lo tanto, en total relación con el programa anacreóntico. El poeta no pretende emplear la figura de Eros para manipular a un tercero, de acuerdo con lo que habría sido el uso habitual

ejemplo claro de la imposibilidad de componer otra clase de poesía lo encontramos en la *Anacreóntica* 23, compuesta como una *recusatio* algo singular, ya que el poeta sí muestra la voluntad de componer poemas épicos, pero se ve traicionado por el quehacer autónomo del instrumento musical, que solo toca canciones eróticas.

de estas estatuillas en el marco de las prácticas mágicas, sino que desea que Eros utilice su poder sobre él mismo. De esta manera debemos interpretar la expresión final en nuestra canción. Pero además, la elección de un motivo tal no sería una simple variación, fruto de un ingenio puesto al servicio de una práctica poética superficial, sino que recupera una noción presente en el programa anacreóntico y, por lo tanto, determinante para definir esta poesía: que el vínculo entre el poeta y Eros se podría explicar a partir de los mecanismos de la magia. Y en la medida en que el sometimiento a Eros equivale al sometimiento a la poesía erótica, esta última nos estaría revelando su naturaleza encantatoria. ¶¶

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (ed. y trad.) (1981). *Anacreónticas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HARMON, A. M. (ed. y trad.) (1921). *Lucian. Works*. Vol. III. London: Harvard University Press.
- PREISENDANZ, K. (ed. y trad.) (1928-1931). *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*. Vols. I y II. Leipzig-Berlin: Teubner.
- WEST, M. L. (ed.) (1993). *Carmina Anacreontea*. Stuttgart-Leipzig: Teubner. (1984).

Bibliografía citada

- BARTOL, K. (1993). "TON ANAKPEONTA MIMOY. Einige Bemerkungen zum Car-

- men *Anacreonteum* 1 W". En *Antike und Abendland* 39; 64-72.
- BONNER, C. (1950). *Studies in Magical Amulets. Chiefly Graeco-Egyptian*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. Disponible en: [URL: <http://classics.mfab.hu/talismans/bibliography/30>].
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1979). "¿Otra consagración poética?: Anacreóntica primera". En *Emérita* 47; 1-9.
- CIRAOLLO, L. J. (2001). "Supernatural Assistants in the Greek Magical Papyri" en MEYER, M. y MIRECKI, P. (eds.). *Ancient Magic and Ritual Power*. Boston-Leiden: Brill; 279-295. (1995).
- COLLINS, D. (2008). *Magic in the Ancient World*. Malden-Oxford: Blackwell.
- FARAONE, C. (1993). "Molten Wax, Spilt Wine, and Mutilated Animals: Sympathetic Magic in Near Eastern and Early Greek Oath Ceremonies". En *Journal of Hellenic Studies* 113; 60-80.
- FARAONE, C. (1999). "Curses and Social Control in the Law Courts of Classical Athens". En *Dike* 2; 99-121.
- LAMBIN, G. (2002). *Anacréon. Fragments et imitations*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LIDDELL, H. G., SCOTT, R. y SCOTT, H. S. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press (1843).
- MÜLLER, A. (2010). *Die Carmina Anacreontea und Anakreon. Ein literarisches Generationenverhältnis*. Tübingen: Narr.
- ROSENMEYER, P. (1992). *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition*. Cambridge - New York - Melbourne: Cambridge University Press.
- SCIBILLA, A. (2002). "Supernatural Assistance in The Greek Magical Papyri. The Figure of the Parhedros" en BREMMER, J. N. y VEENSTRA, J. R. (eds.). *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*. Leuven-Paris-Dudley: Peeters; 71-86.

Recibido: 08-05-2013
Evaluado: 06-09-2013
Aceptado: 16-09-2013

