

Un acercamiento a los *technopaegnia* de la *Antología palatina*. Traducción y breve comentario*

*An approach to the technopaegnia of the Palatine Anthology.
Translation and brief commentary*

Sebastián Eduardo Carrizo

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

carrizo_sebastian@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3522-2888>

Resumen

El libro 15 de la *Antología Palatina* ha conservado seis epigramas cuyos textos pretenden figurar determinados objetos: las alas de una estatuilla del dios Eros, un hacha, un huevo de ruiseñor, una siringa, y un par de altares sacrificiales. Esta pequeña compilación poética constituye el antecedente más antiguo dentro de la cultura occidental de lo que hoy se conoce en términos generales como caligrama o poesía visual. El objetivo de nuestro trabajo es hacer una presentación traducida y brevemente comentada de estos poemas figuras (*technopaegnia*) con el fin de describir las características estilísticas, formales y temáticas propias del género. A modo de conclusión, esbozamos de manera hipotética una lectura

*Agradezco las detalladas correcciones y apreciables recomendaciones del evaluador anónimo asignado por *Revista de Estudios Clásicos*.

programática de la colección a partir de las referencias metaliterarias de los poemas. Ciertamente, estas formas poéticas, que en sus orígenes pretenden emular epigramas grabados sobre objetos votivos, poco a poco comienzan a abandonar sus pretensiones de verosimilitud para reivindicar finalmente el carácter artificioso y lúdico del género.

Palabras clave: *Antología Palatina* - Dosíadas – *technopaegnia* - Simias - Teócrito - Vestino

Abstract

Book 15 of the *Palatine Anthology* has preserved six epigrams whose texts are intended to represent certain objects: the wings of a statuette of the god Eros, an axe, a nightingale's egg, a syrinx, and a pair of sacrificial altars. This small poetic compilation constitutes the oldest antecedent within the Western culture of what is now known in general terms as calligram or visual poetry. Our work aims to make a translated and briefly commented presentation of these figure poems (*technopaegnia*) to describe the stylistic, formal, and thematic characteristics of the genre. As a conclusion, we hypothetically outline a programmatic reading of the collection based on the metaliterary references of the poems. Certainly, these poetic forms, which originally intended to emulate epigrams engraved on votive objects, little by little began to abandon their pretensions of credibility to finally vindicate the artificial and playful nature of the genre.

Keywords: Dosiadas - *Palatine Anthology* - Simias - *technopaegnia* - Theocritus – Vestinus

Introducción

La palabra *τεχνοπαίγνια*, formada a partir de *τέχνη* (artificio, técnica) y *παίγνιον* (juego de niños, divertimento), es un término acuñado por Ausonio, poeta latino del IV d. C., como título para uno de sus libros¹. En una carta dirigida a su amigo Latino Pacato

¹ Heph. 62.5-6 utiliza *παίγνια* para referirse particularmente a *El huevo de ruiseñor*, una de las composiciones visuales de Simias de Rodas. *Παίγνια* es también el título de una colección escrita

Drepanio, que funciona como prefacio de su opúsculo, Ausonio le transmite la intención lúdica de sus composiciones: “He llamado a este librito *Technopaegnia*, para que no creas que ha estado ausente el juego en mi trabajo o el arte en mi juego².” El pequeño opúsculo de Ausonio está compuesto por diez poemas en hexámetros y su propuesta lúdica consiste en utilizar monosílabos en partes determinadas de las composiciones y de manera repetitiva. El término *technopaegnia* (o, en la forma griega, *technopaígnia*) comenzará a emplearse mucho tiempo después, entre los siglos XVI y XVII, para compilar y catalogar cierto tipo de producciones de carácter lúdico y artificioso procedente de la Antigüedad grecolatina³.

Un caso singular y de considerable importancia, ya que pone en perspectiva una tradición de experimentación poética que se remonta hasta el período helenístico, es el de las composiciones que aparecen en la *Antología Palatina* (en adelante *AP*). Brevemente, esta antología proviene de un códice del siglo X descubierto en 1607 por el filólogo francés Claude Saumaise en Heidelberg, en la biblioteca de los electores del Palatinado, de allí su nombre⁴. Este códice está compuesto por 16 libros y recopila 3600 obras de más de 300 poetas que van del IV a.C. al VI d.C. Particularmente, el libro 14, que lleva como título Ἀριθμητικά καὶ γρίφοι (Aritmética y acertijos), contiene epigramas que proponen la resolución de distintos tipos de problemas matemáticos, adivinanzas y oráculos. El libro 15, titulado σύμμικτα (Misceláneas), conserva entre otros

por Filetas de Cos, contemporáneo de Calímaco y de Teócrito. De este poemario solo se conserva un fragmento epigramático (Philet. fr. 10 DK) en dísticos elegíacos, cuya forma es similar a la de los escolios y constituye en sí mismo un acertijo (γρίφος), característica que lo emparenta con los poemas figuras.

² “Libello Technopaegnii nomen dedi, ne aut ludum laboranti aut artem crederes defuisse ludenti.” (Aus. 25.1.11-12 Green).

³ Strodel (2002: 1); Guichard (2006: 83).

⁴ El manuscrito está dividido en dos volúmenes: *C. Palatinus Gr. 23* y *C. Parisinus suppl. Gr. 384*.

los epigramas que tradicionalmente han sido distinguidos con el nombre de *technopaegnia*. Si bien bajo este término se han agrupado aquellos textos que se caracterizan porque la disposición gráfica de sus versos reproduce con su contorno la figura de un elemento aludido dentro del mismo, a rigor de precisión bajo la categoría de *technopaegnia* deberían comprenderse no solamente los poemas visuales que aparecen en el libro 15, cuya denominación más precisa es *carmina figurata*, sino también todos los epigramas lúdicos que han sido conservados en el libro 14.⁵

Los poemas figuras de la *AP*, que han pervivido además en los manuscritos del corpus de bucólicos griegos⁶, pueden definirse básicamente como juegos literarios que experimentan con los patrones métricos y con el contorno de la composición, de tal manera que la distribución de los versos otorga al texto la forma de un objeto que se vincula estrechamente con su contenido⁷. Por cierto, esta misma definición podría servir también para las composiciones que Guillaume Apollinaire reúne en su

⁵ Con respecto a la poesía epigramática del período helenístico remito a Cameron (1993), Bing y Bruss (2007), Bruss (2010), y Cairns (2016).

⁶ Algunos de estas composiciones aparecen en manuscritos de los siglos XIII a XV: *Ambrosianus B 75 sup.*; *Vaticanus Gr. 42*; *Ambrosianus B 99 sup.*; *Laurentianus 32.52*; *Ambrosianus C 222 inf.*; *Vaticanus Gr. 915*; *Laurentianus 32.37*; *Parisinus Gr. 2832*; *Vaticanus Gr. 38*; *Vaticanus Gr. 1825*; *Vaticanus Gr. 1824*; *Vaticanus Gr. 1311*; *Vaticanus Gr. 434*; *Laurentianus Ashburnhamiensis 1174*; *Moscoviensis Bibl. Synod. Gr. 480*; *Oxfordian D'Orville 71*. Véase la edición de Gow (1958: 171-185) y la traducción de Brioso Sánchez (1986).

⁷ Para un detallado estudio de la relación entre artes plásticas y literatura en la Antigüedad grecolatina, con énfasis en la imagen y el texto literario, véanse Small (2003) y Squire (2009); para el período helenístico específicamente, Zanker (2003) y Männlein-Robert (2007). Para un panorama general de la historia de los *technopaegnia* remito a Higgins (1987) y a Ernst (1991), quien estudia profundamente el género desde la Antigüedad hasta la Edad Media. Véase también el excelente trabajo de Diamantopoulou (2016), quien aborda la poesía visual griega desde la Antigüedad hasta nuestros días. Para los poemas figuras tratados aquí, véase Kwapisz (2013). Muy importantes son los trabajos de Luz (2010) y Kwapisz, Petrain y Szymański (2013), quienes no se atienen solo a los *carmina figurata*, sino que analizan la poesía 'lúdica' de la Grecia antigua en general (juegos de palabras, acrósticos, acertijos, adivinanzas, oráculos, problemas matemáticos, etc.). Véase también el artículo de Zárte (1978).

Calligrammes (1918) y para lo que posteriormente será denominado poesía visual o poesía concreta. Por lo tanto, aquello que parece emerger como un concepto estético totalmente novedoso dentro de las vanguardias de principios de siglo XX es en realidad la revitalización de una forma poética que tuvo sus orígenes en el ámbito cultural y literario de la Alejandría ptolemaica hacia el III a. C., es decir, hace aproximadamente 2300 años en Egipto⁸.

Los seis *technopaegnia* del tomo 15 de la *AP* aparecen numerados como los epigramas 21, 22, 24-27⁹. El primero de ellos, *La siringa* (21), se considera de atribución dudosa a Teócrito de Siracusa (ca. 300-260 a. C.). Tres de los restantes, *El hacha* (22), *Las alas de Eros* (24) y *El huevo de rruiseñor* (27), pertenecen a Simias de Rodas (ca. 300-250 a. C.). Finalmente, dos epigramas tienen formas de altares: el primero, conocido como *Altar de Jasón* (26), ha sido atribuido en los códices a un tal Dosíadas, de quien no nos ha llegado ningún tipo de información, pero que imita el estilo y los juegos que propone *La siringa*, por lo cual es posible enmarcarlo dentro del ambiente poético de la Grecia helenística. El otro, denominado *Altar de las Musas* (25), ha sido ubicado en los inicios del II d. C. ya que posee un acróstico dedicatorio al emperador Adriano, y aunque es atribuido a un tal Besantino –poeta también desconocido–, se especula que podría haber sido compuesto por Lucio Julio Vestino, secretario personal del emperador.

A fin de comprender en forma clara las características de este género poético, presentamos el texto en griego con una traducción propia y brevemente comentada de cada uno de estos poemas. Por

⁸ Pappas (2013: 199 - 224).

⁹ El códice de la *AP* que contiene estos *technopaegnia* (*C. Parisinus suppl. Gr. 384*) se conserva en la *Bibliothèque nationale de France* y puede visualizarse a través de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470199g>.

último, y a modo de conclusión, desarrollaremos algunas hipótesis de lectura centradas en ciertos motivos metaliterarios que aparecen en las composiciones y que permiten sostener la existencia de un diálogo entre los *technopaegnia* acerca de las características propias del género.

Simias de Rodas

Nuestro recorrido se inicia de manera cronológica a partir de Simias de Rodas, el autor constatado más antiguo, y presentamos sus tres poemas de acuerdo a la complejidad formal de cada uno de ellos. En primer lugar, el más simple en cuanto a su composición es *Las alas de Eros* (πτέρυγες ἔρωτος, AP 15.24)¹⁰. Está formado por dísticos coriámbricos catalécticos que disminuyen desde el hexámetro (v. 1) hasta el baqueo (v. 6) para posteriormente repetir la estructura en sentido inverso. De este modo, la disposición de los versos conforma dos triángulos contrapuestos que dibujan las alas de Eros:

Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·
 μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.
 τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεαν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,
 πάντα δὲ Γᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς
 ἔρπετά, πάνθ', ὄσ' ἔρπει 5
 δι' αἶθρας,
 Χάους δέ,
 οὔτι γε Κύπριδος παῖς
 ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῖμαι·
 οὔτι γὰρ ἔκρανα βία, πραῦνός τε δὲ πειθοῖ· 10
 εἶκε δέ μοι Γαῖα θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας¹¹

¹⁰ Véase Figura 1 en Apéndice.

¹¹ Seguimos la edición de Beckby (1965).

Mírame, señor de la tierra de hondo seno, que situó al Acmónida por todas partes, / y no temas si, aun luciendo así, tupidas por el bozo, pesan mis mejillas. / Pues yo fui dado a luz cuando Necesidad reinaba, / y a los funestos designios de la tierra se somete / todo lo que se arrastra, cuanto se mueve / por el cielo. / Y de Caos, / el hijo, no de Cipris / ni de Ares, el de vuelo rápido soy llamado. / No reiné por la fuerza, sino por la persuasión de dulce voz: / ante mí cedió la tierra, y las honduras del mar, y el cielo broncíneo; / yo sustraje de ellos el muy antiguo cetro, y así otorgué leyes a los dioses¹².

La *persona loquens* es la propia estatua de Eros que exhorta al lector a posar la mirada sobre ella. Este dispositivo enunciativo es característico de los epigramas votivos: el objeto mismo que va a ser ofrendado a una divinidad demanda en primera persona la atención del lector. Obviamente, en el caso de los exvotos, la exhortación está destinada a atraer la atención del lector sobre el objeto que es consagrado, ante todo, sobre la inscripción que este objeto contiene. En el caso de la poesía figurativa en tanto género literario, la apelación al lector adquiere una mayor significación ya que la mirada además de la lectura del texto tiene la función de descifrar, a partir de la silueta que forma el epigrama, cuál es el exvoto que simula ofrendarse ya que el objeto mismo está ausente.

El tema del poema es la contraposición de diversas tradiciones míticas acerca de la genealogía de esta divinidad. En particular, confronta la famosa representación de Eros difundida por relatos tardíos y con mayor popularidad dentro del arte y de la literatura helenística, que lo presenta como hijo de Afrodita, ya sea surgiendo en forma espontánea de las espumas marinas en el mismo momento del nacimiento de la diosa o bien por la unión entre ella y Ares¹³. En estos relatos, Eros aparece como un adolescente o un

¹² Las traducciones de los textos griegos son propias.

¹³ Cfr. *Schol. Apoll. Rhod.* fr. 324; *Stesich.* fr. 575; *Paus.* 9.27.1.

niño alado que incita con su arco y sus flechas o con una antorcha la pasión ardiente entre los seres humanos o entre las propias divinidades como si fuera una travesura. A esta representación, se opone aquí una genealogía más antigua de la divinidad, la cual lo sitúa en la primera generación de dioses. En esta tradición mítica Eros es hijo de Caos y su nacimiento se produce inmediatamente tras la aparición de Gea y Tártaro, en el momento en que reinaba Necesidad¹⁴. En consecuencia, es una divinidad mucho más antigua, su apariencia es la de un anciano con barba que gobierna por medio de la palabra persuasiva y ya no a través de la violencia de las flechas o del fuego. En esta representación, además, su poder no aparece circunscripto a la pasión erótica, sino que su fuerza persuasiva le permite ser árbitro conciliador en los pleitos entre divinidades y hacer que las potencias de los cielos, de la tierra y del mar cedan ante él.

El segundo poema de Simias, siguiendo el orden propuesto, es *El hacha* (πέλεκυς, AP 15.22)¹⁵. Al igual que *Las alas de Eros*, los versos forman dos triángulos que al unirse por uno de sus vértices representan las hojas de un hacha. La estructura métrica es exactamente la misma que la anterior, pero lo novedoso en este caso es que los versos se leen de manera alternada comenzando por el primero y siguiendo por el último, es decir, primero los dos hexámetros, luego los dos pentámetros y así sucesivamente hasta llegar a los dos baqueos¹⁶:

¹⁴ Hes. *Th.* 120.

¹⁵ Véase Figura 2 en Apéndice.

¹⁶ Un problema acerca de la forma es que tradicionalmente se lo ha considerado un hacha de doble hoja, es decir un arma de combate, cuyo centro estaría precisamente donde se encuentran los dos baqueos, no un hacha de hoja simple, típica de carpintero. Por este motivo, Kwapisz (2013: 34-35; 2019: 128) rechaza el ordenamiento alternado de los versos, propone un orden sucesivo desde los hexámetros a los baqueos, de tal modo que el poema adquiriría una forma triangular métricamente descendente. Sin embargo, si uno presta atención a la disposición inusual de los versos –que también utiliza Simias en *El huevo de ruiseñor*, y a la cual Heph. 61.19 define como

Ἀνδροθέα δῶρον ὃ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνα	1
τᾶμος ἐπει τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν	3
οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,	5
νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον	7
ἴλαος ἀμφιδερχθῆς·	9
ὄδ' ὄλβος	11
ἄει πνεῖ.	12
τρὶς μάκαρ, ὄν σὺ θυμῷ	10
σὰν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλάς	8
ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαρᾶν νᾶμα κόμιζε δυσκλής·	6
Δαρδανιδᾶν χρυσοβαφεῖς τ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,	4
ὦπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποκα πύργων θεοτευκτων κατέρειψεν αἶπος,	2

A la varonil diosa, Atenea, agradecido por su firme celo, el fócide Epeo otorgó como presente / el hacha con que cierta vez derribara la inmensidad de unas torres erigidas por dioses, / ya que entonces redujo a cenizas con hado exhalador de fuego la sagrada ciudad de los dardánidas y expulsó de sus sitios a los soberanos de dorados vestidos. / Él no era tenido en cuenta entre las vanguardias de los aqueos, / sino que sin gloria acarrearba el agua de límpidas fuentes, / pero ahora ha llegado a la homérica senda / gracias a ti, casta y muy prudente Palas. / Tres veces dichoso aquel a quien, / con ánimo propicio, contemplas, / sobre él la felicidad / siempre sopla¹⁷.

Simias nos refiere aquí la historia de Epeo de Panopeo, un soldado de las tropas aqueas en el sitio de Troya. En *Ilíada* aparece participando en los juegos funerarios por la muerte de Patroclo y desafía a quienquiera a pelear contra él en el certamen de pugilato. Con poco esfuerzo termina venciendo a Euríalo, el único que se

ἀντιθετικά, es decir, una composición en responsión métrica de los versos— podría pensarse en realidad que la mitad del poema representa una de las caras de la hoja del hacha simple, mientras que la segunda mitad se corresponde con la otra cara. De esta manera, si lo imaginamos miméticamente grabado en un hacha, la lectura procedería en forma circular verso a verso de una cara a otra del hacha simple, y desde el filo hacia el cabo.

¹⁷ Para facilitar la lectura, adoptamos en nuestra traducción la disposición en orden sucesivo de los versos, dejando la forma alternada solamente para el texto en griego.

animó a aceptar la contienda, y obtiene como premio una mula. Al realizar su desafío, Epeo emite un discurso en el que se jacta de ser el más diestro en el pugilato, pero sorprendentemente también se juzga a sí mismo “inferior en la batalla” (*Il.* 23.670), valoración que encontramos en el v. 5 del poema de Simias. Sin embargo, a pesar de no ser uno de los primeros en la batalla y de que su tarea era la de transportar el agua a las tropas aqueas durante el sitio contra la ciudadela de Ilión, Epeo, ayudado por Atenea, construye con su hacha el famoso caballo de madera con el cual los aqueos pudieron atravesar las murallas y hacer caer la ciudad tras diez años de asedio (*Od.* 8.493; 11.523).

El poeta Licofrón, contemporáneo de Simias y perteneciente al mismo círculo cultural de la Alejandría ptolemaica, retrata a Epeo retornando de Ilión y estableciéndose en Italia meridional, en donde habría fundado Lagaria. De acuerdo con esta tradición, habría ofrendado allí a Palas Atenea las herramientas con las que construyó el caballo de Troya (*Lyc.* 930-950). En consecuencia, de manera oportuna, el epigrama de Simias simula ser efectivamente aquella inscripción que el mítico Epeo habría grabado en su hacha al consagrarla como exvoto a la diosa. Es interesante en este punto ver cómo el propio poema al mismo tiempo que imita los dispositivos enunciativos del epigrama votivo crea su propio contexto de verosimilitud.

Calímaco también se interesó por la figura de Epeo. De acuerdo con la diégesis al *Yambo* 7 (*fr.* 197 P.), el poeta alejandrino habría transmitido una precuela del caballo de Troya. En este yambo, cuya forma de enunciación imita igualmente los epigramas votivos, la *persona loquens* es la estatua de Hermes Perfereo, deidad adorada en Tracia, la cual declara que fue tallada por Epeo -a quien Calímaco llama “aquél que huye de las lanzas o de los combates” (φυγαίχμα, v. 2). En la diégesis también se afirma que el poema de Calímaco, del cual se conservan unos pocos versos, narra los avatares que sufrió la estatua desde que fuera arrastrada por el

Escamandro en su intento de detener a Aquiles, hasta que cayó en las redes de unos pescadores en la costa de Tracia. La composición es claramente uno de los típicos relatos etiológicos de Calímaco. En este caso se narran los orígenes del culto a Hermes Perfereo en la ciudad tracia de Eno. Cabe destacar que uno de los rasgos propios de la poesía helenística –o al menos de una parte importante de ella– es el de discurrir por figuras y relatos míticos aledaños a la tradición literaria canónica¹⁸. De este modo, no sorprende que estos poetas se interesaran por Epeo, un personaje que en la épica no tiene un papel destacado; por el contrario, en Homero pasa prácticamente desapercibido, probablemente a causa de su falta de valor en la batalla¹⁹.

La tercera obra de Simias es *El huevo de ruiseñor* (ὠὸν χελιδόνοϲ, AP 15.27)²⁰. En la AP el texto está dispuesto en la página de tal manera que adquiere una figura oval; sin embargo, en los manuscritos de esta colección la distribución de los versos no aparece en forma *antitética*, tal como lo describe explícitamente Hefestión y como lo transmiten los códices de los bucólicos griegos²¹. La figura oval se logra a través del aumento y la

¹⁸ Cfr. Harder (2007: 422).

¹⁹ Cfr. Pappas (2013: 219); Kwapisz (2013: 75); Finglass (2015: 197-202).

²⁰ Véase Figura 3 en Apéndice.

²¹ Hefestión trae como ejemplo precisamente este poema (τὸ Ὡὸν τοῦ Σιμίου) cuando describe y denomina ἀντιθετικά la disposición en la cual “se corresponde el primer verso con el primero [desde el final], el segundo desde el principio con el segundo desde el final, el tercero con el tercero, y así también con los restantes” (τὸ πρῶτον τῷ πρῶτῳ [...] παραβάλλεσθαι, τὸ <δὲ> δεύτερον ἀπὸ τέλους τῷ δευτέρῳ ἀπ’ ἀρχῆς· τὸ δὲ τρίτον ἀπὸ τέλους τῷ τρίτῳ, καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν οὕτω, Heph. 61.19). Sin embargo, Kwapisz (2013: 35-37) considera que Simias no lo compuso originalmente como un poema figura, sino los compiladores posteriores se encargaron de darles esta distribución a los versos: “It is possible that the process of moulding their text so as to achieve a specific visual effect began as early as Antiquity, if it is true, as I once argued, the curious ‘antithetical’ arrangement of the verses of the *Axe* and the *Egg* we find in the MS of the *Palatine Anthology* and other MSS is not Simias’ original invention, but results from manipulation by ancient editors who sought to give these poems proper ‘axish’ and ‘eggish’ shapes.” (Kwapisz, 2019: 128). Por lo cual, al rechazar la disposición alternada de los versos, tanto en *El hacha* como en *El huevo*

disminución métrica y de la disposición centrada de sus versos. Al igual que *El hacha*, la lectura debe realizarse en forma alternada, es decir, comenzando por el primer verso y continuando por el último, y así sucesivamente hasta llegar a los versos centrales.²²

- 1 Κωτίλας
 3 τῆ τόδ' ἄτριον νέον
 5 πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνᾶς
 7 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκειξε κᾶρυξ
 9 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
 11 θοῶς δ' ὕπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
 13 θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων, ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·
 15 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφῶν κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας·
 17 καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδὰν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ
 19 κᾶτ' ὤκα βοᾶς ἀκοὰν μεθέπων ὃ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκος·
 20 ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἅμα πολύπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς,
 18 ρίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνὰν ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλιᾶς ἐλεῖν τέκος·
 16 βλαχαὶ δ' οἴων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων τ' ἐς ἄντρα Νυμφᾶν·
 14 ται δ' ἀμβρότῳ πτόθῳ φίλας ματρὸς ῥώνοντ' αἰψα μεθ' ἱμερόντα μαζόν,
 12 ἴχνει θενῶν <...>ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,
 10 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων, κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν,
 8 φῦλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλῶν πετεροῖσι ματρὸς,
 6 λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὠδὶς·
 4 Δωρίας ἀηδόνοσ·
 2 ματέροσ

De gorjeadora / madre / he aquí este nuevo tejido / de un
 ruiseñor dorio / benévolo de corazón recíbelo, pues de pura /
 madre fue la estridente agonía que lo concibió con fuerza: / y el
 heraldo de los dioses, Hermes, el de voz sonora, lo condujo / a las
 tribus de mortales, tomándolo de las queridas alas de la madre: / y
 ordenó que mucho más y más acrecentase desde el metro de un
 pie / su número al del extremo diez, manteniendo el orden de los
 pasos rítmicos, / y rápido en lo alto con inclinación ligera y oblicua

de ruiseñor, Kwapisz también rechaza que la conformación de las figuras que esta disposición genera en ambos casos sea original de Simias.

²² Seguimos el texto de Beckby (1965: 280), pero mantenemos la disposición original de los versos que aparece en el código AP 15.27; cfr. Paton (1918: 134); Kwapisz (2013: 66).

de los pies dispersos proclamó, / cuando andaba el camino (?) el clamor de las Piérides, abigarrado y de sonido uniforme, / cambiando los miembros con las veloces cervatillas, ágiles hijas de las ciervas de pies ligeros: / y aquellas por el inmortal deseo de la querida madre corrían al punto tras el pecho apetecible, / todas, con pies apresurados, precipitadas sobre las elevadas colinas, sobre la huella de la nodriza amigable: / con vagidos iban por la pastura montañosa de las nutridas ovejas hacia la cueva de las ninfas de finos tobillos; / hasta que, de pronto, una bestia de fiero corazón, recibiendo el grito resonante en el más oculto repliegue de la guarida, / saliendo prestamente del rocoso lecho del cubil, se lanzaba deseosa de capturar una cría errabunda de la madre moteada, / persiguiendo entonces el son del rumor, se precipita de prisa a través del frondoso valle de las montañas cubiertas de nieve; / y de inmediato, como impulsando los pies rápidos de aquellas, el dios renombrado emite las intrincadas medidas del canto²³.

A diferencia de las composiciones anteriores, *El huevo de rruiseñor* no emula un epigrama votivo, sino que su forma enunciativa se desarrolla como una écfrasis, es decir, como una descripción verbal de la imagen a la que el texto refiere. En los primeros versos se presenta la metáfora del poeta como rruiseñor, una imagen bastante extendida dentro del período helenístico y que puede remontarse hasta el Κηΐας ἀηδόνοϋ de Baquilides (3.98 Irigoin). Al respecto, es novedoso que, si bien tradicionalmente la analogía se daba a partir del canto del rruiseñor y de la musicalidad de los versos, Simias desplaza esta comparación: ahora el poema se asocia con el huevo que empolla el ave, y no con su canto. Esta alteración de la metáfora es significativa ya que la dimensión visual –ligada directamente a los caracteres impresos– implica por cierto la transición de la composición poética oral, signada en el canto del rruiseñor, hacia una era de producción escrita, que se

²³ Al igual que con *El hacha*, adoptamos en la traducción la disposición sucesiva y continuada de los versos, es decir, sin la alternancia del original griego, con el objetivo de facilitar su lectura.

manifiesta aquí a través de la imagen de huevo engendrado por el ruiseñor.

La nueva forma que adquiere la analogía encuentra también sustento en la imagen como un “nuevo tejido de ruiseñor dorio” (vv. 3-4), que vincula la acción de versificar con la de tejer. Una vez más nos encontramos con una figura que se remonta a la tradición poética de la Grecia arcaica. Píndaro utiliza expresiones tales como θρήνον διαπλέξαισα (*P.* 12.8), πλέκων ποικίλον ὕμνον (*O.* 6.86), ῥήματα πλέκων (*N.* 4.94), para referirse precisamente a la elaboración de los versos. Aquí, sin embargo, es novedoso que el ἄτριον νέον (v. 3) se vincule con el particular entramado de los versos que darán forma a la figura ovoide del texto. De este modo, varias referencias metatextuales aluden tanto a los propios procesos de creación como a las analogías que tradicionalmente han representado el quehacer del poeta.²⁴

En este caso la procedencia del poema es divina, ya que Hermes trae el huevo de ruiseñor a los hombres, es decir, a los lectores. Y esta misma divinidad da las instrucciones precisas tanto para la estructura métrica, consistente en el incremento del pie métrico por verso (vv. 9-10), como para la propia disposición de los versos y su figura oval (v. 11). A razón de esto, el huevo que Hermes ha tomado de debajo de las alas del ave y la obra que describe cómo esta divinidad ha ordenado la distribución de los versos son uno y lo mismo. En consecuencia, el contenido y la forma son interdependientes: las acciones de Hermes determinan la forma del texto y esta forma refiere precisamente al huevo que Hermes ha tomado del ruiseñor. Las referencias metaliterarias sobre la estructura métrica y sobre la figura del texto dependen de las

²⁴ Lukinovich (2016: 55–79) y Ermolaeva (2017: 122-129) destacan el empleo de terminología métrica, la paronomasia y las metáforas rítmicas como motivos de sus propias reglas de composición.

acciones y de las instrucciones de Hermes. Una vez expresadas estas simetrías, la analogía entre poeta-ruiseñor y poema-huevo concluye.

La segunda parte trae una nueva analogía en la que los pies danzantes del dios se comparan con las ágiles crías de ciervos que corren hacia sus madres. La imagen vuelve sobre algunos de los elementos de la primera parte, como el ritmo de la danza que semejan animales que corren, el mugido de los cervatillos de ciervo, o el motivo de la madre con sus crías. El metro disminuye hacia el dactílico y las comparaciones se aproximan a los símiles homéricos. Al igual que en la épica, algunas imágenes remiten a la propia temática o a la estructura, mientras que otras, en cambio, se distancian y traen nuevas representaciones bucólicas. Los últimos versos vuelven una vez más sobre la figura de Hermes danzante recuperando así la referencia al ritmo de la obra.

Teócrito de Siracusa

La siringa (σῶριγξ, AP 15.21) está compuesto por dísticos dactílicos que disminuyen desde el hexámetro al dímetro²⁵. Esta disminución da lugar a un triángulo que pretende simular una siringa o flauta de Pan:

²⁵ Véase Figura 4 en Apéndice.

Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
 μαίαις ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυνητήρα,
 οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
 ἀλλ' οὗ πειλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκουσ
 οὐνομ' Ὀλον, δίζων, ὃς τὰς Μέροπος πόθον 5
 κούρας γηρυγόνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος,
 ὃς Μοῖσα λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνω
 ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,
 ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
 παπποφόνου Τυρίας τ' <ἐξήλασεν>, 10
 ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
 πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδα.
 ψυχὰν ἤ, βροτοβάμων,
 στήτας οἴστρε Σαέττας,
 κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ, 15
 λαρνακόγυιε, χαρεῖς
 ἀδὺ μελίσδοις
 ἔλλοπι κούρα
 Καλλιόπα
 νηλεύστω. 20

La mujer²⁶ de nadie²⁷ y madre de aquél-que-combate-de-lejos²⁸
 engendró al hábil pastor²⁹ del aya³⁰ del trocado-por-una-piedra³¹
 no al cornudo a quien cierta vez la-hija-de-un-toro alimentó³²,
 sino a aquel cuyo corazón encendió la sin-p, reborde de escudo.³³

²⁶ Penélope.

²⁷ Odiseo.

²⁸ Telémaco.

²⁹ Pan.

³⁰ Amaltea.

³¹ Zeus.

³² Alusión a Comatas, personaje recurrente en los *Idilios* de Teócrito. Comatas fue encerrado en una especie de arca como castigo por haber sacrificado a las Musas ganado de su amo. Sin embargo, las abejas lograron introducirse y lo alimentaron con miel. Tiempo después, al abrir el arca fue encontrado sano y salvo (cfr. Theoc. *Id.* 7.78-89). Existía la leyenda además de que las abejas nacían de la carne podrida de las reses muertas (cfr. *Sch. Georg. Virg.* v. 3).

³³ Juego de palabras intraducible: uno de los amores de Pan es la ninfa Pitis (Πίτυς), convertida posteriormente en pino; si a Πίτυς se le quita la letra π queda ἴτυς ('reborde de una rueda o escudo'), cuyo significado es sinónimo de τέρμα σάκουσ.

siringa, sea quien haya sido⁴³, parece seguir los pasos de la *Alejandra* de Licofrón en la creación de un intrincado rompecabezas de acertijos literarios.⁴⁴ En los primeros versos, por ejemplo, para mencionar a Pan se alude a Penélope, esposa de Odiseo (οὐδείς, *Od.* 9.366) y madre de Telémaco (cuyo nombre es reemplazado por el sinónimo Μακροπτόλεμος), quien, según algunas tradiciones, habría engendrado a esta divinidad luego de su unión con Hermes⁴⁵. Pero tampoco se da el nombre del dios, sino que se interpone una nueva perífrasis en la cual disimuladamente se lo señala como el pastor (ἰθυντήρ) de la cabra Amaltea (μαῖα), aquella que alimentó a Zeus luego de que Rea, su madre, lo intercambiara con una piedra (ἀντίπετρος) para que Cronos no lo devorase.

Muy significativo es también el nombre Paris Simíquidas para indicar al poeta que, supuestamente, habría realizado esta ofrenda a Pan. Por un lado, Simíquidas es un personaje que aparece en el *Idilio 7* de Teócrito y, por lo cual podría ser considerado como *alter ego* del poeta; por otro, de acuerdo con los mitos Paris arbitró en el certamen de belleza entre Hera, Atenea y Afrodita, por lo cual fue ‘juez de las divinidades’, es decir, θεόκριτος en griego. De este modo, el nombre Paris Simíquidas –al igual que la expresión “ruiseñor dorio” en *El huevo* de Simías– ha sido considerado una *sphragis* por medio de la cual el siracusano habría declarado su autoría.

⁴³ Este poema es atribuido a Teócrito en todos los manuscritos en que aparece y se debe, posiblemente, a la *sphragis* del v. 12. Sin embargo, su autoría es muy discutida. Gow (1914) objetaba que la flauta de Pan del período helenístico es de forma rectangular, mientras que la trapezoidal –que la disposición poema exhibe– es de origen etrusco o romano. Por otro lado, se ha argumentado la posibilidad de que el poema sea un tributo a los *Idilios* de Teócrito realizado por algún admirador. Véanse Palumbo Stracca (2007) y Kwapisz (2013: 23-24).

⁴⁴ Para la *Alejandra* de Licofrón remito al extenso trabajo editado por Cusset y Prioux (2009) y al destacado estudio de McNelis y Sens (2016); véase también Cusset y Kolde (2013: 168-183).

⁴⁵ Cfr. Herod. 2.145; Apollod. *Epit.* 7.38; Hyg. *Fab.* 224.

El poema se desarrolla por medio de un lenguaje críptico, colmado de hápax, juegos de palabras y circunloquios que conforman un verdadero laberinto de acertijos para el lector. Palabras como las ya mencionadas μακροπτόλεμος y αντίπετρος, junto a otras como ταυροπάτωρ, πυρισμάραγος, παπποφόνος, βροτοβάμων, κλωποπάτωρ, λαρνακόγυις, νήλευστος, la mayoría compuestos, aparecen únicamente en esta obra y probablemente fueron consideradas un tanto extravagantes o singulares para el lector de la época. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que el carácter artificioso de esta poética encontraba su antecedente en obras con gran repercusión en el ambiente cultural helenístico, como *Alejandra* de Licofrón. La comprensión precisa del significado de los vocablos alusivos y de expresiones como πειλιπές (...) τέρμα σάκους (v. 4), άνορέαν ίσαιδέα παπποφόνου (vv. 9-10) o στήτας οϊστρε Σαέττας (v. 14), así como de los acertijos es gracias a los escolios antiguos.

La figura del poema es parte también de este rompecabezas, ya que representa el objeto que se está consagrando. A diferencia de las composiciones de Simias, en particular *El hacha* y *Las alas de Eros*, en donde el texto y la imagen se yuxtaponen como dos formas de representación de un mismo objeto, en *La siringa*, el texto plantea un enigma a ser develado y la imagen es la solución a ese enigma.

Dosíadas

Conocido como *Altar dorio* o *Altar de Jasón* y atribuido en el manuscrito a un tal Dosíadas (Δοσιάδα βωμός, AP 15.26)⁴⁶, forma a través de la disposición de versos de diferentes metros la imagen de un típico altar en que se realizaban ofrendas a las divinidades, ya

⁴⁶ Véase Figura 5 en Apéndice.

sea a través del sacrificio de víctimas o por medio de la quema de maderas resinosas y aromáticas:

Εἰμάρσενός με σήτας πόσις, μέροψ δίσαβος τεῦξ', οὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος, Χρύσας δ' αἴτας, ἄμος ἐψάνδρα	5
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν, ὄν ἀπάτωρ δίσεινος μόγησε ματρόριπτος· ἐμόν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας Θεοκρίτιοι κτάντας	10
τριεσπέροιο καύστας θώυξεν αἴν' ἰύξας· χάλεψε γάρ νιν ἰῶ σύργαστρος ἐκδυγήρας· τὸν δ' αἰλινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ	15
Πανὸς τε ματρὸς εὐνέτας, φῶρ δίζῳος, ἴνις τ' ἀνδροβρωῶτος Ἰλιορραιστᾶν ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθητον.	

El marido ⁴⁷ de la mujer vestida de hombre ⁴⁸ me construyó, mortal de doble juventud ⁴⁹ . No el hijo de Empusa ⁵⁰ que sobre cenizas se recostaba ⁵¹ , destinado a morir a manos del pastor teucro, descendiente de una perra ⁵² ; sino el amado por Crisa ⁵³ , cuando la cocina-hombres quebró al guardián de miembros de bronce ⁵⁴ ,	5
--	---

⁴⁷ Jasón.

⁴⁸ Medea, quien se habría disfrazado de hombre para huir de Atenas.

⁴⁹ Tras someterlo a una cocción mágica, Medea otorga nuevamente la juventud a Jasón.

⁵⁰ Al igual que Empusa, criatura del inframundo y perteneciente al séquito de Hécate, Tetis, a quien se alude aquí en forma metonímica, también tenía la capacidad de transformar su apariencia en cualquier ser.

⁵¹ Aquiles, hijo de Tetis y marido de Medea según algunas tradiciones (cfr. A.R. 4.811), fue bañado en ambrosía y puesto al fuego por su madre para volverlo inmortal, de ahí la mención a las cenizas.

⁵² Paris era hijo de Hécabe, cierta vez transformada en perra.

⁵³ Crisa es una divinidad vagamente identificada con Atenea o con Ártemis y, probablemente también con la diosa tracia Bendis. Jasón tenía cierta predilección por esta divinidad.

al que trabajó el sin padre y de dos mujeres,
 que fuera arrojado por su madre⁵⁴.
 Luego de observar esta obra,
 el asesino de Teócrito, 10
 quemador del de tres noches⁵⁶,
 dejó oír un grito de terrible clamor:
 pues lo torturó con su veneno
 la que arrastra su vientre, la que se despoja de la vejez.
 A él que se lamentaba en un lugar bañado por las olas 15
 el esposo de la madre de Pan, ladrón
 de doble vida⁵⁷, y el hijo del antropófago⁵⁸, por sus flechas destructoras
 de Ilión lo condujeron a la ciudad de Teucro, tres veces saqueada⁵⁹.

Esta composición reproduce discursivamente, una vez más, los epigramas votivos. El objeto consagratorio se presenta a sí mismo en primera persona y narra su historia. Es el altar que Jasón construyó en ofrenda a Atenea y –según se deduce del texto– es

⁵⁴ Medea, la ‘cocinahombres’, mató con su magia al gigante Talos, forjado por Hefesto (cfr. A.R. 4.1368).

⁵⁵ Hefesto, que no fue engendrado por padre alguno, tuvo dos amores (Afrodita y Áglae) y fue arrojado desde el Olimpo por Hera, su madre.

⁵⁶ Juego de palabras, se realiza el procedimiento inverso al que se da en *La siringa* v. 12; es decir, se nombra a Teócrito para aludir a Paris. Filoctetes mató a Paris y también prendió la pira funeraria de Heracles, quien había sido engendrado por Zeus a lo largo de ‘tres noches’ (cfr. Lyc. 33). De acuerdo con la versión que transmite Sófocles, en el viaje de los aqueos hacia Troya, Filoctetes habría sido mordido por una serpiente escondida en el altar de Crisa, en el islote homónimo, en castigo por haber revelado dónde se hallaba la pira funeraria de Heracles. A causa del dolor que le provocaba la herida y de sus gritos, que desalentaban a la tropa, Filoctetes fue abandonado en la isla de Lemnos.

⁵⁷ Odiseo.

⁵⁸ Se refiere a Diomedes, cuyo padre, Tideo, devoró la cabeza de su enemigo Melanipo tras el sitio de Tebas.

⁵⁹ En pleno sitio de Troya, Odiseo y Diomedes (según Eurípides) debieron ir a buscar a Filoctetes ya que un oráculo había determinado que la ciudad caería únicamente si los aqueos iban armados con las flechas de Heracles. Estas armas estaban en posesión de Filoctetes, ya que aquel se las había regalado tras aceptar encender la pira funeraria aun estando vivo el héroe en el momento de su incineración.

aquel mismo que Filoctetes estaba buscando cuando la víbora que lo custodiaba lo mordió⁶⁰.

Encontramos aquí el mismo estilo logogrifo de la *Alejandra* y de *La siringa*. Según parece, este poema gozó de cierta fama en su época. Luciano, por ejemplo, reprochaba precisamente el lenguaje rebuscado y artificioso tanto del *Altar* –que él mismo atribuye a Dosiadas– como de la *Alejandra* de Licofrón⁶¹.

Es interesante, además, observar la estrecha relación con *La siringa*. Como hemos tenido oportunidad de observar, en aquel dedicado a Pan para hacer referencia a Teócrito –su supuesto autor– se emplea el nombre Paris (v. 12); en tanto que, de manera inversa, en el *Altar de Jasón* para aludir al héroe troyano, se utiliza el nombre Teócrito (v. 10). En el poema de Dosiadas, además, aparece una perífrasis similar a la empleada en los primeros versos de *La siringa*, es decir, se refiere a Odiseo como esposo de la madre de Pan, tomando nuevamente la tradición que consideraba a esta divinidad hijo de Penélope.

La similitud estilística y formal, los modos de tratar el mito y las correferencias entre estas composiciones permiten ubicarlas en el mismo contexto histórico y cultural. Las dos tienen correspondencias a niveles léxico y programático, en las dos se emplean juegos de palabras similares y se esgrime la misma retórica en la enunciación de los acertijos para que el lector los resuelva. Es probable que Dosiadas –o quienquiera que haya escrito el *Altar de Jasón*– fuera contemporáneo del autor de *La siringa*. Al menos no cabe lugar a dudas de que conocía el poema

⁶⁰ S. Ph. 195, 271, 1327.

⁶¹ En *Lexifanes* de Luciano, Licino compara la obra que ha escrito Lexifanes –plagada de aticismos, de palabras oscuras e inventadas– con los poemas que emplean “un lenguaje rebuscado” (τοὺς κατάγλωττα γράφοντας ποιήματα, Luc. Lex. 25.15) y da como ejemplos el *Altar* de Dosiadas y la *Alejandra* de Licofrón o cualquier otra obra “más desgraciada por su lengua” (τὴν φωνὴν κακοδαμονέστερος, Luc. Lex. 25.18-20).

atribuido a Teócrito. Por esto, es posible ubicarlo dentro del ambiente cultural y literario de la Alejandría del III a. C.

Besantino o Vestino (?)

Por último, otro poema representa un altar. A esta composición se la conoce como *Altar jonio* o *Altar de las Musas* y en los manuscritos ha sido atribuida a un tal Besantino (Βησαντίνου βωμός, AP 15.25)⁶². Su estructura es similar a la de su predecesor, el *Altar de Jasón*, aunque se diferencia en extensión y en complejidad métrica:

ὄλος οὐ με λιβρός ἰρῶν λιβάδεσσιν οἶα κάλχη ὑποφοινίησι τέγγει·	
μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρης Ναξίης θοούμεναι παμάτων φείδοντο Πανός· οὐ στροβίλω λιγνύτι ἰξός εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίων.	5
ἔς γὰρ βωμόν ὄρης με μήτε γλούρου πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοις, οὐδ' ὄν Κυνθογενῆς ἔτευξε φύτλη	
λαβόντε μηκάδων κέρα, λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν ᾧσσαι νέμονται Κυνθίαις, ἰσόρροπος πέλοιτό μοι· σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις	10
εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς, τάων ἀεῖζων τέχνην ἔνευσε πάλμυς ἀφθίτων. σὺ δ', ᾧ πιῶν κρήνηθεν, ἦν Ἴνις κόλαψε Γοργόνος, θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἔμοι	15
ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην σπονδὴν ἄδην. ἴθι δὴ θαρσέων ἔς ἐμήν τεῦξιν· καθαρὸς γὰρ ἐγὼ ἰὼν ἰέντων τεράων, οἶα κέκευθ' ἐκεῖνος, ἀμφὶ Νέαις Θρηκιάις ὄν σχεδόθεν Μυρίνης	20
σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.	25

⁶² Véase Figura 6 en Apéndice.

La tinta negra de las víctimas
 con su gotear rojizo como púrpura
 de molusco no me empapa,
 ni los cuchillos afilados sobre la piedra de Naxos
 se ocupan de los patrimonios de Pan⁶³. Con su humareda en espiral 5
 no me ennegrece la aromática resina de los retoños de Nisa.
 Me contemplas, un altar no construido
 con ladrillos de oro o con terrones de Álibe,
 ni el que erigió la progenie nacida en el Cinto
 tras tomar ambos los cuernos de las bestias que balan, 10
 cuantas en las lisas laderas
 del Cinto pastan,
 sería equivalente a mí⁶⁴.
 Con las hijas del cielo
 me erigieron las nueve nacidas de la tierra, 15
 a cuyo arte concedió la eternidad
 el soberano de los inmortales.
 Y tú, que has bebido de la fuente que
 el hijo de la Gorgona abrió,
 ofrenda y vierte en mi honor una libación 20
 abundante y mucho más dulce que la de
 las hijas de Himeto. Ven sin temor
 a mi encuentro, ya que estoy limpio
 de monstruos que escupen veneno⁶⁵, como los que ocultaba
 en las Neas de Tracia el que cerca de Mirina 25
 te erigió a ti, hija de tres padres⁶⁶, el ladrón del carnero púrpura⁶⁷.

El *Altar de las Musas* también imita la forma enunciativa de los epigramas votivos: se presenta y se describe a sí mismo en primera persona. Sin embargo, a diferencia del resto de los *carmina figurata*, no busca crear la ilusión de haber sido grabado sobre el

⁶³ Los animales, entre ellos los que se inmolan en los altares, pertenecen al dominio de Pan.

⁶⁴ El famoso altar de Delos construido con cuernos de cabras por Apolo y Ártemis.

⁶⁵ La serpiente que mordió a Filoctetes.

⁶⁶ Atenea Tritogenia.

⁶⁷ Jasón.

objeto ofrendado, sino que, por el contrario, su intención es romper con esa pretensión de verosimilitud que hasta el momento ha sido una característica propia del género. Esta ruptura se produce mediante una oposición repetida e invariable a cualquier identificación que se pretenda con un objeto real. El poema niega, por ejemplo, estar salpicado por la sangre de las víctimas, o que la resina de las ofrendas aromáticas lo ennegrezcan, o haber sido construido con lingotes de oro, ladrillos de plata, o con cuernos de cabras –tal como el que erigieron Apolo y Ártemis en Delos.

El distanciamiento en la identificación a través de negaciones concluye cuando el propio altar declara haber sido levantado por las tres hijas del cielo, las Gracias, y las nueve de la tierra, las Musas⁶⁸. Por ende, es un altar construido de palabras, pura poesía. Tras esta declaración, exhorta a quien ha bebido de la fuente de Hipocrene, es decir de la fuente de las Musas en el monte Helicón, a sacrificar y derramar sobre él libaciones abundantes y deliciosas semejante a las que producen las hijas de Himeto –en alusión a las abejas y a la miel de ese monte. Finalmente, el *Altar de las Musas* se distancia de su predecesor y le pide a su lector que se acerque sin temor, puesto que, a diferencia del *Altar de Jasón*, no oculta monstruos que inoculen veneno, en referencia al episodio de Filoctetes y la serpiente en el altar que el héroe de los argonautas construyó en honor a Atenea.

Un elemento destacado e interesante de esta composición es la disrupción que provoca en el género. A pesar de apelar al dispositivo enunciativo del epigrama votivo, le advierte al lector que –tal como él mismo puede observarlo (ὄρῆς με, v. 7)– más allá de la forma de altar que adquiere su texto, no deja de ser un poema.

⁶⁸ Kwapisz (2013: 186-187).

Finalmente, además de los artificios lúdicos típicos del género, el *Altar de las Musas* contiene un acróstico en el cual se lee: “¡Olímpico! ¡Que por muchos años sacrifiques!” (Ολύμπιε, πολλοῖς ἔτεσι θύσειας). El epíteto “Olímpico” era el empleado para designar al emperador Adriano (76-138 d. C.), ferviente admirador de la cultura griega. A raíz de esto se lo ha ubicado entre fines del I y principios del II d. C.⁶⁹. Incluso se cree que podría haber sido compuesto hacia la época de la culminación del templo a Zeus Olímpico en Atenas, iniciado a mediados del VI a. C. por Pisístrato y concluido recién por el emperador romano entre el 131 y el 132 d. C.⁷⁰. Por este motivo, y aunque los manuscritos atribuyen su autoría a un tal Besantino, existe la posibilidad de un error en la transmisión del nombre de su autor y deba ser adjudicado a Lucio Julio Vestino, un importante oficial e intelectual de la corte de Adriano. De acuerdo con una inscripción griega encontrada en Roma (*IG* 14.1085 = *IGUR* 62), Vestino fue prefecto en Alejandría y gobernó Egipto, dirigió el Museo y la Biblioteca en Roma y tuvo a cargo la educación de Adriano y la secretaría del mismo emperador⁷¹.

A modo de conclusión

La intención de este artículo ha sido simplemente presentar un conjunto de poemas conservados en la *AP* que se revelan antes que nada como juegos literarios. De cualquier modo, el aspecto lúdico alcanza un alto grado de sofisticación: no se trata simplemente de que el texto adquiriera la forma del objeto en cuestión, sino que implica también un complejo desarrollo métrico, una elaborada

⁶⁹ Haeberlin (1885: 65-66).

⁷⁰ La inscripción dedicatoria en el templo a Zeus Olímpico en Atenas designa a Adriano con el título de Olímpico (*SIG*³ 839 Weber). Bowie (2002: 185-189).

⁷¹ Este Vestino es probablemente el mismo al que se hace referencia en *Suda* o 835 s.v. Οὐρηστῖνος, sofista y compilador de antologías de autores áticos.

articulación del mito y de la tradición literaria y un intrincado trabajo léxico y alusivo en la creación de los acertijos.

El origen de los *technopaegnia* debe ubicarse en el rico contexto cultural y artístico de la Alejandría ptolemaica⁷², un ámbito intelectual en que la escritura y la preservación de la tradición literaria griega son propiciadas de manera institucional: a expensas públicas se compran libros, se realizan copias, se los incluye dentro de catálogos e índices y se los conserva⁷³. Esto se debe, ante todo, al mecenazgo de Ptolomeo Sóter y de su hijo Ptolomeo Filadelfo, que no solo crearon la Biblioteca y el Museo en el cual vivían a sus costas eruditos provenientes de distintos lugares de Grecia, sino que patrocinaron y respaldaron las actividades literarias e intelectuales al integrarlas a los simposios y reuniones de la corte⁷⁴. Obviamente, este apoyo no era gratuito. Los sabios y eruditos tenían la función de sustentar simbólicamente la construcción de la hegemonía de los soberanos macedónicos en un ámbito cultural totalmente ajeno, como era Egipto hacia fines del IV a. C. En esta labor propagandista, los poetas tuvieron la oportunidad de recrear la tradición griega y otorgarle nuevas significaciones, adecuadas al ámbito alejandrino. Propiciados por el contexto, florecen diversos autores que comienzan a ver las posibilidades de la experimentación escrita, en algunos casos poemas breves, pero con una técnica muy elaborada, como por

⁷² Guichard (2006: 91).

⁷³ Bing (1988: 15-18) considera que los poemas figuras son evidencia de una cultura de experimentación de la poesía a través de la lectoescritura. Al igual que los acrósticos, exceden la oralidad, son fenómenos visuales que necesitan de la lectura individual para ser apreciados y comprendidos. En oposición a Bing y siguiendo a Wilamowitz-Moellendorff (1899: 51-59), Cameron (1995: 33-37) argumenta que los *technopaegnia* no representan objetos, sino que fueron verdaderas inscripciones sobre objetos votivos.

⁷⁴ Para el vínculo entre los poetas helenísticos y la corte ptolemaica en Alejandría, véanse los trabajos editados por Harder, Regtuit y Wakker (2006), como también el trabajo de Klooster (2011).

ejemplo las composiciones de Calímaco o del propio Teócrito.⁷⁵ El género epigramático no fue ajeno a reescrituras y a variaciones creativas. Así, los epigramas votivos grabados sobre los objetos ofrendados se convierten en artificios literarios que emulan los dispositivos formales y discursivos de sus predecesores⁷⁶. Las tres obras de Simias de Rodas y *La siringa* se insertan directamente en este ambiente literario y cultural. El *Altar de Jasón*, atribuido Dosíadas, implica una relación intertextual muy evidente con *La siringa*, prácticamente una imitación de sus juegos y de su estética, y es posible que pertenezca también al período o –a lo sumo– a uno posterior no muy distante del momento de producción de *La siringa*. Finalmente, el *Altar de las Musas*, de Lucio Julio Vestino, compuesto también en imitación al *Altar de Jasón* es una ofrenda para un “nuevo Ptolomeo”, el emperador romano Adriano que, hacia el II d. C., fue también un soberano mecenas de la cultura y de las artes griegas.

Para finalizar, y a modo de presupuesto para un próximo trabajo, nos parece importante destacar que este grupo de *technopaegnia* manifiesta vínculos estrechos entre cada uno de sus componentes. Nos referimos particularmente al conjunto de alusiones y relaciones intertextuales que se dan al interior de esta pequeña colección. Estas articulaciones textuales, además, tienden a poner de manifiesto referencias metaliterarias que reflexionan acerca del género, hasta tal punto de llegar a socavar uno de los elementos característicos de esta forma poética, tal como lo es la búsqueda de sustentar la verosimilitud de ser epigramas efectivamente grabados sobre objetos votivos. Por esta razón, nos parece admisible pensar la selección de *technopaegnia*, realizada

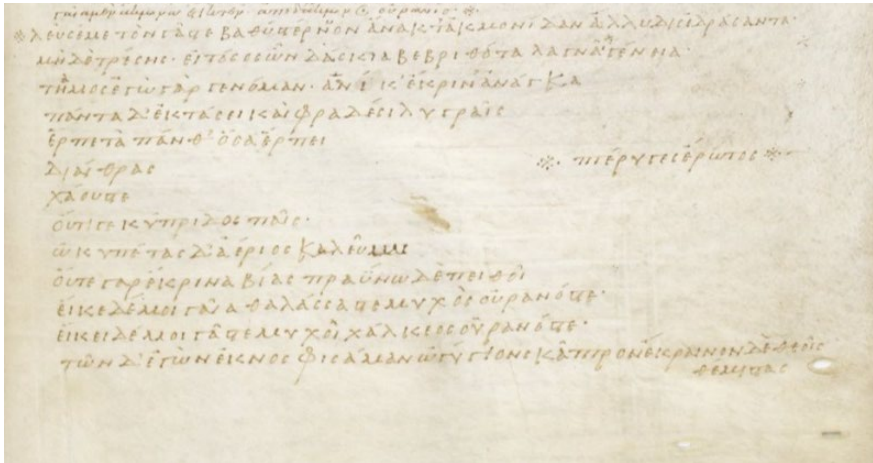
⁷⁵ Acerca de este aspecto de la poesía helenística, véanse los trabajos de Fantuzzi y Hunter (2005), y Pretagostini (2007). Véase también Di Gregorio (2008: 51-117) con respecto, específicamente, a la poética de Simias de Rodas.

⁷⁶ Strodel (2002: 267); Guichard (2006: 89).

hacia el X por el poeta bizantino Constantino de Rodas, como una compilación programática que pretende representar los orígenes mismos del género, en su estrecha vinculación con los epigramas votivos, hasta la propia puesta en cuestión que realiza el género de sus principios estéticos.

APÉNDICE

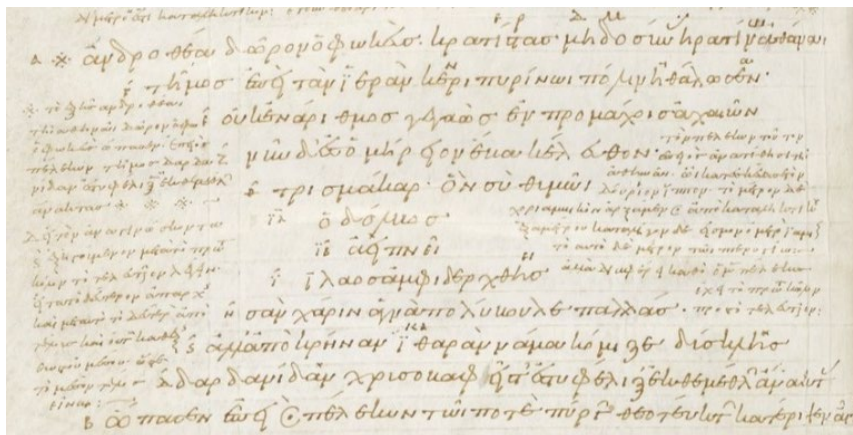
Figura 1



AP 15.24: *Las alas de Eros* (πτερυγες ἔρωτος), de Simias de Rodas

Nota: “Codex Anthologiae Palatinae pars altera XIV-XV [=C. Parisinus suppl. Gr. 384], fol. 29r (Detalle)”, por *Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits*, s.f. Recuperado el 24 de enero de 2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470199g/f64>

Figura 2

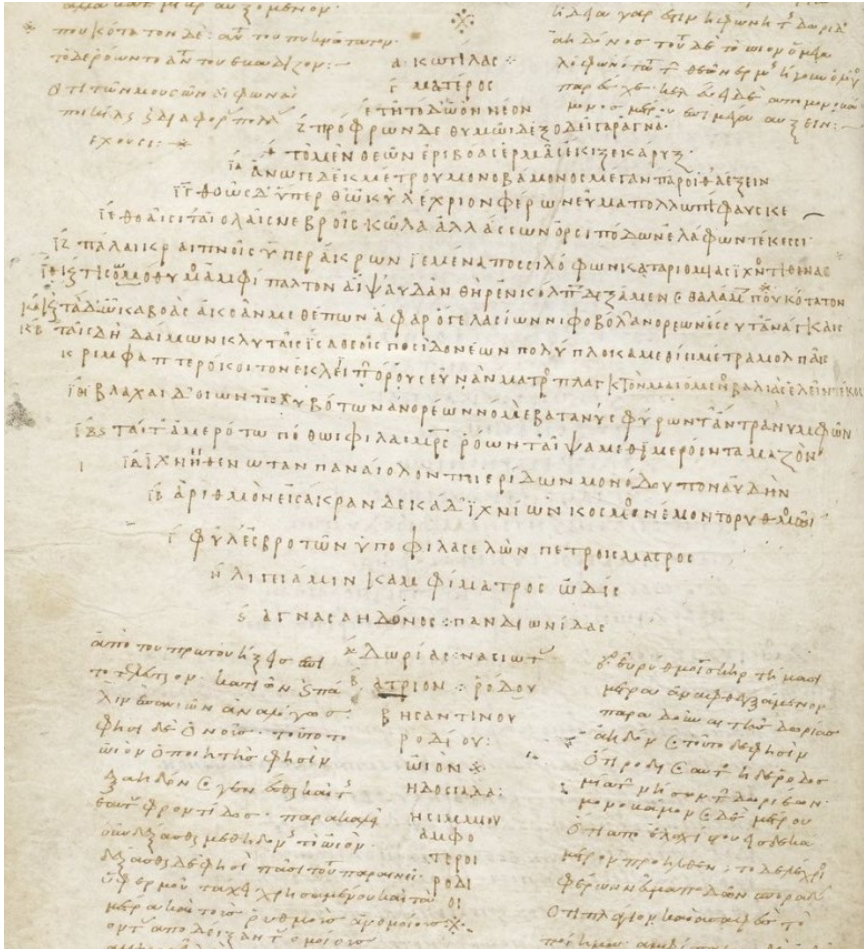


AP 15.22: El hacha (πέλεκυς), de Simias de Rodas

Nota: "Codices Anthologiae Palatini pars altera XIV-XV [=C. Parisinus suppl. Gr. 384], fol. 28v (Detalle)", por Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, s.f. Recuperado el 24 de enero de 2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470199g/f63>

Figura 3

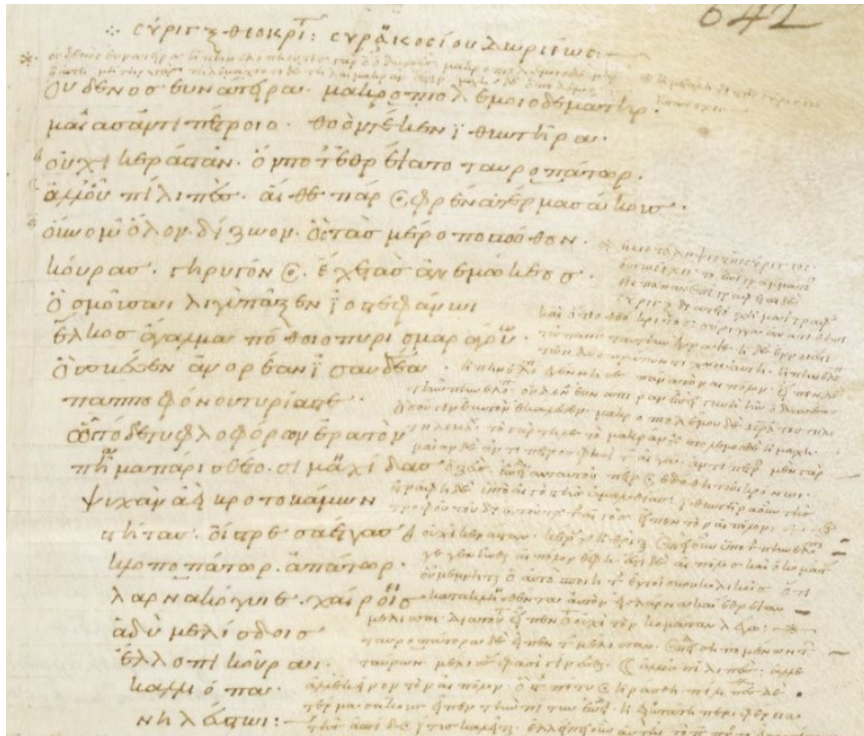
AP 15.27: El huevo de ruiseñor (ὄψον χελιδόνος), de Simias de Rodas



Nota: “Codicis Anthologiae Palatini pars altera XIV-XV [=C. Parisinus suppl. Gr. 384], fol. 30v (Detalle)”, por Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, s.f. Recuperado el 24 de enero de 2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470199g/f67>

Figura 4

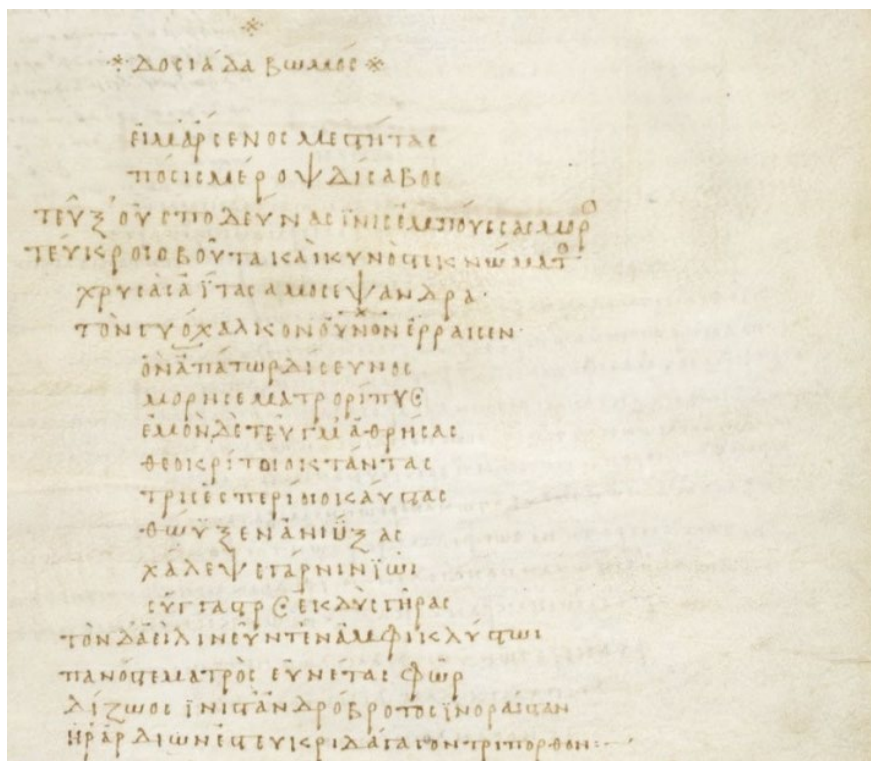
AP 15.21: *La siringa* (σύριγξ), de Teócrito (?)



Nota: "Codex Anthologiae Palatinae pars altera XIV-XV [=C. Parisinus suppl. Gr. 384], fol. 28r (Detalle)", por Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, s.f. Recuperado el 24 de enero de 2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470199g/f62>

Figura 5

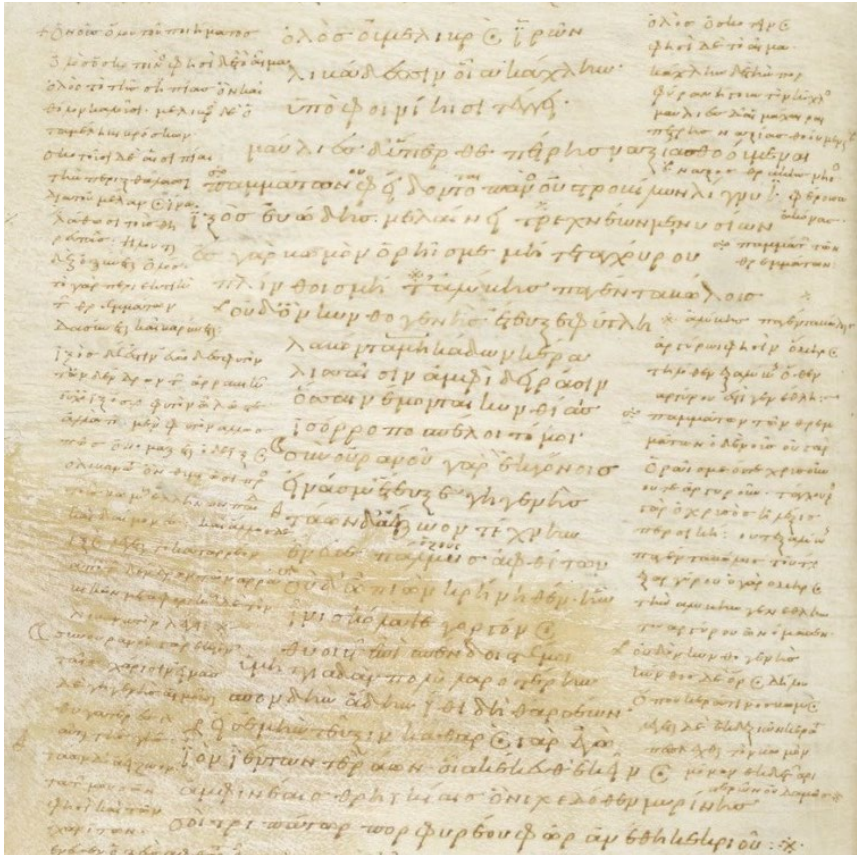
AP 15.26: Altar de Dosíadas (Δοσιάδα βωμός) o Altar de las Jasón



Nota: “Codex Anthologiae Palatini pars altera XIV-XV [=C. Parisinus suppl. Gr. 384], fol. 30r (Detalle)”, por *Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits*, s.f. Recuperado el 24 de enero de 2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470199g/f66>

Figura 6

AP 15.25: Altar de Besantino (Βησαντίνου βωμός) o Altar de las Musas, de Lucio Julio Vestino



Nota: "Codex Anthologiae Palatinae pars altera XIV-XV [=C. Parisinus suppl. Gr. 384], fol. 29v (Detalle)", por Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, s.f. Recuperado el 24 de enero de 2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470199g/f65>

Bibliografía

- Beckby, H. (ed.). (1965). *Anthologia Graeca* IV (2. Auflage). München: Ernst Heimeran.
- Bing, P. (1988). *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Bing, P. y Bruss, J. S. (eds.). (2007). *Brill's Companion to Hellenistic Epigram. Down to Philip*. Leiden: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789047419402>
- Bowie, E. L. (2002). Hadrian and Greek Poetry. En E. N. Ostenfeld, K. Blomqvist y L. C. Nevett (eds.), *Greek Romans and Roman Greeks: Studies in Cultural Interaction* 3 (pp. 172-197). Aarhus: Aarhus University Press.
- Brioso Sánchez, M. (1986). *Bucólicos griegos*. Madrid: Akal.
- Bruss, J. S. (2010). Epigram. En J. J. Clauss y M. Cuypers (eds.), *A Companion to Hellenistic Literature* (pp. 117-135). Chichester: Wiley-Blackwell Publishing.
- Cairns, F. (2016). *Hellenistic Epigrams: Contexts of Exploration*. Cambridge: Cambridge University Press. : www.cambridge.org/9781107168503
- Cameron, A. (1993). *The Greek Anthology: from Meleager to Planudes*. Oxford: Oxford University Press.
- Cameron, A. (1995). *Callimachus and His Critics*. Princeton: Princeton University Press.
- Clauss, J. J. y Cuypers, M. (eds.). (2010). *A Companion to Hellenistic Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell Publishing.
- Cusset, C. y Kolde, A. (2013). The Rhetoric of the Riddle in the *Alexandra* of Lycophron. En J. Kwapisz, D. Petrain y M. Szymański (eds.). (2013), *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry* (pp. 168-183). Berlin: De Gruyter.
- Cusset, C. y Prioux, E. (eds.). (2009). *Lycophron: eclats d'obscurite*. Saint-Etienne: PUSE.
- Di Gregorio, L. (2008). Sui frammenti di Simia di Rhodi, poeta alessandrino. *Aevum* 82, 51-117. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20862049>
- Diamantopoulou, L. (2016). *Griechische visuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/978-3-653-06793-4>
- Ermolaeva, E. L. (2017). The Figure Poem *Egg* by Simias of Rhodes (*AP* 15, 27) and Metrical Terminology. *Philologia Classica* 12, 122–129. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2017.201>
- Ernst, U. (ed.). (1991). *Carmen Figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne: Böhlau.
- Fantuzzi, M. y Hunter, R. (2005). *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CB09780511482151>
- Finglass, P. J. (2015). Simias and Stesichorus. *Eikasmos* 26, 197-202. Recuperado de <https://www2.classics.unibo.it/eikasmos/index.php?page=schedasingola&schedavis=1380>
- Gow, A. S. F. (1914). The ΣΥΠΙΞ Technopaegnum. *JPh* 33, 128-138.

- Gow, A. S. F. (1958). *Bucolici Graeci*. Oxford: Oxford University Press.
- Gow, A. S. F. y Page, D. L. (eds.). (1965). *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, R. P. H. (ed.). (1991). *The Works of Ausonius*. Oxford: Clarendon Press.
- Guichard, L. A. (2006). Simias' Pattern Poems: The Margins of the Canon. En M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.), *Beyond the Canon* (pp. 83-103). Leuven: Peeters.
- Haeblerlin, C. (1887). *Carmina figurata Graeca*. Hannoverae: In Bibliopolio Hahniano.
- Harder, A. (2007). Epigram and the Heritage of Epic. En P. Bing y J. S. Bruss (Eds.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* (pp. 409-428). Leiden: Brill.
- Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.). (2006). *Beyond the Canon*. Leuven: Peeters. <https://hdl.handle.net/11370/0047ded7-9ee6-42e5-ada1-ffccc35f06fc>
- Higgins, D. (1987). *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York: State University of New York Press.
- Klooster, J. (2011). *Poetry as Window and Mirror: Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*. Leiden: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004202290.i-282>
- Kwapisz, J. (2019). *The Paradigm of Simias* (Trends in Classics, Vol 75). Berlin: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110640106>
- Kwapisz, J. (2013). *The Greek Figure Poems*. Leuven: Peeters.
- Kwapisz, J., Petrain, D. y Szymański, M. (eds.). (2013). *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry* (Beiträge zur Altertumskunde, Band 305). Berlin: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110270617>
- Lukinovich A. (2016). *La Sphinx, Ménandre, l'Œuf. Trois etudes*. Trieste: Edizioni Università di Trieste. <http://hdl.handle.net/10077/13604>
- Luz, C. (2010). *Technopaegnia: Formspiele in der griechischen Dichtung* (Mnemosyne 324). Leiden: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004189782.i-443>
- Männlein-Robert, I. (2007). *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg: Winter. DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-56832>
- McNelis, C. y Sens, A. (2016). *The Alexandra of Lycophron: A Literary Study*. Oxford: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199601899.001.0001>
- Palumbo Stracca, B. M. (2007). La dedica di 'Paride Simichida' (*Syrinx*, A. P. XV 21 = XLVII Gallavotti): aspetti metaletterari di un *carmen figuratum*. En G. Lozza y S. Martinelli Tempesta (eds.), *L'epigramma greco: problemi e prospettive* (pp. 113-134). Milano: Cisalpino.
- Pappas, A. (2013). The Treachery of Verbal Images: Viewing the Greek Technopaegnia. En J. Kwapisz, D. Petrain y M. Szymański (eds.), *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry* (pp. 199-224). Berlin: De Gruyter.
- Paton, W.R. (ed.). (1918). *The Greek Anthology*, Vol. 5. London: Heinemann.

- Pérez López, M. (2002). Los *Technopaignia* de la *Anthologia Graeca* y la poesía concreta. Un capítulo de la historia de la escritura. *EClás* 121, 173-182.
- Pondian, J. di F. (2020). The Origins of the Untranslatable: The Earliest Western Visual Poetry. En J. Corbett y T. Huang (eds.), *The Translation and Transmission of Concrete Poetry* (pp. 21-35). New York and London: Routledge.
- Pretagostini, R. (2007). *Ricerche sulla poesia alessandrina II: Forme allusive e contenuti nuovi*. Roma: Edizioni Quasar.
- Small, J. P. (2003). *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Squire, M. (2009). *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strodel, S. (2002). *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (1899). Die griechischen technopaegnia. *JDAI* 14, 51-59.
- Zanker, G. (2003). *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Zárate, A. (1978). Los textos visuales de la época alejandrina (Estudio y versión). *Dispositio*, 3(9), 353-366. <http://www.jstor.org/stable/41491150>

Sebastián Carrizo es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente es Profesor Asociado en la cátedra de Griego I y Profesor Adjunto en los Seminarios de Textos en Griego I y II en la Licenciatura en Filosofía, y Profesor Adjunto de Literatura Griega Clásica en la Licenciatura de Letras de la Universidad Católica de La Plata. Ha sido becario doctoral y postdoctoral de CONICET. Es miembro investigador del Centro de Estudios Helénicos (IdIHCS, UNLP-CONICET). Integra los siguientes Proyectos de Investigación: “Pasiones (com)partidas: las emociones en los fragmentos de tragedia, comedia y drama satírico de la Atenas del s. V a.C.” (ANPCYT, IdIHCS, UNLP-CONICET) y “La interacción genérica como práctica literaria en la Antigüedad” (PROYECTOS CONSOLIDAR, UNC).