



classica

Classica - Revista Brasileira de Estudos

Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos

Clássicos

Brasil

SUÁREZ DE LA TORRE, E.

Diversidad de lo popular en la poesía griega arcaica (de Arquíloco a Simónides)

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 17, núm. 17-18, 2005, pp. 73-99

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

Belo Horizonte, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770882015>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Diversidad de lo popular en la poesía griega arcaica (de Arquíloco a Simónides)

E. SUÁREZ DE LA TORRE

Universidad de Valladolid (España)

Facultad de Filología y Letras

Área de Filología griega

RESUMO: Análise das relações e do processo dialéctico entre a poesia popular e o canto profissional na Grécia antiga de Arquíloco a Simónides, determinando os diferentes registos e modalidades dos diversos poetas e géneros.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Grecia arcaica, lírica, popular, canto profesional.

1

Un primer problema con que tropezamos al recurrir al término *popular* es su oscilación entre un concepto que remite a una clasificación social (algo perteneciente al pueblo y nacido de forma espontánea y anónima en el seno de una cultura ancestral que identifica a ese colectivo) y otro que hace referencia a la aceptación y apreciación positiva de algo por un estrato amplio de la población. En el primer caso partimos del *origen*. En el segundo, del *destinatario*. En el caso de la poesía arcaica griega y, más concretamente, de la lírica, ha predominado el análisis del concepto según la primera de las acepciones, aunque a veces haya sido coincidente con la segunda. En la presente intervención analizaré la incidencia de ambos aspectos en la poesía griega arcaica, con especial atención a la lírica.

2

Para ello se impone previamente una consideración diacrónica sobre los aspectos comentados. El mundo homérico tiene que ser necesariamente el primer estrato a considerar, aunque sólo sea de forma somera. El canto, la música y la danza encuentran ricos testimonios en los poemas homéricos, que nos permiten trazar un rápido panorama pertinente a nuestro análisis. Encontramos allí una interesante división entre el canto profesional y el no profesional (para el que puede surgir la tentación de usar el término

popular). Es evidente que el primer ámbito lo constituyen los aedos, con nombre propio (como Femio o Demódoco) o los mencionados innominadamente en otros pasajes¹. Los aedos deleitan a los comensales y personas asistentes a las ceremonias con cantos de los que se aprecia especialmente su *novedad* de contenidos o, mejor dicho, su celebridad por cantar acontecimientos *recientes* (*Od.* 1, 350-51), así como su grado de apreciación entre el público. Son definidos como $\delta\eta\mu\iota\omega\gamma\circ\iota$, junto con el adivino, el médico y el carpintero, funciones que no se expresan aparentemente limitadas a un grupo social determinado, aunque la realidad histórica limite el significado. Esta observación abre, además, una nueva perspectiva del problema, a saber, la posibilidad de que el ámbito de la *popularidad* esté limitado al único grupo en condiciones de *apreciar* y valorar dichas actividades. Su canto es esencialmente narrativo², pero también se da su participación en determinados ritos (como el *treno*³) en calidad de *exarchontes* de cantos que son seguidos por los asistentes.

Además del canto del aedo, los poemas homéricos confirman la existencia de una clara funcionalidad del canto colectivo según las *situaciones*. Así, los jóvenes entonan el peán (*Il. I*, 472-474), la boda va acompañada del canto del *himeneo* (*Il.* 18, 93), la siega del canto del *lino* (*Il.* 18, 570) y los funerales del *treno*, en el que el papel principal lo desempeñan (a modo de “solistas”) los parientes próximos, como sucede en los funerales de Héctor⁴, donde Andrómaca, Hécabe y Helena elevan sucesivamente su *goos*, intercalado entre los lamentos colectivos de las mujeres, precedido del inicio que marca el aedo y cerrado por la intervención de Príamo, con una nitida estructura ritual.

Por último, el canto de Aquiles en su tienda acompañándose de la *forminge*, mientras entona los *κλέα ἀνδρῶν* (*Il.* 9, 188-9), permite apreciar que hay determinados contenidos de canto narrativo susceptibles de “popularización” o bien de conocimiento e interpretación individual a partir de la formación del sujeto (Aquiles reproduce lo que oye habitualmente a los aedos profesionales).

3

Con esta rápida síntesis del panorama del canto en Homero sólo he pretendido poner de manifiesto lo antiguo de la división entre la actuación del cantor profesional y la existencia de un amplio espectro de situaciones en las que su presencia no es imprescindible. Lo primero corresponde a la épica narrativa y lo segundo al canto funcional, ligado a diversas situaciones normalmente de carácter ritual o a actividades laborales, como la siega. Ahora bien, simultáneamente (o con una cronología ligeramente más baja según los casos) *empezamos a encontrar la incidencia del canto profesional en lo funcional-ritual*. El ámbito del certamen poético y de la fiesta en que aquél se enmarca da un giro a la actividad narrativa y da origen a la variedad de posibilidades con que se enriquece el uso del hexámetro épico. Surge así el hexámetro de contenido cosmo-

gónico, religioso o didascálico, mientras que el canto a los dioses, protagonistas de las celebraciones religiosas, se enriquece con el contenido narrativo, como se aprecia en los grandes *Himnos homéricos*.

4

Entre el siglo VIII y el VI a. C. diversos fenómenos contribuyen a modificar sustancialmente el panorama poético-musical. El contacto con culturas diversas del Egeo contribuyó a la introducción y extensión de nuevas modalidades musicales, modificaciones instrumentales e innovaciones técnicas. Los cambios internos de tipo social y económico supusieron un nuevo panorama en el ámbito de la organización de la fiesta pública, de los contenidos y modalidades del simposio, de la práctica cultural y de las necesidades que todos esos ámbitos de incidencia de lo musical requerían. La lirica arcaica supone la culminación de la incidencia e “invasión” de la actividad profesional, orientada fundamentalmente a lo narrativo, en lo funcional-ritual, pero con nuevos instrumentos y modalidades. Ello implica una continua dialéctica entre el nivel que podríamos llamar colectivo-anónimo (o sea “popular”) y las tendencias hasta entonces predominantes en el ámbito profesional de los aedos. En la composición lirica coexisten varios niveles con elementos sincrónicos y diacrónicos: la tradición anónima popular de lo funcional-ritual, la propia tradición interna de carácter profesional, los modelos épicos consolidados y la épica concurrente en sus desarrollos más recientes. Es una perspectiva compleja que, a mi juicio, explica el éxito arrollador de las variedades liricas y la reducción del ámbito épico prácticamente a los modelos consolidados.

5

Es arriesgado plantear un origen de la lirica arcaica a partir de un supuesto estrato exclusivamente popular. El cantor-creador es una institución muy antigua, bien arraigada en las culturas indoeuropeas. La coexistencia de los niveles profesional y popular-anónimo tiene que ser muy antigua y es problemático recurrir a un planteamiento genérico de lo primero a partir de lo segundo, al menos en el Mundo Griego (y no olvidemos que puede darse el proceso contrario). Asimismo resultan problemáticos los testimonios que se aducen como ilustración de la poesía popular griega. De modo general, los *Carmina popularia* reunidos por los editores de poesía griega presentan tres limitaciones importantes. Una es la del carácter tardío de las fuentes que los transmiten; otra es que, con algunas excepciones, dada su naturaleza fragmentaria y corta extensión, impiden una apreciación suficiente de sus rasgos poéticos. Por último, debe mencionarse la limitación de sus contenidos, comprensible en relación con su carácter funcional-práctico.

La agrupación temática de dichos *carmina popularia* es relativamente sencilla. Podemos establecer cinco grupos nítidos⁵. El primero está constituido por los *cantos*

rituales en un sentido más estricto, apartado al que corresponden aproximadamente una quincena de ejemplos⁶. Entre ellos destacan exclamaciones e invocaciones, himnos y plegarias a diversos dioses y héroes, como Zeus⁷, Deméter⁸, Dioniso⁹, Hermes¹⁰, Afrodita¹¹, Apolo-Helio¹², Lino¹³, Euro¹⁴ (o personajes heroificados, como Lisandro¹⁵). Otros son fórmulas rituales pronunciadas en algún momento de las distintas ceremonias: así, la que debía emitir el individuo purificado en el rito que describe Demóstenes¹⁶ (ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον), el grito del hierofante en los misterios¹⁷, el de las fiestas dionisiacas, bien autónomas (como la exclamación que señalaba el final de las Antesterias)¹⁸ o en el marco de rituales místicos¹⁹. El segundo grupo está constituido por los cantos o fórmulas aisladas que corresponden a *juegos* más o menos ritualizados y actividades lúdicas en general²⁰ (que a su vez pueden enmarcarse en fiestas religiosas). Destaca por su extensión e importancia el χελιδονισμός de Rodas (*PMG* 848), de hecho un ejemplo de poesía de cuestación, pero no es escasa su variedad. Este grupo permite apreciar lo dispar del concepto de *carmen populare*, ya que junto a un ejemplo extenso y formalmente muy elaborado como el que acabo de citar se encuentran estribillos mucho más breves (como el del ἀνθέμια de que nos habla Ateneo²¹ y que acompaña a una danza mimética) o simples gritos lúdicos de juegos infantiles²². Por el contrario, el testimonio de Plutarco²³ permite reconstruir un rito festivo espartano protagonizado por tres grupos de edad. Un tercer conjunto corresponde a cantos y fórmulas entonados en el curso de *actividades* de diversa naturaleza²⁴ (laborales, deportivas, etc.). mención aparte merecerían también los cantos de carácter *erótico*, como las canciones de adulterio (μοιχικαί) locrias (*PMG* 853) o la canción homoerótica de Calcis que transmite Plutarco²⁵. Perfil como grupo individual tienen los *embateria* o cantos de marcha espartanos (*PMG* 856, 857). Fuera de estos cinco grupos quedarían algunos fragmentos menos definidos por su función o finalidad, como el refrán sobre los lugares óptimos para plantar trigo y cebada (*PMG* 874), la expresión acerca de los trenes de los Mariandinos que aparece en un escolio a Esquilo²⁶, etc.

Este conjunto de testimonios es claramente insatisfactorio para poder delimitar formas y contenidos de poesía popular en la antigua Grecia. Mucho más arriesgado es aceptarlos como prueba de un nivel primario o preliterario. No lo son desde el punto de vista cronológico y no debemos servirnos de ellos para establecer hipotéticas formas de cantos preliterarios sumamente esquemáticos. Por otra parte, lo considerado “popular” no es necesariamente simple, como lo demuestra el canto rodio de la golondrina (*PMG* 848). En él hay aprovechamiento de elementos festivo-rituales populares (agón, paraclausítiro, juego de amenazas entre bromas y veras, posibles dobles sentidos, léxico y sintaxis particulares, pero todo ello dentro de una estructura métrica bastante cuidada, con tres partes bien definidas (con predominio, respectivamente, eolio, jónico y yámbico²⁷) adecuadas al contenido.

A pesar de las dificultades señaladas, sí se han logrado establecer unos rasgos que parecen recurrentes en las diversas culturas en los niveles considerados populares (en

el primer sentido antes señalado) de la literatura, que en el caso de la griega dan un perfil relativamente nítido. Debemos a Francisca Pordomingo²⁸ una destacada labor en este terreno y a sus publicaciones remito. En su delimitación de las características más nítidas de la poesía popular resume la autora como más relevantes la "funcionalidad, anonimia, transmisión oral, difusión colectiva, reelaboración, tradicionalidad en suma"²⁹. Asimismo destacan por su presencia concreta (junto a esos rasgos) en la poesía popular griega los siguientes: 1. Simplicidad de contenido y forma; 2. Función práctica, extraliteraria (carácter práctico, sobre todo ritual), con tendencia a la desacralización o desritualización; 3. Abundancia de la función conativa del lenguaje; 4. Tendencia a la 'dramatización'; 5. Tendencia a la estructura semántico-sintáctica binaria (sobre todo invocación más exhortación); 6. Cierta ambigüedad, dobles sentidos; 7. Reiteración y juegos de palabras (con aparición de la "jitanjáfora"³⁰); 8. En la métrica, tendencia a *kola* cortos, pero con mezcla de ritmos y metros.

Sobre este trasfondo, y con la doble perspectiva de lo popular que he señalado al comienzo, voy a proceder a un análisis de algunas de las composiciones líricas que conservamos y a analizar sus componentes y recursos, para detectar en qué medida podemos hablar de registros populares o de tendencias a la popularización en esta amplia producción. En este análisis (necesariamente concentrado y somero) me voy a ceñir a la poesía arcaica no épica, aunque sería posible también detectar en ésta diversos registros y tendencias similares.

6

El *yambo* es sin duda el género en el que mejor podemos rastrear aspectos etiquetables como populares. Ello demuestra también que hay géneros que mantienen una relación viva constante con el entorno ritual y religioso en el que parecen surgir (aunque no es necesario atribuir un origen religioso directo en todos los casos). Esa vinculación con lo ritual-popular se detecta en dos aspectos distintos. Por un lado, en la absorción de esquemas propios de la fiesta religiosa y de estructuras rituales tomadas de aquellos cultos no sólo con mayor arraigo colectivo, sino con una alcance más amplio a través de todas las clases sociales, como son los de Deméter y Dioniso, cultos en que la base agraria es fundamental, pero que se han incardinado de modo sustancial en la vida de la *polis*. Por otro lado, consecuentemente, se detecta esa vinculación en la adopción de numerosos rasgos formales y técnicas compositivas adecuados a la citada orientación, que afectan a la métrica, el léxico, las metáforas, las situaciones descritas, el recurso a la parodia, a la fábula, etc.

La relación con lo popular en el *yambo* radica, pues, en un doble aspecto: el de sus orígenes y el de su finalidad. En el primer caso, por la adopción de los instrumentos pertinentes; en el segundo, por la necesidad de que el efecto provocado tenga una am-

plia repercusión en el conjunto de la población. De hecho se busca una “popularización de la invectiva”. No voy a detenerme en los datos (bien conocidos) que vinculan el yambo con rituales demétricos y dionisiacos³¹, sino que me limito a recordar algunas características de determinados fragmentos que pueden sustentar la opinión expresada. A pesar de los elementos comunes, cada uno de los yambógrafos mejor conocidos presenta aspectos peculiares.

Arquíloco es maestro en la creación de situaciones dramatizadas a las que dota de rasgos paródicos, cómicos y obscenos, con un eficaz resultado. Tal rasgo era bien conocido en fragmentos de cierta antigüedad, como el muy citado que recoge las modestas aspiraciones del carpintero Caronte (19 W.), que introduce un personaje popular expresándose en términos proverbiales en primera persona y que probablemente era respondido por otro personaje de características similares³². Lo proverbial puede aparecer en un contexto aparentemente más solemne, como el diálogo entre un hombre y una mujer del fr. 23 W. (el refrán de la hormiga) o dar espacio a obscenos paralelos en los gustos de cada cual, como en el fr. 25 W. o apoyar argumentos demoledores y dañinos para una tercera persona, como en el fr. 196a West (con referencia a Neobula). El yambo nos introduce de lleno en la realidad cotidiana y para sus fines se pone en movimiento toda la creatividad poética capaz de adaptar al verso yámbico el insulto y las descripciones más realistas. El resultado es esa característica acumulación de situaciones reales verosímiles (si no se admite que sean verídicas³³), en las que se despliegan todos los recursos del lenguaje obsceno o de vituperio en la mejor tradición ritual popular, como se aprecia en muchos de los (probables) fragmentos de ataque a las Licámbides (frs. 30-87 West). No menos eficaz es la *combinación de registros*. Uno de los rasgos fundamentales de la poesía arquiloquea es la habilidad para construir situaciones sobre modelos consagrados por la tradición poética (sobre todo épica) y combinar la reutilización en un nuevo contexto de antiguas fórmulas con innovaciones léxicas y registros de lengua cotidianas y populares. El “Epodo de Colonia” es el ejemplo más espectacular, por lo extenso, de esta técnica. Ya de por sí el epodo, con su combinación de secuencias dactílicas y yámbicas, permitía formalmente ese contraste, que Arquíloco aprovecha a fondo; por lo que podemos encontrar, junto a fórmulas propias del epitafio funerario, la maldición ἐσ κόρακας ἄπτεχε (v. 31), lo mismo que una hemiepopea puede servir para parafrasear una fórmula épica que sirva para mencionar poéticamente la eyaculación (λευκὸν ἀφῆκα μένος, v. 52). Una variante distinta de esta técnica consiste en el uso innovador y flexible de la métrica en relación con los contenidos. Llama la atención, por ejemplo, las posibilidades de uso del tetrámetro trocaico (frs. 88-167 W.). Buena parte de la inscripción de Mnesíope³⁴ recoge episodios de la historia local, de carácter en su mayoría bélico (sobre todo en relación con los enfrentamientos con los naxios), en un tono que parece querer competir con el de la épica, incluso en la adaptación de fórmulas, aunque con un léxico más actualizado y familiar, logrando de forma hábil hacer eficaz su más que probable intención divulgativa. Como eficaz

para la popularización del insulto personal debió de resultar la adaptación de las viejas fábulas en cantos epódicos contra ciudadanos que todos identificaban bajo esas formas y conductas animales, con el resultado de quedar convertidos (con las propias palabras de Arquíloco) en seres que despiertan una enorme carcajada³⁵.

Esas cualidades para transformar en eficaz poesía tantos elementos de aceptación popular, fueron bien apreciadas precisamente por sus conciudadanos, que erigieron el *archilocheion* y recogieron parte de sus composiciones en epígrafes³⁶. Sin embargo, la propia inscripción³⁷ ejemplifica, con el episodio de la incomprendición de los ciudadanos hacia las novedades introducidas por Arquíloco, lo que suponía la irrupción en una tradición poética consagrada de elementos de raigambre popular dionisiaca y demétrica con una finalidad crítica, casi revolucionaria y catártica, en el seno de la sociedad paria aprovechando el vehículo del verso y de la fiesta pública.

La escasez de fragmentos de **Semónides** no impide extraer algunos datos de interés de lo conservado. Ante todo, no debemos utilizarlos para argumentar diferencias esenciales con los otros yambógrafos y pensar, por ejemplo, que sus composiciones carecieron de la *ἰαμβικὴ ἴδεα*. Lo conservado ofrece el siguiente panorama. (a) La utilización del yambo para la reflexión sobre el individuo y los avatares de su existencia (cf. fr. 1 W.) en un tono que sin duda trata de servir de aguijón para remover la desidia de los ciudadanos. Es, en efecto, un contenido familiar a otros autores arcaicos, desde Hesíodo a Solón, pero en la formulación de Semónides encontramos una mayor radicalidad y unos modos de expresión tajantes que hacen pensar en la sustancia del *psógos* y en sus raíces populares. La forma del conjunto es la de una admonestación a sus conciudadanos, hombres carentes de *noīs*, que deben seguir sus consejos. (b) El enriquecimiento de la tradición fabulística con elementos rituales de confrontación entre sexos. Este es el caso del célebre “yambo de las mujeres” (fr. 7 W.), que traslada probablemente al ámbito del simposio (incluso se ha propuesto que sea el de una boda³⁸) los dos componentes que acabo de mencionar, mediante un cúmulo de perfiles animalísticos adaptados a los diversos caracteres femeninos. (c) Situaciones cómicas, en las que no hay que descartar el elemento obsceno o algún doble sentido y, quizás, el vituperio personal, aparte de la mención de realidades cotidianas, muy especialmente de carácter gastronómico (cf. frs. 8-42).

Maestro de las innovaciones y la consolidación del género yámbico en dialéctica continua con lo popular es **Hiponacte**. El nivel de la realidad cotidiana se filtra a través de cada verso hiponacteo, pero su capacidad de construir estructuras artísticas por medios sutiles es extraordinaria. Entre los principales rasgos de su técnica deben destacarse los siguientes³⁹. (a) Transposición de situaciones cotidianas o coetáneas a un escenario de parodia mítica, con abundancia de la parodia épica; es decir, la fusión del presente de la acción poética cotidiana con el nivel mitico-ficticio. En este sentido destaca la identificación de la persona del poeta con Ulises y la probable existencia de una *Odisea* paródica entre sus composiciones, hechos que se recogen en datos incluso

de su propia biografía⁴⁰, aparte de diversos fragmentos con interesantes connotaciones odiseicas (como los referentes a Arete, por homonimia con la reina de los Feacios)⁴¹. (b) Recurso a la parodia ritual para reforzar la eficacia de la sátira yámbica y subrayar el efecto beneficioso para el conjunto social. Destaca en este apartado la abundante aparición del rito del *pharmakós*, bien arraigado como fiesta catártica en el ámbito jónico-átic⁴². Con este procedimiento Hiponacte renueva las variedades de la *ἰαμβικὴ ἴδεα*, al combinar un rito de especial arraigo en la *polis* con el ataque personal. En la búsqueda de una autopresentación como individuo marginal, pero que puede ser dañino con sus enemigos, destaca la forma en que el poeta utiliza la plegaria. Especial relieve, por sus elementos populares (sobre todo en el lenguaje) tiene la plegaria a Hermes⁴³, con la abundancia de diminutivos propia de la poesía de cuestación familiar a muy diversas culturas y de raigambre popular. (c) Gran vivacidad en la descripción de escenas, con abundancia de elementos escrológicos y escatológicos, en la más pura tradición ritual y yámbica. El poeta no duda en reproducir con expresiones de la lengua coloquial situaciones como una agitada escena de cópula (fr. 86 Deg.), la fallida curación de la impotencia (fr. 95 Deg.) y la sucesión de acciones apresuradas, caídas, golpes y exclamaciones del fr. 107. En el lenguaje que acompaña a estas situaciones explota Hiponacte todos los posibles recursos de la comicidad. La parodia del más elevado estilo poético se da en sus compuestos, pero se combinan con un lenguaje declaradamente obsceno, con una abundante léxico popular no necesariamente jonio, sino panhelénico, junto a elementos de la lengua más familiar del ámbito jónico, a los que se unen diversos préstamos léxicos, que seguramente formaban también parte de la lengua cotidiana de un territorio que absorbía variados elementos de otras culturas vecinas⁴⁴.

7

La *elegía* no parece el género⁴⁵ más adecuado para rastrear elementos populares, dada su extensión en el banquete aristocrático. No obstante, cabe una observación general, si la consideramos en contraposición con la épica, género con el que, por muchas razones (lengua, métrica, entorno social), se relaciona. Observamos en la elegía una tendencia a adaptar usos de lengua épicos, excesivamente arcaizantes, a registros más próximos y familiares, así como a actuar de alternativa más cercana que aquélla a las necesidades divulgativas, didácticas; en suma, a hacer de ella un instrumento más cercano a la realidad social.

Esta observación general precisa de matizaciones según los autores, épocas y composiciones. En los escasos fragmentos conservados de **Arquíloco** tenemos una variada y significativa selección. La elegía puede ser un elemento de exhortación a la armonía simpótica y simposiaca en tono muy alejado de la sonoridad épica (fr. 4 W.), con predominio del léxico coloquial, aunque combinado con la adaptación de fórmulas épicas; pero también puede mantenerse en un registro solemne elevado (fr. 3 W.). Puede

darle la vuelta a la seriedad de un epígrama votivo y combinar evocaciones épicas con la proclama de la felicidad por haber salvado la vida a costa de perder el escudo (fr. 5 W); o puede mantenerse totalmente pegado al nivel épico en una composición luctuosa con llamada a la *τλημοσύνη* (fr. 13 W).

La elegia guerrera, tan próxima a la épica, nos permite apreciar una nueva modalidad de condensación de las motivaciones épicas sobre los parámetros tradicionales de la fama entre los conciudadanos (constantes referencias al *λαός* y al *δῆμος*) y la aproximación (a través de esas evocaciones épicas) a los antiguos héroes: **Calino** no duda en equiparar a los que sobreviven con gloria con los *ἥμιθεοι* (que para Hesíodo eran los héroes de Troya)⁴⁶. Lo interesante es que los poemas de **Tirteo**, cuyos argumentos exhortativos no están tan lejos de los de Calino, pueden ser contrastados con los *έμβατήρια* de la poesía considerada "popular". Hay que tener en cuenta que, si admitimos esta clasificación, estaríamos prescindiendo del problema de la rígida estratificación social espartana. Es decir, estaríamos admitiendo que un *embaterion* simplemente se dirige a todo aquel ciudadano (de cualquier estrato, simplemente libre) que defiende la patria⁴⁷. ¿Es entonces popular simplemente porque es anónimo? ¿O por algo más? Quizá no esté de más que nos fijemos en algunas diferencias. Primero, en la lengua y el metro. Surge así una vieja manzana de la discordia: la de si las composiciones de Tirteo han sido *jonizadas*⁴⁸. En mi opinión, puede ser defendible la utilización antigua de la lengua jónico-épica⁴⁹; más aún, me parece fundamental para entender la diferencia con el simple *embaterion* popular en la búsqueda de un tono *heroificador* del conjunto, a lo que contribuye precisamente el metro. Además, frente al canto compuesto en un ritmo más adecuado al movimiento (y con alguna imperfección métrica), la elegía permitía desarrollar los mismos motivos exhortativos en situaciones distintas, muy probablemente la del simposio de quienes estaban al mando del ejército, pero con pretensiones de que llegara a conocimiento del conjunto de los ciudadanos⁵⁰. Tirteo se dirige no sólo a los que llevan espada, lanza larga, gran escudo y casco empenachado, sino también a los simples *γυμνῆται*, que deben colocarse junto a los *πάνοπλοι* (fr. 8, 35-38 G.-P; cf. 10, 12 ss.). Destaca en este conjunto su carácter aleccionador, moralizante e incluso didáctico, por la referencia tan precisa a cómo llevar a cabo los ataques y la defensa, además de la inculcación de valores morales. En consonancia con este destacable afán moralizador estaría, en los fragmentos referentes a aspectos no bélicos sino de explicación del origen y naturaleza del sistema de gobierno (de la *Eunomía*), la implicación de todos los grupos de ciudadanos con referencia precisa a sus derechos y obligaciones (cf. frs. 1a+1b G.-P).

El poeta elegíaco pasa a convertirse en una especie de depositario de la conciencia de la comunidad y la elegía, por encima de su predominante entorno de interpretación simposiaco, penetra en el terreno de la historia y de la política, sin dejar de atender preocupaciones comunes a cualquier individuo. Especialmente notable fue el caso de **Mimnermo**, con la combinación de mito, historia y reflexión general acerca de, por

lo menos, el amor y la vejez⁵¹, y por su renovación de la lengua poética sobre la base de la épica. Sin embargo, se trata de un caso muy marcado de experimentación en la renovación de la técnica poética⁵². Si efectivamente (retomando la definición calimachea) su *Nanno* se componía de una variada sucesión de composiciones breves (κατὰ λεπτόν), podríamos estar ante un consciente modo de difusión (con la consiguiente popularización) de las mismas, al quedar facilitada la circulación oral aislada y la conjunta mediante el recurso a la escritura (*teste Solon*). No obstante, el caso de Mnímero es especial y particular y se configura como una excepción en la tendencia más abierta y socialmente más generalizante del resto de la elegía.

Solón nos sitúa en una dimensión aún más pertinente para la argumentación que vengo sosteniendo. Las características de sus composiciones están en perfecta armonía con el papel político y social de esta excepcional figura histórica. Se trata de una forma poética de discurso político en la que, manteniendo los cauces de la tradición genérica, Solón combina rasgos innovadores y tradicionales. Su recurso principal para conseguir un eficaz equilibrio entre ambos extremos está, sobre todo, en las elecciones léxicas. La lengua poética de Solón (y la nueva lengua técnica de sus leyes) presenta un estudiado equilibrio entre la tradición panhelénica, de base épico-jónica, y niveles más familiares, próximos y vernáculos, aparte de más acordes con la nueva realidad social⁵³. El vocabulario político (cf. *Ισομοιρία*, 29b, 9 G.-P.), técnico-profesional (cf. *συμμαρτυρέω* 30, 3 G.-P) y coloquial-vernáculo (*λατρεύω* 1, 48 G.-P.; *τρώγω* 32, 1 G.-P.; *χαῖνος* 15, 6; 29b, 4 G.-P) penetra en sus elegías, yambos y troqueos. Es evidente que su interés, manteniéndose en líneas tradicionales de los distintos tipos de versificación, es intentar llegar a una circulación amplia de sus composiciones, consiguiendo su difusión en amplias capas de la población. Pero ese equilibrio entre lo más tradicional (en el sentido literario) y lo más popular aparece también en las demás elegías. Por ejemplo, en la *Eunomia* (3 G.-P.) Solón reúne términos nuevos, familiares al ciudadano y adecuados para reflejar la inestabilidad social y política, como son las *σύνοδοι* (22)⁵⁴, las reuniones en que se fraguan las conspiraciones de los enemigos de la *polis*, o la *διχοστασίη* (-ης [37])⁵⁵, a la que pone fin la Eunomia proclamada por el poeta. En la parte en que se enumeran los buenos efectos de la *Εὐνομία* Solón acumula otras novedades léxicas, como el uso translaticio de *λειτάίνω* (-ει [33]), el de *εὐθύνω* (-ει [36] con valor jurídico y la aplicación a entidades no humanas de los adjetivos *ὑπερήφανος* (-α [36], con *ἔργα*) y *πινυτός* (-ά [39], *πάντα... πινυτά*). Lógicamente, cuando la forma poética permite romper la horma impuesta por la tradición épico-jónica, aumenta la presencia de un registro más próximo a la lengua cotidiana, como sucede con los yambos (frs. 30-34 G.-P.). Por ejemplo, en el fr. 30 G.-P. encontramos un precedente de las *rheesis* trágicas, en que el poeta hace una especie de defensa judicial de su actuación política, lo que hace aflorar un término casi técnico, como el verbo *συμμαρτυρέω* (3), pero combinado con novedades como el verbo *συναρμόζω* (16) o el adjetivo *φιλοκτήμων* (21); el poeta detalla con lenguaje sencillo sus logros

(eliminación de mojones, retorno de exiliados, redacción de leyes), sin dejar de utilizar algún recurso retórico (como la construcción polar (7), pero sazonando el conjunto con comparaciones propias de la tradición popular gnomológica ($\omega\varsigma\ \acute{e}v\ \kappa\upsilon\sigma\iota\upsilon\ \pi\omega\lambda\alpha\iota\sigma\iota\upsilon\ \acute{e}\sigma\tau\rho\acute{a}\phi\eta\varsigma\ \lambda\acute{u}\kappa\o\varsigma$, 26-27).

Como puede comprenderse fácilmente, incluir en este revisión una referencia al *corpus Theognideum* encierra especial dificultad, por la naturaleza de su gestación y sus numerosos problemas, y aún más si tenemos en cuenta que la ideología predominante en el mismo no es precisamente "popular". Sin embargo, creo que merece la pena poner de relieve el hecho de que lo peculiar de sus orígenes se debe a que sus características de lengua y contenido contribuyeron a su rápida divulgación y al complejo proceso de difusión de *excerpta* y reunión de fragmentos (más de una vez) que condujo al resultado recogido por los códices. Entre esas características destaca tanto el logro de una lengua sencilla, con procedimientos basados en la selección de un léxico simple y eficaz y un modo de expresión fundado en la poesía sapiencial tradicional. La eficaz sencillez de ese léxico consiste esencialmente en series de oposiciones conceptuales polares de registro simple, que definen las categorías sociales y morales que se quieren contrastar: *ἀγαθός, ἔσθλός* // *κακός, αἰσχρός; πενίη* // *πλούτος* (y derivados); *φίλος, ἔχθρός*; *πίστις* // *ἀπάτη, ψεῦδος; σώφρων* // *ἄφρων*, etc.

8

La lirica mélica nos permite percibir con más facilidad la multiplicidad de las relaciones con lo popular en todos los sentidos. Los poemas de Safo son probablemente los que más se han relacionado con la poesía popular griega, sobre todo los epitalamios. En realidad el caso de Safo presenta unas características especiales que no permiten simplificaciones. Si algo caracteriza esta poesía es la capacidad de crear un nuevo modo de expresión poética sobre una perfecta síntesis armónica de elementos tradicionales de la épica, de rasgos populares y de perfeccionamiento de la propia tradición de la mélica en su variedad eolia. Por otra parte, esta síntesis de componentes tiene como destinatario al grupo femenino en torno a Safo, por lo que debe considerarse con precaución (como hace tiempo se ha visto) el aparente tono individual y personal de las expresiones. Si formalmente estamos ante poesía dirigida de un 'yo' a un 'tú', este carácter tan directo y acuciante de la expresión (tan propio, por cierto, de la poesía popular) está aquí en función de una experiencia colectiva y compartida. Todos estos rasgos se aprecian especialmente en tres tipos de composiciones.

(a) Si tenemos en cuenta que buena parte de los cantos conservados como *carmina popularia* pertenecen a *plegarias*, deberá ponerse de manifiesto la importancia que este componente ritual adquiere en Safo y la forma en que lo hace. Más de una docena de los fragmentos sáficos conservados (mayoritariamente del libro I) son plegarias o contienen elementos de la misma de relevancia en el conjunto⁵⁶. Es evidente que estamos lejos de

la plegaria espontánea popular, caracterizada por la simplificación de sus elementos, y que no debemos contemplarla como un recurso individual o personal. La plegaria sáfica es un recurso más para conseguir la cohesión del grupo femenino, transmitir y compartir sensaciones y estados de ánimo y, a la vez, entrelazar el plano del presente poético con el mundo de las divinidades protectoras, en primer lugar Afrodita (pero también, por ejemplo Hera: cf. fr. 17 V). Estos fragmentos, que tantos elementos tienen del himno clético, se caracterizan por la acuciante reclamación de la presencia de la divinidad y por la variedad de recursos, pero siempre sobre un esquema muy sencillo y eficaz de base tradicional⁵⁷.

(b) Otro grupo de fragmentos importante, con elementos tradicionales y populares, es el de la *expresión amorosa*, cuya manifestación conoce diversas formas. Puede ser la evocación y rememoración nostálgicas (fr. 96 V.)⁵⁸, la creación de una supuesta situación ‘dramática’ (cf. fr. 102 V.), que puede tener lugar ante la destinataria del sentimiento (frs. 121 V.; cf. 129 V.⁵⁹) o la simple manifestación de la pasión amorosa (eso sí, “una vez más”, fr. 130 V.) o de la soledad en la noche (168b), el elogio de la otra persona (fr. 156 V.), etc., siempre con estructuras sencillas, con recursos poético-retóricos concentrados y elementales (aliteraciones, *homoioteleuta*, etc.) en formas comparables a las que encontramos en la expresión popular.

(c) Por último, es forzoso mencionar los cantos para determinados ritos. Muy escasos son los fragmentos relacionables con las fiestas de Adonis⁶⁰, pero no sucede lo mismo con los *epitalamios*⁶¹, término tardío que engloba diversos tipos de “canto de boda”, algunos de los cuales responderían con más exactitud al antiguo himeneo y, por otra parte, implicarían la presencia de composiciones corales, con interpretación pública, por parte de Safo⁶². De hecho uno de ellos mantiene precisamente el estribillo ritual-popular que da origen al término (111). Estos fragmentos hacen referencia a los protagonistas y situaciones de la ceremonia nupcial (el portero que vigila la casa de los novios; fr 110; el novio, frs. 112, 115; la novia, frs. 108, 116; ambos, fr. 117; el padre de la novia, fr. 109; se evoca el banquete nupcial, fr. 141; la *pompé* y cambio de morada de la novia –con procedimientos caros a la poesía popular como la anáfora⁶³– fr. 104a; y quizá la fiesta misma nocturna: cf. 30⁶⁴ y), así como a los sentimientos que despierta este decisivo rito de paso, sobre todo la pérdida de la virginidad, expresada de forma directa (frs. 107, 114) y también simbólica (cf. 105, a, b, c). Sin embargo, junto a estas formas más elementales y próximas a lo popular, es probable que Safo haya enriquecido la tradición del epitalamio con la integración de la narración mítica o que, al menos, composiciones como el fr. 44 evocaran arquetipos míticos (boda de Héctor y Andrómaca) de la ceremonia nupcial precisamente en un ámbito cultural en el que la épica tenía importantísimo arraigo⁶⁵.

El caso de *Alceo* presenta algunas diferencias, aunque hay puntos en común. También se ha supuesto que hay una tradición popular detrás de determinadas composiciones de Alceo y que su variedad de metros y estrofas (algo mayor que en Safo)

descansa sobre una arraigada cultura musical local, rica en formas populares y tradicionales⁶⁶. Rastrear estos elementos a través de los fragmentos conservados no es tarea fácil y sólo aisladamente, como en el lamento femenino del fr. 10 V. (ἔμε δείλαν etc.) nos parece encontrar limpio el eco del canto popular. Sin embargo, una consideración de los tipos de composiciones, como acabamos de hacer con Safo, y de la finalidad y función de las mismas puede contribuir a aminorar esas dificultades. Para empezar, la agrupación antigua que conocemos para algunos poemas es significativa. Un grupo era descrito por Estrabón (13, 617) como *στασιωτικά*, término que parece calificar a cantos "revolucionarios" adecuados al grupo o facción reunidos en el simposio; otros fragmentos nos traen el eco del divertimento en el simposio, con reflexiones directas sobre el mismo o de carácter general o el tono propio de la relación erótica entre sus participantes⁶⁷. Todo este conjunto recuerda de algún modo a lo que luego serán los *skolia* áticos (de hecho Alceo circuló abundantemente en Atenas) y suponen un extendido estrato de poesía compartida colectivamente y probablemente rica en rasgos populares. Lo que sucede es que Alceo enriquece el canto de banquete de modo excepcional, desarrolla un lenguaje metafórico propio (imagen de la nave⁶⁸), introduce el mito como término de referencia y contraste para el ataque político y de caracteres⁶⁹ y, mediante una fuerte irrupción de un 'yo' aparentemente personalizado, consigue una fuerte implicación colectiva⁷⁰. Como en el caso de Arquíloco, se mueve entre la sutil alusión mítica paradigmática (pero muy simple y eficaz, en la que se repiten modelos popularizados ya como Aquiles y Helena⁷¹) y el insulto más abierto, como se ve en la colección de insultos y moteos dedicados a Pítaco que recoge Diógenes Laercio (test. 429 V.), que no desmerecen en nada de la mejor tradición popular y yámbica, alguno de los cuales nos ha llegado en su contexto (cf. "tripudo" en 129, 21).

Este último ejemplo permite apreciar la elaborada técnica de Alceo a partir de elementos tradicionales. En efecto, en el fr. 129 se combina la plegaria (en forma de maldición o *ἀπά* y a partir de una descripción del entorno inmediato que sirve de pretexto para que aquélla se produzca) con la evocación de un juramento para unir pasado y presente e introducir la figura de la persona atacada mediante el insulto mencionado implicando así a todos los actantes posibles: yo del narrador-poeta, dioses, camaradas de *hetaireia*, terceras personas y, en última instancia, la comunidad entera, presente en los términos *δῆμος* y *πόλις*, que ocupan los mismos lugares iniciales de la estrofa (20 y 24). Con cierta *vis comica* presenta Alceo la conducta de Pítaco como la de un barrigudo torpe que pisotea los juramentos y machaca a la comunidad.

De forma similar a lo que ocurría en Safo, también una forma ritual popular como el himno o la plegaria es acomodada a las necesidades del simposio. Aunque se ha pensado en la hipótesis de un público amplio, los poemas con elementos hímnicos de Alceo⁷² parecen adaptados a la entonación simposiaca, al menos primariamente. Hay una consciente condensación de elementos. Lo que no cabe descartar es la intención de que estas composiciones propias de un simposio (o fiesta privada) se compongan

con la intención de que circulen después en un ámbito ciudadano más amplio, con la ventaja de que su lengua es el dialecto coetáneo (o próximo).

Si pasamos al ambiente del simposio jónico, la figura de **Anacreonte** nos depara una interesante demostración de cómo la tradición poética es capaz de mantener vínculos con modalidades arraigadas y, al mismo tiempo, desarrollar modos de expresión, técnicas y estilos innovadores, con un eficaz efecto en su apreciación coetánea y posterior. Anacreonte nos depara un interesante efecto de *popularización en la recepción*, con el surgimiento de las composiciones que conocemos como *Anacreontea*. Este efecto en la recepción puede significar también la capacidad de impacto y difusión que en su día tuvo la poesía de este poeta viajero, que acabó sus días vinculado a la Atenas prepericlea. Su mundo es el del simposio aristocrático (y, más específicamente, el de los tiranos⁷³), pero su técnica compositiva adopta numerosos rasgos tanto de la tradición yámbica simposiaca como de la canción popular, siempre con notable elegancia y mesura en la expresión⁷⁴. De hecho algunas de sus composiciones hacen referencia al propio simposio como contexto inmediato⁷⁵. Sin embargo, lo más significativo es que se aprecia una búsqueda de la trascendencia del canto al propio simposio. Ante todo, llama la atención la aparición en sus poemas de cerca de una decena de nombres de ciudadanos de ambos性⁷⁶, con frecuencia víctimas de una dañina ridiculización o, en algún caso, objeto de elogio, ya que se cuenta con la repercusión del canto más allá de los límites de la sala de banquete. Curiosamente, no se ha planteado en este caso el problema de la realidad histórica de tales personajes, cuando se trata de una utilización de la invectiva (o el elogio) nada lejana de la que hace Arquíloco. En cuanto a la poesía de contenido erótico, encontramos tanto la posibilidad de que se trate de referencias a las relaciones que se establecen en la dinámica del propio simposio, como afirmaciones más generales⁷⁷. Se trata de composiciones sencillas, con el desarrollo concentrado de una imagen simple (por ejemplo, la equina, para referirse a la seducción de una mujer⁷⁸) y a veces con el recurso al doble sentido, con un humor compartido con ciertas tradiciones populares⁷⁹.

Conviene sin embargo advertir que la aparente simplicidad de Anacreonte implica un sutil uso de la tradición poética antigua y que las metáforas más frecuentes (el deporte, la doma de caballos) pertenecen al ámbito más puramente aristocrático. Cuestión distinta es, evidentemente, la de las posibilidades de popularización en la recepción que he señalado antes y que iban implícitas en los rasgos de estas composiciones, formadas sobre estructuras simples, que a su vez son de arraigo popular⁸⁰.

Pasamos ahora a la serie de poetas cuyas composiciones son mayoritariamente corales, aunque en algunos de ellos debemos admitir asimismo la práctica del canto monódico para un ámbito distinto del de la fiesta pública. Por su naturaleza, es lógico que la composición coral presente rasgos compartidos con cantos menos elaborados surgidos con motivo de fiestas populares o, simplemente, celebraciones colectivas.

Mantienen, pues, un perfil marcadamente ritual. Pero, una vez más, la variedad de posibilidades obliga a considerar por separado a cada uno de los autores.

Como sucedía con Arquíloco, sorprende la diversidad de composiciones que se atribuyen a **Alcmán**, cuya actividad debió de ser bastante más intensa de lo que los escasos fragmentos permiten apreciar. En efecto, encontramos indicios o fragmentos de himnos a los dioses, cantos destinados a rituales variados y algunos muy específicos como los partenios; poemas protagonizados por diversos héroes épicos, así como una especie de Odisea alternativa; cantos adecuados para banquetes y simposios, aparte del misterioso conjunto conocido como *Κολυμβῶσαι*. Se trata de un poeta con una fuerte conciencia de las particularidades de su canto, de la novedad que supone y de las cualidades que encierra, como se ve en sus variadas formas de invocación a la Musa o las Musas⁸¹. Una vez más (como en el caso de Safo) cantos de larga tradición épica se formalizan y renuevan con elementos de gran variedad. La ceremonia de entrega de la ofrenda⁸² a la diosa del Amanecer, en un rito que presenta aspectos prenupciales o iniciáticos, probablemente contaba con cantos populares arraigados en la comunidad. Alcmán enriquece y normativiza dichos cantos corales. Los dota de una estructura tripartita (actualidad – mito – actualidad), entrelaza el mito local con la reflexión moral general y desarrolla la referencia a la actualidad del canto con ricas imágenes⁸³, pero manteniendo elementos compartidos con la lírica popular. Destaca la sencillez de las estructuras sintácticas, el predominio de los aspectos ‘performativos’, la referencia directa a los actantes inmediatos, el predominio de las funciones conativas del lenguaje, la implicación de participantes y público, etc. Si estos aspectos destacan más en el primer partenio (*PMGF 2*), en el segundo (*PMGF 3*) entra en juego el lenguaje tradicional del canto amoroso, con una manifestación explícita de los sentimientos del coro hacia la protagonista, Astimelusa. En uno y otro caso destaca el esfuerzo *mostrativo* cara a la comunidad⁸⁴, con cuya presencia cuenta el poeta y a la que hace referencia el coro (cf. *κατὰ στρατόν* y *μέλημα δάμου* en *PMGF 3*, 73-74). La composición trata de acaparar la atención de un público variado con recursos, por tanto, no menos diversos.

Esta sensibilidad alcmánica para la variedad de registros se aprecia bien fuera de los fragmentos⁸⁵. Evocaciones odiseicas con motivos del canto popular (la referencia a la relación hombre-mujer, con simbolismo tradicional, y al matrimonio)⁸⁶ se entremezclan en *PMGF S5(b)*. El sentido del humor del canto popular (con autocrítica del poeta) se aprecia en *PMGF 17*, mientras que el ritmo simple (yámbico) y la enumeración de las estaciones se asemeja a una canción popular en *PMGF 20* o nos sorprende con un diminutivo poco frecuente (*μελίσκου*) en *PMGF 36*. La evocación del rito dionisiaco en una variedad peculiar⁸⁷ y con referencia a motivos populares se da en *PMGF 56*. Nombres parlantes aparecen en *PMGF 107*, etc.

Por último, es de destacar en Alcmán la presencia de diversos fragmentos con menciones de héroes del mito, muy en especial de la épica troyana⁸⁸, pero también de

otras sagas⁸⁹. En particular es notable la serie de fragmentos que permitirían reconstruir en Alcmán una especie de *Odisea* paralela, al menos de los episodios de las sirenas ((cf. *PMGF* 80) y de Nausícaa y la corte de Alcínoo (*PMGF* 81-85). En concreto aparece una variante muy interesante en el de las sirenas, ya que es la propia Circe la queunta de cera los oídos de los compañeros de Ulises, lo que puede ser un testimonio no tanto de una innovación del poeta, cuanto de una posible variante oral antigua de este episodio, que en algún momento pudo coexistir con la versión homérica⁹⁰. Sea o no así, lo interesante es que Alcmán opta (al menos en este caso) por modificaciones del canon homérico que podrían justificarse a partir de la mayor popularidad local de ciertos relatos. En cualquier caso, la naturaleza de los fragmentos hace aconsejable no lanzar conjeturas sobre el uso alcmánico de la saga épica.

Por el contrario, si estamos en condiciones de apreciar el tratamiento de la misma (y de otras sagas) en la poesía de **Estesícoro**. El poeta de Hímera supone una auténtica revolución en el tratamiento de las sagas épicas y miticas en general, en el fondo y en la forma, como ha sido señalado con frecuencia. Estamos ante un fenómeno de adaptación a nuevas necesidades, sociales, artísticas, rituales, a las que da respuesta con sus numerosas novedades. Éstas afectan a la métrica (probablemente a la música), con la regularización de secuencias y estructuras que permitían desarrollos narrativos ajustados a variedades de canto, con acompañamiento citaródico, que condensaban la acción descrita y modulaban el relato ajustado al nuevo vehículo métrico y musical. Afectan asimismo al contenido (por la selección temática) y a la forma de estructurar el relato. La renovación poético-musical y temática de Estesícoro es impensable, entre otras cosas, sin la importancia que en su época reviste el culto a los héroes y el papel que desempeña en la *polis* griega. Sin embargo, Estesícoro no se limita a un canto estrechamente local (no excluido en algunos casos), sino que recrea el mundo de la tradición épico-mítica y lo ajusta a una nueva forma de relato y de interpretación. Recordemos brevemente los contenidos que conocemos (por cierto, transmitidos por la tradición en su mayoría con títulos, con conciencia de relatos de unidad temática). Varios se refieren a la saga troyana, en todas sus fases: la *Helena* y sus dos palinodias, la *Iliou néstoris* (con el problema de la posible independencia del “Caballo de madera”), los *Retornos*, las *Oresteas*. Abunda asimismo la saga tebana: *Erífila*, la posible *Tebaida* (si no es lo mismo); la epopeya de Meleagro (*Συοθῆται*), la de Heracles (*Gerioneida*, *Cicno*), más otros de amplia difusión (*Juegos fúnebres en honor de Pelias*, *Europea*, etc.). Pero no se trata sólo de la selección temática, sino de la técnica de presentación y desarrollo de las acciones épicas en sus cantos. No es exagerado afirmar que las composiciones de Estesícoro son lo más parecido que conservamos a una *prototipo de tragedia*. En su acertada descripción de la poesía de Estesícoro, Quintiliano (TB12) no sólo acertó a sintetizar con maestría la técnica de adaptación lírica de la materia épica (*epici carminis onera lyra sustinentem*), sino también a especificar las cualidades dramáticas de estos cantos: *reddit enim in agendo simul loquendoque debitam dignitatem*, expresión

en la que también se destaca la maestría estesicorea en la configuración de verdaderos *caracteres*, con una perspectiva psicológica notable, rasgo que no escapó tampoco a la sensibilidad de Dionisio de Halicarnaso, cuando destacó, junto a la maestría en el relato de πράγματα, el hecho de que en ellos se apreciara τὰ ἥθη καὶ τὰ ἀξιώματα τῶν προσώπων (TB15). Algunos fragmentos de la *Gerioneida* y de la posible *Tebaida* (o quizá *Erífila*) ponen bien de relieve cómo era capaz de dar variedad a esa condensada epopeya (entre 1000 y 2000 versos) con diálogos cargados de intensidad emocional o con partes narradas enriquecidas con eficaces metáforas e imágenes diversas. Sin salirnos de la *Gerioneida* (PMGF 124-S87 [30]), su probable estructura (según la reconstrucción más generalmente admitida) pone de relieve la nueva técnica narrativa, ya que se alternaba una primera parte centrada en el relato de diversas *acciones* ([a] viaje de Heracles a Tarteso; [b] obtención de la copa de oro del sol; [c] lucha con el pastor Euritión y el perro Orto), con una parte central dedicada al *informe y deliberación* de los personajes ([a] informe de Menetes a Euritión; [b] diálogo de Gerión con su madre y [c] consejo de los dioses), para volver a la narración de la *acción final* ([c'] lucha con Gerión y muerte de éste; [b'] retorno a Tarteso con el ganado y devolución de la copa del sol; y [a'] regreso con el ganado a Tirinte y encuentro con Folo).

Es evidente que Estesícoro está tratando de que sus cantos mantengan la atención de un público amplio, está convirtiendo el canto citaródico-coral en un verdadero *espectáculo* y a la vez, como observó López Eire⁹¹, trata de dotar a sus poemas de rasgos narrativos distanciados de las convenciones de la épica más antigua, con la aparición de rasgos próximos a los que Propp asignaba al cuento popular⁹². Podríamos, pues, hacernos la pregunta de si estamos ante un intento de *popularización* o quizá *divulgación* de las sagas épicas con nuevos recursos formales, aunque quizás sería más adecuado hablar de un esfuerzo de adaptación de aquéllas a las nuevas circunstancias políticas, sociales y de inmediatez en las condiciones de interpretación festiva (lo que incluye también quizás su popularización). Sería fácil al respecto aducir la célebre expresión Χαρίτων δαμάματα καλλικόμων (PMGF 212) como muestra de la conciencia expresa del poeta de esa función de sus cantos. En este punto, sin embargo, conviene mostrar cierta prudencia. En primer lugar, porque, como explica el escoliasta de Aristófanes⁹³, podría significar simplemente que son cantos entonados “en público” y, además, porque el mismo escolio deja claro que formaban parte de la *Orestea*, por lo que habría que conocer el contexto inmediato de la cita, para saber a qué cantos se refería exactamente. Sólo sabemos que es una exhortación a que el poeta los entone al llegar la primavera, por lo que muy bien pueden ser cantos rituales estacionales, pero no debemos aplicar al término con valor general a las composiciones de Estesícoro⁹⁴. Sin embargo, al menos sí sería válido dejar constancia de la fuerte conciencia de implicación de todo el δῆμος para la entonación del canto festivo. Por ello considero crucial este factor como condicionante en las numerosas novedades (generales y de detalle) de la producción estesicorea. Por último, quisiera subrayar un hecho que no considero

banal. Si antes he calificado de “popularización en la recepción” el fenómeno de los *anacreontea*, que no son sino estereotipos de los motivos anacreónticos, Estesicoro conoce en la posteridad un doble fenómeno, como es, por un lado, el del surgimiento de relatos pseudobiográficos en torno a sus cantos sobre Helena y que explican cómo le llegó el mensaje de la solución para curar su ceguera⁹⁵ (TA 40-42). Junto a ello se encuentra la asignación tardía de poemas en los que se narraban amores trágicos (Cálice, Radine, Dafnis) o la anécdota (con elementos fabulísticos) del segador, el águila y la serpiente, en la que los dos primeros se salvan mutuamente la vida⁹⁶. Si el primer fenómeno es efecto de la fama alcanzada en a posteridad por sus poemas sobre la heroína espartana, el segundo revela el particular aprecio que los Antiguos sintieron por sus dotes de narrador, hasta el punto de considerarlo autoridad capaz de haber dado forma a relatos de claro corte popular.

A partir de este momento la poesía va a conocer una orientación nueva con implicaciones en la búsqueda de un refinamiento cada vez mayor. Se trata del desarrollo de la función encomiástica de la poesía y su condicionamiento a los encargos de comitentes, individuales y colectivos.

Muy es distinta es, por ello, en contraste con la de Estesicoro, la técnica poética de **Íbico**, en consonancia con sus diferentes circunstancias vitales y profesionales (y a pesar de algunas coincidencias formales y de sus cualidades de recreación épica). Desde el siglo pasado diversos hallazgos papiroáceos nos han permitido establecer un perfil relativamente amplio de la producción ibicea (a pesar de la escasez de lo conservado). El muy comentado fr. *PMGF* S151, el elogio a Polícrates, hacía tiempo que nos había dejado clara la capacidad de Íbico para componer un encomio con una sutil innovación de elementos épicos. Hoy, casi con toda probabilidad, sabemos que las cualidades encomiásticas del poeta se concentraron también en otras composiciones, algunas de ellas quizás *epinicios*⁹⁷, que serían los más antiguos conocidos, en los que destaca la aparición de mitos acordes con la temática del canto. Esta producción se completa con otra en la que el canto se centra en el tema erótico (sustancialmente en cantos del tipo *παιδικά*), faceta que le dio la mayor popularidad en el Mundo Antiguo. En este sentido debe subrayarse la característica ibicea de seleccionar de la tradición épica motivos eróticos, como la belleza de sus héroes (como Troilo), así como para escoger los mismos motivos dentro de la tradición mitica en general⁹⁸. No obstante, los fragmentos en que se describen los poderes del amor presentan algunas características comunes, pero sólo lejanamente podríamos ponerlos en relación con manifestaciones similares de la poesía popular. En todos los casos se subraya el poder de Eros (de diversas formas), frente al efecto en el poeta (entendiendo como tal la *persona loquens*). Puede ser el contraste entre el florecimiento estacional de la naturaleza con la continua esclavitud de él al inflexible Eros (*PMGF* 286). Puede ser asimismo el que ofrece la belleza del amado, a la que contribuyen las diosas, con las noches insomnes del poeta (*PMGF* S257a). O bien, en fin, la insistencia en su acecho del amor, a través de los ojos del amado, frente

a la fatiga de quien cae una vez más en las redes de Cipris (*PMGF* 287). Los motivos pueden ser tradicionales (y el del insomnio francamente popular), pero se presentan con una elaboración formal muy notable, que acompaña a una proclamación de Eros como divinidad dotada de fuerza irresistible.

La evolución de la lírica griega tiene un hito fundamental en **Simónides**, del que actualmente podemos apreciar bien su increíble versatilidad, en géneros (epinicios, encomios, peanes, trenos; elegía pública, elegía de banquete, epigramas, las misteriosas *Katεvxai*, etc.), temas, versificación y lengua. No menos impresionante es la extensión geográfica de su actividad, convertido en uno de los ejemplos más notables de poeta viajero. Dos de los aspectos biográficos más conocidos, su avaricia y la invención de la mnemotecnia, no son más que el trasunto de dos facetas destacadas de su actividad: la consolidación del papel profesional del poeta, remunerado por su labor, y la preocupación por hacer de la poesía un receptáculo de la memoria, individual y colectiva. Podría parecer de nuevo forzado que buscáramos aspectos populares en la poesía de Simónides. Sin embargo, no me resisto a traer a colación el hecho de que no sólo se le atribuyeran numerosos epigramas, sino también uno de los más conocidos escolios áticos (*PMGF* 651, *úγιαίνειν μὲν ἀριστού* etc.). Entre las particularidades de la poesía de Simónides (por ejemplo, en el uso de adjetivos, imágenes, etc.⁹⁹) algunos fragmentos permiten apreciar una novedad importante: la creación de un nuevo estilo lírico de temática reflexiva, una adaptación peculiar de la tradición sapiencial al verso lírico, como se aprecia en las lapidarias expresiones (con ajuste métrico-sintáctico), por ejemplo, de los fragmentos *PMGF* 524 a 527, 541 o (sobre todo) 542, que con razón causó tanto impacto en Platón. Este particular estilo, tan apto para hacer perdurar estas reflexiones en la memoria, convirtieron a Simónides con razón en una importante fuente gnomológica¹⁰⁰. El célebre fragmento *PMG 543*, en que Dánae canta a su hijo Perseo dormido, permite apreciar cómo las formas populares y tradicionales (en este caso, una “canción de cuna”) son revitalizadas con la nueva técnica poética. Enormemente influyente debió de ser su producción elegíaca, en todas sus dimensiones. Sobre todo, las elegías dedicadas a las victorias de Artemisio y Platea, en las que se vinculaba la epopeya arcaica, la labor del poeta y la gloria de los contemporáneos en un monumento que refleja, igual que los cantos líricos del mismo tenor (la batalla de Salamina, por ejemplo) la preocupación de Simónides por el papel de la poesía en la conservación de la memoria de los hechos, algo que no se entiende sin la conciencia de una difusión a gran escala de las composiciones. Una forma de competición con la historia sumamente eficaz por las posibilidades de pervivencia oral.

La lírica griega “literaria” aparece, pues, desde sus comienzos con un grado de desarrollo tan notable que hace suponer un largo período de evolución (en fases orales) compartido con la lírica de registro más popular. En la fase en que la conocemos, en que la escritura ha permitido su fijación y difusión con nuevas dimensiones, se mantiene

un proceso de experimentación incesante, con búsqueda continua de nuevos recursos, pero con una indudable dialéctica frente a lo popular, de superación y asimilación a un tiempo, según las necesidades y circunstancias. Se observan, en efecto, rasgos compartidos (que pueden aparecer modificados o "evolucionados" en el nivel más culto) y la existencia de una perspectiva de influencia tanto en el entorno inmediato como de mayor difusión en un ámbito mayor y de pervivencia transtemporal. A la dialéctica, pues, entre popular/"culto" y a la búsqueda de la dimensión popularizante por la difusión hay que añadir la que se da entre lo local y lo panhelénico (con el progresivo triunfo de lo último).

Además de estas reflexiones de carácter general, la consideración de determinadas características de los autores revisados nos ha permitido apreciar las variedades de lo popular y de su imbricación con otros registros muy variados. Se aprecia la cercanía viva de los elementos rituales en el *yambo*, con sus rasgos (entre otros) de *invectiva*, *vis comica*, tendencia a dramatización y uso de un léxico familiar o vulgar. La *elegía* busca un efecto de equilibrio entre una tradición que comparte diversos rasgos de la lengua poética épica y un interés por el acercamiento a registros más familiares e incluso populares, así como entre lo local y lo panhelénico. Dentro de la *elegía* encontramos perspectivas diferentes según la función buscada, ya sea esta exhortativa (Tirteo) o equilibradora en el seno del *demos* (Solón). Entre los *mélicos* cuyo canto va destinado a un grupo más reducido hemos apreciado una perfecta síntesis de lo épico-tradicional, lo popular y la renovación de su propia tradición genérica. Todo ello con el recurso a componentes compartidas en todos ellos (formas elementales como la *plegaria*, el *himno*, el *canto ritual*, el *canto tradicional amoroso*, etc.), pero también con particularidades (orientaciones distintas en Safo y Alceo, enlace con la tradición de *invectiva jonia* en Anacreonte, etc.). En la *mética* destinada a un público amplio y a una interpretación coral, encontramos el desarrollo de las antiguas formas rituales con una mayor complejidad, de signo distinto según la finalidad. El canto ante la comunidad (con cuya presencia se cuenta) presenta condicionamientos resueltos con recursos al lenguaje sencillo y directo y a otros de fuerte valor impresivo en el momento de la interpretación. En Alcmán, no obstante, hemos apreciado una notable variedad de registros según los tipos de composición, mientras que en Estesícoro hemos puesto de relieve la renovación del relato mítico con una perspectiva de divulgación y revitalización de determinadas sagas, con el recurso a la dramatización y a la renovación poético-musical en todos los sentidos. La versatilidad y capacidad innovadora de un *Íbico* o de un *simónides* permiten sólo parcialmente apreciar tradiciones populares incorporadas sutilmente a un proceso de profunda renovación de la técnica poética que culminará en los grandes liricos corales del siglo V.

NOTAS

- ¹ *Od.* 1, 325; 336 ss. (Femio); 3, 267 ss. (el aedo de Agamenón); 4, 17 (el de Menelao); 8, 43 ss. ; 253 ss.; 471 ss. (Demódoco); 9, 3 ss.; 11, 368; 13, 9; 13, 27 (Demódoco); 16, 252; 17, 358; 385; 518; 22, 330 ss. (Femio); 23, 133; 143; 24, 439.
- ² Así sucede con los cantos de Femio en Ítaca y de Demódoco en Esqueria.
- ³ II. 24, 720-22.
- ⁴ II. 24 720 ss.
- ⁵ Otra clasificación en Pordomingo (1996: 476): 1. Cantos religiosos que acompañaban ritos o cultos de dioses: gritos, fórmulas rituales, plegarias, himnos; 2. Himnos a reyes o generales; 3. *triumphalia carmina*; 4. Cantos de boda; 5. Lírica ritual estacional; 6. Cantos de cuestación; 7. Canciones de amor; 8. Cantos de danza; 9. Cantos de trabajo; 10. Canciones infantiles.
- ⁶ PMG 849, 851, 854, 855, 858, 859, 860, 862, 864, 864, 872, 871, 877, 878, 879, 880 y 883.
- ⁷ PMG 854.
- ⁸ PMG 849.
- ⁹ PMG 851, 871.
- ¹⁰ PMG 863.
- ¹¹ PMG 864, 872.
- ¹² PMG 860.
- ¹³ PMG 850.
- ¹⁴ PMG 858.
- ¹⁵ PMG 867.
- ¹⁶ *De cor.* 259 = PMG 855.
- ¹⁷ Ιερὸν ἔτεκε πότνια κούροι // Βριμά βριμόν (PMG 862).
- ¹⁸ Θύραζε Κάρες, οὐκέτ" Αινθεστήρια, Zenobius cent. IV 33, I 93 L.-S. = PMG 883.
- ¹⁹ Σεμελῆν" Ιακχε πλουτοδότα, schol. RV Ar. *Ran.* 479 = PMG 879 (I).
- ²⁰ PMG 847, 848, 852, 861, 870, 875, 876, 881.
- ²¹ Ath. XIV 629 E = PMG 852.
- ²² Como el de ἔξαγω χωλὸν τραγίσκον que transmite Hesiquio (PMG 861)
- ²³ Plut. *Apophth. Lac.* 15 = PMG 270.
- ²⁴ PMG 866, 869, 877, 882.
- ²⁵ *Amat.* 17 = PMG 873.
- ²⁶ Schol. Aesch. *Persae* 940 = PMG 878.
- ²⁷ Cf. West (1982: 147).
- ²⁸ Pordomingo (1979, 1994, 1996).
- ²⁹ Pordomingo (1996: 467).
- ³⁰ cf. ἐκκορί, κορί, κορώνη// χελιχέλωνη etc.
- ³¹ Un resumen de esta cuestión en Suárez de la Torre (2002: 11ss.)
- ³² Cf. comentario en Suárez de la Torre (2002: 122).
- ³³ Sobre esta polémica remito a Suárez de la Torre (2002: 73-111).
- ³⁴ *IG XII* 5, 1+ *IG XII* 5, 2; *SEG XV* 1958, nº 517.
- ³⁵ Cf. fr. 172 West y las observaciones de Brown (1997: 55-57).
- ³⁶ Citada *supra*, n. 34. Cf. Müller (1985); Suárez de la Torre (2000: 640, n. 5 con bibliografía).
- ³⁷ Que traza un perfil de Arquíloco entre lo apolíneo y lo dionisiaco.
- ³⁸ Schear (1984).
- ³⁹ Suárez de la Torre (2002: 234-251).
- ⁴⁰ Cf. Rosen (1990).
- ⁴¹ Frs. 44-47 Degani. Cf. Miralles-Pòrtulas (1988: 45).

⁴² Vid. Bremmer (1983).

⁴³ frs. 1-2 y 42-43.

⁴⁴ Cf. una revisión detallada de estos y otros rasgos, que anticipan tantos elementos de la comedia ática, en Suárez de la Torre (1987) y Rosen (1988).

⁴⁵ Dada su variedad y multifuncionalidad quizá no sea éste el término más adecuado para referirse a la elegia (cf. Fowler 1987: 87 ss.)

⁴⁶ Cf. Cal. I, 19 G.-P. y Sim. II, 18 West².

⁴⁷ Quizá sería excesivamente artificioso fijarse en que el embaterion se dirige a alguien que simplemente va armado de ἵπτος y de δόρυ, mientras que el guerrero tirteico pertenece a un grupo más amplio: unos llevan ἔγχος μακρόν y espada; mientras que los γυμνῆται llevan escudo y lanza ¿es una coincidencia?

⁴⁸ Hipótesis defendida por Gentili (1978: 668-69), quien se fija fundamentalmente en (a) la persistencia de tres formas dialectales en Tirteo y (b) el que el epigrama en honor de los corintios caídos en Salamina se halla conservado en forma epigráfica dialectal, mientras que la tradición manuscrita habría "regularizado" dicho texto en forma jónica (*de Herod. Malign. 870e*). Respecto a (a), resulta más fácil pensar en que el poeta, conocedor de la tradición con formas epicóricas, ha introducido algunas de ellas de forma esporádica para completar ciertas secuencias métricas: el conjunto es abrumadoramente jónico-epico también en el léxico (y con frecuencia irreducible a formas epicóricas); en cuanto a (b), no debe extrañarnos que aparezca la versión local (junto a la jónica) en la variedad epigráfica y que circule simultáneamente de forma oral y luego por escrito con la regularización jónico-épica, que garantiza la difusión panhelénica.

⁴⁹ Con elementos dialectales inevitables, pero no como residuos.

⁵⁰ Cf. Bowie (1990: 221-229).

⁵¹ Para esta valoración resulta indiferente que consideremos la existencia de una única composición (*Nanno*) con una parte histórica integrada (sobre Esmirna), como la de dos diferentes que, (según una posible interpretación de un debatido pasaje de Calímaco), implicarían un contraste entre una secuencia de breves poemas de reflexión general (amor vejez) con referencias mitológicas (Jasón, copa del sol) y una composición continua de larga extensión (*Esmirneide*). Está claro, además, que hay dos libros (Horacio) y que la *Nanno* debía de ser muy variada, además de que en un escolio a Antímaco se citan dos versos de la *Esmirneide*; de toda formas cfr. Gerber, *Companion*, 110.

⁵² Véase su éxito en época helenística y romana.

⁵³ Remito, para una apreciación más detallada, a Suárez de la Torre (2003/2004 y 2004).

⁵⁴ En Hdt. 9, 45 aparece en un oráculo, aunque sin connotación negativa.

⁵⁵ Voz incorporada también al estilo oracular; cf. *Or. Sib.* 4, 68 (διχοστασίαι).

⁵⁶ Frs. 1, 2, 3, 5, 15, 17, 23, 35, 53, 60, 127, 128, 134 V; cf. 159 etc..

⁵⁷ Cf. Tsomis (2001: 38 ss.; incluye también análisis de los ejemplos de Alceo y Anacreonte). Asimismo algunos fragmentos adoptan la forma de Himnos a los dioses; cf., por ejemplo, fr. 44^a V.

⁵⁸ Cf. Burnett (1983: 209-313); Suárez de la Torre (2003: 427-429).

⁵⁹ Aunque aquí cabe la posibilidad de la ausencia.

⁶⁰ Frs. 140^a, 168, 211^a.

⁶¹ Contiades-Tsitsoni (1990: 68 ss.).

⁶² "Aber es ist möglich, dass die Dichterin nicht nur für die Hochzeiten ihrer Mädchen, sondern auch für andere Lieder verfasste. Diese wurden teils von ihr allein, teils von einem Mädelchor, teils von ihr und dem Chor gemeinsam vorgetragen", Tsomis (2000: 231).

⁶³ "Εσπερε πάντα φέρων δσα φαίνολις ἐσκέδασ' αὕτως / φέρεις οἴν, φέρεις αἴγα, φέρεις ἄπυ μάτερι παῖδα.

⁶⁴ Contiades-Tsitsoni (1990: 100) lo clasifica como un διεγερτικόν u ὥρθιον, "das bei Tagesanbruch von einem Mädelchor vor dem Brautgemach gesungen wurde".

⁶⁵ Al respecto cf. Rissman (1983).

⁶⁶ Cf. MacLachlan (1997: 139-140).

⁶⁷ Cf. frs. 71, 119, 140, 341, 342, 349, 345, 346, 362, 366, 367, 368 V. De hecho para el fragmento 119 Voigt se han dado valores tanto políticos como eróticos a las imágenes empleadas por el poeta.

⁶⁸ Frs. 6, 73, 208a, 249 y 302c V; cf. B. Gentili, *Poesía y público en la Grecia Antigua*, trad. esp. Barcelona 1996, pp. 405-439.

⁶⁹ Meyerhoff (1984).

⁷⁰ Fundamental Rösler (1980).

⁷¹ Frs. 42, 283, 354 V.

⁷² Frs. 34 a Dioscuros; 325, a Atenea Itonia; 327, a Iris y Zéfiro; 307 a Apolo; 318 Hermes.

⁷³ Polícrates primero y, tras su violenta muerte a manos de los persas, Pisístrato en Atenas.

⁷⁴ Hutchinson (2001: 260-1) señala que estamos ante un dialecto literario (no coincidente por completo con el contemporáneo hablado, pero que también se basa en "spoken language of his own time and place" (201).

⁷⁵ Frs. *PMG* 356, 373, 374.

⁷⁶ Alexis (*PMG* 394); Artemón (*PMG* 372, 388); Cleobulo (*PMG* 357, 359), Esmerdies (*PMG* 366, quizá 347), Estratis (*PMG* 387), Gastrodora (*PMG* 427), Herotima (*PMG* 346), Megísteo (*PMG* 352, 353), Pitomandro (*PMG* 400).

⁷⁷ Cf. *PMG* 360, 376, 378, 379, 396, 398, 400, 402 etc.

⁷⁸ *PMG* 417.

⁷⁹ Cf. *PMG* 358, 395. Pero no todos aceptan que así sea: frente a las propuestas de Giangrande (1973, 1981), cf. Tsomis (2000: 256-261).

⁸⁰ Cf. Hutchinson (2001: 202).

⁸¹ *PMGF* 3, 8, 14, 27, 28, 30, 31, 46, 59b.

⁸² El escolio de Sosibio explica la forma *pharos* como "arado". Hay división entre los estudiosos del pasaje entre los que consideran que es un manto o peplo (rito frecuente tratándose de ofrenda a diosas) y los que aceptan la explicación del escolio.

⁸³ Equinas, estrellas y planetas, el piloto y la navegación, etc.

⁸⁴ Stehle (1997) ha desarrollado muy bien este aspecto.

⁸⁵ O, al menos, en cantos no identificados como tales.

⁸⁶ Quizá con referencia a un encuentro

⁸⁷ Cf. tb. 124.

⁸⁸ Cf. *PMGF* 68, 69, 70, 71, 73, 76 (el caballo Janto), 77.

⁸⁹ Hércules, *PMGF* 72; Ceseo, *PMGF* 74, Tántalo, *PMGF* 79.

⁹⁰ Para la coexistencia de Odiseas alternativas, sobre las que compone el poeta de *Odisea*, cf. Danek (1998).

⁹¹ López Eire (1974).

⁹² Cf. asimismo Dale-Maingon (1988).

⁹³ Recordemos que la expresión es utilizada por el cómico en *Pax* 797 y que los escolios confirman la autoría estesicoreana.

⁹⁴ Véase una detallada discusión de esta cuestión en D'Alfonso (1994).

⁹⁵ Se lo cuenta Leónimo, que había ido a la isla Blanca a curarse de la herida de Ayante el locro y que se había encontrado con Aquiles y Helena, con otros héroes.

⁹⁶ *PMGF* 278, 279, 280.

⁹⁷ Resumiendo los diferentes argumentos de los estudiosos del poeta, deberíamos contar con los restos de los siguientes epínculos ibiceos: a un peloponesio de Sición (S 166); a un luchador desconocido (S 176); a un atleta de Leontinos (S 220); a un supuesto ateniense, llamado Calias (S 221); otra oda con el mito de Belerofontes (S 223a y b); y otra dedicada a un siracusano vencedor en los Juegos Olímpicos (S 323).

⁹⁸ Talo amante de Radamantis, *PMG* 309.

⁹⁹ El tema ha sido estudiado con detalle en la tesis doctoral (inédita) Barrigón (1991).

¹⁰⁰ Cf. la colección de *Apophthegmata* que da Campbell, T47 con su observación sobre la colección posible.

BIBLIOGRAFÍA

(A) *Ediciones de referencia*

- CAMPBELL, D. A. (1982-1993), *Greek Lyric* (vols. I-V), Harvard University Press.
- DAVIES, M. (1991), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, Oxford, Clarendon Press.
- DEGANI, E. (1991²), *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, Stuttgart-Leipzig, B. Teubner.
- GENTILI, B. (1958), *Anacreonte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- GENTILI, B. – Prato, C. (1979), *Poetae elegiaci. Testimonia et fragmenta*, vol. I, Leipzig, B. Teubner.
- GERBER, D. E. (1999), *Greek Iambic Poetry*, Harvard University Press.
- GERBER, D. E. (1999), *Greek Elegiac Poetry*, Harvard University Press.
- PAGE, D. (1962), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press.
- PAGE, D. (1974) *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, Clarendon Press.
- VOIGT, E. M. (1971), *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, Athenaeum-Polak&Van Gennep.
- WEST, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford, University Press.
- WEST, M. L. (1998²), *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, New York, Oxford University Press – Sandpiper Books Ltd.

(B) *Artículos y monografías*

- BARRIGÓN Fuentes, C., *Estudio lingüístico y literario de la poesía de Simónides* (tesis doctoral inédita), Universidad de Valladolid, 1991.
- BOWIE, E. L. (1986), "Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival", *JHS* (106: 13-35).
- BOWIE, E. L. (1990), "Miles Iudens? The Problem of Martial Exhortation in Early Greek Elegy", en O. Murray, *Sympotica. A symposium on the Symposium*, Oxford University Press, pp. 221-229.
- BREMNER, J.N. (1983), "Scapegoat-Rituals in Ancient Greece", *HSCP* (87: 299-320).
- BRILLANTE, C. (1991), "Il canto delle pernici in Alcmane e le fonti del linguaggio poetico", *RFIC* (119: 150-163).
- BROWN, Ch. G. "Iambos", en Gerber (1997: 11-88).
- BURNETT, A. P. (1983), *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London, Duckworth.
- BURZACCHINI, G. (1995), "Lirica arcaica (I): elegia e giamb. Melica monodica e corale (dalle origini al VI sec. a. C.)", en U. Mattioli (ed.), *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, Bolonia, pp. 69-124.
- CINGANO, E. (1993), "Indizi di esecuzione corale in Stesicoro", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: scritti in onore di Bruno Gentili* (a cura di R. Pretagostini), Roma GEI (I: 347-361).

- CONSTANTINIDOU, S. (1998) "Dionysiac Elements in Spartan Cult Dances", *Phoenix* (52: 15-20).
- CONTIADES-TSITSONI, E. (1990), *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Stuttgart, B.G. Teubner.
- D'ALFONSO, F. (1994), *Stesicoro e la performance. Studio sulle modalità esecutive dei carmi stesicorei*, Roma, GEI.
- DAVIES, M. (1988a), "Monody, choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-book", *CQ* (38: 52-64).
- DAVIES, M. (1988b), "Stesichorus' *Geryoneis* and its Folk-Tale Origins", *CQ* (38: 277-280).
- DEGANI, E. (ed.) (1977), *Poeti greci giambici ed elegiaci. Letture critiche*, Milano.
- DEGANI E. (1993), "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia", en J. M. Bremer, E. W. Handley (eds.), *Aristophane. Entretiens sur l'Antiquité Classique XXXVIII*, Genève, pp. 1-49.
- R. L. Fowler (1987), *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto, Toronto Univ. Press..
- GENTILI, B. (1978), "Historicidad de la lírica griega" en R. Binchi Bandinelli, *Historia y civilización de los griegos* (trad. esp.) Barcelona, Icaria, pp. 64-147.
- GENTILI, B. (1996), *Poesía y público en la Grecia antigua*, trad. esp. de X. Riu, Barcelona, Quaderns Crema.
- GERBER, D. E. (ed.) (1997), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden/New York/Köln, Brill.
- GREEN, E. (ed.) (1996), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Baltimore/Los Angeles/London, Univ. of California Press.
- HUTCHINSON, G. O. (2001), *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford, University Press.
- KÄPPEL, L. (1992), *Geschichte und Theorie der Gattung Paian*, Berlin/New York, De Gruyter.
- KIRKWOOD, G. M. (1974), *Early Greek Monody. The History of a Poetic Type*, Cornell University Press.
- L'HOMME-WÉRY, L.-M. (1996), "La notion d'harmonie dans la pensée politique de Solon", *Kernos* (9: 145-154).
- LOPEZ Eire, A. (1974), "Estesícoro, autor de palinódias", *ECías* (18: 313-345).
- MACE, S. (1993), "Amour, encore! The Development of *deute* in archaic lyric", *GRBS* (34: 335-364).
- MACHLACHLAN, B. C., "Sappho", en Gerber (1997: 156-186).
- MAINGON, A. D. (1978) *Stesichorus and the Epic Tradition*, Diss. Vancouver, Univ. of British Columbia.
- MAINGON, A. D. (1980), "Epic Convention in Stesichorus' *Geryoneis*, SLG S15", *Phoenix* (34: 99-107).
- MAQUIEIRA Rodríguez, H. (1988), "En torno a la lengua de Solón de Atenas", *Veleia* (5: 227-232).
- MARCH, J. (1987), *The Creative Poet*, London, BICS Suppl. 49.
- MEYERHOFF, D. (1984), *Traditioneller Stoff und individueller Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*, Hildesheim/Zurich/New York, G. Olms.
- MILLER, P.A. (1994), *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, London/New York, Routledge.
- MIRALLES, C. - Pòrtulas, J. (1983), *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- MIRALLES C. – Pòrtulas, J. (1988), *The Poetry of Hipponax*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- MÜLLER-GOLDINGEN, Ch. (2000), "Tradition und Innovation: zu Stesichoros Umgang mit dem Mythos", *AC* (69: 1-19).
- NOUSSIA, M. (2001), "Solon's Symposium", *CQ* (51: 353-359).
- PAGE, D. (1973), "Stesichorus: The *Geryoneis* (P. Oxy. 2617)", *JHS* (93: 138-154).
- PELLIZZER, E. (1981), "Per una morfologia della poesia giambica arcaica", en *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste, pp. 35-48.
- PORDOMINGO, F. (1979), *La poesía popular griega. Estudio filológico y literario*, Salamanca (tesis doctoral inédita).
- PORDOMINGO, F. (1994), "La lirica popular en Eurípides", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 323-332.
- PORDOMINGO, F. (1996), "La poesía popular griega: aspectos histórico-literarios y formas de transmisión", en *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino* (Atti del Convegno Internazionale, Cassino, 14-17 settembre 1994), acura di O. Pecere e A. Stramaglia, Università degli studi di Cassino, pp. 463-480.
- PORDOMINGO, F. (2000) "Poesía popular y poesía literaria griegas: relaciones intertextuales", en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés, J.C. Fernández Corte (eds.), *Intertextualidad en las Lietraturas Griega y Latina*, Madrid-Salamanca, ED. Clásicas-Univ. de Salamanca.
- RISSMAN, L. (1983), *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königstein/Ts.
- RODRÍGUEZ Adrados, F. (1976), *Orígenes de la lirica griega*, Madrid, Revista de Occidente.
- RODRÍGUEZ Adrados, F. (1978), "Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesícoro", *Emerita* (46: 251-291).
- RODRÍGUEZ Adrados, F. (1982), "Neue Jambische Fragmente aus archaischer und klassischer Zeit: Stesichorus, Semonides (?), Auctor Incertus", *Philologus* 126: 157-179.
- RÖSLER, W. (1980), *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München, Wilhelm Fink.
- ROSEN, R. M. (1988), *Old Comedy and the lambographic Tradition*, Atlanta.
- ROSEN, R. M. (1990), "Hipponax and the Homeric Odysseus", *Eikasmos* (1: 11-25).
- ROSSI, L.E. (1983), "Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa", *Orpheus* (4: 5-31).
- SCHEAR, L. (1984), "Semonides Fr. 7: Wives and their Husbands", *EMC* (n. s. 3: 39- 49).
- SCHRÖDER, St. (1999), *Geschichte und Theorie der Gattung Paian*, Stuttgart / Leipzig, Teubner.
- SEGAL, Ch. (1998), *Aglaia: the Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham (Md.), Rowman and Littlefield.
- STEHLE, E. M. (1997), *Performance and Gender in Ancient Greece*, Princeton, Univ. Press.
- SUÁREZ de la Torre, E. (1994), "Religión griega y lirica arcaica", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, II, pp. 35-79.
- SUÁREZ de la Torre, E. (1987), "Hiponacte cómico", *Emerita* (55: 113-139).
- SUÁREZ de la Torre, E., (1998), "La lirica griega", en D. Estefanía et aliae (eds.), *Géneros literarios poéticos grecolatinos* (Cuadernos de Literatura Griega y Latina II), Madrid/Santiago, SEEC, pp. 63-105.
- SUÁREZ de la Torre, E. (2000), "Archilochus 'Biography', Dionysos, and Mythical Patterns", *Poesia e religione in Grecia. Studi in Onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, II, pp. 639-658.
- SUÁREZ de la Torre, E. (2002), *Yambógrafos griegos*, Madrid, Gredos.

- SUÁREZ de la Torre, E. (2003), "Eros en el simposio", *Lógos Hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morocho Gayo*, León, pp. 423-440.
- SUÁREZ de la Torre, E. (2003/2004), "On Some Linguistic Features of Solon's Laws", *Ploutarchos*, n.s. (1: 97-106).
- SUÁREZ de la Torre, E. (2004), "La renovación del léxico poético en Solón y los niveles de lengua", en A. LópezEire – A. Ramos Guerreira (eds.), *Registros lingüísticos en las lenguas clásicas*, Salamanca (317-333).
- TEDESCHI, G. (1978), "Lingue e culture in contatto: il problema della lingua in Ipponatte", *Iling* (4: 225-233).
- TSOMIS, G. (2001), *Zusammenschau der frühgriechischen monodischen Melik (Alkaios, Sappho, Anakreon)*, Stuttgart, Franz Steiner.
- ZIMMERMANN, B. (1992), *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen.

RESUMÉ: Analyse des rapports et du procès dialectique entre poésie populaire et chant professionnel dans la Grèce archaïque d'Archiloque à Simonide, en repérant les différents registres et modalités, suivant les poètes et les genres.

MOTS-CLÉS: Poésie, Grèce archaïque, lyrique, populaire, chant professionnel.
