

Teócrito, id. 1, 97-98: un giro interpretativo¹

Theocritus, id. 1, 97-98: an interpretative turn

Irene M. Weiss
weissds@uni-mainz.de
Johannes Gutenberg Universität Mainz
Saarstraße, 21,
55122, Mainz

Fecha de recepción: 11 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

RESUMEN: El canto de Tirsis (id. 1, 64-142) presenta a un Dafnis agonizante al que se acercan Hermes, Príapo y finalmente Afrodita. En los v. 97-98 resume la diosa lo que ve como el motivo de la situación que padece el pastor-cantor. Los comentarios y la crítica en general tienden a dar una interpretación de los versos que pone en pie de igualdad a Dafnis y a Afrodita; en lo que sigue argumento a favor de una nueva lectura, más acorde con lo que caracteriza la poesía bucólica.

PALABRAS CLAVE: Teócrito, idilio 1, Dafnis, Afrodita, poesía bucólica.

ABSTRACT: The song of Thirsis (id. 1, 64-142) presents a dying Daphnis who is approached by Hermes, Priapus and finally Aphrodite. In v. 97-98 the goddess summarises what she sees as the reason for the plight of the shepherd. Commentaries and translations in general tend to give an interpretation of the verses that puts Daphnis and Aphrodite on an equal footing; in what follows I argue for a new reading, accordant with what characterises bucolic poetry.

KEYWORDS: Theocritus, Idyll 1, Daphnis, Aphrodite, bucolic poetry.

En los v. 95-98 del id. 1 de Teócrito, Afrodita llega hasta donde está Dafnis agonizante. La han precedido en la escena Hermes (v. 77-78), quien con sus preguntas al moribundo revela como motivo de su agonía un amor desmesurado, y Príapo (v. 81-91), por quien nos enteramos de que la muchacha amada por Dafnis lo está buscando por arroyos y por bosques. En la extrema intensidad del amor de Dafnis, Príapo ve una actitud más propia de un cabrero que de un pastor de

¹ Una primera aproximación a los versos que aquí me ocupan la di ya en Weiss 2001.

ganado vacuno; sobre las palabras de este dios volveremos más adelante. Después de estas intervenciones llega Afrodita sonriendo. La sonrisa corresponde a la imagen tradicional de la diosa, pero en el id. 1 Cipris oculta al mismo tiempo algo grave en su sonrisa y en su pecho. Se dirige brevemente al pastor diciéndole:

[...] ‘τύ θην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγίζειν·
ἢ ῥ’ οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὕπ’ ἀργαλέω ἐλυγίχθης;’

Dejo de lado el largo debate sobre la posible interpretación de la paradójica sonrisa de Afrodita (v. 95-96)² y me concentro en los dos versos citados. ¿Qué le dice la diosa al pastor-cantor?³

Antes de proponer una traducción de los dos versos son necesarias algunas consideraciones semánticas, atendiendo a posibles intertextos. De las tres formas verbales que aparecen en el pasaje (κατεύχεο, λυγίζειν, ἐλυγίχθης), dos corresponden al verbo λυγίζω, eje del discurso de Afrodita. También el término Ἔρως se reitera, la primera vez como objeto, la segunda como complemento agente de la oración. Estos tres vocablos son claves en el desarrollo del id. 1, porque definen la compleja, problemática relación de Dafnis con el amor: el v. 97 expresa lo que el pastor-cantor intentó realizar con Eros; el v. 98, lo que la divinidad consiguió en cambio llevar a cabo con el pastor. A las dos primeras divinidades, las que nos ponen sobre la pista de qué ha llevado a Dafnis a este extremo, Dafnis no les responde. Sí lo hace en cambio con Afrodita; es evidente que sólo lo que ella dice toca realmente el nudo del problema. La respuesta de Dafnis da a entender que la diosa es la única que ‘sabe’ por qué está agonizando.

El verbo λυγίζω está ligado etimológicamente a λύγος, vara de mimbre, pero también rama de sauce, de agnocasto, o vara flexible; Chantraine aclara que es toda rama flexible que se puede trenzar. El sustantivo aparece ya en Homero.⁴ Para explicar el pasaje de *Il.* 11, 105: δίδη/δίδη μόσχοισι λύγοισιν (Aquiles ata a dos jóvenes ladrones de ganado con ramas de sauce), aclaran los escolios: λύγος· φυτὸν ἱμαντῶδες, es decir un producto en forma de banda de cuero, rienda, cuerda. Algo por lo tanto con esa flexibilidad. La aclaración amplía pues el campo de aplicación del vocablo a materiales que puedan cumplir una función semejante a la de la rama de sauce. En Anacreonte 19 G./PMG 352 aparece el vocablo λύγος

² Entiendo el pasaje al modo en que lo aclaran los escolios: <λάθρη μὲν γελάοισα>: ἐναντίως εἶπε. θέλει γὰρ εἰπεῖν· φανερώς μὲν γελῶσα, λανθάνει δὲ βαρυνομένη ἐπὶ τῷ Δάφνιδι. Primero señalan la contradicción con el verso anterior, pero después dan una explicación: aparentemente la diosa sonríe (así la presenta en general la tradición poética), pero se oculta, endurecida contra Dafnis. Sobre este pasaje cf. Cameron 1995: 413-414.

³ La condición de cantor de Dafnis queda confirmada por el acto de entrega de su siringa a Pan antes de morir (cf. v. 128-129).

⁴ *Il.* 11, 105; *Od.* 9, 427; 10, 166.

—por única vez en lo que conservamos de lírica griega—⁵ como gajo de la planta de agnocasto. De sus ramas está hecha la corona cultural para Megisto, que, según parece, cumple ya diez meses de castidad y abstinencia:⁶

<ό> Μεγιστῆς δ' ὁ φιλόφρων δέκα δὴ μῆνες ἐπεῖτε
στεφανοῦται τε λύγῳ καὶ τρύγα πίνει μελιηδέα.⁷

Los λύγοι están aquí asociados a Afrodita *ex negativo*, porque la corona de agnocasto indica un rechazo temporario de sus dones.

Al sustantivo λύγος se asocia pues el verbo λυγίζω, poco testimoniado en el período clásico y alejandrino, a diferencia de lo que ocurre en la Antigüedad tardía. Los diccionarios en general consignan el término fundamentalmente en los ámbitos musical y deportivo, pero lo encontramos además en los tratados médicos de Galeno. Para los primeros dos campos semánticos sería un plegar, plegarse, curvar, dar vueltas, moverse haciendo inflexiones, doblar, pero también doblegar. Aplicado a la danza lo encontramos en un pasaje de Aristófanes, *V*, v. 1487. El anciano Filocleón, después de haber bebido largamente, ordena abrir las puertas y comenzar el baile. El servidor observa que es el comienzo del frenesí —como efecto báquico—, y Filocleón aclara que se trata de la danza que pliega su costado con ágil y vibrante movimiento:

Filocleón: κλῆθρα χαλάσθω τάδε. καὶ δὴ γὰρ
σχήματος ἀρχή-
Servidor: μᾶλλον δέ γ' ἴσως μανίας ἀρχή.
Filocleón: -πλευρὰν λυγίσαντος ὑπὸ ῥώμης.⁸

El verbo figura también en el fr. 339 de otro comediógrafo ático del s. V, Éu-
polis, que reza: λυγίζεται καὶ συστρέφει τὸν αὐχένα, «se dobla y gira (o tuerce) el cuello». El texto nos ha llegado precisamente gracias a uno de los escolios del id. 1, v. 95-98. Con él el escoliasta da una explicación de los versos teocriteos,

⁵ Cf. Bernsdorff 2020: 413. Añade que el término se asociaba a lo arcaico y rústico, de lo que queda testimonio en Ateneo 674e, 672e-f.

⁶ Cf. Bernsdorff 2020: 414.

⁷ «Megisto el afable desde hace diez meses / está coronado con agnocasto y bebe mosto dulce como la miel.» Si no hay indicación expresa de otro autor, las traducciones son mías.

⁸ «Filocleón: «Que quiten esos barrotes de las puertas. / Pues empieza la danza... / Servidor: Mejor dicho al mismo tiempo es el comienzo del frenesí. / Filocleón: ... que pliega mi costado bajo el efecto del impulso [musical].» También relacionado con la danza encontramos el término en C. Eliano, en Edad imperial, asociado esta vez al mundo de los animales. En *NA* 2, 11, en un capítulo dedicado a la inteligencia de los elefantes (ἡ τῶν ἐλεφάντων σοφία), Eliano considera la musicalidad de estos animales tanto en su capacidad de deleitarse con la música comprendiendo su ritmo y armonía, por ejemplo al oír el sonido de una flauta, como en su habilidad para la danza. Aplica el término λυγίζειν a la agilidad de los elefantes para plegar o doblar sus miembros al bailar (μηδὲ μὴν ἀναγκαζομένους λυγίζειν τι τῶν μελῶν καὶ κάμπτειν ὀρχηστικῶς τε καὶ χορικῶς. [No se enfadan si reciben golpes] «ni si son obligados a doblar alguno de sus miembros y plegarlo como danzando y bailando en coro.»)

pero la falta de contexto hace que sea difícil interpretarlos. Seguro es que describe un movimiento físico, que bien podría ser el de la danza, pero también uno más parecido al doblar, como quizás entiende el escoliasta al aclarar ἐλυγίχθης como ἐκάμπθη.

Asociado a Priapo aparece el verbo en *AP* 6, 33 (Maccius s. III-II a. C.). El epigrama está dirigido al dios, a quien unos pescadores agradecidos hacen una ofrenda material: una cratera de haya, un banquito de érica y una copa de vidrio. En el dístico final se aclara la finalidad de la donación:

ὥς ἂν ὑπ' ὀρχησμένων λελυγισμένον ἔγκοπον ἵχνος
ἀμπαύσης ξηρὴν δίψαν ἐλαυνόμενος.⁹

El cansancio de Priapo proviene de la danza que ha doblado su paso; la sola mención del dios le otorga una connotación sexual a ese λελυγισμένον ἵχνος que ha de ser recompensado por el vino que le espera como ofrenda.

En Platón, *R.* 405c, el verbo no se emplea para describir el contoneo de la danza, sino para describir el movimiento sinuoso de un delincuente, capaz de toda clase de rodeos y de recorrer los más distintos caminos, quien para huir de sus perseguidores vuelve sobre sus pasos, girando: πάσας μὲν στροφὰς στρέφεσθαι, πάσας δὲ διεξόδους διεξελθὼν ἀποστραφῆναι λυγίζόμενος.¹⁰

En el período clásico el verbo se emplea además con un sentido figurativo que implica un ejercicio de violencia sobre el lenguaje: indica un retorcer el discurso con palabras que se pueden torcer o doblar según la necesidad. Así el coro en *Los sabuesos* de Sófocles, v. 362 (ἀντ.), donde encontramos una combinación verbal (στρέφω y λυγίζω) muy semejante a la de Éupolis: στρέφου λυγίζου τε μύθοις, ὅποιαν θέλεις / βάζιν εὔρισκ' ἀπόνηκτον· («Vuélvete, retuércete en palabras, inventa el pretexto / ingenioso que quieras.»)¹¹ En sintonía con este pasaje está el de Aristófanes, *Ra.* 775, cuando Eurípides, en el Hades, inflama a un grupo de delincuentes mediante su forma sofística de expresarse. Ellos han oído sus réplicas, sus ductilidades y sus giros (ἀντιλογίων καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν), y lo consideran el más capaz, ocasión que aprovecha el dramaturgo, exaltado, para ocupar el trono de Esquilo.¹² También está ligado al lenguaje el participio

⁹ «de modo que pongas fin a tu paso cansado, doblado / por las danzas, alejando la ardiente sed.»

¹⁰ [Tiene capacidad] «para dar toda clase de rodeos, recorrer todos los caminos y escapar doblándose como el mimbre». Trad. Pabón/Fernández Galiano. En *Tr.* 772ss. el verbo indica la flexibilidad que tiene la pierna en el tobillo, lugar donde se articula con el pie, y por donde toma Hércules a Licas para arrojarlo contra una piedra: v. 779-780: μάρψας ποδὸς νιν, ἄρθρον ἧ λυγίζεται, / ῥίπτει πρὸς ἀμφικλυστον ἐκ πόντου πέτρων·

¹¹ Sigo, con la excepción de λυγίζου μύθοις, la traducción de Delia A. Deli, p. 55.

¹² *Ra.*, 771-777: Οἱ ὅτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης, ἐπεδείκνυτο / τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις / καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρύχοις, / ὅπερ ἔστ' ἐν Αἴδου πλῆθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι / τῶν ἀντιλογίων καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν / ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον· / κᾶπειτ' ἐπαρθεῖς ἀντελάβετο τοῦ θρόνου, / ἵν' Αἰσχύλος καθῆστο.

λελυγισμένον en un epigrama de Antípatro de Tesalónica (s. I a. C.-I d. C.), AP 11, 20 que es toda una declaración metapoética. El participio señala un tipo de discurso muy ornamentado, con vueltas, inclusive retorcido, pero sin fuerza expresiva: [...] ἐπέων κόσμον λελυγισμένον («un ornamento maleable (o retorcido) de palabras».¹³ Estos pasajes relacionan entonces el verbo a un lenguaje que en los tres casos tiene una connotación a todas luces negativa: designa una expresión ampulosa, una lengua manipulada o manipulable, de poca sustancia; Aristófanes aprovecha el verbo para reforzar la acusación de sofista que le hace a Eurípides.

Como vimos más arriba, el otro campo donde se encuentra bien representado λυγίζω es en el ámbito deportivo o gimnástico. También aquí entonces está ligado a una actividad física, la de los atletas, y describe sobre todo la distensión de los miembros, su elasticidad, pero también la violencia entre rivales en la lucha deportiva. Pape, y más adelante Chantraine, consideran incluso que en este campo aparece con más frecuencia que en el musical. Las fuentes que consignan esta acepción son sin embargo tardías, de período imperial o posteriores, como el *Anacarsis* de Luciano de Samósata (s. II d. C.) o las *Imagines* de Filostrato de Lemnos, el Viejo (s. II-III d. C.). La falta de testimonios anteriores no nos permite asegurar su uso en el período alejandrino, pero tampoco descartarlo. En todo caso, sí podemos decir que la violencia que caracteriza los enfrentamientos entre luchadores está en la línea de la brusquedad del movimiento en Éupolis, o de la manipulación ejercida sobre el lenguaje en los tres pasajes arriba citados. A falta de otras fuentes, algunos diccionarios, como LSJ o Bailly, dan inclusive nuestro idilio como testimonio del empleo de λυγίζω en el campo deportivo. Rumpel, en su *Lexicon Theocriteum*, hasta deriva el término, en los vv. 97-98 del id. 1, directamente del deporte (*verbum e palaestra desumptum*), sin considerar otras opciones.

De acuerdo con lo dicho hasta acá, podemos considerar que en el id. 1 el verbo indica un movimiento en la línea de un flexibilizar, mover o moverse ágil y rápidamente, doblar, plegar, o quizás algo de mayor violencia como curvar, torcer, doblegar, por ejemplo un miembro del cuerpo o el lenguaje.

Antes de llegar a una traducción de los versos que nos ocupan, hay que considerar aún el otro verbo del pasaje, κατεύχομαι. Se trata de un compuesto con preverbo de εὖχομαι, «rogar, pedir», frecuentemente construido con acusativo

¹³ El epigrama completo dice: Φεύγεθ', ὅσοι λόκκας ἢ λοφνίδας ἢ καμασηνας / ᾗδετε, ποιητῶν φῦλον ἀκανθολόγων, / οἳ τ' ἐπέων κόσμον λελυγισμένον ἀσκήσαντες / κρήνης ἐξ ἱερῆς πίνετε λιτὸν ὕδωρ. / σήμερον Ἀρχιλόχοιο καὶ ἄρσενος ἡμᾶρ Ὀμήρου / σπένδομεν· ὁ κρητὴρ οὐ δέχεθ' ὕδροπότης. («Huid, quienes cantáis clámides o antorchas / o pescados, raza de poetas criticones, / quienes elaborando con artificio un ornamento maleable (o retorcido) de palabras / bebéis de la sagrada fuente un agua frugal. / Hoy versamos vino en el día de Arquíloco y del viril Homero. / La cratera no admite bebedores de agua.»).

e infinitivo, en algunas ocasiones sólo con dativo, como en Esquilo, *Ch.* 88, donde Electra se pregunta: πῶς κατεύξομαι πατρί; («¿Cómo elevaré súplicas al padre?»). A veces la construcción de acusativo más infinitivo incluye, en dativo, a la divinidad o al muerto a quien se ruega. Así en *Ch.* 139 Electra ruega a su padre, muerto a manos de Clitemnestra y Egisto: ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ / κατεύχομαι σοι, καὶ σὺ κλῦθί μου, πάτερ· («Y que Orestes vuelva aquí con algo de fortuna / te ruego, y tú óyeme, padre.»)¹⁴

De interés para nuestro idilio es que a veces el verbo se usa sin especificación de la divinidad a quien se dirigen las súplicas. En *Eu.* 922 (Iyr.) —estamos en el momento en que el coro de las diosas acepta establecerse en Atenas—¹⁵ κατεύχομαι puede interpretarse con valor absoluto, «hago mis votos», como expresión de buena voluntad de quienes son ellas mismas divinidades, y no dependen de un favor superior. Pero también hay casos en que sencillamente no se precisa a quién va dirigida la súplica, como en Eurípides, *IA*, 1186: τί σοι κατεύξῃ τάγαθόν, σφάζων τέκνον; («¿Qué bien podrás pedir para ti, si sacrificas a tu hija?»), en *Ag.* 1250,¹⁶ o en Heródoto, 1, 132.¹⁷ En Esquilo, *Th.* 632, al ruego a un dios indeterminado se agrega el hecho de que se dirige contra alguien o algo, para perjudicarlo.¹⁸

Sobre la base de las observaciones precedentes, vuelvo al id. 1, 97-98: ¿cuál sería la traducción de 'τύ θην τὸν Ἑρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγιξεῖν / ἧ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἑρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης;'? Varias de las ediciones más difundidas traducen siguiendo una línea fundamental, la de interpretar κατεύχομαι como jactarse, presumir, alardear, que, como ya señalamos, estaría sólo atestiguada en el pasaje teocrito. Edmonds traduce el dístico: «Ah, braggart Daphnis, that

¹⁴ De modo semejante en *OC* 1574 (Iyr.), pero esta vez la divinidad a quien dirige su ruego el coro, Hades, está en vocativo, no en dativo: ὄν, ὦ Γαῖς παῖ καὶ / Ταρτάρου, κατεύχομαι, / ἐν καθαρῷ βῆναι / ὀρμωμένῳ νεοτέρως / τῷ ξένῳ νεκρῶν πλάκας· («Oh hijo de Gaia y / del Tártaro, ruego que él (Cerbera) / se haga a un lado para el extranjero, purificado, / que se ha puesto en camino / hacia las profundas planicies de los muertos.»).

¹⁵ ἤτ' ἐγὼ κατεύχομαι / θεσπίσασα πρηνεμένῳς / ἐπιστύτους βίου τύχας / ὀνησίμους / γαίης † ἐξαμβρόσαι φαιδρὸν ἁλίου σέλας («Por ella (sc. Atenas) hago yo mis votos, / vaticinando favorablemente / que la luz del sol / resplandeciente producirá / que broten de la tierra / los beneficiosos, provechosos bienes de la vida.»)

¹⁶ σὺ μὲν κατεύχῃ, τοῖς δ' ἀποκτείνειν μέλει («tú elevas plegarias, a ellos les importa matar.»).

¹⁷ Ἑωυτῷ μὲν δὴ τῷ θύοντι ἰδίῃ μούνῳ οὐ οἱ ἐγγίνεται ἀρᾶσθαι ἀγαθὰ, ὁ δὲ τοῖσι πᾶσι τε Πέρσῃσι κατεύχεται εὖ γίνεσθαι καὶ τῷ βασιλεῖ· ἐν γὰρ δὴ τοῖσι ἅπασιν Πέρσῃσι καὶ αὐτὸς γίνεται. («Al mismo que sacrifica no le es permitido pedir bienes sólo para sí, sino que él ruega por todos los persas y por el rey, porque entre todos los persas está también él mismo.»).

¹⁸ τὸν ἑβδόμον δὴ τόνδ' ἐφ' ἑβδόμαις πύλαις / λέξω, τὸν αὐτοῦ σου κασίγνητον, πόλει / οἷας ἀρᾶται καὶ κατεύχεται τύχας· («Diré del séptimo en las siete puertas, / tu propio hermano, qué desgracias / ruega y suplica contra la ciudad.») Como en el pasaje de *Hdt.* 1, 132, la reduplicación semántica que agrega otro verbo de rogar, ἀράομαι (v. 632), ayuda a reforzar el discurso; cf. también el ejemplo de *OR* 246.

wouldst throw Love so featly! Thou'rt thrown, methinks, thyself of Love's so grievous guile.» Dafnis es amplificado por el adjetivo «braggart», presuntuoso, que asume la función semántica de κατεύχεο, y traduce λυγιξεῖν por «precipitar muy diestramente». En el segundo verso, también ὕπ' ἀργαλέω es ampliado, por lo que el doloroso Eros se transforma en el 'doloroso ardid' del Amor. Es evidente que Edmonds opta decididamente por un enfrentamiento entre dos figuras arteras, o hábiles en superar al otro por medio de artimañas o ardides. Algo más moderado Gow, que en su edición canónica de Teócrito traduce: «Surely, Daphnis, thou didst vow that thou wouldst give Love a fall, but hast thou not thyself been thrown by cruel Love?» También él, por lo tanto, interpreta que Dafnis va a lograr que Amor sufra una caída, y lee κατεύχομαι como prometer o hacer votos de cumplir algo. Resuelve el v. 98 con «been thrown», echando mano al mismo verbo que Edmonds. En el comentario a la edición (II, 22), el estudioso aclara que κατεύχεο tendría que ser interpretado, «naturally», como «prayed or bound yourself», haber rogado o haberse obligado a sí mismo, agregando que en todo caso el que le resulta satisfactorio es el segundo sentido. Lo mejor sería 'jactarse', añade, pero es un significado que no se encuentra para el compuesto κατεύχομαι, por lo que considera que a lo mejor habría que leer, con C. F. Hermann, κατ' εὔχεο.¹⁹ También Hunter, editor de una selección de los idilios que no incluye traducción, opta por la moderación, comentando: «κατεύχεο: bound yourself with an oath.» (Hunter: 95), pero elimina la posibilidad de que haya un ruego. Para explicar su comentario apela a la versión estándar del mito, en la que Dafnis no jura vencer a Eros, sino ser fiel a una muchacha. El recurso al mito, metodológicamente poco convincente, no le ayuda a resolver la incógnita que propone el verso. En cuanto a λυγιξεῖν, lo interpreta ejemplificando con el mundo del pugilato, si bien restringe la información con un «apparently» que denota su inseguridad en la lectura.²⁰

El significado de jactarse, a pesar de la observación de Gow, es el que se impone en general entre los traductores. La versión de González Laso reza: «¿Conque tú, Dafnis, te jactabas de humillar a Eros? ¿No es verdad que tú mismo te ves humillado por Eros terrible?». Y en este caso de lo que se jacta Dafnis va más lejos, porque incluye un matiz moral, el de la humillación. En la misma línea

¹⁹ Enmienda del texto que adopta la edición de Fritzsche/Hiller (*Theokrits Gedichte*, Leipzig: Teubner 1881³), con una nota al pie en que se aclara que κατ' corresponde a λυγιξεῖν, y que es vocabulario tomado del gimnasio.

²⁰ La línea interpretativa de Edmonds es la que siguen en general las ediciones en lengua inglesa. Así Cholmeley (1919: 195), que ofrece sólo el texto griego, sin traducción, pero aclara en el comentario: «κατεύχεο, 'vowed.' λυγιξεῖν: a metaphor from wrestling; cf. Lucian, i. 249 [...],» con lo que recurre a una fuente más de cuatrocientos años posterior al texto que quiere explicar. También Rist (1978: 31) se mantiene en su traducción fiel a la línea señalada: 'You boasted, Daphnis, you would give Eros a fall: have you not been thrown yourself by the tormentor?'

de lectura de κατεύχεο está Beckby: «Daphnis», sprach sie, «du prahltest, du könntest den Eros bezwingen, bist du nun selber es nicht, den der schreckliche Eros bezwungen?»²¹, quien opta por traducir λυγίζειν por someter, vencer. De entre las últimas traducciones más difundidas en castellano, la de García Teijeiro y Molinos Tejada: «Tú, Dafnis, te preciabas de doblegar a Amor, ¿no ha sido Amor cruel quien a ti ha doblegado?» sigue a las claras esta interpretación del texto, sin explicar por qué. La misma opción en Palumbo Stracca, quien traduce κατεύχομαι por jactarse, sin agregar nota aclaratoria, y para λυγίζω varía sobre el verbo «piegare», que podría traducirse como doblar, inclinar: «Tu, Dafni, ti vantavi di piegare Amore; e non sei stato tu stesso piegato da Amore tormentoso?» Así también la recientísima traducción al catalán de Àngel Martín: «Et vanaves, Dafnis, que blegaries Eros. ¿No és l'acerb Eros qui ha acabat per blegar-te?» Le-grand ofrece una línea de lectura más moderada de κατεύχομαι («Tu prétendais faire plier Éros. N'est-ce-pas toi qu'Éros terrible a fait plier?»), que encontramos también en Brioso Sánchez: «Así que tú, Dafnis, te propusiste doblegar al Amor. ¿Y no fuiste tú el doblegado por Amor implacable?» Con 'prétendre' (=querer) o 'proponerse' se elimina el componente de autoencarecimiento, de confianza en la propia superioridad; la acción tiene más bien un carácter introspectivo, y refleja el deseo de llegar a hacer algo contra el poder de Eros.

Los escolios no comentan κατεύχομαι, pero sí λυγίζειν, que explican con sinónimos como κάμπτειν, curvar, doblar, como se hace con una vara flexible, o καταδεῖν, atar, enlazar fuertemente, también esto ligado a la materialidad de aquello con lo que se liga. A estas explicaciones agregan la lectura preferida por los traductores modernos, diciendo que Dafnis se ha jactado (καυχάομαι) de ser superior a Eros,²² aclarando además que la pena que sufre es consecuencia de ello. Pero ni esta fuente bizantina ni los comentarios y traducciones modernas permiten inferir por qué se habría enfrentado Dafnis a Afrodita y a Eros, en qué consistiría concretamente ese doblar, plegar, vencer a Eros. Lo que sin duda podemos dar por sentado, por la dupla de divinidades, es que lo que ocurre se desarrolla en terreno amoroso.

En la tradición literaria griega tienen Afrodita y Eros un estatuto indiscutible: someten a hombres y dioses a su ineluctable poder. El verbo que en general se asocia al tipo de coerción que imponen es δαμάζω o δαμάω o δαμνάω, es decir domar, doblegar o quebrar la voluntad de aquel a quien se quiere someter. Es el poder que reconoce Hera en Afrodita —en los poemas homéricos no aparece Eros como divinidad— en *Il.* 14, 199, cuando le pide que le preste los encantos

²¹ «Dafnis», dijo ella, «tú alardeaste que podías someter a Eros, ¿no eres tú mismo ahora aquél a quien el terrible Eros ha sometido?»

²² La voz es μεγαλοπρημονέω, solo atestiguada muy escasamente a partir del siglo I a. C. (Septuaginta, Estrabón, *Corpus Aristotelicum*), y de uso frecuente sobre todo en la tarda Antigüedad.

con los que doma a los inmortales y a los mortales,²³ o en el *h. Ven.*, donde en distintos pasajes se repite el verbo para destacar el poder de la diosa.²⁴

Hesíodo es quien por primera vez le otorga un lugar eminente a Eros entre las primeras generaciones de dioses, y quien define su superioridad sobre inmortales y mortales precisamente por medio del verbo δαμνάω.²⁵ En el final de sus elegías (1385ss.), Teognis amplía la imagen de Afrodita ‘domadora’ añadiendo el tejido de engaños requeridos para conquistar el objeto de deseo.²⁶ Afrodita como tejedora de engaños aparece también en el fr. 1, 1-4 de Safo, quien introduce la variante de suplicarle a la diosa que no le dome el corazón por medio de sufrimientos.²⁷ En la lírica de Anacreonte ocupa el amor como dominador un lugar central. En el fr. 37, 5 G., o en las *Anacreont.*, fr. 1 W., según la clasificación de Bergk seguida por Page (PMG 505D) y Bernsdorff, vuelve a aparecer Eros como domador de hombres.²⁸ La misma terminología en el fr. 14 G./PMG 357, donde el poeta aplica a Eros el adjetivo δαμάλης. En este caso con todo hay una contención por la presencia de Dioniso —a él se dirige el himno, para que asista al amante en su empresa amorosa—, quien participa del juego en el que además de Eros se encuentran las Ninfas y Afrodita (v. 4 συμπαίζουσιν).²⁹ Bernsdorff 2020: 438ss. hace notar el poder civilizatorio que reviste Dioniso en este himno;

²³ ᾧ τε τὸ πάντας / δαμνᾷ ἄθανάτους ἤδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους, «con el que tú domas a todos los inmortales y a los hombres mortales»).

²⁴ V. 3, 17, 251.

²⁵ Th. 122: πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν («doma, en el pecho de todos los dioses y hombres, la mente y la juiciosa voluntad»). Con variación semántica de ἔρωσ por πόθος, también «deseo», reitera la caracterización Arquíloco, fr. 212 Tard./196 W.: ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής ὦταίρε δάμναται πόθος («pero a mí me doma, mi amigo, el deseo que distiende los miembros»).

²⁶ Κυπρογενὲς Κυθήρεια δολοπλόκε, σοὶ τί περισσόν / Ζεὺς τόδε τιμήσας δῶρον ἔδωκεν ἔχειν / δαμναῖς δ' ἀνθρώπων ποικινὰς φρένας, οὐδέ τίς ἐστιν / οὕτως ἰφθίμος καὶ σοφὸς ὥστε φυγεῖν. «Citera tejedora de engaños, nacida en Cípris, a ti te dio / Zeus este extraordinario don, para honrarte; / domas el corazón sólido de los hombres, y no hay quien / sea tan firme y sabio como para rehuirte».

²⁷ Ποικιλόθρον' ἄθανατ' Ἀφρόδιτα, / παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε / μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι δάμνα, / πότνια, θῦμον. «Inmortal Afrodita de variado trono, / hija de Zeus, tejedora de engaños, te suplico / no me domes con sufrimientos y disgustos / el corazón, oh veneranda.»

²⁸ <τὸν> Ἐρωτα γὰρ τὸν ἄβρόν / μέλομαι βρύοντα μίτραις / πολυανθεῖμοισ' ἀείδειν / ὅδε καὶ θεῶν δυνάστης, / ὅδε καὶ βοροῦς δαμάζει. («Pues al delicado Eros / colmado de coronas de flores / me interesa cantar; / él es señor de los dioses / él también doma a los mortales.»)

²⁹ ὄναξ, ὦι δαμάλης Ἐρωσ / καὶ Νύμφαι κυανόπιδες / πορφυρῇ τ' Ἀφροδίτῃ / συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφει δ' ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς, (5) / γουνοῦμαι σε, σὺ δ' εὐμενῆς / ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης δ' / εὐχολῆς ἐπακούειν / Κλεοβοῦλοι δ' ἀγαθὸς γενεὺ / σύμβουλος, τὸν ἐμὸν γ' ἔρωτ' (10) / ὦ Δεόνυσε, δέχεσθαι. («Señor, con quien Eros domador / y las ninfas de ojos oscuros / y la purpúrea Afrodita / juntos juegan, y [que] recorres / las altas cumbres de los montes, / te imploro, benévolo / ven a nosotros, y presta oído / a mi plegaria, que te sea agradable; / y a Cleóbulo sele un buen / consejero, para que acepte, / oh Dioniso, mi amor.»)

en realidad, es una divinidad que está entre la naturaleza salvaje (v. 5), en la que también impera Eros, y la civilización. Dioniso es la divinidad del simposio, de la reunión convivial —cf. el ἡμῖν del v. 7—, ámbito social que permite moderar el poder del amor.

En los pasajes citados Afrodita o Eros se imponen a dioses y hombres haciendo uso de ciertos implementos, como el cinturón que le pide Hera a Afrodita, o por la fuerza de la atracción y del deseo sexual, con recurso a un lenguaje engañoso. Resistirse es imposible, a lo sumo se puede llegar a suavizar el impacto de su poder —es lo que ruega el yo en el fr. 1 de Safo— o a moderarlo convivialmente, como en el *h. Dion.* de Anacreonte. Esta última dimensión es en general ajena al mundo de los pastores.

Seguramente a la imposición de ese inmenso poder, tópico en la literatura griega, hace referencia el v. 98 del id. 1. Con el verbo λυγίζειν expresa Afrodita la violencia o fuerza con que Eros ha domado a Dafnis: αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης, es decir, «tú mismo ahora has sido doblegado por el doloroso Eros». Como vimos, la violencia sobre algo o alguien, aunque poco atestiguada, está presente en el uso clásico del verbo. Pero, ¿qué es lo que ha querido hacer Dafnis (v. 97)? Porque es imposible que haya creído que podía igualar sus fuerzas al poder de Eros y de Afrodita. Priapo (v. 85-91) caracteriza el sufrimiento amoroso del pastor al llamarlo δῦσερως, enfermo de amor, y ἀμήχανος, desvalido.³⁰ Según el dios, aun siendo vaquero parece un cabrero, porque éstos, viendo a los machos cabrios montar las cabras, desean ser uno de ellos; del mismo modo Dafnis, ante el coro de vírgenes que ríen y danzan, quisiera bailar con ellas. Sobre todo este segundo paralelo ha suscitado perplejidad. Hunter (1999: 93), siguiendo a Miles (1977: 153), admite que ser una virgen le permitiría a Dafnis escapar al deseo sexual, en lugar de satisfacerlo. Zimmerman (1994: 52-53) ve en cambio en las palabras de Priapo la posibilidad de entender lo que el estudioso ha formulado como su tesis: Dafnis es un segundo Narciso; se niega a ser adulto, de ahí sus irrealizables fantasías sexuales. Más convincente es pensar con Schmitt (1997: 8-9) que las comparaciones de Priapo, en tanto deseos irrealizables, reflejan la condición extrema del amor que padece el pastor. Es la línea de lectura de los ἄλγεα Δάφνιδος que ya había ofrecido Schmidt (1987: 57-66). Si es así, Dafnis no puede escapar de Eros, ni satisfacerlo, ni perderse en fantasías quiméricas.

Sobre todo las interpretaciones de Schmidt y de Schmitt abren la posibilidad de una nueva interpretación del v. 97. Está claro que no hay un enfrentamiento entre Afrodita y Dafnis como si pudieran ser rivales en lucha, porque en el campo

³⁰ La gravedad y el peso del amor que padece Dafnis corresponde según Schmidt 1987: 62 al ἀμάχανον ὄρετον del fr. 40 L.-P. de Safo.

erótico la disparidad de sus fuerzas es insalvable.³¹ Proponemos por ello interpretar λυγιζεῖν, de acuerdo a una acepción del verbo que hemos visto bien testimoniada, como un tipo de movimiento o de acción signados por la música y el baile. En *AP* 6, 33 encontramos el verbo asociado a movimientos danzantes ejecutados por Priapo, lo que, junto con la copa de vino que le espera al final del recorrido, implica una posibilidad de moderar o ‘civilizar’ (cf. el citado *h. Dion.* de Anacreonte) el impulso sexual que caracteriza al dios. También como límite del poder amoroso funcionaba la corona de agnocasto (λύγος) del fr. 19 G./PMG 352. Lo que ha hecho Dafnis ante el embate existencial de Afrodita y Eros ha sido tratar de flexibilizarlos musicalmente, para transformar su rigor amoroso. Priapo, que le ha indicado lo desmesurado de su sufrimiento, es propicio al canto bucólico, como sabemos por los v. 21-22, pues Tirsis y el cabrero han elegido sentarse cerca de una estatua del dios.

Nuestra interpretación se ve apoyada por el sentido usual del verbo κατεύχομαι, el de ‘rogar’ o pedir por medio de súplicas. La construcción más frecuente es la de infinitivo y acusativo; en nuestro caso, dado que el sujeto coincide, interpretamos el acusativo τὸν Ἐρώτα como objeto de λυγιζεῖν. Diferentes testimonios han mostrado que la divinidad a la que se dirigen esos ruegos no necesariamente está expresa. Vimos también (*Th.* 632) que ese ruego puede apuntar en contra de alguien o de algo. Si entendemos que Dafnis, pastor y músico, ha tratado de flexibilizar el poder del amor por medio de la música, entonces su ruego puede haber estado dirigido a las Musas y contra Afrodita y Eros. Las Musas son las que modulan los ἄλγεα Δάφνιδος desde el metanivel del estribillo que articula el canto de Tirsis; además, al comienzo del idilio (1, 20) el cabrero ha elogiado ese canto diciendo que con él el pastor ha llevado a su culminación la musa bucólica, es decir, el canto inspirado por las Musas del mundo y de la poesía pastoril. A pesar de todo, sin embargo, Afrodita y Eros han sido más poderosos.

La lucha ‘musical’ de Dafnis deja una enseñanza que han de seguir otros pastores, también en Virgilio: la de modular el amor. El Cíclope teocriteo aprende a ‘pastorear’ a Eros mediante la música (id. 11, 80-81); *a contrario sensu*, el Galo de la ecl. 10 no puede integrarse al mundo bucólico porque para él sigue valiendo el absoluto *Omnia vincit Amor* (v. 69),³² que supera el propósito expresado por él mismo en los v. 50-51: *Ibo et Chalcidico quae sunt sunt mihi condita versu / carmina pastoris Siculi modulabor avena*.³³

³¹ La mención que hace Dafnis del enfrentamiento entre Diomedes y Afrodita (*Il.* 5, 311ss.) hace evidente la diferencia que hay entre lo que le ocurre a él y la lucha entre el héroe homérico y la diosa en el campo de batalla, un mundo que a Afrodita le es ajeno.

³² En el v. 28 de la égloga, Pan, el dios mitad macho cabrío del mundo bucólico, le recomienda precisamente moderación al sufriente Galo. Pero éste opta por renunciar a una poesía que recurre a este medio.

³³ Aprovecho para agradecer en este lugar la lectura atenta que le dedicó a estas páginas Arturo Álvarez Hernández, y las sensatas recomendaciones de Helmut Seng.

Bibliografía

- ANACREON (1958), edidit B. Gentili. Introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei, Roma.
- ANACREON OF TEOS (2020), Testimonia and Fragments. Edited and Translated with Introduction and Commentary by H. Bernsdorff. Vol. I-II, Oxford.
- BECKBY, H. (1975) *Die griechischen Bukoliker*, Meinsenheim am Glan: Vlg. Anton Hain.
- BERNSDORFF → ANACREON.
- Bucólicos griegos* (1986), Introducción, traducción y notas de Máximo Brioso Sánchez, Madrid.
- Bucólicos griegos* (1986), Introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y M. Teresa Molinos Tejada, Madrid.
- Bucoliques grecs* (1967 [19251]), Tome I, Théocrite. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand.
- CAMERON, A. (1995) *Callimachus and his critics*. Princeton.
- CHANTRAINE, P. (1968-1980), *Dictionnaire étymologique du grec ancien*, vol. I-IV, Paris.
- The Idylls of Theocritus* (1919), Edited with Introduction and Notes by R. J. Cholmeley, New York.
- MILES, G. B. (1977) «Characterization and the ideal of innocence in Theocritus' Idylls» *Ramus* 6, 139-164.
- PLATÓN (1988), *La República*, Introducción de M. Fernández Galiano. Traducción de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid.
- Poesia bucòlica grega* (2021), Introducció de Jaume Pòrtulas. Traducció d'Àngel Martín, Martorell.
- Poetae comici graeci* (1984), edidit R. Kassel & C. Austin, vol. III,2, Berlin.
- RUMPEL, I. 1961 [1879], *Lexicon Theocriteum*, Hildesheim.
- SCHMIDT, E. A. (1987), *Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt a. M.
- SCHMITT, A. (1997), «Bukolik bei Theokrit – Über den Ursprung einer europäischen Dichtungsgattung», en W. Düsing (ed.), *Tradition der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*, Tübingen, 3-13.
- SÓFOCLES (1973), *Los sabuesos*. Edición bilingüe, prólogo y notas dirigido por Delia Argentina Deli, Buenos Aires.
- Scholia in Theocritum Vetera* (1967 [1914]). Recensuit Carolus Wendel. Editio stereotypa editionis primae (MCMXIV), Stuttgart.
- TEÓCRITO (1973), *Idilios*, Nueva versión, noticias y notas de A. González Lazo, Madrid.
- TEÓCRITO (1993), *Idilli e epigrammi*. A cura di B. Palumbo Stracca, Milán.

- The Greek Bucolic Poets* (1928). With an English Translation by J. M. Edmonds, London.
- The Poems of Theocritus* (1978), Translated with Introduction by Anna Rist, Chapel Hill.
- THEOCRITUS (1952²). Edited with a Translation and Commentary by Andrew S. F. Gow. Volume I-II, Cambridge.
- THEOCRITUS (1999). *A Selection*. Edited by Richard Hunter, Cambridge.
- WEISS, I. M. (2001), «El canto bucólico y el poder destructivo del amor», en G. Grammatico, A. Arbea, X. Ponce de León (eds.), *Querer, poder, deber, en la antigüedad*, Santiago de Chile, 147-157.
- ZIMMERMAN, C. (1994), *The pastoral Narcissus: A study of the First Idyll of Theocritus*, Lanham.