



La representació dels déus en les tragèdies d'Eurípides i de Sèneca

Joan Josep Mussarra Roca

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOLOGIA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA GREGA

LA REPRESENTACIÓ DELS DÉUS EN LES TRAGÈDIES D'EURÍPIDES I DE
SÈNECA

JOAN JOSEP MUSSARRA ROCA
TESI DOCTORAL

Dirigida pels Drs. XAVIER RIU CAMPS i BERNHARD ZIMMERMANN
Programa de doctorat GRESOL DE LA MEDITERRÀNIA ANTIGA
BIENNI 2001-2 / 2002-3

Prefaci

Vull començar per expressar el meu agraïment més sincer al Dr. Xavier Riu i al Dr. Bernhard Zimmermann, directors d'aquesta recerca, pel seu mestratge, per l'ajut i el suport que m'han sabut donar en tot moment, i per les contínues correccions, suggeriments i comentaris que han fet possible aquest treball. No hauria estat possible sense l'encoratjament de tots dos.

Dono les gràcies també al Dr. Jaume Pòrtulas i a la Dra. Eulàlia Vintó, directors dels treballs de DEA que em permeteren de començar aquest, i a les Dres. Montserrat Noguera i Montserrat Reig, pels seus comentaris, crítiques i valoracions, que m'han estat tan útils, i per la generositat amb què m'han donat el seu suport. Expresso el meu agraïment, en definitiva, a tots els membres del nostre grup de recerca i de tot el Departament de Filologia Grega, que en tot moment, sense excepció, m'han acollit i m'han facilitat totes les coses. No puc deixar d'esmentar l'actual Cap de Departament, Dra. Montserrat Jufresa, pel seu ajut incessant, que ha anat molt més enllà de les obligacions del seu càrrec, i el Dr. Ernest Marcos, Secretari de Departament, també per la seva disposició constant a ajudar-me en tot el que calgués, i per la infinita paciència amb què ha dut a terme les gestions necessàries perquè aquest treball arribés a bon terme. Dono les gràcies, també, a tot el Departament de Filologia Llatina, i molt especialment al Dr. José Ignacio García Armendáriz, que em va ajudar en qüestions bibliogràfiques.

Vull donar igualment les gràcies als membres del *Seminar für Klassische Philologie* de l'Albert-Ludwigs-Universität de Freiburg i molt especialment al Dr. Eckard Lefèvre, que em va ajudar tant en les primeres etapes. No puc deixar d'esmentar els Drs. Christian Orth, Natalia Pedrique, Stylianos Khronopoulos i Sara Henze, a qui vaig conèixer quan encara treballaven en les seves respectives tesis doctorals, i amb qui he compartit tantes converses i tantes discussions.

De la mateixa manera, vull expressar el meu agraïment als professors del Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, on també he tingut el plaer de treballar durant aquests últims anys, i molt especialment als Drs. Alberto Nodar, Javier Aparicio i Neus Galí, la primera a obrir-me les portes d'aquesta Universitat.

Dono les gràcies, també, a tots els amics i companys que en ambdues ciutats m'han ajudat a dur a terme aquesta labor, amb independència de quina hagi estat la relació professional que hàgim tingut en cada moment. Encara que seria impossible d'esmentar-los a tots, voldria expressar, en primer lloc, el meu agraïment i el meu reconeixement als antics companys de curs Dr. Joan Silva, Dr. Carles Múrcia, Dr. Sergi Grau, Dr. Alfredo Bergés, Helena Badell, Joan Maria Jaime Moya; a la Laia Bofill, el Cristian Tolsa i l'Alba Tomàs, amb qui vam compartir tantes hores de feina i de diversió en el Departament de Filologia Grega; al Tobias Christ, que em va ajudar a preparar la versió alemanya; als companys i amics que m'han encoratjat des d'altres Departaments, i entre aquests, molt especialment, els Drs. Iván García i Francesco Ardolino.

Voldria, igualment, expressar la meva gratitud al Dr. Harvey Yunis, de la Universitat de Harvard; el Dr. Ermanno Malaspina, de la Universitat de Torí; la Dra. Anna Beltrametti, de la Universitat de Pavia; al Dr. Juan Luis López Cruces, de la Universitat d'Almeria. Tots ells m'han ajudat d'alguna manera en moments decisius. També a la Fundació Hardt de Vandoeuvres per haver-me acollit en el començament del meu treball.

No podria oblidar les persones que treballen en la Secretaria de totes dues Facultats i que m'han ajudat en un moment o un altre amb els tràmits, sobretot les Sres. Gemma Barea i Annette Ehinger.

Per acabar, dono les gràcies a tota la meva família pel seu afecte, pel coratge que m'han transmès i, també, per la seva inesgotable paciència. En primer lloc a la meva mare, que és qui més ha fet perquè aquesta feina arribés a bon port, i a les meves tres germanes, Anna, Immaculada i Lourdes; als meus cunyats Albert i Toni, i nebots Maria, Isabel, Clara, Helena i Ferran, i al José Luis. Tots ells han fet possible que no em donés per vençut durant un temps que no sempre ha estat fàcil. Vull transmetre el meu agraïment, també, a tots els familiars que m'han donat ànims i suport al llarg d'aquests anys, i molt especialment a l'Andreu Bellès, que va saber-me ajudar en moments difícils, i a qui li dono les gràcies de tot cor. A tots ells els vull expressar el meu reconeixement. I, encara que sigui des de la distància que les circumstàncies actuals han imposat, a la Ying Haiyan, que va ser-hi en moments importants.

En definitiva, voldria donar les gràcies a totes les persones que han estat importants durant aquest temps de la meva vida, i que per un motiu o un altre no he arribat a esmentar. Els expresso igualment la meva gratitud i els demano disculpes per haver-los omès.

Índex

Introducció

1. Plantejament del treball	9
2. Observacions de caire metodològic (I)	10
3. Observacions de caire metodològic (II)	15
4. Edicions i comentaris emprats	19

I. Contextos i problemes de representació de la divinitat en el segle V a. C.

1. Canvi epistèmic	21
2. Poesia i discurs dins d'aquest sistema comunicatiu	28
3. La difícil noció de "mite" i les representacions dels déus	31
4. Dificultats per construir una esfera específica del mite	34
5. El caràcter policèntric dels cultes grecs	41
6. Representació dels déus i acte cultural	44
7. El paradigma homèric-hesiòdic i el debat intel·lectual	45
8. La possibilitat d'una Il·lustració hel·lènica	47
9. Un possible model interpretatiu	49

II. La divinitat tràgica en Eurípides: tradició i pensament

1. La tragèdia grega i el seu context	53
2. Il·locució, perlocució i estatus del text tràgic (I)	55
3. Il·locució, perlocució i estatus del text tràgic (II)	58
4. L' <i>agon</i> tràgic	60
5. Megatext tràgic	63
6. La constitució del "món del drama"	66
7. Tragèdia i "filosofia"	69
8. Exemples concrets	73
9. Tragèdia, canvi epistèmic i representació dels déus	85

III. Primera exemplificació: Hèracles tràgic

1. Introducció	89
2. Els fonaments de la representació evergètica de l'heroi	92
3. El plantejament de l'acció	98
4. La discussió entre Amfitrió i Mègara	101
5. El debat entorn de la figura d'Hèracles	103
6. El retorn d'Hèracles des de l'Hades	111
7. La catàstrofe i l'estatus de l'heroi	116
8. La discussió entorn de la divinitat	119
9. La renúncia al suïcidi	121
10. L'acte etiològic i l'amistat de Teseu	124
11. Conclusions parcials	126

IV. Segona exemplificació: l'Hipòlit

1. Introducció	129
2. Els cultes d'Hipòlit a l'Àtica	131
3. La castedat d'Hipòlit	135
4. La devoció d'Hipòlit	141
5. La construcció moral de Fedra	144
6. Problemes i qüestions en la representació dels personatges	150
7. L'heroització : hibridació de models	152
8. Els déus i els mortals	155
9. Apèndix (I): El diàleg entre Hipòlit i el Serf	160
10. Apèndix (II): El primer <i>Hipòlit</i> i el problema de Fedra	162
11. Conclusions parcials	168

V. La textualització de la tragèdia i Sèneca

1. Introducció	171
2. El marc comunicatiu	175
3. L'estatus epistemològic del text	182
4. El problema de la <i>performance</i>	191
5. Posició de la tragèdia de Sèneca	194
6. La manca d'una poètica senequiana	200
7. Apèndix: l'anomenada <i>theologia tripertita</i>	203

VI. Primera exemplificació: estructures de pensament estoic en la representació dels déus en l'*Hercules furens*

1. Hèrcules en Sèneca	207
2. Presència d'Hèrcules en l'obra filosòfica de Sèneca (I)	208
3. Presència d'Hèrcules en l'obra filosòfica de Sèneca (II)	212
4. Relació amb l' <i>Hèraclès</i> euripideu	218
5. L'inici de l' <i>Hercules furens</i> senequià	222
6. El pròleg de Juno	223
7. La I Oda Coral i la interpretació de l' <i>Hercules furens</i>	230
8. L'escena entorn de l'altar	244
9. El retorn de l'heroi en Sèneca	252
10. La catàstrofe	255
11. La renúncia al suïcidi	258
12. Conclusions parcials	261

VII. Segona exemplificació: el tractament de les divinitats en la *Phaedra*

1. Introducció: els problemes de la intertextualitat	265
2. Els problemes de la interpretació	267
3. La construcció de la representació dels déus	268
4. Plantejament de l'obra	271
5. L'Hipòlit senequià (I)	273
6. L'Hipòlit senequià (II): posada en qüestió	276
7. Les divinitats en la <i>Phaedra</i>	285

8. Conclusions parciais

288

VIII. Conclusions.....291

Deutsche Zusammenfassung.....297

Bibliografia.....325

Introducció

1. Plantejament del treball

Aquest és un treball sobre les maneres de representar la divinitat en les tragèdies d'Eurípides i Sèneca. L'objectiu últim no és, simplement, mostrar les diferències entre tots dos autors -o, si preferim dir-ho així, entre tots dos corpus de textos-, sinó, més aviat, investigar les representacions de la divinitat que són possibles dins el gènere tràgic en dos moments molt diferents del paganisme antic, posar-les en relació amb els seus respectius contextos polítics i intel·lectuals, i veure'n les continuïtats i les ruptures. No voldríem fer mer comparatisme, ni tampoc pretenem reconstruir en detall l'evolució de la tragèdia a partir d'un material que és clarament insuficient. L'estudi de les diverses formes de representació de la divinitat en el gènere tràgic ha de desembocar en un discurs unitari sobre les transformacions experimentades per aquest entre el context original de les Grans Dionísies i la seva pervivència posterior com a gènere textual susceptible de producció i difusió en àmbits molt variats, ja no exclusivament grecs.

El conjunt de temes que tractarem no se centrarà en les aparicions explícites de la divinitat com a personatge escènic, abundants en Eurípides, però gairebé inexistent en Sèneca. L'única tragèdia generalment acceptada com a senequiana en què apareix una divinitat olímpica és *Hercules furens*. Podríem afegir-hi la *Furia* del *Thyestes*, si és que la considerem pròpiament una deessa¹. Allò que ens interessa són els discursos sobre la divinitat que es formulen en les tragèdies, les representacions del déu en boca dels personatges, les diverses maneres com hi és concebuda la relació entre mortals i immortals, i la confirmació o refutació d'aquestes en l'argument tràgic. Ens interessa molt especialment el valor pragmàtic de les concepcions de la divinitat que trobem en la tragèdia, és a dir: la relació entre aquestes representacions teatrals i la noció efectiva, o nocions efectives de divinitat que tingués en cada cas el públic de l'obra, i la manera com aquesta relació pot reflectir-se en la forma mateixa del text.

Per aquest motiu, la nostra lectura dels dos corpus no serà un *close reading*². Entenem que la comparació de dos corpus de textos a partir de la seva mera estructura interna no és possible quan aquests procedeixen de marcs culturals diversos i estan concebuts per a la seva difusió en marcs comunicatius que tampoc no són el mateix, encara que superficialment tant l'un com l'altre formin part del gènere tràgic, i, de fet, les obres atribuïdes a Sèneca pertanyin a una tradició poètica que atorga un lloc en el seu cànon a les tragèdies d'Eurípides. Així doncs, la nostra recerca sobre les obres tràgiques seguirà, per necessitat, una doble direcció. D'una banda, maldarem per identificar temes i motius associats, en un sentit ampli, a la divinitat: formes de relació entre mortals i immortals, elements de teodicea, modalitats de manifestació del déu, discursos dels personatges sobre la divinitat. Alhora, ens esforçarem per donar-los un significat en el marc del sistema comunicatiu al qual s'adreça cadascuna d'aquestes obres.

Les tragèdies que tindran un lloc preeminent en la nostra tasca seran quatre: *Hèracles* i

¹ La distinció potser és més formal que no pas efectiva. Tal com diu SCHIESARO (2003) p. 184, la funció de Juno i de la *Furia* dins les respectives obres en què apareixen és anàloga.

² Encara que sigui a propòsit d'una qüestió diferent, recordem GELLRICH (1995) p. 45: "[...] *the historical context is itself a text. It is constituted by reference to texts that must be interpreted and is thus itself an interpretive construct, not a simple documentary account that presents the past in its own right.*"

Hipòlit d'Eurípides, i *Hercules furens* i *Phaedra* de Sèneca. Així doncs, dos parells d'obres de tema comú, i que, almenys pel que fa a determinats aspectes, estan unides també per una relació genètica. És cert que tots dos autors tenen altres obres que també són importants per a l'estudi de la divinitat en el gènere tràgic, com les dues *Medea* i les dues *Troïanes*. Però hem renunciat a comentar-les en detall. Això es deu, en part, a una simple necessitat d'acotar la nostra tasca. Però és que, a més, creiem que les quatre tragèdies elegides contenen claus que són essencials per a la nostra qüestió.

Així, l'*Hèracles* euripideu tracta amb una certa extensió temes com la veritable naturalesa de la divinitat, la filiació divina de l'heroi, la possibilitat d'una teodicea. En l'*Hipòlit* hi apareixen nocions no convencionals de puresa i de consagració a una divinitat, de *sôphrôsyne*, i, en un cert sentit, també de teodicea. L'*Hercules furens* sembla girar entorn del personatge mateix d'Hèrcules, de l'odi de Juno contra aquest, i de la possibilitat que l'heroi ja sigui un déu en vida. I, per últim, la *Phaedra* de Sèneca no fa explícita en cap moment la intervenció dels déus en el desenvolupament de la trama, però, alhora, ens recorda constantment la presència d'aquests per mitjà dels discursos dels personatges, i, sobretot, les especulacions del Cor entorn d'un Eros que sembla correspondre a una concepció de la divinitat que difícilment podem reconciliar amb l'estoïcisme que s'atribueix a l'autor de la tragèdia. La recurrència de certs temes en les tragèdies de tema comú ens permet d'analitzar la reinterpretació d'aquests en contextos històrics i culturals diferents.

El fet que ens centrem en la figura de dos herois no implica que la divinitat pròpiament dita quedi en un segon pla, sinó que entenem que, en el tractament d'aquestes figures heroïques, tant Eurípides com Sèneca ens diuen alguna cosa sobre el paper de la divinitat en la tragèdia, sobre les nocions de divinitat que funcionen dins l'obra tràgica.

Considerem que, a partir d'aquests temes, podem formular un conjunt d'hipòtesis sobre les diferents maneres en què un corpus i l'altre representen la divinitat i sobre la inserció d'aquestes representacions en els contextos comunicatius pertinents a cada cas, i arribar a conclusions substancials sobre les qüestions plantejades. Tenim l'esperança d'haver-hi arribat. Desitgem, també, que aquest treball pugui servir de base per a futures investigacions sobre el paper dels déus en la tragèdia antiga i la relació entre aquest i el context polític, social i intel·lectual que es doni en cada cas.

2. Observacions de caire metodològic (I)

En el context de la recerca actual, un estudi comparatiu sobre les tragèdies d'Eurípides i les de Sèneca podria suscitar reserves de caire metodològic, motivades, sobretot, per les línies de recerca mateixes que han predominat en els estudis senequians durant les últimes dècades, i que han tingut com un dels seus trets essencials l'esforç per recontextualitzar les tragèdies de Sèneca en el marc de la poesia llatina alt-imperial³. Entenem que aquestes objeccions no són trivials, i que cal explicar els motius pels quals considerem que, malgrat tot, l'estudi conjunt de dos corpus de textos tan llunyans l'un de l'altre pot ser encara productiu. Tot i que aquesta productivitat només podrà demostrar-se en el curs del treball mateix, voldríem avançar en aquesta Introducció els motius pels quals confiem que un treball d'aquest tipus paga la pena.

³ Cf. REGENBOGEN (1930), HADAS (1939), POHLENZ (1948/49) pp. 324-327, HERINGTON (1966), WALTER (1975), CALDER (1976/77), TARRANT (1978), (1985), DINGEL (1985), BILLERBECK (1988), TARRANT (1995), BOYLE (1997), ERASMO (2004), BOYLE (2006). Bibliografia a ARMSTRONG/ SEIDENSTICKER (1985), HILTBRUNNER (1985). HERINGTON diu sobre la relació entre les tragèdies de Sèneca i la tragèdia àtica: "[...] on the whole the relation is not particularly close, and for most critical purposes is probably best ignored."

Partirem d'una objecció prou elemental, i que bona part dels investigadors que treballen actualment en Sèneca podria assumir: Eurípides i Sèneca pertanyen a dos contextos polítics, socials, culturals i intel·lectuals molt diferents. La radical heterogeneïtat entre tots dos corpus fa impossible de comparar-ne un aspecte tan específic com pot ser la representació dels déus, i la mateixa distància entre l'un i l'altre ens fa dubtar fins i tot que una comparació entre aspectes generals, no emmarcada en un treball més ampli sobre la història del gènere tràgic, pugui ajudar-nos de veritat a comprendre més bé la història de la tragèdia.

Aparentment, aquesta objecció està prou ben motivada. Com a mínim des dels anys setanta, ha tingut lloc un esforç continuat per alliberar la tragèdia senequiana del caràcter d'obra epigonal, subsidiària, que se li havia atribuït⁴. Aquest esforç no ha tingut com a únic objectiu modificar els nostres judicis de valor sobre les tragèdies de Sèneca, sinó també, i sobretot, recontextualitzar aquestes en la poesia llatina de la seva època, mostrar que les tragèdies senequianes no constitueixen un mer capítol dins la història de la tragèdia, un capítol que calgui jutjar primordialment dins els paràmetres establerts a partir dels corpus que tenen importància fundacional dins d'aquest gènere, és a dir, a partir dels tres grans tràgics atenesos. Són, més aviat, la realització dins d'aquest gènere gramàtic d'una sèrie de possibilitats implícites en els models poètics de la llatinitat d'època júlia-clàudia.

Aquesta no és una qüestió trivial. Les perspectives des de les quals podem contemplar la tragèdia senequiana i la seva inserció en les tradicions poètiques vives en temps de Sèneca són molt diverses, però històricament han tendit a agrupar-se entorn d'un d'aquests dos eixos: d'una banda, el que podríem anomenar una perspectiva intragenèrica, que pren en consideració la continuïtat del gènere tràgic i s'enfronta al difícilíssim problema de determinar quina és la posició de Sèneca dins una tradició molt complexa i que hem perdut gairebé en la seva totalitat; i una altra d'extragenèrica, fonamentada en una presumpta unitat subjacent a les diverses manifestacions poètiques de l'època alt-imperial, i a la coherència intel·lectual que se li pressuposa a aquest període⁵. Aquesta segona perspectiva compta amb molts avantatges, un dels quals, no pas el menor, és la relativa abundància de textos que té a la seva disposició.

Les dues perspectives no són incompatibles, però tendeixen a emfasitzar problemes diferents, i per tant, en la pràctica, solen comportar línies de recerca també diferents. Així, l'estudi de les tragèdies de Sèneca a partir d'una perspectiva intragenèrica sol emfasitzar la continuïtat en el tractament d'uns mateixos temes i la reproducció d'unes mateixes estructures dramàtiques, i cerca les diferències i les similituds entre els diferents corpus de textos en aquests dos aspectes. Val a dir que un estudi merament intragenèric de les transformacions experimentades pel gènere tràgic serà, per la seva mateixa naturalesa, molt limitat: és prou evident que estan molt influïdes per la història d'altres gèneres. En canvi, les qüestions d'estructura dramàtica sí que permeten un estudi centrat en l'evolució del gènere tràgic. Les obres atribuïdes a Sèneca són les úniques tragèdies completes posteriors al *Resus* que han arribat a les nostres mans⁶. Així, han donat peu interessants recerques sobre el paper del Cor, l'alternança entre Cor i recitat, la funció de les parts cantades -per bé que no podem assegurar que les "parts cantades" de Sèneca realment tinguessin música-, etc. Aquesta recerca es veu necessàriament limitada per la poquíssima informació que podem obtenir sobre

⁴ ENK (1957) fa una interessant història de l'atribució d'un paper subsidiari a la literatura romana. Sèneca és important dins d'aquesta explicació.

⁵ Cf. ZWIERLEIN (1966) pp. 71f. MOST (1992) p. 393: "[Seneca] seems incapable of reading the Greek text except through the medium of the Latin poem". Especialment bel·ligerant: LITTLEWOOD (2004) pp. 4ss.

⁶ Si deixem de banda, és clar, l'*Hercules Oetaeus* i l'*Octavia*, obres que se solen considerar apòcrifes -cf. AXELSON (1967) sobre la primera d'aquestes obres i BOYLE (2008) pp. xiii-xvi, amb referències bibliogràfiques, sobre la segona-. Però la posició que ocupen és molt diferent de la del *Rhesus*, en tant que és gairebé segur que aquestes obres solament s'expliquen mitjançant la influència directa de Sèneca.

l'evolució formal del gènere tràgic entre el segle V (o IV) a. C. i el I d. C.⁷.

La perspectiva extragenèrica, en canvi, pot prescindir de l'evolució històrica de la forma tràgica i dels temes tractats per aquesta -almenys, de l'evolució a llarg termini- i situar les tragèdies de Sèneca dins la problemàtica pròpia del seu temps. És possible que aquest enfocament deixi de banda aspectes essencials de la tragèdia senequiana, però, tot i això, ha estat summament productiu. Així, hom ha constatat l'ús de nocions genuïnament llatines, com *furor*⁸ o *nefas*, en la construcció de l'argument i dels personatges. Hom ha retornat sobre un fet tan evident i conegut com que els discursos dels personatges de Sèneca segueixen els models de la Retòrica llatina del segle I d. C., amb totes les peculiaritats que aquesta presenta, sense veure aquest fet, necessàriament, com una mancança⁹. A diferència dels estudiosos d'antany que tractaven la tragèdia senequiana a partir dels models atenesos, ja no considerem, necessàriament, que aquest caràcter retòric sigui un mer defecte, sinó que la recerca actual ha maldat per integrar-lo en una concepció diferent de la poesia i del drama.

De la mateixa manera, hom ha cercat els sub-textos i pre-textos de la tragèdia senequiana fora de l'àmbit de la tragèdia i s'ha embrancat en una recerca intertextual molt més fructífera que no pas la que només tenia en compte els models tràgics grecs. Ha quedat demostrat que, malgrat les habituals distincions entre gèneres literaris, els models que més contribueixen a configurar la dicció senequiana -almenys, entre els que podem reconèixer- són Virgili, Horaci i Ovidi¹⁰. S'han fet paleses les relacions i afinitats entre Sèneca i altres autors de l'anomenada Edat de Plata com Lucà, Petroni, i fins i tot Persi¹¹. Tota aquesta labor de recontextualització ha tingut com a resultat que avui dia considerem Sèneca no simplement com un poeta dins la tradició de la tragèdia, sinó, sobretot, com un autor que treballa amb models i temes propis de la poesia alt-imperial romana. Per això mateix, els problemes que ens planteja la seva obra són els propis d'aquest context. Podríem proposar-ne uns pocs exemples rellevants per al nostre treball.

Així, en primer lloc, la Juno de l'*Hercules furens* senequià, aparentment, li deu molt més a les representacions d'aquesta mateixa deessa en Virgili i en Ovidi que a qualsevol cosa que puguem trobar en una tragèdia grega, i, per això mateix, la resolució dels problemes interpretatius que ens plantegi passen per l'estudi d'aquests models previs i de la significació que poguéssim tenir la representació poètica de Juno en l'àmbit de la Roma imperial. En contrast amb aquesta relació tan directa entre Sèneca i els seus predecessors immediats, l'Hera eurípidea -el discurs sobre Hera que forma part de l'*Hèracles*, encara que la deessa no hi tingui presència escènica- pertany a una esfera molt allunyada, i podríem pensar que l'estudi d'aquesta no contribueix a la comprensió de la

⁷ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE ([1927] 1962), CSAPO / SLATER (1995), SOURVINOU-INWOOD (2003) pp. 67-200.

⁸ Cf. GIANCOTTI (1953), AUVRAY (1989), DUPONT (1995).

⁹ Així, HILL (2004) pp. 161ss., exposa de manera molt sintètica, a propòsit de la *Phaedra*, l'essencialitat de la Retòrica, de les arts de la Retòrica, en la construcció del poema tràgic: allò que apareix en aquest no és una representació indirecta d'estats mentals o cosa similar, sinó actes de parla que aspiren a construir una representació pública de cadascun dels personatges.

¹⁰ Cf. KAPNUKAJAS (1930), ZWIERLEIN (1986), BILLERBECK (1988), JACOBI (1988), STOK (1988/89), PUTNAM (1995) pp. 246-285, PIERINI (1999) pp. 39-57, LITTLEWOOD (2004) pp. 5ss., Cf. també DANGEL (2003). BILLERBECK (1988) p. 7: "*Wer in den Tragödien Senecas liest, bemerkt bald, wieviel dieser Dichter seinen augusteischen Vorbildern verdankt. Unverkennbar ist diese Nähe zu Vergil, Horaz und Ovid, welche seine Diktion amb nachhaltigsten geprägt haben.*" Cf. DANGEL (2008) sobre l'ús freqüent de metres horacians en Sèneca. Una brillant anàlisi d'un cas específic d'al·lusió intertextual entre l'obra en prosa de Sèneca i l'obra poètica de Virgili, i dels seus diferents nivells de significació, a MANN (2006).

¹¹ Vid., p. ex., SULLIVAN (1968), BALDWIN (1981), SULLIVAN (1985), RUDICH (1997), WIENER (2006), LEFÈVRE (2008).

tragèdia senequiana.

Un segon exemple pot ser el tractament del viatge de la nau Argo en la *Medea* de Sèneca. Aquest tractament té arrels clarament hel·lèniques i forma part d'una estructura argumental que en últim terme ens remet a la *Medea* d'Eurípides. Ara bé: les relacions intertextuals òbvies no són les que es troben mitjançant la comparació amb el model euripideu, sinó amb passatges d'Ovidi, Virgili i Horaci en què es tracta tant el viatge de la nau Argo com el viatge per mar en general, i són aquests sub-textos propers el que més fàcilment ens permetran d'esbrinar quina és la càrrega connotativa que podia tenir en època júlia-clàudia la violació d'allò que en la tragèdia de Sèneca es presenta com les fronteres naturals establertes pels déus.

Encara un tercer exemple, procedent també de l'*Hercules furens*. En l'*Hèracles* euripideu, la davallada del personatge al món dels morts queda amagada pel silenci, fins al punt que ha estat possible de proposar que Eurípides insinua que el viatge no ha tingut lloc. Sèneca, en canvi, fa que la narri Teseu, que en aquesta part de l'*Hercules furens* té un paper que podríem assimilar parcialment al d'un missatger. La comparació entre els dos tractaments del viatge al món dels morts ens pot donar una idea de la diferència entre tots dos models tràgics, però, de fet, sembla menys productiva que l'estudi de les evidents relacions intertextuals entre la catàbasi narrada per Teseu i la que trobem en l'*Eneida*.

L'estudi extragenèric, fonamentat en l'anàlisi dels models poètics d'època alt-imperial, ha demostrat la seva productivitat, i, com a conseqüència, ha estat molt discutida la validesa d'un enfocament comparatiu que parteixi de Sèneca i dels tres grans tràgics com a únics pols, per tal com la llunyania entre tots dos corpus, i la interposició de sub-textos de caràcter molt diferent, fa -diuen- que l'estudi conjunt de Sèneca i de la tragèdia grega tingui un interès molt limitat.

Nosaltres no neguem la validesa global d'aquest enfocament. Però, tot i això, ens hem decantat per un estudi de caràcter intragenèric, que novament parteixi de Sèneca i dels tràgics grecs. No aspirem a rebatre les objeccions que anteriorment s'han plantejat contra els estudis d'aquest tipus, ni a negar la -d'altra banda, evident- productivitat de les perspectives de caràcter extragenèric, ni a discutir els fonaments teòrics d'aquestes. Però sí que creiem que és possible d'integrar tots aquests avenços en un discurs que novament prengui en consideració el gènere tràgic com a tal, i les transformacions que aquest experimenta entre un corpus i l'altre.

Per això mateix, no pretenem comparar les tragèdies d'Eurípides i de Sèneca com a meres realitzacions d'un mateix model poètic, un model ahistòric que seria subjacent a totes les tragèdies. Els pressupòsits de la nostra recerca són els següents:

1) La impossibilitat de comparar els corpus d'Eurípides i Sèneca com a dues realitzacions diferents d'un model ahistòric comporta que els tinguem en compte com a dos moments en un *continuum*, una successió de representacions teatrals i de textos que pertanyen a un mateix gènere en tant que, sempre i en cada moment, es produeixen dins una tradició socialment reconeguda com a tal. Una tradició en què, de manera concreta i efectiva, el dramaturg aspira a l'apropiació d'uns models preexistents, a "fer" tragèdia igual que abans ja s'ha "fet". Així, la representació de la divinitat no és simplement quelcom que "formi part" del gènere tràgic, sinó que la continuïtat d'aquesta presència dels déus en la tragèdia, vinculada als orígens del gènere, comporta que, repetidament, els poetes tràgics representin d'una manera o una altra la divinitat en les seves obres, perquè amb això reproduïen el que, per a ells, hauria de "fer" la tragèdia, i, alhora, ho fan dins d'un sistema de models i referents que no es redueix al gènere tràgic, que no s'ha d'entendre com un

mer trobar-se dins la tragèdia¹².

2) La complexitat de la relació entre Sèneca i els seus models grecs va molt més enllà de la mera continuïtat dins d'una "tradició poètica". Almenys en alguns casos, Sèneca -i això no és un tret idiosincràtic de l'autor, sinó quelcom propi de la tradició poètica llatina- no compon les seves tragèdies simplement a partir d'un "model genèric" d'obra tràgica, sinó a partir de les obres preexistents, d'acord amb uns procediments que podem designar amb els clàssics termes *imitatio* i *aemulatio*, però que de tota manera no coneixem bé¹³. Per a Sèneca, Eurípides no és simplement una figura llunyana, sinó, en cert sentit, un text rellevant en el seu món contemporani, d'una manera que segurament no té paral·lel en el nostre àmbit¹⁴. El corpus de textos que un contemporani de Sèneca podia conèixer sota el nom d'Eurípides no funciona ja com a model poètic efectiu, no funciona com a model teatral, ni estilístic, però, de tota manera, sí que sembla formar part de la dinàmica mateixa de la creació de l'obra tràgica, en tant que, possiblement, l'escriptura d'una tragèdia llatina comporta la recreació d'un sub-text d'acord amb uns models poètics diferents. Entenem que l'estudi comparatiu també té una dimensió sincrònica, en tant que pot contribuir a entendre el paper d'Eurípides -i, implícitament, dels altres tràgics- en la tragèdia senequiana, i a diferenciar entre el rol que poden tenir-hi els tràgics grecs i el que efectivament hi tenen els models poètics llatins dels quals parteix Sèneca.

Dit això, cal tenir en compte una objecció addicional. Autors com TARRANT han dut encara més enllà la recontextualització de les tragèdies de Sèneca: no solament han emfasitzat la pertinença del dramaturg a aquest àmbit de la poesia alt-imperial, sinó que també han minimitzat la rellevància dels mecanismes d'*imitatio* i *aemulatio* que encara podrien connectar, almenys, una part de les obres de Sèneca amb la tragèdia atenesa del segle V a. C. Segons això, Sèneca va compondre la seva obra dramàtica a partir de models més propers, d'època hel·lenística, romana republicana, o, encara més versemblantment, augustea¹⁵. Així, ens trobaríem que la tragèdia de Sèneca no solament respon a uns models poètics profundament diferents dels de l'Atenes clàssica, sinó que, a més, ni tan sols hi hauria la possibilitat de reconèixer-hi una relació directa amb els tràgics del segle V a. C.

Nosaltres hem de dir que no creiem que aquesta objecció sigui sostenible. No creiem possible d'argumentar-ho de manera exhaustiva en aquesta Introducció, sinó que provarem de demostrar-ho al llarg del treball mateix: la relació de l'*Hercules furens* amb l'*Hèracles*, fins i tot la de la *Phaedra* amb l'*Hipòlit*, i la mateixa posició que sembla tenir Sèneca davant la tradició poètica anterior seran objecte de discussió específica quan pertoqui. Però sí que voldríem avançar una observació: els corpus teatrals que coneixem més o menys, però sempre fragmentàriament, i que agrupem sota les etiquetes "tragèdia del període hel·lenístic", "tragèdia romana republicana", "tragèdia augustea", "tragèdia d'època imperial romana", i que sens dubte també eren molt

¹² Segons CHAPOUTHIER (1952), Eurípides pren en consideració la presència del diví en àmbits tan variats com la religió de la *polis* i el que retrospectivament anomenem Filosofia. És probable que faci, de manera més explícita per a nosaltres, el mateix que feien els seus contemporanis: no sembla que establissin un àmbit específic del diví, sinó que, més aviat, acceptaven la presència del diví en els més variats aspectes de la vida.

¹³ Cf. RIBBECK (1875), FRIEDRICH (1934), JOCELYN (1967), LENNARTZ (1994), ROSATO (2005) pp. 17-40.

¹⁴ Cf. HINDS (1998). Encara que no tractin pròpiament la qüestió de la intertextualitat, tenim molt en compte, en la nostra lectura de la literatura llatina, l'anàlisi de les dinàmiques d'aquesta que trobem en línies de recerca afins, com KENNEDY (1993) i MARTINDALE (1993). Sobre intertextualitat en la poesia llatina, veure també: ROSS JR. (1975).

¹⁵ Cf. TARRANT (1978), (1995). A (1978) p. 214 diu: "*fifth-century Attic tragedy was in many cases a remote and not a proximate source for Seneca*". La influència directa exercida sobre Sèneca per les obres dels tres grans tràgics és molt variable: Cf. BARRETT (1964) p. 16 n. 2. Més endavant veurem, en el cas de les dues tragèdies que ens ocupen, fins on pot arribar aquesta dependència respecte de les obres eurípidees.

heterogenis -pensem sobretot en la "tragèdia del període hel·lenístic" i en l'enorme varietat que segurament queda subsumida sota aquest terme¹⁶- no tenen una existència independent, sinó que tampoc no tindrien sentit sense el model de la tragèdia atenesa del segle V a. C. És imaginable -encara que nosaltres no ho creiem- que Sèneca hagi compost l'*Hercules furens* o la *Medea* sense tenir davant les tragèdies corresponents eurípideses. Però és indubtable que la mateixa estructura argumental d'aquestes dues obres senequianes no hauria arribat a existir en la forma en què les coneixem si no haguessin existit prèviament les tragèdies d'Eurípides. Per tant, la comparació entre les unes i les altres il·luminarà igualment les transformacions d'una determinada tradició poètica i teatral.

3. Observacions de caire metodològic (II)

En aquest apartat voldríem tractar una objecció probablement més sòlida: la informació en què podem basar-nos per investigar l'un i l'altre corpus és de naturalesa tan diferent que no ens és possible d'arribar a veritables conclusions. Una lectura com la nostra, que cerca de situar tots dos corpus tràgics en els seus respectius contextos, es veu obstaculitzada, no solament per l'escassetat de la informació disponible, sinó, també, per la diferent naturalesa d'aquesta informació. Els greus problemes interpretatius a què ens enfrontem en un cas i en l'altre no són els mateixos, però tampoc no són iguals les eines a què podem recórrer per donar-los solució. En primer lloc, perquè no disposem de cap text atribuït a Eurípides, fora de les tragèdies mateixes, i en el cas de Sèneca, en canvi, sí que podem accedir a una extensa obra filosòfica, que inclou, a més, notícies disperses, però de tota manera importants sobre la concepció que el seu autor tenia sobre la divinitat¹⁷. Però, també, perquè el nostre coneixement sobre el context original d'un corpus i de l'altre és molt diferent.

Així, tenim un coneixement clarament incomplet, però de tota manera força ampli sobre el mode i condicions originals de representació de les tragèdies d'Eurípides. Sabem que l'estrena de les obres tingué lloc en les celebracions en honor de Dionís i també disposem d'alguna informació sobre aquestes festivitats, i sobre d'altres que es dedicaven al mateix déu. En molts casos, coneixem la data real o aproximada de la primera representació de l'obra tràgica. Tenim constància d'una sèrie de lligams intertextuals entre la tragèdia eurípidea i nombrosos fragments que testimonien els corrents de pensament de la Grècia del segle V a. C. La recepció de l'obra eurípidea, encara que en tinguem un coneixement molt imperfecte, i aquest es refereixi sobretot a èpoques molt posteriors a l'estrena de les obres, també ens ajuda a comprendre la incidència de les obres d'aquest dramaturg.

Però, alhora, l'estudi de l'obra eurípidea ensopega amb una sèrie d'importants llacunes. Així, no sabem quin significat podia tenir per a un contemporani d'Eurípides el marc cultural de representació de les tragèdies, ni el valor de veritat que s'atribuïa a les històries representades, ni a les divinitats que hi apareixien. El nostre coneixement de la història i, sobretot, de l'estructura social de l'Hèl·lade en el segle V a. C. està afectat per serioses limitacions. No sabem gairebé res de segur sobre la vida d'Eurípides¹⁸, i, fins i tot si considerem improcedent de reconstruir el significat de les obres a partir de la biografia del seu autor, és indubtable que el nostre desconeixement del seu marc més immediat de producció afecta la nostra comprensió d'aquestes. Encara que els lligams entre

¹⁶ Vid. LE GUEN (1997), LE GUEN (2001), GILDENHARD / REVERMANN (2010).

¹⁷ Una bona recopilació dels textos pertinents es troba a REALE (2004) pp. lxiii-lxxiii.

¹⁸ Cf. LEFKOWITZ (1978) i (1981).

Eurípides i diversos corrents intel·lectuals del seu temps sigui innegable¹⁹, el coneixement que puguem tenir sobre aquests és molt escàs i depèn de fragments i d'obres posteriors. Les tradicions que el fan deixeble o amic d'Anaxàgores, Protàgores o Pròdic podrien reflectir fets reals, però de tota manera són summament dubtoses²⁰. No tenim idea, ni tan sols, de quines són les maneres, reconegudes socialment i intel·ligibles per al públic -o per a una part d'aquest- en què aquests corrents intel·lectuals podien quedar reflectits en una obra tràgica.

En el cas de Sèneca, ens enfrontem a certituds i a incògnites d'un altre tipus. L'obra en prosa no il·lumina de manera immediata la lectura de les seves tragèdies -si fos d'una altra manera, no existirien tantes teories diferents sobre la relació entre les seves obres teatrals i la seva filosofia-, però de tota manera ens obliga a iniciar la nostra recerca des d'un punt de vista molt diferent: no discutirem només sobre com funcionava en general la tragèdia llatina, sinó també sobre la concepció que podia tenir-ne Sèneca mateix. Alhora, l'anomenat pensament de Sèneca ens remet a una tradició anterior, l'estoica, que en realitat no és prou coneguda. Tenim un coneixement més precís sobre la política i la societat romanes del segle I d. C., i sobre la biografia de Sèneca, entre d'altres coses perquè aquesta forma part de la Història política mateixa²¹. Podem tenir incertituds sobre la relació entre els déus representats en la tragèdia i les creences efectives compartides per Sèneca i el seu públic, però aquestes no tenen el mateix abast: sabem prou bé que les elits de l'Imperi Romà no creien literalment en les històries dels poetes, i que comptaven amb una tradició intel·lectual que els permetia de fonamentar aquesta no creença, i de relacionar-la, alhora, amb una pràctica cultural efectiva.

Però trobem uns altres problemes, que no són els mateixos amb què ens enfrontàvem en el cas d'Eurípides. Així, no tenim idea del canal de difusió a què estaven destinades les tragèdies, no sabem si foren concebudes per ser representades, i, en el cas que fossin per ser llegides o recitades en cercles reduïts, no sabem si en el context llatí les tragèdies no destinades a la representació en teatres públics es diferenciaven formalment de les que sí que hi estaven destinades. Tampoc no tenim idea de la seva datació, i aquesta podria ser molt important en el cas de Sèneca, perquè els destinataris i els vehicles de difusió de les seves tragèdies, gairebé necessàriament, no haurien estat els mateixos en els diversos moments de la seva complicada vida²². No sabem pràcticament res d'altres obres tràgiques contemporànies, o properes en el temps com les d'Ovidi, Vari Ruf²³, Asini Pol·lió, Pomponi Secund, Curiaci Matern i d'altres. No sabem si els trets estructurals que nosaltres considerem propis de la tragèdia senequiana eren realment idiosincràtics d'aquesta, o generals en la tragèdia del seu temps. Les úniques altres tragèdies llatines que es troben al nostre abast són l'*Hercules Oetaeus* i l'*Octavia*, obres atribuïdes a Sèneca, però aparentment apòcrifes. Ens serveixen d'alguna cosa: la recerca actual les atribueix majoritàriament a sengles poetes anònims de l'època flàvia que imitaven Sèneca, i potser ens donen una idea sobre allò que la generació següent va considerar digne d'imitació. Però la seva mateixa vinculació al corpus senequià ens impedeix de

¹⁹ Una excel·lent recopilació a EGLI (2003). Cf. també CONACHER (1998).

²⁰ Vid. Sàtir, *P. Oxy.* 1176 = KOVACS (1994), pp. 14-27; *Genos Euripidou kai Bios* = KOVACS (1994) pp. 1-5; Suda s. v. *Euripides* E3695. Cf. LEFKOWITZ (1981), KOVACS (1990) pp. 1-36, WRIGHT (2005) p. 249 n. 85.

²¹ Amb tota probabilitat, el millor intent de reconstrucció biogràfica segueix sent GRIFFIN (1976). Veure també RUDICH (1997).

²² L'intent de datació més convincent potser encara és FITCH (1981), amb criteris mètrics. De tota manera, es tracta solament d'una datació relativa, que no ens resol el problema principal. Cf. també TARRANT (1985), NISBET (2008) i DINGEL (2009).

²³ La pèrdua del *Thyestes* d'aquest autor és especialment frustrant. Fou considerada una tragèdia important anys després de la seva estrena. Cf. Quintilià 10.1.98 i Tàcit, *Dialogus de Oratoribus*, 12.6. Un interessant intent de reconstrucció a LEFÈVRE (1976).

prendre-les com a referent per saber com eren les tragèdies totalment independents d'aquest.

És evident que aquest desequilibri en la informació al nostre abast ens planteja també un problema metodològic: pretenem reconstruir el significat de les representacions dels déus en dos corpus tràgics diferents, i és veritat que en certa mesura podríem fer-ho en els dos corpus per separat, però tota labor comparativa es veurà dificultada per la circumstància, evident, que allò que podem reconstruir en un cas i en l'altre no és ben bé el mateix. No podem emfasitzar els mateixos aspectes en tots dos corpus, sinó que caldrà buscar sempre un terreny comú que en alguns casos serà inevitablement artificiós. Així, per exemple, podem tractar de reconstruir el marc intel·lectual de les tragèdies d'Eurípides, mostrar els continguts "filosòfics" recognoscibles en aquestes, i arribar a alguna mena d'exposició sistemàtica. També podem fer el mateix amb les de Sèneca. Però, de fet, una comparació entre una exposició sistemàtica i l'altra serà summament enganyosa, perquè no podem aspirar a descriure la realitat de la mateixa manera en tots dos casos.

No és impossible de superar aquest *impasse*. En primer lloc, mitjançant una òbvia declaració de prudència metodològica. La necessitat de valorar la fiabilitat relativa de cadascuna de les evidències no és quelcom específic d'aquest treball, sinó una exigència universal. En cap moment no haurem de perdre de vista que el nostre discurs sobre els dos corpus tràgics es fonamenta sobre un conjunt d'evidències esparses i heterogènies que ens permetran de reconstruir alguns dels fenòmens que es donen en l'un i en l'altre, però mai una visió de la totalitat. Haurem d'estar en guàrdia contra la temptació de constituir noves "versions" del món antic, noves descripcions totalitzadores en què pretenguem incloure tots els fenòmens.

Alhora, però, voldríem anar més enllà i mostrar com aquesta mateixa heterogeneïtat no és simplement un obstacle en el camí de la nostra labor comparativa, sinó, també, una part del problema que volem contribuir a resoldre. Això és així perquè -creiem- la diferent naturalesa de la informació que emprarem per contextualitzar i comprendre tots dos corpus tràgics no es deu solament a l'atzar, o a circumstàncies històriques independents de la creació i difusió inicial de les tragèdies mateixes, sinó que té a veure, també, amb el respectiu caràcter d'aquests corpus. La selecció operada pels avatars de la Història actua sobre textos que ja eren diferents en el seu origen. Els discursos que es poden formular sobre la tragèdia en el segle V a. C. i en el I d. C. són, d'entrada, de naturalesa diferent, i la preservació desigual d'aquests discursos al llarg de la Història no fa més que accentuar un problema que ja existia d'entrada.

Així, la reconstrucció del significat de la tragèdia eurípidea passa per un estudi del seu rol en el marc de les Grans Dionísies i de la informació que tenim sobre aquestes, i sobre el culte de Dionís en general. Els primers discursos teòrics que es formulen sobre la tragèdia, certament, no tenen com a objecte l'especificitat del culte dionisiac, però d'una manera o una altra el pressuposen, i pressuposen també la complexa xarxa d'àmbits d'enunciació poètica que es donaven en una *polis* hel·lènica. Encara que no podem demostrar-ho amb absoluta seguretat, no sembla que en temps d'Eurípides els poetes tràgics preveïessin que les seves tragèdies serien llegides i estudiades de manera regular com a textos. Com a mínim, podem dir que aquesta noció, si ja existia, era molt recent.

En canvi, és prou evident que l'estudi de les tragèdies de Sèneca es veu obstaculitzat pel fet de no poder saber quin fou el seu marc inicial de difusió. Però, encara que el coneguéssim, aquest no contribuiria a la nostra interpretació de les tragèdies de la mateixa manera en què hi contribueix la informació de què disposem sobre les Grans Dionísies. La tragèdia romana, com a continuació de l'hel·lenística²⁴, no està sempre destinada a la representació, i, fins i tot en els casos en què ho està, és molt probable que la *performance* teatral immediata tingui molt menys pes en la manera de

²⁴ Sobre la tragèdia llatina i la relació d'aquesta amb la grega: BEARE (1964), JOCELYN (1967), TRAINA (1970), BEACHAM (1991), ERASMO (2004), BOYLE (2006)..

constituir-se el text, perquè la mateixa textualització²⁵ del gènere s'imposa al poeta: encara que una tragèdia es representi, la seva rellevància dins la mateixa elit cultural a què pertany el poeta implicarà la seva conservació i difusió mitjançant l'escriptura. Aquest procés culminarà en el moment en què el poeta compti que almenys una part del seu públic rebrà l'obra a través de la lectura²⁶ i hi incorpori elements que solament tinguin un sentit clar per a un públic lector²⁷.

Així doncs, no hem de tenir en compte, solament, que en un cas disposem d'informació sobre l'estrena de les tragèdies i en l'altre no, sinó que el nostre coneixement dels respectius contextos ens ha de fer notar que la mateixa noció d'una "estrena" no és equivalent en tots dos casos.

Podríem pensar en altres aspectes de l'obra tràgica en què l'heterogeneïtat de partença no és tan evident. Així, per exemple, les tragèdies de Sèneca es poden estudiar conjuntament amb l'obra filosòfica atribuïda al mateix autor, i si disposéssim dels escrits d'Anaxàgores, Pròdic, etc., segurament aquests ens haurien il·luminat en la lectura d'Eurípides. No hi ha dubte que Sèneca és un pensador d'importància secundària²⁸, que ha arribat fins a nosaltres com a conseqüència d'una lectura errònia de la seva obra efectuada pels primers cristians. Seria possible de dir que, en aquest cas, l'heterogeneïtat en la informació s'ha produït a causa de l'atzar, o, més aviat, a causa de factors que no afecten la manera com les tragèdies foren llegides originalment.

Però, més enllà d'aquesta evident limitació, que afecta l'estudi de tants d'altres aspectes del món greco-llatí, hem d'entendre, també, que el paper dels corrents intel·lectuals contemporanis en aquests dos corpus tràgics -i diem "corrents intel·lectuals", perquè la relació entre la tragèdia senequiana i l'obra filosòfica de Sèneca mateix és també la relació entre la tragèdia senequiana i una determinada forma d'estoïcisme- no pot ser el mateix, i això és tant o més important que l'estat de conservació de les respectives fonts. El motiu és que els corrents intel·lectuals mateixos no tenen el mateix rol social en l'un i en l'altre cas. No podem parlar de la "Sofística", o dels elements de pensament sofisticat en Eurípides, ni de l'eclecticisme estoic de Sèneca, com de sengles conjunts d'idees que s'exhaureixin en una descripció sistemàtica efectuada d'acord amb els nostres paràmetres. No es tracta de conjunts d'idees que puguem esquematitzar, estructurar, i estudiar fora del seu context original de difusió, sinó que cal entendre en quin sentit podien funcionar com a "saber" en els seus respectius entorns. De la mateixa manera, resulta inversemblant que la presència d'aquestes idees en un "gènere tràgic" que tampoc no funciona de la mateixa manera tingui una funció idèntica en tots dos casos. Donada l'evident relació entre el conjunt de formes de coneixement que cristal·litzaran en l'anomenada "Filosofia" i la representació de la divinitat, aquest és un dels temes que haurem de tractar en el nostre treball.

Amb aquests dos exemples hem pretès mostrar que l'heterogeneïtat en les fonts també diu alguna cosa, per si mateixa, sobre els corpus de textos que hem de tractar, i que no es deu simplement a l'atzar que en un cas tinguem més informació sobre les activitats públiques del poeta, en l'altre sobre la difusió de les seves obres, etc. Així responem a la segona possible objecció metodològica que hom podia plantejar-nos, i esperem haver mostrat que els problemes d'aquest tipus no són obstacle per a la nostra tasca comparativa entre Eurípides i Sèneca, sinó que, més aviat, la justifiquen. La comparació entre dos moments tan diferents de la tragèdia dins una Antiquitat

²⁵ Prenem aquest terme de FORD (2002), amb el mateix significat que -creiem- li dona aquest autor.

²⁶ EDMUNDS (2001) p. 123 en cita com a exemple paradigmàtic Horaci, *Sermones* 1.10.72-73. És difícil no donar-li la raó.

²⁷ Encara que referides a la textualització de la poesia llatina -que, de tota manera, també forma part del nostre àmbit de recerca-, cf. les assenyades consideracions que trobem igualment a EDMUNDS (2001) pp. 108-132.

²⁸ No pretenem entrar en polèmica sobre l'originalitat o el valor del pensament senequià, que pot ser objecte de judicis molt diversos. Ens referim a una altra cosa: el contingut del corpus filosòfic senequià depèn en molt gran mesura d'una tradició preexistent sense la qual amb prou feines en comprendríem els conceptes essencials, i, almenys durant l'Antiquitat pagana, no crea una tradició independent.

pagana que reconeix el gènere tràgic com a tal és una eina per comprendre més bé la història d'aquest gènere.

4. Edicions i comentaris emprats

La manca de textos i d'edicions no ha estat un obstacle en la realització del nostre treball. Ben al contrari: Eurípides té una sòlida tradició al seu darrere, i el nombre d'edicions i comentaris del corpus tràgics senequià, abans escàs, ha crescut enormement, sobretot des dels anys vuitanta, amb l'edició de la totalitat de les tragèdies per ZWIERLEIN i l'aparició d'un gran nombre de comentaris de tragèdies específiques. La multiplicitat d'edicions ha resultat especialment problemàtica en el cas de Sèneca, donat que l'edició esmentada ha modificat passatges que, en alguns casos, podrien ser substancials per a la comprensió de l'obra.

Sempre que no indiquem el contrari, citarem d'acord amb l'edició de DIGGLE per a les obres completes d'Eurípides. De la mateixa manera, citem les tragèdies de Sèneca d'acord amb l'edició de ZWIERLEIN. Per a les obres filosòfiques hem seguit les edicions de la col·lecció Les Belles Lettres. En les citacions de fragments s'indican edicions específiques. A part d'això, tindrem sempre presents les edicions i els comentaris de referència de cadascuna de les obres: el monumental treball de WILAMOWITZ i el comentari de BOND per a l'*Hèraclès* euripideu, BARRETT per a l'*Hipòlit*, BILLERBECK i, en menor mesura, FITCH per a l'*Hèraclès furens* de Sèneca, i inevitablement, encara que es tracti de treballs de menor envergadura -per bé que molt valuosos-, haurem de recórrer a BOYLE i, sobretot, a MAYER / COFFEY per a la *Phaedra*. Les edicions d'Eurípides acompanyades de traducció i comentari d'Aris & Phillips -en aquest cas, BARLOW per a l'*Hèraclès* i HALLERAN per a l'*Hipòlit*- també ens han estat molt útils, així com les edicions bilingües i anotades de Sèneca a la Bibliotheca Universale Rizzoli. Malgrat no tenir aparat crític, els pròlegs i notes de ROSSI per a l'*Hèraclès furens* i de BIONDI per a la *Phaedra* ens han resultat igualment valuosos.

A part d'aquestes edicions de referència, hem emprat altres edicions i comentaris que ens han estat útils per a aspectes concrets. Els citarem sempre que sigui oportú.

I. Contextos i problemes de representació de la divinitat en el segle V a. C.

1. Canvi epistèmic

Entenem que el món hel·lenístic-romà coneix un ordre dels sabers, un conjunt de paradigmes de coneixement acceptat com a autoritatiu per les elits, i que aquest ordre dels sabers manté una certa unitat, per sobre de la previsible evolució que sofreix al llarg del temps i de les diferències regionals. D'acord amb tot el que sabem, aquest ordre dels sabers és la culminació d'un procés de canvi epistèmic molt difícil de delimitar cronològicament.

Correspon, de manera aproximada, als períodes que solem anomenar "Grècia arcaica" i "clàssica". Segons el punt de vista que adoptem, podria situar-se entre els segles VI-IV a. C., o entre els VIII-IV a. C. Al llarg d'aquests segles, les formes de saber socialment reconegut predominants en el món grec experimenten profundes transformacions. La complexitat mateixa del procés ha permès que fos percebut i estudiat des d'òptiques diverses en èpoques i àmbits diferents. Així, s'ha parlat de "pas del *mythos* al *logos*"²⁹, "pas de l'oralitat a l'escriptura"³⁰, "Il·lustració hel·lènica"³¹, "oblit de l'ésser"³², etc. Òbviament, no es produeix en el buit, sinó que està imbricat amb tota una sèrie de transformacions polítiques, socials i institucionals. Coincideix amb una època de desenvolupament de la cultura material dels hel·lens, d'auge en els intercanvis amb les altres civilitzacions de la Mediterrània oriental i d'altres àrees de l'entorn³³, i, sobretot, amb l'aparició, consolidació i auge de la *polis* com a forma política³⁴, i, paral·lelament a aquesta, d'una identitat panhel·lènica³⁵.

²⁹ Se sol dir que aquesta expressió apareix per primera vegada en el títol de NESTLE (1940).

³⁰ Cf. La bibliografia sobre oralitat és molt extensa. Nosaltres hem partit de FINNEGAN i ONG. L'estudi de l'oralitat en la Grècia antiga entra definitivament en el món acadèmic amb els estudis de PARRY i LORD sobre l'èpica homèrica, però, pel que fa a la comprensió del pas de l'oralitat a l'escriptura pres com un tot, l'obra de HAVELOCK té caràcter gairebé fundacional, més enllà del seu valor intrínsec.

³¹ Novament cal citar NESTLE. Una de les obres que més van contribuir a difondre aquesta noció va ser la seva monografia sobre Eurípides: NESTLE (1901).

³² En el pensament de Martin Heidegger, naturalment. Una bona introducció a la reflexió de Heidegger sobre els anomenats pre-socràtics es troba a DE GENNARO (2001). En qualsevol cas, no reemplaça la lectura del filòsof mateix.

³³ Cf. BURKERT ([1984] 1992), esp. pp. 9-40.

³⁴ Una síntesi relativament recent i prou sòlida a LONIS (1994).

³⁵ El sorgiment d'aquesta identitat panhel·lènica és, per si mateix, objecte de debat. No és clar quines són les fases de la seva formació, ni tan sols com hem de definir-la. CARTLEDGE (1993), (1995) entén que no existeix pròpiament fins a les Guerres Mèdiques. HARTOG (1988) defensa posicions anàlogues. El nostre desconeixement de la Grècia anterior al segle V a. C. fa que la qüestió sigui gairebé irresoluble. NAGY, en els seus diferents treballs -cf. esp. (1979), (1980) i (1996a) i (1996b)- fonamenta l'evolució de la poesia grega arcaica, precisament, en un presumpte desenvolupament del panhel·lenisme anterior a les Guerres Mèdiques. Un treball relativament recent sobre aquesta qüestió, amb bibliografia, és ROSS (2005), que defensa també l'existència d'una concepció panhel·lènica en el període de formació dels poemes homèrics, des d'una òptica segurament més accessible que la de NAGY. Cf. també SNODGRASS (1971), HALL (1997) i GRAZIOSI (2002).

A l'inici d'aquest període els grecs descobreixen i reinventen l'escriptura³⁶. Encara que els seus usos inicials semblen haver estat molt restringits, el seu ventall d'aplicacions s'amplia de manera progressiva³⁷. El procés d'alfabetització de la Grècia arcaica i la constitució de sabers arrelats en l'escriptura és peculiar. En primer lloc, perquè no es constitueixen de manera immediata grans centres de saber, potser per la mateixa fragmentació del món grec. El coneixement de la lectura i l'escriptura, encara que gairebé indubtablement restringit a un nombre reduït d'individus, no és patrimoni d'un únic estament ni té lloc en àmbits tancats a la resta de la comunitat³⁸. En segon lloc, l'assumpció de l'escriptura com a vehicle fonamental de coneixement -que pot donar-se en societats en què la gran majoria de la població és analfabeta³⁹- és lenta, possiblement perquè tampoc no existeix pròpiament un poder polític que tingui com a vehicle privilegiat d'expressió l'escriptura, enfront d'un "poble" analfabet. Tenim constància, fins a època molt avançada, de l'existència de contextos de producció i difusió oral de discursos que encara són molt rellevants per a les *poleis* gregues, i que, de fet, ho seran fins a l'època hel·lenística, o fins i tot més tard⁴⁰.

Així, el desenvolupament de l'escriptura té lloc en la interacció amb tradicions orals que segueixen vives. Es fa possible la reproducció escrita de models discursius fortament arrelats en la tradició oral, i, indubtablement, aquests mateixos models es transformen com a conseqüència d'això⁴¹. Els seus modes de producció, reproducció i circulació es modifiquen. Apareix la possibilitat d'arribar en forma escrita, i també en forma oral per la mediació de l'escrit, a un àmbit geogràfic més ampli. Es donen possibilitats de recepció específica del text en àmbits socials més circumscrits, que potser en practiquen la lectura i la interpretació en uns termes diferents dels que eren habituals en la *performance*. S'obre la possibilitat de modificar l'organització mateixa dels sabers, en tant que serà factible de separar-los de la persona i de l'ocasió d'enunciació concretes. Així té lloc l'aparició de sabers específics i d'institucions que vetllen per aquests sabers. En època arcaica i clàssica, aquestes institucions -en aquest moment, fonamentalment, escoles- encara no han assolit el seu ple desenvolupament, però ja existeixen⁴².

El resultat d'aquest procés, entre el segle IV a. C. i els inicis del període hel·lenístic, és la consolidació d'una sèrie de paradigmes de coneixement basats en la codificació per escrit dels sabers i en l'existència de cànons de textos. Aquests paradigmes no formaran un sistema tancat i invariable, ni tan sols un sistema de disciplines acadèmiques comparable al que s'instituirà en l'Europa moderna, perquè hem de tenir en compte, en primer lloc, que el grau d'especialització real dels membres de les elits que s'hi consagren és molt limitat, i, en segon lloc, que la modalitat de

³⁶ Es pot trobar un recull de bibliografia recent a WERNER (2009). Hem partit de HAVELOCK (1963) i (1986), molt probablement superats, i dels estudis sobre oralitat de FINNEGAN (1977) i ONG (1977), (1982). Les dificultats per poder parlar d'un context estrictament oral i la convivència de formes de discurs autoritatiu arrelades en l'oralitat, i d'altres ja assentades en l'escriptura, ens ha estat accessible, especialment, gràcies a THOMAS (1992), WORTHINGTON Ed. (1996), YUNIS Ed. (2003), MACKIE Ed. (2004), COOPER Ed. (2007), JOHNSON / PARKER Eds. (2009).

³⁷ Cf. JOHNSON / PARKER Eds. (2009). Una bibliografia apropiada per conèixer l'estat actual de la qüestió, per bé que més centrada en Atenes que no pas en la resta de Grècia, es troba a THOMAS (2009).

³⁸ L'abast real de l'alfabetització atenesa i grega en general, i el procés social que hi va conduir, són objecte de debat. Cf. HARRIS (1989), THOMAS (1989), MORGAN (1998), YUNIS Ed. (2003), BOWMAN / WOOLF Eds. (2004). Encara que el tema tractat sigui un altre, FORD (2002) ens ha il·luminat sobre molts aspectes de la formació d'una cultura literària.

³⁹ THOMAS (1992) pp. 1-28 dóna una panoràmica àmplia, encara que no exhaustiva, dels diferents usos que pot tenir l'escriptura.

⁴⁰ La qüestió de la *performance* i l'oralitat en el període hel·lenístic no ha tingut la mateixa importància en la recerca. Cf. AUNE (1991).

⁴¹ Una magnífica visió panoràmica d'aquest procés, ja antiga, però que considerem vàlida en les seves línies generals, es troba a NAGY (1980).

⁴² Cf. HARRIS (1989), caps.3-4, ROBB (1994), MORGAN (1999).

saber que podria erigir-se en clau de volta del sistema, la filosofia, serà sempre un marc en què entraran en concurrència construccions discursives molt diverses⁴³. Però, malgrat tot, en el període hel·lenístic sí que podem parlar d'una organització del coneixement relativament estable, i també de l'existència d'una sèrie d'institucions -biblioteques, escoles on s'imparteix un ensenyament basat en cànons de textos- prou consolidades que donen suport a aquesta organització⁴⁴.

A la mateixa complexitat del procés de canvi epistèmic s'hi afegeix que el coneixem sobretot a través del biaix de fonts escrites que pertanyen al temps en què ja ha quedat assentada aquesta organització posterior del saber, i que, no pas sense vacil·lacions, interpreten el passat d'acord amb aquesta. Per això, és molt difícil d'integrar els textos de la Grècia arcaica i clàssica en un sistema de sabers purament sincrònic. Un exemple prou representatiu: és molt difícil de dir què significa Heraclit en la "història de la Filosofia", -per exemple, quina ha estat la seva influència real sobre Plató, els estoics, etc.-, però encara és més difícil d'explicar quina és la posició des de la qual es formula el discurs heracliteu, quin significat i quin valor tenia exactament el fet mateix que la figura que coneixem com a Heraclit digués una sèrie de coses, d'una manera determinada, en una època i uns indrets determinats, a unes persones determinades⁴⁵. No trobem, tampoc, una terminologia que designi amb claredat àrees de saber diferenciades. L'ús de termes com *historia* o *philosophia* és prou eloqüent: com a mínim fins al segle IV a. C. no designen pròpiament una àrea del saber, sinó que fan referència a diferents maneres d'apropar-se al saber en general⁴⁶. Sí que coneixem, almenys en alguna mesura, una munió de discursos concrets, però, com vèiem en el cas d'Heraclit, no tenim manera d'assignar-los un lloc ben definit dins unes estructures socials que, d'altra banda, també coneixem d'una manera prou defectuosa. Encara en el segle IV a. C., Plató podia posar en boca de Protàgores una visió del "sofista" que correspon a aquesta noció genèrica d'una saviesa que es pot trobar en àmbits diversos (Plató, *Protàgores*, 316d-e). Diu⁴⁷:

ἐγὼ δὲ τὴν σοφιστικὴν τέχνην φημὶ μὲν εἶναι παλαιάν, τοὺς δὲ μεταχειριζομένους αὐτὴν τῶν παλαιῶν ἀνδρῶν, φοβουμένους τὸ ἐπαχθὲς αὐτῆς, πρόσχημα ποιεῖσθαι καὶ προκαλύπτεσθαι, τοὺς μὲν ποιήσιν, οἷον Ὅμηρόν τε καὶ Ἡσίοδον καὶ Σιμωνίδην, τοὺς δὲ αὖτελετάς τε καὶ χρησμοφῶν, τοὺς ἀμφὶ τε Ὀρφέα καὶ Μουσαῖον· ἐνίοις δὲ τινὰς ἥσθηται καὶ γυμναστικὴν, οἷον Ἴκκος τε ὁ Ταραντῖνος καὶ ὁ νῦν ἔτι ὢν οὐδενὸς ἥττων σοφιστῆς Ἡρόδικος ὁ Σηλυμβριανός, τὸ δὲ ἀρχαῖον Μεγαρεύς· μουσικὴν δὲ Ἀγαθοκλῆς τε ὁ ὑμέτερος πρόσχημα ἐποιήσατο, μέγας ὢν σοφιστῆς, καὶ Πυθοκλείδης ὁ Κεῖος

⁴³ Cf. INWOOD (2010) p. 131 i *passim*.

⁴⁴ BECK (1964), MORGAN (1998). Un recull de fonts sobre l'educació en la totalitat del món greco-llatí a JOYAL / MCDUGALL / YARDLEY (2009).

⁴⁵ Aquest problema es pot enfocar de maneres molt diferents. Així, ens crida l'atenció GRAHAM (2008) p. 169: "*With Heraclitus a new type of thinker appears in archaic Greece. No longer satisfied with cosmological questions of the sort that drove the Milesians, he looks critically at the world, at society, and at how people know the world. He does not simply accept the framework of explanation developed by the Milesians, but questions it.*" Sota l'aparença de narració històrica, en realitat l'autor construeix una "història" a partir d'una doctrina formalitzada sobre la base de testimonis i fragments. Res a dir-hi, perquè és una possible manera d'analitzar l'estructura del pensament heracliteu -no és clar que n'hi hagi una altra de millor-, però, en qualsevol cas, es deixa de banda el que podríem anomenar la praxi d'Heraclit. La bibliografia és molt àmplia i proposem simplement alguns títols que, per un motiu o un altre, ens han semblat interessants: GIGON (1935), KIRK (1954), VLASTOS (1955), BABUT (1975), KAHN (1979).

⁴⁶ Cf. NIGHTINGALE (1995), p. 60.

⁴⁷ Citem l'edició de BURNET.

καὶ ἄλλοι πολλοί.

És cert que Protàgores separa els sofistes del seu temps -amb tots els problemes que comporta l'ús del terme "sofista" en els segles V-IV a. C., i més concretament en l'obra de Plató- d'aquestes figures d'antany que no gosaven mostrar la seva saviesa. Però, alhora que posa aquesta distinció, la retira, en tant que allò que van fer els poetes com Homer, Hesíode i Simònides, i els fundadors de *teletai* com Orfeu i Museu⁴⁸ no era altra cosa, en definitiva, que una forma anterior del mateix tipus de saviesa que poden practicar figures com Pròdic, Gòrgies i el mateix Protàgores⁴⁹.

Podem enumerar una sèrie de trets d'aquest període de canvi epistèmic. No pretenem exhaurir-lo amb aquesta llista tan breu, sinó, més aviat, indicar els punts que ens semblen especialment rellevants per a nosaltres:

a) Constitució d'un sistema comunicatiu mixt⁵⁰ oral / escrit⁵¹ que no funciona de la mateixa manera en totes les èpoques ni en tots els indrets, però que de tota manera té uns certs trets comuns pràcticament a la totalitat del món grec arcaic i clàssic. Dins d'aquest sistema mixt, els textos són importants per a la transmissió i codificació dels sabers i discursos de tota mena, però, alhora, tenen també una dimensió oral que pot ser de naturalesa molt variada⁵².

b) Existència i reconeixement social d'una sèrie de figures considerades sàvies, que no tenen un objecte comú de coneixement, però que tampoc no estan pròpiament separades en disciplines. Són designades amb termes molt diversos, però en destaquen alguns com *sophos* i *sophistes*. Aquest últim terme designarà *a posteriori* una sèrie de figures de la segona meitat del segle V a. C. que es

⁴⁸ Emprem solament una de les possibles categoritzacions. No podem oblidar que Orfeu i Museu, almenys per als antics, són poetes de ple dret. A *Granotes* 1030ss., en reivindicar la saviesa dels poetes, "Èsquil" empra com a paradigma Orfeu, sense establir cap mena de distinció. Cf. KINGSLEY (1995), FORD (2002) s. 46-66, BERNABÉ (2009). Sobre la relació entre Orfeu i Homer, cf. NAGY (2001). Cf. també LONG (1999).

⁴⁹ Sobre l'evolució del terme *telete* abans de l'època hel·lenística i la restricció progressiva del seu àmbit de significació, cf. SCHUDEBOOM (2009) pp. 7-37. En la p. 21 cita Aristòfanes, *Núvols* 258, en què el vocabulari emprat fa pensar que la iniciació en el Pensatori de Sòcrates es considera també una *telete*. És cert que no podem fer gairebé res amb aquesta dada: pertany a una època en què cerimònies culturals molt variades poden designar-se com a *telete*, i, a més, apareix en una obra còmica, en què la intenció amb què s'empren els termes no és sempre evident. Tot i això, no és impossible que faci referència al caràcter iniciatori i para-cultural dels cercles que retrospectivament anomenem "filosòfics". BURKERT ([1977] 1985) p. 324: "As in the *Symposium*, ascent and view are described in the language of the mysteries; this is an initiation which secures a blessed state, *myesis*, *epopteia*, *orgiazain*."

⁵⁰ FOLEY (2004) classifica quatre modalitats diferents d'oralitat, tres dels quals podrien considerar-se "sistemes mixtos". No recorrent a aquesta classificació, però volíem deixar clar per què. En primer lloc, perquè aquest període de canvi epistèmic ens posa davant d'una realitat que es troba en plena transformació, i a la qual no podem fer justícia per la via d'encasellar-la en un únic "tipus ideal" -en el sentit que aquest terme té en MAX WEBER-. Però, encara més, perquè FOLEY, en la seva classificació, es preocupa fonamentalment pels modes de producció i recepció del text. Aquesta preocupació està ben fonamentada, però, alhora, no deixa de ser un tractament unilateral. Els modes de producció i recepció no ens diuen per si mateixos quina és l'autoritat de què gaudeix un determinat text en un context social determinat, quin és el valor de veritat que se li atribueix, etc.

⁵¹ No existeix una *opinio communis* sobre el paper dels canals de difusió orals i els escrits, i sobre la interacció entre aquests. Cf. HERINGTON (1985) que defensa que l'escriptura ha tingut una importància central des d'èpoques molt reculades. A la p. 41 diu: "*although its performances were universally oral, it rested on a firm sub-structure of carefully meditated written texts*". A la p. 45 defensa igualment la continuïtat de les tradicions orals en el mateix àmbit en què es consolida l'escriptura com a mitjà de comunicació. Una qüestió molt específica, trobem interessant MORRISON (2004) pp. 110-115, en què l'autor mostra com la prosa de Tucídides té alhora trets propis d'un text destinat a la recitació i d'un text destinat a la lectura. Cf. dins el mateix volum CURRIE (2004). Cf. també THOMAS (1992) pp. 61-65, 78-93, MELIA (2004), TEFFETELLER (2007), FINKELBERG (2007).

⁵² A propòsit de l'ús d'escrits per part dels rapsodes: Xenofont, *Memorabilia*, 4.2.10.

pregunten d'una manera especialment radical sobre la possibilitat del coneixement i de trobar una guia per a l'acció humana⁵³. Però el terme és molt anterior, i la seva aplicació exclusiva a aquest grup de pensadors és molt probablement retrospectiva. Els termes *sophos* i *sophia* s'apliquen en els textos més antics a persones dotades d'habilitats concretes de tipus molt divers, però també a figures associades al coneixement, com el poeta i l'endeví⁵⁴. Almenys en alguns casos, també pot tenir connotacions morals⁵⁵. Des del segle V a. C., apareix el terme *sophistes* en referència a figures vinculades a un tipus o un altre de coneixement. Segons KERFERD (1981) p. 24:

From the fifth century B. C. onward the term 'sophistês' is applied to many of these early 'wise men' - to poets, including Homer and Hesiod, to musicians and rhapsodes, to diviners and seers, to the Seven Wise Men and other early wise men, to Presocratic philosophers, and to figures such as Prometheus with a suggestion of mysterious powers.

Almenys en el seu origen, les nocions de *sophos* i *sophistes* fan referència a una aptesa que té caràcter, podríem dir, adjectiu: hom és *sophos* en alguna cosa⁵⁶. Però aquest fet evident es contraposa a un altre: el coneixement d'aquests *sophoi*, en la mesura en què els grecs mateixos poden arribar a tematitzar-lo, no s'estructura en discursos autònoms, diferenciats dins d'un sistema, sinó que autors que tracten qüestions diferents apareixen de manera repetida -fins i tot en un autor ja, en teoria, específicament "filosòfic"⁵⁷ com és Plató- en concurrència. Així doncs, i malgrat la manca d'un objecte específic, la *sophia* té quelcom de substantiu, que no sembla que hàgim de situar en l'objecte tractat, sinó en el rang mateix del *sophos* o *sophistes*, en la capacitat genèrica d'aquest per parlar amb autoritat⁵⁸.

c) Existència, com a part d'aquest sistema mixt (oral / escrit), d'un conjunt de subsistemes, alguns amb una dimensió panhel·lènica i d'altres no, per a la producció i la difusió de poemes⁵⁹ -i

⁵³ Cf. KERFERD (1981), RANKIN (1983), O'GRADY Ed. (2008).

⁵⁴ Cf. MARTIN (1993) pp. 115s. El *sophos* adquireix aquest rang, fonamentalment, gràcies a la seva actuació en la societat i al reconeixement que obté d'aquesta.

⁵⁵ Cf. O'BRIEN (1967), p. 24: *The sophia of the Seven Wise Men is practical and moral. [...] The word sophia keeps these ethical connotations in many passages of Pindar. Wise men, he says, bear nobly the power given by god; they praise moderation, and they do not aspire too high.* La inexistència d'una esfera ètica estrictament autònoma en el món arcaic sembla prou evident, per bé que no ens resulta fàcil de caracteritzar-la.

⁵⁶ O'GRADY (2008), p.9s.

⁵⁷ Amb matisos. Cf. BURKERT (1960).

⁵⁸ Sobre l'existència en general d'un àmbit de saviesa en què encara no s'han diferenciat disciplines de coneixement com les de l'època hel·lenística, cf. DETIENNE (1967). Diverses obres que, des de punts de vista diferents, han tingut en compte la impossibilitat de separar de manera clara la "filosofia", la "poesia", etc., com a àmbits de discurs diferenciats en la Grècia arcaica: DODDS (1951), LLOYD-JONES (1971), VERNANT (1981), FORD (2002) pp. 46-66. Dins d'un llibre que, d'altra banda considerem excel·lent: FEENEY (1991) p. 48 es diu que la *theologia tripertita* "it has its roots in the fracturing of the poets' monopoly on speaking about the divine which was begun by those such as Xenophanes". Novament veiem que s'accepta la construcció *a posteriori* de Xenòfanes com a "filòsof", i novament invoquem FORD (2002) pp. 46-66, i la resta d'autors citats.

⁵⁹ Cf. NAGY (1979), (1980).

possiblement també de textos en prosa⁶⁰ - en un context encara fonamentalment oral⁶¹. La tragèdia, òbviament, és un d'aquests subsistemes, relativament tardà. En uns determinats subsistemes hi tenen presència una sèrie de representacions dels déus i del passat de Grècia, fonamentalment narratives, no limitades a l'àmbit poètic⁶². En els discursos formulats dins d'aquests subsistemes sembla ésser-hi implícita, també, l'aspiració al rang de *sophos* -o a una posició equivalent d'autoritat- per part de qui els enuncia, per bé que en molts casos podem tenir dubtes, per l'escassetat del material conservat, sobre el caràcter d'aquesta *sophia* i els seus àmbits d'actuació. En qualsevol cas, les figures reconegudes en l'àmbit de la formulació de discursos en vers, en tant que excel·lents, es troben en l'àmbit de la *sophia* i poden aparèixer en concurrència amb altres figures del *sophos*⁶³.

d) Rang panhel·lènic d'alguns dels corpus poètics que contenen aquestes representacions⁶⁴. Són compartits pel conjunt dels grecs, però els seus continguts no adquireixen una consideració unívoca com a "veritat" sobre els déus ni existeix cap institució que els doni rang de dogma. S'atribueix alguna mesura d'autoritat a les figures a qui s'atribueixen aquests corpus, una autoritat que no se sol entendre simplement com d'excel·lència en la poesia, sinó que pot abastar d'altres formes de coneixement, sense que -almenys en la mesura que podem saber-ho- quedin definits uns àmbits determinats del saber, que n'exclourien uns altres en què el poeta fos "ignorant". La concepció que es té d'aquest "saber" pot variar segons les èpoques i els contextos respectius. Evidentment, el fet que moltes d'aquestes figures siguin d'historicitat dubtosa no hi té cap importància⁶⁵.

e) Com a conseqüència de (d), preeminència d'unes determinades maneres de concebre o representar la divinitat, que adquireixen rang panhel·lènic sense fer desaparèixer totalment altres representacions alternatives. D'habitud s'ha dit que aquestes representacions són antropomòrfiques. Aquest adjectiu és acceptable, sobretot si l'apliquem a uns determinats tipus d'iconografia -que, de tota manera, no són *tota* la iconografia-⁶⁶. En el cas dels poemes, preferiríem parlar de representació

⁶⁰ Cf. THOMAS (1992) p. 107 sobre la relació entre els textos que considerem prosa i l'oralitat.

⁶¹ El cert és que una expressió com "fonamentalment oral" pot tenir molts significats diferents. Trobem particularment interessant el marc fornit per YUNIS (2003) i la seva visió de l'alfabetització com un fenomen multiforme. La Introducció de l'editor diu a la p. 13: "*As a group, chapters of this book demonstrate that reactions to writing differed from one context to another, and no single pattern or interpretation accounts for the variety of cultural change in ancient Greece.*"

⁶² Les inevitables limitacions del nostre material ens impedeixen de sistematitzar els àmbits en què podien trobar-se aquestes narracions. Un tractament brillant d'aquesta qüestió a partir de la figura de Polifem, a CALAME (2000) 193-238.

⁶³ NIGHTINGALE (2007) p. 174 "*Although, in this period, different kinds of wise men were seen to be practicing different activities, there was nonetheless a generalized competition among the different groups for the title of 'wise man'. It was not until the late fifth century that intellectuals began to construct boundaries between disciplines such as philosophy, history, medicine, rhetoric, and various other technai.*"

⁶⁴ Sobre la no trivialitat del sorgiment d'un corpus panhel·lènic, veure NAGY (1980) caps. 2 i 3. La reivindicació de *aletheia* que atribueix als discursos que aspiren a erigir-se en panhel·lènics forma part dels discursos mateixos, n'és un dels ingredients habituals, però cal tenir molt en compte que aquesta reivindicació és contextual i no sembla que constitueixi un discurs neutre, exportable de manera immediata a tots els altres contextos.

⁶⁵ El nostre discurs gairebé pressuposa que "Homer" i "Hesíode" no foren persones reals. Tot i això, no volem afirmar-ho categòricament: podem concebre que hagi existit un o diversos "Homers" com a fixadors dels textos que duen aquest nom, i el mateix amb "Hesíode". Informació general sobre aquesta qüestió a MORRIS / POWELL Eds. (1997).

⁶⁶ Un treball interessant sobre la relació entre religió i representació iconogràfica: GORDON (1979).

narrativa⁶⁷ de la divinitat, o, potser, d'una representació narrativo-antropomòrfica⁶⁸.

f) Existeixen altres formes narratives de representació de la divinitat que es donen en àmbits minoritaris, com per exemple en els cultes que anomenem òrfics, i que, almenys en el segle V a. C., ens són molt mal coneguts⁶⁹.

g) Al costat d'aquestes últimes, i de les formes narrativo-antropomòrfiques en general, existeix tota una altra sèrie de formes de representació de la divinitat que no tenen aquest caràcter i que coneixem només de manera molt imperfecta. Corresponen, a grans trets, a allò que *a posteriori* s'ha anomenat “filosofia” “presocràtica”⁷⁰.

Val a dir que les fronteres entre els àmbits de representació (e), (f) i (g) no són clares, i que és probable que, per als grecs mateixos, fossin molt fluïdes. Podem arribar a dubtar que, almenys en unes determinades èpoques i contextos, existís cap mena de diferenciació entre els àmbits en què es donaven (f) i (g)⁷¹.

⁶⁷ El nostre motiu últim per emprar aquesta terminologia és evitar, d'una banda, el tòpic ja desacreditat que els déus grecs són alguna cosa així com “super-homes”, i, a la vegada, explicacions forçades que tracten de negar l'antropomorfisme de la representació, un antropomorfisme que en un determinat nivell, certament, hi és. A propòsit de la dificultat de distingir, en el corpus homèric, entre representacions de déus de trets ben determinats i manifestacions no antropomòrfiques d'aquests mateixos déus: SNELL (1978) pp. 9-11.

⁶⁸ WINNINGTON-INGRAM (1980) p. 151 atribueix aquest antropomorfisme a una “*strong concrete imagination*”, *reinforced by the work of poets (not least of Homer) and later of sculptors*”. Encara que no podem acceptar com a objecte d'estudi una *imagination* inferida a partir de les seves presumptes creacions, WINNINGTON-INGRAM té raó en l'essencial: els productes culturals concrets en què els déus hel·lènics adopten aquesta forma són fonamentalment, en efecte, la *performance* poètica i la representació iconogràfica.

⁶⁹Cf. BERNABÉ / CASADESÚS (2009), BIERL / BRAUNGART (2010), ambdós amb abundant bibliografia.

⁷⁰ Sobre les representacions de la divinitat en aquest àmbit: LLOYD (1989) Cap. 4, MOST (1999), MORGAN (2000), NIGHTINGALE (2000), DROZDEK (2007), NIGHTINGALE (2007).

⁷¹Encara que seria llarg d'argumentar-ho en detall, una mirada global a l'evidència -prou ben sintetitzada a CASADESÚS (2009a), (2009b), MEGINO (2009), BERNABÉ (2009)- sembla apuntar, no necessàriament a una indiferenciació originària, però sí a una coexistència en uns mateixos àmbits de discursos que podem anomenar òrfics i pitagòrics, i d'altres que correspondrien al calaix de sastre dels “presocràtics”. CASADESÚS (2009a) p. 1093 fa notar que en el papir de Derveni els dos noms propis esmentats són Orfeu i Heràclit. Segurament és un indicatiu que en època relativament tardana aquestes figures podien funcionar en un mateix pla discursiu. Trobem molt més determinant, és clar, que en èpoques posteriors encara es considerés que Empèdocles havia format part del pitagorisme -cf. Megino (2009) p. 1105 n. 1- i el fet mateix que no es pugui establir una distinció clara entre un corrent afí a l'orfisme com és el pitagorisme i aquest món dels presocràtics. Un exemple més o menys clar -tenint en compte el caràcter incert de les notícies és el de Filolau de Crotona, a qui s'atribueix un pensament clarament “filosòfic” -en el sentit que els seus raonaments ja pertanyen a l'esfera que amb el temps s'anomenarà Filosofia- i que, alhora, forma part del pitagorisme i potser també ha estat relacionat amb corrents òrfics -Cf. CASADESÚS (2009b) pp. 1066-1070-, si és que, en definitiva, van existir un “pitagorisme” i un “orfisme” clarament diferenciats. L'opinió radicalment contrària es troba a WILAMOWITZ (1931). Val a dir que l'antipatia de l'insigne filòleg enfront de la noció mateixa d'orfisme és evident. Citem merament la p. 202 (després de refutar que uns determinats textos puguin tenir un origen òrfic): “*Es ist inkonsequent, wenn diejenigen anders denken, die doch Empedokles, Herakleitos, Pindar, die Tragiker von diesem Orpheus abhängen, und Platon seine Gedanken aus diesem Wüste entnehmen lassen. Aber war Orpheus bei den Modernen geworden ist, mag ich nicht verfolgen. Er hat heute seine Gläubigen, und der Qualm des Orphismus (das neue Wort haben sie sich erfunden) liegt schwer über dem Lichte der alten Götter wie zu Zeiten des Jamblichos. Salomon Reinach hat nach ihm ein Buch benannt, eine Art von Geschichte aller Religionen, weil in ihnen allen etwas Orphismus stecke. So baut die Kritik auf dem Grunde absoluter Kritiklosigkeit.*” No hem pogut evitar la temptació de transcriure les contundents paraules de WILAMOWITZ. Alhora, però, volíem fer notar que aquest punt de vista no és tan allunyat dels que podríem defensar nosaltres. La probable inexistència d'un sistema religiós anomenat “orfisme” no és, en absolut, incompatible amb la presència d'Orfeu i d'un conjunt de representacions associades a Orfeu en els àmbits dels cultes minoritaris en què prenen forma, també, els discursos sobre la realitat de què sorgirà allò que ja, pròpiament, podem anomenar Filosofia.

És gairebé indubtable que en època d'Eurípides el període que hem caracteritzat d'aquesta manera ja s'apropa a la seva fi, i la formació tant de disciplines de saber específiques com de les institucions que els donaran suport i els permetran de subsistir ja ha començat. Però, malgrat tot, els principis enunciats, almenys en els seus trets més bàsics, seguiran vigents en alguna mesura fins a ben avançat el segle IV a. C. Evidentment estem parlant de transformacions socials i culturals molt complexes, i no podem fixar una datació concreta per al pas d'una situació a l'altra, que es pot haver donat a ritmes diferents en àmbits també diferents.

2. Poesia i discurs dins d'aquest sistema comunicatiu

La poesia, la paraula formalitzada d'acord amb el metre, té una gran importància dins d'aquest procés de canvi epistèmic⁷². Les formes poètiques de la llengua grega -no solament les estructures mètriques, sinó també els dialectes emprats- semblen tenir les seves arrels últimes en les tradicions orals prèvies a l'escriptura⁷³. La importància de la *performance* poètica en l'estructura institucional de la *polis* i dels diversos grups socialment articulats que es troben dins la *polis* també deu tenir les seves arrels molt més enllà de l'aparició de l'alfabet. La *performance* poètica és una de les múltiples realitzacions del sistema comunicatiu mixt, alhora escrit i oral, de què hem parlat anteriorment. Almenys en el segle V a. C., i probablement també durant bona part del IV a. C., les tradicions poètiques purament orals que devien haver existit prèviament no han estat plenament reemplaçades per un sistema literari basat en la producció i circulació de textos mitjançant l'escriptura, sinó, com dèiem, per un sistema mixt, en què el medi propi de la transmissió és oral, i existeix alhora un medi de conservació i difusió per escrit, de caràcter subsidiari⁷⁴. La història de la interacció entre aquesta escriptura que originalment, amb tota probabilitat, s'empra només com a suport per a la *performance*, i les formes orals mateixes deu haver estat summament complexa⁷⁵.

Encara que pugui semblar paradoxal, no tenim elements suficients com per afirmar que els grecs d'època arcaica hagin considerat la "poesia" com una modalitat discursiva unitària⁷⁶. Tot i que

⁷² Cf. NAGY (1994) esp. Cap. 1 i 8.

⁷³ Una excel·lent visió panoràmica sobre els components oral i escrit de diversos textos i tradicions de la Grècia arcaica i clàssica en les contribucions a MACKAY Ed. (2008), amb bibliografia actualitzada. Cf. especialment les pp. 1-141.

⁷⁴ Encara que siguin testimonis tardans, tenim Xenofont, *Memorabilia*, 4.2.10, i potser també Plató, *Fedre*, 252b, per bé que aquest últim passatge pugui plantejar-nos més dubtes. Igual que en altres ocasions, considerem important la relació que, en el *Ió* platònic, fa el rapsode protagonista entre el seu coneixement d'Homer i diverses figures lligades a la interpretació al·legòrica, que gairebé sens dubte comporten la presència d'un estudi dels poemes sobre l'escriptura. NAGY (1990) p. 29, n. 63, objecta que la possessió d'escrits per part dels rapsodes no és obstacle perquè aquests treballassin de memòria, i cita Xenofont, *Simposi* 3.6. Caldria aclarir l'abast d'aquesta afirmació. És innegable que l'ús de la memòria té un paper central en l'art del rapsode, però això no implica que la possessió dels poemes en forma escrita no afecti en absolut la seva manera de treballar. D'altra banda, l'argumentació que trobem a *ibid.* p. 29 sobre la impossibilitat que els *patterns* prosòdics de la poesia homèrica s'hagin transmès per escrit en una època en què no existia notació accentual no és convincent, en tant que aquests *patterns* es poden haver transmès mitjançant una tradició de *performance* que inclogui el text escrit, però no solament el text escrit.

⁷⁵ Així, per exemple, GRAF (1993) pp. 152ss. especula amb la possibilitat que l'expansió de l'escriptura en el segle V a. C. hagi contribuït a fossilitzar el mite. Donat que el "mite" no existeix en aquest context com a forma textual independent, podem entendre que s'està parlant, en bona mesura, de fossilització de continguts de la poesia.

⁷⁶ Encara que en aquest context potser és una qüestió marginal, trobem molt interessant la hipòtesi apuntada a NAGY (2007) pp. 60s., per a qui podria existir una distinció genèrica entre èpica i lírica lligada al mode d'enunciació: els lírics

la distinció entre discurs amb metre i sense metre sigui òbvia en un pla merament formal, no ho és, en canvi, que totes les formes poètiques tinguessin la mateixa funció ni la mateixa rellevància, i encara menys que les modalitats de saber que hom atribuïa al poeta fossin sempre les mateixes⁷⁷. Els grecs classifiquen la poesia d'acord amb criteris formals⁷⁸, però aquesta mateixa classificació formal té a veure amb el context d'enunciació i, gairebé inevitablement, amb la funció social de cadascuna d'aquestes formes de discurs i amb els seus continguts. Fins i tot l'atribució d'un patronatge específic com el d'Apol·lo i les Muses no té un valor del tot clar, perquè sembla abastar el conjunt de la *performance* oral, i en Hesíode, per exemple, les Muses apareixen associades també a figures com els reis, que no pertanyen a l'àmbit poètic⁷⁹.

Així doncs, ens hem d'acontentar amb l'estudi d'alguns dels valors que tenien els discursos poètics en uns determinats contextos, i mostrar sempre una certa reserva davant les generalitzacions. La relativa abundància, o, potser, la menor escassetat de textos ens permet de fer-nos una idea una mica més ajustada de l'evolució de la *performance* poètica sota l'impacte de l'escriptura, una idea menys deficient de la que podem arribar a tenir sobre altres tipus de discurs. No serà tan vaga com la que inevitablement ens farem en parlar de fenòmens tals com "l'escola d'Elea" o "els pitagòrics", o de figures que creiem veure isolades com la d'Heraclit. Es pot dur a terme un estudi detallat del corpus homèric⁸⁰ gràcies a la seva extensió, però també hi ha molt a dir sobre les altres formes poètiques conservades⁸¹.

És probable que en algun moment de la Grècia arcaica -no necessàriament anterior a la introducció de l'escriptura- vagin existir canals de circulació exclusivament orals que permetien que els poemes no es quedessin circumscrits a l'àmbit local⁸². Però la possibilitat de circulació de textos escrits permet uns canals de difusió molt més variats, ja no lligats, per exemple, a una tradició o a un conjunt de tradicions performatives. A més, la possibilitat de repetir la *performance* amb un text que serà fonamentalment el mateix, així com de conèixer-lo sense necessitat de *performance*, permetran l'existència de formes d'accés a l'obra poètica i d'estudi d'aquesta que no haurien estat possibles dins una tradició oral. Com a molt tard en el segle VI a. C. apareix la cerca d'un sentit ocult (*hyponoia*) en els poemes, els inicis d'allò que més tard s'anomenarà interpretació al·legòrica⁸³. No sabem fins a quin punt aquesta modalitat discursiva sorgeix amb l'escriptura, o si té les seves arrels en pràctiques interpretatives també orals com les que es troben en altres àmbits culturals. Però, en qualsevol cas, la codificació de les interpretacions al·legòriques tal com nosaltres

“veuen”, “Homer” “sent”.

⁷⁷ Així, per exemple, la possibilitat, esmentada a FORD (2003) pp. 26s., que els poemes ensenyats a les escoles fossin en primera instància els recitats, i no els cantats. La mera possibilitat que això sigui així apunta a diferències profundes en la manera com eren presos en consideració els uns i els altres.

⁷⁸ Una excel·lent síntesi a CAREY (2010).

⁷⁹ Hesíode, *Teogonia*, 80-104.

⁸⁰ Les bases es troben, naturalment, a PARRY (1971), LORD (1960), (1991), (1995).

⁸¹ La bibliografia és abundant. Per a nosaltres han estat especialment significatius: RÖSLER (1980), GENTILI (1984), MILLER (1994), les diverses contribucions a GREENE Ed. (1996), CALAME (1997), (2005).

⁸² Un possible model es troba a NAGY (1994) Cap. 3.

⁸³ BUFFIÈRE (1956), PÉPIN (1958), RICHARDSON (1975), LAMBERTON (1986). Un magnífic resum a OBBINK (2010). Estem d'acord amb LONG (2005) en el fet que allò que anomenem “interpretació al·legòrica” és, en realitat, un nom comú a diferents procediments interpretatius. De tota manera, creiem que per als propòsits d'aquest treball no cal entrar en més distincions.

les coneixem tindrà lloc per escrit.

També es modificarà, necessàriament, l'estatus del poema mateix i del poeta que el formula. Sigui quina sigui la relació entre un presumpte "Homer" a qui potser s'atribuïen els poemes constantment recompostos en el marc d'una tradició oral -per fer referència només a un dels possibles models de composició-, i el corpus relativament tancat que podem imaginar que ja existia en el segle VI a. C.⁸⁴, el paper efectiu que tindran els "poemes" de l'un i de l'altre no serà idèntic. En un cas, l'autoritat que es pugui associar al nom del poeta quedarà investida -suposem- en un *performer* autoritzat per la comunitat, mentre que en l'altre, amb molta probabilitat, residirà en el text escrit, en qui el posseeixi, en qui pugui llegir-lo, i, potser, en una persona qualificada per interpretar-lo d'acord amb una tradició exegetica radicada en la lectura. Recordem que estem parlant de funcions, i no de persones. Pot ser, per exemple, que el *performer* i la persona autoritzada per llegir i interpretar el poema siguin la mateixa, com s'apunta en el *Ió* platònic⁸⁵. Però el sistema mateix de producció i difusió del poema ha quedat modificat.

Encara que els textos continguts en els corpus homèric i hesiòdic que han arribat fins a nosaltres puguin ser previs al segle VII a. C., fins i tot si la fixació definitiva dels poemes homèrics hagués tingut lloc realment en el segle VIII a. C., la nostra situació no canviaria gaire. Més enllà de l'evidència interna, no coneixem el rol que podia tenir la poesia "homèrica" o "hesiòdica" en una etapa de mera oralitat, i la discussió a què són sotmesos "Homer" i "Hesíode" a finals de l'època arcaica ja pressuposa la noció mateixa de text escrit, i probablement la fixació d'almenys alguns dels textos poètics, per bé que la tradició en aquesta època encara pogués ser molt fluïda⁸⁶. Encara que aquests textos s'empressin únicament com a suport per a la recitació, la mecànica d'aprenentatge i difusió queda automàticament modificada.

Val a dir que moltes de les formes de saber que els antics atribuïen als poetes ens poden semblar sorprenents, o irrellevants, però formen part de l'estatus que aquests poetes tenien en la Grècia pagana. La interpretació al·legòrica creu descobrir-hi tota mena de coneixement no evident sobre les matèries més variades, mitjançant interpretacions que ens poden semblar arbitràries. Es dona la pràctica d'extreure dels poetes passatges descontextualitzats, màximes que es consideren útils per a la vida. Aquesta pràctica ens pot semblar banal a nosaltres, però no hi ha dubte que per als grecs fa sentit, i s'associa al valor que ells donen al poema.

No sembla que en totes les èpoques i en tots els llocs dins d'aquest període de canvi epistèmic hi hagi hagut un veritable consens sobre allò que Homer i Hesíode, i altres poetes, "sabien". No existeix, o almenys nosaltres no sabem trobar una visió unificada d'aquest "saber" contingut en la poesia⁸⁷. És probable que l'atribució d'un saber o un altre al poeta estigui lligada al

⁸⁴ La bibliografia entorn de la producció dels poemes homèrics és inabastable. Una admirable exposició d'aquesta problemàtica es troba a PÒRTULAS (2008) pp. 273-505.

⁸⁵ És el que es veu en el *Ió* platònic 530c-d, en què el rapsode s'equipara a si mateix amb Metrodor de Làmpsac, Estesímbrot de Tasos i Glaucó. Els problemes exegetics que ens planteja aquest text són notables, però, almenys, sembla que per a un grec era vàlida la noció mateixa d'un rapsode que, alhora, interpreta la poesia en termes "no mitològics", que nosaltres preferiríem anomenar no narratius.

⁸⁶ Per això mateix, estem d'acord amb THOMAS (1992) p. 116 que la cèlebre definició que HAVELOCK fa d'Homer com una "enciclopèdia tribal" és *over-teleological*.

⁸⁷ HEATH (1987a) p. 47: "...when a Greek spoke of the poet as a teacher he meant something that is, from a modern point of view, rather disappointing: that one could find in the poets moral exemplars, cautionary tales and formulations in gnomic utterance of moral, and indeed of technical, wisdom." No li donem pròpiament la raó a HEATH, en tant que -entem nosaltres- allò que ens interessa des del punt de vista modern no és tant l'ús didàctic *immediat* de la poesia, com el context epistèmic que permet que la poesia funcioni d'aquesta manera. Ara bé: la qüestió bàsica, la nostra impossibilitat per trobar una unitat en el conjunt de sabers que s'atribuïen al poema, resta oberta. Un problema clau, i certament insoluble -cf. RUSSELL (1981) pp. 86s.- és que òbviament no sabem en quins casos la funció didàctica de la

context, a les necessitats de cada discurs específic. Però per aquesta via ens apropem a la caracterització que fèiem abans d'una noció de *sophia* que és alhora adjectiva i substantiva, que no té un contingut específic, però que, alhora, permet la concurrència de figures diverses del *sophoi* sense distingir estrictament "especialitats". Malgrat les dificultats que trobem per caracteritzar una *sophia* present en el poema, els antics, en general, reconeixen la seva existència, o, com a mínim, la seva vigència en el món hel·lènic, fins i tot quan el seu objectiu és criticar-la. Per tant, les formes de saber que es troben més o menys implícites, més o menys explicitades en el poema tenen la seva raó de ser, i no podem deixar-les de banda.

La representació de la divinitat és una part important de la praxi poètica, i requereix *sophia*, per bé que, novament, no es tracti d'una *sophia* específica. La forma predominant de representació de la divinitat en la poesia és la que abans havíem anomenat narrativo-antropomòrfica. En els capítols següents, maldarem per veure els trets essencials d'aquesta forma de representació, abans d'entrar, específicament, en la qüestió del gènere tràgic.

3. La difícil noció de "mite" i les representacions dels déus

Una de les plasmacions narrativo-antropomòrfiques de la divinitat es dona en el marc d'una categoria de relats transmesos sobretot, però no exclusivament, a través de les formes poètiques, i que solem classificar dins la categoria moderna de "mite". Té una importància cabdal per a nosaltres, en tant que es troba entre les coses "conegudes" pels poetes i sol servir com a fonament de les representacions de la divinitat que es troben en aquests. No es tracta d'una categoria fàcilment definible, i tampoc no és clar que les definicions modernes que aspiren a donar-nos una idea del "mite" com a modalitat universal de relat, comuna a tots els àmbits culturals, reflecteixin pròpiament allò que podem trobar a la Grècia antiga.

Una definició acadèmica prou habitual de "mite" és: relat que se situa fora del nostre temps ordinari i del nostre món quotidià, generalment protagonitzat per déus o altres criatures extraordinàries, i -se sol afegir- que té caràcter fundacional⁸⁸. És indubtable que a la Grècia antiga trobem relats d'aquest tipus, i que solen aparèixer en els manuals de mitologia. Però el terme "mite", en l'ús que nosaltres en fem, no deixa de correspondre a una conceptualització que és nostra, i que no trobem en la Grècia antiga, en cap dels períodes de la seva història.

El terme grec *mythos* significa, originalment, "cosa dita", o, segons els contextos, "relat"⁸⁹. A partir d'aquest significat inicial, i de manera acordada amb la mateixa evolució del pensament grec, acabarà per designar relats meravellosos i increïbles. Certament no correspon al terme "mite" tal com aquest s'empra en l'Antropologia, la Història de les Religions, la Filosofia, etc. Som incapaços de trobar en la Grècia antiga una modalitat discursiva que correspongui de manera inequívoca, no

poesia es trobava en els pressupòstis més elementals amb què els grecs l'escoltaven, i en quins constituïa, igual que la tradició al·legòrica, una defensa de l'estatus del text poètic.

⁸⁸ Un bon compendi del debat entorn de la definició i les modalitats d'estudi del mite, no centrat en la mitologia grega, es troba a CSAPO (2005). Cf. també CASSIRER (1923/1925), KERÉNYI (1966/88), KIRK (1970), DETIENNE (1981), VEYNE (1983), VERNANT / VIDAL-NAQUET (1986), DOWDEN (1992). CALAME (1988), CALAME ([2000] 2009).

⁸⁹ Cf. CALAME ([2000] 2009), pp. 1-5. Una breu, però interessant discussió sobre la naturalesa dels "mites" grecs a DALFEN (2002), pp. 214-217.

aproximada, al nostre “mite”⁹⁰. El fet que la noció moderna de “mite” tingui les seves arrels en l'estudi de la mitologia de l'Hèl·lade no hi fa res; de fet, els intents de delimitar una “esfera del mite” semblen haver tingut molt més èxit quan es tracta de l'estudi d'àmbits culturals molt allunyats de la Grècia antiga⁹¹.

La totalitat de la Grècia pagana, i, específicament, la Grècia arcaica i clàssica, coneix un gran nombre de relats, transmesos pels mitjans més variats. Aquests relats poden ser de tipus diversos, però entre ells n'hi ha un gran nombre que són protagonitzats per figures del culte, o criatures relacionades d'una manera o una altra amb les figures del culte: déus, herois, nimfes, sàtirs, etc.

Habitualment estan situats en un passat remot, i n'hi ha un cert nombre que tenen caràcter etiològic, per bé que els problemes teòrics que ens planteja la noció mateixa d'etiologia ens fan difícil de quantificar-los⁹². Almenys a finals d'època arcaica, una part d'aquest passat remot ha estat organitzat en cicles narratius⁹³. La corresponent organització del temps mític es conserva en l'èpica, per bé que no sabem fins a quin punt ha estat generada pels poemes èpics mateixos, o bé per una tradició anterior a aquests⁹⁴. Així, per exemple, no tenim dades suficients per reconstruir la formació de la complexa xarxa d'evidents al·lusions intertextuals que sens dubte hi ha en la *Iliada* i l'*Odissea*. L'agrupació d'aquests cicles en una “Edat dels Herois” en *Treballs i dies* atribuït a Hesíode implica una certa unitat narrativa, almenys com a pressupòsit; però aquesta dada tampoc no ens du gaire lluny. Tampoc no sabem fins a quin punt les representacions de les divinitats que apareixen en el gènere èpic són prèvies al desenvolupament d'aquest, o apareixen amb l'èpica mateixa. Sembla que tradicions que en el seu origen eren independents d'aquests cicles s'hi aniran posant en relació⁹⁵.

Podem suposar que en el segle V a. C. aquesta organització és força precària, i que el corpus de relats que normalment coneixem com a “mitologia grega” encara no ha estat construït del tot en la forma en què el coneixem nosaltres. En molts casos, encara no s'ha produït la selecció de relats, preferència d'unes variants del relat per sobre d'unes altres, i integració -ni que sigui molt imperfecta- en el marc narratiu global que trobarem després en els manuals de mitologia, i en els

⁹⁰ Cf. CALAME (1996).

⁹¹ Cf. CSAPO (2005), el seu tractament de les diverses interpretacions del mite i dels èxits assolits dins les diferents escoles interpretatives.

⁹² KOWALZIG (2007) p. 24 ens fa notar les dificultats que encara trobem en tractar la qüestió del *mythos* etiològic i, especialment, de la relació d'aquest amb el ritu, i ens remet a GRAF (1993) com un dels pocs tractaments d'aquesta qüestió. El seu tractament del *mythos* etiològic a *ibid* pp. 24-32 ens sembla especialment interessant.

⁹³ Naturalment, es tracta d'una “temporalitat” molt limitada. ERLER (2002) és un magnífic tractament de les diferències entre temporalitat mítica i històrica.

⁹⁴ És difícil d'imaginar que una estructuració narrativa com la que trobem en la *Iliada* i l'*Odissea*, i en el cicle èpic, hagi pogut transmetre's en una cultura oral sense un suport en llargs poemes èpics. No sabem, de tota manera, si adquireix la forma amb què actualment la coneixem mitjançant la formació dels poemes homèrics -i cíclics-, o si aquests es basen en tradicions anteriors. Podríem dir el mateix a propòsit d'Hesíode. Òbviament, no tenim manera de resoldre aquesta qüestió. Un resum ja antic d'aquesta qüestió, i no pas en la línia dels autors que més citem, però de tota manera admirable, es troba a KULLMANN (1960) pp. 58-168, i *passim*.

⁹⁵ Així, DALFEN (1998) diferencia entre una complexa xarxa de narracions èpiques que es teixeix entorn de Tebes, Argos i Troia, i altres grups de llegendes que s'hi van unint, a vegades de manera prou artificiosa. L'exemple que tracta, concretament, és el de la dinastia dels reis mítics atenesos, que en cap dels seus punts essencials no té contacte amb els cicles tebà i troià, però que s'hi relaciona, d'una banda, mitjançant l'aparició d'un personatge secundari com Menesteu en la *Iliada*, i, de l'altra, mitjançant l'elaboració d'una llarga sèrie d'aventures entorn de la figura de Teseu, a qui, en el segle V a. C., se li atribueixen nombroses intervencions en d'altres cicles. DALFEN considera -creiem que encertadament- que la majoria d'aquestes intervencions són creades deliberadament pels poetes tràgics.

poemes d'època hel·lenística i romana que ja pressuposen en certa mesura el manual de mitologia⁹⁶. També és probable que relats que seran importants en èpoques posteriors encara no existeixin, o que tinguin una forma molt diferent. Així, per exemple, tot apunta que un personatge tan important per a la mitologia greco-romana "canònica" com Teseu encara s'estava desenvolupant en el segle V a. C.⁹⁷, i, de fet, la tragèdia va tenir una gran importància en el seu desenvolupament. Podríem dir coses anàlogues sobre figures cabdals com Èdip, Hèracles i d'altres.

Aquestes narracions no constitueixen, almenys des d'un punt de vista formal, un àmbit únic de discurs. Els "mites" apareixen en contextos molt diversos⁹⁸. Ni tan sols no podem classificar una sèrie de gèneres poètics sota el denominador comú de "formes poètiques que narren mites", i excloure'n els altres. Els "mites" apareixen en la poesia, molt sovint, en una forma que no és pròpiament narrativa, però que sí que pressuposa la narració: simplement s'hi al·ludeix, en el benentès que l'audiència del poema ja coneixerà la història, i aquesta pràctica al·lusiva apareix també en els gèneres de caràcter no diegètic. L'esmentada pràctica, que en època hel·lenística -com a molt tard- es farà sistemàtica en alguns àmbits i adquirirà connotacions diferents, existeix pràcticament des dels nostres testimonis més antics. Els poemes que, en sentit estricte, narren "els mites" no són els únics que ens diuen alguna cosa sobre aquests, i els poemes que relaten un únic mite solen al·ludir a d'altres històries d'una manera que també sembla pressuposar el coneixement d'aquestes per part del públic. Els diversos gèneres de prosa incorporen també elements procedents d'aquests "mites", per bé que sovint els discuteixin, o els adaptin a les exigències d'un programa intel·lectual diferent, com en el cas dels anomenats logògrafs o d'Heròdot⁹⁹.

Ni tan sols no trobem, a la Grècia antiga, un tipus de discurs "mític" que tingui autoritat per sobre de tots els altres. Així, per exemple, en la tradició cristiana poden existir moltes narracions sobre el naixement de Jesús, però "allò que cal creure" està escrit en els Evangelis de Sant Mateu i de Sant Lluç, i s'entén que el fonament últim de la fe cristiana es troba en els relats bíblics. A Grècia no hi ha res d'equivalent, sinó que existeix una munió de relats sobre déus i herois, situats en un passat remot -sense que això impliqui que no pugui haver-hi històries sobre déus i herois ambientades en el passat immediat-, i aquests relats poden aparèixer en fonts diverses. Se'ls atribueix una certa autoritat, però aquesta autoritat sempre és relativa, i no ve determinada per una institució, organisme, etc., acceptat per tothom¹⁰⁰.

⁹⁶ L'expressió "manual de mitologia" és polisèmica. Però podem dir que, en època hel·lenística, la relativa sistematització que trobem en el cicle èpic i, potser, en altres poemes i tradicions -així, per exemple, la "presència" de l'expedició dels Argonautes en l'*Odissea*-, el conjunt dels mites que podem considerar panhel·lènics -i que, de fet, són de procedències diverses i molt probablement s'han tornat panhel·lènics en èpoques diverses- han cristal·litzat en un extens corpus d'històries que, tot i no poder-se ajuntar en un marc narratiu unitari, s'imbriquen entre elles en la mesura suficient com per donar lloc a una sistematització de molt més abast, que sembla que en l'Antiguitat s'expressa, preferiblement, sota la forma de les "genealogies". Així es podrà arribar a l'establiment d'una certa cronologia virtual, sempre carregada d'incerteses, però que de tota manera hi és, i que deixa la seva petja en medis tan allunyats com el Marbre Pari i les *Metamorfosis* ovidianes. El "manual de mitologia" és, simplement, el llibre que recull aquesta sistematització.

⁹⁷ Cf. WALKER (1995) pp. 9-24, en què es comenta la transformació d'un Teseu anterior al segle V a. C., que, d'acord amb tots els indicis, apareixia sobretot com un lladre de dones i destructor de monstres semihumans, en *prototype of the Athenians* (p. 16).

⁹⁸ LANZA (1988) p. 146: "...il faut rappeler que la poésie grecque [...] remplit un autre fonction encore, celle de ramener au même contexte des récits qui devaient être a l'origine distincts et relatifs à différentes figures.

⁹⁹ P. ex. KOWALZIG (2007) pp. 26s.: "The distinction between Herodotean search for causes and 'mythical' aetiology can of course not be clearly drawn."

¹⁰⁰ Aquesta és, lògicament, la dificultat fonamental per determinar allò que CALAME (1988) p. 10 anomena *contrat*

Així, per exemple, podem dir que, almenys en època clàssica, Homer té més reputació que, posem per cas, Estesícor; però no podem dir, en canvi, que en Homer hi aparegui "allò que cal creure" sobre els déus, i que Estesícor tingui autoritat només en la mesura en què es fonamenta en Homer -mentre que en el cristianisme, per seguir amb el mateix exemple, una narració popular sobre la història dels Reis Mags apareix com una *variatio* de la història "autèntica" dels Mags, que és la que es troba en l'Evangeli segons Sant Mateu, i enlloc més-.

Hem triat expressament Estesícor, precisament perquè la seva *Palinòdia* planteja nombroses qüestions sobre el funcionament de la tradició poètica i sobre l'autoritat d'Homer¹⁰¹. Ara bé: es tracta solament d'un exemple entre d'altres. Dins la tradició poètica grega hi conviuen versions molt diferents d'uns mateixos "mites", i és perfectament possible que coexisteixin dins d'una mateixa *polis*, i fins i tot dins d'una mateixa celebració cultural; així, el cèlebre cas d'*Olímpica* I vv. 51ss. de Píndar, en què el poeta menysprea una determinada versió de la història de Tàntal, perquè considera que la representació de la divinitat que hi apareix no és adequada, i la substitueix explícitament per una altra que sí que considera pietosa¹⁰². En un altre text important per a la reconstrucció de la història del *mythos* d'Hèracles (*Olímpica* 9.35s.), Píndar al·ludeix a una presumpta lluita de l'heroi contra els déus, per afirmar a continuació que fora impiu de parlar-ne¹⁰³.

4. Dificultats per construir una esfera específica del mite

Aquesta manca d'unitat discursiva dels relats que anomenem mítics sembla allunyada d'allò que l'Antropologia i la Història de les Religions cerquen preferentment en el "mite": un espai propi d'enunciació, un context que l'identifiqui com a veritable, com a rellevant per a la comunitat, i, en relació amb això, també, habitualment, una associació clara i inequívoca amb els cultes¹⁰⁴. En el cas de Grècia, trobem més aviat el contrari: un corpus obert de narracions gairebé omnipresents en les diverses modalitats de discurs, invocades amb finalitats molt diverses. La seva delimitació respecte d'altres modalitats de narració -com a mínim, abans de l'època hel·lenística- no és evident, i el seu valor de veritat, tampoc. Algunes de les formes narratives en què apareix -fonamentalment, la *performance* poètica- poden formar part del culte, però tampoc no és necessari que sigui així.

Una conseqüència d'aquesta dispersió, de la manca d'un gènere discursiu, o textual, que tingui caràcter canònic respecte de la resta, és la impossibilitat que aquesta munió d'històries sobre déus i herois es constitueixi de manera explícita en fonament d'un sistema tancat de pensament, d'una doctrina. Aquesta afirmació pot semblar errònia: de fet, trobem en Homer, Hesíode i altres poetes explicacions sobre el món que han estat considerades "pre-filosòfiques", i que, en qualsevol

fiduciaire qui lie le producteur du récit "mythique" à son destinataire. No tenim, en realitat, una idea clara dels termes en què s'estableix aquest contracte.

¹⁰¹ Ja NESTLE (1901) p. 89 pren seriosament la reescriptura del *mythos* en Estesícor: "*Die Erfindung des Stesichoros hatte bekanntlich eine religiöse Veranlassung, die mit der göttlichen Verehrung Helenas bei den Doriern (Herod. VI.61) aufs engste zusammenhing.*"

¹⁰² És interessant que Eurípides presenti també una crítica d'aquesta història a *Ifigènia a Tauris*, vv. 386-391. Cf. la complexa anàlisi d'aquesta revisió pindàrica del relat a NAGY (1980) pp. 116-133.

¹⁰³ MASTRONARDE (2010) p. 156: "*The stories of the Greeks about the gods and heroes formed a vast network of variants, a network that was dynamic and creative throughout the archaic and classical period (and later as well).*"

¹⁰⁴ Un bon resum d'aquesta problemàtica a CSAPO (2005) Cap. 1. El quadre de classificació estructural que ens dona a la p. 3 seria molt difícil d'aplicar al conjunt de narracions gregues -ja no diguem llatines- en què apareixen déus i herois.

cas, són dignes d'atenció¹⁰⁵. I, a més, les diverses modalitats modernes d'interpretació del mite -estructurals, funcionals, psicoanalítiques, etc.- s'han esforçat per demostrar, amb més o menys èxit, que els "mites" grecs donen forma concreta a una reflexió sobre la realitat¹⁰⁶. Però cal tenir en compte dos fets. Primer, que les explicacions sobre el món que trobem en Homer, en Hesíode o en d'altres poemes -tant si les considerem "pre-filosòfiques" com si no-, no s'erigeixen en fonament d'un discurs justificador, no són la base sobre la qual recolzi un edifici doctrinal, i, de fet, coexisteixen dins l'àmbit del "mite" grec amb altres poemes que poden contenir explicacions diferents sobre el cosmos, sense que n'hi hagi una que es consideri canònica, ni que sigui subjacent al conjunt del "mite". En segon lloc, que el fet, indubtable, que els diversos poemes i narracions "mítiques" gregues transmetin una visió de les coses no s'ha de confondre amb la constitució conscient d'un corpus de textos que serveixi de fonament a una determinada concepció del món.

Com a conseqüència d'aquesta manca d'un canon de textos fonamentador, s'ha dit moltes vegades que la "religió grega" no té dogmes, ni textos sacres, ni veritats revelades¹⁰⁷. Més enllà de la constatació trivial que, en efecte, és així, cal veure com es relaciona això amb l'àmbit de les representacions de la divinitat, i, més concretament, amb l'àmbit de les seves representacions de caràcter narratiu. Podem formular-ho d'aquesta manera: no es tracta simplement que els grecs tinguin una "religió" a la qual li "manquin" els textos sagrats, sinó que les dinàmiques de relació amb la divinitat, i de representació d'aquesta, són molt diferents en el paganisme hel·lènic i en les anomenades religions revelades. En aquestes últimes, hi ha un text que explica qui és la divinitat, i fonamenta, així, el culte que se li ret. Deixarem ara de banda els problemes que poden plantejar aquests textos -per exemple, el fet que l'Antic Testament sigui una recopilació de llibres d'èpoques diferents, escrits des de punts de vista diversos, o que en el Nou Testament hi convisquin molt probablement teologies oposades¹⁰⁸-. El cas és que, almenys *de jure*, el culte que es ret a la divinitat s'origina en unes "veritats" contingudes en el text sacre, o, dit d'una altra manera: en unes representacions de la divinitat que es consideren canòniques.

En la Grècia pagana, òbviament, això no és així. En trobem abundosos exemples en aquelles figures de què hem parlat anteriorment, que formulaven discursos amb l'aspiració explícita de ser considerats com a savis, i sovint criticaven formes anteriors de representació. Empèdocles elabora una cosmologia que té ben poc a veure, almenys en un pla superficial, amb Homer i amb Hesíode, però assigna noms de déus tradicionals a cadascun dels seus elements -i una d'aquestes divinitats, Nestis, tot i que sembla que existia en l'àmbit del culte, no té pràcticament cap paper en els poemes que aniran fixant el canon mitològic-¹⁰⁹. Ferècides compon una teogonia en prosa diferent de la d'Hesíode, que molt probablement s'allunyava, almenys en alguns elements, d'allò que per als grecs eren les representacions tradicionals de la divinitat¹¹⁰. I, malgrat això, els seus déus primordials, Zas, Khronos i Khthon, tenen una relació clara amb les divinitats que els grecs veneraven habitualment.

¹⁰⁵ La bibliografia sobre la relació entre poesia arcaica i filosofia a la Grècia antiga és extensíssima. Una exposició clàssica es troba a GIGON (1945). Un tractament força recent a GOTSHALK (2000).

¹⁰⁶ Cf. CSAPO (2005) per a una visió panoràmica de la investigació sobre el mite.

¹⁰⁷ Aquesta qüestió ha estat tractada en ocasions innumbrables. Així, PARKER (1996) pp. 54s., BURKERT ([1977] 1985) p. 4, HENRICHS (1998). A HENRICHS (2003), un tractament més detallat de la relació entre els diversos moments de l'evolució de la "religió grega" i la seva relació amb l'escriptura.

¹⁰⁸ Aquesta és una qüestió molt complexa per si mateixa, i que, lògicament, no entra dins el nostre estudi. Una síntesi de la formació del canon bíblic, des d'un punt de vista confessional, però creiem que impecable des d'un punt de vista acadèmic, es troba a MCDONALD (1996).

¹⁰⁹ SABBATUCCI (1991) p. 73 n. 23 posa en relació Empèdocles amb les tradicions òrfiques i pitagòriques.

¹¹⁰ Fragments i comentari estàndard a KIRK / RAVEN (1957) pp. 48-72.

Els pitagòrics i òrfics construeixen els seus propis sistemes¹¹¹ i tornen a emprar-hi un grup de divinitats similars a les que apareixen en Homer i Hesíode, encara que aquests dos poetes hi puguin aparèixer deslegitimats. Recorren, en definitiva, als déus que els grecs veneraven de manera habitual, però no se senten lligats per les representacions d'aquests que eren més habituals, les més conegudes, almenys, en el pla dels comuns referents panhel·lènics¹¹².

Figures considerades sàvies¹¹³ treballen el "mite" d'una manera plenament coherent amb aquesta realitat. En parlar de "les contalles sobre els déus", o "sobre els herois", no critiquen una doctrina sistematitzada -per exemple, una descripció general de la divinitat basada en els poemes d'Homer-, sinó els relats mateixos, en tant que relats i en tant que representacions de la divinitat que es consideren, o bé insuficients, o bé no literals¹¹⁴. La crítica de les representacions homèricohesiòdiques de la divinitat que trobem en Xenòfanes¹¹⁵, en Heràclit¹¹⁶, i en autors posteriors com Isòcrates¹¹⁷ i Plató¹¹⁸, no es pot identificar amb la interpretació al·legòrica de Teàgenes de Regi, Heràclides Pòntic, etc., però totes dues formes discursives apunten en una mateixa direcció: a la Grècia tardo-arcaica i clàssica proliferen modalitats de discurs que tenen en comú la posada en qüestió de les representacions narratives de la divinitat, sigui per rebutjar-les, sigui per remetre-les a una "veritat" que es troba fora dels relats mateixos¹¹⁹. Alhora, encara que no es tracti necessàriament del mateix, no podem deixar de veure-hi una continuïtat amb, almenys, algunes de les crítiques de la tradició poètica que es duen a terme des de la tradició poètica mateixa¹²⁰.

La diversitat dels "mites" remet, en últim terme, a una divinitat que no és pròpiament coneguda, però que, d'altra banda, gairebé mai no és posada en dubte en tant que divinitat a qui cal retre culte¹²¹. Un fenomen històric que dona fe, encara, d'aquesta no identitat entre divinitat i

¹¹¹ No és evident que aquests corrents formessin "sectes" en el sentit modern del terme. BURKERT (1982) argumenta que els "òrfics" venien a ser els practicants d'una sèrie de formes culturals no institucionalitzades a la *polis*, uns mediadors amb el sagrat, que seguien unes certes tradicions però no podien considerar-se en absolut una "religió" separada.

¹¹² Sobre els "òrfics" i "pitagòrics": FARNELL (1921) pp. 373-401, GUTHRIE (1952), BURKERT ([1977] 1985) pp. 296-394, MASARACCHIA Ed.(1993), BRISSON (1995), BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009) amb abundant bibliografia. Sobre els anomenats "cultes místics", cf. HENRICH (2010), també amb bibliografia.

¹¹³ Així, alguns testimonis presocràtics a propòsit d'Homer: 1 A 14a, 11 A 11, 14 10, 58 D 1, 59 A 1, 86 B 6.

¹¹⁴ A KEARNS (2010) p. 71: "*The earliest passages to talk about myth do so to criticise it.*" Factualment, és cert, però deixa de banda el marc discursiu: en els textos que conservem en graus diferents de fragmentarietat, es produeixen atacs contra figures de saviesa en general. És cert que en alguns casos trobem atacs genèrics contra la manera com els poetes representen els déus, cosa lògica, en definitiva, perquè les narracions sobre déus es donaven primordialment en forma poètica. Però no trobem una categoria tancada de "poesia" enfront d'altres formes de discurs: així, Xenòfanes critica els "déus d'Homer i Hesíode", però ell mateix és poeta i fa poemes per al simposi, per a un context en què podien trobar-se també els poemes que ell mateix condemna.

¹¹⁵ 21 A 1, 21 A 11, 21 A 19, 21 A 35, 21 B 10 DK.

¹¹⁶ 22 A 22, 22 B 42 DK, i, en certa mesura, també 22 B 56 DK.

¹¹⁷ A 11.38s. Formula una condemna general de les "blasfèmies" dels poetes, i a 3.48s. Ataca específicament Homer. Però a 4.159 atribueix valor educatiu a aquest últim poeta.

¹¹⁸ Allò que individualitza Plató, és clar, és que aquest, com a mínim al *Ió* i a la *República*, du a terme una argumentació sistemàtica, encara que difícil d'interpretar, a propòsit de l'estatus epistemològic de la poesia *per se*.

¹¹⁹ Cf. DROZDEK (2007), un treball relativament recent que analitza de manera sistemàtica el component teològic de la Filosofia grega, fins i tot en pensadors com els milesis, en què aquest element, en les lectures modernes, pot quedar fàcilment en un segon pla.

¹²⁰ PRATT (1993), esp. 115s., 131-156, fa notar que la competitivitat entre els poetes s'expressa, sobretot, en retrets de caràcter moral..

¹²¹ Pensem que YUNIS (1988), un treball important per a la comprensió dels déus en Eurípides -i potser no prou reconegut- falla en plantejar la qüestió de la representació en termes estrictament culturals. Per a aquest autor, allò que es tematitza en la tragèdia és el que ell anomena les "tres creences bàsiques" de la religiositat grega: 1) Els déus

representació de la divinitat és el sincretisme: la identificació de Zeus amb Ammon, Dionís amb Osiris, Afrodita amb Astartè, etc., solament té sentit en un àmbit religiós en què la representació de la divinitat no s'identifica fins a les últimes conseqüències amb la divinitat mateixa¹²². Sense necessitat de sortir de l'àmbit hel·lènic, trobarem fenòmens que, de fet, són similars. Els déus grecs poden tenir aspectes molt diferents segons l'emplaçament del culte, l'advocació de què siguin objecte, etc., i fàcilment poden descompondre's en figures de culte pràcticament independents les unes de les altres¹²³. Els mitògrafs i altres autors, quan els convé per un motiu o un altre, descomponen un únic déu o heroi en figures diverses, o ajunten diferents figures en una de sola.

És ben coneguda l'afirmació de Protàgores sobre la incognoscibilitat dels déus¹²⁴. Costa d'apreciar el veritable caràcter dels seus punts de vista, en tant que hem perdut els seus escrits, i el coneixem, sobretot, a través del retrat, no gens imparcial, que en fa Plató. No entrarem en aquesta qüestió, però volíem fer notar que l'agnosticisme de Protàgores, encara que arribés a un extrem que, almenys per a alguns, el va fer aparèixer com un *atheos*, no seria més que una de les possibles conseqüències lògiques que es podrien extreure de l'anomenada “religió grega”: en una època en què les diverses formes de pensament tracten de donar consistència ontològica al món, els cultes grecs ofereixen uns déus desproveïts d'un discurs propi que els pugui donar aquesta consistència ontològica.

Hi ha en Heròdot un passatge que ens dona un indicatiu clar d'aquesta manera de veure les coses. Aquest autor pren distància enfront de les formes de culte i de representació de la divinitat habituals a la seva època, i du a terme un intent d'explicació històrica (2.50ss.). Hi tenen una gran importància, d'una banda, els egipcis, en el seu paper habitual de poble savi¹²⁵. De l'altra, Homer i Hesíode, que no apareixen simplement com a cantors que produeixen poemes protagonitzats pels déus, sinó, també, com a codificadors¹²⁶: van ser ells els qui van fixar els noms dels déus, els elements típics de la seva representació, etc.¹²⁷ No és una idea nova. La noció que Homer i Hesíode són, no simplement cantors d'històries en què apareixen els déus, sinó més aviat els poetes que han fixat les representacions de la divinitat a Grècia -aparellada amb la noció complementària que els déus i el culte als déus no depenen, per a la seva validesa, del suport dels poemes d'Homer i Hesíode- ja es troba, com a mínim, en Xenòfanes de Colofó¹²⁸, per bé que, en el cas d'Heròdot,

existeixen; 2) Els déus paren atenció als afers dels mortals; 3) Existeix una relació de reciprocitat entre els déus i els mortals. No discutirem que aquestes puguin ser les “creences bàsiques” de la religiositat grega, però la seva representació en la tragèdia està mediada, precisament, pel fet que es tracta d'una representació que es presenta a si mateixa com a representació.

¹²² Encara que en un context que no és ben bé el de la Grècia arcaica i clàssica, trobem un tractament interessant d'aquesta qüestió a FEENEY (1998) pp. 12-28. Aquest emprà l'expressió “brain balkanization” per referir-se a la coexistència de diferents sistemes de creences i discursos en una mateixa persona.

¹²³ Cf. MIKALSON (1991) pp. 3-5 i 17ss., (2005) pp. 32-53, DOWDEN (2007), pp. 41-42, i, sobretot, MASTRONARDE (2005) i (2010) pp 154-161.

¹²⁴ DIELS KRANZ 9.51.

¹²⁵ Curiosament, Diodor de Sicília 1.96.5s. dona una visió similar de l'arribada dels cultes d'Orfeu i de les iniciacions místiques, també des d'Egipte.

¹²⁶ Potser paga la pena de recordar aquí que bona part del valor codificador de la poesia hesiòdica es trobava, no en els poemes conservats, sinó en els *Catàlegs de dones*.

¹²⁷ Així, per exemple, diu que *hoi proteron poietai*, en realitat, no poden ser tan antics, per tal com és im possible que hagin produït les seves obres abans d'Homer. Entenem que Heròdot ens està dient que qualsevol obra en què apareguin els déus olímpics ha de ser posterior a Homer i Hesíode, en tant que són aquests els qui els van donar la forma amb què eren coneguts pels grecs.

¹²⁸ Xenòfanes DK 21 A 23. Cf. UNTERSTEINER (1955) pp. 168-212 per a una interessant sistematització.

l'atribució a Homer i Hesíode d'aquest rol de fixadors no implica una crítica a les representacions mateixes.

Deixant de banda la veritat, o, més aviat, la manca de veritat històrica¹²⁹ de les hipòtesis d'Heròdot, volíem cridar l'atenció sobre una qüestió certament remarcable: l'historiador desconstrueix el procés pel qual els cultes dels hel·lens han adquirit la forma que els és pròpia, però, alhora, no nega allò que es troba en el nucli d'aquests cultes: la necessitat d'honorar els déus¹³⁰. No es presenta, ni tan sols, com un reformador religiós, que pretengui que els déus ja no s'han d'adorar d'una manera, sinó d'una altra. La seva posició és, més aviat, la del qui posa en el centre de la vida religiosa el culte efectiu dels déus, i dona un paper subsidiari a les representacions habituals d'aquests.

Així doncs, donat que les representacions de les divinitats no tenen mai, pròpiament, valor canònic, restem sempre en el dubte sobre el valor de veritat que els relats "mítics" poguessin tenir per als grecs. Seria absurd pretendre que el conjunt dels relats no tenia *cap* valor de veritat, que els grecs els veien simplement com a ficcions. El seu freqüent caràcter etiològic, la seva relació amb els cultes i creences efectives dels grecs, fan gairebé impensable que fos així. Però, alhora, tampoc no sembla possible de trobar un estatus de veritat obvi per a tots els relats, ni vincular-los en cada cas, de manera inequívoca, amb els cultes i les creences dels hel·lens¹³¹. Els relats sobre déus i herois de temps remots apareixen en contextos de *performance* oral molt diversos, es multipliquen en versions diferents, són objecte de reinterpretacions, probablement conscients.

Si prescindim de categories preestablertes, la mateixa manca de fronteres clares entre "mites" i altres tipus de narració pot arribar a resultar-nos problemàtica. Posem com a exemple l'anomenat *ainos*¹³². Sol estar protagonitzat per animals parlants, per figures mortals estereotipades, etc. En principi, entenem que els grecs no "creien" en els protagonistes d'aquestes faules. En alguna de les rondalles, però, hi apareixen déus. Així, per exemple, podríem discutir quin caràcter té la versió de la història de Prometeu que es troba en el corpus d'Isop¹³³. No sabem si és una història amb caràcter fundacional, rellevant per a la comunitat, o bé una simple contalla amb finalitats

¹²⁹ MIKALSON (2005) pp. 35: "*Herodotus' claim is exceptionally valuable in pointing us in the right direction...*". Però l'autor simplement vol dir -entenem- que els poemes d'Homer i d'Hesíode, efectivament, tingueren una importància decisiva en la fixació d'una representació panhel·lènica de les divinitats, per bé que, afegeix de seguida, "*...Hesiod and Homer were the culmination of a very long, probably centuries long, oral poetry tradition unknown to Herodotus...*" Creiem que aquesta afirmació no és del tot correcta. En primer lloc, no és gens clar que Heròdot no tingués cap mena de consciència de l'existència d'una tradició oral -per bé que, sens dubte, l'hauria entesa d'una manera molt diferent de com la podem entendre nosaltres. En segon lloc, en època d'Heròdot el corpus homèric encara no està pròpiament fixat -Heròdot mateix discuteix si els *Cants de Cipris* són d'Homer, o no-, i això implicaria que la difusió d'aquestes representacions "èpiques" dels déus és anterior a la definició mateixa del que és homèric i el que no. Això implica que aquestes representacions "èpiques" no es trobaven simplement en un llibre reconegut per tothom, sinó que es formen i es difonen d'una manera més complexa. Cf. LANGE (2002), p. 21: '*Homer' - das heißt vor allem Ilias und Odyssee, daneben sämtliche anderen Dichtungen, als deren Verfasser zu Euripides' Zeit 'Homer' galt.*

¹³⁰ Cf. HARRISON (2000) sobre el caràcter fonamentalment religiós d'Heròdot. Punts de vista diversos a BURKERT (1990) i SCULLION (2006).

¹³¹ MIKALSON (1991) p. 14 ho formula de manera elegant, sense que, però, quedin clars els mecanismes que es troben en joc: "*When changes (sc. en els déus) occur we should direct our attention not so much to the pre-change status or the reasons for the change as to the result of the change.*" Si podem dir-ho d'una altra manera: l'important, en la narració protagonitzada per déus i herois, no és la veracitat d'allò que explica, sinó que el seu desenllaç es conformi amb el culte efectiu.

¹³² Per a una visió panoràmica d'aquest gènere: RODRÍGUEZ ADRADOS (1977/87), VAN DIJK (1997).

¹³³ PERRY 515. No és l'única rondalla en què apareixen déus. Es poden consultar índexs exhaustius a VAN DIJK (1997) pp. 611-683.

moralitzadores. La resposta immediata -que Prometeu, en tant que déu, pot aparèixer en una faula igual que un animal, però que això no treu que el grec antic pogués creure en la seva existència- no soluciona el problema de manera satisfactòria, en tant que els grecs no tenien una història "veritable" de Prometeu, ni existia un àmbit discursiu que fos el propi d'aquesta figura. Podríem plantejar-nos un problema anàleg en el cas de *Treballs i dies*: per allisonar el germà "Perses", "Hesíode"¹³⁴ narra tres històries seguides: una variant de la de Pandora, la de les Cinc Edats de l'Home¹³⁵ i la del Falcó i el Rossinyol¹³⁶. Aquesta última és evidentment un *ainos*, independentment de les dificultats narratives que es plantegi. Les històries de Pandora i de les Cinc Edats de l'Home són dues narracions sobre els orígens de la humanitat, difícilment compatibles entre elles. Podríem preguntar-nos, també, si tenen un estatus diferent del de la faula del Falcó i el Rossinyol, i, si és així, en què consisteix exactament la diferència¹³⁷.

La mateixa naturalesa del "mite" grec ens fa molt difícil de respondre a aquestes preguntes. Podem anar encara una mica més enllà: a *Gòrgies* 523 d-e, *Fileb* 16c i, especialment, a *Protàgores* 320c-323c, Plató ens dóna a conèixer versions del mite de Prometeu que, almenys formalment, no s'allunyen radicalment del que ja sabíem sobre aquest personatge per les fonts que pròpiament considerariem "mítiques". ¿Cal considerar que aquestes versions formen part, també, del "mite" de Prometeu? Però Plató no forma part de la tradició poètica -almenys, en el sentit més habitual del terme-, i és, de fet, un crític d'aquesta tradició. Recordem, també, que almenys alguns aspectes de la seva descripció del món dels morts apareixen també en la tradició poètica posterior, per exemple en Virgili¹³⁸. No sabem si hi apareixen per influència directa de Plató, per fonts indirectes, o potser comunes -que, al seu torn, haurien influït en poemes grecs perduts-, però, en qualsevol cas, és clar que no existeix una delimitació clara entre una cosa i l'altra.

De la mateixa manera, és molt difícil de dir fins a quin punt els relats que apareixen -o són objecte d'al·lusió- en Píndar, o en Safo, o en altres poetes d'època arcaica-clàssica, pertanyien -des del punt de vista del poeta- a una categoria especial, o eren simplement narracions cèlebres -si ens limitem al període arcaic, podríem arribar a pensar que són, simplement, les narracions cèlebres, per bé que llavors, possiblement, caldrà incloure en aquesta categoria relats que no pertanyen a allò que nosaltres anomenariem mitologia, o que es troben en els marges d'aquesta-. Així, per exemple, caldria veure quines són les fronteres exactes -des d'un punt de vista anterior al desenvolupament del discurs que anomenem històric- entre herois culturals que nosaltres considerem "mítics" com

¹³⁴ L'existència històrica de l'Hesíode que apareix com a figura de l'autor a *Treballs i dies*, i encara més la de Perses, ens semblen difícils de defensar. Cf. LAMBERTON (1988), ROUSSEAU (1993).

¹³⁵ Un estudi exhaustiu de les "parts mitològiques" de *Treballs i dies* -s'hi manté aquesta mateixa distinció entre "mitològic" i "no mitològic" que nosaltres críquem-: BLÜMER (2001). No podem deixar d'esmentar la demolidora crítica que BLÜMER adreça contra NAGY i la seva interpretació de l'oralitat en el món arcaic en les pp. 78-87. Entenem que almenys alguns aspectes de la seva crítica són encertats. Així, la seva argumentació en pro de la importància de l'escriptura en el món arcaic. Creiem que un desenvolupament adequat de la noció d'un sistema mixt oral / escrit podria permetre donar cabuda al conjunt de les dades que tenim a mà.

¹³⁶ Hesíode, *Treballs i dies*, vv. 42-105 (relat de Pandora), vv. 106-201 (les Edats de l'Home), vv. 202-212 (faula del Falcó i el Rossinyol).

¹³⁷ VAN DIJK (1997) pp. 128s. argumenta l'especificitat d'aquest relat, que, d'acord amb la seva opinió, es distingeix per les marques textuais pròpies del gènere de l'*ainos*. No entrarem en aquesta qüestió, però, de tota manera, creiem que el problema es manté: les dues narracions sobre els orígens del món humà i l'*ainos* funcionen en un mateix pla, com a mitjans d'admonició per a "Perses", sense que el context permeti d'atribuir valors de veritat diferents a l'un i l'altre. Cf. també *ibid.* pp. 82-90 sobre lús dels termes *logos* i *mythos* per designar les faules.

¹³⁸ És una cosa ben sabuda que el món que apareix a *Eneida* 6 té el seu model últim (?) en Plató, *República*, 614b-621d. Cf. FEENEY (1986). La presència d'elements òrfics i pitagòrics en aquest ultramón "platònic" de Virgili no fa altra cosa que confirmar-nos la manca d'una separació estricta entre el que nosaltres considerariem gèneres del discurs diferents. Cf. també BRAUND (1997) pp. 216-220.

Pandió, figures llegendàries aparentment més properes a l'Atenes "històrica" com pot ser Codre i dos herois culturals d'existència plenament reconeguda pel discurs històric modern com poden ser Aristògiton i Harmodi.

Almenys en època arcaica i clàssica, no podem parlar ni tan sols d'uns *patterns* narratius que es trobin exclusivament en l'àmbit del que nosaltres anomenem "mite". Així, per exemple, les *Històries* d'Heròdot, a les quals ja hem al·ludit, són un document del segle V a. C. que segurament és representatiu de molts altres textos que hem perdut. El seu autor no apareix en cap moment com a impietós, sinó tot el contrari. En la seva obra explica diversos "mites" en versió racionalitzada i també altres històries de procedència incerta, però que, indubtablement, segueixen esquemes propis del "mite", com és el cas del relat d'Hàrpag i Astiages, una aparent transposició de la història de Tiestes i Atreu¹³⁹. No és clar quin és l'estatus que Heròdot atribueix exactament a aquests relats, ni fins a quin punt els considera com a incidents que realment han succeït. Però, en canvi, sí que és prou evident que en la confecció d'un discurs que narra el passat d'acord amb un model diferent dels que trobem en els gèneres poètics contemporanis, Heròdot recorre a *patterns* que es troben igualment en els poemes i, més en general, en el conjunt de relats que nosaltres anomenem "mites"¹⁴⁰. No sabem quins són exactament els mecanismes en joc.

Un últim àmbit a què voldríem fer referència, encara que plantegi problemes molt diferents, és el de la tradició biogràfica¹⁴¹. La manca de fiabilitat d'aquestes biografies no es pot interpretar en termes merament negatius: no consisteixen simplement en acumulacions de notícies falses, sinó que, alhora, solen contenir nombrosos elements que són transposicions d'alguns dels models que podem trobar en el "mite"¹⁴².

Hom podria objectar-nos que l'ús de *patterns* mítics en àmbits com els de la historiografia i la biografia podria apuntar a l'existència d'un "discurs mític" pròpiament dit, en tant que aquests esquemes narratius no es transposen tal qual, sinó que apareixen en els contextos historiogràfics i biogràfics subjectes a unes normes de versemblança i a una inserció en marcs narratius propis, diferents dels que trobem en el conjunt dels gèneres de contingut "mitològic" com l'èpica i la tragèdia. Nosaltres dubtem que això sigui realment així, perquè és probable que l'àmbit "mític" que quedaria format d'aquesta manera sigui igualment una construcció *a posteriori*.

Retornem sobre l'exemple d'Hàrpag i Astiages: en l'àmbit del que nosaltres anomenem "mitologia", no és insòlit de trobar "mites" independents que narren bàsicament la mateixa història, com podria ser el cas de Tàntal i Licaó. Nosaltres entenem que la història d'Atreu i de Tiestes és un "mite" i que la història herodotea d'Hàrpag i Astiages és una altra cosa perquè es troba en un context diferent i sense una relació narrativa directa amb el conjunt dels relats mitològics. Però no podem oblidar que aquesta "relació narrativa", dins la mitologia mateixa, pot ser molt artificial. Així, en una nota anterior hem indicat que la història dels reis atenesos més antics -Cècrops, Erictoni, Erecteu, etc.- està connectada de manera molt precària amb els cicles de Tebes, Argos i Troia, i que produeix la sensació d'un mite local que ha estat incorporat en època relativament recent a la

¹³⁹ Heròdot, *Històries* 1.119. FOWLER (2000) p. xxxii n. 8 apunta que la transposició d'arguments "mítics" al món bàrbar sembla haver estat una pràctica, almenys, relativament freqüent.

¹⁴⁰ A *TrGF* 664 hi trobem un fragment d'una tragèdia sobre la història de Giges i Candaules. En aquest cas, una "història" que podem considerar "mítica" -amb totes les reserves necessàries davant l'ús d'aquests termes- entra en la tragèdia.

¹⁴¹ Sobre les biografies dels poetes, concretament, vid. LEFKOWITZ (1981), COMPTON (2007), KIVILO (2010). Sobre les biografies dels filòsofs, GRAU GUIJARRO (2009). Una visió més matisada a CHITWOOD (2004) pp. 143-145, en què es defensa la utilitat parcial de la informació biogràfica, i especialment de Diògenes Laerci. Sobre les vides d'Eurípides, específicament, CAMPOS DAROCA (2007).

¹⁴² Cf. LEFKOWITZ (2007).

mitologia panhel·lènica. Si certs aspectes de la tradició s'haguessin estructurat d'una altra manera, és igualment possible que la història d'Hàrpag i Astiages s'hagués incorporat a la “mitologia”, de la mateixa manera que històries relacionades amb l'origen de Roma, clarament “mítiques”, van quedar incorporades a la “història”¹⁴³.

És clar que el conjunt dels "relats sobre déus i herois situats en temps remots" cristal·litzarà, finalment, en quelcom que sí que és molt semblant a un marc narratiu unitari, i que podem anomenar "mitologia". La demarcació d'un àmbit de narracions protagonitzades, com dèiem més amunt, per déus i herois en temps remots, es produeix en l'Antiguitat mateixa -si no, obres com la d'Apol·lodor serien impensables-. Però és un procés gradual, i sembla que només arribarà a la seva fi quan aquesta "mitologia" formi part d'una cultura escrita que ja s'haurà separat del seu arrelament en la multiplicitat de pràctiques performatives dels grecs¹⁴⁴, i que, d'altra banda, haurà assumit, almenys en molt bona mesura, la tradició filosòfica que cerca la “veritat” sobre els déus en formes de representació no narratives¹⁴⁵.

5. El caràcter policèntric dels cultes grecs

Els relats sobre déus i herois, a pesar de les seves complexitats, ancoren en una realitat efectiva: la multiplicitat de cultes que els grecs dediquen a les seves divinitats, i que almenys en època tardo-arcaica i clàssica s'articulen amb les institucions i les activitats pròpies de la *polis*. Podem parlar d'un sistema que té molts plans: el culte individual, l'*oikos*, diverses unitats polítiques i administratives incloses en la *polis*, i, en l'altre extrem, les institucions i els cultes comuns a més d'una *polis*, i entre aquests últims els que tenen rang panhel·lènic. La importància d'aquesta dimensió panhel·lènica és innegable: en tot el món grec, els hel·lens veneren un repertori de divinitats que són bàsicament les mateixes, amb nombroses variacions locals¹⁴⁶. El conjunt de divinitats venerades pels grecs té una certa unitat que sembla que ja es troba, almenys en part, en època micènica, i que remet a la tradició indoeuropea¹⁴⁷.

En el manteniment d'aquesta unitat hi intervenen els principals poemes èpics -diguem de bell nou: els corpus atribuïts a Homer i Hesíode-, però també les institucions de culte panhel·lèniques com l'Oracle de Delfos i els diversos Jocs, sense que cap d'aquestes instàncies tingui pròpiament caràcter vinculant: no n'hi ha cap que pugui dir, pròpiament, que els déus són d'una manera determinada i no d'una altra -més enllà de l'àmbit de la institució mateixa-, o que el culte no podria existir sense ella. Tenen una gran importància en el manteniment d'una identitat grega, i també contribueixen a donar forma als cultes que trobem en cadascuna de les *poleis*. Però els límits d'aquesta unitat són prou evidents. Les decisions últimes sobre les qüestions del culte eren preses

¹⁴³ Cf. WISEMAN (1994) i (1998).

¹⁴⁴ Cf. LEFKOWITZ (2007). Cf. HAVELOCK (1963) i (1986), THOMAS (1989) i (1992), MILLER (1994).

¹⁴⁵ Cf. LEFKOWITZ (2007). Cf. BURKERT ([1977] 1985), 305-337, 465-472, BROADIE (1999), MOST (2003).

¹⁴⁶ Dificilment podríem aportar una llista d'aquestes variacions. Podem esmentar-ne, però, alguna de prou significativa: en un lloc com Dodona, tan important pel culte a Zeus, sembla que l'esposa del déu no és Hera, sinó Dione, que té un paper molt secundari a la *Iliada* com a mare d'Afrodita. Aquesta última deessa és esposa d'Hefest a Lemnos i d'Ares a Tebes, i esposa d'Hefest i amant d'Ares a l'*Odissea*. La llista podria allargar-se molt.

¹⁴⁷ HAUER (1937), DUMÉZIL (1986), WEST (2007).

per la *polis* que fos pertinent en cada cas¹⁴⁸. Així, per exemple, podem pensar en els cultes anomenats sincrètics: encara que s'estigués introduint una divinitat nova en un sistema de cultes -*a fortiori* podríem dir: en un Panteó- que certament no era exclusiu d'una *polis*, sí que era la *polis* interessada la que havia de reconèixer el nou déu¹⁴⁹ perquè aquest s'integrés realment en el seu sistema de cultes, al costat dels déus anteriors.

Els actes de culte es troben pertot i són inseparables de la vida col·lectiva de la *polis*, però, alhora, no es concentren en un únic espai, ni real ni figurat. És ben cert que en la Grècia antiga existeixen llocs (temples, santuaris, *temene...*), objectes (*ksoana*, *bretas*, i, en un altre pla, ofrenes, exvots...) i accions (sacrificis, ritus, celebracions de tipus diversos, imposició de tabús...) que remetent clarament a la nostra noció general de "sacre". Aquests elements sacres, de fet, tenen un rol cabdal en l'organització de l'espai de la *polis*. Però no hi trobem una contraposició clara entre els espais sagrats i un espai civil de la *polis* considerat com a tal. Més aviat podríem parlar d'una multiplicat d'espais sacres que formen part de la *polis* i no s'entenen separats d'aquesta. Així, els llocs preeminents en el pla que podem anomenar "religiós" són alhora "llocs de la *polis*", expressions del poder polític de la *polis*. El fet que en alguns temples només s'hi fessin cerimònies religioses no entra en contradicció amb això, per tal com aquestes cerimònies, en últim terme, són una tasca de la *polis* mateixa.

Aquest aparent policentrisme del culte no implica que el sistema cultural grec no estigui vinculat a models ètics. De fet, no existeix una diferència entre un ideal ètic proposat des d'instàncies que poguéssim anomenar religioses i el conjunt de deures cívics que s'exigeixen del ciutadà¹⁵⁰. La pietat grega s'inscriu en un *continuum* en què els valors centrals, en la pràctica, semblen haver estat el respecte als déus, el compliment de les obligacions familiars amb els vius i els morts, i el servei a la *polis* mateixa. No existeix una clara separació entre deures religiosos i deures cívics, per bé que, naturalment, algunes de les accions que el membre de la *polis* li devia a la seva ciutat el posaran directament en contacte amb el sacre, i unes altres, no. Sembla difícil d'imaginar, per exemple, que la societat de l'Atenes clàssica considerés un mateix home irrespectuós envers els déus i, alhora, en un altre pla, bon ciutadà. Aquesta idea del *polites* es troba, per exemple, a Licurg, *Contra Leòcrates*, 15 i 92. Aquí es manifesta també, en un pla diferent, la impossibilitat de distingir pròpiament entre un àmbit sacre i un altre de profà¹⁵¹.

La mateixa manera com es constitueixen els cultes en la *polis* pràcticament exclou, o fa molt difícil, la formació d'una veritable casta sacerdotal, o d'un cos d'experts religiosos d'autoritat incontestable¹⁵², independent de la *polis* mateixa, la qual, al seu torn, no és una institució que gestioni pròpiament "la religió", sinó la totalitat de la vida dels qui l'habiten. No trobem una esfera autònoma del religiós. Els exegetes treballen per a la *polis*, és la *polis* la que en últim terme decideix sobre els cultes i orienta les seves decisions d'acord amb el que consideri pràctiques reconegudes, tradicionals, ancestrals, comunament acceptades, etc., però no d'acord amb una autoritat que sigui autònoma respecte de la *polis* mateixa. Els diversos elements culturals -tabús, pràctiques rituals, oracles, etc.- poden estar, cadascun d'ells, restringits a un espai i un àmbit determinat. Però el conjunt d'aquestes institucions, en canvi, no exerceix la seva autoritat sobre un àmbit delimitat

¹⁴⁸ Cf. SOURVINOU-INWOOD (1990).

¹⁴⁹ Sobre sincretismes religiosos en la tragèdia grega, cf. ALLAN (2004).

¹⁵⁰ Un bon document n'és Licurg, *Contra Leòcrates* 15.

¹⁵¹ Sobre la íntima relació entre l'estatus de ciutadà i la participació en els cultes de la *polis*: CONNOR (1988), SOURVINOU-INWOOD (1990), GEORGOUDI (1998), BLOK (2007).

¹⁵² BREMMER (2004) p. 7: "Priests [...] never developed into a class of their own because of the lack of an institutional framework. Consequently, they were unable to monopolize access to the divine or to develop esoteric systems, as happened with the Brahmans in India or the Druids among the Celts."

respecte de la resta. Pensem que un cas en què això es veu amb molta claredat són els oracles. A través d'aquests, els déus orienten la vida dels mortals. Doncs bé: la seva actuació s'adreça indistintament als assumptes relacionats amb el culte, i a esferes com la guerra, el comerç i el matrimoni. Més en general, les diverses formes d'endevinació i els sacrificis apareixen a pràcticament totes les esferes de la vida pública, i en moltes de la privada¹⁵³.

Aquesta manca d'una veritable diferenciació entre un àmbit pròpiament religiós i un de profà es pot exemplificar, també, amb un cas que ens interessa especialment: la persecució dels imputats per *asebeia*. Aquesta imputació es du a terme d'acord amb els procediments judicials de la ciutat, i no existeix una autoritat religiosa que pugui determinar en què constitueix l'*asebeia* fora del context polític que es doni en cada cas. La noció d'impietat existia, sens dubte, en el segle V a. C., més enllà de les intencionalitats polítiques que puguin haver intervingut en alguns processos notoris¹⁵⁴. Si bé podem suposar que, en la pràctica, era molt senzill de reconèixer un acte de *asebeia* contra un temple, una estàtua, etc., no sembla que hagi existit, de manera continuada, una definició del que podem anomenar "delicte d'opinió". Cal afegir-hi que tenim moltes incerteses sobre les condemnes per aquests delictes d'opinió: la documentació que posseïm sobre els processos per *asebeia* és, en general, insuficient i dubtosa¹⁵⁵. L'únic de què no podem dubtar és que les conductes que es percebien declaradament com a *asebeia* eren objecte de persecució.

El nostre desconeixement es complica, com apuntàvem més amunt, pel caràcter summament dubtós de les notícies sobre processos contra "filòsofs" i figures similars que podien haver posat en dubte la concepció tradicional dels déus. No podem deixar-les totalment de banda -encara que la majoria de processos contra pensadors fossin inventats, és evident que l'acusació, en si mateixa, era versemblant per als grecs-, però tampoc no és massa clar què hem de fer-ne. No trobem uns criteris unificats sobre els motius que podien dur la *polis* a acusar algú de *asebeia* per la seva concepció de la divinitat. Dins la *polis* clàssica, com ja hem vist, existien també grups minoritaris, com els que anomenem òrfics i pitagòrics, que practicaven formes alternatives de culte, i sembla que ho feien amb una notable publicitat, potser perquè la *polis* veia les seves activitats com una pràctica especialitzada que no excloïa el conjunt de cultes practicats en la *polis* mateixa, i no com un intent de substituir una "religió" per una altra. Malgrat les dificultats que poguessin trobar els òrfics en alguns casos, no sembla que, en general, quedessin exclosos del col·lectiu polític i de les seves celebracions, i formes de *telete* com les d'Eleusis, amb totes les analogies que les unien a les formes minoritàries de culte¹⁵⁶, eren sancionades per la *polis*. No sembla, en definitiva, que òrfics, pitagòrics, les diverses formes de "filosofia", trobessin una oposició sistemàtica per part de les *poleis*. No hi ha dubte que la *polis* tenia l'última paraula en les qüestions cultuals, però, de tota manera, és probable que no aspirés a reglamentar-ho tot.

¹⁵³ Visió de conjunt a BURKERT (1972).

¹⁵⁴ Gairebé sens dubte, les intencionalitats polítiques hi són. Però ara no discutim si, per exemple, Sòcrates és condemnat a mort per haver col·laborat amb els Trenta Tirans, o si Anaxàgores és perseguit en tant que amic de Pèricles. Tot això pot ser cert, però, alhora, és necessari que les acusacions a què van ser sotmesos aquests pensadors tinguessin algun sentit per als seus contemporanis.

¹⁵⁵ La informació pertinent es troba a MARASCO (1976). Cf. SCHOFIELD (1991) sobre la relació entre aquests processos i l'ideal cosmopolita que recorre diverses escoles de filosofia grega. KÖNIG / WHITMARSH (2007) pp. 18-20 retornen sobre aquest assumpte. Veure també el tractament del judici de Sòcrates a PARKER (1996) pp. 199-217, i CHITWOOD (2004).

¹⁵⁶ Limitades, no ho discutirem. GRAF (2009) p. 687 afirma que no podem situar els misteris d'Eleusis en el món de l'orfisme "salvo en la imprecisa y reactiva definición según la cual el orfismo es todo lo que tiene que ver con los poemas en hexámetros atribuidos a Orfeo. Tal definición nunca ha sido muy útil y ha caído definitivamente en desgracia hoy día"

6. Representació dels déus i acte cultural

Aquest fet ens pot semblar paradoxal: les representacions de la divinitat, tant les iconogràfiques com les poètiques -o merament narratives- formen part de les activitats culturals, però no tenen caràcter vinculant per als qui participen en el culte mateix. Aquesta paradoxa està acompanyada d'una altra: la utilització d'una d'aquestes representacions de la divinitat en el marc cultural no implica que la representació mateixa tingui caràcter sacre, que calgui tractar-la com a quelcom sacre més enllà de l'esfera immediata del culte.

Així, pel que fa al cas que ens interessa de manera més directa, diverses formes de poesia -tragèdia, comèdia, ditirambe, èpica, etc.- poden formar part del culte¹⁵⁷, però en general no existeixen tabús que en prohibeixin la difusió, o fins i tot la *performance* fora de l'àmbit cultural. No tenim indicis precisos que ens mostrin que els grecs atribuïen un valor diferent a un mateix poema quan era representat en un marc cultural i quan se'n feia una *performance* privada. Així, per exemple, no tenim cap notícia que digui que en un cas i en l'altre se li atribuïen poders psicagògics diferents¹⁵⁸, ni tenim constància que les marques intratextuals que feien referència a la intervenció de les Muses, o d'altres déus, en la composició o potser en la *performance* del poema s'ometessin en les execucions que no tenien un context ritual institucionalitzat. Els poemes parlen de coses relacionades amb el sagrat, poden intervenir en les manifestacions del sagrat, però no són sagrats ells mateixos. És probable que aquest fet estigui íntimament lligat amb el caràcter no vinculant de les representacions dels déus que hi apareixen.

Així doncs, sembla que la representació poètica de la divinitat no pertany a un àmbit específic de representació que tingui valor fonamentador, sinó, més aviat, a un conjunt de pràctiques discursives que podem anomenar tradicionals, i que són susceptibles d'aparèixer en el marc del culte a la divinitat, no en tant que discurs "veritable" sobre aquesta -"veritable" en el sentit en què el text sacre d'una religió revelada és "veritable"-, sinó, precisament, com a forma de representació excel·lent. Podem imaginar que honoren els déus mitjançant la seva mateixa excel·lència.

Encara que a primera vista pugui semblar una analogia forçada, podríem comparar aquesta pràctica amb d'altres que tenim prou ben testimoniades, com la de celebrar competicions atlètiques que tenen un cert caràcter mimètic, que remetent a un acte etiològic¹⁵⁹. És prou obvi que aquestes competicions atlètiques no tenen com a objecte reproduir en els seus detalls l'acció que commemoren. Però, alhora, l'excel·lència de l'atleta sí que pot aspirar a presentar-se com a transposició d'una sèrie de qualitats que s'atribueixen a l'heroi epònim, a una figura que apareix en l'acte etiològic, etc., o, com a mínim, a dur a terme una representació no literal, però efectiva en el marc del culte, d'una acció que se suposa que va tenir lloc en un temps remot.

És cert que la representació dels déus que hi apareix no és pròpiament lliure, sinó que prové d'una tradició. La transmissió d'aquesta tradició consisteix, primàriament, en la imitació d'uns models preexistents, d'uns models respectats, d'acord amb uns termes que sembla que es transformen amb el pas del temps. Els models mateixos poden evolucionar i transformar-se, i en

¹⁵⁷ Cf. PULLEYN (1997) p. 49: en el context grec, el poema integrat en el culte no és pròpiament un *speech act* que s'adreça a un déu, sinó un objecte preciós de naturalesa verbal, comparable en cert sentit a una escultura o obra d'art, que s'ofereix a la divinitat.

¹⁵⁸ Així, els diferents passatges en què Plató tracta la poesia i el poder psicagògic d'aquesta -*Fedre* 261a, *Gòrgias* 501e-502d7, *Ió* 535a9-536a2, *República* 605cd-, no s'al·ludeix de cap manera al context cultural de *performance* com a element que pugui incrementar-ne aquest poder.

¹⁵⁹ Cf. NAGY (1980) Caps. 4 i 5.

determinats contextos poden ser objecte de ruptures conscients. El conjunt de poemes d'època arcaica i clàssica de què disposem, encara que migrat, n'és un testimoni suficient.

Però el caràcter tradicional d'aquestes formes poètiques, el fet que vagin variant sobre un conjunt de models que els són propis, no implica la constitució d'un àmbit discursiu tancat sobre si mateix. També en aquest pla, la manca d'un àmbit específic del "mite" i d'una forma discursiva que puguem anomenar "mítica" és una dada essencial per comprendre el conjunt. La *sophia* del poeta es troba en un marc discursiu en què existeixen altres manifestacions de *sophia*, i en què, com ja hem dit, les diferents formes de coneixement no habiten àmbits autònoms, no pertanyen a disciplines diverses, i, per tant, poden entrar en confrontació.

7. El paradigma homèric-hesiòdic i el debat intel·lectual

Els poetes que en època arcaica i clàssica es consideren savis no constitueixen un grup tancat. El poetes *sophoi* per excel·lència són Homer i Hesíode, per bé que, almenys en el cas d'Homer, no sembla que el corpus que se li atribueix quedi tancat del tot fins al segle IV a. C.¹⁶⁰ Quan un autor arcaic parla d'Homer, no sabem si es refereix a la *Iliada* i l'*Odissea* o a poemes perduts per a nosaltres com els *Cants de Cipris* o la *Tebaida*, i tampoc no tenim clara la data en què els poemes que considerem pròpiament homèrics adquireixen la forma amb què seran coneguts en el període hel·lenístic¹⁶¹. Altres poetes més o menys històrics, o totalment llegendaris, com Arquíloc i Orfeu, Teognis i Museu, poden aparèixer com a savis en uns determinats contextos. De la mateixa manera, la composició exacta del corpus hesiòdic en aquesta època tampoc no és gens clara, i indubtablement inclou poemes que hem perdut, com el *Catàleg de Dones*, que probablement fou tant o més important per a la fixació dels *mythoi* que no pas els poemes conservats¹⁶². Tot i això, la preeminència d'"Homer" i "Hesíode" -sigui quina sigui la realitat que s'amaga rere aquests noms- ja és indiscutible en el segle V a. C., i almenys en el cas d'Homer queda assegurada per la seva àmplia presència en les *performances* poètiques que tenien lloc en les *poleis* gregues¹⁶³.

Un dels efectes de la preeminència d'aquests poetes és la utilització del seu text com a font per part de diverses instàncies discursives pròpies d'aquest període de canvi epistèmic. Uns pocs exemples que poden resultar especialment pertinents en el marc d'aquest treball: Ferècides de Siros (DK B 5) interpreta de manera no literal un passatge homèric per tal de reforçar la seva pròpia

¹⁶⁰ Tenim testimoniada l'atribució a Homer de gairebé tots els poemes del cicle èpic. La informació que ens ha arribat del segle V a. C. és escassa, però tot apunta que en aquesta època no era clar quins poemes integraven el corpus homèric. Heròdot discuteix l'atribució homèrica dels *Cants de Cipris* (2.117) i dels *Epigoni* (4.132). Hi ha indicis de confusió entre Homer i el Cicle Èpic en Aristòfanes i Hipòcrates, i fins i tot en Xenofont i Plató -cf. ALLEN (1924) pp. 249-270-. A part de la *Iliada* i l'*Odissea*, tenim notícia de l'atribució a Homer de molts altres poemes del Cicle Èpic. En canvi, sembla clar que per a Aristòtil el canon homèric ja es redueix a la *Iliada* i l'*Odissea* (1459a37-b16, 1448b38-1449a1), i aquest és el punt de vista que predominarà posteriorment. Un treball relativament recent, i creiem que molt valuós, sobre la relació entre "Homer" i el "Cicle Èpic": BURGESS (2001). A propòsit d'Homer i Aristòtil: RICHARDSON (1992).

¹⁶¹ Aquest és només un dels aspectes de l'anomenada qüestió homèrica. La bibliografia és inabastable. Una selecció que esperem que sigui prou representativa: SEVERYNS (1928), MURRAY (1934), MERKELBACH (1952), LORD (1960), KIRK (1962), KIRK (1965), DIHLE (1970), PARRY (1971), KIRK (1976), NAGY (1979), JENSEN (1980), JANKO (1982), LORD (1991), WEST (1995), NAGY (1996a), NAGY (1996b), NAGY (2002). Magnífica síntesi del problema homèric a PÒRTULAS (2008).

¹⁶² Cf. WEST (1985).

¹⁶³ La nostra informació al respecte és molt migrada. A propòsit de la presència d'Homer en representacions artístiques contemporànies: AHLBERG-CORNELL (1992), ANDERSON (1997), SNODGRASS (1998). Cf., també, BURGESS (2001).

concepció de la divinitat. Dos testimonis referits a Tales de Milet (DK A 11-12) relacionen la doctrina sobre l'origen del cosmos en l'aigua amb la teogonia implícita en la *Illiada*. Encara que és probable que aquesta afirmació no provingui de Tales mateix, considerem significatiu que s'hagi pogut establir aquesta relació. Aparentment, en aquesta mateixa època sorgeix la interpretació al·legòrica dels textos d'Homer, i d'altres poetes, associada especialment a Teàgenes de Regi. Aquesta modalitat interpretativa també pressuposa la saviesa del poeta.

En qualsevol cas, encara que és possible que els textos que els grecs arcaics coneixien com a "Hesíode" i "Homer" no corresponguessin exactament als que tenim actualment, tots els indicis -iconografia, intertextualitat- ens fan pensar que la manera com s'hi representaven els déus era pràcticament idèntica a la de les nostres *Illiada*, *Odissea* i *Teogonia*. Els grecs mateixos tenien consciència de l'existència d'aquest paradigma i això es reconeix, no solament en les crítiques de què és objecte, sinó, també, en un text neutre com el ja esmentat d'Heròdot, en què un autor que es mostra habitualment com a pietós diu que Homer i Hesíode -sigui quin sigui exactament el corpus que ell va conèixer sota aquest nom- havien ensenyat als grecs els noms dels déus, els seus trets principals, genealogia, etc.

En època clàssica, ambdós "autors" es trobaven sòlidament establerts entre els textos que es difonien per escrit. Tenim un testimoni interessant en el fragment d'Alexis *Fr.* 140 K-A = *OF* 1018 I en què hi trobem una llista d'autors que es podien trobar habitualment per escrit en el segle IV a. C.: Orfeu, Hesíode, tragèdia (com a gènere), Quèril, Homer, Epicarm. Hi afegeix *syggrammata pantodapa*, però hem d'entendre que els autors i el gènere citat tenien una certa prominència.

La seva preeminència, així com el caràcter panhel·lènic de les representacions dels déus que apareixen en els seus poemes, ens permeten parlar d'un "paradigma homèrico-hesíodic" en la representació dels déus i herois. Al llarg d'aquest treball emprarem repetidament aquesta expressió, però volem deixar ben clar el seu significat exacte. Parlem d'un "paradigma homèrico-hesíodic" perquè:

a) Aquestes formes de representació panhel·lènica de la divinitat han arribat a nosaltres, en les seves formes més antigues, a través dels poemes d'Homer i Hesíode preservats com a tals, i sabem que també es fonamentava en poemes que en un moment o un altre -en alguns casos durant tota l'Antiguitat, com el *Catàleg de Dones*- es van considerar "homèrics" o "hesíodics".

b) Els hel·lens mateixos el relacionaven, encara de manera no sistemàtica, amb els poemes d'Homer i Hesíode.

Però no excluïm que poemes no "homèrics", o no "hesíodics" -alguns que, si els conservéssim, podrien ser molt importants per comprendre més bé les tragèdies que hem d'analitzar, com la *Teseida* i els diversos *epê* sobre Hèracles- hagin tingut una importància cabdal en la constitució d'aquest paradigma.

Alhora, Homer i Hesíode, i també altres poetes -igual que altres figures considerades sàvies- són objecte d'atacs i crítiques, i un dels motius principals d'aquests atacs i crítiques són les representacions dels déus i herois que es troben en aquests poemes¹⁶⁴. La mateixa escassetat dels textos d'època arcaica que tenim a la nostra disposició ens impedeix de dir si aquests atacs foren gaire freqüents, però la freqüència relativa amb què apareixen ens fa pensar que sí, i tenen la seva continuïtat en èpoques posteriors: així, per exemple, en Plató i la seva complexa crítica de la poesia, però també en altres àmbits molt diferents, com per exemple en les obres, perdudes, d'un Zoïlos

¹⁶⁴ Cf. FEENEY (1991) pp. 8-14.

d'Amfipolis.

Aquestes crítiques no s'adrecen únicament al “text” de la *performance*, i és probable que, almenys fins a l'època de Plató, s'adrecin sobretot a la *performance* mateixa, com potser es veu en el F 1 de Xenòfanes: el poeta exhorta a cantar poemes pietosos, i no històries en què els déus lluitin entre ells¹⁶⁵.

En un pla merament formal, sembla relativament fàcil de veure el contingut i les implicacions d'aquestes crítiques: les representacions dels déus que hi trobem no són adequades, no són pietoses, en tant que apareixen en narracions indignes d'una veritable divinitat. Així doncs, podem arribar a la conclusió que la seva *performance* en el marc del culte no és apropiada. Insistim que no es tracta d'una discussió entorn d'uns “textos sacres”, fonamentadors d'un culte, sinó d'una altra cosa. Són textos que, d'acord amb uns criteris no transparents per a nosaltres, es consideren excel·lents, i, com a tals, poden emprar-se en el culte o en d'altres contextos. Però la crítica dels poemes no implica la deslegitimació del culte mateix. No tenim clar què representen aquestes crítiques, quin era el seu valor pragmàtic, com aspiraven a ser rebudes, com eren rebudes en efecte, quin era el seu àmbit efectiu de difusió.

8. La possibilitat d'una Il·lustració hel·lènica

Un dels models que s'han emprat en la lectura d'aquests atacs contra Homer i Hesíode és el de l'anomenada “Il·lustració hel·lènica”. Aquest model consisteix en la interpretació d'una sèrie de textos provinents de la Grècia dels segles VI i V, i fins i tot IV a. C., com si formessin part d'un procés de transformacions intel·lectuals i culturals anàleg al que es produeix a Europa pels volts del segle XVIII. Per tal d'evitar equívocs, podríem definir la noció mateixa d'una “Il·lustració” de la següent manera: una crítica global de les nocions predominants sobre el món, la natura, la divinitat, la vida humana, etc., feta des d'una posició discursiva que aspira a representar el mer esforç de la intel·ligència humana, de la raó, o fins i tot de l'observació no mediatitzada de la realitat, i que desconfia radicalment de tot intent explicatiu que provingui d'instàncies d'autoritat tradicional¹⁶⁶.

Aquesta noció d'una “Il·lustració hel·lènica” és una de les possibles interpretacions del procés de canvi epistèmic que és el fil conductor d'aquest capítol, una interpretació entre d'altres, i, com a tal, potser no caldria parlar-li una especial atenció. Però creiem que és oportú de dedicar-li algun comentari, no perquè vulguem retornar sobre una noció que, de fet, avui dia ja no té gaire predicament, sinó, més aviat, per fer referència a una sèrie d'esquemes d'interpretació històrica que, d'una manera o d'una altra, segueixen tenint molt de pes en la nostra comprensió del període que estem tractant. Encara, en parlar d'aquesta època, solem emprar com a canemàs, ni que sigui d'una manera implícita, una noció anàloga a “Il·lustració”.

Allò que ens preguntem no és si va existir un determinat “moviment” filosòfic o cosa similar que puguem anomenar “Il·lustració”. És evident que quan ens referim a una “Il·lustració hel·lènica” no estem parlant d'un “moviment” conscient de si mateix, i, de fet, tampoc no ho fem del tot quan parlem de la Il·lustració europea. Aquesta última és, més aviat, un conjunt de discursos que van

¹⁶⁵ Remetem novament a FORD (2002) pp. 46-66 sobre el probable rol de Xenòfanes en el simposi.

¹⁶⁶ A propòsit de la definició i el caràcter de la Il·lustració, remetem a BELLO (1997), obra de divulgació, però prou sòlida.

existir en àmbits diferents, i que, en part ja en la seva mateixa època, en part *a posteriori*, van agrupar-se sota una denominació comuna. La pregunta és, més aviat, si va existir a la Grècia arcaica i clàssica un procés de substitució d'uns models de coneixement que puguem anomenar tradicionals per uns altres que es fonamentin sobre el que un europeu modern podria anomenar “racionalitat”.

Nosaltres creiem que aquest no és el cas, i no perquè sigui impossible de categoritzar alguns dels processos que es donen en aquesta època sota una etiqueta com “racionalització”. Els escassos fragments i testimonis ens fan pensar el contrari: la confrontació entre diferents textos del pensament anomenat presocràtic i les tradicions poètiques que, només fins a un cert punt, poden reflectir formes de pensament anteriors -i això no és cap problema: si acceptem una analogia barroera, el pensament cristià del segle XVIII tampoc no és el mateix del segle XIV, i igualment podem dir que és una continuació de formes de pensament “anteriors” a la Il·lustració- ens permeten de parlar, des de les nostres categories, d'una crítica racional del “mite”. Així, només cal confrontar els anomenats físics milisis, o els testimonis més antics sobre interpretació al·legoritzant, amb la *Teogonia* o l'*Odissea*. Per exemple, la interpretació de Zeus i Hera com a “parts del cosmos”, que sembla tenir les seves arrels en aquesta època, apareix als nostres ulls com a més racional que la seva representació homèrica. O la “Física” consistent a descriure la constitució del cosmos a partir de les transformacions d'elements com l'aigua, l'aire, etc., elimina l'element genealògic i, en definitiva, l'element narratiu del paradigma homèric-hesiòdic, i parteix d'entitats conegudes -amb tots els matisos que calgui- mitjançant l'observació directa, o, en casos com els d'Anaximandre i Parmènides, de quelcom que, de manera deliberadament senzilla i simplificadora, podem anomenar, ara, anàlisi racional del cosmos.

El problema d'una tal categorització és que ni correspon en absolut a les nocions emprades pels grecs mateixos ni podem estar segurs que reflecteixi la veritable dinàmica del pensament grec. Retornem sobre un exemple relativament senzill: des d'un punt de vista modern, la identificació de Zeus amb “el cel” i d'Hera amb “l'aire” es pot subsumir sota una categoria com “racionalització”, però això no vol dir, en absolut, que aquesta modalitat d'interpretació al·legòrica sorgeixi com un intent de construir noves formes de coneixement sobre fonaments que corresponguin a idees modernes de racionalitat.

Encara que no puguem dur a terme una anàlisi exhaustiva d'aquesta qüestió, pensem que és raonable de tenir en compte les següents dades:

a) La crítica contra les representacions de la divinitat no prové d'una instància discursiva, ni d'un conjunt d'instàncies discursives que puguem situar globalment fora de l'esfera dels “cultes” grecs. Així, no és raonable deixar de banda els aspectes culturals i iniciàtics dels cercles que solem anomenar “filosòfics”, ni l'aparent afinitat entre els punts de vista d'aquests i els que provenen de cercles òrfics, pitagòrics, etc¹⁶⁷. La crítica de les representacions de la divinitat està associada, gairebé regularment, a altres formes de representació dels déus, i aquestes, almenys en alguns casos, no les podem considerar simplement fruit d'una racionalització.

b) La crítica de les representacions, com ja hem vist, es dona en l'àmbit de la representació mateixa, incloses formes discursives que pertanyen a alguns dels subsistemes de la *performance* poètica associada al culte. En casos com els de Parmènides i Xenòfanes, les diferències entre una cosa i l'altra no són clares ni evidents, ni tenim manera de saber quin era el marc d'execució de cadascuna de les modalitats poètiques.

¹⁶⁷ Cf. BURKERT (1960), ([1977] 1985), KINGSLEY (1995). Cf. també BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009) VIII Part: pp. 1053-1600.

c) Les figures que agrupem sota etiquetes com “filòsofs presocràtics”, “sofistes”, “al·legoristes”, etc., no responen en absolut al model d'una “Il·lustració”. Almenys algunes d'aquestes figures, con Anaxàgores, Pitàgores, Heraclit, Parmènides i Empèdocles fonamenten la seva autoritat discursiva, no en l'anàlisi crítica de les qüestions que tracten, sinó en una autoritat personal associada en un coneixement privilegiat del diví¹⁶⁸. Les representacions del cosmos, de l'ordre del cosmos i de les divinitats que en sorgeixen potser es poden considerar "més racionals", en tant que prescindeixen del complex aparat narratiu d'un Homer o un Hesíode, però no corresponen en absolut a la nostra idea d'estudi crític d'una qüestió.

d) Aquestes figures empen sovint empen conceptes -la *Dike* que assigna el seu lloc a totes les coses del cosmos i les Erínies que intervenen si es trenca aquest ordre¹⁶⁹, un *nous* que ho guia tot¹⁷⁰, l'Amor i la Discòrdia¹⁷¹, etc.- que gairebé indubtablement es troben en la base de la reflexió filosòfica posterior, però que responen a paradigmes de saber que no podem reduir a l'avaluació racional de les dades que el savi en qüestió té a la mà. Almenys en alguns casos, els discursos que *a posteriori* han estat identificats com a "filosòfics" tenen molts trets en comú amb formes de saviesa que no podríem anomenar filosofia, i que hem conservat fragmentàriament sota els noms de Ferècides de Siros, Epimènides, Orfeu, i d'altres.

Encara que pràcticament tot el que diguem sobre el pensament grec anterior al segle IV a. C. haurà de ser, per força, molt especulatiu, pensem que aquest conjunt de dades no correspon al sorgiment d'un “pensament racional” en el sentit modern del terme, sinó, més aviat, a l'aparició d'una sèrie de preteses instàncies de coneixement sobre els déus i el cosmos, de formes discursives molt variades que solen ser crítiques amb les maneres de representar la divinitat pròpies d'aquest paradigma homèric-hesiòdic i busquen uns fonaments sòlids per poder parlar dels déus. Els resultats poden ser tant diversos com els “déus” de Parmènides aparentment subordinats a un *to on* absolutitzat¹⁷², els elements divinitzats d'Empèdocles, l'especulació teològica d'un Ferècides, etc.

9. Un possible model interpretatiu

Enfront d'aquest model interpretatiu, nosaltres en proposaríem un altre que ens sembla més viable. Potser no caldria insistir que no aspirem a donar una interpretació global de les transformacions intel·lectuals d'aquesta època, sinó un marc que ens serveixi per a recerques posteriors.

Aquest marc es podria resumir en els punts següents:

¹⁶⁸ Cf. DETIENNE (1967).

¹⁶⁹ Així, a Heràclit 22 B 94 DK, com a forces que controlen que l'astre solar abandoni el seu curs, en tant que aliades de la *Dike*. Vid. també Pitàgores 58 B 1a, C6 DK.

¹⁷⁰ La identificació entre aquest terme i la divinitat es dona en nombrosos passatges dels presocràtics. Així: Tales 11 A 23 DK, Xenòfanes 21 A 1, 21 A 34, 21 B 25, 18 DK, pitagòrics 58 B 15 DK, Demòcrit 68 A 74, 68 B 112 DK, Arquelau 44 A 10, 44 A 12 DK, Ecfant 51 1 DK, Anaxàgoras 59 A 1, 59 A 2, 59 A 5, 59 A 15, 59 A 41, 59 A 42, 59 A 45, 59 A 46, 59 A 47, 59 A 48, 59 A 49, 59 A 55, 59 A 57, 59 A 58, 59 A 64, 59 A 100 DK.

¹⁷¹ Ja sabem que són nocions clau en el pensament d'Empèdocles.

¹⁷² Naturalment, no pretenem solucionar els problemes interpretatius del text parmenidi. A partir del 28 B 8 DK, i molt especialment en els 28 B 11-12 DK, es parla d'unes divinitats que no corresponen al *to on*, però que deuen d'ocupar algun lloc en el que podem anomenar sistema de Parmènides.

1) En el món grec arcaic i clàssic es dona una proliferació de discursos sobre el cosmos i sobre la divinitat que no tenen un fonament unitari i que no sabríem reduir a un únic sistema de disciplines de coneixement. No és probable que aquesta proliferació impliqui la lliure concurrència de diverses formes de pensament en un “mercat d'idees”, en tant que, de fet, els cultes grecs estan fortament institucionalitzats i són de caràcter pràcticament obligatori. Podríem dir, en canvi, que la vida dels grecs es produeix en un marc en què la devoció pels déus i la plasmació efectiva d'aquesta devoció en la pràctica cultural regula els aspectes més diversos de la vida, i, alhora, obre tota una sèrie de nínxols discursius en què és possible parlar sobre els déus de maneres molt variades.

2) Podríem arribar a considerar que aquest “paradigma homèrico-hesiòdic”, en el sentit més ampli d'aquesta expressió, forma part, també, d'aquests nínxols discursius. Les diverses modalitats de *performance* poètica, en els seus diferents contextos, comporten una sèrie de maneres de parlar de la divinitat, i algunes d'aquestes maneres es troben en una posició dominant, però no canònica, no autoritativa. No tenim manera de descriure tots els mecanismes implicats, però podem donar per segur que al llarg de tot aquest període -i també en períodes posteriors- el conjunt de gèneres poètics -i ocasionalment altres gèneres discursius- relacionats amb aquest “paradigma homèrico-hesiòdic” ocupen una posició preferent i se'ls atribueix alguna mena d'autoritat i saber.

3) Aquesta mena d'autoritat i saber -probablement també sotmesa a transformacions i modificacions- té, com dèiem, caràcter preferent, però no canònic, i per això mateix està subjecta a crítica. Aquesta crítica pot adoptar formes molt diverses i no hi ha manera de fer-ne una història. Malgrat la manca de dades sòlides, tenim indicis suficients com per considerar que es tracta d'un fenomen recurrent en les diverses formes de discurs que aspiren a la consideració de sàvies: els poetes critiquen versions anteriors de la mateixa història¹⁷³, els “presocràtics” critiquen els poetes més prominents. El fet que també critiquin altres models discursius -com a conseqüència de la classificació dels textos que emprem nosaltres, es tractarà, normalment, d'altres “presocràtics”- tan sols ens confirma en l'opinió que un dels procediments de la saviesa arcaica és criticar d'altres savis com a vehicle per a la pròpia legitimació.

4) No sembla que aquestes crítiques i atacs tinguin com a objectiu substituir una teologia per una altra, en tant que no existia una prèvia “teologia oficial”¹⁷⁴. Però sí que indicaven la radical insuficiència d'aquests poemes “homèrics” o “hesiòdics”, o d'altres formes de representació, en tant que aquestes eren indignes de ser emprades en la celebració de la divinitat. Per exemple: a partir d'un determinat moment, apareixen corrents que critiquen que els déus “dels poetes” lluitin entre ells, cometin adulteris i duguin a terme altres accions que es consideren inacceptables. Però no sembla que la crítica consisteixi primàriament a dir “els déus no van fer aquelles coses, sinó aquestes altres”, sinó, més aviat, “no podem explicar *aquestes* coses sobre els déus, perquè són indignes dels déus”. L'exemple prou evident en època arcaica és Xenòfanes. Un exemple potser massa tardà, però que indubtablement recull maneres de fer anteriors, és el de Cal·límac, que en el seu *Himne a Zeus* reconeix que el poeta no sap realment com són els déus, però, alhora, accepta una versió del naixement de Zeus i en rebutja una altra, perquè aquesta segona està relacionada amb la noció d'un Zeus mortal, inacceptable per a un devot¹⁷⁵.

5) La impossibilitat de catalogar les diferents instàncies discursives des de les quals es discutia el “paradigma homèrico-hesiòdic”, i de saber fins a quin punt aquesta discussió podia tenir

¹⁷³ En aquest punt, podríem fer-nos sospitosos d'arbitrarietat, en tant que, òbviament, no és necessari que aquestes “versions anteriors” pertanyin efectivament a la mateixa tradició que els poemes atribuïts a Homer i Hesíode. Però entenem que la mateixa convergència dels diversos cicles en un mateix marc narratiu -així, les evidents connexions entre el cicle tebà i el cicle troià- i la posició de l'èpica com a “centre” d'aquest marc narratiu ens permeten de seguir parlant, en termes generals, d'un “paradigma homèrico-hesiòdic”, amb els matisos que ja hem expressat.

¹⁷⁴ Una formulació molt clara d'aquest fet, referida a Eurípides, es troba a GRUBE (1941) pp. 41-62.

¹⁷⁵ Cal·límac, *Himne a Zeus*, vv. 4-9.

arrels en la tradició anterior a l'escriptura -en el benentès que en aquest període anterior a l'escriptura “Homer” i “Hesíode” no eren ben bé el mateix que en el segle V a. C.- ens impedeix de comprendre'n la diacronia, la relació amb les transformacions experimentades en els sistemes de coneixement. Imaginem que aquesta proliferació d'instàncies de coneixement que aspiren a una posició autoritativa té a veure amb el procés de canvi epistèmic que es dona en aquesta època, però, de fet, no podem afirmar-ho amb seguretat. Abans n'hem citat un exemple: la interpretació al·legòrica, tal com la coneixem, sembla indissociable de l'anàlisi del text poètic com a text, però no sabem fins a quin punt pot tenir les seves arrels en pràctiques anteriors de caràcter oral.

En un marc intel·lectual d'aquesta mena, les “crítiques” contra els déus dels *mythoi* que es donen en la poesia i la filosofia poden adquirir un rostre diferent: es tracta de construccions discursives restringides a uns determinats àmbits i no encaminades -almenys, en la majoria dels casos- a modificar l'organització d'una vida col·lectiva en què els cultes tenien una funció estructuradora cabdal. Una de les vies per les quals les diferents instàncies de saber legitimen el seu propi discurs és la denigració d'altres instàncies, una denigració que s'accepta com a cosa corrent, però que no constitueix un veritable desafiament enfront de les pràctiques establertes. Així, per exemple, Heraclit pot afirmar que el seu saber és superior al d'Homer, Hesíode, Xenòfanes, etc., sense que això impliqui un intent seriós de desplaçar cadascuna d'aquestes figures dels seus àmbits de *performance*, autoritat i transmissió. És possible que aquesta pràctica tingui les seves arrels en la competitivitat entre poetes i *performers*, prou coneguda en època arcaica i clàssica, i prengui un tombant diferent en aquest període de canvi epistèmic. En qualsevol cas, sembla haver estat una part constitutiva d'una varietat de discursos que aspira a mostrar la seva pròpia saviesa. A continuació veurem quin paper pot tenir en la tragèdia.

II. La divinitat tràgica en Eurípides: tradició i pensament

1. La tragèdia grega i el seu context

En el capítol anterior hem parlat d'un problema interpretatiu global. La tragèdia grega en forma part, i per això, probablement, és erroni parlar-ne com d'una qüestió isolada. La nostra mateixa manca de coneixement de les funcions específiques dels altres gèneres poètics fa que la nostra tasca sigui summament difícil: Homer i Hesíode, el iambe i l'elegia, la monòdia i la lírica coral, l'epinici i el parteni, són formes que sens dubte existeixen en uns contextos determinats i compleixen uns determinats rols, però nosaltres no hi tenim un accés directe¹⁷⁶.

Tot i això, la tragèdia i les altres formes teatrals ocupen un lloc singular en la tradició poètica grega¹⁷⁷: sembla que es troben entre els últims gèneres que adquireixen la forma en què nosaltres els coneixem i la seva estructura bàsica és, almenys en part, una articulació de formes poètiques anteriors. La seva posició en el sistema cultural atenès del segle V a. C. no és radicalment allunyada de la d'Homer: tant l'un com l'altra ocupen un lloc preeminent en sengles celebracions culturals de la *polis* que aspiren a assolir rang panhel·lènic, i que són alhora una exhibició de poder i d'opulència de cara als forasters¹⁷⁸. Però la tragèdia ens resulta més problemàtica, sobretot, per quatre motius:

a) La *performance* tràgica conté elements que podrien estar arrelats en el ritu¹⁷⁹, mentre que no tenim res de similar per a la recitació dels poemes homèrics -no diem que la recitació dels poemes homèrics no pugui tenir, en absolut, caràcter ritual d'alguna mena, sinó que no sembla que el text contingui elements formals que permetin d'iniciar la discussió.

b) En les tragèdies conservades, i molt especialment en les d'Eurípides, hi trobem passatges i elements argumentals que es troben entre les problematitzacions de la divinitat -o de la representació de la divinitat- que ens plantegen dificultats interpretatives més serioses. A despit del marc global que hem intentat traçar en el capítol anterior, existeix un debat específic de la tragèdia, i dins d'aquest de la tragèdia eurípidea, que cal veure en els termes que li són propis.

c) La celebració de les Grans Dionísies exigia la preparació de tragèdies sempre noves, i

¹⁷⁶ Cf. HARVEY (1955) sobre els problemes per a la classificació de la lírica grega arcaica.

¹⁷⁷ MOST (2000) pp. 18s. fa notar, amb raó, el lloc excepcional que ocupa la tragèdia dins del que podem anomenar "discurs crític". STALEY (2010) p. 13 n. 14 fa notar que "*Most does not explore the ways in which tragedy was implicated in the epistemological, psychological, and ethical concerns to which philosophers were naturally drawn.*" Podríem preguntar-nos si això és un tret propi del gènere, o simplement de la seva relativa contemporaneïtat: la tragèdia recull debats intel·lectuals propers, en part per la seva mateixa proximitat, i en part perquè l'estructura mateixa del gènere permet de fer-ho. Però, de fet, és probable que la rellevància que Plató dona a la tragèdia provingui, sobretot, de la importància d'aquesta com a fenomen social.

¹⁷⁸ GRIFFITH (1995) defensa que la tragèdia, entre d'altres formes poètiques, servia també per a la consolidació de les estructures socials i de poder de la *polis*. A la p. 111 parla de "*mutual mystification by elite and mass*" -en últim terme, al servei de la primera-. El seu tractament ens sembla realista i encertat, i lamentem no poder entrar en detall en aquesta temàtica.

¹⁷⁹ El debat arrenca de les posicions dels anomenats Ritualistes de Cambridge, i prossegueix després per altres vies. En tenim un excel·lent resum a PÒRTULAS (2007). Una recopilació d'elements dionisiacs relacionables amb la tragèdia a SEAFORD (2005).

aquestes tragèdies es presentaven com a part d'un concurs. Això implica, d'una banda, que coneixem el context original de representació de l'obra tràgica, i, de l'altra, que pressuposem que els elements rituals, religiosos, etc., que puguem trobar en la tragèdia grega corresponen al sistema mateix en què aquesta era produïda. En les Panatenees¹⁸⁰ succeeix el contrari: no coneixem el context original de *performance* dels poemes i, almenys en principi, no podem posar en relació de manera directa les representacions de la divinitat dins l'obra d'Homer amb la *performance* atenesa¹⁸¹. L'estatus de poeta savi que s'atribueix a Homer, i el que eventualment es pugui atribuir al poeta tràgic, no són de la mateixa naturalesa. La representació tràgica constitueix una demostració de la destresa del poeta i dels *performers* que treballen sota les instruccions del poeta¹⁸², mentre que en les Panatenees la competició es dona entre *performers* sobre la base d'un saber poètic preexistent i ja reconegut¹⁸³. Aquesta última observació pot semblar una banalitat, però, de fet, ens trobem amb, dos models diferents d'integració del poema en la celebració cultural.

d) La pertinença al culte de Dionís. La rellevància d'aquest marc cultural es pot interpretar de maneres molt diferents, segons com l'estudiós entengui els cultes d'aquest déu¹⁸⁴. Encara que aquesta qüestió exigiria un treball separat, no podem deixar de notar la relació aparentment exclusiva que sembla existir entre teatre i culte dionisiac en l'Atenes del segle V a. C. Aquesta relació potser no era vista com a necessària pels atenesos, i, de fet, l'al·lusió als “cors tràgics” establerts per Clístenes de Sició a Heròdot 5.67 sembla apuntar en la direcció contrària¹⁸⁵. Però, malgrat tot, aquesta exclusivitat, almenys en el marc atenès, sí que sembla donar-se, i implica la convivència dels tres gèneres poètics de caràcter dramàtic en una única ocasió cultural¹⁸⁶.

¹⁸⁰ En general, a propòsit de les Panatenees: PARKER (2005), pp. 253-269.

¹⁸¹ La relació entre el text homèric i la *polis* atenesa és òbviament problemàtica. Una posició extrema a NAGY (1996a), (1996b). Reconeixem que, malgrat l'atractiu de la proposta de NAGY, no podem deixar de concordar amb bona part de les crítiques que li fa B. B. POWELL a la corresponent ressenya Bryn Mawr.

¹⁸² MASTRONARDE (2010) p. 24: “[...] *the playwrights themselves are involved in a competition for attention, authority, and honor of the same sort that had characterized poetry and performance for many generations. To establish their claim, they must display sophia in all its aspects, and this includes manipulation of formal features, artistic embellishments, and other marks of craftsmanship.*” En el Cap. 1 hem intentat mostrar com aquesta competició està imbricada amb els mecanismes que permeten d'establir determinats discursos com a autoritatius des d'un punt de vista epistèmic. El terme *sophia* emprat per MASTRONARDE, òbviament, hi està relacionat.

¹⁸³ Hem cercat aquesta formulació, simplement perquè no volíem excloure la possibilitat que NAGY encerti i que el procés de recomposició poètica es perllongui, ni que sigui dins d'una relativa rigidesa, fins a època clàssica. En qualsevol cas, fins i tot si la *performance* dels poemes homèrics a les Grans Panatenees deixava espai per a la variació, el saber poètic de què es feia exhibició remetia en últim terme a Homer. Cf., també, SEAFORD (1995).

¹⁸⁴ BIERL (1991), COFFIN Ed. (1991), DALFEN (1998), DI BENEDETTO / MEDDA (2002), EASTERLING Ed. (1997), EASTERLING (1997c) FRIEDRICH (1996), GOFF Ed. (1995), GOLDHILL (1986), GOLDHILL (1987), GRUBER (2009), HENRICH (1998), HENRICH (2003), HENRICH (2010), HERINGTON (1985), MORETTI (2000), MOST (2000), PADEL (1992), PADEL (1995), PICKARD-CAMBRIDGE (1946), REHM (1992), SCULLION (2002), SCULLION (2005), SEAFORD (1995), SEAFORD (1996), SEAFORD (2005), SEGAL (1978/79), SEGAL ([1983] 1991), SOURVINOU-INWOOD (2003), VERNANT / VIDAL-NAQUET (1972), VERNANT / VIDAL-NAQUET (1986), WINKLER. / ZEITLI Eds. (1990).

¹⁸⁵ Heròdot 5.67 ens explica que Clístenes de Sició, com a part d'un complicat joc polític, assigna uns “cors tràgics”, en primer lloc, a l'heroi Adrast, i després els reassigna a Dionís. Hem d'entendre que si un atenès contemporani de Sòfocles i Eurípides considerava possible la representació d'obres tràgiques en honor d'un heroi com Adrast, és que pressuposava que la tragèdia no estava necessàriament lligada a Dionís. En realitat, però, la notícia és massa vaga com per permetre'ns d'extreure'n conclusions sòlides: no sabem amb certitud en què podien consistir aquests “cors tràgics”, si eren teatre o lírica coral, si Heròdot els anomena “tràgics” únicament per alguna analogia amb la tragèdia, o amb el que ell entenia que havia estat una forma primitiva de tragèdia, etc. Podríem arribar a pensar que Heròdot els anomena tràgics de manera retrospectiva, simplement perquè després foren assignats al déu del vi.

¹⁸⁶ SCULLION (2002) p. 113 argumenta que la tragèdia antiga no està pròpiament lligada a aquest déu, en tant que diverses ciutats gregues van fer representar tragèdies en honor d'altres divinitats. La seva afirmació recolza, sobretot, en una inscripció del segle III a. C. descoberta a Tegea, Arcàdia (SIG3 1080). Un actor tràgic ens dona una llista de quatre de les seves victòries: 1) En les *Dionisies* d'Atenes; 2) En les *Soteria* de Delfos, en honor d'Apol·lo Pític, Zeus Soter i Nike; 3) En les *Heraia* d'Argos; 4) En les *Naiia* en honor de Zeus Naios, a Dodona. Esmenta també una victòria en la

El debat sobre la relació entre tragèdia i culte, pres en el seu conjunt, no té caràcter factual, sinó interpretatiu. Ningú no dubta que les tragèdies, comèdies i drames satírics, en l'època que ara tractem, es componguessin i representessin amb l'ocasió de les celebracions dionisiàques. En canvi, no existeix una *opinio communis* sobre les implicacions d'aquest fet. Ni tan sols no podem parlar d'una "interpretació religiosa" de la tragèdia enfront d'una "interpretació no religiosa", preses com a dues posicions globals. Especialment entre els qui troben que la tragèdia ha de respondre d'alguna manera a les categories del pensament religiós dels grecs podem trobar posicions tan diverses com les de SOURVINOU-INWOOD, MIKALSON¹⁸⁷ i HEATH¹⁸⁸.

Difícilment podem trobar una solució definitiva a un problema que ha ocupat a tantes persones, durant tants d'anys, sense que s'hagi arribat a un consens. Tot i això, pensem que és possible de cercar un model per a la lectura de la tragèdia grega que prengui en consideració les dades que tenim a mà. Al llarg d'aquest capítol provarem de clarificar les nostres posicions i d'establir una hipòtesi de mínims que ens guiï en la lectura de les obres eurípideses.

2. II·locució, perlocució i estatus del text tràgic (I)

La manca de dades i la inadequació de les nostres categories s'entrecreuen en una dificultat específica que afecta, de manera sistemàtica, els intents moderns d'explicació de la tragèdia grega: els grecs no formulen una motivació explícita, sancionada pel conjunt del cos social, per a la representació de tragèdies i d'altres tipus d'obres de teatre. Els discursos sobre la tragèdia que efectivament trobem en el món clàssic -així, els de Plató i Aristòtil, relativament propers en el temps- no fan aquesta funció, en tant que no són l'expressió de nocions àmpliament reconegudes, sinó intents d'interpretació d'una realitat ja existent. Així, no posseïm informació directa sobre la consideració més bàsica que podia rebre la tragèdia per part de l'atenès comú, ni el conjunt d'idees

boxa, i altres triomfs en els festivals d'altres ciutats, siguin de Dionís o d'altres déus -diu ell-. SCULLION al·ludeix a altres inscripcions d'època hel·lenística que fan referència a representacions tràgiques en honor d'altres déus. Ens sembla una argumentació feble: tenim proves que, a partir d'un moment determinat, la tragèdia ja no està lligada de la mateixa manera al culte de Dionís, i encara que els *performers* se segueixin dient *tekhnitai tou Dionisou* (LE GUEN [2001], ANEZIRI [2003]), el gènere es pot emprar en el culte d'altres déus. Però, amb l'evidència que tenim a mà, no sembla que els atenesos de l'època de Sòfocles i Eurípides hagin entès la tragèdia com un gènere que es pogués dur a *performance* en un altre context que no fos el culte de Dionís. Podríem afegir-hi, encara, que SCULLION presenta aquesta diversitat de contextos culturals com a prova del caràcter no cultural de la tragèdia. Encara ens sembla menys convincent: tant en el món hel·lènic com en el món romà, les representacions de tragèdia en grans teatres estan lligades sempre al culte, sigui d'una manera, sigui d'una altra. Per al món romà, cf. BEACHAM (1991), pgs. 21s., BOYLE (2006) pg. 14.

¹⁸⁷ Si ens és permès de dir-ho, pensem que la "refutació" de MIKALSON (1991) a SOURVINOU-INWOOD (2003) pp. 5ss. no respon a les veritables posicions d'aquest autor, almenys si nosaltres les hem enteses bé. MIKALSON no desvincula, en absolut, la tragèdia atenesa de la religió atenesa, sinó que -això sí, gairebé sense marc teòric- atribueix un determinat estatus a la representació poètica de la divinitat que treu importància al contingut d'aquesta enfront de les formes que els déus adopten en el culte.

¹⁸⁸ A primera vista, HEATH nega que la tragèdia sigui una obra "religiosa". Però, de fet, no discuteix en absolut que les representacions dels déus que trobem en els tres grans tràgics responguin a un model tradicional. Si que defensa, en canvi, que en els tràgics no hi ha una veritable elaboració intel·lectual dels continguts fornits per la religió. Aquesta segona qüestió és molt diferent de l'anterior.

que acompanyaven la *performance* tràgica i que es trobaven en el rerefons d'intents exegetics com els de Plató i Aristòtil¹⁸⁹.

Aquest fet no és remarcable en si mateix, però sí que és summament problemàtic per a nosaltres. No és remarcable en si mateix, perquè la *performance* poètica és una part integral de la vida col·lectiva dels hel·lens, una praxi arrelada en el seu marc cultural, indubtablement prèvia a tot intent teòric de definir les formes d'aquesta vida col·lectiva. Sí que es problemàtic perquè la manca d'una motivació acceptada en general per a la representació de tragèdies i d'altres tipus d'obres de teatre ens ho posa molt difícil per descriure de manera convincent l'espai comunicatiu en què tenien lloc les representacions teatrals.

Imposa unes limitacions evidents a la recerca. Així, per exemple, els intents de descriure la tragèdia com un marc per a la posada en qüestió, i fins i tot per a la subversió de la ideologia de la *polis*¹⁹⁰ no es poden fonamentar en l'evidència d'una pràctica conscient i explicitada, i, per això mateix, els seus defensors es veuen obligats a adoptar com a pressupòsit l'existència d'una sèrie de mecanismes socials que ens és impossible de documentar. No discutim que aquests mecanismes hagin pogut existir, però la necessitat de pressuposar-los és un obstacle que a vegades ens empeny cap a peticions de principi.

No tenim una idea clara de les reaccions del públic davant la representació tràgica, ni sabem com hauria verbalitzat aquest públic el sentit mateix de la *performance*. L'única dada certa és que la representació, com a tal, té lloc en honor del déu Dionís, però no sabem com s'entenia aquesta celebració, ni quin era el valor real que s'atribuïa a la història representada¹⁹¹. Ni tan sols no coneixem el valor exacte dels relats etiològics que en formaven part.

I, òbviament, no estem en situació de fer un veritable estudi de la dimensió perlocutiva de la tragèdia àtica, per tal com no tenim un accés directe al seu públic. Dificilment podem reconstruir-la a partir de les indicacions, anècdotes, etc., que trobem en els textos antics. Les dades de què partim no són generalitzables, i no sabem fins a quin punt es corresponen amb la realitat de l'audiència en el segle V a. C. Molts d'aquests indicis -que ens parlen, de fet, de les reaccions exagerades del públic davant les tragèdies- tenen una fiabilitat ben escassa i ens diuen molt poca cosa sobre les vivències que realment acompanyaven els atenesos del segle V a. C. en la seva assistència a les obres teatrals. Encara que responguin a una concepció de la poesia que seguirà vigent al llarg de tota la Grècia antiga -la visió del poema com a modalitat discursiva de caràcter psicagògic, capaç de produir un efecte immediat, gairebé físic, sobre l'oïdor-, la seva historicitat pot donar-se gairebé per descartada, i no sabem fins a quin punt reflecteixen fenòmens que realment tenien lloc en el teatre de Dionís, ni com els reflecteixen¹⁹².

D'altra banda, la dimensió perlocutiva és important, però, si la separem de l'estatus il·locutiú de la representació, no ens permetrà de fer-nos una idea completa del valor que tenia aquesta. En el nostre propi entorn coneixem una bona munió de casos en què el marc social i cultural atribueix un

¹⁸⁹ Hem de comptar, naturalment, amb l'existència de tractats pre-aristotèlics sobre el teatre. No podem dir-ne res de conclouent, simplement perquè no n'hem conservat gairebé res. De tota manera, els testimonis preservats ens fan pensar en obres dedicades a resoldre problemes pràctics de la *performance*, més que no pas a una presa en consideració del fenomen "tragèdia" en el seu conjunt. L'evidència disponible es troba a BAGORDO (1998), pp. 12-19.

¹⁹⁰ Cf. VERNANT / VIDAL-NAQUET (1972) i (1986), GOLDHILL (1987), RHODES (2003).

¹⁹¹ La cèlebre *ouden pros ton Dionyson* no afegeix gran cosa a la discussió, perquè només ens diu com veien la tragèdia unes persones determinades en una època determinada, i no, o almenys no necessàriament, com era vista en l'època en què van produir-se les tragèdies que tenim entre mans.

¹⁹² Un intent recent, molt interessant, d'incloure l'experiència dels espectadors en l'estudi del llenguatge visual de la tragèdia, per bé que se centra en la descripció formal d'aquesta experiència i no en un intent de reconstrucció de la conducta efectiva del públic: CHASTON (2010).

determinat estatus a un acte col·lectiu, i aquest estatus no es reflecteix en les actuacions i reaccions de cadascun, ni tan sols de la majoria dels assistents o participants. No creiem, per exemple, que es pugui despatxar la dimensió cultural de la tragèdia amb afirmacions com la prou coneguda:

"For the Athenians the Great Dionysia was an occasion to stop work, drink a lot of wine, eat some meat, and witness or participate in the various ceremonials, processions and priestly doings which are part of such holidays the world over. It was also the occasion for tragedy and comedy; but I do not see any way in which the Dionysiac occasion invades or affects the entertainment [...]"

TAPLIN (1978) p. 162.

Tot això podria ser perfectament cert, però no ho considerem determinant. Podem imaginar-nos diverses formes de celebració cultural que comportin elements festius, i que fins i tot, en un pla superficial, siguin apreciades per molts dels participants precisament perquè contenen aquests elements festius. Això no vol dir, en absolut, que els discursos que formin part de la celebració no hagin de tenir res a veure amb el culte que els dóna sentit. Ben al contrari: la sanció social de la celebració, i fins i tot la seva estructura bàsica, es fonamenten en el culte.

En els apartats següents ens centrarem, en la mesura en què ens sigui possible, en l'estatus de l'acció tràgica, en el rol que aquesta tenia dins les celebracions en honor de Dionís, sempre amb el *caveat* que és possible que no s'esperés la mateixa atenció al text de l'obra per part de tot el públic, i que possiblement algunes parts de la tragèdia s'adreçaven, *de facto*, a un sector de l'audiència relativament reduït. Això no s'ha de confondre amb la tradició verralliana de trobar "sentits ocults" en Eurípides. No parlem de sentits ocults, ni de *two voices*, sinó més aviat del contrari: la possibilitat que les convencions d'un gènere teatral altament formalitzat i regulat com devia ser la tragèdia grega incloguessin la formulació de discursos de certa complexitat sobre la *polis*, els déus, etc., sense que això pressuposés necessàriament, en el pla perlocutiü, la plena comprensió per part de la totalitat, o fins i tot de la majoria del públic que assistia a les representacions¹⁹³. Aquesta possibilitat no inclou la distinció, a què ens referíem en el capítol anterior, entre un "públic de la *performance*" i un "públic lector"¹⁹⁴ que valora la tragèdia a partir de criteris diferents. No tenim motius per pensar que en temps d'Eurípides hagi existit un veritable "públic lector", i la possibilitat d'una minoria que sigui capaç de comprendre elements del discurs tràgic que la resta del públic no entenia, o entenia de manera insuficient, fa referència sempre a la *performance* i no deixa de banda

¹⁹³ Un exemple fàcilment comprensible: la música simfònica occidental té una gran complexitat i, en principi, respon a uns interessos estètics determinats. Podem dir, sense por a equivocar-nos, que la major part del seu públic habitual té una comprensió molt precària d'aquests interessos estètics.

¹⁹⁴ Amb això no volem dir que en temps d'Eurípides no hi hagués un públic que *llegís* tragèdies. Segurament aquest públic existia, tot i que devia ser força reduït. (Les anècdotes sobre l'àmplia difusió dels textos euripideus no són gens fiables. La segona part del *Quixot*, sense anar més lluny, conté un munt d'al·lusions al gran nombre de persones que han llegit la primera, a la popularitat de l'obra, etc., per bé que, en el cas de l'Espanya de començaments del segle XVII, podem dir amb raonable certitud que el percentatge d'alfabetitzats era molt baix.) El que volem dir, més aviat, és que aquest públic no tenia un pes suficient com perquè el públic intencional de les tragèdies fos el lector, i no l'oïdor. Sembla que això canvia en el segle IV a. C.: Aristòtil, *Retòrica*, 1413b ja parla d'uns *agnostikoi poietai*. D'altra banda, tenim referències a poetes tràgics de tradició cínica com Diògenes de Sínope i Crates de Tebes, que gairebé sens dubte componien les seves tragèdies per a la lectura. Però les notícies que en tenim són molt poc fiables i no podem demostrar que les obres que se'ls atribueixen fossin escrites de veritat per ells, i, potser encara més important, tampoc no podem demostrar que siguin anteriors al període hel·lenístic.

la dimensió col·lectiva d'aquesta.

3. Il·locució, perlocució i estatus del text tràgic (II)

L'estatus de la tragèdia, doncs, no es pot entendre amb independència del seu marc de representació. Cal tenir sempre present que la *performance* de l'obra tràgica adquireix el seu valor il·locutiu en un marc en què coexisteixen tres gèneres diferents, cadascun d'ells amb les seves estratègies específiques per a la representació de la divinitat. Així, el gènere tràgic representa els déus d'acord amb unes estratègies determinades, unes estratègies indubtablement vinculades a allò que més amunt anomenàvem paradigma homèrico-hesiòdic¹⁹⁵. Es troba en òbvia dependència respecte de la tradició èpica, i també, certament, d'altres tradicions com la de la lírica coral; però en una fase d'aquestes en què també han sofert la influència d'Homer. Alhora, forma part del que podem anomenar un sistema d'espectacles que admet la representació dels déus de diferents maneres. La representació de la divinitat en el drama satíric i en la comèdia planteja problemes encara més complexos, per tal com coneixem aquests gèneres molt pitjor que la tragèdia. En el cas del drama satíric això és molt obvi, perquè només en conservem un de sencer¹⁹⁶, i en el de la comèdia no tant, perquè tenim una certa familiaritat amb Aristòfanes. Però no podem oblidar que conservem obres senceres d'un sol autor, en un marc temporal molt més restringit que el de la tragèdia. Un exemple: entre totes les comèdies que hem conservat completes, no n'hi ha ni una que sigui una adaptació còmica d'un relat de la tradició èpica, malgrat que una tercera part dels títols de comèdies conservats semblen indicar el que avui dia anomenariem “tema mitològic”¹⁹⁷.

Més enllà de la convivència dins una mateixa celebració, no sabem de manera exacta fins a quin punt els atenesos del segle V a. C. trobaven alguna mena de solidaritat, o complementarietat, entre els tres gèneres teatrals que es trobaven dins d'aquest sistema. Però, com a mínim, podem parlar d'una relació més estreta, explicitada pels grecs mateixos, entre la tragèdia i el drama satíric.

En primer lloc, perquè la tragèdia i el drama satíric, almenys durant la major part del segle V a. C., no són simplement dos gèneres teatrals diferenciats, sinó part d'un espectacle en què, en cadascuna de les jornades del concurs anomenat tràgic, un poeta, amb els *performers* proporcionats pel coreg de què es tractés en cada ocasió¹⁹⁸, duia a l'escena tres tragèdies i un drama satíric com a part d'una *performance* global que devia tenir alguna mena d'unitat. GRUBER (2009), un treball notable, fa notar, entre d'altres coses, la unitat entre la dimensió tràgica i la satírica, constituïda per aquesta continuïtat de la *performance* mateixa i dels seus *performers*. Un mateix conjunt de

¹⁹⁵ La continuïtat entre Homer i la tragèdia apareix de manera explícita en Plató i Aristòtil. GOLDHILL (1997) p. 130: “*Tragedy re-presents the tales of the Homeric, heroic past for the polis of the present: the way in which epic language constantly informs tragic language is integral to this process of rewriting, and this backward glance is a key element in the grandeur and heroic distance of tragic language*”.

¹⁹⁶ MASTRONARDE (2010) p. 56: “*The difference [sc. between tragedy and satyr-play] is not so much in the story-patterns as in the status of the dramatis personae. There is a relaxation or violation of decorum when the half-bestial satyrs and Silenus are introduced on stage and when other monstrous beings are seen rather than described in messenger speeches.*”

¹⁹⁷ Cf. BOWIE (2007) p. 190s.

¹⁹⁸ Sobre la institució de la *choregia*: WILSON (2000).

persones -el poeta i els seus *performers*- duien a terme, dins d'una mateixa jornada i com a part d'un mateix acte, la representació d'uns déus i herois que podien ser els mateixos, o almenys pertànyer a un mateix marc narratiu, ara de manera seriosa, ara de manera burlesca, i la successió entre una cosa i l'altra formava part de l'espectacle mateix. Al llarg de la jornada teatral es donaven diferents representacions serioses, normalment de déus i herois, i al final, a tall de cloenda, es presentava una última funció dramàtica en què personatges anàlegs -a voltes, els mateixos personatges- apareixien, no únicament en clau d'humor, sinó immersos en un món explícitament dionisiac, amb la presència dels sàtirs i tot el que aquesta comportava.

En segon lloc, perquè el lligam entre un gènere i l'altre, almenys en èpoques posteriors, va arribar a fer-se explícit. Recordem que en l'Antiguitat circulava la noció que el drama satíric havia estat creat per compensar la pèrdua d'elements pròpiament dionisiacs en la tragèdia¹⁹⁹. Encara que la veritat històrica d'aquesta afirmació sigui indemostrable, reflecteix una determinada manera d'entendre el gènere tràgic: els grecs d'èpoques posteriors tenien la creença que la temàtica original de la tragèdia havia estat dionisiaca, i consideraven que la del drama satíric ho era, i veien una certa complementarietat entre tots dos: el caràcter dionisiac del drama satíric no val només per al drama satíric mateix, sinó que substitueix la manca d'elements dionisiacs en la tragèdia, i així, d'alguna manera, fa possible que aquesta tingui un lloc dins les celebracions del déu. Podríem dir que la tragèdia és dionisiaca en tant que es troba inclosa dins d'un conjunt al qual també pertany el drama satíric. Vindria a ser, d'alguna manera, l'element no marcat dins del sistema.

Encara que ens moguem en un terreny inevitablement especulatiu, aquesta aparent complementarietat entre tragèdia i drama satíric ens condueix a situar la representació de la divinitat en un marc performatiu en què allò que se cerca no és, almenys en la globalitat de l'espectacle, una absoluta *suspension of disbelief* pel que fa a la presència de déus i herois. Més aviat al contrari: al costat del caràcter evidentment no naturalista²⁰⁰ d'aquest teatre -que, de tota manera, depèn d'un joc de convencions que no coneixem bé- hem de tenir en compte, també, que els atenesos assistien en una sola jornada a formes de representació seriosa i no seriosa d'uns déus i herois que potencialment eren els mateixos, i que, almenys en la majoria dels casos, arrelaven en una mateixa tradició èpica, amb una clara continuïtat en la *performance*. Aquesta estructura sembla coherent amb la diferència que hem enunciat abans entre la representació de la divinitat i la divinitat mateixa. Allò que fan els actors i el Cor durant una representació tràgico-satírica no és mostrar com són els déus, sinó representar històries en què apareixen aquests, de maneres diferents, d'acord amb la funció que cada gènere té dins l'espectacle.

No solament això, sinó que allò que tancava la funció era la representació dels sàtirs. Ara no entrem en judicis de valor sobre la importància d'un gènere i de l'altre, ni tan sols de la seva relativa popularitat, que, d'altra banda, pot haver anat canviant al llarg del segle V a. C. Encara que la tragèdia hagi romàs com a element central d'aquestes representacions dramàtiques, l'estructura de l'espectacle era tal que es resolvia en la representació festiva que enllaçava amb el conjunt de les celebracions en honor de Dionís. En termes estructurals, el drama satíric feia de límit entre la *performance* tràgica i el conjunt de les celebracions en què participaven els ciutadans. Trencava les convencions de la particular variant -o les particulars variants- del paradigma homèric-hesiòdic que els atenesos reconeixien en la tragèdia i recordava que el gènere tràgic estava integrat en el conjunt de funcions dionisiàques, potser subordinat a aquestes.

A partir d'aquí, i d'altres elements que anirem veient, es pot parlar d'un cert distanciament entre l'espectacle i el seu públic. Cal deixar prou clar el significat que donem al terme

¹⁹⁹ Cameleó, F 38 WEHRLI = Zenobi 5.40.

²⁰⁰ Encara que sigui un llibre ja antic, pensem que aquest caràcter no naturalista està explicat de manera admirable a GREENWOOD (1953) pp. 121-141.

“distanciament”. No ens referim, en absolut, a distanciament emocional. Les escasses dades que tenim sobre el comportament del públic en el teatre apunten precisament en la direcció contrària²⁰¹. No: el que volem dir és que l'espectacle en què apareixen déus i herois està estructurat d'una manera que fa visible el seu mateix caràcter d'espectacle. Allò que se cerca no es fer aparèixer en l'escenari buit uns déus que siguin “com els de veritat”, una reproducció creïble, per imperfecta que sigui, d'uns déus que es troben en un altre lloc. Ben al contrari: l'estructura mateixa de l'espectacle teatral mostra que allò a què assistim és una *performance* d'un Cor, d'uns actors, etc., que “fan” de déus i herois de maneres diverses, i que la culminació de l'espectacle es donava quan aquest revelava el seu propi caràcter de joc²⁰².

4. L'agon tràgic

El mateix caràcter agonístic de la representació teatral contribueix a aquest distanciament. Podem caracteritzar-lo de la següent manera: la representació tràgica no té com a únic objectiu la posada en escena d'una història, sinó, també, la posada en escena de la competència entre diferents espectacles compostos per tragèdies i drames satírics. No és una competició entre diferents productes oferts en un mercat lliure, sinó un concurs institucionalitzat, i podríem arribar a pensar que té molt de fictici. Les obres de teatre que hi participen són elegides prèviament, i la reduïda quantitat de poetes que poden arribar a presentar tragèdies, així com la permanència d'aquests en la seva ocupació durant gran part de la seva vida, ens fan pensar, més aviat, en un cercle relativament reduït de persones que treballen en aquest àmbit i estan unides per relacions imbricades en el teixit social mateix de la *polis*. Les tragèdies -i les comèdies, els ditirambes, etc.- no es programen d'acord amb les necessitats d'un mercat²⁰³.

Així, en la presentació de tragèdies, comèdies, etc., hi ha implícita una aspiració a la proclamació formal de la seva excel·lència, en el benentès que aquesta aspiració pot fracassar. No és una qüestió banal, en tant que, insistim, no es tracta d'una competició imposada per un sistema de mercat, sinó volguda per les institucions mateixes que empen la tragèdia com a mitjà per al culte, i que, per exemple, no es dona en la tradició llatina. A Roma, una tragèdia pot tenir més o menys èxit entre el públic, però l'acceptació d'una obra tràgica no comporta la confrontació posterior amb obres d'altres poetes²⁰⁴. A Grècia, en canvi, la participació en la competició es pressuposa en l'acceptació mateixa.

Aquesta institucionalització de la rivalitat entre poetes no és accidental, sinó que constitueix el model a partir del qual s'estructuren moltes de les formes de culte dels grecs: els certàmens pròpiament de *performance*, els que impliquen la creació d'una obra nova, les competicions

²⁰¹ Cf. CSAPO / SLATER (1995) pp. 301-305.

²⁰² WRIGHT (2005) parla de “metamitografia” a propòsit d'Eurípides. Nosaltres entenem que aquesta tendència “metamitogràfica” en la tragèdia eurípidea, que sens dubte existeix, no és altra cosa que una forma extrema -o, potser, simplement més visible per a nosaltres- de tendències que es donen en el conjunt del gènere tràgic.

²⁰³ És prou probable que els coregs, poetes, etc., competissin pel favor del públic més enllà del marc institucional de les Grans Dionísies, i fins i tot es podria argumentar que la difusió posterior de les tragèdies depenia de l'existència de demanda -sempre que puguem arribar a un acord sobre aquests mecanismes de difusió-. Però difícilment podem parlar de “mercat” quan l'oferta, almenys en aquest moment, està estrictament reglamentada i tampoc no sembla que hagi existit un procediment formalitzat de compra-venda de textos per a representacions que en determini la producció.

²⁰⁴ Per bé que és probable que els espectacles teatrals servissin igualment per expressar les rivalitats en el si de les elits romanes. Cf. BOYLE (2006) pp. 60s.

atlètiques, altres formes anàlogues com les *Choes*. La forma agonal no implica senzillament la necessitat d'una veritable selecció -com dèiem, en l'agon tràgico-satíric s'està duent a terme una selecció sobre una selecció prèvia-, sinó que la rivalitat, i la possibilitat de triomfar o fracassar en la realització de l'acte cultural, són inherents a, com a mínim, una part dels actes culturals propis dels hel·lens²⁰⁵. Allò que "hi ha" en el Teatre de Dionís durant les representacions dramàtiques no és simplement representació, sinó que també té una dimensió que podríem anomenar metateatral. L'audiència no assisteix solament a les desventures d'Orestes o d'Èdip, sinó també, al mateix temps, a la rivalitat entre poetes i actors²⁰⁶.

Aquesta rivalitat -que ja hem vist que no apareix solament en l'àmbit dels certàmens poètics, sinó també en molts d'altres- no és un mer principi organitzatiu, sinó que recolza sobre la tradició poètica mateixa. Podríem parlar d'una qualitat agonal genèrica que trobem ja en Hesíode²⁰⁷, tant en la descripció que efectua de l'activitat del poeta com, probablement, en la contraposició, implícita en els cèlebres versos sobre les veritats i les mentides semblants a veritats, entre els poetes que diuen veritats i els que diuen mentides. Encara que la tinguem recollida en un text tardà, coneixem la tradició sobre la rivalitat entre Homer i Hesíode: els dos poetes hel·lènics principals han d'aparèixer confrontats en tant que poetes -ara deixem de banda altres qüestions sobre aquesta tradició²⁰⁸. En l'anomenada mitologia existeix un *pattern* narratiu sobre la rivalitat entre un *performer* -Màrsies, Thàmyris...- i una divinitat, que conclou amb el fracàs i el càstig d'aquest *performer*²⁰⁹. La incapacitat del *performer* per comparar-se amb una divinitat podria ser l'altra cara d'una pretensió plenament legítima, que no apareixeria com una ambició individual, sinó que estaria plenament integrada en el discurs poètic: el reconeixement de l'excel·lència pròpia mitjançant el triomf sobre els altres.

La *performance* poètica, la creació mateixa del text, no són un acte merament individual, sinó que formen part d'un marc institucionalitzat amb nombroses analogies amb l'*agon* guerrer transmès per l'èpica²¹⁰. En uns termes que pertanyen a l'àmbit de l'Estètica, més que no pas al de la Filosofia, però que aquí poden ser vàlids: els atenesos no assisteixen a la contemplació d'un objecte estètic, sinó a una acció oberta -l'*agon*- en què els "objectes estètics" tenen un caràcter instrumental. La representació tràgica no consisteix únicament a presentar el que podríem anomenar una il·lusió creïble, a fer aparèixer en l'espai escènic una història situada en un temps remot, sinó que forma part d'un espectacle més ampli en què hi té un paper central la competitivitat entre poetes i *performers*.

Creiem que això té, com a mínim, dues conseqüències:

1) Afavoreix el distanciament a què al·ludíem. Almenys en l'Atenes clàssica, la tragèdia té *per se* una dimensió extra que és la de formar part d'una competició. No té res a veure amb la possibilitat, per exemple, que una pel·lícula moderna participi en un certamen; la tragèdia es compon per a festivitats que tenen un paper clau en la vida de l'Atenes clàssica i només per a aquestes.

²⁰⁵ Cf. NAGY (1980) cap. 5.

²⁰⁶ WRIGHT (2005) p. 24: "[...] the Athenian theatre was as agonistic as a chariot-race or discus event [...]"

²⁰⁷ Cf. una interessant discussió a PUCCI (1977) pp. 130-135, per bé que no compartim algunes de les seves posicions. Així, la descripció d'aquesta rivalitat en termes capitalistes ens sembla anacrònica.

²⁰⁸ ALLEN pp. 225-238.

²⁰⁹ Cf. COMPTON (2007).

²¹⁰ NAGY (1979) pp. 289-316.

2) Probablement també contribueix molt a altres formes de competició que podem considerar subsidiàries, però que tenen una gran importància. És un dels factors que contribueixen a la formació del complex marc narratiu que alguns autors anomenen “*mythic megatext*”. Hem conegut l'expressió a través de BURIAN²¹¹, però també es troba en d'altres autors²¹². L'exemple paradigmàtic n'és el cèlebre passatge de l'*Electra* d'Eurípides en què es parodia Èsquil²¹³. Però, com diu el mateix BURIAN²¹⁴, ho és, sobretot, per l'escassetat en el material que tenim a la nostra disposició. Si haguéssim conservat més tragèdies de tema idèntic, segurament trobaríem molts d'altres fenòmens similars.

²¹¹ BURIAN (1997) p. 190.

²¹² Així, BERNEK (2004) pp. 20-44. Un passatge d'un treball més antic, que podem considerar representatiu d'una determinada manera de concebre les relacions entre tragèdia i mite, es troba a SEGAL ([1983]1991) pp.303s.: “*Greek tragedy is a peculiar form of the megatext, the extended text of Greek myth regarded as a unified corpus. It is simultaneously a commentary on the megatext of the mythic system and the final text of the system; simultaneously the culmination of the system and its dissolution. [...] The god of the carnivalesque in Greek culture is also the god of tragedy and comedy: Dionysus. The peculiar relation of Greek tragedy to its mythical material has undoubtedly much to do with the god at whose festival and under whose aegis the plays were performed. Greek tragedy, one might say, places the megatext of myth into the liminal, carnivalesque space occupied by its god. The mediations of opposites which occur in the myths are collapsed together in multiples paradoxes and ironies in the realm of the god whose very nature is a constellation of coexisting contradictions: male and female, young and adult, chthonic and olympian, human and bestial, Asian and Greek, creative and destructive.*” Una lectura complexa que SEGAL va dur molt lluny. Si podem discutir-li quelcom, és el doble teleologisme subjacent: si seguim la seva formulació, haurem d'acceptar, de manera gairebé inevitable, que el “megatext mític” és quelcom que, en certa mesura, ja està constituït prèviament al gènere tràgic i és exterior a aquest, i, alhora, que el gènere tràgic mateix, com a tal, ocupa una posició definida enfront d'aquest mateix megatext. Totes dues afirmacions són prou qüestionables. Preferiríem pensar, més aviat, en una summa d'actes de parla que poden aparèixer en contextos molt diferents, i que les celebracions de Dionís són elles mateixes una summa de contextos, en el marc d'uns sistemes narratius en continuada transformació.

²¹³ Eurípides, *Electra*, vv. 508-546.

²¹⁴ BURIAN (1997) pp. 183s.

5. Megatext tràgic

Nosaltres preferim emprar l'expressió “megatext tràgic”, sense que per això discutim la validesa dels punts de vista esmentats. Entenem que aquest terme és més apropiat en el context en què el farem servir nosaltres, en tant que subratlla l'especificitat d'una part de la dimensió intertextual del gènere tràgic. Així com qualsevol noció de “megatext mític” hauria d'incloure tota una sèrie de pràctiques textuals -ara independentment del seu caràcter oral o escrit- en contextos i èpoques molt variats, entenem que és perfectament possible de parlar d'un entramat intertextual específic de la tragèdia que, certament, no és auto-suficient, però que sí que planteja problemes propis²¹⁵.

Aquest terme, insistim, no fa al·lusió a un marc tancat, a quelcom que quedi establert en un moment determinat, sinó a una trama intertextual que sorgeix de la praxi teatral mateixa. Podem considerar-la una regió específica dins del megatext més ampli del “mite”, en tant que està lligat a una situació performativa específica en què una determinada sèrie d'elements -per fer servir el terme més ampli possible- apareixen com a tradicionals. La progressiva ampliació i presència continuada d'aquest megatext és el que ens permet de prendre la divinitat de la tragèdia àtica com a objecte d'estudi; no simplement com un exemple més d'aplicació del paradigma homèrico-hesiòdic, sinó com un conjunt de representacions que plantegen problemes específics.

Aquest megatext es constitueix en el curs de la -sempre relativa- selecció i recreació repetida d'una sèrie d'arguments procedents en la seva majoria de la tradició èpica i que es consideren propis del gènere tràgic. No sembla que la selecció hagi seguit cap norma explícita, sinó que, senzillament, està determinada per la praxi dramàtica, que no ha romàs sempre igual. Sabem que el ventall de temes tractats es redueix al llarg de l'època clàssica: les tragèdies basades en esdeveniments recents, anomenades per nosaltres “històriques”, pràcticament desapareixen, i sembla que, fins i tot, els “mites” tractats en les obres tràgiques perden varietat, i es repeteixen cada vegada més els mateixos arguments²¹⁶. No coneixem el motiu d'aquesta evolució, però no ens és impossible d'apuntar algunes hipòtesis. Així, la desaparició dels temes que podem anomenar històrics -que per als grecs de l'època de les Guerres Mèdiques, possiblement, encara no eren més que reflex d'històries recents, històries que es podien conèixer sense necessitat de recórrer a la tradició poètica- probablement està lligada al desenvolupament del discurs historiogràfic, d'un discurs que cerca de narrar el passat en uns termes diferents dels emprats pels poetes i que, de fet, s'apropia d'una regió determinada dins de la noció genèrica de “passat” i li dona una forma narrativa diferent²¹⁷. El contingut argumental de *Perses* d'Èsquil, o de *La presa de Milet* o *Les fenícies* de Frínic, queda associat a una altra forma discursiva²¹⁸, i això afavoreix la seva expansió de l'àmbit de la tragèdia i, paral·lelament, facilita una major especialització de la forma tràgica²¹⁹.

215

EASTERLING (1993) p. 567 en què es defensa que la intertextualitat és un tret propi del gènere tràgic, i no de la decadència d'aquest.

²¹⁶ És ben sabut que Aristòtil ho fa notar a *Poètica*, 1453a16-23.

²¹⁷ Sobre la relació entre les idees tradicionals i la modalitat de discurs històric representada per Heròdot, cf. GOULD (2001) pp. 359-377.

²¹⁸ Cf. Aristòtil, *Poètica*, 1451b1-5. Encara que el sentit del text aristotèlic no estigui gens clar, sí que és obvi que en el segle IV a. C. es podia fer una distinció clara entre “poesia” i “història” sense prendre com a criteri determinant la subjecció al metre. No és probable que aquesta mateixa distinció s'hagués pogut fer amb la mateixa claredat en temps d'Èsquil.

²¹⁹ Encara que en època posterior la tragèdia “històrica” torni a tenir més importància. Tenim testimonis un *Temístocles* i un *Pheraioi* de Mosquíu (*TrGF* I 97 F3) i uns *Marathonioi* i una *Kassandreis* de Licòfron (*TrGF* I 100).

Probablement, no podem separar la constitució d'un megatext tràgic específic i els mecanismes concrets de preservació de les obres anteriors i de la memòria d'aquestes. La relativa abstracció amb què fem servir els termes sovint ens fa raonar com si no recordéssim que ni el públic de la tragèdia, ni, molt probablement, els seus poetes treballaven amb una biblioteca que contingués totes les tragèdies estrenades fins llavors, ni tampoc, gairebé amb seguretat, amb una memòria exhaustiva del que s'havia representat en el que en temps de Sòfocles ja era un bon grapat de dècades d'història del gènere tràgic. Així, és probable que la importància d'uns determinats temes estigui lligat a noves *performances* de tragèdies, o a un lloc privilegiat d'aquestes obres tràgiques en altres formes de transmissió²²⁰. També ho està, naturalment, al fet que el públic, en major o menor mesura, fos bàsicament el mateix cada any i participés com a públic en tant que pertanyia a una comunitat determinada. Aquest últim fet no comporta que els atenesos recordessin de manera sistemàtica les tragèdies representades, sinó, en un cert sentit, el contrari: l'assistència repetida d'unes mateixes persones a funcions tràgiques d'èxit desigual, el relleu generacional relativament lent, les continuïtats i discontinuïtats en l'èxit d'uns determinats poetes, etc., devien condicionar la manera com eren rebudes les obres teatrals d'aquests. Almenys en aquest sentit, podem dir que el diàleg del poeta tràgic amb els seus precursors i contemporanis està mediat per la *polis*, per les institucions de la *polis*, i, també, per les relacions socials informals que s'hi estableixen i que probablement permetien que parts de les tragèdies perduessin sota una forma no dramàtica.

No sembla possible de separar de manera unívoca l'estudi dels *patterns* narratius -que és el que més interessa BURIAN, BERNEK i d'altres investigadors que han seguit la mateixa línia²²¹- i el del contingut concret de l'obra tràgica. Encara és menys fàcil de treballar amb un conjunt tan reduït d'obres, en què, de fet, tindrem tan sols uns pocs exemples per a cadascun d'aquests *patterns*, i només podrem fer generalitzacions a partir d'arguments reconstruïts. Però, més enllà de les classificacions i esquemes a què es pugui arribar, ens interessa, sobretot, de deixar constància del caràcter dinàmic del megatext en el seu conjunt, de l'apropiació d'uns determinats temes i de les continuades reconfiguracions d'aquests, que en constitueixen el context interpretatiu.

Algunes de les formes d'apropiació són molt evidents. Pensem, sobretot, en la tensió -no sistemàtica, però- entre el caràcter homèric, panhel·lènic, dels cicles èpics que la tragèdia s'apropia²²² i la presència repetida de la *polis* atenesa, i, probablement, de formes de pensament i de distribució de l'espai mític clarament lligats al punt de vista atenès²²³. Així, la majoria dels relats que serveixen com a base de les tragèdies se situen en la "temporalitat" dels cicles tebà i troià, i en una sèrie de casos es posen en relació amb la *polis* atenesa mitjançant la figura de Teseu. Cal notar que no es tracta d'establir lligams entre dues coses preexistents. Ben al contrari: el Teseu de la tragèdia és una figura que en aquesta mateixa època, molt probablement, encara es troba en formació, i que, alhora, es consolida com una representació heroica poc vinculada al conjunt de relats tradicionals sobre els orígens de la *polis* atenesa que tenen com a personatges Cècrops, Erecteu, etc. En el

²²⁰ Cf. WEBSTER (1967) pp. 101s. El plantejament del problema ens sembla correcte: trobem en l'Antiguitat obres com *Granotes*, indubtablement adreçades a un públic que gairebé per força ha de tenir un record força precís de les obres d'Èsquil i d'Eurípides, fins i tot de les que s'han representat fa temps. Així doncs, cal suposar que existia algun medi en què aquestes tragèdies es mantenien actuals. Cf. també PICKARD-CAMBRIDGE (1953) pp. 46s.

²²¹ Cf. Novament la síntesi de BERNEK (2004) pp. 22-40.

²²² BOWIE (2007) p. 209, n. 12: "*Apart from Theseus, Attic myths are not very common in tragedy [...]: we find, for instance, the Triptolemus by Sophocles, the Erechtheus of Euripides, and a 'Pandion tetralogy' by Philocles (TrGF 24 T 6c, F 1); Cecrops, for instance, does not appear. Fragmentary plays about Medea may have concerned her time in Athens, but we cannot tell.*"

²²³ Cf. p. ex., tan discutible com pugui ser en alguns aspectes, ZEITLIN (1986). Creiem que el més important en la construcció investigada per l'autora no és el fet que "Tebes" aparegui en general com la seu del desordre -cosa que probablement veuríem de manera menys clara si haguéssim conservat una selecció de tragèdies més extensa-, sinó, més aviat, que "Tebes" pugui aparèixer d'aquesta manera en algunes tragèdies, enfront d'una "Atenes" que representa de manera efectiva un altre sistema de valors.

primer d'aquests casos, tenim un heroi més propi dels cicles èpics, comparable a un Hèracles, Diòscurs, etc., mentre que, en el segon, es tracta de criatures semihumanes que no viuen pròpiament "aventures" i que serveixen, més aviat, per subratllar les qüestions de l'autoctonia²²⁴.

Les necessàries transformacions que hi experimenten els *mythoi* panhel·lènics, i que vénen donades per un nombre molt elevat de variables, són una de les múltiples manifestacions de quelcom que ja hem vist abans: el poeta té la capacitat de modificar els arguments rebuts, però aquesta mateixa capacitat -a part dels seus límits obvis- no sembla una mera llibertat negativa, una mera possibilitat de fer el que vulgui en tant que no arribi a sobrepassar uns límits determinats, sinó que forma part de la tradició i també té uns procediments que li són propis. Novament, la manca de material limita moltíssim la nostra capacitat d'anàlisi. En gairebé tots els casos en què el poeta tràgic s'apropia de la tradició èpica, o de qualsevol altra tradició anterior, ens falta un dels dos termes de la comparació²²⁵.

Malauradament, l'únic conjunt d'obres que ens permet d'estudiar amb una certa amplitud el diàleg dels poetes tràgics amb la tradició anterior és el que constitueixen *Les Coèfores* d'Èsquil i les *Electra* de Sòfocles i Eurípides, que tracten la mateixa temàtica. En l'*Electra* d'Eurípides es troba un passatge a què ja hem al·ludit abans: la cèlebre paròdia del reconeixement d'Orestes. En altres casos, aquestes formes d'intertextualitat es poden suposar, però no podem provar-les. Així, per exemple, el passatge, tan discutit, de *Fenícies* en què sembla que es faci al·lusió a l'argument d'*Èdip a Colonos* -per bé que la seva autenticitat ha estat molt discutida²²⁶-, la insistència amb què es parla de la innocència de Fedra en l'*Hipòlit* -hi tornarem més endavant-, i, sens dubte, la repetida tematització del paper d'Apol·lo en la mort de Clitemnestra, i potser també l'argumentació, per part d'aquesta, entorn de la prèvia mort d'Ifigènia. La tragèdia no s'auto-explica, sinó que pressuposa el coneixement de la tradició anterior²²⁷.

Per això mateix, la xarxa intertextual de què estem parlant no pot deixar de tenir conseqüències per a la representació de la divinitat. Els déus que apareixen en les tragèdies no hi tenen una presència circumstancial, sinó que són, alhora, personatges i objecte del discurs. La consolidació d'un repertori de temes i personatges habituals també els inclou a ells. Les representacions tràgiques d'Apol·lo -a què ja hem al·ludit-, d'Àrtemis, d'Atena, es produeixen sobre el rerefons d'un repertori de representacions prèvies de les mateixes divinitats en les mateixes històries, o en històries anàlogues, o relacionades d'una manera o una altra. Si pressuposem que el tragediògraf és conscient de la tradició anterior, dels tractaments dels mateixos temes, es constituirà una xarxa de relacions que, almenys fins a un cert punt, suposarà una continuïtat. Així, podem parlar d'una Atena "tràgica", o d'un Apol·lo "tràgic", que no són, en absolut, una representació monolítica de la divinitat, ni poden deslligar-se de representacions del déu en altres àmbits -remeten en últim terme al paradigma homèric-hesiòdic-, però que sí que contenen una sèrie de problemes i

²²⁴ Això no és incompatible, és clar, amb el fet que tragèdies com l'*Erecteu*, malauradament perdut, potser apropaven aquestes figures a les representacions de l'èpica.

²²⁵ Curiosament, els únics casos en què disposem tant del model èpic com de l'obra teatral és el *Ciclop*, que no és una tragèdia, sinó un drama satíric, i el *Rhesos*, que se sol considerar obra d'un dramaturg anònim del segle IV a. C. L'opinió contrària a RITCHIE (1964). Podríem afegir-hi, és clar, el *Prometeu encadenat* amb el seu precedent hesiòdic, però aquí ja ens trobem en un altre pla, òbviament: l'acció de la tragèdia no es correspon pròpiament amb la narració hesiòdica.

²²⁶ Val a dir que, si realment el passatge de *Fenícies* esmentat és un afegit, caldria tenir en compte que ha estat afegit per algú, d'acord amb unes determinades expectacions genèriques. De tota manera, no ens queda més remei que romandre en un pla purament especulatiu: no sabem quan es produeix la interpolació, ni amb quina finalitat: si per a la representació, o per a la circulació de la tragèdia com a obra escrita. En un cas i en l'altre es tractaria de dos tipus diferents d'intertextualitat, i caldria adoptar uns pressupòsits diversos respecte del destinatari de l'obra.

²²⁷ MARSHALL (1996) és un interessant tractament del pes específic de la comunicació escrita sobre l'obra d'Eurípides. De tota manera, hem de dir que no coincidim del tot amb les seves conclusions, que pràcticament obliguen a pressuposar una difusió molt àmplia de la lectoescriptura entre els atenesos dels segles V-IV a. C.

representacions típiques que, sense fondre's necessàriament en un tot coherent, sí que formen part de la tragèdia en tant que gènere.

Si se'ns permet al·ludir a un exemple obvi i tractadíssim, precisament perquè no ens exigirà una veritable argumentació: no sembla que la mort de Clitemnestra a mans d'Orestes estigués problematitzada en els *Nostoi*, i certament no ho està en l'*Odissea*. Potser ho estava a Estesícor. En qualsevol cas, no és clar que el paper d'Apol·lo en aquesta mort, que trobem en tots tres tràgics, arrel·li en una tradició anterior, sinó que podria haver-se desenvolupat en el si de la tragèdia mateixa. No podem parlar, simplement, d'un "argument" adoptat per la tragèdia -la mort de Clitemnestra a mans d'Orestes- ni, tampoc, d'una "representació tràgica" monolítica del déu Apol·lo, però sí d'un rol que el déu assumeix en el conjunt de tragèdies que tracten aquest tema, i que és desenvolupat de manera diferent, i fins i tot contradictòria, per cadascun dels tràgics.

6. La constitució del “món del drama”

Las possibilitats esmentades en l'apartat anterior tenen la seva realització concreta en l'obra dramàtica. Aquesta constitueix un medi que es regeix per unes normes que no són les de la representació naturalista de la realitat, i que tampoc no són exclusives d'aquest gènere, sinó que provenen de diversos àmbits de *performance* poètica. Anomenem aquest medi “món del drama”.

En aquest “món del drama”, l'espai i el temps s'organitzen d'acord amb formes preestablertes. El teatre grec es construeix a partir de formes molt estereotipades -estructura en episodis, pàrodos, estàsims, èxode, esticomíies, resis, etc.-, i també, naturalment, de la distribució mateixa de l'espai escènic, i, a diferència de la tragèdia classicista dels segles XVI-XVIII, no tenim cap indici que la repetició d'aquestes formes estereotipades respongui a algun tipus de poètica prescriptiva. Sembla, més aviat, que el seu únic fonament és la continuïtat en la praxi²²⁸. La tragèdia grega no funciona sempre d'acord amb una visió tancada dels gèneres: així, s'ha discutit la possibilitat que hi hagi elements còmics en la tragèdia d'Eurípides²²⁹, és obvi que algunes de les obres d'aquest autor no responen amb exactitud a allò que anomenaríem “tragèdia”²³⁰, tenim notícia de l'experiment d'Agatò²³¹. Però, en canvi, les formes bàsiques de l'espectacle, com a tal, romanen idèntiques. La que ens resulta més aliena és la sistemàtica presència del Cor, però, de fet, altres formes com l'esticomíia i l'agon resulten igualment distants de la praxi teatral a què estem acostumats i defugen tot naturalisme.

Aquesta repetició d'uns mateixos models no fonamentada en cap teoria, sinó en la praxi efectiva, es pot entendre, almenys en part, d'aquesta manera: els atenesos del segle V a. C. no arriben a concebre l'espai escènic com un espai virtual dissociat del món real, sinó com una transformació d'un espai real que, en els seus elements bàsics, és el mateix i segueix present durant la representació²³². Hi ha un espai per al Cor i un espai per als actors, i el poeta tràgic no és un autor

²²⁸ Cf. MASTRONARDE (2010) pp. 64ss. A la p. 64 parla de “*descriptive rather than prescriptive poetics of drama*”.

²²⁹ WRIGHT (2005) pp. 255ss., amb la bibliografia corresponent, per a una visió extrema en el sentit contrari: per a aquest autor, els elements "còmics" d'Eurípides provenen d'una mala lectura.

²³⁰ Així, KITTO ([1939] 1961) pp. 263-312 pot parlar de “New Tragedy” com d'un apartat dins l'obra d'Eurípides. Cf. MASTRONARDE (2000), WRIGHT (2005) pp. 67-72, MASTRONARDE (2010) pp. 44-62.

²³¹ Sembla que aquest autor crea una tragèdia, *Anteu*, amb personatges totalment inventats. Aristòtil, *Poètica*, 1451b21.

²³² Sembla que el terme *choros*, originalment, no designava el "Cor", sinó l'espai on tenia lloc l'actuació coral -GRUBER

que concebi la representació d'un món imaginari i esbrini les possibilitats tècniques de realitzar-la, sinó un *poietes* que pren una estructuració preestablerta de l'espai i del temps dramàtics -Cor, actors, porta o portes²³³, pàrodos, agon, esticomítia...- i la transforma en representació mimètica d'un relat concret. Aquest espai que es transforma, arribat el cas, en el palau de Micenes, o de Tebes, o en l'illa de Lemnos, etc., és sempre, alhora, l'espai de Dionís, presidit pel déu. Les modificacions que s'hagin efectuat en aquest marc -la introducció del primer actor, del segon, del tercer- no es produeixen alhora i no contradiuen la dada bàsica: que els atenesos d'aquesta època entenen que la representació dramàtica ha d'organitzar-se d'acord amb uns principis determinats, relacionats tant amb l'estructura física del teatre com amb una alternança de modalitats de *performance* que ve donada per les convencions de l'espectacle, i no per l'argument teatral. Aquesta pre-determinació de l'espai escènic té a veure, sens dubte, amb les arrels culturals del teatre de Dionís -els elements del teatre arrelen en formes de culte, ritus, etc., preexistents-. Una sèrie de formes expressives -lírica coral, versos destinats a la recitació, i probablement les danses de sàtirs, formes més primitives de mimesi, certàmens en què relats tradicionals són exposats davant el públic, etc.- que aparentment tenen les seves arrels en la *song-and-dance culture*²³⁴ d'època arcaica i clàssica es conjuminen perquè la *performance* que té lloc en un espai determinat de culte adquireixi caràcter mimètic²³⁵. Però insistim que aquest "caràcter mimètic" no implica la imitació naturalista de la realitat.

En l'acció dramàtica apareixen formes escèniques que podem isolar, i que tenen valor espectacular per si mateixes. L'exemple que ja hem esmentat, i que veiem com a prou obvi, és el del Cor. No és raonable de suposar que el Cor hagi estat creat per representar un personatge col·lectiu, sinó que, més aviat, el Cor forma part de l'espectacle i, donat el caràcter mimètic d'aquest, "fa" de personatge col·lectiu²³⁶. Els actors, per la seva banda, reuneixen una sèrie d'atributs -màscara, potser el vestit²³⁷, etc.- que molt probablement també mostren l'arrelament d'aquesta figura en tipus de *performance* anteriors, més senzills. En el certamen dramàtic, els actors "fan" els personatges. Probablement, la màscara dionisiaca hi ocupa un lloc central, en tant que permet que els participants en la representació uneixin en una sola aparença la seva identitat de *performer* i el personatge concret que representen²³⁸.

Els altres elements de la representació, com agons, esticomítia, resi, etc., són, fins a un cert punt, formes tancades, i per això mateix també se'ls pot atribuir un valor espectacular propi, encara

(2009) pp. 28s.-. Encara que no se'n derivin conseqüències necessàries per a la comprensió que els hel·lens tenien del Cor en el segle V a. C., no deixem de trobar-ho significatiu: el *performer* mateix adopta el nom de l'espai de la *performance*, existeix una certa continuïtat entre una dimensió i l'altra.

²³³ Cf. ARNOTT (1989) p. 143.

²³⁴ Seguim la pràctica de GRUBER (2009) de deixar aquesta expressió en anglès. Encara que no hem tingut temps per fer recerca sobre la història d'aquesta expressió, suposem que és una ampliació de l'expressió "*song culture*" que trobem, per exemple, a KURKE (2000). Hem de dir que en alguns moments tenim dubtes sobre l'ús efectiu d'aquestes expressions, que, de fet, poden tenir doble valor: referir-se a "cultures" -aquest últim terme ja té una càrrega connotativa prou forta, i potser no sempre desitjable- fonamentades sobre el cant i la dansa, o referir-se, simplement, al cant i la dansa tal com els practicaven, en aquest cas, els grecs. Val a dir que si no entenguéssim que el cant i la dansa ocupen un lloc central en el món grec arcaic i clàssic no fariem servir aquesta expressió. Però, alhora, caldria evitar que l'expressió mateixa es convertís en un prejudici, i que ens situés, d'entrada, en una visió massa unilateral del que és una "cultura oral". Com hem dit abans, allò que tenim entre mans, de fet, és un sistema mixt, i, en tot cas, "cultura àgrafa / oral" no s'ha d'identificar, sense més, amb el cant i la dansa.

²³⁵ Aquí fem servir l'adjectiu "mimètic" en el seu sentit més bàsic, el que aparentment li dona Plató: una *performance* poètica en què el *performer* assumeix plenament la identitat del personatge. Som perfectament conscients dels problemes teòrics que això planteja.

²³⁶ Cf., naturalment, HENRICHS (1994-1995). Cf., també, CALAME (1997) i GRUBER (2009).

²³⁷ Cf. ARNOTT (1991) pp. 72s. sobre el caràcter probablement genèric del vestit, i pp. 44-73, en general, sobre la presència escènica de l'actor.

²³⁸ Aquesta manera de veure la tragèdia exclou, naturalment, una visió com la de DI MARCO (2000) p. 171 en què el Cor apareix com a presència residual. La presència del Cor no és residual en tant que forma part de l'espectacle.

que el seu referent fora de l'espai tràgic, en aquest cas, no sigui clar. Aquestes formes -totes les formes emprades en la tragèdia, de fet- es modifiquen amb el pas del temps, precisament perquè aquestes *Bauformen* s'adapten als nous procediments, als nous recursos expressius que troben en el seu entorn. Un bon exemple podria ser l'agon: la confrontació implícitament reglamentada entre les posicions de dos personatges és en si mateixa una forma d'espectacle, i l'assumpció d'elements retòrico-sofístics de la segona meitat del segle V a. C. en Eurípides, per exemple, podria comportar, per sobre de tot, la translació dels paràmetres d'una forma dialògica que en aquell moment és rellevant dins la ciutat a una altra forma dialògica que, en un altre context, també és rellevant.

Podem prendre en consideració les diferències entre tragèdia i comèdia. En aquesta, la il·lusió dramàtica es trenca contínuament, o, dit, d'una altra manera: mai no arriba a establir-se del tot. La paràbasi, les al·lusions al públic, les bromes amb l'*ekkyklema* o la *mekhane*, i fins i tot les paròdies de llenguatge o d'obres tràgiques, la burla de persones que, realment o idealment -en tant que membres de la *polis*- formen part del públic, semblen reposar sobre una mateixa base: la comèdia consisteix, precisament, en l'establiment d'una interacció entre uns actors i un Cor que "fan de" personatges d'una història, i alhora fan continuadament referència a allò que es troba fora de l'acció mateixa, en plans diversos: tant si és per "desmuntar" la *polis* en general, com per fer burla d'algun dels seus elements, com per transposar, per exemple, un "mite" a l'espai escènic, de tal manera que es trenqui totalment la consistència d'aquest.

La tragèdia no funciona de la mateixa manera, sinó que l'acció que té lloc en l'espai escènic és, fins a un cert punt, auto-suficient. No es produeix una interacció comparable amb l'audiència. Però, malgrat això, la indubtable espectacularitat de cadascuna de les parts de la tragèdia -el Cor està dansant, encara que sigui com a part d'una història; els personatges que s'enfronten en l'agon duen a terme una veritable exhibició retòrica; l'esticomíia potser cercava també l'aplaudiment del públic d'acord amb unes determinades convencions i una tradició dramàtica; l'acció pròpiament dita és senzilla, mentre que la discussió de l'acció per part dels personatges mateixos pot arribar a ser complexa; etc.- cooperen en la constitució d'un gènere dramàtic que no funciona d'acord amb la unitat imaginativa que el drama europeu modern adopta com a ideal, sinó, més aviat, com una successió de números²³⁹.

Això no vol dir que el poeta no emprí mitjans per establir una continuïtat entre les diferents formes escèniques en què es plasma l'acció. Així, per exemple, la complicada estructura de les repeticions de termes en l'*Hèraclès*²⁴⁰, que -d'acord amb el nostre parer, almenys- està concebuda per guiar al públic, per fer-lo conscient que allí s'estan discutint unes determinades idees. L'espectacle, pres en la seva totalitat, arriba a notables extrems d'elaboració. Però això no és incompatible amb el fet que la seva estructura bàsica, malgrat tot, conservi aquest caràcter de successió de *performances* variades en què el *performer* es fa veure com a tal. La noció que l'actor té com a missió "enganyar" el públic no significa que hagi de desaparèixer a sota del seu personatge -com podria entendre's en el teatre europeu del XIX-, sinó, molt més probablement, mostrar-se efectiu en la representació del seu paper. Si realment s'hagués entès que l'espai escènic havia de desaparèixer com a tal espai escènic, i que l'actor havia de desaparèixer com a actor, i el teatre havia de ser un reflex de la vida en el sentit en què aquesta expressió pot utilitzar-se en el XIX, el resultat hauria estat una forma dramàtica totalment diferent.

Novament podem preguntar-nos quina pot ser la posició dels déus en un drama d'aquesta naturalesa. Hem anat veient en els apartats anteriors com, en cadascun dels seus nivells, l'espectacle tràgic sembla comportar un cert distanciament del públic respecte de l'acció. Pensem que la hipòtesi formulada en aquest apartat apunta al nucli de la qüestió: aquest distanciament es dona perquè el

²³⁹ Cf. HEATH (1989).

²⁴⁰ Cf. PORTER (1987) pp. 85-112

poeta tràgic no entén la seva obra com una il·lusió que reemplaça la realitat -així, per exemple, l'Afrodita o l'Àrtemis de l'*Hipòlit* ens mostrarien el déu tal com ens imaginem que és-, sinó que arrelen en una *song-and-dance culture* en què els *performers* incorporen la *performance* mateixa al seu discurs, i, en el cas del teatre, ho fan de manera que podem considerar extrema: els *performers* duen a terme una acció dramàtica, però d'acord amb uns paràmetres que no són els de l'absoluta il·lusió. El text pot cridar l'atenció sobre la dimensió pròpiament espectacular d'allò que s'està veient, perquè en cap moment no es tracta d'ocultar que es tracta d'un espectacle -no es tracta d'ocultar, en el sentit que no es tracta d'assolir una reproducció perfecta d'una acció "tal com succeiria realment"-, sinó de recrear-la de manera efectiva d'acord amb uns paràmetres performatius preestablerts, encara que sotmesos també, en certa mesura, a canvi i evolució²⁴¹.

Creiem que aquesta noció de teatre que atribuïm als grecs és prou sòlida, i que es basa, precisament, en les altres formes de *performance* pròpies del món hel·lènic. Podíem atribuir un cert caràcter mimètic al pugilat i altres proves atlètiques, però aquestes, indubtablement, es troben a una altra distància d'allò que els serveix com a model. La mateixa manera com funcionen els "mites" i els gèneres poètics, la seva complexa intertextualitat, la seva no integració en un discurs únic, ens indueixen a pensar que aquests tampoc no apareixen com la "veritat" d'allò que va succeir, sinó com una representació, una manera de posar la història en *performance*, d'acord, novament, amb uns determinats paràmetres i models. En això, la tragèdia i la comèdia no s'aparten radicalment de la tradició poètica grega, sinó que, més aviat, li donen una nova complexitat.

Si acceptem aquesta hipòtesi, la qüestió del valor de veritat de la tragèdia resta obert, i ja no solament pel nostre desconeixement, sinó perquè es tractaria d'una forma de discurs, i de *performance*, que efectivament mimetitzava quelcom que es considera vertader, però que alhora no conté una exigència de reproduir pròpiament aquella "veritat". En això coincidiria amb la noció genèrica d'unes representacions de la divinitat que no són equivalents de la divinitat mateixa. Els grecs, en general, entenen que la Guerra de Troia va tenir lloc -o, almenys, no solen discutir-ho-, però, almenys en l'època dels grans tràgics, això no vol dir que hagi succeït literalment tal com la representen els poetes, i l'existència de discursos concurrents que l'expliquen d'una altra manera -parlem especialment, és clar, del conjunt de formes discursives que agrupem sota els termes "logògrafs" i "història"- ens ho demostra.

7. Tragèdia i "filosofia"

És difícilment discutible que en l'interior d'un bon nombre de tragèdies es reproduïen formes discursives procedents dels àmbits que nosaltres podem anomenar retrospectivament

²⁴¹ A propòsit d'això: en general s'accepta -cf. el magnífic tractament d'aquesta qüestió a MASTRONARDE (2010)- que l'ús de pròlegs expositius -sovint a càrrec de divinitats- i del *deus ex machina* per part d'Eurípides són elements de distanciament. Nosaltres, dins de la nostra visió general de la tragèdia grega com un espectacle que inclou formes de distanciament, no tenim clara aquesta qüestió, que depèn descaradament de la nostra pròpia experiència teatral i d'alguns judicis aristotèlics d'aplicabilitat dubtosa (*Poètica* 15). Cal recordar, en primer lloc, que els judicis sobre les diferències estilístiques entre els tres grans tràgics són sempre perilloses. Tal com diu CALDER (2006) -una ressenya purament destructiva de JANKA (2004), però interessant des d'altres punts de vista-, els textos de Sòfocles que conservem vénen a ser, sobre la totalitat de la seva obra, l'equivalent d'alguns fragments de *Macbeth* sobre la totalitat de l'obra de Shakespeare. Encara que la comparació sigui demagògica -al cap i a la fi, en el cas de Sòfocles, tenim obres completes- no deixa de tenir una certa raó. De la mateixa manera, les objeccions d'Aristòtil al *deus ex machina* fan referència al seu caràcter d'exterior a l'acció -dit d'una altra manera: no motivat pel desenvolupament lògic de l'acció-, però això no implica pròpiament que el públic de l'obra tràgica, en la immediatesa de la *performance*, interpretés aquestes aparicions dels déus com a distants o irreal.

“filosofia”, igual que també n'hi apareixen d'altres que procedeixen dels corrents culturals de caràcter minoritari. La nostra discussió no és sobre el grau de refinament conceptual amb què els poetes els transposen al gènere tràgic -en realitat, difícil d'avaluar, precisament pel seu mateix caràcter intertextual-, ni sobre la seva rellevància immediata per a les discussions que en aquell mateix moment tenien lloc en l'àmbit de la *polis* -molt difícil de valorar per la manca d'informació-. No ens preocupa, ara, que puguin aparèixer, o no, formes de pensament original, o d'elevada complexitat, en qualsevol dels tres grans tràgics, sinó la presència, en allò que ens ha arribat com a textos seus, de formes discursives que també es podien donar en contextos que associaríem a la reflexió sobre la divinitat, la discussió sobre aquesta, etc. I és indubtable que aquestes formes discursives hi són, fins al punt d'haver estat una de les qüestions principals en la interpretació de la tragèdia, sigui per cercar un rerefons “filosòfic” en algun dels tres grans tràgics²⁴², sigui per minimitzar la importància d'aquest mateix rerefons, o fins i tot per posar-ne en dubte l'existència.

Ara bé: no és menys cert que, com a mínim entre les obres que formen part de l'escàs corpus tràgic que hem conservat, no n'hi ha cap que s'estructuri *visiblement* i *de manera exclusiva* entorn d'una d'aquestes formes discursives, ni tenim cap motiu per suposar que això hagi succeït en cap de les produccions dels tres grans tràgics. És cert que tenim notícia de tragèdies “filosòfiques” d'èpoques posteriors, centrades en la defensa d'una tesi filosòfica. Així, les que s'atribuïen a Diògenes de Sínope, Crates de Mal·los, Enòmaos de Gàdara, etc.²⁴³ El caràcter exacte d'aquestes tragèdies és objecte de discussió, però, en tot cas, no sembla que hàgim conservat cap obra d'aquest tipus -tampoc en Sèneca, com veurem més endavant-. Tot apunta que les tragèdies “filosòfiques” dels cínics eren el que podríem anomenar “obres de tesi” que, defensaven de manera inequívoca postulats propis de l'escola. Tampoc no tenim motius per pensar que aquesta tragèdia pròpiament “filosòfica” es representés, ni tan sols és clar que els seus lectors antics les consideressin pròpiament tragèdies²⁴⁴, i, d'altra banda, només en tenim notícia a partir del segle IV a. C., en una època en què sí que fa més sentit l'existència d'una tragèdia pròpiament “filosòfica”, en tant que ja comença a existir un àmbit específic de la Filosofia²⁴⁵.

Enfront d'aquesta possibilitat de construir obres tràgiques en defensa d'una determinada “tesi”, creiem apreciar en la tragèdia clàssica un fenomen molt més complex. No hi ha dubte que es fa més visible en Eurípides, i és possible que això es degui als interessos del dramaturg, però també a motius extrínsecs: potser el rumb que va seguir el pensament grec posterior ens apropa més a Eurípides que no pas a Sòfocles i ja en el període hel·lenístic, permetia de reconèixer més fàcilment elements “filosòfics” en Eurípides²⁴⁶.

En un marc en què no existeix encara un discurs filosòfic delimitat com a tal i la paraula

²⁴² És evident que no podem donar quelcom que remotament s'assembla a una bibliografia exhaustiva sobre aquesta qüestió. Ens limitem a enumerar alguns títols que, per un motiu o un altre, han estat rellevants per a la nostra comprensió d'aquesta qüestió: ALLAN (2005), ASSAEL (2001), CONACHER (1998), EGLI (2003), HEATH (1987a), LLOYD-JONES (1971), NIGHTINGALE (1995), NUSSBAUM (1986).

²⁴³ És una tradició molt mal coneguda. Cf. ROCA-FERRER (1974), TOSI (1995), LÓPEZ CRUCES (2003) NUSSIA (2006), LÓPEZ CRUCES (2008). També MOTTO / CLARK (1988) p. 45 n. 6. En realitat, les dades que tenim sobre les tragèdies “filosòfiques” “cíniques” són massa escadusseres com per poder dir que realment es tractava d'un gènere unitari.

²⁴⁴ L'ús del terme *tragodaria* a Diògenes Laerci 6.80 per fer referència a les tragèdies de Diògenes podria apuntar en aquesta direcció. No sabem si fa referència a l'extensió de les tragèdies, o si té caràcter despectiu.

²⁴⁵ De tota manera, hi ha hagut intents de cercar una continuïtat entre les tragèdies de Sèneca i aquesta tradició de “tragèdia filosòfica”, eminentment MARTI (1947). Una refutació prou convincent a STALEY (2010) p. 143 n. 8.

²⁴⁶ Pel que fa estrictament a la representació dels déus: KNOX (1992) pp. 280s. afirma que Eurípides va renunciar a la labor que havien fet els seus predecessors per reconciliar els déus i la moral. Nosaltres tendiríem a pensar que Eurípides, almenys en alguns casos, busca altres vies per expressar una concepció moral de la divinitat *a través* dels déus de la tragèdia, i no *en* aquests.

subjecta al metre pot tenir funcions molt variades i socialment rellevants, també poden ser molt variats els motius pels quals aquestes formes discursives que retrospectivament anomenem “filosòfiques” apareixen en el drama. Dubtem que sigui possible d'elaborar una teoria general que les expliqui. Cal afegir-hi que ens manca un element fonamental: sabem ben poca cosa dels gèneres poètics no dramàtics de la segona meitat del segle V a. C. i tampoc no tenim una idea clara del paper que podien tenir-hi aquestes mateixes idees. És difícil de dir quina presència poden haver-hi tingut les doctrines que solem anomenar “filosòfiques”.

Però, novament, sí que creiem que és possible de fornir una hipòtesi de mínims que ens orienti en la lectura de les tragèdies. Els principis bàsics serien els següents:

1) La distància entre l'espai comunicatiu que podia ocupar la tragèdia, i el que ocupaven els “sofistes” i “filòsofs”, és, primer de tot, la distància entre un públic multitudinari, que es confon amb la *polis*, i els grups reduïts que es reuneixen entorn d'aquestes figures que aspiren a presentar-se com a sàvies. Però és molt probable que el públic habitual dels “filòsofs” i “sofistes” coincideix en gran mesura²⁴⁷ amb els cercles nobiliaris que, malgrat el règim democràtic, són el nucli de les noves classes dirigents i encara imposen els seus valors al conjunt dels ciutadans²⁴⁸. Per això, és plausible que existeixin intercanvis entre aquests àmbits discursius.

2) La tragèdia era una summa de formes poètiques i/o escèniques que en alguns casos s'articulaven com a confrontació de punts de vista sobre una qüestió determinada -*agones*, esticomítia- i en d'altres recollien una tradició que incloïa l'admonició moral -lírica coral-. Almenys en algunes d'aquestes formes -pensem especialment en la lírica coral- sembla que ja hi havia una tradició de crítica de representacions no adequades de la divinitat²⁴⁹.

3) La transposició de formes discursives entre àmbits diferents no és impossible i es pot testimoniar també en d'altres casos²⁵⁰. Ens resulta difícil de concebre, perquè nosaltres, també de manera retrospectiva, tendim a classificar els àmbits discursius que estem veient entre “seriosos” i “no seriosos”, “ficció” i “no ficció”, “poètics” i “filosòfics”, etc. Però no tenim cap prova que aquestes distincions regeixin també el món grec arcaic i clàssic. Abans hem exposat el nostre punt de vista: la representació dels déus en la poesia és rellevant, no perquè sigui “veritable” en el nostre sentit habitual del terme, sinó perquè amb la representació s'honora la divinitat, i, per això mateix, n'ha d'estar a l'alçada. Si això és així, no és estrany -encara que a vegades les conseqüències puguin resultar-nos sorprenents- que formes discursives que parlen sobre la divinitat entrin en la poesia.

4) La diferència evident entre el teatre i altres formes poètiques és que en aquest parlen diverses veus. Potser hi ha una diferència menys evident, molt relacionada amb l'anterior: el distanciament amb què es representa l'acció afavoreix que la discussió de l'acció mateixa entri en l'obra teatral. Això és, de fet, el que trobem repetidament en la tragèdia: una acció sovint molt

²⁴⁷ La mera lectura de Plató i Xenofont ens en dona una idea. És creïble que el Fidípides de *Núvols* provingui d'un ambient rústic (de fet, semi-rústic) com a actualització dels esquemes humorístics propis de la tragèdia antiga.

²⁴⁸ GSCHNITZER ([1981] 1987) pp. 171-182, CAREY (2000) Cap. 2.

²⁴⁹ A part de les “revisions” de mites en Píndar, i dels textos que retrospectivament es classifiquen com a “Filosofia”, donem una gran importància a Estesícor i a la seva palinòdia, no per la realitat efectiva de la història, sinó pel mateix esquema narratiu emprat, que pressuposa la possibilitat de revisar les representacions comunes de la divinitat per fer-les més pietoses, independentment de la seriositat amb què s'apliqui aquí.

²⁵⁰ Així, les continuades metamorfosis que ja hem vist que experimenten els relats que nosaltres anomenem “mites”, i que tant poden servir per explicar el passat remot d'una ciutat en termes propis de la poesia, com “netejar-se” d'elements increïbles per transformar-se en “història”, com en “història” de terres bàrbares. Encara que sigui un testimoni més tardà, Aristòtil *Poètica* 1450b posa de manifest que el “discurs” dels personatges de la tragèdia podia basar-se en diferents formes discursives que es trobaven fora d'aquesta.

senzilla avança a base de discussions dels personatges sobre el que cal fer, o sobre com cal jutjar allò que de fet està succeint. Aquest tret de la tragèdia grega pot incomodar el lector o espectador modern, però cal veure'l en el seu context: la discussió entre Lycus i Amfitrió a propòsit d'Hèracles té lloc en un marc cultural en què la discussió pública pot tenir també caràcter d'espectacle.

5) La discussió entorn de l'adequació de la representació dels déus, entre d'altres, pot entrar en el gènere tràgic. No és una discussió necessària, però sí molt apropiada. És difícil de dir fins a quin punt ho afavoreix el context cultural específic de les Grans Dionísies i fins a quin punt es podia haver donat en qualsevol altre gènere poètic emprat per honorar els déus, en qualsevol altre context. Com que la veu que parla en la tragèdia no és la veu autoritzada del poeta, però, alhora, ni els personatges ni el Cor no funcionen com reproduccions naturalistes d'un ésser humà, l'aparició en l'escena tràgica de discursos sobre la divinitat -i sobre d'altres qüestions- pot estar lligada de maneres molt diverses a la posició del personatge dins la història, al seu *èthos*, a la història mateixa.

6) Aquesta transposició de formes discursives obre la possibilitat de discutir els *mythoi* del paradigma homèric-hesiòdic per boca dels seus mateixos protagonistes en uns termes que no s'havien donat, per exemple, en l'èpica homèrica, ni en la lírica coral. Un exemple que al seu torn és paradigmàtic, i que tractarem més endavant, és el d'Hèracles: sembla que negui els déus del *mythos* en uns termes que pressuposarien que la història representada en l'obra tràgica *també* era falsa²⁵¹. El que nosaltres proposem és que el valor pragmàtic d'aquestes crítiques és el d'una glorificació de la divinitat: es produeixen en un marc cultural en què, insistim, no es produeix la identificació entre divinitat i representació de la divinitat, i podem concebre que la crítica contra una determinada representació de la divinitat sigui un medi per a la introducció d'una altra visió que es considera més elevada. Això no vol dir que tothom la comparteixi. Ni tan sols vol dir que la majoria del públic de la tragèdia es preocupés d'aquestes qüestions. Però sí que la presentació de crítiques del *mythos* dins el drama podia quedar sancionada, podia incorporar-se d'aquesta manera a l'acte cultural.

7) Voldríem evitar un malentès: no pretenem que aquesta “crítica de les formes de representació de la divinitat” sigui altra cosa que un model interpretatiu. No es tracta d'una empresa que els poetes tràgics, o qualque poetes, hagin adoptat de manera conscient, sinó el precipitat d'una sèrie de pràctiques discursives que poden tenir arrels diverses, però que, fins a un cert punt, funcionen entorn d'un eix comú: la tradició poètica mateixa ofereix la possibilitat de fer explícit que la representació dels déus, tal com aquesta apareix en la tradició mateixa, no és satisfactòria, i la separació que es pressuposa que hi ha entre divinitat i representació en fa possible una crítica que es considera pertinent en l'àmbit de l'obra tràgica.

8) No voldríem negar que, en últim terme, els atacs poètics contra la divinitat puguin expressar alguna cosa així com “descontent amb la manera com funciona el món”, com s'ha dit algunes vegades²⁵². Un dels esforços principals que es donen en els àmbits de discurs que cristal·litzen en la disciplina coneguda com a filosofia és precisament el de construir una imatge acceptable dels déus, enfront d'una altra que es considera inacceptable. Creiem que en el fons aquest tipus de “condemna” de la divinitat no està gaire allunyat dels fenòmens que hem contemplat fins ara. Hem de recordar, una vegada més, que es donen en un marc cultural, i que no és pensable que tinguin com a intenció seriosa trencar aquest marc cultural. Sí que els podem veure d'una altra

²⁵¹ El cèlebre debat entorn dels vv. 1340-1346 de l'*Hèracles* euripideu. En parlarem més endavant.

²⁵² MASTRONARDE (2010) p. 155 n. 4 invoca el tema de la “*reciprocity*” que els déus haurien de respectar en el seu tracte amb els homes, i el fet que a vegades els grecs es queixen d'aquesta manca de reciprocitat. Ens remet a YUNIS (1988), que de manera força més dogmàtica entén que la reciprocitat entre mortals i immortals és, en efecte, un dels pilars de la religiositat grega, i que entén la seva problematització en la tragèdia com un mitjà que, en últim terme, apuntala aquesta mateixa religiositat. També ens remet al tractament d'aquesta qüestió en la monografia sobre la pregària grega -i sobre la seva eficàcia- de PULLEYN 1997. Un punt de vista similar a MATTHIESSEN (2007) p. 59, en què l'autor generalitza, precisament, el que nosaltres no voldríem generalitzar: que la crítica “als déus” funcioni de manera sistemàtica com a crítica de la presumpta actuació dels déus en el món, encara que no impliqui una renúncia al culte.

manera: com a enunciació de la incapacitat de construir-se una representació dels déus que sigui adequada, que permeti de comprendre el cosmos.

Pensem que en aquest marc és possible de concebre que un gènere poètic destinat al culte, celebratori, representat en un context en què se li exigeix de ser pietós, pugui, en aparença, criticar “els déus”. No creiem que s'hi critiquin pròpiament “els déus” en tant que objecte efectiu de creença, ni tampoc que s'hi condemni des de fora “la religió”, presa com un tot. Creiem, en canvi, que en almenys una part dels passatges de la tragèdia en què aparentment es formulen atacs contra la divinitat hi podem trobar la condemna de relats, opinions sobre els déus, etc., en tant que formes de representació, i que en d'altres la mera crítica a la manera com funciona el món expressa també un agnosticisme respecte de la manera d'actuar de la divinitat, que, en últim terme, no qüestiona aquesta. De la mateixa manera, pensem que les reinterpretacions de *mythoi*, substitucions d'un *mythos* per un altre, interpretacions al·legòriques, etc., que trobem en les obres tràgiques responen al mateix impuls.

Cal reconèixer que connectar una cosa amb l'altra no és sempre fàcil: a diferència de poemes com els de Xenòfanes i Píndar, en què hi ha un “jo” poètic que indica amb relativa claredat la posició enunciativa des de la qual es formula la crítica o reinterpretació, en el cas de la tragèdia trobem veus diverses, que, d'acord amb estratègies discursives que també poden ser molt variades, posen en dubte els déus i les històries presents en l'obra tràgica, sense que sigui evident -almenys per a nosaltres- un *logos* unitari subjacent a tota l'obra²⁵³.

A continuació en veurem alguns exemples específics.

8. Exemples concrets

L'aplicació efectiva dels principis que hem enunciat no és sempre senzilla. Entenem que és així perquè no ens les havem amb un codi tancat, sinó, ben al contrari, amb la possibilitat d'incorporar al gènere tràgic discursos de tipus molt diversos, amb resultats també molt diversos. En aquest apartat proposarem, encara que de manera esquemàtica, possibles interpretacions de passatges discutits, com a exemple del que creiem que es pot fer.

En primer lloc, el passatge de les *Bacants* en què Tirèsies exposa una visió de Dionís i de Demèter pràcticament desvinculada de la resta de la tragèdia (vv. 266-297). Una presumpta doctrina “racionalitzadora” en un context en què s'exhorta els mortals a honorar els déus, sense aparent connexió amb allò que se'ns diu sobre la divinitat al llarg de l'obra, i, també, sense aparent connexió -i això és el més sorprenent de tot- amb la caracterització de la divinitat que trobem en el mateix passatge:

²⁵³ Encara que sigui només, òbviament, un tractament entre molts d'altres, creiem que FOLEY (1995) és un bon exemple de com enfocar els problemes de la unitat i multiplicitat de la tragèdia en una obra com l'*Antígona* que ha estat molt discutida, precisament, des d'aquest punt de vista. Creiem que el nostre propi enfocament se situa en un altre terreny: no entenem que en la tragèdia simplement s'hi contraposin necessàriament discursos amb l'objectiu de tematitzar la contraposició mateixa, sinó que en cadascun dels contextos dramàtics poden aparèixer formes discursives relativament autònomes, justificades per la situació escènica que es doni en cada cas.

ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ' ἔργον εὖ λέγειν·
σὺ δ' εὐτροχὸν μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις,
ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἔνεισί σοι φρένες.
θράσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ
κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων.
οὗτος δ' ὁ δαίμων ὁ νέος, ὃν σὺ διαγελαῖς,
οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος
καθ' Ἑλλάδ' ἔσται. δύο γάρ, ᾧ νεανία,
τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισι· Δημήτηρ θεά—
Γῆ δ' ἐστίν, ὄνομα δ' ὀπότερον βούληι κάλει·
αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς·
ὅς δ' ἦλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος
βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἠῦρε κάσηνέγκατο
θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτούς
λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ροῆς,
ὑπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν
δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.
οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,
ᾧστε διὰ τοῦτον τὰγάθ' ἀνθρώπους ἔχειν.
καὶ διαγελαῖς νιν ὡς ἐνερράφη Διὸς
μηρῶι; διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε.
ἐπεὶ νιν ἦρπασ' ἐκ πυρὸς κεραυνίου
Ζεὺς, ἐς δ' Ὀλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν νέον,
Ἦρα νιν ἦθελ' ἐκβαλεῖν ἀπ' οὐρανοῦ,
Ζεὺς δ' ἀντεμηχανήσαθ' οἷα δὴ θεός·
ρήξας μέρος τι τοῦ χθόν' ἐγκυκλουμένου
αἰθέρος, ἔδωκε τόνδ' ὄμηρον, ἐκτιθεὶς
Διόνυσον Ἦρας νεικέων· χρόνῳ δέ νιν
βροτοὶ ραφῆναί φασιν ἐν μηρῶι Διός,
ὄνομα μεταστήσαντες, ὅτι θεᾶι θεὸς
Ἦραι ποθ' ὠμήρευσε, συνθέντες λόγον.

Eurípides manté el rol de Tirèsies com a savi i li fa expressar aquesta saviesa mitjançant formes argumentatives pròpies d'allò que nosaltres, retrospectivament, anomenem “Filosofia” o “Sofística”. Tirèsias empra dos procediments que no se segueixen lògicament l'un de l'altre, ni tampoc del que s'explica en l'obra. Així, en primer lloc (vv. 274-285), la justificació del culte de Dionís i Demèter com a demostració de reverència envers *ta prôta*, dos elements que han permès la vida humana. Almenys en aparença, aquesta justificació combina elements de procedències variades: EGLI (2003) pp. 140s. argumenta de manera convincent -encara que no estiguem d'acord amb tots els detalls de la seva interpretació²⁵⁴- que s'hi combinen teories cosmològiques pròpies dels presocràtics i els models òrfics i eleusinis del culte del pa i el vi. Hi afegeix, també, la interpretació del culte com a divinització d'elements útils per als mortals, pròpia de Pròdic²⁵⁵. A continuació, Tirèsies mateix ens dóna una explicació alternativa del naixement de Dionís que, des del punt de vista modern, seria igualment “mítica”, però que de tota manera podem considerar una depuració del discurs sobre la divinitat: en resposta a una burla de Penteu contra el relat tradicional que diu que Dionís fou cosit dins la cuixa de Zeus, explica una història diferent, més decorosa, fonamentada en una interpretació etimològica com les que tenien tant de predicament en la tradició al·legòrica²⁵⁶.

Així doncs, el que tenim aquí és un discurs aparentment unitari que trenca dues breus exposicions sobre l'origen i la naturalesa del déu Dionís, d'acord amb procediments habituals en l'època d'Eurípides. L'ús d'aquests procediments -aquí i en molts d'altres passatges- ens resulta insòlit perquè apareixen en un context en què els personatges tenen una relació més o menys directa amb un déu que acaba d'arribar, o com a mínim amb un trastorn en la *polis* atribuïble al déu, i, en canvi, els procediments mateixos difícilment poden fer sentit si no és que s'apliquen a un discurs previ sobre la divinitat. Gairebé diríem a un text, sempre que tinguem en compte que la paraula “text” també pot designar tradicions orals.

En primer lloc, per la posició que adopta el personatge mateix: en parlar del naixement de Dionís, no fa referència de cap mena al coneixement dels fets per experiència directa, o, almenys, propera, mitjançant testimonis, etc., tot i que la ubicació de l'acció a Tebes ho permetria. Explica la importància i l'origen de Dionís de la mateixa manera en què podria explicar-los un personatge totalment aliè al naixement del déu. Tampoc no s'insereix en la temporalitat de la narració, més enllà de l'exigència immediata de retre culte al déu. Evidentment que podríem embrancar-nos en una discussió sobre la versemblança dramàtica dels termes emprats per Tirèsias, però pensem que és més convenient d'assenyalar que la posició discursiva adoptada per l'endeví podria ser perfectament la d'un *sophos* que ensenyés la necessitat del culte de Dionís fora del context dramàtic en què té lloc aquesta escena.

En segon lloc, perquè no explica de cap manera la relació precisa entre els esmentats *ta prôta*, que suposem que han acompanyat els éssers humans des de temps remots, i l'establiment en curs del culte de Dionís. La justificació del culte de Dionís que fa Tirèsias bandeja del tot una dada tan essencial com que es tracti d'un déu nou, i, en canvi, es lliga aquest culte a una sèrie d'elements de la vida humana que han tingut una presència ancestral. El motiu que això sigui així, en un cert sentit, és molt clar: aquesta justificació del culte de Dionís es fonamenta en el que podem considerar, almenys parcialment, una interpretació al·legòrica de la divinitat, que identifica aquesta

²⁵⁴ Especialment amb les conclusions. EGLI (2004) p. 145: “Vom dramatischen Gesichtspunkt aus kann Teiresias nicht zum Mitmachen am Kult des anwesenden Dionysos aufrufen, wenn es für ihn Dionysos als Person gar nicht gibt. [...] Die Gottheit, die er beschreibt, ist aber eine “moderne”, nicht-anthropomorphe Gottheit, die sich deutlich vom traditionellen Mythos und auch von dem, was man auf der Bühne sieht, unterscheidet [...]” Caldria explicar, sense forçar el discurs, com és possible que a continuació ens doni una nova versió del naixement de Dionís. Gairebé no cal dir que considerem erroni tractar de cercar en la tragèdia grega una coherència comparable a la que cercaríem en una representació naturalista.

²⁵⁵ Pròdic 84 B5 DK, Filodem, *De Pietate*, PHerc. 1428 fr. 19, potser també 1428 cols. II-III.

²⁵⁶ Cf. MIRTO (2010), amb la interessant noció que el discurs de Tirèsias expressa de manera implícita la diferència entre les diferents maneres com el poble i els “intel·lectuals” veneren Dionís.

amb un element fonamental per a la vida humana. Però el caràcter al·legoritzant d'aquest discurs gairebé pressuposa un discurs previ en què Dionís aparegui com a déu.

Finalment, la interpretació etimològica del “mite” del naixement de Dionís. Tampoc no és objecte de cap explicació, no es crea un context dramàtic que la justifiqui, ni s'intenta fonamentar en un coneixement específic sobre la divinitat que pogués tenir l'endeví. L'únic que trobem en llavis del personatge és una interpretació al·legòrica d'un *mythos*, acordada -en la mesura en què podem dir-ho- amb els usos discursius propis de les interpretacions al·legòriques de la Grècia antiga, en què pràcticament mai no s'intenta “demostrar” que la història que s'està explicant sigui certa, sinó que, simplement, s'afirma la seva veritat -i la seva versemblança- sobre una versió que apareix com a “anterior”²⁵⁷.

Aparentment, el discurs de Tirèsias no cerca de donar una interpretació unitària de la figura de Dionís, i és dubtosíssim que es pugui parlar d'una “teologia” subjacent. La composició d'elements argumentatius que aporta fa pensar, més aviat, en una mena de *collage* en què es combinen nocions que potser per a un atenès de l'època d'Eurípides podien donar-se en un mateix context, però que a nosaltres ens costen de conjuminar: divinització d'allò que es considera útil -en què ens és molt difícil de dir fins a quin punt s'està dient que els déus representen simplement elements de la *physis*, i fins a quin punt es tracta, almenys aquí, d'un recurs retòric per dir que allò que representen els déus és útil i benèfic per als mortals-, probable referència als cultes misterics i òrfics, adopció del mètode etimològic propi de la tradició al·legoritzant.

Tots aquests arguments no tenen una incidència directa en la resta de l'obra i apunten tots ells a mostrar, contra les objeccions de Penteu, que Dionís és mereixedor del culte, però no del culte específic que exigeix dins l'obra. Allò que està en joc en aquest discurs és, més aviat, la validesa general del culte dionisiac. Podríem anar més enllà i dir: el que tenim a *Bacants* és una història de la implantació del culte de Dionís a Tebes -que, de fet, pot valer com a representació de la implantació del culte de Dionís en general- i, dins d'aquesta mateixa història, hi apareix, de manera gairebé auto-referencial, una justificació del culte de Dionís que no està adreçada pròpiament als personatges de l'obra, sinó, sobretot, al públic. Constitueix una proclamació de la necessitat del culte de Dionís que va més enllà de les necessitats dramàtiques immediates.

I aquesta proclamació adopta com a instruments certes formes de pensament contemporani que tractaven la figura d'aquest déu, i també d'altres déus. És dubtós que desenvolupin una “teologia” coherent, per bé que tampoc no sabem fins a quin punt podem plantejar-nos-ho pel que fa a un text procedent d'un marc intel·lectual en què no sembla que existís, encara, una teologia sistemàtica. Nosaltres pensàrem, més aviat, que aquest discurs de Tirèsias té, primordialment, caràcter d'espectacle, d'exhibició d'habilitat discursiva, en el benentès que aquest caràcter no implica que les afirmacions que hi trobem apareguessin a ulls del públic intencional com a “falses”.

Tendríem a atribuir-los, més aviat, el que podríem anomenar un caràcter instrumental: com a part de la tragèdia, es du a terme una proclamació de la necessitat de retre culte a Dionís, i aquesta proclamació té com a forma pròpia la d'una composició de formes discursives existents en la *polis*, que podien aparèixer en àmbits molt diversos i que, almenys en una exposició d'aquesta mena, no apareixien com a problemàtiques.

Així, considerem molt probable que el públic intencional de l'obra -fins i tots les persones

²⁵⁷ EGLI (2004) p. 144 posa en paral·lel aquesta interpretació etimològica amb Heròdot 1.122, Pderv. Col. XXVI [olim XXII], Plató, *Fedre*, 229cd. Tots aquests exemples són valuosos i ens mostren la continuïtat d'aquests procediments -ben testimoniats, d'altra banda, per fonts més tardanes-, però potser no són els més apropiats per mostrar allò que defensem nosaltres: que el que tenim aquí no és el simple pas d'una narració “inversemblant” a una de més “versemblant”, sinó que també hi està en joc la voluntat de donar una representació del déu més decorosa, i, per tant, més elevada. Pensem que SUSANETTI (2010) p. 195 l'encerta plenament en apropar aquest passatge a Píndar, *Olimpiques* 1.30ss.

que tenien coneixement directe de les discussions entorn de la veritable naturalesa de la divinitat- no interpretessin en termes d'ateisme la identificació de Dionís i Demèter amb *ta prôta*. Aquí ens trobem amb un obvi problema històric, que és el de l'ateisme atribuït a Pròdic²⁵⁸. Tenim molt poques dades sobre aquest “ateisme”, sobre el coneixement d'aquest que poguessin tenir Eurípides i els atenesos a qui s'adreçava *Bacants*, sobre la relació entre aquest “ateisme” i la identificació de les divinitats amb “elements naturals” en contextos no ateus. Però, almenys en el context de *Bacants*, la identificació amb *ta prôta* apareix en composició amb elements que apunten cap a diferents formes de culte de Dionís i de Demèter. Podríem anar encara més enllà: si Pròdic fou de veritat un *atheos*, la mera transposició de la seva anàlisi de les figures divines a un context que sembla d'enaltiment de la divinitat podria mostrar-nos, precisament, que les transposicions d'aquesta mena no eren difícils.

La mateixa substitució del *mythos* del naixement de Dionís per un altre *mythos* depurat deu anar en la mateixa direcció. Novament, no es tracta de construir un “món del drama” coherent en què s'imposi una determinada versió del naixement de Dionís, sinó, més aviat, de dur a terme una depuració de les representacions de la divinitat en el marc de l'obra de teatre. L'ús del terme *aither* i la possible -no demostrable- càrrega connotativa que l'unia a discursos contemporanis, “naturalistes” sobre la divinitat²⁵⁹ potser reforçava la relació entre aquest relat i la interpretació anterior de Dionís i Demèter. De tota manera, és difícil de dir fins a quin punt aquesta paraula transmet un contingut concret, o fins i tot unes connotacions concretes.

Un segon exemple: l'afirmació d'Hècabe que el judici de Paris és una història inventada (vv. 969-1007). És prou clar, d'una banda, que nega una història que es troba en la mateixa tradició de què procedeix l'argument de *Troianes*²⁶⁰, i, de l'altra, que pressuposa la inserció dins l'obra d'una modalitat de discurs que existia fora de l'èpica i del teatre:

ταῖς θεαῖσι πρῶτα σύμμαχος γενήσομαι
καὶ τήνδε δείξω μὴ λέγουσαν ἔνδικα.
ἐγὼ γὰρ Ἦραν παρθένον τε Παλλάδα
οὐκ ἐς τοσοῦτον ἀμαθίας ἐλθεῖν δοκῶ,
ὥσθ' ἦ μὲν Ἄργος βαρβάροις ἀπημπόλα,
Παλλὰς δ' Ἀθήνας Φρυξὶ δουλεύειν ποτέ.
οὐ παιδιαῖσι καὶ χλιδῆι μορφῆς πέρι
ἦλθον πρὸς Ἴδην· τοῦ γὰρ οὐνεκ' ἄν θεὰ
Ἦρα τοσοῦτον ἔσχ' ἔρωτα καλλονῆς;
πότερον ἀμείνον' ὡς λάβηι Διὸς πόσιν;
ἦ γάμον Ἀθάνα θεῶν τίνος θηρωμένη,
ἦ παρθενείαν πατρὸς ἐζητήσατο,

²⁵⁸ Cf. DROZDEK (2006). Pròdic es troba en la llista d'ateus a Sext Empíric 9.51.

²⁵⁹ Cf. EGLI (2004) p. 140ss., SUSANETTI (2010) p. 196.

²⁶⁰ És clar que la nostra comprensió de l'argument tràgic està limitada, en certa mesura, per la pèrdua de la resta de la trilogia. Però és probable que l'operació que Eurípides du a terme en aquest text sigui anàloga a d'altres tractaments similars del mateix autor. Cf. SCODEL (1980).

φεύγουσα λέκτρα; μὴ ἀμαθεῖς ποίει θεὰς
τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα, μὴ <οὐ> πείσης σοφούς.
Κύπριν δ' ἔλεξας (ταῦτα γὰρ γέλωσ πολύς)
ἔλθειν ἐμῶι ξὺν παιδὶ Μενέλεω δόμους.
οὐκ ἂν μένουσ' ἂν ἤσυχός σ' ἐν οὐρανῶι
αὐταῖς Ἀμύκλαις ἤγαγεν πρὸς Ἴλιον;
ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος,
ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποίηθη Κύπρις·
τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς,
καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς.
ὄν εἰσιδοῦσα βαρβάρους ἐσθήμασιν
χρυσῶι τε λαμπρὸν ἐξεμαργώθησ φρένας.
ἐν μὲν γὰρ Ἄργει σμίκρ' ἔχουσ' ἀνεστρέφου,
Σπάρτης δ' ἀπαλλαχθεῖσα τὴν Φρυγῶν πόλιν
χρυσῶι ρέουσας ἤλπισας κατακλύσειν
δαπάναισιν· οὐδ' ἦν ἰκανά σοι τὰ Μενέλεω
μέλαθρα ταῖς σαῖς ἐγκαθυβρίζειν τρυφαῖς.
εἶέν· βία γὰρ παῖδα φήεις <σ'> ἄγειν ἐμόν·
τίς Σπαρτιατῶν ἤισθετ'; ἢ ποίαν βοήν
ἀνωλόλυξας, Κάστορος νεανίου
τοῦ συζύγου τ' ἔτ' ὄντος, οὐ κατ' ἄστρα πω;
ἐπεὶ δὲ Τροίαν ἦλθες Ἀργεῖοί τέ σου
κατ' ἴχνος, ἦν δὲ δοριπετῆς ἀγωνία,
εἰ μὲν τὰ τοῦδε κρείσσον' ἀγγέλλοιτό σοι,
Μενέλαον ἦνεις, παῖς ὅπως λυποῖτ' ἐμὸς
ἔχων ἔρωτος ἀνταγωνιστὴν μέγαν·
εἰ δ' εὐτυχοῖεν Τρῶες, οὐδὲν ἦν ὄδε.

Veiem com, en el marc d'un *agon*, Hècabe nega la realitat del judici de Paris i, si no d'Afrodita -aquest punt és discutible-, almenys de l'Afrodita que Helena ha emprat com a excusa de la seva pròpia conducta. La línia argumental consisteix a mostrar el caràcter ridícul del judici de Paris -pressupòsit de la intervenció d'Afrodita en el rapte d'Helena- i conté els vv. 989s.: τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς, / καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς, en què la interpretació de la deessa com a al·legoria psicològica i moral va acompanyada d'una declaració sobre el caràcter nociu d'aquesta, i, novament, d'una interpretació etimològica del nom de la

divinitat.

El distanciament del personatge respecte de l'acció és, també en aquest cas, prou evident: Hècabe critica la història del judici de Paris com a *mythos*, sense que hi tingui cap paper allò que el seu fill hagi pogut explicar o deixar d'explicar, ni la relació que Hècabe mateixa hagi tingut amb el protagonista de la història. La seva argumentació no fa referència a fets i proves concrets, sinó al caràcter ridícul de la història mateixa, com podria formular-la un contemporani d'Eurípides que criticués el relat. Almenys en aquest pla, no creiem que el text ens plantegi una gran dificultat: el discurs d'Hècabe és eminentment pietós, en tant que, dins els paràmetres que hem anat veient fins ara, demostra que una determinada història que s'explicava sobre els déus no fa justícia a aquests, no els representa amb la dignitat necessària. Aquesta història que fa que les deesses rivalitzin per obtenir un premi de mans d'un mortal és ridícula i indigna de la majestat dels déus.

Així, Hera i Pal·las hi apareixen amb trets positius. La reina ens recorda la seva qualitat de defensores, respectivament, d'Argos i Atenes, i la impossibilitat que traixin aquestes dues ciutats hel·lèniques als bàrbars (vv. 973s.). Es tracta, òbviament, d'una afirmació insòlita en una reina bàrbara, però totalment lògica en una celebració cívica atenesa. Segueix una denúncia de les incoherències del relat, amb una evident càrrega moral (vv. 974-982): ni Hera ni Atena no poden aspirar al títol de la més bella, perquè cap de les dues no el necessita, en tant que la primera és esposa de Zeus i la segona es manté en la virginitat.

La segona part del discurs és menys problemàtica del que podria semblar a primera vista. És cert que aparentment comporta una negació del caràcter diví d'Afrodita: també en llavis d'Hècabe, la deessa es transforma en una personificació de *ta môra*, un terme que, segons BARRETT (1964) pp. 281s., denota "*culpable lack of intelligence*". D'acord amb aquest mateix autor, es pot apreciar un ús idiosincràtic d'aquest terme en Eurípides per la seva aplicació a la intemperància sexual²⁶¹. La negació que Afrodita sigui una deessa -que, de fet, també compta amb una tradició posterior- té com a aparent finalitat negar que l'actuació d'Helena hagi tingut una causa exterior i expressar repugnància per la filla de Zeus i Leda.

Probablement la clau interpretativa del text es troba en aquest últim fet: la negació d'Afrodita no és un desenvolupament teòric a propòsit de la deessa presa com una totalitat, sinó l'exclusió d'una determinada representació d'aquesta, cabdal en la història de Troia, i, alhora, una al·legorització, com dèiem, psicològica i moral que té com a objectiu associar una determinada conducta a la manca de facultats decisòries i negar-li legitimitat. Es fonamenta en l'esmentada pràctica d'interpretació al·legòrica en què no sempre es prenen qualitats positives com a referència en explicar els déus²⁶². Aquestes formes discursives ens poden sorprendre en tant que, en aparença, condemnen algunes de les divinitats tradicionals. Però les hem de comprendre en el rerefons d'un marc narratiu en què ni cadascuna de les divinitats es caracteritza per una unitat estricta, ni tenen sempre rols positius en el *mythos*. En aquest context, Hècabe no pren la figura d'Afrodita com un tot ni ens diu que la dea no existeixi -i que, per tant, calgui abandonar el seu culte-, sinó que l'empra en

²⁶¹ D'acord amb BARRETT (1964) ad 642-644, els passatges euripideus en què apareixen termes de la família de *môros* amb sentit sexual són: *Hipòlit* 644 i 966, *Andròmaca* 674, *Ió* 545, *Troianes* 1059 -el passatge que estàvem veient-, *Electra* 1035, *Helena* 1018, fr. 331.2, cf. *Troianes* 989.

²⁶² No podem oblidar que la referència a la divinitat per explicar qualitats no positives en els mortals també es troba en fonts prèvies -almenys, conceptualment prèvies- a la interpretació de caràcter al·legoritzant. Recordem SNELL (1978) p. 10, que ens recorda *Odissea* 22.437-445 en què Ulisses fa matar les criades infidels perquè "s'oblidin d'Afrodita" (v. 444). A banda del problema, complex per si mateix, de l'estatus dels déus en l'èpica homèrica, trobem prou obvi que ni "Homer" ni "Ulisses" no tenen com a objectiu condemnar el culte d'Afrodita, sinó que merament posen en relació una conducta il·legítima amb una divinitat determinada que és legítima en si mateixa i que també presideix activitats legítimes.

un rol determinat, la de deessa que fomenta el desig eròtic il·lícit²⁶³, per condemnar aquest rol.

La deessa del culte no es pot reduir a l'Afrodita de la guerra de Troia. Cal insistir que Eurípides no està formulant una teologia original: la seva Hècabe no traça una visió nova i consistent del panteó olímpic, sinó que posa de relleu allò que no li sembla acceptable en el relat mateix que ella està vivint. Nosaltres entenem que ho fa per produir, en el marc de la tragèdia, una visió més elevada de la divinitat. La identificació entre Afrodita i *aphrosyne* (v. 990) és un bon exemple d'interpretació al·legòrica del nom de la divinitat, però no podem oblidar que no sembla que els cercadors de *hyponoiai* tinguin per costum establir una relació permanent entre una “divinitat” (és a dir, la representació d'una divinitat cultural en un determinat *mythos*) i una determinada noció, amb exclusió de totes les altres²⁶⁴. En aquest cas, Hècabe condemna la noció mateixa d'una deessa que promou adulteris, però sense que això impliqui un atac al culte d'Afrodita pròpiament dit.

Un tercer exemple que pot semblar problemàtic es troba a *Electra* 737-746:

λέγεται <τάδε>, τὰν δὲ πί-
στιν σμικρὰν παρ' ἔμοιγ' ἔχει,
στρέψαι θερμὰν ἀέλιον
χρυσωπὸν ἔδραν ἀλλάξαν-
τα δυστυχίαι βροτείωι
θνατᾶς ἔνεκεν δίκας.
φοβεροὶ δὲ βροτοῖσι μῦθοι
κέρδος πρὸς θεῶν θεραπείαν.
ὧν οὐ μνασθεῖσα πόσιν
κτείνεις, κλεινῶν συγγενέτειρ' ἀδελφῶν.

Aparentment, entra en conflicte amb el que hem dit fins ara. Al contrari d'altres passatges, el Cor expressa una malfiança de caràcter merament factual enfront del contingut d'un determinat *mythos*. A continuació, diu que els *mythoi* no són creïbles, però sí que són profitosos, en tant que contenen un *kerdos*, un guany, que és el d'estimular els mortals perquè retin culte als déus, i, precisament, la mancança en aquest culte, en una relació correcta amb la divinitat, apareix aquí com allò que ha motivat el crim de Clitemnestra.

En aparença, aquest text ens remet a una forma de discurs en què els *mythoi* no tenen caràcter nociu, sinó que serveixen per reforçar la por dels mortals enfront dels déus. Probablement

²⁶³ Si hem de creure *Schol. Hom. ad 20.67ss.*, Teàgenes de Regi ja interpretava explícitament Afrodita com a encarnació del desig. És cert que resulta molt difícil de valorar quin era el significat exacte d'aquesta interpretació de Teàgenes.

²⁶⁴ Així, PÉPIN (1958) pp. 56ss., d'acord amb els interessos del seu autor, comenta el que considera una feblesa fonamental de la interpretació al·legòrica, reconeguda com a tal en la Filosofia de SCHELLING: la interpretació al·legòrica dels clàssics no permet d'establir una relació necessària entre “mite” i veritat transcendent. En definitiva, és el mateix que estem veient aquí.

ens remet, també, a una teoria desconeguda sobre el sorgiment de la cultura²⁶⁵. Al contrari d'altres passatges, no té un referent clar en els fragments i testimonis del segle V a. C. que hem conservat, per bé que és probabilíssim que aquesta forma de discurs es trobés també fora del teatre²⁶⁶.

No ens sembla especialment problemàtic. Parteix de pressupostos similars als de la interpretació al·legòrica, però els realitza d'una manera diferent, que no s'exclou forçosament amb aquesta. No s'hi afirma que els déus no existeixin²⁶⁷; simplement, diu que els *mythoi* són útils per infondre temor entre els mortals i induir-los a obeir una moral reconeguda com a beneficiosa. Així doncs, la incredulitat davant la materialitat de la història es manté, i solament se'n modifica la interpretació: les històries sobre els càstigs que els déus infligeixen als mortals no són “falses”, en el sentit que desorientin el qui les escolta, sinó que no són reals en la seva literalitat. A diferència d'altres textos i passatges, el Cor, aquí, afirma que existeixen *mythoi* que poden tenir un efecte moral positiu, i que Clitemnestra ha errat en no escoltar-los.

Hi ha un altre passatge que ha estat molt discutit, el cèlebre fragment del *Bel·lerofont*, que podem posar en relació amb el que acabem de veure:

φησίν τις εἶναι δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεούς;
οὐκ εἰσίν, οὐκ εἶσ' εἶ τις ἀνθρώπων θέλει
μὴ τῷ παλαιῷ μῶρος ὦν χρῆσθαι λόγῳ.
σκέψασθε δ' αὐτοί, μὴ ἐπὶ τοῖς ἐμοῖς λόγοις
γνώμην ἔχοντες. Φήμ' ἐγὼ τυραννίδα
κτείνειν τε πλείστους κτημάτων τ' ἀποστερεῖν
ὄρκους τε παραβαίνοντας ἐκπορθεῖν πόλεις·
καὶ ταῦτα δρῶντες μᾶλλον εἰς' εὐδαίμονες
τῶν εὐσεβούντων ἡσυχῇ καθ' ἡμέραν.
πόλεις τε μικρὰς οἶδα τιμώσας θεούς,
αἱ μειζόνων κλύουσι δυσσεβεστέρων
λόγῃς ἀριθμῷ πλείονος κρατούμεναι.
Οἶμαι δ' ἂν ὑμᾶς, εἶ τις ἀργὸς ὦν θεοῖς
εὐχοίτο καὶ μὴ χειρὶ συλλέγοι βίον
< >
τὰ θεῖα πυργοῦσ' αἱ κακαὶ τε συμφοραί.

²⁶⁵ Sobre la possibilitat d'una idea de progrés en la Grècia antiga: DODDS (1973), UTZINGER (2003).

²⁶⁶ EGLI (2003) pp. 151s. analitza el passatge i malda per posar-lo en relació amb els corrents de pensament contemporanis d'Eurípides. Troba el paral·lel més evident en un text que també és teatral, el cèlebre fragment d'un drama satíric titulat *Sísif* que, pel seu contingut filosòfic i per una atribució a Crítias que de tota manera roman dubtosa, figura com a 88 B 25 DK. Cf. KAHN (1997). Preferim no pronunciar-nos sobre aquest fragment, donat que el seu mateix origen és molt dubtós.

²⁶⁷ A diferència del fragment del *Sísif* citat en el passatge anterior, si és que aquest nega pròpiament l'existència dels déus (ja sabem que això és filar molt prim, però, de fet, no negaria una divinitat de tipus epicuri, ni tan sols el Primer Motor aristotèlic). Preferim no pronunciar-nos sobre la relació entre tots dos textos, donat que és extremament dubtosa.

EGLI (2003) p. 148 critica els qui consideren que l'acció dramàtica mateixa refutarà les paraules de l'heroi, en tant que no tindria sentit que argumentés de manera tan ben articulada la inexistència dels déus, només perquè aquests apareguessin poc després i li demostrassin al personatge el seu error²⁶⁸. No podem negar que les seves objeccions són raonables. Tot i així, no estem d'acord amb les conclusions d'EGLI. Malauradament, la rèplica que puguem plantejar-li romandran en l'àmbit de l'especulació, perquè no tenim un context immediat en què situar aquest discurs.

Estem d'acord, d'entrada, que és poc probable que aquest passatge quedés refutat de manera eficaç per la mort de Bel·lerofont. Sobretot, des del moment que el personatge tràgic sovint pren distància enfront d'allò que s'està representant en escena i, en casos extrems, arriba a posar-ne en qüestió la veracitat de la història mateixa. Si partim d'aquest pressupòsit, no és fàcil que un discurs quedi refutat per l'acció mateixa, en tant que el discurs té una certa autonomia respecte de l'acció.

Però no podem deixar de banda una possible alternativa: que el discurs quedi refutat en el marc del discurs mateix. No és, en absolut, impensable que aquest passatge correspongui a la primera intervenció en un *agon* -o a un passatge de valor funcional anàleg al d'un *agon*- i que un altre personatge, potser el seu pare Glauc, li respongués amb un discurs eficaç -eficaç, almenys, en el context original de representació- a favor de l'existència dels déus²⁶⁹. La introducció de l'ateisme en la tragèdia per part d'Eurípides podria respondre simplement a l'existència d'idees anàlogues en el seu entorn intel·lectual, o fins i tot d'estereotips populars sobre l'existència d'unes tals idees. Però és plausible que el context en què es formulava aquest ateisme el desqualifiqués.

És ben cert que, en alguns casos, trobarem crítiques contra la divinitat que sembla difícil d'interpretar com a crítiques contra la mera representació del déu, i no contra el déu mateix, o, més aviat, contra l'ordre del cosmos que s'atribueix al déu. En Sòfocles trobem un passatge que elabora de manera inequívoca aquesta idea:

αἴρετ' ὀπαδοί, μεγάλην μὲν ἐμοὶ
τούτων θέμενοι συγγνωμοσύνην,
μεγάλην δὲ θεῶν ἀγνωμοσύνην
εἰδότες ἔργων τῶν πρᾶσσομένων,
οἱ φύσαντες καὶ κληζόμενοι
πατέρες τοιαῦτ' ἐφορῶσι πάθη.
τὰ μὲν οὖν μέλλοντ' οὐδεὶς ἀφορᾷ,
τὰ δὲ νῦν ἐστῶτ' οἰκτρὰ μὲν ἡμῖν,

²⁶⁸ Es refereix específicament a LEFKOWITZ (1989) pp. 80ss., però és la mateixa crítica que es podria formular, en general, a SOURVINOU-INWOOD (2003): tota aquella afirmació d'un personatge tràgic que no correspongui als esquemes de l'autora es considera simplement fruit d'una visió "equivocada" per part del personatge.

²⁶⁹ Encara que la cosa no tingui veritable valor com a evidència, podríem citar fr. 991 NAUCK en què un personatge defensa l'existència dels déus.

αἰσχροῦ δ' ἐκείνοις,
χαλεπώτατα δ' οὖν ἀνδρῶν πάντων
τῷ τήνδ' ἄτην ὑπέχοντι.
λείπου μηδὲ σύ, παρθέν', ἀπ' οἴκων,
μεγάλους μὲν ἰδοῦσα νέους θανάτους,
πολλὰ δὲ πήματα <καὶ> καινοπαγῆ,
κούδεν τούτων ὅ τι μὴ Ζεὺς.

Sòfocles, *Traquínie*, vv. 1264-1278.

Aquest és un tema de gran abast, no exclusiu de la tragèdia. Així, un exemple pres de Teognis²⁷⁰:

Ζεῦ φίλε, θαυμάζω σε· σὺ γὰρ πάντεσσιν ἀνάσσεις
τιμὴν αὐτὸς ἔχων καὶ μεγάλην δύναμιν·
ἀνθρώπων δ' εὖ οἶσθα νόον καὶ θυμὸν ἐκάστου·
σὸν δὲ κράτος πάντων ἔσθ' ὕπατον, βασιλεῦ.
πῶς δὴ σευ, Κρονίδη, τολμᾷ νόος ἀνδρᾶς ἀλιτρούς
ἐν ταύτῃ μοίρηι τόν τε δίκαιον ἔχειν,
ἦν τ' ἐπὶ σωφροσύνην τρεφθῆι νόος ἦν τε πρὸς ὕβριν
ἀνθρώπων ἀδίκαισ' ἔργμασι πειθομένων;

Teognis 373-80.

En aquest passatge, en un context en què el “jo” poètic no és un personatge que hom pugui refutar *a posteriori*, apareix un motiu equivalent, a grans trets, a allò que trobarem després en l'*Hèraclès* euripideu: la injustícia de l'ordre diví que regeix el cosmos. No volem entrar en els problemes que ens planteja el text de Teognis, sinó únicament posar de relleu que aquest model discursiu no és únicament tràgic.

En aquests passatges hi apareix de manera molt nítida la possibilitat de condemnar l'actuació d'un déu en tant que potència rectora del cosmos que guia els assumptes dels mortals. Encara que la queixa pugui partir de circumstàncies concretes, aquí no es critica -com podria ser el cas d'Atena al final del *Ió*²⁷¹, o dels Diòscurs al final de l'*Electra*²⁷² - una intervenció directa, visible, de la divinitat en el món dels mortals, sinó el discórrer d'un món que se suposa que és regit per déus, però que apareix immers en el desordre.

En el cas de Sòfocles, que és el que més ens interessa ara, la situació dramàtica no comporta

²⁷⁰ Citem l'edició de YOUNG.

²⁷¹ *Ió* vv. 1555ss.

²⁷² Eurípides, *Electra*, 1245s.

cap mena de rebel·lió contra la divinitat. Així, l'exhortació *λείπου μηδὲ σύ, παρθέν', ἀπ' οἴκων* adreçada a les donzelles de Traquis té el sentit, evident, de revalidar l'autoritat de Zeus, el nom del qual tanca l'obra, enfront de la queixa que acaba de formular-se. Almenys en aquest context dramàtic, la tensió no es dona entre reconèixer o no reconèixer “Zeus”, sinó entre la impossibilitat de copsar un ordre en el món -igual que li succeeix a Teognis en observar la sort dels malvats- i la necessitat de seguir retent culte a la divinitat.

No és estrictament un problema de representació, però hi està relacionat, i es pot integrar en una constel·lació d'idees que es troben també en Eurípides. Allò que ve a dir Hil·los en la seva desesperació es podria interpretar de manera trivial, com un simple retret contra Zeus, anàleg al que un mortal podria fer-li a un altre mortal. Però el paper de la divinitat com a rectora del cosmos té implicacions que van molt més enllà, i el que tenim aquí, certament, podria considerar-se la impossibilitat, per part d'Hil·los -o del “jo” que parla en les elegies de Teognis- de construir una concepció adequada de la divinitat a partir del funcionament mateix del món. Aquesta impossibilitat no implica un abandó de les pràctiques culturals ni de la submissió a Zeus, i d'una manera o una altra es pot integrar en la religiositat dels grecs²⁷³.

Sí que implica -i potser per aquí tocarem el nervi de molts dels problemes que ens planteja, en general, la representació dels déus en la tragèdia- que la no identitat entre el déu i la representació poètica d'aquest es pot posar en relació amb la incapacitat de saber com són les divinitats i de comprendre'n l'actuació, i no en un sentit trivial: aquesta incapacitat està íntimament lligada a la impossibilitat de comprendre com funciona el cosmos i a la precarietat de l'existència humana. És possible que aquesta dimensió de la representació dramàtica dels déus vagi més enllà del mer *mythos* i s'enfronti a problemes bàsics en la vida dels mortals, i no sembla oportú que comparegui, no en presència d'una actuació directa de la divinitat, com a personatge, sinó, ben al contrari, en escenes en què els déus no hi són visibles, i que, per tant, podien percebre's com a més properes a l'experiència quotidiana del públic intencional.

La mateixa afirmació d'aquesta precarietat referma la sobirania dels déus i la distància entre aquests i els mortals, i no qüestiona la necessitat del culte. L'afirmació simultània de la impossibilitat de trobar un ordre en el cosmos i de la sobirania dels déus ens pot resultar, malgrat tot, sorprenent. Però no és aliena a la tradició grega. En tant que una de les experiències que podien atribuir-se a un individu pietós, podem acceptar que no fos vista com a quelcom fora de lloc en una de les *performances* poètiques que es realitzaven com a part del culte.

Més endavant, en comentar el valor de *τύχη* en l'*Hèracles* euripideu, retornarem sobre aquesta qüestió.

Amb la lectura d'aquests passatges hem provat de mostrar, encara que de manera molt parcial, algunes de les estratègies que emprà Eurípides en el seu tractament de la representació dels déus. Encara que no ens permetin una veritable sistematització, hem vist alguns exemples en què els fils conductors semblen ser la distància entre els mortals i els déus²⁷⁴, i una representació depurada

²⁷³ Òbviament podríem canviar el sentit de tota l'escena final de les *Traquinies*. N'hi ha prou que recordem que, d'acord amb la versió habitual del *mythos*, Hèracles ha de retornar a la vida poc després. Però la formació de les històries entorn d'Hèracles és llarga i complexa, i preferim deixar-la de banda. No sabem, en realitat, quin sentit tenia que la resurrecció d'Hèracles no aparegués en una obra sobre la seva presumpta mort, ni sabem com ho rebia el públic intencional de l'obra.

²⁷⁴ Això encaixaria, en certa manera, amb el judici de SOURVINOU-INWOOD (2003) pp. 491s. Segons aquesta autora, Eurípides restringeix l'aparició dels déus en l'espai escènic a dues modalitats fonamentals: l'epifania i el que ella anomena “*empty stage*” -és a dir, l'aparició d'un déu en solitari-. D'acord amb SOURVINOU-INWOOD, l'ús exclusiu d'aquestes dues modalitats de representació emfasitza la distància entre immortals i mortals, i, per la mediació d'aquesta,

d'aquests últims, que no adopta la forma d'un nou panteó, d'una nova sèrie de *mythoi*, ni de res comparable -la praxi efectiva del poeta tràgic pren sempre com a matèria els relats preexistents-, sinó el comentari d'allò mateix que s'està representant, possible en el marc del gènere tràgic.

9. Tragèdia, canvi epistèmic i representació dels déus

Sembla que hem d'acontentar-nos amb quatre principis interpretatius. D'una banda, la impossibilitat d'establir una distinció clara, nítida, entre un discurs que considerem autoritatiu, propi d'un àmbit de coneixement sancionat -dins el qual hi entraria, també, tot el que té a veure amb els déus-, i un discurs públic, en *performance*, que té com a objectiu complaure la seva audiència. La història de la Filosofia antiga tindrà com a un dels seus objectius la necessitat de separar una cosa de l'altra²⁷⁵, amb el pressupòsit -podem dir- d'una indiferenciació prèvia. El nostre segon principi interpretatiu és que la tragèdia sembla concebuda, malgrat la tradició interpretativa posterior, com un espectacle en què l'eficàcia immediata de cadascuna de les parts sembla predominar sobre la unitat estructural. El tercer principi -que, cal reconèixer-ho, no sempre és fàcil de mantenir- és que la tragèdia, en tant que part del culte, té com a objectiu enaltir els déus, i que la incorporació a les formes tràgiques de discursos contemporanis sobre la divinitat que no pertanyen al que podríem anomenar cabal principal de la tradició poètica haurà de fer-se d'una manera acordada -d'una manera o una altra- amb aquest fi. El quart principi és que la tradició grega de representació de déus i herois no té com a contingut propi el que podríem anomenar correspondència entre imitació i una "realitat" descriptible, la reproducció fidel de quelcom que se suposa que existeix, o ha existit, en un altre lloc o en un altre temps, sinó formes de representació que es consideren adequades a cadascun dels contextos en què aquesta representació té lloc.

Si ho haguéssim de sintetitzar: la tragèdia és un espectacle, valorat -almenys fins a un determinat moment- per la seva eficàcia immediata, de valor fonamentalment performatiu, en què la representació adequada -no "fidel", en el nostre sentit ordinari de la paraula- és un acte que per si mateix honora els déus i els herois. L'aparició de déus i herois en els poemes, en la representació teatral, igual que en les diverses formes de representació plàstica, constitueix per si mateix una de les formes que pot adoptar el culte a les divinitats.

Segurament és així -encara que no volem entrar en detall en aquesta qüestió- com el debat platònic sobre la correcció de la representació dels déus en la poesia i la no presència d'aquest debat en Aristòtil adquireix tot el seu sentit. Encara que Plató es plantegi la qüestió de la proximitat entre

fa que els mortals apareguin com a més similars als contemporanis d'Eurípides: es neutralitza parcialment la distància entre la quotidianitat i el "món dels herois". Estem d'acord que això és el que trobem en les tragèdies d'Eurípides conservades, i que, aparentment, l'efecte que es produeix és aquest. Som més escèptics davant la possibilitat de reconstruir, a partir d'aquí, un tractament específicament euripídic de la divinitat, enfront, sobretot, del material conservat de Sòfocles i Èsquil, encara més escàs.

²⁷⁵ HEATH (1987a) pp. 5-10 exposa, mitjançant un recull de passatges, que per als grecs la finalitat fonamental de la poesia era donar plaer. Encara que, certament, aquesta qualitat de la poesia sigui fonamental, la selecció de HEATH ens sembla descaradament unilateral. Així, Hesíode subratlla la qualitat plaent de la poesia, però, alhora, també lliga la veu del poeta a la de figures d'inequívoca autoritat -*Teogonia* vv. 80-115-. Pel que fa a Plató, la qüestió de la poesia és complexa i no podem comentar-la en detall, però hi ha una qüestió que ens sembla molt clara: el filòsof no critica la poesia únicament com a discurs que té conseqüències negatives sobre l'oïdor -d'una manera anàloga a com, diguem, un crític modern podria atacar els mitjans de comunicació-, sinó que, en el *Ió* i la *República*, discuteix l'estatus ontològic de la poesia mateixa com a transmissora de saber i com a representació. Aquest fet és difícilment discutible, i la seva implicació immediata és que Plató no tracta la poesia simplement com a discurs amb qualitats psicagògiques, sinó, també, com a vehicle d'un coneixement que cal criticar en tant que coneixement.

la còpia i el model com a argument general contra la poesia i altres arts, allò que sembla interessar-lo en la qüestió de la representació dels déus no és la definició de la divinitat mateixa, dels seus atributs, etc., més enllà de l'àmbit estrictament moral. Condemna la mimesi de déus i herois amb trets morals indesitjables, en tant que la *performance* en què déus i herois apareixen d'aquesta manera no es troba a l'alçada de la divinitat, no respon a les qualitats que hauria d'encarnar una divinitat per poder considerar-se divinitat. El debat és moral, perquè, encara que cerqui de fonamentar la seva condemna de la poesia en pressupòsits de caràcter gnoseològic, aquests no es poden dissociar del context en què es produeixen, i de la noció grega d'una representació que no ha de ser "tal com són els déus", en el sentit -per a nosaltres- clàssic d'*adaequatio ad rem*, sinó, més aviat, digna de l'estatus que s'atribueix a la divinitat²⁷⁶.

El cas d'Aristòtil potser encara és més il·lustratiu. En la *Poètica* no tracta la funció cultural de la tragèdia, igual que no tracta en cap sentit la inserció d'aquesta en la vida de la ciutat, i la treballa, fonamentalment, com a text. Podríem discutir llargament per què això es dona en Aristòtil i encara no es dona en Plató, però, en qualsevol cas, difícilment podem negar que entre l'un i l'altre ha progressat la tendència a l'organització del saber en àrees específiques, que culminarà en època hel·lenística. Doncs bé: en la *Poètica* pot afirmar simultàniament que la tragèdia és una modalitat determinada de representació -no pas mera reproducció de la realitat-²⁷⁷, i, alhora, que els déus que hi apareixen són "tal com se sol dir que són"²⁷⁸, sense més explicacions. Evidentment podríem trivialitzar una de totes dues afirmacions, però trobem més raonable de pensar que Aristòtil es refereix a una mateixa realitat des de dos punts de vista diferents: d'una banda, la tragèdia és, efectivament, una modalitat de representació, amb una relació específica amb la realitat, que no és de reproducció fidel, i els termes amb què Aristòtil la caracteritza -representació elevada- fan referència a aquesta relació específica. Alhora, però, recull el paradigma que hem anomenat homèric-hesiòdic, que no és l'única forma tradicional de representació dels déus, però sí la que predomina en el pla panhel·lènic, i des d'aquest punt de vista Aristòtil pot dir que la representació dels déus que hi apareix és l'habitual.

Hem citat Plató i Aristòtil, encara que molt de passada, precisament perquè tenen un paper de frontissa en el procés de transformacions epistèmiques en què s'insereix la tragèdia àtica²⁷⁹. Es troben entre una sèrie de figures que fan possible que la Filosofia emergeixi com a disciplina específica, i que la resta de sabers s'organitzin entorn d'aquesta en tant que àrees de coneixement ja diferenciades. La seva pregunta per la poesia i, més específicament, per la tragèdia -probablement el gènere poètic més rellevant en la *polis* democràtica- és possible en tant que encara conserven, i alhora neguen, la noció que la poesia sigui un àmbit públic de discurs en què, sense necessitat d'un suport teòric, es discuteixin les idees de l'època, igual que es poden discutir en d'altres àmbits.

²⁷⁶ Òbviament que hem evitat el que potser és el principal problema interpretatiu: com relacionar la condemna entre una mimesi adequada i la condemna de la mimesi en general, i fins a quin punt aquesta última es dona realment en Plató. És un problema que no podem tractar aquí. Aquesta és una qüestió que no és específicament platònica, ni tan sols específicament grega. Cf. GOODY 1997, esp. pp. 1-34.

²⁷⁷ Aristòtil, *Poètica*, 1448 a.

²⁷⁸ Aristòtil, *Poètica*, 1460b35. És un passatge d'interpretació difícil, no tant pel que diu sobre els déus, sinó pel context en què ho diu: parla dels diferents errors que es poden donar en la mimesi i de la importància relativa d'aquests. És interessant que remet les representacions habituals dels déus al judici de Xenòfanes, sense mantenir, aparentment, el caràcter moral d'aquest, sinó simplement el descriptiu.

²⁷⁹ Les òbvies diferències entre el tractament platònic i el tractament aristotèlic de la poesia, en la forma en què ens ha arribat, ens podrien fer pensar, també, en una "frontissa" entre tots dos autors: en el primer, encara existeix una clara consciència de la inserció de la poesia i el teatre en una societat "oral", mentre que el segon, aparentment, ja treballa a partir del "text". Preferiríem no afirmar-ho de manera rotunda: el discurs de tots dos autors ens ha arribat mitjançant gèneres textuals diferents, i és molt difícil de dir fins a quin punt el diferent context discursiu pot influir, també, en la nostra comprensió de l'un i de l'altre.

Així, la visió posterior dels grecs sobre el seu propi passat permetrà parlar d'Eurípides com d'un “filòsof sobre l'escena”²⁸⁰. Podríem dir que això és, alhora, veritat i mentida. És veritat perquè aquest dramaturg toca, ni que sigui de manera molt genèrica, una sèrie de qüestions que en èpoques posteriors formaran part del discurs, ja estructurat, de la Filosofia, en uns termes recognoscibles per a l'època hel·lenística. Aquest últim punt és important: és perfectament plausible que Èsquil i Sòfocles tractin temes “filosòfics” en la mateixa mesura que Eurípides. Però és Eurípides qui apareix en èpoques posteriors com a “filòsof”, simplement perquè els termes en què tracta els temes esmentats, potser, podien considerar-se més “filosòfics” des del punt de vista de la Filosofia ja concebuda com a disciplina²⁸¹.

Però, alhora, aquesta visió d'Eurípides com a “filòsof sobre l'escena” és anacrònica, en tant que el públic intencional de les seves tragèdies, molt probablement, no considerava que la discussió escènica de les representacions dels déus, l'estructura del cosmos, etc., fos part d'un discurs específic, sinó que simplement era quelcom que es podia fer en l'àmbit del teatre.

En els capítols posteriors veurem dos exemples específics, prou complexos, del tractament euripideu de les figures divines: els que ens forneixen l'*Hèracles* i l'*Hipòlit*.

²⁸⁰ Vitruvi 8.1. Cf. WRIGHT (2005), pp. 226-337. Els intents de reconstrucció d'una “filosofia euripidea” són in comptables. Podríem esmentar un clàssic com NESTLE (1901) pp. 51-152 en què Eurípides en què la “teologia” euripidea es posa en relació amb Heràclit, un estudi modern i sòlid com BENEDETTO ([1971] 1992), i un intent relativament recent com ASSAEL (2001).

²⁸¹ És complex d'afirmar, com fa GUTHRIE (1971) p. 56, que Eurípides és “another spokesman of the new thought”. Insistim que construccions com “pensament oral” / “pensament escrit”, “pensament tradicional” / “pensament no tradicional”, són formalitzacions que nosaltres imposem a un conjunt de dades. No és gens clar que un atenès del segle V a. C considerés “nou” tot el que nosaltres consideraríem “nou”, i viceversa, o que considerés rellevant aquesta “novetat” en els mateixos casos en què la hi consideraríem nosaltres.

III. Primera exemplificació: Hèracles tràgic

1. Introducció

L'*Hèracles* és una obra en què es plantegen amb una especial agudesesa els problemes de la representació de la divinitat. Els déus olímpics structuren explícitament l'acció i, alhora, tenen una forta presència en els discursos dels personatges. Els modes de problematització de la divinitat que hem estat veient hi són pràcticament tots presents: dissociació entre l'actuació dels déus i les expectatives de justícia dels mortals, transformació de versions prèvies de la mateixa història, i, possiblement, una al·legorització de les divinitats. Dues de les qüestions entorn d'aquesta obra que han estat més tractades per la bibliografia moderna tenen a veure amb la problemàtica de la representació dels déus. En primer lloc, la de la unitat de l'obra -plantejada també a propòsit d'altres tragèdies d'Eurípides-, motivada, sobretot, per l'aparent gratuïtat de la intervenció dels déus²⁸². En segon lloc, la discussió entorn de la follia d'Hèracles i els intents de donar-li una motivació purament humana.²⁸³ Notem que, tant en un cas com en l'altre, la qüestió ve donada pel fet que la intervenció dels déus en la trama argumental sembla arbitrària, immotivada, i no satisfà el lector o espectador modern. Secundàriament, també, pel canvi de personatges principals a mitja obra -un fenomen que es dona també, en major o menor mesura, en d'altres tragèdies d'Eurípides-²⁸⁴, un canvi que naturalment està justificat per la trama argumental, però que pot semblar fruit d'un desenvolupament capriciós d'aquesta.

És una tragèdia d'interpretació summament difícil. El seu significat efectiu ha estat objecte d'un intens debat, com a mínim, des de WILAMOWITZ (1895). En el seu monumental comentari, el magne filòleg alemany proposava, en primer lloc, que en l'*Hèracles* hi havia una contraposició implícita entre un model heroic àtic, encarnat òbviament per Teseu, i un de dòric -implícitament, lacedemoni-, representat pel protagonista de l'obra. En segon lloc, que el model heroic dòric era criticat en l'obra per la seva desmesura i violència implícites. WILAMOWITZ defensava que la

²⁸² Aquesta qüestió va donar peu a un llarg debat sobre la unitat dramàtica d'aquesta obra. WILAMOWITZ ([1895] 1959) p. 128 postula que l'aparició de les deesses funciona tan sols com a pretext perquè es mostri la realitat del caràcter del personatge, un *hybristes*, un home desmesurat, propens a la follia. La manca d'unitat de l'obra fou criticada per KITTO ([1939] 1961), MURRAY (1946) p. 112, que li va atribuir el cèlebre qualificatiu de "*broken-backed*" i per NORWOOD ([1920] 1953) p. 229. SHEPPARD (1916), CHALK (1962) i KAMERBEEK (1966) en defensen un tipus o un altre d'unitat temàtica. Cf. també BURNETT (1971) i FOLEY (1985). Un intent interessant, i no massa conegut, d'estructurar la unitat de l'obra a partir dels seus temes recurrents és el de PORTER (1987). BOND (1981) pp. xix-xx fa una crítica dels intents de cercar una unitat en l'obra mitjançant la recurrència de termes i motius que, segons aquest autor, no serien perceptibles per a un públic teatral. Nosaltres donem total suport als punts de vista sobre l'estructura de l'obra expressats a MASTRONARDE (2010) pp. 167-169.

²⁸³ Sobre la follia antiga i les diferències respecte de la consideració moderna de la psicologia humana, sempre té interès PADEL (1992) i (1995).

²⁸⁴ MASTRONARDE (2010) p. 65s.: "*In the past, critics who have approached the Greek plays with an inappropriate sense of individuality and a modern fascination with character have often engaged in fruitless struggles to define the one most important character [...] and others have resorted to terms like 'diptych structure', as if it is self-evident that a play should feature one central character from beginning to end.*"

intervenció escènica de la divinitat no era essencial per a l'argument, i que la follia no era més que un desenvolupament lògic de la violència que el personatge ja havia mostrat en la primera meitat de l'obra. La primera d'aquestes dues nocions ha quedat pràcticament descartada, en tant que avui dia tenim una visió molt més clara del caràcter panhel·lènic de la figura d'Hèracles i de la seva connexió no pas trivial amb Atenes. La interpretació psicologitzant de la follia ha tingut una presència més continuada en els estudis sobre l'*Hercules furens* de Sèneca.

La nostra interpretació de l'*Hèracles* parteix de dos principis que trobem essencials. En primer lloc, la necessitat de contextualitzar aquesta tragèdia en el marc de les interpretacions de la figura d'Hèracles que es troben en el segle V a. C. Atribuïm una especial significació a la probable importància prèvia d'Hèracles a Atenes, ja en el segle VI a. C., com a personatge lligat a la *polis* i a la tirania de Pisístrat, que no sembla que l'arribada del règim clistènic hagi esborrat²⁸⁵, i també a l'ús persistent d'aquest semidéu com a paradigma de virtuts en el segle V a. C., evident en àmbits diversos. Així, en la lírica coral. Però també en modalitats no poètiques de discurs, com la interpretació al·legòrica de les proeses d'Hèracles en Herodor²⁸⁶ i en la faula de Pròdic²⁸⁷. L'existència d'aquests poemes i textos diversos no afecta totes les representacions d'Hèracles que tenen lloc en aquesta època, però sí que obren una possibilitat interpretativa que creiem que paga la pena de rastrejar.

En segon lloc, la presa en consideració de l'estructura dramàtica d'aquesta obra, que, d'acord amb el nostre parer, du fins al seu extrem algunes de les possibilitats del gènere tràgic que havíem comentat en el capítol anterior. Més concretament: la presa de distància davant l'acció i el comentari d'aquesta per part dels personatges mateixos. Aquest aspecte de l'*Hèracles* és molt visible en alguns passatges, i no tant en d'altres, però pensem que hi és present d'una manera continuada. La discussió entorn de l'acció dramàtica és incessant, i el seu objecte no és una "història" construïda en termes realistes, sinó una sèrie d'elements narratius que els personatges mateixos posen en dubte.

Així, un primer exemple: en l'obra, Amfitrió ens explica que Hèracles ha davallat al món dels morts en cos vivent pel Tènar, en una breu explicació que probablement al·ludeix a un poema èpic anterior en què es narrava la catàbasi de l'heroi²⁸⁸, i té l'esperança que aquest retorni. Enfront d'ell, Lycus pensa que Hèracles no tornarà, sinó que ha mort²⁸⁹, però en cap moment no tenim clar si realment creu en la davallada al món dels morts en cos vivent -cosa que no sembla probable, donada la resta del seu discurs-, i, si no hi creu, tampoc no ens explica per quin motiu Hèracles hauria d'haver mort. També sembla que Mègara consideri que l'heroi és mort, sense més explicacions. De la mateixa manera, Lycus discuteix les proeses d'Hèracles en uns termes que semblen propis d'un racionalitzador del segle V a. C., més que no pas d'un personatge que viu en el mateix món que el protagonista de la història. Atribueix les "proeses" a exageracions i amplificacions a partir d'un

²⁸⁵ Cf. BOARDMAN (1972), (1975), (1989).

²⁸⁶ *FGrHist* 31.

²⁸⁷ Xenofont, *Memorabilia*, 2.1.21-34.

²⁸⁸ Cf. LLOYD-JONES (1967), Boardman (1975).

²⁸⁹ Així ho diu, sense més preàmbuls, en el v. 145. És clar que podem trobar tota mena de justificacions "dramàtiques" per a aquestes paraules, però no creiem que pagui la pena. La discussió entre Lycus i Amfitrió, com veurem més endavant, és la discussió sobre si cal creure o no en un determinat *mythos*.

nucli de veritat de què elimina tots els elements meravellosos, sense que en cap moment tinguem clar, per exemple, si Lycus creu en la força sobrehumana d'Hèracles o en l'existència de monstres -existència que, si la tragèdia funcionés d'acord amb models realistes, hauria de ser molt evident per a algú que viu en el mateix món que Hèracles o Teseu-.

Però, més enllà d'aquests casos evidents, i no estranys en una tragèdia, tenim un passatge que va més enllà del que trobem habitualment en aquest gènere, i que ha estat objecte de debats molt aferrissats: els cèlebres vv. 1341-1346 en què sembla que Hèracles defensi una visió de la divinitat aliena als relats propis de la tradició èpico-tràgica, i que és, de fet, incompatible amb la mateixa història que s'està representant. Aquests versos constitueixen un dels passatges més importants per al debat entre lectures "tradicionalistes" i "racionalistes" de la tragèdia eurípidea. La interpretació d'aquests versos ha estat molt discutida²⁹⁰ i hi ha hagut qui ha provat de reduir-ne l'impacte mitjançant el recurs considerar-los una mera expressió de la desesperació d'Hèracles²⁹¹, o de donar-los una interpretació que gairebé gosaríem anomenar sofisticada per fer-los compatibles amb l'argument de l'obra²⁹². Nosaltres, d'acord amb el que hem exposat fins ara, no creiem que la versemblança d'aquests versos en el context de l'acció dramàtica sigui un problema insalvable, sinó, simplement, un cas extrem de certes tendències que hem pogut observar en el conjunt de la tragèdia grega.

Però hi trobem un altre element que contribueix a la seva excepcionalitat: el seu caràcter obertament metapoètic. En aparença, la discussió entre Hèracles i Teseu té com a objecte els déus. Però, en realitat, tots dos discuteixen explícitament la representació de la divinitat en els *aoidon [...] logoi*, i no pas altres fonts de coneixement que poguessin dir-nos com són els déus. Aquí, la desconexió entre el diàleg tràgic i la situació en què es troben els personatges es fa novament evident. Hèracles i Teseu parlen dels déus com si només en tinguessin notícia mitjançant els poemes, encara que el context narratiu gairebé pressuposi un coneixement directe de la divinitat per part de tots dos. Caldria afegir-hi, encara que sigui una obvietat, que la crítica d'Hèracles contra una determinada manera d'entendre els déus aparentment també segueix un dels models discursius que adopten les crítiques contra el paradigma homèrico-hesiòdic. Més concretament, el model de Xenòfanes, i també, més limitadament, el d'Antifont²⁹³. Insistim que aquestes aparents incoherències formen part de la manera mateixa com es constitueix el discurs tràgic. Però el que ens interessa aquí, en realitat, és el caràcter metapoètic ja al·ludit: els *aoidon [...] logoi* apareixen com a categoria dins de la tragèdia mateixa.

Aquest passatge és un testimoni, en primer lloc, de l'amplitud amb què el gènere tràgic pot acollir formes discursives contemporànies i servir de marc per a la presentació i discussió d'aquestes. Alhora, també demostra fins a quin punt el manteniment d'aquest paradigma homèrico-

²⁹⁰ Cf. GRUBE (1941) p. 58, BURNETT (1971), BROWN (1978), HALLERAN (1986), MICHELINI (1987), pp. 272-276, 275 n. 194, YUNIS (1988), pp. 155-169, GREGORY (1991) 141-149, 153 n. 51 EGLI (2003) pp. 122-124, SOURVINOU-INWOOD (2003) pp. 372s., PAPADOPOULOU (2004) pp. 85ss., 97, 176. També, naturalment, WILAMOWITZ-MOELLENDORFF Ed. ([1895] 1959), BOND Ed. (1981), BARLOW Ed. (1996) *ad loc.*

²⁹¹ Per excel·lència, SOURVINOU-INWOOD (2003), que en aquest cas -creiem- força la lectura del text per fer-la encaixar en la seva comprensió global de la tragèdia grega. La seva argumentació no aconsegueix anar més enllà del que molt abans havia dit BOND (1981) *ad loc.*: que la necessitat de coherència dramàtica -que BOND no discuteix- pot justificar aquests mots, efectivament, com a expressió de la desesperació del personatge, però que això no exclou, alhora, que representin el punt de vista real i efectiu d'Eurípides.

²⁹² Així, PAPADOPOULOU (2005) p. 88, en el marc d'un llibre que d'altra banda és molt valuós, proposa d'entendre les paraules d'Hèracles com a resposta a l'afirmació de Teseu que els déus cometien adulteri entre ells. Així, l'adulteri de Zeus amb Alcmena no hi estaria inclòs, i no pertorbaria la nova representació de la divinitat concebuda per Hèracles.

²⁹³ Xenòfanes DK 21 A 23 (Cf. YUNIS [1988] pp. 163s. n. 46 sobre els problemes de fiabilitat d'aquesta font) i Antifont DK 87 B 10, proposat a WILAMOWITZ ([1895] 1959) 3.271.

hesiòdic i el seu ús en les *performances* que formen part del culte és compatible amb la crítica del paradigma mateix: els *dystenoi logoi* a què fa referència Eurípides no són simplement uns poemes inconcrets, sinó tota una tradició a la qual pertanyen també Eurípides mateix, les seves tragèdies i fins i tot l'*Hèracles*. Avancem la nostra opinió sobre aquest passatge tan discutit: no creiem que sigui possible d'interpretar-lo de manera compatible amb el conjunt de la trama argumental. Tampoc no creiem que sigui necessari. L'actor que encarna Hèracles, una figura del culte, s'adreça als atenesos per parlar-los sobre els déus, com un comentari sobre allò que estan veient.

La dificultat d'aquest *Hèracles*, el fet que hi apareguin en forma molt més evident uns fenòmens que en altres tragèdies solament apunten, ens han convençut de comentar-lo en primer lloc, encara que cronològicament, d'acord amb totes les dades que tenim, sigui més tardà²⁹⁴. Malgrat els evidents problemes interpretatius, pensem que les qüestions de representació de la divinitat que s'hi fan visibles permeten d'elaborar un model més clar, que sens dubte no es podrà extrapolar tal qual a d'altres tragèdies, però que sí que ens servirà com a referència.

2. Els fonaments de la representació evergètica de l'heroi

En aquest apartat, i en el següent, no aspirem a fer una presentació exhaustiva de la història d'Hèracles. Aquesta ja ha estat feta amb suficient competència²⁹⁵. Sí que voldríem presentar els fets que ens permeten d'entendre perquè un personatge complex i multiforme com Hèracles pot funcionar en alguns contextos com a paradigma de virtuts.

L'*Hèracles* euripideu s'inscriu en una tradició que, com dèiem en l'apartat anterior, coneixem de manera molt imperfecta. Una qüestió tan important com la seva elevació a heroi evergeta i a paradigma de *arete* en una part de la poesia del segle V a. C., i la posterior interpretació al·legòrica dels seus treballs en el mateix segle com a representació de virtuts humanes, ens són coneguts únicament a través de fragments, i d'uns pocs poemes de lírica coral. Tot i això, les dades que tenim al nostre abast ens permeten de dur a terme una contextualització, ni que sigui parcial, d'aquesta obra tràgica.

El marc previ en què cal situar l'evolució d'Hèracles en el segle V a. C. és, primer de tot, el de la seva mateixa diversitat. Hèracles és un personatge polifacètic. A diferència d'altres figures de l'anomenada mitologia grega, no gira entorn d'un únic tema o història -encara que sigui un únic tema o història susceptible d'interpretacions diverses-, sinó que l'aparent unitat de la seva "biografia" mítica es constitueix a partir de materials molt abundants i diversos. Si contemplem la totalitat de les fonts, podríem repetir GALINSKY (1972) pp. 1-2:

"Oedipus [...] would lose his identity if he appeared in one

²⁹⁴ Per a la datació de l'*Hèracles* en el 424 a. C., cf. GOOSSENS (1962), pp. 345ss. D'altra banda, seguim GIBERT (1997) p. 85 n. 4 en la consideració que no solament l'ordre de composició i estrena de les dues tragèdies anomenades *Hipòlit* és qüestionable, sinó que fins i tot la datació en l'any 428 a. C. no es pot donar per segura.

²⁹⁵ Sense pretensió d'exhaustivitat, donem una llista dels llibres i articles que ens han resultat fonamentals per comprendre la figura d'Hèracles: WILAMOWITZ-MOELLENDORFF ([1895] 1959), BROMMER (1953), WOODFORD (1971), BOARDMAN (1972), GALINSKY (1972), BOARDMAN (1975), SHAPIRO (1983), STINTON (1987), BOARDMAN (1989), HUTTNER (1997), SCHMIDT (2008), STAFFORD (2010)

century as the great, tragic sufferer, in another as the paragon of superhuman physical prowess and bravado, in another as the ideal nobleman and courtier, in another as the incarnation of rhetoric and intelligence and wisdom, in another as the divine mediator and a model of that way of life whose reward can only be heavenly, in another as a metaphysical struggler, and in yet another as a comic, lecherous, gluttonous monster or as a romantic lover, and in still another as the exemplar of virtue. Herakles, even in the same century, could assume all these roles which are heterogeneous but not out of character."

La visió del mite en GALINSKY no és la nostra, i no podem acceptar plenament totes les implicacions que aquest passatge té per al seu autor²⁹⁶. Però, tot i això, el fet que reflecteix és indiscutible: l'acumulació d'històries i de rols entorn d'Hèracles té com a conseqüència un heroi sense un motiu central clarament definit com podria ser l'incest per a Èdip, el retorn a la pàtria per a Ulisses o el matricidi per a Orestes, ni tampoc un rol axial com podria ser l'encarnació de la *polis* atenesa per a Teseu. Encara que aquests últims personatges tampoc no es puguin resumir en un únic gest o en una única proesa, la seva *persona* té uns centres de gravetat molt més clars. D'acord amb els indicis que posseïm, és probable que alguns dels trets que en època clàssica seran característics d'Hèracles, com l'ús d'armament no convencional, encara no s'hagin donat, o com a mínim no s'hagin donat de manera unívoca en època arcaica.

El repertori de passatges més antic que tenim pertany al gènere èpic i ens permet de fer-nos solament una idea molt limitada dels rostres que podia tenir aquest personatge fins al segle VI a. C. La impossibilitat d'establir una cronologia entre els diferents poemes, i fins i tot entre els diferents passatges que trobem dins d'un mateix poema, ens impedeix de dir en quins casos ens les havem amb una evolució del personatge, i en quins, simplement, amb la coexistència de diverses modalitats de representació en una mateixa època. Tampoc no coneixem prou bé l'evolució del seu culte, per bé que sembla probable que l'assumpció plena de l'apoteosi i l'elevació del personatge al rang de semidéu olímpic tinguin lloc en època relativament tardana -entre finals del segle VII a. C. i mitjan segle VI a. C.-²⁹⁷, i potser fou sustentada per la tirania de Pisístrat com a mitjà de promoció del tirà mateix, que sembla haver estat associat a Hèracles ja en vida²⁹⁸.

En qualsevol cas, comentarem breument aquestes primeres aparicions del personatge. No aspirem a fornir-ne una interpretació exhaustiva, sinó solament a establir uns pocs fets que considerem rellevants per al nostre treball.

1) El corpus homèric

En el corpus homèric és esmentat repetidament com un gran lluitador que va viure en èpoques passades. És una situació anàloga a la de tantes altres figures presents en Homer: és objecte

²⁹⁶ Ens referim, sobretot, a la visió d'un personatge mític -i, alhora, objecte de culte- com a mera acumulació de relats i atribucions, sense una unitat subjacent. Una altra cosa és que un mateix personatge tingui una història llarga i pugui adoptar funcions diferents en contextos diversos, cosa que és gairebé obvi que sí que succeeix amb Hèracles.

²⁹⁷ Cf. SHAPIRO (1983) i STINTON (1987).

²⁹⁸ Cf. BOARDMAN (1972), (1975), (1989). Cf. PARKER (1996) pp. 84s. entorn de la polèmica originada per les hipòtesis de BOARDMAN.

d'al·lusions repetides, com si es tractés d'un personatge ja conegut per a l'audiència del poema, però no arribem a contemplar-ne una visió global. En el marc homèric pot aparèixer alhora com un fill estimat per Zeus i, en tant que la seva força i poder desmesurats li ho permeten, també com a enemic d'alguns déus. En algunes ocasions s'ha volgut interpretar aquest Hèracles "enemic dels déus" com a paradigma d'impietat, o, almenys, com a model de guerrer d'una època anterior a la de la guerra de Troia en què encara no regien les normes morals aristocràtiques pròpies dels cabdills aqueus de la *Iliada*²⁹⁹. Nosaltres sospitem que aquesta lectura és massa unilateral i probablement errònia. La manca d'un veritable context per a la *Iliada* i l'*Odissea* -el nostre obvi desconeixement de la tradició oral en què recolzen, la pèrdua del cicle èpic, etc.- ens impedeix de formalitzar una "moral homèrica"³⁰⁰. Els enfrontaments d'Hèracles contra uns determinats déus -mai contra Zeus, que apareix en tot moment com a protector de l'heroi- no són necessàriament impietosos en un marc discursiu en què les dissensions entre divinitats formen part del sistema mateix de representació d'aquestes.

Així, a *Iliada* 5.381-404, Hèracles apareix com a enemic d'Hera i d'Hades en paral·lel amb els Alòades, i Dione el compara amb Diomedes, perquè aquest ha gosat ferir la seva filla Afrodita. És cert que la comparació amb els Alòades, castigats per rebel·lar-se contra la divinitat, evocaria, en principi, un personatge impietós. Però no podem oblidar el context d'enunciació. Diomedes ha ferit Afrodita, no simplement com a conseqüència d'una desmesura innata en el personatge -tot i que és possible que la desmesura existeixi igualment; aquesta seria una altra qüestió-, sinó, primàriament, gràcies a l'ajut d'Atena, enviada per Zeus. Així doncs, aquest atac d'un mortal contra una immortal ha servit per preservar l'ordre de l'Olimp, i les protestes d'Afrodita i Dione, igual que les d'Ares, no tenen, en últim terme, validesa contra el guerrer mortal. Cal situar la comparació amb els Alòades en aquest context. Implica que no és necessari que veiem Hèracles com a impiu des del punt de vista de Zeus, i, segurament, tampoc des del punt de vista del públic intencional de l'obra homèrica.

Sentim un escepticisme anàleg davant la interpretació descontextualitzada d'altres passatges en què Hèracles apareix igualment sota una llum desfavorable. Així: *Iliada*³⁰¹ 5.403: *σχέτλιος, ὀβριμοεργός, ὃς οὐκ ὄθητ' αἴσυλα ῥέζων* *Odissea*³⁰² 21.28s.: *σχέτλιος, οὐδὲ θεῶν ὄπιν αἰδέσαστ' οὐδὲ τράπεζαν*. Caldria afegir-los la història de la mort d'Ífit, una de les versions d'un relat que, certament, serà paradigmàtic d'allò que hi ha de blasmable en la figura d'Hèracles (vv. 21.22-30)³⁰³. Els termes que s'empren aquí per parlar de l'heroi són indubtablement negatius, però, tot i això, creiem que també en aquest cas cal aplicar, en un altre pla, les prevencions que hem plantejat en el paràgraf anterior. Tant en la *Iliada* com en l'*Odissea* trobarem termes anàlegs aplicats en situacions diverses a Agamèmnon, Aquil·les, etc., segons quines hagin estat les conseqüències de les seves actuacions. Sense necessitat d'entrar en les complexitats de l'univers moral homèric, és prou evident que, en aquest, és habitual l'ús de termes negatius per caracteritzar uns determinats aspectes de personatges de rang elevat, i, alhora, l'absència, dins d'aquest món, d'una distinció clara entre "bons" i "dolents". Per això mateix, malgrat l'atribució a Hèracles de diverses formes de desqualificació moral, és molt difícil d'extreure'n conclusions de caràcter global sense un coneixement directe de la probable tradició èpica -o tradició narrativa d'un altre tipus- de què depenen aquestes al·lusions al personatge.

²⁹⁹ Cf. GALINSKY (1972) p. 15.

³⁰⁰ Cf. ALLAN (2006).

³⁰¹ Citem l'edició d'ALLEN / MONRO.

³⁰² Citem l'edició d'ALLEN.

³⁰³ Cf. DAVIES (1991), pp. xxii-xxx.

Això es fa evident, sobretot, en passatges en què es posen de relleu els aspectes d'Hèracles que el fan digne d'admiració. El seu vincle amb Zeus és evident: a 14.265s. és esmentat com a fill estimat per Zeus, i a 14.323s. Zeus mateix al·ludeix al desig que havia sentit per Alcmena. Encara una altra al·lusió en què es fa evident la necessitat de relativitzar la supèrbia de l'heroi contra algunes divinitats: a 15.14-35 Zeus recorda un episodi del passat en què va castigar Hera pels turments que li havia infligit a Hèracles. Aquest turment consistia a enviar-li el vent del nord per fer-lo sofrir en el mar. Aquil·les mateix pren Hèracles com a referent (vv. 18, 115-121).

L'única referència a l'apoteosi que trobem en Homer se sol considerar una interpolació, potser del segle VI a. C., en l'època en què, segons alguns autors, es popularitza la noció que, en arribar al final de la seva vida, Hèracles es transforma en immortal i entra en l'Olimp. A *Odissea* 11.601-608, Ulisses es troba l'ombra de l'heroi en el món dels morts, i en els vv. 11.602-604 apareix la noció d'un doble Hèracles: un heroi que durant la seva vida mortal tenia una part divina, que ha ingressat en l'Olimp, i una de mortal, que ha romàs en l'Hades en la forma de *psykhe*. Molt probablement, aquests versos no ens diuen res sobre la manera com era vist Hèracles en l'època de formació dels poemes homèrics, però, malgrat tot, tenen un gran interès. D'una banda, per a la reconstrucció de l'evolució del personatge: molt probablement són un intent de reconciliar una escena anterior en què simplement apareixia un Hèracles mort amb la idea posterior que Hèracles segueix amb vida a l'Olimp. Però, també, perquè la doble naturalesa que s'atribueix al semidéu en aquest passatge sembla trobar-se en paral·lel amb la noció, que trobarem en el corpus hesiòdic, d'un Hèracles que ha viscut una vida mortal immersa en el sofriment i, ara, dispensa favors als mortals des de l'Olimp. Aquest doble aspecte del personatge, que, en Hesíode té caràcter merament cronològic, es transforma aquí en la distinció entre una part mortal, que després de morta reflecteix encara aquesta vida de lluites i sofriment, i una part immortal que no apareix enlloc més dels poemes homèrics, però que podem suposar que és equivalent del semidéu hesiòdic.

Encara que l'estudi dels passatges homèrics en què apareix Hèracles tingui limitacions molt òbvies, podem dir, almenys, que no hi trobem una sèrie de nocions que en el segle V a. C. estaran associades al personatge: ni el rol d'evergeta que destrueix monstres perquè els mortals puguin viure tranquils en la terra, ni la idea que Zeus l'ha engendrat explícitament perquè acabi amb aquests monstres, faci habitable el món i consolidi el poder del Cronida mateix. No cal dir que el fet que no les trobem no indica, necessàriament, que no existissin en absolut en l'època de formació dels poemes.

2) El corpus hesiòdic

En el corpus hesiòdic apareix de manera inequívoca el contrast entre un Hèracles "del passat", un heroi que va sofrir grans penes en el món dels mortals, i l'Hèracles "present", l'Hèracles del culte, que viu feliç per sempre més en l'Olimp. Així, a *Teogonia* (vv. 289, 314s., 526s., 950), Hèracles apareix alhora com a heroi destructor de monstres -però sense que aquesta faceta del personatge estigui justificada per una "missió"- i com a estimat per Zeus. Cal subratllar que la mort de l'au que turmentava Prometeu (vv. 526s.) apareix aquí com a pensada per Zeus per glorificar el seu fill.

Un cas especial és el de l'*Escut*, un poema d'unitat dubtosa, que podria ser una expansió a partir d'un passatge de *Ehoiai*³⁰⁴. Precisament en el proemi, que sembla que és el tram més antic del poema³⁰⁵, es formula clarament la noció que Zeus engendra l'heroi amb una missió determinada:

³⁰⁴ Cf. LAMBERTON (1988) pp. 137-139.

³⁰⁵ Preferim no dir "pròpiament hesiòdic", donat que el sentit d'aquesta expressió no és clar: no considerem que estigui

protegir tant els déus com els mortals contra la destrucció (vv. 27-29). Encara que aquí el caràcter evergètic no es lliga forçosament amb trets morals que justifiquin de parlar d'un "paradigma de virtuts", sí que és prou evident que, com a mínim, els *actes* de l'heroi sí que tenen una dimensió evergètica.

Cal afegir-hi que, a *Escut*, Hèracles apareix encara amb armadura completa -per bé que de ferro- amb llança i arc, i no amb la vestimenta no convencional amb què solem trobar-lo en èpoques posteriors (vv. 128-138).

3) L'Himne Homèric a Hèracles

Aquest himne s'adreça inequívocament al semidéu que viu en l'Olimp, i des de l'Olimp reparteix *arete* i *olbos* (vv. 9). S'hi contrasta aquest present en què és objecte de culte amb el passat en què: a) Va dur a terme llargs viatges per ordre d'Euristeu (v. 5); i b) Va provocar molt de sofriment i també en va haver de suportar molt (v. 6). Veiem que els motius no són substancialment diferents dels que trobàvem en el corpus hesiòdic. La mateixa aparició d'Hèracles com a destinatari d'un himne -fins i tot si fem abstracció de la complicada història del corpus dels anomenats *Himnes Homèrics*- situa el personatge en un pla anàleg al dels déus olímpics i reforça aquesta dualitat entre l'immortal benaurat i el pretèrit infeliç d'aquest.

En aquest conjunt de passatges hi trobem alguns dels temes que seran fonamentals per a l'evolució posterior del personatge. Ens interessen, sobretot, els següents:

1) L'enemistat d'Hera i la protecció de Zeus, tema fonamental en l'*Hèracles*. És una de les nombroses versions d'un *pattern* narratiu prou conegut: Zeus engendra un fill fora del matrimoni, i Hera, en venjança, martiritza, o bé l'amant del seu espòs, o bé el fill. D'habitud, la història conclou amb la divinització de la persona torturada.

2) El sofriment de l'heroi, que almenys a partir d'un moment donat es contraposa amb la seva futura apoteosi. En les diverses tradicions que coneixem mitjançant fonts posteriors, aquest sofriment queda lligat, sovint, a formes de degradació, com poden ser la relació pràcticament d'esclavatge que sotmet Hèracles a Euristeu durant la realització dels Dotze Treballs³⁰⁶, i la submissió a Òmfale.

En les diverses tradicions posteriors que coneixem, aquests motius estan lligats entre ells i amb el caràcter evergètic de l'heroi, i és possible que ho estiguessin ja en el segle VI a. C. Així, el sofriment continuat de l'heroi apareix més o menys explícitament com a conseqüència de l'odi que Hera sent contra ell, i la seva elevació a paradigma de virtuts està relacionada tant amb la idea d'un Hèracles *polyponos* com amb la missió evergètica d'exterminar els monstres de la terra, per bé que no es pot reduir a aquests dos únics motius. De tota manera, abans del segle V a. C. no tenim cap testimoni sòlid d'aquesta elevació de l'heroi a paradigma moral.

Els segle V a. C. sí que el coneix, en convivència amb altres modalitats de representació. Així, l'Hèracles còmic³⁰⁷, una figura molt popular en l'Atenes d'aquesta època³⁰⁸. No sabem, però,

garantit que totes les obres "hesiòdiques" provinguin d'un únic autor.

³⁰⁶ Recordem que la fixació de la tradició entorn de les Dotze Proves sembla haver estat relativament tardana. BROMMER (1953) pp. 53ss. la situa cap al 460 a. C., coincidint amb les metopes del temple de Zeus a Olímpia.

³⁰⁷ Fem servir l'adjectiu "còmic" tant en el seu sentit antic com modern: Hèracles personatge de comèdia, i Hèracles que fa riure. L'un està lligat a l'altre, encara que no es confonguin: un Hèracles de drama satíric és indubtablement còmic des del punt de vista modern, però no és un personatge de comèdia.

³⁰⁸ Vid. JOUAN (1997). Cf. també GALINSKY (1972) pp. 81-100.

quina fou la seva forma inicial.

Entre els testimonis més antics, el corpus més interessant és, indubtablement, el pindàric. El conjunt de les seves aparicions en l'obra pindàrica - *Olimpiques*, 2.3, 3.11, 6.68, 7.22, 9.30, 10.16, 10.24; *Pítiques*, 5.71, 9.87, 10.3, 11.3; *Nemees*, 1.33, 4.24, 7.86, 10.17, 10.33, 10.53, 11.27; *Ístmiques*, 5.37, 6.35, 7.7; *fragments*, 29.4, 140a.51, 169a.5, 169a.42- exclou els trets de brutalitat i comicitat que trobaríem en d'altres contextos, i se centra en la glorificació d'un Hèracles que ja apareix com mortal divinitzat i com a model d'home just. Apareix amb freqüència com a fundador de jocs: *Olimpiques*, 2.3, 3.11, 6.68, 10.24, *Nemees* 10.53, 11.27.

A *Nemea* 1 -des del nostre punt de vista, potser el poema més rellevant-, l'heroi apareix de manera explícita en el paper evergètic que ja havíem vist en el corpus hesiòdic. Tirèsies enuncia de manera inequívoca la "missió" d'Hèracles: Zeus l'ha engendrat per destruir monstres i homes malignes. Aquí, i en d'altres passatges -cf. *Olimpiques* 10- es posa de relleu l'heroi *kallinikos* i *aleksikakos*. Aquests títols culturals s'apliquen també a les seves històries.

En qualitat de déu, els seus relats anteriors també són objecte de crítica. Així, a *Olimpica* 9, 35s., Píndar s'imposa a si mateix silenci a propòsit d'una història en què l'heroi s'enfrontava a Posidó, Apol·lo i Hades. La depuració de relats anteriors és un procediment repetit en Píndar i no permet de pressuposar un tractament específic de l'heroi. Però sí que ens fan notar que el poeta tebà ja el concebia com a heroi pietós durant la seva vida mortal, i com a déu després d'aquesta: així, s'imposa l'exigència que la seva actuació en els relats sigui pietosa. En la poesia pindàrica el personatge adquireix una dimensió moral.

Tot i això, el rol evergètic i el caràcter moral del personatge encara no s'associen a un tret que té les seves arrels en la poesia arcaica i adquirirà una gran importància en la tradició filosòfica: la disposició a renunciar als plaers de la vida, acceptar privacions, etc., en el compliment de les seves labors³⁰⁹.

Els textos anteriors o contemporanis de Píndar que se solen citar com a mostres de la transformació d'Hèracles en model de virtuts ens semblen menys rellevants. El document més antic que tradicionalment es considerava testimoni d'aquest Hèracles elevat a paradigma era el f. 10 K de Pisandre, presumptament procedent del segle VI a. C., ha estat denunciada com a espuri³¹⁰. Per motius totalment diferents, l'*Epinici* 5 de Baquilides, que també se sol citar en aquest context, tampoc no ens convenç com a testimoni d'un Hèracles virtuós: l'únic que hi apareix de manera inequívoca és la bona disposició de l'heroi envers Meleagre, però creiem que no hi ha elements suficients com per dir que Hèracles, aquí, funciona com a "model".

El text proper en el temps que, per motius que veurem més endavant, podem posar més fàcilment en relació amb l'Hèracles euripideu és la cèlebre faula de Pròdic, que coneixem mitjançant el resum a Xenofont, *Memorabilia*, 2.1.21-34 i l'escoli a Aristòfanes, *Núvols*, 361. Aquesta faula sembla pressuposar tant una imatge depurada de l'heroi com, probablement, també la missió evergètica d'aquest, i narra en termes inequívocament al·legòrics el moment en què Hèracles s'enfronta a l'elecció entre una vida de plaers, i una existència consagrada al mèrit -al servei dels déus, els *philous*, la ciutat, l'Hèl·lade sencera i la terra (*gê*)- que li exigirà esforç i asceti. Les dues opcions se li apareixen sota la forma de dues dones anomenades Arete i Kakia, i és prou evident que Hèracles es decidirà per Arete.

³⁰⁹ Allò que a HÖISTAD (1948) p. 27 s'anomenava *philanthropia through suffering*.

³¹⁰ Cf. DAVIES (1988) p. 135.

L'altre text, tristament fragmentari, es troba en Herodor d'Heraclea³¹¹, gairebé amb certesa contemporani d'Eurípides, autor d'un *Hèracles* en prosa, en disset llibres, que sembla que en bona mesura reflectia preocupacions anàlogues a les dels anomenats logògrafs³¹². Almenys en un fragment -Herodor Fr. 14, JACOBY *FGrHist* I 218-, du a terme una interpretació al·legòrica de l'heroi en què les proeses d'aquest es transformaven en representacions de la virtut. Aquest ús no està radicalment allunyat del de Pròdic: allí el personatge s'emprava per encarnar la decisió moral, mentre que en Herodor es tracta d'una detallada interpretació al·legòrica de les narracions habituals sobre Hèracles.

L'*Hèracles* d'Eurípides pertany aproximadament a la mateixa època que el de Pròdic i el d'Herodor, i a primera vista sembla radicalment diferent: amb totes les modificacions pròpies del gènere tràgic, és un Hèracles "heroic" que sembla remetre a una rica tradició èpica, malauradament perduda en la seva totalitat, i, en definitiva, també a allò que anomenàvem el paradigma homèrico-hesiòdic, en termes amplis. Al llarg d'aquest capítol esperem veure com l'afinitat entre el tractament euripideu d'Hèracles i aquestes altres versions contemporànies és més forta del que podria semblar a primera vista.

3. El plantejament de l'acció

La configuració escènica de què parteix l'obra, en l'escassa mesura en què ens és possible de reconstruir-la, constitueix una plasmació visual del conflicte bàsic. La distribució espacial és molt senzilla: l'únic punt recognoscible en l'espai escènic -segons sembla- és un altar de Zeus Soter que havia estat dedicat anteriorment per Hèracles³¹³. Si volguéssim cercar una estricta coherència espacial amb la resta de l'obra, hauríem d'imaginar que aquest altar es troba davant del palau reial, però, de fet, la presència d'aquest palau no influeix de cap manera en l'acció escènica fins a l'arribada de l'heroi, i podríem dir que, a efectes d'espai dramàtic, l'altar, en els dos primers episodis, no té un entorn veritablement definit. Sí que existeix una contraposició implícita entre aquest altar de Zeus Soter i la *polis* tebana, que, sense fer-se present de manera directa en l'escena, té un paper important almenys fins a la mort de l'usurpador Lycus.

Els familiars d'Hèracles -l'ancià Amfitrió, Mègara i els tres fills de l'heroi- s'han reunit entorn d'aquest altar com a suplicants. És l'únic recurs que els queda per protegir-se de la persecució de la *polis* tebana, governada ara per Lycus, enemic seu.

Tots els familiars apareixen marcats per una radical indefensió, arrelada en els seus mateixos trets físics. Mègara és una dona, els fills d'Hèracles són massa petits, Amfitrió és un ancià. Aquest últim, en el pròleg, afirma de manera gairebé textual que no hi ha cap dels familiars d'Hèracles que sigui pròpiament un *aner* -els fills d'Hèracles encara no són *andromenoi* (v. 38) i ell mateix ja no és un veritable home, en tant que la vellesa li impedeix de comportar-se com a tal (vv. 41s.). No tenen

³¹¹ Cf. HÖISTAD (1948) pp. 29-31.

³¹² Per cert que Hèracles tenia igualment un lloc important en les obres d'aquests, que hem conservat, també, de manera fragmentària. Els fragments rellevants són: Hecateu, fr. 23ss.; Acusilau, fr. 29ss.; Ferecides, fr. 68ss.; Hel·lànic, fr. 102ss. JACOBY *FGrHist*.

³¹³ Cf. la magnífica anàlisi de la construcció espacial d'aquesta escena, i de tota l'obra, a REHM (2002) pp. 100-113.

cap aliat, perquè tots els qui podien considerar *philous* no han estat *sapheis* -fixem-nos que aquest adjectiu és el mateix que després Mègara aplicarà a les coses *tôn theiôn-* i, en canvi, els veritables *philous* no tenen mitjans per ajudar-los (vv. 55s.). L'acció prèvia que els ha dut fins aquí s'explica en termes molt genèrics. L'anterior rei de Tebes, Creont, ha estat assassinat per l'usurpador Lycus. Aquest Creont és el mateix d'*Èdip rei* i d'*Antígona*, i és probable que en l'època de l'estrena de l'obra fos prou conegut per al públic atenès, però aquí se l'anomena simplement "fill de Meneceu" i no es comenta en absolut la seva actuació política. Sí que és evident el seu lligam amb Hèracles, casat amb la seva filla Mègara. La usurpació de Lycus i la mort de Creont han estat possibles perquè Hèracles havia baixat a l'Hades per dur a terme la seva Dotzena Prova.

En arribar la pàrodos entra en l'espai escènic un Cor compost per ancians fidels igualment a Creont i a Hèracles³¹⁴. HOSE (1990) p. 92 ens fa notar el seu caràcter atípic: no és un exponent d'una normalitat raonable que s'enfronta a la situació tràgica, sinó que forma part de la situació tràgica mateixa. Podríem dir que aquest Cor d'Ancians té un caràcter gairebé simbòlic. Més que un personatge amb un rol i motivacions precises, és una representació dels ciutadans que no s'han alçat contra Creont i que mantenen llaços de *philia* amb la família d'Hèracles, però que no tenen mitjans per enfrontar-se a Lycus³¹⁵. En cap moment no al·ludeixen als fets concrets que s'han esdevingut poc abans a la ciutat de Tebes. Sí que s'insisteix en la contraposició entre uns ciutadans contraris a l'usurpador Lycus, incapaços d'actuar, en tant que la feblesa de l'ancianitat els ho impedeix, i una ciutat pervertida, en què sembla que els homes capaços s'hagin fet tots partidaris del tirà. Aquest és un tema que es reiterarà al llarg de l'obra. Els passatges fonamentals en què el Cor es lamenta de la seva ancianitat són: vv. 268-272, 312-315, 436-441, 637-672.

Els familiars d'Hèracles i aquest Cor d'Ancians comparteixen la incapacitat per fer-se valer. L'altar de Zeus Soter ofereix protecció als suplicants, però, alhora, és una forma de plasmació escènica d'aquesta impotència. A diferència d'altres tragèdies, en aquest cas l'altar en què té lloc la súplica no serveix de mediació entre mortals indefensos i el poder polític d'una *polis* o d'un rei. No hi ha cap poder polític que pugui assistir els suplicants, i, per això mateix, l'únic que pot salvar-los, en un sentit molt literal, és Zeus Soter mateix. Aquesta situació queda reforçada pel fet que Amfitrió parli de si mateix com a *sylllektron* de Zeus (v. 1) i es consideri parent, no solament d'Hèracles, sinó també del déu suprem, pel fet d'haver compartit la seva esposa amb ell i haver criat el seu fill.

Enfront de tots aquests personatges es troba l'usurpador Lycus. Les seves anades i vingudes al llarg de l'obra tampoc no semblen seguir un camí concret, sinó que són, més aviat, anades i vingudes entre aquest altar de Zeus Soter al qual se li podria atribuir un potencial salvador i una *polis* corrompuda. El terme que s'empra en l'obra és *stasei nosousan* (v. 273). Aquest motiu es

³¹⁴ KROEKER (1938) p. 28: "Diese Szene hat ihr Vorbild. In Aischylos' Agamemnon nimmt der Chor der Greise dem Machthaber gegenüber Partei für den Ermordeten (1612ff.). Im Laufe der Auseinandersetzung kommt es beinahe bis zum tätlichen Handgemenge. [...] Bei Euripides bleibt die Drohung leere Geste. Denn der Wille zur Tat zerbrach an der Erkenntnis der eigenen Schwäche." Pensem que el comentari és encertat, i que ens dona una idea de com diferents models tràgics poden adquirir valors nous en modificar-se l'estructura de base. En Eurípides, a diferència de l'*Agamèmon* d'Èsquil, allò que se subratlla és l'absoluta indefensió i dependència dels amics d'Hèracles.

³¹⁵ A CALAME (1997) es tracta el caràcter "representatiu" del Cor: així, un Cor de noies pot dur a terme una *performance* en representació de les noies preses com a "classe". Encara que es tracti d'una analogia certament forçada, podem imaginar que el Cor d'Ancians actuï, no pròpiament en representació dels ancians de Tebes, però sí d'una determinada classe de ciutadans, els qui estan a favor d'Hèracles però són massa febles per intervenir. Insistim en el caràcter no realista d'aquesta visualització de la *polis* tebana.

repetirà més endavant³¹⁶, primer quan Hèracles, en el moment del seu retorn, parli en termes genèrics dels tebans que l'han traït (vv. 560ss.), i després, en els moments previs a morir, Lycus invoca l'ajut de la terra de Cadme (v. 754). Mègara també emprà el terme *stasis* en el v. 543.

És probable que aquest Lycus sigui una invenció d'Eurípides mateix: no el coneixem per cap font independent d'aquesta obra, i el mateix detall amb què Amfitrió el presenta en el pròleg fa pensar que no era un personatge conegut pel públic. Sembla probable que el dramaturg el concebés com a doblet d'un altre Lycus que Amfitrió esmenta com a avantpassat d'aquest: un personatge que apareix en la història d'Antiope i que indubtablement sí que existia fora d'aquesta tragèdia³¹⁷. Els termes en què Eurípides ens el presenta remetent clarament a realitats del segle V a. C. S'emfasitza que, malgrat la seva connexió familiar amb la dinastia tebana, és un estranger procedent d'Eubea. Aquesta és una forma de deslegitimació que sens dubte té sentit en el context de la democràcia atenesa post-periclea, però en canvi no en té gaire en el de l'edat heroica, en què moltes de les principals figures del cicle èpic governen en ciutats on no han nascut³¹⁸. Els termes amb què es caracteritza el seu govern també semblen més propis del segle V a. C., i fan clara al·lusió a les nocions ateneses de tirania.

Així doncs, podríem dir que el plantejament inicial d'aquesta obra s'estructura entorn de tres eixos. En primer lloc, la condició comuna d'indefensió dels familiars i aliats d'Hèracles, la causa dels quals és justa, encara que no tinguin mitjans per fer-se valer. Aquesta condició comuna es manifesta en una *philia* que tampoc no té cap resultat. En segon lloc, la contraposició entre aquesta condició dels familiars i aliats d'Hèracles, i la *polis* pervertida que sí que té capacitat per imposar les seves decisions, encapçalada per un personatge que té una sèrie de trets negatius -estranger, manipulador mitjançant la Retòrica³¹⁹- i que apareix com si hagués aconseguit posar de la seva banda tots els homes capaços de la *polis*. En tercer lloc, una segona contraposició, en aquest cas entre l'espai en què es troben els mortals, i en què clarament regna la injustícia, i un pla diví, representat per l'altar de Zeus Soter, que no apareix, però del qual s'espera que pugui venir la salvació.

Aquesta organització de l'espai escènic, però, es troba en crisi des del començament mateix de l'obra, en tant que un dels familiars d'Hèracles, Mègara, considera que el gest d'acollir-se a l'altar de Zeus Soter és fútil (vv. 70ss.), mentre que Amfitrió entén que sí que han de fer-ho, perquè tots els afers dels mortals estan subjectes a canvi, i la situació podria millorar (vv. 87ss.). Així, l'estructura fonamental de l'escena, que consisteix en un grup de persones indefenses que s'acullen a la protecció dels déus, és posada en qüestió i discutida dins l'escena mateixa.

BURNETT (1971) p. 160 n'assenyala el caràcter anòmal³²⁰: Amfitrió i Mègara, en el seu rol duplicat de "*leader of the suppliants*", discuteixen l'eficàcia de la suplicació a Zeus Soter i entren en una confrontació d'opinions en què es deixa de banda el poder salvífic de Zeus mateix. Indubtablement, BURNETT té raó, encara que no estiguem d'acord amb el conjunt de la seva

³¹⁶ En el v. 543, Mègara torna a emprar el terme *stasis* per referir-se a la usurpació de Lycus.

³¹⁷ Apol·lodor 3.40-44, 3.111, Pausànies 2.6.2-3, 9.5-25. La relació amb Amfió i Zetus el fa important en el cicle mític tebà.

³¹⁸ Cf. GREGORY (1991) pp. 123-128 per a la importància de la noció de *eugeneia* en aquesta obra i la seva posada en qüestió. Podríem apuntar la possibilitat -només la possibilitat- que l'estrangeria de Lycus sigui una estratègia amb què el dramaturg debilita la seva posició de representant de la "humanitat comuna" dins la *polis*.

³¹⁹ Defugim el mot "sofista" pels motius que hem expressat en el nostre apartat 1.1.

³²⁰ És cert que a *Troianes* trobem una escena entre Hècabe i Andròmaca que pot presentar una certa analogia amb aquesta. Però és una analogia limitada: a *Troianes* no apareix amb la mateixa radicalitat que a l'*Hèracles* la possibilitat de salvar-se o de perdre de vida d'acord amb l'eficàcia de la condició de suplicant.

interpretació d'aquesta tragèdia³²¹. L'entrada en l'espai sacre va acompanyada d'una discussió sobre l'eficàcia protectora d'aquest en què no s'esmenta Zeus Soter, s'insisteix en la incertitud de les obres dels déus i es posa l'esperança únicament en la possibilitat que la mateixa precarietat de la vida mortal ofereixi alguna via de salvació. Però aquesta posada en qüestió no és independent de l'escena mateixa, sinó que, més aviat, podríem considerar que totes dues coses succeeixen de manera simultània: els suplicants es refugien en l'espai sacre, i, alhora, posen en qüestió l'espai sacre mateix.

La suplicació -no podem oblidar-ho- no és simplement un incident que es dona dins l'argument, sinó una escena estereotipada dins la tragèdia grega, un dels seus ingredients, si no habituals, sí, com a mínim, freqüents³²². Per això mateix, la discussió entorn de la suplicació mateixa es pot veure, no com una mera complicació de l'acció, ni com una exhibició retòrica de caràcter parasitari, sinó que, a partir del coneixement previ del gènere tràgic que pressuposem en el públic intencional, també pot entendre's com un nou exemple de comentari de l'acció dramàtica des de dins de l'obra mateixa. La discussió apunta tant al fet específic de la suplicació com al tema de la *tykhe*³²³ que es desenvoluparà en el conjunt de l'obra. Almenys d'acord amb el nostre parer, l'*Hèracles* es pot entendre com una reflexió perllongada entorn de la situació dels *dikaioi* que no tenen mitjans per defensar-se i es veuen sotmesos a la tirania, i la relació d'aquesta situació amb un concepte global de *tykhe*. L'escena entre Amfitrió i Mègara ens planteja, doncs, aquesta qüestió.

4. La discussió entre Amfitrió i Mègara

Els punts de vista que expressen tots dos personatges ens remeten a una concepció comuna de la vida humana: manca d'un fonament sòlid en els assumptes dels mortals, absoluta inseguretat dels béns que provenen dels déus. S'introdueix el terme *tykhe* i els seus derivats, que s'aniran repetint al llarg de l'obra. Aquest ús de *tykhe* recolza sobre un rerefons complex. La noció d'un discórrer de les coses humanes en què s'alternen els béns i els mals té sòlids fonaments en el pensament arcaic, i no es pot confondre amb la *tykhe* hel·lenística, objecte d'un culte específic, i, alhora, plasmació de la imprevisibilitat dels afers dels mortals³²⁴. Malgrat els problemes interpretatius, sembla que la *tykhe* arcaica i clàssica implica alhora la inconsistència de les coses humanes i una determinada visió d'ordre còsmic. Podríem expressar-la mitjançant dos principis:

a) La condició dels mortals és sempre fràgil, no té fonaments sòlids, està sotmesa a canvi, per millorar o per empitjorar.

³²¹ La seva afirmació que la mort posterior dels familiars d'Hèracles és un càstig per aquesta dissensió inicial ens sembla molt especulativa i no veiem que es pugui recolzar en el text.

³²² Cf. especialment BERNEK (2004).

³²³ La paraula *tykhe* apareix amb molta freqüència en aquesta tragèdia: vv. 63, 203, 250, 309, 315, 480, 509, 921, 1116, 1141, 1314, 1321, 1357, 1393, 1396. Encara que l'aparició freqüent d'aquest mot no és quelcom estrany en Eurípides, pensem que té una especial importància per a la comprensió d'aquesta obra. L'opinió contrària es troba a MATTHIESEN (2004) s. 85-88.

³²⁴ Cf. MATHESON / POLLITT (1994). Tot i tractar-se del catàleg d'una exposició, conté una bona síntesi sobre els cultes de *Tyche*.

b) Aquesta precarietat de la vida dels mortals no comporta desordre, sinó que s'integra en un ordre de coses que, per si mateix, funciona, però que no ha estat construït per atendre les necessitats de cada individu³²⁵.

Les diferents argumentacions d'Amfitrió i de Mègara no discuteixen aquests pressupòsits, sinó la valoració que se'n pot fer. Els termes en què es planteja la discussió són fonamentalment teòrics³²⁶. Tenen molt poc a veure amb la situació específica en què es troben els personatges: no es qüestionen aspectes concrets del destret en què es troben aquests, sinó la possibilitat general que una situació desesperada pugui capgirar-se:

a) Mègara enuncia la precarietat dels assumptes dels mortals. La *tykhe* que apareix en el seu discurs és l'estructura en què s'insereix aquesta precarietat: una alternança entre béns i mals que els humans no poden defugir³²⁷. Esmenta de manera explícita els déus (v. 62) en tant que aquests, que aquí apareixen pràcticament identificats amb la *tykhe*, no ofereixen res de segur als humans³²⁸. Mègara entén que aquesta manca de fonaments sòlids en la vida dels mortals té com a conseqüència lògica, en la situació en què es troben, el reconeixement de la impotència pròpia i l'acceptació digna de la mort³²⁹.

³²⁵ Encara que sigui una obra ja antiga, ens ha estat utilíssim STROHM (1944) amb la seva subtil i refinada anàlisi de Píndar, *Olimpica* 12. Cf. BUSCH (1937), HERZOG-HAUSER (1948). A part de la ja esmentada *Olimpica* 12, un passatge clau per a la interpretació de la noció de *tykhe* es troba a Heròdot 1.32.

³²⁶ CHALK (1962) pp. 9-11 proposa d'interpretar aquest passatge com una contraposició entre dues visions de *arete*. Pensem que els seus comentaris són molt encertats, però que, de tota manera, les seves consideracions són massa unilaterals. Efectivament, Amfitrió i Mègara adopten dos punts de vista diferents sobre com captenir-se davant la certitud que un determinat curs dels esdeveniments és ineluctable. Però aquests dos punts de vista no s'han d'entendre únicament en referència a diferents tipus de *arete*, sinó, també, en referència a dues maneres diferents de comprendre la condició dels mortals, expressada precisament pel terme *tykhe*. Les discussions entre tots dos personatges no tenen simplement una finalitat pràctica, sinó que estan discutint, també, sobre una qüestió teòrica, per bé que en aquest primer debat la noció de *tykhe*, com a tal, sigui acceptada per les dues parts. Ho veiem millor en el context global de l'obra: ha estat introduïda la qüestió bàsica, que adquirirà una nova dimensió en el debat entre Amfitrió i Lycus, en què, creiem, es concentren els eixos temàtics que permeten de comprendre l'obra.

³²⁷ Cf. WOODARD (2007) pp. 138-140 en què es parla de la noció del sofriment del just en el pensament hel·lènic i de les arrels orientals d'aquesta. Encara que no es tracti pròpiament de la noció de *tykhe* desenvolupada per STROHM, està íntimament lligada a aquesta.

³²⁸ No estem d'acord amb BURNETT (1971) pp. 161-165 quan diu que Mègara rebutja l'àmbit del diví. El v. 62 no indica, en absolut, que Mègara no cregui en els déus, sinó que aquests no presideixen un ordre del cosmos que constitueixi un fonament sòlid per a l'acció humana. Vegem, en canvi, els vv. 309s. La posició de Mègara sembla procedir, més aviat, d'una plena acceptació dels esdeveniments humans en tant que aquests han estat ordenats pels déus, amb una total integració dels girs de la fortuna en un únic discórrer: així, reitera l'ús del terme *tykhe* per contraposar el seu estat anterior com a filla de Creont, i l'estat actual en què no li queda un altre remei que morir. L'acceptació de la mort adquireix una dimensió ètica: hi és continguda la idea d'assolir una certa dignitat en la no resistència, enfront de la follia de revoltar-se contra allò que ha estat ordenat pels déus i perllongar l'agonia. En aquest cas, els girs de la *tykhe* apareixen com a expressió de l'ordre mateix del cosmos governat pels déus.

³²⁹ BURNETT (1971) p. 161: “[Megara] However sympathetic she may be as a woman, as a suppliant she is not only wholly unfamiliar, she is untenable. She is wanting in the primary quality of the suppliant, awareness of the divine [...]” Pensem que aquesta afirmació no descriu de manera adequada la situació, però, a la vegada, respon a una qüestió real. La visió de la *tykhe* i dels déus expressada per Mègara potser no respon als estereotips més habituals en la tragèdia, però no és aliena a la tradició grega. Allò que fa que el discurs de Mègara sigui desconcertant és que Mègara i Amfitrió no parlen ni actuen com els suplicants que hom podria trobar entorn d'un altar en la Grècia del segle V a. C. -o en les narracions d'aquesta època-, sinó que parteixen d'un quadre inicial de suplicació i discuteixen de manera totalment

b) Amfitrió no li ho discuteix, però entén que la mateixa possibilitat que la fortuna es capgiri és una raó suficient com per esperar una possible salvació, que, com diu ell mateix, residiria en el retorn d'Hèracles al món dels vius (v. 97). Els termes en què s'expressa en aquest passatge no es corresponen estrictament amb els que emprará en la discussió amb Lycus. La discussió no se centra, encara, en Zeus i en la justícia de Zeus, sinó en la possibilitat que la situació canviï per millorar. Es fa explícita, en Amfitrió, la valoració positiva de l'home que no se sotmet a la seva *tykhe* present, de l'home que manté l'esperança durant les majors adversitats i és conscient, alhora, que pot beneficiar-se dels freqüents canvis de la fortuna. Amfitrió parla en una posició d'absoluta dependència respecte de l'auxili que pugui venir-li de l'exterior. Mègara, en els vv. 85s., exhorta Amfitrió a explicar-li els plans que pugui tenir, i aquest li respon que no en té cap, a part d'anar allargant el temps (χρόνον δὲ μηκύνωμεν, v. 87).

5. El debat entorn de la figura d'Hèracles

La discussió entre Amfitrió i Lycus³³⁰ fou considerada per WILAMOWITZ³³¹ un exemple d'exercici retòric, sofistic, sense una veritable relació amb la resta de l'obra. Sens dubte aquest judici està motivat, en bona part, pels criteris previs del gran filòleg³³²: per a ell, Hèracles ha d'aparèixer en aquesta obra com a encarnació de l'*areta* dòrica, i l'Hèracles descrit per Amfitrió no respon a aquesta *areta*. Però és probable que la perplexitat del savi alemany respongui a un problema més profund: en aquest debat es contraposa l'aparent defensa dels valors de la *polis* -o, en rigor, del sistema guerrer de la *polis*- en llavis de Lycus amb l'exaltació, per part d'Amfitrió, del que podríem anomenar estil de lluita no cooperatiu que en aquesta tragèdia apareix molt marcadament com a propi d'Hèracles.

És indubtable que les discussions dels tres personatges en l'anomenada primera part de l'obra no contribueixen gairebé gens al progrés de l'acció³³³. En canvi, sí que contribueixen, novament, al comentari de l'acció i les situacions presentades en l'obra tràgica. Entenem que en aquest passatge, com en la resta de l'obra, tenen una importància central la noció de *tykhe* i la relació d'aquesta noció amb Hèracles. Així com en l'escena anterior Amfitrió i Mègara formulaven les seves respectives

artificiosa sobre l'eficàcia de la suplicació mateixa, igual que, més endavant, Lycus i Amfitrió discutiran sobre l'heroisme d'Hèracles en uns termes que tampoc no són versemblants.

³³⁰ LLOYD (1992) pp. 10-11 classifica les tirades que s'intercanvien tots dos personatges com a epídotis, en tant que manquen tots els trets característics de l'estructura formal d'un *agon*: longitud gairebé idèntica en totes dues intervencions, comentaris corals, diàleg introductori, discussió posterior, sortida. Però, encara que probablement sigui incorrecte d'aplicar-los aquest terme, sí que en són un equivalent funcional. Cadascun dels discursos serveix per explicar els judicis i motivacions dels personatges, però no estan vinculats de manera immediata a l'acció, sinó que, com és habitual en la tragèdia, són una discussió sobre aquesta.

³³¹ WILAMOWITZ ([1895] 1959), II p. 139s.

³³² ROHDICH (1968), pp. 80s.

³³³ Una crítica més moderna: REHM (2002) p. 101, en un llibre d'altra banda magnífic, despatxa aquest debat com un "*non sequitur*". Pensem que en aquest cas s'equivoca. Segons Rehm, la defensa més sòlida d'aquesta escena es troba a ARROWSMITH (1954) p. 84, en què es diu que aquest debat serveix perquè l'arc d'Hèracles adquireixi la dimensió simbòlica que conservarà al llarg de l'obra. Esperem poder mostrar com aquest debat té funcions més importants. No entrarem en la seva valoració exclusivament estètica.

posicions enfront de la precarietat de la vida humana i de la subjecció d'aquesta a l'alternança de béns i mals, aquí Amfitrió i Lycus, en uns termes no gens convencionals, discuteixen sobre la *persona* heroica d'Hèracles³³⁴.

El nucli de la discussió és el següent: Lycus ataca el que podríem anomenar les qualitats heroiques d'Hèracles, en tant que les proeses de l'heroi no són creïbles, i l'estil de lluita mateix que ha adoptat no respon a les qualitats que hom esperaria en un hoplita de la *polis*. Amfitrió li respon amb una defensa d'aquest mateix estil de lluita en tant que es pot considerar *sophos*, en tant que -en una formulació clarament hiperbòlica, però que responsiona amb altres parts de l'obra- allibera l'heroi de la *tykhe* i li permet de lluitar sense haver d'arriscar el seu *sôma*. Totes aquestes qualitats es posen en relació amb el fet que Hèracles sigui fill de Zeus.

El discurs de Lycus (vv. 140-169) no té un caràcter obertament metapoètic com el que tindrà més endavant la discussió entre Teseu i Hèracles sobre els déus, però, de tota manera, l'existència de discursos metapoètics, crítics amb la tradició, es troba en el seu rerefons. Així, el tirà parla de les proeses d'Hèracles, no com si es tractés de fets que han tingut lloc fa relativament poc, en indrets -almenys en la majoria de casos- relativament propers, sinó como si ho conegués únicament a través de relats, un relats que pot racionalitzar. Les seves paraules contenen ecos evidents de les lectures racionalitzadores del “mite” que en temps d'Eurípides ja tenien una certa tradició.

En primer lloc, nega la filiació divina d'Hèracles (vv. 140-150). Aquest tema és important dins l'obra, i, de fet, apareixia en els primers versos, i és un dels fonaments de la confiança d'Amfitrió que Hèracles retornarà de l'Hades. Aquests versos tenen un indubtable eco dels mateixos discursos amb què es tractava, precisament, de dignificar la representació dels déus: Zeus no pot ser pare d'un mortal³³⁵. És possible -encara que no tenim elements suficients per afirmar-ho de manera rotunda- que aquest passatge contingui una ironia: la posició discursiva de Lycus és, probablement, la del qui nega la filiació divina d'Hèracles prenent com a fonament la distància entre déus i mortals, sense saber que Hèracles també és una figura de culte en tant que fill de Zeus.

En segon lloc -i, d'alguna manera, en la mateixa línia-, procedeix a la ridiculització del paradigma heroic representat per Hèracles, primer mitjançant una interpretació de les seves proeses que, com hem dit anteriorment, gairebé sembla una racionalització d'un *mythos* tal com podria haver-la feta un contemporani d'Eurípides (153s.). En aquest cas, el seu objectiu sí que és, sens dubte, denigrar l'heroi i llevar-li qualsevol mena de qualitat guerrera, no simplement per la negació de la materialitat de les seves proeses, sinó, també, de la dignitat dels seus enemics. Aquests pertanyen a una categoria que, per si mateixa, és inferior.

En tercer lloc, formula un atac contra l'estil de lluita d'Hèracles, centrat aquí en l'arc³³⁶, per

³³⁴ KITTO ([1939] 1961) -és REHM (2002) p. 339 n. 126 qui ens ha cridat l'atenció sobre aquesta cita- diu que aquesta discussió dramatitza “*the absence of the great man*”. Totalment d'acord, si entenem -almenys, aquest és el nostre parer- que aquesta “*absence*” té un rol estructurador de l'acció. L'absència d'Hèracles no és un element argumental de naturalesa contingent, sinó un mitjà per presentar una construcció dramàtica en què els *dikaioi*, incapaços de valer-se i supeditats a una criatura sobrehumana que és absent, no poden defensar-se d'una *polis* perversa que, en canvi, no necessita criatures sobrehumanes.

³³⁵ No estem en absolut d'acord amb EGLI (2004) p. 239, que defensa que: “*Lykos soll vom Publikum offentsichtlich mit den Sophisten der übelsten Sorte in Verbindung gebracht werden.*” No perquè el públic no pogués relacionar Lycus amb allò que genèricament anomenariem un “sofista”, sinó, més aviat, perquè el més probable és que les figures que poden incloure's en aquest terme no fossin vistes d'una manera unívocament negativa.

³³⁶ El debat entorn de l'arc, com ja s'ha indicat tantes vegades, no té res d'original. La condemna de l'arc com a arma poc viril existeix certament en la tradició èpica (cf. Homer, *Il.*, 11.385), però no és universal.

bé que això no coincideixi estrictament amb les representacions d'Hèracles que podien ser vigents en l'època d'Eurípides³³⁷. El contraposa negativament amb un altre estil de lluita, descrit amb poques pinzellades (vv. 162-164), que evidentment no correspon al guerrer homèric ni a res que s'hi assembla, sinó a l'hoplita d'època clàssica -el mateix Amfitrió, en el v. 190, empra el terme *hoplites* per referir-s'hi-.

No ens trobem amb una veritable sèrie d'"arguments", sinó amb diversos aspectes d'una mateixa objecció global a la figura d'Hèracles: aquest no es correspon amb la imatge de *aristos phôs* (v. 150) i de *eupsykhia* (v. vv. 157 i 162) reconeguda per Lycus com a model desitjable, sinó que ha aconseguit la seva fama mitjançant un tipus de lluita que no exigeix veritables virtuts. Els atacs de Lycus tematitzen els valors associats a cadascuna de les tècniques de lluita, no les tècniques com a tals. La irrealitat d'aquesta contraposició d'arguments és evident. L'hoplita i l'arquer lluiten en contextos diferents i formen part, tots dos, dels exèrcits grecs del segle V a. C. A aquesta irrealitat s'hi afegeix el fet que Hèracles lluiti d'habitud contra feres, i no contra els enemics característics de la falange hoplítica. Amfitrió pràcticament repeteix els fets adduïts per Lycus -que Hèracles lluita amb una arma que no li exigeix d'entrar en un enfrontament directe, etc.-, però els jutja d'una manera diferent.

La lectura social d'aquest passatge que devem a CERRI³³⁸ té un valor indubtable. Els arquers eren una part important de l'exèrcit atenès, procedent d'estrats inferiors -si bé sembla que el seu prestigi creix durant la Guerra del Peloponnès³³⁹-, i la contraposició entre arquer i hoplita podria estar connotada socialment, i fins i tot políticament. Tot i això, entenem que la irrealitat mateixa de la situació descrita ens impedeix d'anar gaire més enllà amb aquesta lectura de caràcter social. No veiem que Hèracles, al llarg de l'obra, representi els estrats no privilegiats de la *polis* -sí que apareix, almenys abans de la catàstrofe, com a defensor dels qui no poden defensar-se a si mateixos, però en uns termes que certament no fan referència a distincions socials³⁴⁰-, sinó un ideal de justícia que, en tot cas, posa en primer pla el respecte als vincles familiars i a l'exercici legítim del poder. Creiem que, de la mateixa manera que la discussió entorn de l'arc té molt poc a veure amb els continguts efectius del *mythos* i de les representacions d'Hèracles que poden ser corrents en temps d'Eurípides, els atacs de Lycus també tenen molt poc a veure amb una contraposició efectiva entre els qui lluitaven amb llança i els qui empraven l'arc en temps del dramaturg. És molt més probable que el seu sentit es trobi en la tradició poètica, i que, de la mateixa manera que Lycus s'ha apropiat d'uns determinats discursos sobre els déus per denigrar l'heroi, ara s'apropriï d'un tema tradicional³⁴¹.

³³⁷ L'Hèracles del mite no lluita solament amb aquesta arma, i en Hesíode, *Scutum*, 122ss. i en l'art arcaic apareix amb l'abillament d'un guerrer ordinari, per bé que habitualment es prescindeixi de l'escut. Cf. BROMMER (1953), p. 64.

³³⁸ CERRI (2003) p. 69: "*È dunque evidente che di fronte al pubblico, costituito da soggetti de tutte le classi sociali, l'elogio dell'arciere in contrapposizione e al di sopra dell'oplita, nella persona di Eracle, non poteva non connotare quest'ultimo in senso nettamente demotico. Lo qualificava ipso facto come eroe degli arcieri presenti in teatro, come eroe più vicino agli strati inferiori della popolazione, quasi come loro nume tutelare o patrono.*"

³³⁹ Cf. SNODGRASS (1967) pp. 348-354. Cf. també MICHELINI (1987) pp. 28-30.

³⁴⁰ Almenys, no tractaria pròpiament la distinció social entre "els qui tenen" i els qui "no tenen". Els vv. 588-594 traslladen quelcom que podríem llegir com a conflicte "social" a un retrat de perversió moral que té com a eix, precisament, la pretensió de ser *olbios* sense ser-ho de veritat. Cf. BARLOW (1996) *ad loc.* per a una contextualització.

³⁴¹ No podem descartar que, igual que creiem veure-ho a propòsit de *Bacants*, la suma d'arguments en el discurs de Lycus -racionalització de les proeses d'Hèracles, denigració del seu estil de lluita, incredulitat davant la seva filiació divina- tinguin com a objectiu principal fer una exhibició de recursos retòrics en la defensa d'una determinada causa, encara que en aquest cas la "causa" aparegui com a perversa. Aquests recursos retòrics podien ser una part important de l'espectacle.

La contraposició de fons deu anar per una altra banda. Hem vist com en aquesta obra s'oposaven, d'una banda, Lycus i la *polis* tebana, que apareix aquí com una ciutat pervertida i lliurada a la injustícia; i, de l'altra, els familiars i amics d'Hèracles, reduïts de manera gairebé simbòlica a Amfitrió, Mègara, els nens i el Cor d'Ancians. Aquests últims, per contraposició a Lycus i els seus seguidors, apareixien febles i desvalguts. Doncs bé: Lycus, amb el seu discurs, sembla reforçar la contraposició entre, d'una banda, la *polis* amb els seus homes hàbils, i, de l'altra, els qui no solament s'oposen a aquest grup sinó que són incapaços de realitzar en si mateixos les estructures d'una *polis* capaç de defensar-se, i, per tant, de realitzar-se com a tal. El defensor d'aquest segon grup no és tampoc un dels guerrers de la *polis*, sinó una figura solitària que és incapaç d'integrar-se en una falange hoplítica, que lluita d'una manera atípica, no convencional. Encara més: se suposa que és fill de Zeus, i, en tant que fill de Zeus, el seu retorn implicaria una irrupció dels déus en l'actuació humana, una irrupció que Lycus pretén negar.

El discurs d'Amfitrió, més llarg i complex, té punts de difícil interpretació. Defensa que el paradigma heroic encarnat per Hèracles és vàlid i adequat a un fill de Zeus. L'ancià no respon a la totalitat dels atacs de Lycus, sinó que distingeix d'entrada entre una *Dios ...merai* (v. 170) sobre la qual no discutirà, i el seu propi discurs, que té com a objectiu acabar amb l'*amathia* de Lycus sobre l'heroi (vv. 171-173). Aquesta distinció no és explicada, però no creiem que plantegi grans problemes. Podem interpretar que, o bé l'ancià demana a Zeus que ajudi Hèracles d'una manera efectiva -en contrast amb la seva pròpia impotència, que li permetrà, solament, de defensar-lo amb paraules-, o, més específicament, que ha de ser Zeus qui demostrï la filiació divina de l'heroi, mentre que la resta queda a càrrec del pare mortal. No sabem si el públic intencional distingia realment entre una possibilitat i l'altra, i, de fet, en el decurs de l'obra, totes dues nocions convergiran: el retorn d'Hèracles des del món dels morts apareix com una prova efectiva de la seva filiació divina.

Els punts principals del discurs d'Amfitrió són els següents:

1) Record de les proeses d'Hèracles. Amfitrió esmenta, concretament, la victòria sobre els gegants i sobre els centaures (vv. 170-187)³⁴².

2) Defensa del seu estil de lluita no convencional, que, de bell nou, se centra sobre l'arma que aquí apareix associada a l'heroi: l'arc (vv. 188-216).

En la nova enumeració de proeses a (1), Amfitrió no oposa arguments contra arguments, sinó, simplement, proeses contra proeses. Posa per testimoni el tro i el carro de Zeus (v. 177) emprats per l'heroi en la lluita contra els gegants. Enfront de la racionalització introduïda per Lycus en els relats sobre Hèracles, Amfitrió reivindica la presència efectiva, física, dels déus en la vida de l'heroi. Dos versos molt propers a aquest insisteixen en la relació entre l'heroi i la divinitat: el 176 (*syn martysin theois dei m'apallaksai sethen*), i, sobretot, el 180 (*ton kallinikon meta theon ekomasen*) En el v. 180 hi trobem l'epítet *kallinikos*, i és possible que en el v. 176 s'al·ludeixi mitjançant *apallaksai* a *aleksikakos*, que no solament són importants en les representacions poètiques del personatge, sinó també en el seu culte. La intimitat d'Hèracles amb els déus arriba fins al punt d'haver lluitat per la salvació d'aquests amb les armes del seu pare Zeus. Així, encara que Amfitrió no defensi explícitament la filiació divina d'Hèracles, la relació entre aquest i Zeus,

³⁴² Recordem que la victòria sobre els gegants ja apareixia destacada, a Píndar, *Nemea* 1, com a important en el compliment del seu destí d'alliberar la terra de monstres.

malgrat tot, és afirmada de manera indirecta.

En la segona part d'aquest discurs, Amfitrió defensa els trets específics de l'estil de lluita d'Hèracles. Deixa de banda la naturalesa dels seus enemics i centra la discussió en la naturalesa individualista i no cooperativa de l'estil de lluita de l'heroi, i més concretament en l'ús de l'arc que podem dir que el simbolitza. A voltes s'ha destacat la relació entre el seu estil argumentatiu i el que nosaltres anomenem Sofística³⁴³. A primera vista pot semblar que Amfitrió deixa de banda tota consideració de caràcter moral i se centra només en criteris d'eficàcia, però, de fet, va més enllà: la seva visió sobre la manera de lluitar de l'heroi incideix en les qüestions que s'havien obert en el pròleg.

Així, en una obra com aquesta, en què té una gran importància la tematització de la feblesa i la impotència, allò que es destaca és que l'arc implica un estil de lluita que no implica dependència enfront dels companys, i tampoc no obliga a exposar el propi cos (vv. 193, 197, 200, 203)³⁴⁴. En el v. 203 diu concretament: σώζειν τὸ σῶμα, μὴ 'κ τύχης ὀρμισμένον. Aquesta afirmació, presa per si mateixa, podria entendre's en el sentit trivial que Hèracles combat sense estar sotmès al que podríem anomenar els “atzars de la lluita”. Però la repetida presència de τύχη en aquesta obra ens fa pensar que la cosa va més enllà. Encara que sigui impossible de demostrar-ho, podem pensar que, almenys en el context original de representació, l'aparició d'aquest terme, després d'haver estat tematitzat en la primera part de l'obra, podia implicar que Hèracles no es trobava sotmès a la condició dels mers mortals que havien de sofrir els canvis de la fortuna en les seves lluites, sinó que, en la seva solitud, es posava per sobre de les limitacions d'aquests. Dit d'una altra manera: que aquest estil de lluita era el propi d'un mortal no sotmès a la τύχη.

Així doncs, Amfitrió enuncia una representació d'Hèracles que es constitueix mitjançant una doble contraposició: d'una banda, amb els seus familiars i aliats. Enfront d'aquests, marcats per la feblesa i la impotència, i necessitats d'un rescat que els vingui des de fora, Hèracles apareix com el guerrer que pot actuar sense condicionants, gràcies a les seves pròpies forces. Alhora, enfront de Lycus i de la polis tirànica que aquest governa, Hèracles apareix com el lluitador que no necessita la polis i que, per tant, no s'ha de sotmetre a la tirania. Aquest Hèracles pot assumir el rol que, en llavis de Mègara, és idèntic al de Zeus Soter (v. 521s.).

Aquesta última afirmació no és simplement una hipèrbole, i segurament tampoc una blasfèmia. No es tracta merament d'una comparació amb un déu que pugui tenir caràcter paradigmàtic, sinó que fa referència a l'emplaçament mateix en què té lloc l'acció, entorn de l'altar de Zeus Soter fundat per l'heroi, i a la funció d'aquest, que apareix aquí com la resposta a la suplicació que els seus familiars han formulat entorn de l'altar. Alhora, adopta la posició de jutge dins la ciutat de Tebes (vv. 568-573). Eurípides no tracta en detall el tema del canvi de govern en la polis -aparentment, l'oblida després de la mort de Lycus-, però sí que li dóna una certa rellevància: la polis, com a tal, ha tingut un govern injust que perseguia els familiars i amics d'Hèracles, incapaços de defensar-se per si mateixos, i una de les conseqüències del retorn d'Hèracles és la destrucció d'aquest govern. Remarquem que el Cor expressa el canvi de govern a Tebes mitjançant una expressió, μεταβολὰ κακῶν (v. 735), que també pot posar-se en relació amb la qüestió de la τύχη.

Així doncs, Hèracles assumeix, encara que sigui provisionalment, un rol que la construcció discursiva prèvia adjudicava, segons els casos, a Zeus o a un canvi favorable de la τύχη, i, en

³⁴³ Cf. EGLI (2003) pp. 238s.

³⁴⁴ Una visió peculiar de les implicacions de l'arc a PADILLA (1992).

qualsevol cas, als poders rector del cosmos: salvar els mortals justos que no poden defensar-se per si mateixos. L'aparició d'Hèracles després del seu viatge a l'Hades, quan ja tothom el donava per mort, equival, doncs, a la irrupció de la divinitat en la vida dels mortals.

Certament, és sorprenent que els termes en què Amfitrió caracteritza aquesta superioritat d'Hèracles ens recordin les formes de pensament que tenim per costum de subsumir sota el terme "Sofística". No és difícil de concebre que, en el context d'una *polis* pervertida -i la Tebes d'aquesta obra, indubtablement, ho és-, el tirà emprí termes de la moralitat tradicional per blasmar l'heroi. Però, en canvi, sí que és sorprenent que, com hem dit abans, la rèplica d'Amfitrió prescindeixi de la qüestió de la εὐψυχία, no discuteixi en absolut l'estil de lluita no cooperatiu d'Hèracles, i que, en canvi, el defensi en termes d'estricta eficàcia: allò que Amfitrió pren com a paradigmàtic de les superiors qualitats de l'estil de lluita d'Hèracles és la possibilitat de no exposar el σῶμα a l'enemic. Aquesta concepció de l'heroi contrasta indubtablement amb les representacions més tradicionals en què l'exposició del propi cos als perills és, precisament, una marca de *arete*³⁴⁵. En un sol discurs s'afirma amb força, alhora, la relació d'Hèracles amb Zeus, i la possessió, per part d'Hèracles, d'un tipus de *sophia* que no s'integra en els valors tradicionals, i que és la que li permet d'actuar, si podem dir-ho d'aquesta manera, com a fill de Zeus: li permet de triomfar en combats íntimament lligats a aquesta condició.

La família de termes de la família de *sophia* té una presència considerable en l'obra tràgica d'Eurípides. A l'inici de la seva epidixi, Amfitrió s'ha referit al discurs de Lycus sobre Hèracles com una mostra de *amathia* (v. 172)³⁴⁶. En el v. 189, li diu a Lycus: *klyon nun tap'emou sophos genou*. No és clar si el saber que Amfitrió li ofereix a Lycus consisteix a ensenyar-li que Hèracles és efectivament un gran heroi, o també a fer-li comprendre la saviesa de l'estil de lluita mateix. Recordem que hi apareix *to pansophon heurema* referit a l'arc, en el v. 188, i *sophon* referit a l'estil de lluita mateix, en el v. 202. Aquest terme no té un sentit evident: la multiplicitat dels seus valors en l'obra d'Eurípides, i en el món grec contemporani d'aquest, és prou coneguda³⁴⁷.

Encara que els problemes interpretatius que planteja aquest passatge no tenen una solució clara, no és impossible de situar-lo en el conjunt de l'obra mitjançant el seu mateix caràcter paradoxal.

Cal veure, en primer lloc, que, dins el mateix discurs d'Amfitrió, Hèracles no apareix com una figura autònoma, com un mortal que construeixi la seva *persona* heroica a partir de qualitats que li pertanyin en exclusiva, sinó que, ben al contrari, l'ancià heroi comença per subratllar el seu caràcter de fill de Zeus. Malgrat el caràcter "sofistic" de la seva argumentació i el menyspreu que traspua pels valors guerrers que en la *polis* atenesa es podien considerar tradicionals, no podem oblidar que el qui l'empra també reivindica la validesa de Zeus i la necessitat que aquest faci justícia. És molt possible que sigui el futur caràcter diví de l'heroi -que, no ho oblidem, era plenament actual per al públic de l'obra- allò que faci possible de defensar Hèracles en aquests termes. És probable que l'afirmació de la superioritat de l'heroi sigui possible, precisament, perquè el públic "sap" que Hèracles és un déu del culte i que no està sotmès a les mateixes restriccions que la resta dels mortals. I, en últim terme, sempre hem de preguntar-nos -encara que no puguem contestar- fins a quin punt el públic de la tragèdia veia una argumentació d'aquest tipus estrictament com a "antitradicional", o més aviat com un estil argumentatiu que existia en el seu entorn i que podia emprar-se en determinades situacions.

³⁴⁵ MIRTO (1997) p. 119, n. 23 i ORIGA (2007) p. 38, n. 122.

³⁴⁶ WINNINGTON-INGRAM (2003) p. 48: *The tendency (...) to state or re-state moral values in terms of sophia and amathia ('ignorance') is likely to have characterized sophistic thinking (...)*.

³⁴⁷ Una bona síntesi de les aparicions d'aquest terme a Eurípides es troba a ORIGA (2007).

La superioritat d'Hèracles respecte dels mortals comuns -representats pels hoplites virtuals a què fa referència Lycus- està lligada a la seva relació familiar amb Zeus³⁴⁸, a la seva futura divinitat, i també, a la seva actuació evergètica, i, per extensió, al seu caràcter de defensor de la justícia del déu suprem. Així, no és impossible de dir que l'argumentació emprada per Amfitrió no és tradicional, però que l'objectiu d'aquesta, en últim terme, és la lloa de Zeus i del fill d'aquest. En el context específic d'aquesta tragèdia, el menyspreu de l'hoplita vindria atenuat, precisament, pel fet que Amfitrió s'adreça al cap d'un determinat grup d'hoplites -els homes de Lycus- que ha actuat de manera indubtablement injusta.

En segon lloc, tampoc no podem deixar de banda que aquesta argumentació d'Amfitrió, tot i que provingui d'un ancià que en el context de la tragèdia apareix com a just, no expressa -com més endavant veurem- la representació de l'heroi que s'imposarà al final de l'obra. L'estil de lluita que lloa en aquests termes aparentment utilitaris és una figura de l'heroi -apartat de la *polis*, que no necessita companys en el combat- que apareixerà com a falsa, o, més aviat, com a insuficient. Aquesta argumentació nostra no s'ha de veure com a contradictòria amb l'anterior: almenys d'acord amb la nostra lectura d'aquesta tragèdia, allò que apareixerà més endavant en l'obra és una representació positiva de l'heroi evergètic, que incorporarà la mortalitat i la indefensió, acompanyades d'una visió també diferent de la divinitat. La representació inicial de l'heroi per Amfitrió, doncs, no és simplement negada, sinó superada. La defensa que en fa Amfitrió es pot entendre com a pietosa en el seu context escènic intencional -amb termes laudatoris possibles en l'Atenes del segle V a. C., defensa la superioritat d'Hèracles per sobre dels mers hoplites-, i, alhora, com a fallida, en tant que el desenvolupament de la tragèdia mostrarà que aquesta representació d'Hèracles ha de deixar pas a una altra d'acceptació dels límits de la mortalitat, que, almenys per a alguns dels grecs d'aquesta època, podia aparèixer com a més elevada des d'un punt de vista moral.

El fracàs immediat de les esperances d'Amfitrió es materialitza en els retrets que aquest adreça a Zeus, i que d'alguna manera confirmen les concepcions bàsiques formulades en el discurs anterior:

ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ὁμόγαμόν σ' ἐκτησάμην,
μάτην δὲ παιδὸς κοινεῶν' ἐκλήζομεν·
σὺ δ' ἦσθ' ἄρ' ἦσσω ἢ ἴδοικαι εἶναι φίλος.
ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὦν θεὸν μέγαν·
παῖδας γὰρ οὐ προύδωκα τοὺς Ἡρακλέους.
σὺ δ' ἐς μὲν εὐνάς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν,
τάλλοτρία λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβών,
σώϊζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους.
ἀμαθὴς τις εἶ θεός, ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς.

³⁴⁸ En la línia del que hem anat veient fins ara, no entenem aquesta “relació familiar” com a una relació afectiva, ni cap cosa semblant, sinó com a relació que, en el sentit més ampli del terme, té caràcter institucional: en el món del *mythos*, la doble paternitat de Zeus i Amfitrió respecte d'Hèracles implica, a mode de transposició de les formes del parentiu del món real, lligams i obligacions entre tots aquests personatges.

En aquest passatge apareixen:

1) La dependència d'Amfitrió respecte d'Hèracles i Zeus, que es presenta novament (v. 341) com a relació de *philia*, en el sentit no trivial que hem comentat. La falta de Zeus apareix, precisament, com a negació d'aquesta relació de *philia*³⁴⁹. La superioritat moral que afirma Amfitrió (v. 342) va en funció d'aquest vincle. Creiem que també hi està íntimament relacionat el retret (v. 345) que Amfitrió li fa a Zeus per haver-se allitat amb la seva muller. Un cop es veu que aquest adulteri no ha donat lloc al que, de fet, podríem considerar un insòlit vincle de parentiu -i, per tant, de *philia*-, es trivialitza i es transforma en un mera falta. Podríem dir que ha perdut el valor estructurant que anteriorment li donava Amfitrió.

2) La negació de la justícia de Zeus ens remet a la discussió anterior, en tant que ara és el déu qui apareix com a *amathes* (v. 347).

BOND, en el seu comentari³⁵⁰, defensa que el radical *amath-* no té, aquí, el mateix sentit que tenia en el v. 172 en què Amfitrió parlava de la *amathia* de Lycus. Introdueix una distinció entre una *amathia* que podríem anomenar epistèmica i una altra que BOND expressa amb el terme anglès *insensibility*³⁵¹.

Nosaltres hem de dir, però, que som escèptics davant la possibilitat d'introduir, aquí, una distinció entre una *amathia* epistèmica i una altra de moral, una distinció que probablement no podem pressuposar en tractar³⁵² un poeta grec d'aquesta època. Entenem que tant *amathia* com *amathes*, en els versos esmentats, fan referència a una mateixa cosa: la incapacitat de les facultats cognitives per discernir la decisió preferible, i, per tant, per actuar d'una manera adequada. És possible que la contraposició entre *amathes* i *ou dikaios* apunti a una gradació en el mal: en aquest segon cas, la manca de *dike* en Zeus s'entendria, no com una mera incapacitat de trobar la decisió encertada, sinó, si podem dir-ho d'aquesta manera, d'una mancança estructural d'una altra mena: Zeus apareixeria, en termes absoluts, com a no portador d'un ordre just en el món.

Creiem que és important, novament, de no veure en aquest passatge una mera expressió patètica de desesperació, sinó en gir en la manera com el discurs d'Amfitrió articula la situació en què es troben els personatges³⁵³. En la seva epidixi, l'ancià heroi havia estructurat el rol d'Hèracles entorn d'uns eixos de superioritat sobre la *polis*, de *sophia*, i de *philia* entre Zeus i els seus parents mortals. Aquesta pregària trenca amb l'estructura que ell mateix acabava de bastir. És una ruptura

³⁴⁹ Aquí no ens convenç la interpretació d'aquesta escena a YUNIS (1988) pp. 140-146. Allò que es planteja aquí -creiem nosaltres- no és simplement una relació de reciprocitat entre mortals i déus, sinó quelcom més: la possibilitat que el déu, Zeus, tingui una relació vinculant amb un mortal.

³⁵⁰ Vid. la discussió a BOND (1981) *ad loc.* Cf. igualment DOVER (1974), p. 122.

³⁵¹ YUNIS (1988) p. 144 n. 10 acusa BOND de no haver entès WILAMOWITZ, *ad loc.* en tant que l'estudiós alemany no propugna en cap moment que *amathes*, en aquest context, pugui no tenir valor moral. Nosaltres hem de dir que no veiem una veritable diferència entre la manera com BOND explica WILAMOWITZ, i la manera com ho fa YUNIS. Tots dos autors -entenem nosaltres- parlen d'una facultat epistèmica referida a un objecte moral.

³⁵² El problema de la relació entre coneixement i moral en la Grècia antiga -i l'existència o inexistència d'una noció de voluntat- és extremament complex. La mateixa discussió socràtica a propòsit de la relació entre coneixement i moral sembla pressuposar una indiferenciació prèvia, o, almenys, un problema per separar les diferents esferes. Cf., encara, SNELL (1978).

³⁵³ MIKALSON (1986) ens sembla molt encertat, almenys, en una cosa: la relació de paternitat que uneix Zeus i Hèracles i els sofriments d'aquest últim són propicis a una problematització, en tant que la relació entre pare i fill tenia una gran importància en el món grec.

només provisional, perquè es veurà anul·lada, al seu torn, pel retorn de l'heroi, que es podria entendre de manera immediata com un triomf de la visió que l'ancià havia formulat en el seu discurs previ.

6. El retorn d'Hèracles des de l'Hades

Els trets predominants del retorn d'Hèracles en la tragèdia eurípidea (vv. 523-814) són els següents:

1) Aparició inequívocament triomfal de l'heroi, i, alhora, extrema concisió, gairebé silenci, sobre la prova que acaba de sofrir.

2) Èmfasi en la importància que tenen els vincles familiars per sobre de les Dotze Proves. La *philia*³⁵⁴ apareix en el centre de la *persona* heroica d'Hèracles.

3) Èmfasi en el paper d'Hèracles com a venjador de la injustícia i restaurador de l'ordre en la *polis*, en tant que agent de justícia clarament associat a Zeus.

4) Insistència, per mitjans indirectes, en l'absoluta dependència dels "justos" respecte de l'heroi.

Comentarem aquests punts per separat.

>1) En la seva primera aparició, Hèracles no esmenta de manera directa el seu excepcional viatge, sinó simplement l'alegria del retorn (vv. 523s.), per bé que el descens a l'Hades es troba implícit en les seves paraules (*hôs asmenos s'eseidon es phaos molôn*). En els vv. 562-564, en referència als vestits fúnebres dels seus fills, al·ludeix a l'Hades, però sense fer esment que ell mateix en ve. No parla explícitament de la seva aventura en el món dels morts fins al v. 610, a instàncies del seu pare. En l'esticomítia dels vv. 610-621 explica breument els punts centrals del seu viatge: la captura de Cèrber mitjançant la violència, una breu al·lusió a la seva iniciació en els misteris eleusinis³⁵⁵, la ubicació actual del gos d'Hades, el rescat de Teseu. Fets, tots ells, que no es troben únicament en Eurípides, sinó que formen part de la tradició mítica. Ens crida especialment l'atenció el v. 613 (*[...] ta mystôn d'orgi'eutykhes'idôn*), interpretat habitualment com una referència a la iniciació d'Hèracles en els misteris eleusinis en el moment de davallar al món dels morts. Igualment, en el v. 615 se'ns diu amb concisió que Cèrber es troba a *khthonias [...] alsos*, en una al·lusió a la tradició que parlava de l'estada del ca en el bosquet de Demèter Ctònia. La mateixa brevetat de les al·lusions ens fa suposar que el poeta donava per fet que aquests *mythoi* eren coneguts.

³⁵⁴ ADKINS (1966), amb una interpretació d'aquest terme que ens allunya de tota comprensió de la *philia* com a mer vincle emocional.

³⁵⁵ Cf. PARKER (1996), pp. 98-100. D'acord amb STAFFORD p. 230, l'al·lusió a Isòcrates 5.33 a una presumpta contribució dels atenesos a la immortalitat d'Hèracles podria considerar-se una al·lusió a aquesta iniciació. La iniciació d'Hèracles i molts altres detalls provenen, molt probablement, d'un poema perdut sobre la catàbasi de l'heroi. Cf. LLOYD-JONES (1967). Aquesta iniciació està recollida a Apol·lodor 2.5.12 i a Diodor de Sicília 4.25.1. Cf., també, BOARDMAN (1975).

Tot i això, la seva aparició no pot estar mancada de significat. En el drama, Hèracles ha triomfat inequívocament en la seva missió, però aquest triomf no adopta -al contrari que en Sèneca- la forma d'una victòria global sobre el món dels morts. La informació sobre la proesa sembla expressar-se a través de contraposicions entre aparents actes de *hybris* i d'altres que ens mantenen en la consideració que Hèracles és un home pietós. Així, en el v. 613, Hèracles afirma que la captura de Cèrber ha estat violenta, però, alhora, com dèiem, al·ludeix al mite de la seva iniciació en els misteris eleusinis³⁵⁶. En el v. 615, quan Amfitrió li pregunta si ha dut el gos fins a la casa d'Euristeu, Hèracles li respon que l'ha dipositat en un espai sagrat. La mateixa reticència d'Hèracles a explicar en detall el seu viatge apunta en la mateixa direcció. El món dels morts conserva la seva sacralitat, una sacralitat que Hèracles, a despit de la seva victòria parcial, ha de respectar.

Aquesta combinació de concisió en la narració i d'al·lusió a elements mítics que reforcen el caràcter pietós d'Hèracles permet a Eurípidès de mantenir els elements fonamentals de la tradició mítica i, alhora, evitar que l'heroi aparegui en aquesta tragèdia com a insolent contra els déus. La reserva d'Hèracles pot interpretar-se com a temor reverencial davant el que ha vist, o com a mera reluctància a donar a conèixer els horrors del món dels morts. El resultat serà molt similar: l'heroi no es vanta de la seva victòria sobre el déu infernal. No estem dient que la versió tradicional del relat comportés un "Hèracles impiu", però sí que, en el context euripideu, sembla que se subratlli la pietat de l'heroi, que en el relat tradicional potser no era transparent³⁵⁷.

Aquesta distància que Hèracles adopta respecte del món dels morts no té un contrapès eficaç dins la tragèdia -res que es pugui comparar a la catàbasi de la versió senequiana-. En cap moment no accedim a una veritable informació sobre l'Hades. El silenci d'Hèracles no és confrontat amb cap discurs que el relativitzi -i aquest tret, tant si és deliberat com si no, no pot deixar de cridar-nos l'atenció en una obra dramàtica organitzada, precisament, entorn de la contraposició de punts de vista-. La victòria d'Hèracles sobre l'Hades no esborra la frontera entre aquest i el món dels vius, sinó que la possibilitat que Hèracles hagi pogut anar-hi i tornar-ne es posa en relació amb Zeus. Podríem dir-ho, encara, d'una altra manera: tot i que el triomf sobre el món dels morts posi evidentment Hèracles més enllà de la humanitat comuna, Eurípidès té cura d'arrelar l'heroi en el món dels vius, i mantenir l'alteritat de l'Hades com a quelcom que no es pot fer present en el diàleg entre Hèracles mateix i Amfitrió.

>2) La tragèdia emfasitza els vincles entre Hèracles i els seus familiars. Aquest tema reprèn el discurs sobre la *philia* que ocupava un lloc prominent en el pròleg. Així, en els vv. 574-6, contraposa el deure de salvar els seus familiars amb el de dur a terme les Dotze Proves, i el posa per sobre d'aquestes. En els vv. 622-636, mitjançant una exhibició de tendresa paternal, demostra igualment la seva pertinença a la seva família humana.

Aquestes indicacions sobre les manifestacions emotives del personatge no són un intent de reconstruir una "psicologia", sinó de mostrar la mecànica que estructura aquest drama. El fet que el retorn d'Hèracles adopti la forma d'una reintegració en la seva família moridora no ens sembla una

³⁵⁶ El text euripideu no ho diu amb claredat, però és, com a mínim, creïble que aquesta iniciació en els Misteris tingués una funció legitimadora, prèvia al descens a l'Hades. En el text esmentat de Diodor de Sicília, la iniciació té clarament la funció de preparar la davallada a l'Hades. El passatge d'Apol·lodor no és tan clar, però, de tota manera, una cosa hi apareix connectada amb l'altra.

³⁵⁷ No oblidem que a *Iliada* 5.381-404 i a Píndar, *Olimpiques* 9.35s. Hèracles apareix com a enemic d'Hades. Cal distingir entre la vinculació bàsica d'Hèracles amb Zeus i la possibilitat que actuï de manera impia enfront d'altres divinitats, igual que, per exemple, Diomedes actua contra Afrodita i Ares en la *Iliada*, protegit per un disseny diví més elevat. La representació euripidea d'Hèracles defuig una tal representació de l'heroi, segurament perquè ja des d'abans de la seva època -com trobem en Píndar mateix- determinades representacions poètiques de déus i herois ja apareixien com a inadequades.

trivialitat, sinó que, ben al contrari, és imprescindible dins la representació que fa Eurípides del triomf de l'heroi en la seva Dotzena Prova. Més enllà de l'evident patetisme de l'escena -el contrast entre l'exhibició d'amor paternal i la imminent matança-, veiem com, de fet, el retrobament entre Hèracles i els seus familiars reprèn una sèrie de temes que han aparegut anteriorment en l'obra, i que més endavant tornaran a aparèixer-hi.

Així, el llenguatge emprat per l'heroi subratlla la relació de dependència que s'estableix, en aquest cas, entre la seva família i ell, així com el seu rol de salvador. Aquest rol no apareix, en les paraules d'Hèracles, com a excepcional: en els vv. 634-636, ben al contrari, subratlla que la relació entre pares i fills té un caràcter universal. Però no hem d'oblidar que el paper d'Hèracles en el seu retorn des del món dels morts, i la salvació de la seva família, s'han posat prèviament en relació, repetidament, amb la filiació de l'heroi: aquest pot dur a terme les seves gestes en tant que és fill de Zeus.

En el v. 628 es diu: *ou pheukseio philous*. Aquí apareix de manera explícita el tema de la *philia*. Per contraposició amb el Cor, i satisfent les expectatives que s'havien dipositat en ell, Hèracles apareix ara com un *philos* eficaç, un *philos* capaç de defensar les persones que li estan vinculades. No emfasitza simplement el seu propi poder, sinó la importància de la relació mateixa de *philia*. Així, en els vv. 575-582, declara que el compliment del seu deure envers els familiars és més important que les Dotze Proves, i de fet fa dependre un dels epítets culturals que se li associaven en el món real (ὁ καλλίνικος) de la seva capacitat de defensar el seu pare mortal, la dona i els fills. En el v. 585, Amfitrió l'adverteix de no precipitar-se, però, simultàniament, emfasitza també aquesta *philia*.

El llenguatge emprat per Hèracles subratlla l'asimetria d'aquesta relació. Aquí apareix, per primera vegada, la cèlebre metàfora naval que es repetirà en el desenllaç de l'obra (vv. 631s.). En el v. 632 apareix igualment l'expressió οὐκ ἀναίνομαι, que es repetirà en el v. 1400 en llavis de Teseu, quan aquest accepti que Hèracles el toqui, malgrat estar sollat per la sang.

>3) Enfront de la contraposició de discursos que es produïa en la primera part de l'obra, ara s'insisteix des de diversos angles a connectar Hèracles amb Zeus i a interpretar el seu retorn com una mostra de la justícia divina. Així com en les escenes anteriors era Amfitrió el qui mantenia -almenys, en alguns moments- l'esperança d'una intervenció salvadora de Zeus a través d'Hèracles, en el moment del retorn de l'heroi és Mègara la qui subratlla la seva relació amb el déu suprem. En aparèixer Hèracles, com hem comentat abans, l'igualava obertament amb Zeus Soter (vv. 521-522). És probable que la forma verbal ἐσώθης, que Mègara empra en el v. 532 per referir-se a Hèracles, emfasitzi deliberadament la mateixa idea.

El retorn d'Hèracles i el consegüent acte salvador s'emmarquen igualment en un determinat sistema de valors. Aquest no és formulat de manera unívoca en el discurs d'un únic personatge, però reapareix, des de diversos punts de vista, en els discursos dels diferents enemics de Lycus.

Per sobre de tot, els personatges actualitzen la noció que havia estat formulada de manera menys explícita per Amfitrió en les escenes anteriors: Hèracles, en tant que fill de Zeus, és agent de justícia. Aquesta justícia té, com a mínim, tres dimensions diferents. Una d'elles ja l'hem vista a (2): l'heroi compleix amb els seus deures familiars -i el fet que pugui complir-los implica, almenys en aparença, que Zeus també ha complert els seus, i que ens trobem en un món regit per una justícia divina coherent en els seus valors-. La segona d'aquestes dimensions és el càstig de la impietat de Lycus, que és prominent en l'acte de maltractar un ancià que no pot defensar-se. Aquest acte apareix explícitament com una acció realitzada contra els déus: es diu que Lycus està mancat de *aidôs* (vv. 556s.), i *aidôs* és explícitament anomenat divinitat. En diversos passatges posteriors s'insisteix

sobre el caràcter impiu de l'enemic d'Hèracles. La tercera dimensió és la política: com ja hem dit abans, el retorn d'Hèracles apareix com la cancel·lació d'una situació de *stasis* descrita en termes no realistes, sinó fonamentalment morals.

>4) Reapareix la noció d'un canvi en la fortuna. Així, en el v. 739: *kai dika kai theôn palirrous potmos*. En aquest vers segueix encara vigent el discurs sobre la τύχη. Evoca la noció d'un canvi cíclic de fortuna, no associat de manera necessària a una exigència moral, encara que aquí hi estigui lligat *de facto*. Però cal que veiem els límits d'aquesta noció: insistim que, dins d'aquesta mateixa escena, conviu amb la idea que el retorn d'Hèracles és una manifestació de la justícia dels déus, i que aquests han fet tornar l'heroi en aplicació d'una justícia divina que redreça els justos i castiga els impius. Podríem dir que s'hi pressuposa l'actuació d'una potència superior que vol que les coses siguin d'una manera i no d'una altra. Aquesta última noció sembla incompatible amb la mera idea d'un canvi atzarós -en aquest cas, feliç- de la situació, degut als capricis de la fortuna.

Així, Hèracles és vist simultàniament com dues coses diverses: un agent que aplica la justícia dels déus, i el beneficiari d'un canvi en el destí, que, alhora, fa beneficiaris tots els qui li han romàs fidels, i que s'haurien trobat indefensos sense ell. Però la primera d'aquestes nocions és la que sembla tenir més força. El Cor l'adoptarà sense ambigüitats en l'estàsım que precedeix a la catàstrofe. La glorificació d'Hèracles com a agent de la justícia divina -certament present en aquest passatge- implica, per bé que de manera indirecta, i sense que això constitueixi una "interpretació" coherent del món, que l'heroi s'imposa a la τύχη i als seus canvis, i que la seva presència, associada a un gir de la fortuna que no correspon a una cega alternança, sinó a l'aplicació d'uns determinats estàndards de justícia per part dels déus, constitueix la prova visible d'un determinat ordre diví que regeix el cosmos.

L'estructura formal de l'estàsım esmentat és diàfana:

- 1) Manifestació d'odi contra la vellesa i exaltació de la joventut (vv. 637-654).
- 2) Anhel d'una justícia divina que dupliqués la joventut dels qui posseeixen l'*arete*, i, així, establís una diferència clara, en aquesta vida, entre els virtuosos i els impius (vv. 655-672).
- 3) Assumpció conscient del rol de vells cantors. En aquesta qualitat, poden produir bellesa, malgrat la seva edat avançada (vv. 673-686).
- 4) Declaració que el càntic d'aquests ancians s'adreça a Hèracles (vv. 687-700).

Voldríem fer notar que en aquest complex d'idees hi ha una tensió que és determinant: el Cor d'Ancians està celebrant Hèracles, i, com una qualitat que podem associar a Hèracles, exalta la joventut. Alhora, però, anhela una ζύνεσις και σοφία³⁵⁸ en els déus que, òbviament, adoptaria la forma del que nosaltres podem anomenar justícia: el rejuveniment dels ancians quan aquests són justos. Ara bé, si aquest rejuveniment es produís, desapareixeria la situació en què els membres del Cor d'Ancians no poden actuar per si mateixos contra Lycus. No es tracta, naturalment, de representar-nos de manera realista les conseqüències que podria tenir la realització efectiva d'aquesta noció utòpica, sinó del seu valor dins la constel·lació d'idees entorn de la qual s'estructura aquesta obra. L'ancianitat dels membres del Cor i d'Amfitrió, i, més en general, la feblesa física, ha estat des del començament de l'obra aquell tret que unia tots els personatges pietosos en la seva dependència respecte d'Hèracles. Allò que demana el Cor, ni que sigui de manera summament

³⁵⁸ Seguim la traducció, avui dia probablement majoritària, que entén que cal entendre κατ' ἄνδρας com "a la manera dels homes", i no "entre els homes".

artificiosa, és el final d'aquesta dependència, i una justícia divina que no es fonamenti solament en el lligam de *philia* concret entre Hèracles i Zeus, i entre Hèracles i els seus, sinó en l'aplicació d'uns mateixos estàndards al conjunt dels éssers humans.

Així, l'estrofa i l'antístrofa primera ens posen davant d'un discurs que aspira a superar la situació que ha quedat constituïda en la primera part de l'obra: allò que estan demanant, implícitament, és que el model de *arete* representat per la victòria d'Hèracles sigui prescindible, deixi de ser necessari. Estan formulant un anhel de justícia impartida pels déus que anul·li aquest paper d'Hèracles, d'encarnació de la divina justícia en tant que defensor d'uns determinats llaços, legítims, de *philia*.

Aquesta impressió queda reforçada per l'estrofa i l'antístrofa següents. En aquestes, el Cor, després de formular aquests anhels de joventut i justícia divina, expressa quina és la seva situació. Mitjançant una destrucció parcial de la il·lusió dramàtica, no gens estranya en la tragèdia grega, es presenta a si mateix com a cantor (vv. 676ss.) i dansaire (v. 686) : malgrat la seva ancianitat, el seu paper de productor de la veu poètica li permet de participar en una forma de bellesa. Com a part d'aquest caràcter de poeta cantor, el Cor celebrarà les proeses d'Hèracles.

Veiem que, en un cert sentit, la utopia s'inverteix: el Cor no pot ser jove, però, sense ser bell ell mateix, és origen de la bellesa del càntic (cf. la contraposició entre el *geron aoidos* dels vv. 678 i 692, i la seva associació amb les Càrites que encarnen naturalment la joventut i la bellesa).

Alguns temes que es troben en aquest estàsım, i que pensem que paga la pena d'esmentar, són:

1) La contraposició entre la joventut i la riquesa dinerària. En els vv. 643-648 el Cor ens diu que preferiria la joventut abans que les riqueses associades a la reialesa. Després, en els vv. 671s., insisteix que el pas del temps no permet de diferenciar entre el *khrestos* i el *kakos* (v. 670) -suposem que mitjançant aquesta "doble joventut" que el Cor demana per als bons-, sinó que implica tan sols un creixement de la riquesa.

2) El càntic que el Cor ofereix a Hèracles és clarament un encomi per les seves victòries. En parlar d'aquestes, el Cor no es refereix primàriament al triomf sobre Lycus, sinó a la destrucció de monstres. El resultat final dels esforços de l'heroi ha estat -igual que se'ns deia en pròleg- fer el món habitable (vv. 688-700).

3) El càntic de celebració anunciat pel Cor és un pean, i la menció d'aquest nom està acompanyat d'imatgeria clarament apol·línica (vv. 686-694). També hi apareix Dionís (vv. 682-684) en tant que déu que acompanya el càntic. Segons BARLOW (1996 *ad loc.*), però, es tracta simplement d'una referència al vi que es consumirà en la celebració.

Per bé que la nostra interpretació d'aquest estàsım sigui clarament especulativa, pensem que es pot defensar, i que ens ha de posar en guàrdia davant una lectura reduccionista dels dos primers episodis de la tragèdia. El que hem vist fins ara no era un simple enfrontament entre "virtuosos" i "impius" en què els "virtuosos" aconseguissin transitòriament la victòria gràcies als déus, sinó l'establiment d'uns llaços de dependència i protecció que, en últim terme, no satisfà els anhels expressats pel Cor d'Ancians. De bell nou, voldríem prevenir-nos davant de sobreinterpretacions. No estem dient, en absolut, que aquest estàsım contingui alguna cosa tal com "allò que Eurípides realment volia dir", enfront dels discursos dels personatges. Però sí que la trama de relacions de *philia* que s'organitza entorn del personatge principal, i que, en la seva realització plena, sembla

alliberar els seus familiars de la τύχη, és confrontada aquí, objectivament, amb una concepció fantasiosa de la justícia divina que li serveix com a terme de contraposició. Dins aquesta contraposició, el "món" en què pot existir un Hèracles lliure de la τύχη apareix, també, com un món en què persisteix la radical precarietat dels mortals, per bé que aquesta precarietat sembli compensada per l'actuació de l'heroi³⁵⁹.

És possible que la contraposició entre la joventut i les riqueses apunti, indirectament, a la figura de Lycus. La rebel·lió d'aquest ha estat caracteritzada, alhora, en els termes propis d'un relat mitològic grec i d'una *stasis* del temps del dramaturg, en uns termes que evocaven també l'acumulació de riqueses. És creïble que l'acumulació de riqueses aparegui aquí marcada negativament, en tant que, d'una banda, no permet d'accedir a la "marca del just"-és a dir, a una segona joventut-, i, alhora, pugui servir com a mitjà contra la comunitat política, com, de fet, s'ha insinuat dins la mateixa obra (v. 588).

7. La catàstrofe i l'estatus de l'heroi

La catàstrofe de l'*Hèracles* no trenca la unitat de l'acció dramàtica, sinó que -si té sentit parlar-ne en aquests termes- més aviat la constitueix. La complexa xarxa de temes -el rol evergètic d'Hèracles, la seva filiació divina, la seva dependència o no dependència respecte de la τύχη a què està sotmès el comú dels mortals, la seva capacitat de sobreposar-se a la τύχη dels febles i indefensos en defensar-los dels malvats, el seu estil de lluita no cooperatiu que es posa en relació amb aquesta no dependència respecte de la τύχη- es replanteja amb la catàstrofe mateixa, i tant el significat d'aquesta com la discussió ulterior entre Hèracles i Teseu no s'entenen si no és a partir de les bases que s'han posat en la primera meitat de l'obra. Podríem arribar a dir que la irrupció de la divinitat constitueix el tema mateix d'aquesta tragèdia.

El mitjà dramàtic pel qual Eurípides ens explica el significat de la catàstrofe és la discussió entre Iris i Lyssa. Les possibles comparacions amb el diàleg que obre *Prometeu encadenat*³⁶⁰ no poden ocultar un fet essencial com que allí es discutia el càstig d'un enemic de Zeus, mentre que, aquí, es parla del sofriment d'un mortal que uns moments abans ha aparegut com a protegit de Zeus i com a mortal pietós, i que sofreix, no perquè Zeus s'enemistí amb ell, sinó perquè la protecció del déu suprem és limitada, no abasta la totalitat del personatge, sinó que tan sols era efectiva en tant que aquest complia un determinat rol³⁶¹.

Creiem que aquest últim punt és el que ens dona la clau per a la interpretació de la totalitat del passatge. Les consideracions sobre la maldat d'Hera, la validesa de la seva actuació, etc., perden rellevància³⁶², en tant que la figura d'una Hera que castiga les amants i els fills il·legítims del seu espòs forma part de la tradició i no és més que una de les maneres en què la deessa del matrimoni es

³⁵⁹ Cf. GEORGE (1994).

³⁶⁰ Cf. JOUAN (1970).

³⁶¹ Cf. BOND (1981) > 841f.

³⁶² Així, HEATH (1989) p. 108. És important d'entendre, alhora, que la representació de la divinitat implícita en la "gelosia" de la deessa era una realitat quotidiana per al públic intencional de l'obra, i, alhora, que, d'acord amb les nostres dades, aquesta representació no era el fonament de la seva vida religiosa.

manifesta com a tal. En canvi, sí que trobem central que en la realització concreta d'aquest *pattern* narratiu s'entrellacin dues nocions d'indubtable importància. La primera, la confirmació d'Hèracles com a evergeta. La segona, que l'aparent invencibilitat de què ha gaudit en tant que evergeta provenia de Zeus, i que Zeus no l'ofereix incondicionalment al seu fill, sinó que l'ha mantinguda només durant el temps necessari perquè aquest acomplís la seva missió.

Així, Lyssa, que en aquesta escena adopta -almenys en un pla verbal- el paper de deessa favorable a Hèracles³⁶³, confirma que el fill d'Alcmena ha acomplert la tasca que abans es designava com a ἐξήμερῶσαι γαῖαν -i ho explica en els vv. 851s., en què apareix el terme ἐξήμερῶσας- i ha restaurat els honors dels déus allí on homes impius els amenaçaven (vv. 852s.). No defensa específicament la filiació divina d'Hèracles, que Iris potser posa en dubte (v. 826), sinó que argumenta només a partir d'un rol del personatge que, a grans trets, és el mateix que ja se li atribuïa en Píndar i que, com hem vist, sembla que estava força establert en el segle V a. C.

El discurs d'Iris que es contraposa al de Lyssa -de fet, el precedeix- no argumenta les causes de l'enemistat d'Hera contra Hèracles -com hem dit, és un tema tradicional- ni posa en dubte el rol evergètic com a tal, sinó que subratlla que la protecció de Zeus associada a aquest no implica que sigui immune a l'alternança cega entre béns i mals, ni que no estigui sotmès a la radical precarietat de l'existència humana. L'heroi ha estat protegit de l'animadversió d'Hera durant tot el temps que han durat les Dotze Proves, i, encara que en aquest cas no es digui de manera explícita, dins la mateixa obra les Dotze Proves han estat associades al paper d'Hèracles com a benefactor de la humanitat (v. 20). Un cop les Dotze Proves han estat acomplertes, la protecció de Zeus desapareix i el fill d'Alcmena pot ser víctima d'Hera.

D'acord amb WILAMOWITZ, el v. 826 implica que Iris posa en dubte, fins i tot, que Hèracles sigui fill de Zeus i Alcmena. Caldria interpretar, doncs, el *pater* del v. 828 com a no referit explícitament a Hèracles. BOND (1981) *ad. loc.* discuteix que això sigui així i ho interpreta com una fórmula tradicional (com a Safo fr. 166.1 LOWELL-PAGE). Interpreta el *pater* com a referència efectiva a la filiació divina d'Hèracles, i ens envia a la seva nota *ad* 353s., on parla, precisament, de l'escepticisme amb què les filiacions divines solen presentar-se, en general, dins l'obra eurípidea. BARLOW (1996) *ad loc.* troba un paral·lel a Èsquil, *Agamèmnon*, 1040.

Nosaltres som escèptics davant d'aquests punts de vista, però ho som, només, perquè el nostre punt de partença és que el gènere tràgic, *per se*, no exigeix una plena congruència en tots els detalls de l'argument, ni té com a objectiu la reconstrucció d'un “món” plenament coherent. Així, allò que per a BOND és l'argument definitiu -si Hèracles no fos de veritat el fill de Zeus, Hera no tindria cap mena d'interès a turmentar-lo- ens sembla desencertat. De la mateixa manera, entenem que aquí, igual que en altres parts de l'obra, el poeta no dóna elements per emetre un judici definitiu. *Pater Zeus* pot entendre's com una referència a la filiació divina d'Hèracles, però també es pot interpretar com el nom del déu suprem acompanyat d'un títol genèric. No trobem en el text un element que ens permeti de decidir-nos en un sentit o un altre.

El que sí que és indubtable, en canvi, és que la filiació divina d'Hèracles ha aparegut a la primera meitat de l'obra, i que aquesta filiació divina ha estat associada repetidament tant a la independència respecte de la τύχη, com a la possibilitat que aquest guerrer que lluita de manera no

³⁶³ Sobre Lyssa en general: DUCHEMIN (1967). Cf. també, el breu, però interessant tractament de la relació entre Lyssa i la follia a FRANZINO (1995) pp. 62ss. Lyssa no hi apareix simplement com una deessa que “dirigeix” Hèracles, sinó que habita el seu cos i es possessiona d'ell. Sobre el caràcter convencional dels símptomes de la follia, vid. PADEL (1995).

cooperativa, contra enemics no convencionals, pugui prendre al seu càrrec la protecció dels individus que, dins la *polis*, es troben en una situació d'indefensió. La declaració d'Iris desmenteix que aquesta posició d'Hèracles es pugui veure com a incondicionada: ha estat fruit d'una protecció divina que no tenia altre objectiu que fer-li aconseguir una missió determinada, i, un cop complerta aquesta missió, Zeus la hi retira.

En dos versos que han plantejat problemes d'interpretació (vv. 841s.), Iris justifica el sofriment d'Hèracles tot dient que els déus vindrien a no ésser res si el mortal no sofrís “el càstig” (μη δόντος δίκην). Algunes interpretacions d'aquest passatge l'apropen, curiosament, a l'*Hercules furens*³⁶⁴. En aquesta última obra, Juno diu explícitament que el poder d'Hèrcules és perillós per als déus, i el sofriment que la deessa li infligeix a l'heroi és justament un intent de limitar aquest poder³⁶⁵. No creiem, però, que el text de l'*Hèracles* justifiqui una interpretació d'aquesta mena. La revenja d'Hera contra el seu espòs no és una simple *vendetta*, sinó que pot aparèixer com a perfectament legítima en una societat en què els vincles familiars tenen caràcter estructurador de l'actuació social, i, alhora, és un *pattern* narratiu que justament presideix l'heroització de molts dels fills de Zeus. Així, en aquest cas, podríem dir que en primer lloc ha estat la *dikê*, el sofriment que Hera li infligeix a Hèracles, en tant que la mera existència d'aquest últim constitueix un deshonor per a la deessa; i l'animadversió d'Hera envers els fills il·legítims del seu espòs és en si mateixa un *pattern* recurrent.

Entenem que en aquests versos hi és implícita una referència a tota la primera part de l'obra, en què Amfitrió ha defensat que Hèracles no és un mortal ordinari, i, per tant, no està sotmès a les limitacions que han de sofrir els mortals ordinaris. El discurs d'Iris, més enllà de qüestions de fet -si Hèracles és efectivament fill o no d'Hera, etc.-, que no considerem rellevants de veritat, té un contingut molt precís: les inversions de la τύχη, la caiguda de la felicitat a la desgràcia associada a la condició mortal estricta, la precarietat de l'existència humana i la indefensió d'aquesta enfront del diví, s'apliquen també a Hèracles.

La demostració d'aquesta dependència i indefensió d'Hèracles es presenta amb ironia tràgica: Mègara ha vestit els nens amb abillaments fúnebres en tant que han de ser executats per Lycus, i és Hèracles, el mateix que havia de salvar-los, el qui, en la seva mateixa subjecció a la τύχη, els mata. A part que aquesta mort es pugui considerar una perversió de l'acte sacrificial³⁶⁶ -aquesta és una línia de recerca, sens dubte, interessant-, voldríem subratllar l'estructura narrativa subjacent: la supervivència d'Hèracles dins l'Hades i el seu retorn al món dels vius, i la consegüent salvació dels seus familiars, són alhora la causa de la mort d'aquests, i amb això la constel·lació de conceptes que s'havia entreteixit entorn d'Hèracles i del seu retorn al món dels vius apareix com a falsa.

³⁶⁴ Sobretot pensem, és clar, en la interpretació d'aquesta tragèdia que trobem a WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF ([1895] 1959), per bé que l'insigne filòleg alemany entengui μη δόντος δίκην com una mera repetició de les idees que ja es troben en els versos anteriors.

³⁶⁵ PARATORE (1966) defensa que la deessa atemorida de l'*Hercules furens* prové, en últim terme, del model euripideu. Podria ser una mostra de com, malgrat la continuïtat històrica entre unes representacions de la divinitat i unes altres, una situació dramàtica aparentment anàloga pot tenir desenvolupaments diferents en contextos també diferents.

³⁶⁶ Cf. FOLEY (1985).

8. La discussió entorn de la divinitat

Aquesta transformació de l'estatus de l'heroi és la que permet que es plantegi la discussió sobre els déus, en què es duen fins a l'extrem certes tendències que ja havíem vist en el conjunt de la tragèdia àtica, i específicament en Eurípides: dos personatges que, segons es diu en l'obra, han tingut experiència directa de la presència del diví -ara deixem de banda la munió d'històries procedents d'altres contextos narratius que podia conèixer el públic atenès- argumenten entorn de l'acció que ha succeït i de la representació de la divinitat implícita en aquest acció, com si aquesta representació fos la pròpia dels *aidôn [...] logoi*, i no quelcom que han experimentat de manera directa³⁶⁷. Es du a l'extrem, també, allò que havíem vist abans en la discussió entre Amfitrió i Lycus: igual que aquests discutien sobre les proeses d'Hèracles com si es tractés d'una figura separada de la seva realitat immediata, i no d'una persona de la qual havien tingut experiència directa, aquí Teseu i Hèracles discuteixen sobre els “déus” que cometen violències, adulteris, etc., com si fossin primàriament criatures que apareixen en els poemes.

La discussió té com a marc una exhortació de Teseu a Hèracles perquè no es doni mort a si mateix, i la renúncia final al suïcidi té un fonament ètic que és el que ens permet de posar en relació aquesta tragèdia amb la representació d'Hèracles com a model de virtuts. El caràcter d'aquest fonament ètic no és transparent, i no creiem que pugui resumir-se en una contraposició entre un Hèracles “xenofaneu” -per dir-ho d'alguna manera- i un Teseu “homèric”. De fet, cap dels dos personatges no exposa una visió de la divinitat que puguem considerar pròpiament tradicional, sinó que tots dos formulen judicis sobre el paradigma homèric-hesiòdic de representació de la divinitat que, malgrat la seva diferència formal, podrien tenir un punt de convergència, i justificar, de manera complementària, la decisió final del protagonista de la tragèdia.

La posició de Teseu sobre els déus dels *aidôn [...] logoi* té dues cares prou ben definides, que solament a primera vista ens poden semblar constitutives d'ambigüitat.

D'una banda, assenyala la distància insalvable entre déus i mortals, que priva Hèracles de tota possibilitat de protestar per l'acció dels primers. La manera com es presenta aquest tema no és estrictament tradicional: Teseu exhorta Hèracles a abandonar el gest de cobrir-se el rostre, en tant que no existeix un *miasma*³⁶⁸ que pugui afectar la divinitat. Aquesta exhortació és coherent amb el conjunt de la intervenció de Teseu: aquest purificarà l'heroi, però, alhora, li repeteix de diferents maneres que el seu cos i la sang que l'embruta no tenen cap poder de transmetre desgràcies, no són una pol·lució que calgui evitar. És difícil de dir fins a quin punt la creença en el caràcter miasmàtic dels crims operava en la vida quotidiana dels atenesos, però no hi ha dubte que aquest era, com a mínim, un tema habitual dels poemes que es presentaven en *performance*. Podríem dir que aquesta exhortació té una doble cara: l'abandó de les concepcions sobre *miasma* que, almenys, són habituals en la poesia, i, alhora, l'èmfasi en aquesta distància insuperable entre déus i mortals.

El segon principi que enuncia Teseu pot semblar contradictori amb l'anterior, però només en aparença: Hèracles no pot protestar per les seves desgràcies, perquè, malgrat aquesta insuperable distància entre déus i mortals, tant els uns com els altres estan sotmesos a *tai tykhai* (v. 1314s.,

³⁶⁷ A part de l'acció mateixa de les divinitats contra Hèracles, no podem oblidar que la lluita d'aquest contra els Gegants, al costat dels déus, ha estat esmentada en l'obra, i que la presència de Teseu en els inferns en cos físic també sembla pressuposar un contacte amb Hades i Persèfone.

³⁶⁸ Sobre la noció de *miasma* en general PARKER (1983). També PADEL (1992) pp. 172-175.

1321) i els déus mateixos són *hemartekotes* (v. 1319), sotmesos a *hamartia*³⁶⁹. Teseu posa dos exemples que, de fet, procedeixen del que podríem anomenar tradició xenofanea: els déus cometen adulteri i -en clara al·lusió a Zeus mateix- encadenen els seus propis pares, un acte que aquí es posa en relació amb la tirania (*dia tyrannida*, v. 1317). Aquest segon principi enllaça amb el primer en els vv. 1320s.: si Hèracles és mortal -i hem de tenir en compte aquest èmfasi en la mortalitat-, i la distància entre déus i mortals és tan gran, és absurd que l'heroi no accepti el sofriment. Fixem-nos que, implícitament, es capgiren els arguments del debat inicial: allí, es donava per fet que els déus eren lliures de les *tykhai* i s'entenia la llibertat d'Hèracles respecte de la *tykhe* com quelcom que l'apropava als déus.

Teseu recolza les seves afirmacions en la tradició poètica, en els *aoidôn [...] logoi* (v. 1315), en un nou distanciament respecte de l'acció dramàtica mateixa, encara més evident del que havíem vist abans a propòsit de Lycus: les dades més elementals, a propòsit dels dos herois, ens farien pensar que ja han tingut experiència directa dels déus. Però és evident que no és això el que ens interessa aquí. Teseu parla sobre l'infortuni que acaba de succeir, però també sobre les representacions de la divinitat habituals en la poesia, i els aplica un criteri que no sabem si tenia un correlat en l'Atenes del segle V a. C.: pren seriosament les representacions de la divinitat que apareixen en la poesia, i, alhora, els aplica una visió crítica probablement arrelada en les concepcions de Xenòfanes i Antifont³⁷⁰ en què la conducta dels déus en els poemes es jutja amb les mateixes normes amb què es jutjaria la d'un mortal. Així, l'única conclusió possible és que els déus, en últim terme, es troben en un sòl comú amb els mortals, i són igualment *hemartekotes*, en tant que els girs de la *tykhe* els arrossegueu a ells també. L'absoluta indefensió dels mortals davant els déus s'ha d'entendre en el marc d'aquest sòl comú: els humans no poden esperar enfrontar-se amb èxit als déus, ni tampoc que aquests facin justícia, en tant que són víctimes de la mateixa *hamartia* que els mortals. Així, la relació mateixa amb els déus està marcada per la *tykhe*, per la impossibilitat d'aturar les inversions de la fortuna que impedeixen que la vida humana es desenvolupi sobre terreny sòlid.

Insistim que no sabem si aquest discurs de Teseu representa una “teologia” que algú es pogués prendre seriosament en l'Atenes del segle V a. C., o si és una simple reducció *ad absurdum* de les representacions de la divinitat en la tradició homèrico-hesiòdica. Cap dels dos extrems és del tot inversemblant: podem imaginar que almenys alguns sectors de la societat atenesa del segle V a. C. incorporessin aquesta “teologia” en el seu sistema de creences, amb graus d'elaboració variables, i, per tant, Eurípides les presenti en la seva obra com a quelcom que almenys algunes persones es podien prendre seriosament. També podem imaginar, però, que el discurs de Teseu sigui *per se* irònic, i declari que els déus “dels poemes” actuen d'una manera que no correspon als estàndards morals comunament acceptats.

La paradoxa és que la resposta d'Hèracles sembla una negació del discurs formulat per Teseu i, alhora, no en modifica els trets més essencials. El protagonista de la tragèdia no nega les afirmacions d'aquest sobre els déus que apareixen en els *aoidôn [...] logoi*, sinó, també en la tradició

³⁶⁹ Els termes de la família de *hamartia* no fan una distinció clara entre el que nosaltres categoritzaríem com a “falta moral” i “error”. Cf. ADKINS (1966) pp. 83-89, referit de fet a Aristòtil, però amb una discussió referida també a l'ús d'aquest terme en el segle V a. C. Veure també BREMER (1969). Les taules dels diferents “significats” del terme grec -cf. esp. les dedicades a la tragèdia grega en general i a Eurípides en les pp. 34s.- ens donen una idea de les dificultats que planteja la seva traducció, i de la indiferenciació última entre “ofensa” i “error” que permet l'associació del que nosaltres anomenaríem mal moral a la ignorància i la incapacitat d'actuar correctament. És així com Teseu pot establir una isotopia entre el sofriment d'Hèracles i les accions reprovables que els déus duen a terme.

³⁷⁰ Cf. n. 195 d'aquest mateix treball.

xenofanea, la validesa d'aquests últims com a representació de la divinitat, en tant que les accions narren -es repeteixen com a paradigma l'adulteri i l'encadenament d'unes divinitats per unes altres- no són acceptables. Els versos en què formula el seu punt de vista sobre la divinitat foren molt apreciats per la tradició estoica posterior (1340-1346):

οἴμοι· πάρεργα <...> τάδ' ἔστ' ἐμῶν κακῶν·
ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ' ἄ μὴ θέμις
στέργειν νομίζω δεσμά τ' ἐξάπτειν χεροῖν
οὔτ' ἠξίωσα πάποτ' οὔτε πείσομαι
οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι.
δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός,
οὐδενός· ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι.

Aquí apareix una representació, clarament incompatible amb les representacions habituals en la tradició poètica, d'uns déus auto-suficients³⁷¹, descrits en termes morals. Però aquesta senzilla afirmació no comporta cap mena de desenvolupament, ni d'aplicació d'aquesta nova concepció de la divinitat al “món del drama”. Ben al contrari: més endavant, Hèracles parlarà novament d'Hera com de la deessa que l'ha fet sofrir (v. 1393).

En l'apartat següent provarem de mostrar que, a més, la discussió sobre els déus té una relació amb el que vindrà després, per bé que aquesta relació no sigui la successió de causa i efecte que, des d'una òptica moderna, esperaríem en un argument ben construït.

9. La renúncia al suïcidi

Entenem que la renúncia d'Hèracles al suïcidi implica la constitució d'un nou model ètic³⁷² i, allora, tenim molt presents les dificultats que comporta l'explicació d'aquest model³⁷³. En l'apartat

³⁷¹ ROHDICH (1968) pp. 94ss. extreu una altra interpretació del text, que no ens sembla sostenible: els mortals tampoc no necessiten els déus. Cal dir, en defensa de ROHDICH, que el discurs posterior d'Hèracles sembla moure's en la mateixa direcció: aquesta visió depurada dels déus que ha proposat no torna a aparèixer en l'obra, com si aquests déus “millors” no fossin rellevants. Nosaltres tendim a pensar que això es deu al mateix caràcter de les afirmacions d'Hèracles, que impliquen una certa distància enfront d'aquest món homèric-hesiòdic, i no representen una “teologia” que es pugui integrar dins la trama argumental de l'obra.

³⁷² Interessant tractament a YOSHITAKE (1994). Cf. el tractament ja clàssic a CHALK (1962) i la crítica d'aquest a ADKINS (1966), 209ss., que, de fet, ve a negar que tingui lloc una veritable transformació en el model ètic seguit per l'heroi.

³⁷³ Recordem el tractament a ARROWSMITH (1954), que entén també aquesta conversió d'Hèracles com un canvi que no invalida el model anterior, però el supera mitjançant un altre que es veu com més adequat a l'època. Nosaltres preferiríem de veure-hi la translació a l'àmbit del drama d'una sèrie de debats ètics, sense que aquests hi apareguin com una reproducció d'estàndards de la vida real, sinó, més aviat, de formes de discurs.

anterior hem tractat una contraposició de discursos sobre la divinitat que romanien en la dimensió metapoètica, i que per això mateix es podia prendre en consideració com un cas concret d'un fenomen que ja hem vist en els capítols II i III. És prou clar allò que era en joc: l'adequació o inadequació d'una manera determinada de representar els déus. La renúncia al suïcidi ens planteja problemes més seriosos. La transformació operada en l'estatus del protagonista ens sembla prou evident, és un fet textual. No tenim tan clara la naturalesa de la constitució d'aquest nou discurs de caràcter ètic en el marc d'un "món del drama" que no es pot traslladar directament a la realitat dels atenesos del segle V a. C.³⁷⁴

Tot i això, creiem que la interpretació d'aquesta tragèdia com a al·legoria moral és possible, i que fins i tot podem establir un cert paral·lelisme amb la faula de Pròdic: en totes dues formes narratives, en termes que podem anomenar no realistes, l'heroi s'enfronta a l'alternativa entre una vida bona i una vida que no ho és, i, en tant que paradigma de virtuts, pren la decisió correcta.

Un obstacle que considerem important en l'anàlisi d'aquests és la seva -en aparença- escassa cohesió textual. Els termes en què es produeix la renúncia d'Hèracles al suïcidi podrien semblar-nos trivials en una primera lectura: l'heroi no es lleva la vida perquè ningú no li faci el retret de covardia. El lligam amb els versos anteriors en què ha formulat una concepció "xenofanea" de la divinitat i amb la posterior acceptació del viatge a Atenes i l'apropiació dels *temene* pot semblar-nos molt tènue, i, malgrat tot, pensem que existeix una concepció global que presideix l'estructura dels vv. 1340-1393. Les nostres dificultats provenen, aquí com en altres obres tràgiques, de les dificultats d'enfrontar-nos a un text que reposa sobre una base conceptual sòlida i que alhora es desenvolupa d'acord amb unes nocions de cohesió i coherència textual que poden semblar-nos laxes des d'un punt de vista modern.

La decisió d'Hèracles té lloc sobre una articulació conceptual anterior: la transformació en l'estatus heroic del personatge comporta una distància insalvable entre aquest i els déus. El personatge no accepta el llenguatge tradicional de la poesia com a exposició d'aquesta distància insalvable, però la distància, en si mateixa, no és cancel·lada. Després de la catàstrofe, tant el públic com el personatge mateix entenen que aquest últim està sotmès a la *τύχη*, i, per tant, la protecció de Zeus apareix com a no incondicional, i també queda anul·lada una idea de la justícia divina relacionada amb aquesta protecció no incondicional.

Així, la negació anterior d'una divinitat que cometi adulteri o violència contra els progenitors no anul·la la catàstrofe ni els efectes de la catàstrofe. Ben al contrari: després de formular el seu discurs sobre els déus, Hèracles reintrodueix el tema de la *τύχη*. En el v. 1357 expressa la seva nova condició com a necessitat de servir la *τύχη*, mentre que, en el v. 1393, diu de manera directa que ha estat Hera qui l'ha colpit mitjançant la *τύχη*, que apareix aquí com a instrument. Per descomptat que la reiteració del terme en passatges clau no pot ser casual. Podríem arribar a parlar d'una al·legorització d'Hera³⁷⁵: l'actuació d'aquest personatge constitueix, en certa

³⁷⁴ AUVRAY (1989) pp. 133-136 contraposa, no dues formes d'heroisme, sinó "*un univers dominé par la τύχη*" (p. 134), d'una banda, i, de l'altra, la comunitat política que es constitueix per fer front a la precarietat de la condició humana, encarnada en aquesta tragèdia, d'acord amb un hàbit dels tràgics atenesos, en Teseu. Estem d'acord en què el viatge d'Hèracles a Atenes representa l'assumpció de la pròpia precarietat física per part de l'heroi i la integració d'aquest en un grup de mortals. No tenim clar, però, que les implicacions últimes d'aquest gest siguin pròpiament polítiques, i no més aviat ètiques: Hèracles, en un cert paral·lelisme amb la faula de Pròdic, assumeix que el seu rol evergètic, la seva *arete*, comporten també dolor.

³⁷⁵ Podria semblar que amb això ens adherim als qui entenen que l'Hera d'aquesta tragèdia és una al·legoria. Així, per exemple, KITTO ([1939] 1961) pp. 244-247, ARROWSMITH (1954), CHALK 1962 p. 16. No és així. El punt de vista que podem anomenar verrallia consistiria, precisament, a establir una diferència entre una visió tradicional en què els déus dels poemes són "els veritables déus", i una altra de no tradicional en què es prescindiria dels déus per la via

manera, la irrupció de la τύχη que posa fi a la *persona* que Hèracles havia assumit en la primera part de l'obra. Aquest fet es reflecteix també en els vv. 1264s. en què Hèracles diu que considera Amfitrió el seu veritable pare. Igual que succeeix en la resta de la tragèdia, no creiem que pagui la pena de plantejar-se la qüestió “factual”, ni a partir del text, ni a partir del saber compartit per poeta i públic³⁷⁶. Es tracta d'una altra estratègia per subratllar el caràcter estrictament mortal de l'heroi, la seva immersió en la mateixa precarietat en què es troba la resta dels moridors.

L'acceptació de la nova condició de servidor de la τύχη -associada en la primera part de l'obra al mer estatus mortal- comporta, al seu torn, no un abandó del rol evergètic de l'heroi, representat per les seves proeses passades, sinó una redefinició d'aquest. Aquesta redefinició està íntimament lligada al discurs que s'ha fet sobre la divinitat, i, alhora, està associada a la manca de relació comprensible, cognoscible, entre la divinitat mateixa i el que ha succeït. La hipòtesi adoptada per Teseu -que els “déus dels poetes” existeixen realment i que, en la seva *hamartia*, es troben en l'origen de la condició humana- ha estat rebutjada, i, a canvi, ens quedem, com havíem dit abans, amb la insalvable distància entre “els déus” i l'existència mortal sotmesa a la τύχη. Com a conseqüència, el discurs que ara desenvolupa Hèracles és d'acceptació del dolor que acompanya la vida mortal i la seva incorporació a una *persona* heroica íntimament lligada al rol evergètic del personatge.

És aquí on les concomitàncies entre aquesta representació d'Hèracles i la faula de Pròdic apareixen amb més claredat, i les podem dur més enllà de la mera analogia. En tots dos textos apareix Hèracles com a protagonista. Aquest “Hèracles” representat no és una mera presentació de la figura de culte, sinó que, d'una faisó no especialment sorprenent a finals del segle V a. C., quan Hèracles ja ha estat establert com a model ètic, el personatge s'enfronta al dilema d'acceptar, o bé rebutjar, un model d'actuació evergètica que no comporta un estatus privilegiat ni la protecció ferma dels déus, sinó que ajunta el compliment d'una missió beneficosa amb el sofriment que li està associat. És un model, en definitiva, ascètic.

La integració entre el rol evergètic que no s'abandona i el sofriment que acompanya aquest rol es fa del tot evident en la decisió de conservar l'arc, de caràcter indubtablement simbòlic³⁷⁷. En el discurs d'Amfitrió, l'arc representava l'estil de lluita no cooperatiu d'Hèracles i la llibertat d'aquest respecte de la τύχη, i no és casual que en la catàstrofe sigui aquest mateix arc el que serveixi d'instrument a la matança i, per tant, demostrï la subjecció de l'heroi a aquesta mateixa τύχη. El doble valor que l'arma ha adquirit en el curs de l'obra fa que la decisió de conservar-lo estigui carregada de significat³⁷⁸.

d'interpretar-los de manera al·legòrica. El nostre punt de vista és diferent: almenys en el període arcaic-clàssic, ni la poesia és una reproducció d'una veritat factual sobre els déus, ni la interpretació al·legòrica constitueix pròpiament, almenys en la majoria dels casos, un intent de trencar amb una “religió” preexistent, sinó una reinterpretació d'uns “déus” que segueixen trobant-se en la realitat, encara que es puguin entendre de maneres diverses.

³⁷⁶ No estem d'acord amb YUNIS pp. 145s., que interpreta les reaccions dels personatges precisament en referència a la possible veritat factual de la història del naixement d'Hèracles. Igual que en el cas dels vv. 1340-1346, pensem que els intents de fer encaixar totes les dades contingudes en els discursos dels personatges en un “món del drama” coherent a la manera de -per posar l'exemple tòpic- una obra d'Ibsen només donen peu a inacabables subtileses que no ajuden a comprendre el gènere tràgic.

³⁷⁷ Cf. novament HAMILTON (1985).

³⁷⁸ Per descomptat que no podem estar d'acord amb AVEZZÙ (2003) p. 192: “[...] *l'individualismo, che già connotava la lunga tirata di Anfitrione sull'arco, si completa nella consapevolezza che la vita è un bene personale*”, per bé que el conjunt de la seva interpretació de l'*Hèracles*, i de la tragèdia eurípidea en general, sigui molt sòlid. No creiem que en el

10. L'acte etiològic i l'amistat de Teseu

Teseu presenta un acte etiològic que, en un cert sentit, prescindeix de la història posterior del personatge principal. No és que discuteixi obertament altres versions de la mateixa història, però sí que ens presenta l'abandó de Tebes gairebé com si es tractés del desenllaç de les gestes d'Hèracles. Aquest anirà a Atenes, on Teseu el purificarà i rebrà uns *temene* que formaran part del seu culte futur. En cap moment no es fa referència a l'apoteosi de l'heroi, i, per descomptat, no sabem, ni ens cal saber, com és possible que Teseu, sense cap marca discursiva que ens indiqui que està predient el futur, anunciï que Hèracles serà venerat en aquests *temene* quan ja hagin mort tots dos.

El que considerem important és el gest de lligar l'acceptació de la *τύχη* amb la de l'amistat de Teseu i la integració en la *polis* atenesa. Aquesta té una doble lectura ètica i política, en tant que implica l'establiment de vincles de *philia* que comporten reciprocitat i, alhora, la realització d'aquests vincles en la *polis* per excel·lència que és Atenes. El seu sentit apareix molt hàbilment representat per la repetició de la metàfora del vaixell i les barquetes: de la mateixa manera que, després d'un gir de la fortuna, els nens depenien d'Hèracles, ara és Hèracles el qui depèn de Teseu, i això mostra tant la precarietat del rol evergètic del fill de Zeus -referit, en aquest cas, a l'acte de salvar els seus familiars-, com el suport que ara li donarà la *polis* atenesa. L'analogia es reforça en presentar-se Hèracles a si mateix com a nen (v. 1401). El seu significat per a la qüestió dels déus pot semblar tangencial, però, de tota manera, ens sembla indispensable per comprendre el sentit global d'aquesta tragèdia³⁷⁹.

Més enllà de les hipòtesis que intenten relacionar aquesta obra amb fets històrics com la pau de Nícies³⁸⁰ i l'ampliació del Theseion³⁸¹ -respectables, però impossibles de demostrar-, la incorporació d'Hèracles a Atenes és rellevant des d'un punt de vista estructural. Recordem que un dels temes de la primera part de l'obra era l'existència d'uns *philoï* d'Hèracles, incapacitats per imposar-se als dolents. Era la presència mateixa d'aquests *philoï* allò que ens permetia de contraposar l'estil de lluita no cooperatiu d'Hèracles, la seva presumpta capacitat de fer valer la justícia mitjançant el seu lligam especial amb Zeus, amb la comunitat política desprotegida davant la tirania. Allí, la *philia* -que, com hem dit d'acord amb ADKINS, no es pot traduir simplement per un dels termes moderns que signifiquen "amic"-, el lligam constitutiu de la comunitat humana -és a dir, de la *polis*-, apareixia com a impotent i necessitat d'un suport no mortal. En el desenllaç de l'obra, en canvi, aquest fet s'inverteix, i no deixa de ser significatiu que s'inverteixi en la figura real que en la tragèdia sol representar l'Atenes democràtica³⁸². El rol evergètic d'Hèracles es realitza plenament en el reconeixement de la seva pròpia precarietat i en la integració en la comunitat humana per excel·lència que és Atenes. Abans de la catàstrofe, com hem vist abans, un Hèracles exterior a la *polis* s'enfrontava a una *polis* pervertida. En canvi, ara, l'assumpció de la condició mortal per part de simbolisme que adquireix l'arc al final de l'obra es "completi" allò que s'havia iniciat en la discussió entre Amfitrió i Lycus, si no és en el sentit que la catàstrofe descobreix allò que podríem anomenar el sentit ocult de l'auto-suficiència de l'heroi.

³⁷⁹ Tot i que no volem entrar en aquesta qüestió, pensem que cal tenir en compte el doble ús que -almenys en els manuscrits- es fa de *θάνατον* en el v. 581 i en el cèlebre v. 1351. Deixant de banda les complicacions sintàctiques d'aquest últim vers, creiem veure un mitjà addicional -dins d'una tragèdia que destaca pel seu maneig dels ecos verbals- per establir un paral·lel entre l'Hèracles que aspira a salvar els seus fills i el que, després d'assassinar-los, accepta la seva nova situació. Cf. la defensa de la lliçó dels manuscrits, que nosaltres considerem plenament convincent, a GIBERT (1997b). Veure també BREMER (1972).

³⁸⁰ Coneixem aquesta hipòtesi per AVEZZÙ (2003) p. 189.

³⁸¹ Cf. THOMPSON (1966) p. 47.

l'heroi adopta com a forma concret la integració en la *polis* no pervertida, que, almenys dins d'aquesta obra, és la *polis* atenesa³⁸³.

Aquesta integració es posa en relació explícita amb la necessitat de vincles entre mortals. Solament la protecció dels déus ens permetria de prescindir-ne. Aquesta noció queda molt ben recollida en els vv. 1338s.:

[θεοὶ δ' ὅταν τιμῶσιν οὐδὲν δεῖ φίλων·
ἄλις γὰρ ὁ θεὸς ὠφελῶν ὅταν θέληι.]

Fins i tot si aquests versos fossin, efectivament, una interpolació³⁸⁴, entendríem que resumeixen d'una manera prou adequada el contingut de l'obra: podem prescindir dels *philoï* solament en el cas que els déus ens honorin. Ara bé: la hipotètica protecció dels déus no anul·la, sinó que encara posa més de relleu la fonamental precarietat de l'existència mortal. En l'obra s'ha vist que ni tan sols en un cas com el d'Hèracles és segura la protecció dels déus, per tant els *philoï* són necessaris, etc. L'aparent banalitat d'aquests versos és negada pel context d'enunciació, per una obra que, creiem, gira entorn de la *τύχη*, de la submissió dels mortals als girs d'aquesta *τύχη* i a la constitució d'un model ètic que es fonamenta sobre aquesta mateixa precarietat³⁸⁵. Val a dir que la “comunitat” en què viurà l'heroi té ella mateixa caràcter cultural³⁸⁶.

³⁸² BRADEN (1993) p. 246 fa una comparació, que trobem encertada, entre aquest Hèracles i l'Èdip de les dues obres sofoclees: en tots dos casos, un heroi presa del *miasma* viatja a Atenes i un cop allí, d'una manera o una altra, s'incorpora a la comunitat política. Tot i això voldríem remarcar les diferències entre un cas i l'altre. L'Èdip sofocleu no s'incorpora pròpiament a la comunitat política, sinó que, des de la distància que representen la pol·lució i la seva misteriosa mort, protegeix la comunitat que ha volgut acollir-lo. En el cas de l'*Hèracles*, en canvi, s'emfasitza precisament la desaparició d'aquesta distància, i l'adopció, per part de Teseu -i, suposem, de la *polis* atenesa- d'un rol que anteriorment havia tingut Hèracles respecte dels seus familiars, des de fora de la *polis*.

³⁸³ Tot i que no estem sistemàticament en contra de la interpretació de Tebes com a “anti-ciutat” a ZEITLIN (1986), sí que som escèptics davant la possibilitat d'integrar representacions d'aquest tipus en un complex discursiu tan complex i dinàmic com el que constitueixen el conjunt de relats que els grecs tenien sobre els seus déus i herois. Dit d'una altra manera: Tebes, Esparta o Argos poden fer el paper d'“anti-*polis*” enfront d'Atenes en contextos determinats, però no podem donar per fet que això hagi de ser així en totes i cadascuna de les obres tràgiques.

³⁸⁴ Una opinió indubtablement contrària de la nostra a BARLOW (1996) *ad loc.*: “*These clichés are inappropriate to the speech as a whole and Nauck rightly deleted them.*”

³⁸⁵ Encara que potser no vingui al cas, no ens resistim a citar el cèlebre fragment NAUCK Adesp. 370 que a voltes ha estat vist com a probable resta de tragèdia cínica: ὦ τλήμων ἀρετῆ, λόγος ἄρ' ἦσθ'· ἐγὼ δέ σε / ὡς ἔργον ἦσκουν· σὺ δ' ἄρ' ἐδοῦλεες τύχη. No volem entrar en aquest debat, però és interessant de notar, en qualsevol cas, que el seu contingut es podria posar fàcilment en relació amb el de l'*Hèracles* euripideu. Cf. TOSI (1995).

³⁸⁶ Així, entenem que la visió expressada a SCULLION (2000), i més concretament, a propòsit de l'*Hèracles*, a la p. 233, és reduccionista. No perquè la *humane sympathy* de què parla l'autor no tingui lloc en l'*Hèracles* -simplement la inferim del llenguatge de les emocions emprat en la tragèdia-, sinó perquè el conjunt de qüestions tractades en l'obra van molt més enllà, i la conclusió d'aquesta amb un acte etiològic no pot ser trivial. Sèneca, en el seu *Hercules furens*, inclou en els últims versos una menció molt breu de l'acte etiològic, descontextualitzada, probablement per mantenir tots els elements bàsics de l'argument euripideu. En Eurípides, en canvi, l'establiment d'aquesta *philia* està íntimament lligat a una problemàtica que estem veient en aquest capítol, i que podem anomenar, provisionalment, político-religiosa. No sembla que, en un període en què les trames argumentals tenen una major fluïdesa -encara menys en un argument que potser fou una invenció d'Eurípides mateix- la fundació d'un culte pugui no tenir cap mena de rellevància.

Aquests *philoï*, no podem deixar de subratllar-ho, apareixen en aquesta obra com a *polis*, i l'Hèracles que acullen en el seu si no és l'Hèracles cosmopolita de la futura tradició cínico-estoica. Encara que el model d'ascetisme que s'imposi en el desenllaç d'aquesta obra prefigurari representacions futures, no podem confondre'l amb aquestes.

11. Conclusions parcials

L'Hèracles es pot considerar com un dels possibles desenvolupaments dels models poètics, i del tractament de les figures dels déus que els està associat, que comentàvem en els capítols II i III. Una figura com Hèracles, un heroi panhel·lènic que tenia també una gran importància en el sistema de cultes atenès, apareix aquí com a subjecte d'una decisió moral. Aquesta decisió moral no té lloc en el marc d'una representació naturalista, de la mateixa manera que la decisió moral de l'Hèracles de Pròdic tampoc no té lloc en un marc mínimament realista; simplement, en el cas de Pròdic ens n'adonem més fàcilment perquè no hi ha una tradició literària intermèdia que ens impedeixi de veure-ho.

D'acord amb procediments que no són estranys en la tragèdia grega, Eurípides construeix, sobre un marc argumental relativament senzill, una sèrie de discussions entorn del relat mateix, que, defugint tota mena de realisme, ens duen a:

a) Un discurs metapoètic que té com a conseqüència la negació de la visió poètica tradicional de la divinitat. Encara que la manca de textos ens impedeixi de dir-ho amb més precisió, és probable que aquesta negació ja fos habitual en temps d'Eurípides, i que no es veiés en contradicció amb el culte dels déus, ni de la *performance* poètica que responia al paradigma homèric-hesiòdic. L'esfera poètica permet presentar els déus en una sèrie d'històries i, alhora, moralitzar sobre la representació dels déus a partir d'aquestes mateixes històries.

b) L'afirmació, no gens estranya en Eurípides, de la radical fragilitat de la vida dels mortals, que apareix aquí en la referència gairebé obsessiva a la *τύχη*. No hem d'oblidar que aquesta *τύχη* no és mera indefinició, sinó la conceptualització dels canvis successius a què està sotmesa la vida humana. De fet, no podem estar segurs que el discurs euripideu sobre la *τύχη*, la inseguretats de la protecció de Zeus, etc., fos vist com a contrari a la manera tradicional de veure els déus, perquè, per si mateix, arrela en la tradició³⁸⁷. Seria més apropiat de parlar de tematització d'una noció tradicional.

c) El dilema moral apareix com la constitució d'un model ètic que consisteix en l'acceptació de la precarietat esmentada, i la persistència, en aquest cas, en el propi rol evergètic. Aquest model té concomitàncies amb discursos contemporanis que també prenen Hèracles com a paradigma de virtuts i s'anticipa, en certa mesura, a la visió cínico-estoica del personatge, per bé que, com hem

³⁸⁷ Per aquest motiu no podem estar d'acord amb PAPADOPOULOU (2004) p. 84: "[...] *the denial of significance to the anthropomorphic gods in the play would be a clear attack on the religious framework of the drama.*" PAPADOPOULOU mateixa apunta -creiem- en la direcció correcta en recordar-nos que BUSCH (1937) p. 41, 45s., 55 i GRASSBY (1969) p. 278 (no hem pogut consultar aquest segon treball) han dit que la *tykhe* no pot ser independent ni trobar-se per sobre dels déus. Això és així perquè -entenem- no es tracta aquí d'una jerarquització de potències en què els déus olímpics i la *tykhe* rivalitzin per la supremacia, sinó que aquesta última es pot entendre més aviat com una estructura del cosmos, una manera d'existir les coses, en què els déus també prenen part.

vist, un dels seus components, la necessitat d'arrelar aquest rol evergètic en una *polis*, encara ens situa, clarament, en el segle V a. C.

Aquesta interpretació de l'*Hèracles* no constitueix un model que es pugui aplicar sistemàticament a totes les tragèdies d'Eurípides, ni tan sols comunica, sense més, una “doctrina” que li hàgim d'atribuir a l'autor. Preferim parlar d'una realització concreta d'algunes de les possibilitats pròpies del gènere tràgic. A continuació veurem, en l'*Hipòlit*, un tractament de la relació entre mortals i divinitats que té algunes concomitàncies, però que de tota manera és diferent.

IV. Segona exemplificació: l'*Hipòlit*

1. Introducció

L'*Hipòlit* és la segona de les tragèdies d'Eurípides que hem elegit com a exemplificació. Els motius de la nostra tria, en aquest cas, han estat diferents. L'*Hipòlit* no ens donava les mateixes facilitats per a la labor comparativa: la *Phaedra* de Sèneca no segueix de prop la seva construcció argumental, encara que en reculli alguns motius, no sabem si directament o a través d'una tercera font. Tampoc no existeix una tradició d'exegesi al·legòrica del personatge principal que ens permeti de trobar una certa continuïtat en els elements emprats per a la seva representació. El personatge mateix, encara que gaudeixi d'una presència continuada en la tradició poètica greco-latina³⁸⁸ i d'una certa importància en l'àmbit dels cultes³⁸⁹, no té una entitat comparable a la d'Hèracles ni ens ofereix unes bases igualment sòlides per a la tasca comparativa.

Tot i això, els motius que ens han dut a decidir-nos per l'*Hipòlit*, i no per altres tragèdies com la *Medea* i les *Troianes*, han estat igualment importants. L'*Hipòlit* i la *Phaedra* no responen a una mateixa concepció dramàtica, però sí que comparteixen un mateix argument bàsic, i en totes dues obres hi tenen una gran importància els déus. Aquests figuren l'*Hipòlit* com a personatges, i com a potències que de manera explícita organitzen el desenvolupament argumental. En la *Phaedra*, en canvi, apareixen únicament com a objectes de discurs, però això no ens permet de dir que la seva importància sigui menor. Els personatges i el Cor hi al·ludeixen de manera constant, amb una certa densitat conceptual, i discuteixen també, des de punts de vista diversos, el paper que aquests poden tenir en la conformació de l'acció dramàtica, sense que l'acció mateixa ens permeti en cap moment de decantar-nos per una de les veus que hi apareixen.

Malgrat les radicals diferències entre totes dues accions escèniques -que segueixen de manera molt genèrica un argument comú, però no una estructura similar com en el cas de l'*Hèracles*-, no és impossible de defensar que existeix una continuïtat entre una obra i l'altra, una continuïtat que no s'ajusta a allò que normalment anomenariem mecanismes de la *imitatio*, però sí a aquella dinàmica genèrica d'apropiació de textos anteriors que veïem com un dels trets de la poesia llatina. La *Phaedra* és una de les tragèdies de Sèneca en què l'organització argumental és més laxa, i el cert és que entenem molts aspectes de l'acció únicament a partir del nostre coneixement previ de la tradició hipolitea. Així, per exemple, en cap moment no s'explica la relació d'Hipòlit amb Diana, però és probable que diversos passatges en què el jove, o altres personatges parlen sobre la deessa es puguin entendre només mitjançant el coneixement de la tradició anterior per part del públic intencional de l'obra. En l'escassa mesura en què podem dir-ho, és probable que la *Phaedra* doni nova forma a elements procedents de l'*Hipòlit* euripideu conservat, de l'*Hipòlit* euripideu perdut, potser de la *Fedra* de Sòfocles o d'altres obres³⁹⁰. Encara que no sigui possible de demostrar una relació directa entre l'*Hipòlit* i la *Phaedra*, podem dir que la primera d'aquestes obres es troba dins la tradició que és premissa prèvia per a la intel·ligibilitat de la segona. Alhora, entenem que les transformacions de marc epistèmic que es donen entre Eurípides i Sèneca es poden observar també

³⁸⁸ Informació exhaustiva en els articles sobre el personatge d'Hipòlit a *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, per H. LIETZMANN, i a *Der Neue Pauly*, per F. GRAF.

³⁸⁹ BARRETT (1964) pp. 3-6, FARNELL (1921) pp. 64-70, BURKERT (1979) pp. 111-118.

³⁹⁰ Cf. GAHAN (1987).

en aquestes dues obres, encara que no amb igual transparència que en l'*Hèracles* i en l'*Hercules furens*. En aquest capítol parlarem de l'*Hipòlit*, i en un de posterior tractarem la *Phaedra*.

Creiem que l'estratègia discursiva seguida per Eurípides en la construcció de l'*Hipòlit* és la següent: el dramaturg du a l'escena una història que respon a un *pattern* narratiu no gens estrany en la tragèdia grega -un mortal mor víctima de l'odi d'un déu, i mitjançant aquesta mateixa mort es transforma en figura de culte³⁹¹-, i la reinterpreta mitjançant elements que procedeixen de formes culturals minoritàries i discursos propis de la seva contemporaneïtat. Així, per exemple, la *homilia* entre Hipòlit i Àrtemis sembla una transposició no gens realista, encara que sí estereotipada, de formes de devoció pròpies dels anomenats òrfics i altres grups afins³⁹², i, alhora, la reflexió moral tant d'Hipòlit com de Fedra sembla respondre a inquietuds contemporànies que, com molt bé sabem, tenen el seu eco en els diàlegs de Plató. La nostra mirada retrospectiva separa totes dues coses, però no és evident que, per als grecs, formessin part d'esferes clarament diferenciades.

Aquest tractament té un especial interès perquè Hipòlit, des del punt de vista del públic intencional, és una figura ben propera, arrelada en els cultes de la *polis* àtica. Allò que s'està reinterpretant, que s'està assimilant a paradigmes de saber contemporanis i probablement polèmics, és un heroi o divinitat menor, familiar per al públic. Novament, no creiem que això constituís per als atenesos una visió “no ortodoxa” del personatge, en el sentit que nosaltres donaríem a aquest terme, sinó més aviat, potser, una assimilació d'uns models a uns altres, una adaptació de la tradició a unes formes culturals que es trobaven en la *polis* i que, encara que no fossin sancionades per aquesta, tampoc no eren pròpiament perseguides. Aquesta inclusió de discursos contemporanis en la tragèdia no és, per si mateixa, insòlita, encara que Eurípides la dugui aquí fins a l'extrem. És possible que aquest tractament de la figura de culte es pugui entendre, també, com una purificació, com una representació més adequada d'aquesta, per bé que els termes exactes en què això es produïa es troben més enllà del nostre abast.

No sabem gairebé res de la tradició preeurípidea, ni podem distingir quines són les aportacions específiques d'Eurípides a aquesta història. De tota manera, allò que singularitza el tractament eurípideu -almenys, dins del conjunt de textos que hem conservat- és el següent:

1) L'ofensa d'Hipòlit contra Afrodita no ve constituïda per un acte puntual de *hybris*, ni únicament per una negació sistemàtica del culte de la deessa, sinó per una modalitat de devoció específica envers Àrtemis que implica, en primer lloc, una casta intimitat, una *homilia* entre mortal i dea, i, en segon lloc, una imitació de la deessa per part de l'heroi: Hipòlit és cast i caçador igual que Àrtemis.

2) L'assimilació d'aquesta forma de culte a una *hagneia*, una “puresa” que no és la puresa ritual ordinària dels grecs, sinó que implica una consagració total de la persona al culte³⁹³; i, alhora,

³⁹¹ Aspectes diversos d'aquest *pattern* han estat interpretats de maneres diferents. Cf. BRELICH (1958) pp. 80-90 sobre la mort dels herois en general i sobre la necessitat d'aquesta mort. Més específicament, NAGY (1979) i LYONS (1996) cap. 3. NAGY (2007) p. 34: “*In the logic of myth [...] a hero's identity at the moment of death can merge with a god's identity. In the logic of ritual, on the other hand, such a merger of identity leads only to a stylized death*”, NAGY (1979) p. 295: “*The requirement of the hero's death, however, is dictated not so much by the narrative traditions of epic but by the ritual traditions of cult. Death is fundamental to the essence of hero in cult*”. NAGY pren Neoptòlem i Apol·lo, i Isop i Apol·lo, com a model. Cf. NAGY (1979) pp. 289s. sobre l'amistat entre Isop i les Muses.

³⁹² LUCAS (1946) entén que l'imperatiu *kapeleu'* del v. 953 s'ha d'entendre com a futur, i que Teseu està animant irònicament Hipòlit a fer-se òrfic, sense entendre que ho sigui de veritat. BITTRICH (2005) p. 133 és de la mateixa opinió. Per bé que aquesta interpretació no és impossible, hem de dir que la mera comparació que fa Teseu entre Hipòlit i un òrfic és suficient per assimilar la relació cultural amb Àrtemis, *ad hoc* i no extreta d'una institució cultural del món real, amb els corrents òrfics.

³⁹³ Sobre la relació entre aquesta noció de *hagneia*, que podria ser purament ritual, i la castedat d'Hipòlit, vid. un treball antic, però encara interessant: FEHRLE (1910). També: LINFORTH (1941), LUCAS (1946). Cf. MACÍAS (2009) pp. 1205-

per unes qualitats morals -fonamentalment *sôphrôsyne*³⁹⁴, *aidôs*³⁹⁵ i *eusebeia*- que, almenys en principi, tenen un valor positiu en el llenguatge moral contemporani.

3) En comentar la seva pròpia actuació, els personatges, com hem dit, adopten una conceptualització moral molt lligada als debats que es donaven en època d'Eurípides, i que aparentment corresponen a la predisposició de cadascun: Fedra, incapaç de derrotar un impuls eròtic que ella mateixa no aprova, defensa que el coneixement del bé no implica necessàriament la seva realització; mentre que Hipòlit, que no coneix una escissió comparable entre el que considera ben fet i allò que de manera efectiva pot fer, explica la seva pròpia *physis* com a portadora de virtuts innates³⁹⁶.

No gosaríem dir que el tractament euripideu d'aquesta història sigui totalment original. Els herois grecs pertanyen a tipus molt variats, massa variats com per pretendre que Hipòlit se surt d'una "norma" que seria molt difícil de precisar. És possible, de fet, que el seu model es trobi en les *Bassarides* esquilees³⁹⁷. L'únic que podem dir és que el tipus de figura que és aquest Hipòlit no es troba de manera habitual en la poesia grega que depèn del paradigma homèrico-hesiòdic. El personatge està marcat ja en vida per un accés privilegiat al sacre i per una aparent superioritat moral que li permet aquest accés privilegiat. Encara que potser seria massa agosarat parlar d'una moralització de la figura de l'heroi³⁹⁸, sí que trobem legítim de parlar d'un heroi que serveix de vehicle per tematitzar la relació entre la moralitat i el sacre d'una manera que no és la més habitual en la tragèdia.

2. Els cultes d'Hipòlit a l'Àtica

Els actes fundacionals que apareixen dins d'aquesta obra estan presentats, per si mateixos, de forma peculiar: el dramaturg no recull simplement una etiologia, sinó que n'introdueix dues dins la mateixa obra, per als dos cultes d'Hipòlit que existien en l'Àtica, i sembla interessat a fer compatible la presència d'ambdós dins d'una única història³⁹⁹. Una de les dues etiologies, la que correspon al

1207, que ens ha orientat molt en aquesta qüestió. No estem d'acord, òbviament, que l'acusació d'orfisme serveixi únicament per caracteritzar la fúria de Teseu.

³⁹⁴ Sobre aquesta noció, veure NORTH (1966). Cal dir que en el capítol d'aquesta obra dedicat a la tragèdia (pp. 32-84) treballa amb una interpretació de l'*Hipòlit* que no és la nostra.

³⁹⁵ Sobre aquesta noció, veure CAIRNS (1993).

³⁹⁶ La contraposició *physis* / *nomos* no és objecte de tematització en aquesta tragèdia, però sí que hi és subjacent. La incapacitat d'una determinada *physis* per realitzar de manera eficaç l'actuació que es considera correcta gairebé pressuposa una limitació extrínseca de la conducta com la que queda recollida en el terme *nomos*. Sobre aquesta qüestió, vid. GIGANTE (1956), HEINIMANN (1965), DE ROMILLY (1971).

³⁹⁷ Cf. DI MARCO (1993) sobre les *Bassarides* i la complexa relació entre Orfeu i Dionís que pot trobar-se subjacent a aquesta tragèdia. Un fet prou curiós: a *Hipòlit* vv. 535-542, en el primer estàsim, el Cor contrasta la devoció que se sol tenir per Apol·lo i la necessitat de venerar Eros, massa sovint oblidat. Encara que no hi hagi manera de defensar de manera efectiva un vincle intertextual entre totes dues obres, com a mínim podem parlar d'una certa comunitat en el tema.

³⁹⁸ No podem oblidar que la condició d'heroi, l'heroització mateixa, no vénen acompanyades necessàriament de trets morals. Així, BRELICH (1958) p. 229: "*Innanzitutto è bene ricordare che a certi eroi venerati nel culto si attribuivano attività dannose e costanti e di genere particolare, non riducibili alle fantasie nate dal terrore degli spettri.*"

³⁹⁹ Cf. DUNN (1992), també DUNN (1996) pp. 91-97. Hem de dir que no estem d'acord amb la interpretació global

culte de què Hipòlit era objecte en la localitat àtica de Trezèn, és instituïda per la *dea ex machina* i té una importància fonamental en el desenvolupament de l'acció dramàtica. L'altra, en canvi, solament és esmentada per Afrodita en el pròleg, en uns termes que minimitzen la importància de l'heroi i subratllen que l'espai en què té lloc el seu culte és un temple dedicat a Afrodita, i que Hipòlit hi té una presència subsidiària⁴⁰⁰.

A continuació resumirem les dades de què disposem sobre tots dos cultes. En primer lloc, el temple d'Afrodita de què es parla en el pròleg de la tragèdia, en què hi havia un *sema*, o *mnema* de l'heroi. Pausànies 1 22.1 testimonia la seva presència, i ens diu que es trobava davant d'un temple de Temis i prop d'un santuari d'Asclepi. D'altra banda, disposem d'inscripcions que relacionen aquest culte amb el d'Afrodita amb independència de l'obra d'Eurípides: IG2 324.69 = SEG X.227.66 i IG2 310.280, en què apareixen, respectivament, les expressions *aphroditēs en hippolui* i *aphroditēs e[pi ip]polyto*. Estan datades uns pocs anys després de l'*Hipòlit II*, i això pot donar peu a pensar que la tragèdia mateixa hi hagi influït. Nosaltres hem de dir que ho trobem difícil de creure, precisament perquè el *sema*, com a tal, no apareix en la tragèdia. En tot cas, qualsevol hipòtesi que relacioni l'estrena de la tragèdia amb la fundació d'un culte menor a l'Acropolis estarà condemnada a romandre en l'àmbit de la pura especulació.

Testimonis suplementaris d'aquest culte es troben en l'escoli al v. 30, que diu que l'Afrodita venerada *eph'Hippolytoi* era coneguda també com a *Hippolytia*, i l'escoli a *Odissea* 11, 320, en què un santuari que aparentment és el mateix rep el nom *Hippolyteion*. Voldríem remarcar, a més, que l'esmentat escoli al v. 30 intenta relacionar tots dos cultes, en tant que des del temple d'aquesta Afrodita Hipòlitia es podia contemplar Trezèn. No sabem fins a quin punt aquesta afirmació pot basar-se en la tragèdia d'Eurípides.

Tenim força més informació sobre el culte trezeni⁴⁰¹. Gairebé tot el que en sabem procedeix de Pausànies (1.32.1-4), i no sabem fins a quin punt es correspon amb les realitats de l'època de la Guerra Arquidàmica. Es tracta d'un culte d'una certa importància, almenys dins la localitat en què se celebrava. Hipòlit hi tenia un *temenos*, la fundació del qual s'atribuïa a Diomedes. Dins d'aquest *temenos* hi havia diverses edificacions més o menys relacionades -a voltes, sense cap mena de relació- amb la història que es narra en l'obra. Les que estan clarament relacionades amb la història que ha arribat fins a nosaltres són: un temple a Afrodita Kataskopia, en el lloc des d'on se suposava que Fedra havia espïat com Hipòlit s'exercitava amb els cavalls; un petit estadi adjacent a aquest temple, en el mateix lloc on se suposava que Hipòlit s'havia exercitat; la tomba de Fedra; un *mnema* d'Hipòlit.

A més, també hi havia un temple d'Apol·lo Epibateri, la fundació del qual s'atribuïa a Diomedes; un santuari de les deesses de la fertilitat Dàmia i Auxèsia, venerades també a Epidaure i a Egina; una estàtua que segons els trezenis era d'Hipòlit, però que, segons Pausànies, era en realitat una imatge d'Asclepi, obra de Timoteu. Nosaltres no coneixem la veritable naturalesa d'aquesta estàtua, ni els motius pels quals Pausànies pensa que no era d'Hipòlit, sinó d'Asclepi, però, en tot cas, el geògraf sembla apuntar, també, a la presència d'aquest semidéu dins del culte, fet igualment rellevant, per tal com era Asclepi qui, almenys en algunes versions del *mythos*, ressuscitava

d'aquesta tragèdia que fa l'autor, esp. A (1996) pp. 98-100, en què recorre a la hipòtesi, segurament ja superada, de l'escàndol a propòsit del primer *Hipòlit* per donar un sentit irònic al desenllaç -o, segons DUNN, a la manca de desenllaç- de la tragèdia. Sobre aquest últim llibre: SOURVINOU-INWOOD (2003) pp. 414-422.

⁴⁰⁰ Hi ha hagut intents d'atetitzar el que podríem anomenar l'acte etiològic indirecte que es dona en el pròleg. Així, WILSON (1968) i LOOY (1971). BARRETT (1964) *ad loc.* en defensa l'autenticitat, i també ERBSE (1984) pp. 36s.

⁴⁰¹ Una explicació general del sistema de cultes trezeni a CALAME (2000) pp. 207-241. Parla específicament d'Hipòlit a pp. 221-224.

l'heroi⁴⁰².

En el *temenos* hi havia instituït un sacerdoci vitalici i sacrificis anuals. Pausànies ens diu que els trezenis sabien "on era" la tomba d'Hipòlit, però no volien revelar-la, perquè tampoc no acceptaven que l'heroi hagués mort, sinó que l'identificaven amb la constel·lació de l'Auriga. Aquest text no ens permet de saber si els trezenis efectivament creien que Hipòlit no havia mort -i Pausànies, pels motius que sigui, no els creu, o fingeix no creure'ls-, o si realment existia a Trezèn mateix una tradició segons la qual la tomba de l'heroi existia en algun lloc, però no es podia revelar el seu emplaçament. De tota manera, la presència, ja esmentada, d'un *mnema* d'Hipòlit dins el *temenos* dedicat a aquesta figura podria ser un argument a favor d'aquesta segona opció.

Fora del *temenos*, en la ciutat, hi havia altres elements relacionats amb Hipòlit: casa seva, l'arbre contra el qual s'havia matat i un temple d'Àrtemis Licea, situat en l'àgora de Trezèn, pretesament fundat per Hipòlit mateix. Aquests tres elements també es poden relacionar fàcilment amb el "mite" exposat en la tragèdia.

Eurípides (vv. 1423-1430), i també Pausànies⁴⁰³ i Llucià⁴⁰⁴, testimonien l'existència d'una determinada cerimònia d'ofrena dels cabells per part de les donzelles abans del matrimoni. Segons aquestes fonts, les donzelles, abans de casar-se, entonaven un càntic fúnebre en honor de l'heroi (o semidéu) Hipòlit i li oferien els seus cabells. Aquesta és una cerimònia que es troba també en altres parts del món grec. En tots els altres exemples que coneixem, el sacrifici dels cabells s'ofereix sempre a una heroïna o divinitat femenina. Les heroïnes són Ifínoe a Megara⁴⁰⁵, i Hekaerge i Opis -les donzelles hiperbòries- a Delos⁴⁰⁶. Tant en un cas com en l'altre, es tracta d'heroïnes lligades a Àrtemis⁴⁰⁷, en una certa analogia amb Hipòlit. Es realitzaven ofrenes similars a Atena a Argos⁴⁰⁸ i, possiblement, a Hera, Àrtemis i les Moires a Atenes⁴⁰⁹.

SCULLION (2000) p. 225 posa en dubte que les donzelles realment oferissin els seus cabells a Hipòlit, en el marc d'una argumentació més general en què tracta de demostrar que les etiologies culturals de les tragèdies solen correspondre, o bé a cultes inexistents, o bé a cultes molt diferents dels descrits en l'obra tràgica. En aquest cas, els seus arguments són els següents:

1) Totes les figures de culte a qui les donzelles ofereixen els seus cabells, fora d'Hipòlit, són femenines.

2) Els testimonis de Llucià i Pausànies ja esmentats no són fiables, en tant que molt probablement la seva font és la tragèdia mateixa d'Eurípides.

L'argumentació de SCULLION ens sembla, almenys pel que fa a aquesta tragèdia⁴¹⁰, feble, i es

⁴⁰² Apol·lodor 3.10.3 remet la resurrecció d'Hipòlit per Asclepi a *Naupàctia*, un poema èpic perdut. Vid., també, Filodem, *Peri Eusebeias* 52. Cf. BARRETT (1964) p. 5 n. 4.

⁴⁰³ Pausànies 2.32.2. Síntesi ja esmentada a BARRETT (1964) pp. 3-6.

⁴⁰⁴ A *De Dea Syria* 60. Cf. LIGHTFOOT (2003), esp. pp. 531-536.

⁴⁰⁵ Cf. Pausànies, 1.43.4. Es diu explícitament que Ifínoe va morir verge, igual que Hipòlit.

⁴⁰⁶ Cf. Pausànies, 1.43.4 i 5.7.7.

⁴⁰⁷ Cf. FARNELL (1921), 2, 'Artemis', R. 79a.

⁴⁰⁸ Cf. Estaci, *Tebaida*, 2.253ss.

⁴⁰⁹ Pòl·lux 3.38.

⁴¹⁰ Per evitar malentesos: considerem que l'argumentació de SCULLION contra la interpretació religiosa de la tragèdia grega és eficaç en molts casos, i, encara que no estiguem d'acord amb les seves conclusions últimes, creiem que ajuda a

fonamenta en un *parti pris*. Els cultes coneguts per nosaltres en què les donzelles oferien els seus cabells abans del matrimoni són escassos en nombre i corresponen a divinitats molt diferents, encara que siguin totes femenines, i no semblen suficients com per permetre una generalització d'aquest tipus.

A part d'això, no creiem que es pugui prescindir tan fàcilment del testimoni de Pausànies. Segurament, sí que podem prescindir del de Llucià, que no està escrivint sobre Trezèn, i al·ludeix al ritu en un context clarament còmic. És versemblant que s'hagi basat solament en Eurípides, sense cap mena de coneixement directe del culte d'Hipòlit. En el cas de Pausànies, però, no sembla que això concordi amb l'*opinio communis*, ni tampoc s'argumenta pròpiament contra aquesta *opinio*. HUTTON (2005) p. 67 posa certs límits a l'observació directa per part de Pausànies, i considera que no va examinar directament tot el territori descrit, però les àrees que cita com a dubtoses no corresponen als llibres I i II⁴¹¹. Encara que ens faci notar que el tractament de Trezèn és desordenat i peculiar en alguns aspectes⁴¹², no posa en dubte que Pausànies conegués el terreny

D'altra banda, la descripció del culte d'Hipòlit i les al·lusions al *mythos* d'aquest que trobem en Pausànies es componen d'elements que no tenen cap mena de correspondència directa ni indirecta dins de la tragèdia: sacerdoci vitalici, presència d'Asclepi, catasterisme, fundació del santuari d'Àrtemis Licea, etc. És evident que l'autor coneix el culte d'Hipòlit per fonts diferents d'Eurípides, i no veiem perquè hauria d'haver-se basat en el poeta tràgic només per a la descripció del culte.

Encara que aquesta discussió sobre l'ofrena dels cabells pugui semblar secundària, la qüestió de la fidelitat d'Eurípides a la realitat dels cultes ens sembla important -no que ens digui *tot* el que sabia sobre els cultes, però sí que les coses que ens digui corresponguin a la realitat, almenys en els seus trets essencials-. És probable que moltes de les "llibertats" que els poetes tràgics semblen prendre's amb els cultes que apareixen en les seves obres -igual que amb la geografia- estiguin motivades per la llunyania, pel fet que, molt probablement, el públic intencional de l'obra -i fins i tot el poeta mateix- tenia coneixements escassos sobre molts dels llocs que apareixien en la tragèdia. En el cas de l'*Hipòlit*, en canvi, estem parlant de dos cultes propers als atenesos, i la possibilitat, o impossibilitat d'allunyar-se en el marc tràgic d'allò que els atenesos sabien sobre les seves pròpies institucions religioses és indubtablement rellevant. Aquest tractament de les etiologies en la tragèdia eurípidea que posa en un primer pla el culte trezeni i atribueix un paper subsidiari al de l'Acròpolis devia tenir algun significat per al públic atenès, per bé que, certament, les dades que tenim a mà no ens permeten de dir-ne res de segur.

Hi ha encara un interrogant a què no podem donar resposta, tot i que es tracta d'una qüestió cabdal per a la interpretació d'aquesta tragèdia: no sabem si l'Hipòlit venerat en el culte trezeni del segle V a. C. era pròpiament un heroi, o bé una divinitat menor, un mortal que ha experimentat una apoteosi⁴¹³. Per bé que la bibliografia recent tendeix a treure-li importància a la distinció entre heroi i divinitat menor, sobretot en la Grècia anterior a l'hel·lenisme⁴¹⁴, una part del problema persisteix i

clarificar moltes qüestions. Així, per exemple, la seva explicació de la religió grega i del caràcter obert d'aquesta, i de per què permet que els poetes tràgics inventin etiologies, a SCULLION (2000) p. 218, ens sembla molt encertada. Però no ens ha convençut que la tragèdia grega no tingués caràcter cultural, sinó que aquest caràcter cultural s'ha d'interpretar en termes molt diferents dels que estem acostumats.

⁴¹¹ HUTTON (2005) p. 67: "Although it is fashionable nowadays to put great faith in Pausanias' autopsy, there is danger in going too far in that direction and ascribing to Pausanias an almost unlimited ability to gather firsthand information, far beyond what the author himself claims or implies. [...]there seem to be areas where Pausanias' familiarity is less profound than it is in other areas, and at the end of the work, in his description of Phokis, there are numerous anomalies that might well be a sign of limitations in his personal acquaintance with the terrain.

⁴¹² HUTTON (2005) pp. 111-112.

⁴¹³ P. ex. FARNELL (1921) pp. 64-70, esp. p. 65.

⁴¹⁴ Cf. EKROTH (2007) pp. 106s.

pot afectar la comprensió de l'obra: l'elevació d'Hipòlit a divinitat menor, almenys en temps de Pausànies, passava per la resurrecció de l'heroi a mans d'Asclepi, i no sabem si el públic intencional de l'obra comptava que Asclepi havia de ressuscitar Hipòlit poc després de la seva mort, ni com influïa això en la seva recepció de l'obra tràgica. El *mythos* de la resurrecció d'Hipòlit ja circulava en l'època en què es va estrenar l'obra: es trobava en les *Naupàctica*⁴¹⁵, anteriors a la tragèdia d'Eurípides i malauradament perdudes. Però no sabem fins a quin punt era conegut del públic atenès de finals del segle V a. C., i encara menys si s'associava al culte de Trezèn. Si hagués estat el cas, podríem trobar-nos davant d'un cas anàleg a l'apoteosi d'Hèracles i les *Traquínies*.

Amb les dades que tenim a la mà, no podem respondre aquesta qüestió. Tot i això, volem posar-ne de relleu la importància, i més endavant veurem les possibilitats d'apuntar una resposta a partir de la tragèdia mateixa.

3. La castedat d'Hipòlit

L'Hipòlit que apareix en la tragèdia d'Eurípides posseeix una sèrie de trets que el distingeixen com a mortal excepcional. No sabem en quina mesura procedeixen de fonts pre- euripidees, però sí que marcaran tota l'evolució posterior del personatge. Té un tracte (*homilia*) privilegiat amb una deessa, Àrtemis, i aquest tracte no correspon als models més habituals⁴¹⁶. No és de caràcter sexual, ni tampoc no es tracta de la relació de protecció entre divinitat i heroi del tipus que trobem per excel·lència en l'èpica, i que té la seva continuació en el gènere tràgic. Funciona, com a mínim, en tres plans diferents:

a) Hipòlit es troba freqüentment amb la deessa i conversa amb ella, sense arribar a veure-la.

b) Hipòlit imita la conducta de la deessa: caça amb ella en la muntanya i es manté cast. L'obra descriu aquesta castedat en uns termes que poden al·ludir tant a la puresa ritual com a la moral, amb connotacions inequívocament positives. Els termes claus són *hagnos*, *aidos* i *to sophronein* -que, segurament per raons mètriques, substitueix el més habitual *sôphrôsyne*-.

c) Hipòlit ret culte a la deessa amb un especial fervor, i es considera a si mateix apropiat per retre-li culte en uns termes no ordinaris com a conseqüència de les qualitats excepcionals de puresa que s'associen a la seva castedat.

⁴¹⁵ D'acord amb Apol·lodor 3.10.3, Eratòstenes, *Catasterismes*, 6.

⁴¹⁶ MIKALSON (1991) p. 45 entén que l'Hipòlit euripideu correspon a un nou tipus de figura de culte que comença a perfilar-se en època clàssica: "*The old-style hero, full of wrath and vengeance, a terror to be assuaged, became essentially civilized. The Hippolytus of both Hippolytus plays is more the fifth-century, new-style hero, no longer wrathful, no longer a warrior. Rhesos in turn represents the divinized man as he came to be viewed in the Hellenistic period.*" Cal dir que afegeix: "*Given the scanty evidence available, this proposed development of Athenian hero cult is hypothetical, but, correct or not, the state heroes created for the Athenians in fifth-century tragedy appear much more fearful, malignant and dread-inspiring than those whose cult the Athenians actually practised.*" Aquesta comprensió d'Hipòlit presuposa una visió evolucionista de les figures heroiques que, d'acord amb l'autor mateix, no recolza sobre una evidència textual suficient. De tota manera, entenem que l'encerta en veure en Hipòlit una figura amb una significació religiosa que no és ben bé la mateixa d'altres herois. A les pp. 144-147 explica la tragèdia en uns termes curiosament propers a SOURVINOU-INWOOD (2003), malgrat el distanciament d'aquesta autora respecte de MIKALSON: cf. *ibid.* pp. 5-6.

És innegable que els trets amb què Eurípides ens presenta Hipòlit no corresponen a models habituals en la Grècia arcaica i clàssica. Malauradament, no tenim manera de saber fins a quin punt es basen en la visió pre-eurípidea del personatge, i fins a quin punt innoven⁴¹⁷. Els estudiosos han maldat per trobar-los un sentit, i, fins fa relativament poc, era habitual de considerar que la conducta del jove, tal com apareix en aquesta tragèdia, havia de resultar xocant, i fins i tot ofensiva per a un grec del segle V a. C., en què la castedat no formava part dels requeriments religiosos i les *poleis* podien arribar a castigar el celibat⁴¹⁸.

Ha estat habitual d'interpretar aquest conjunt de trets com una *hamartia*, que implicaria, alhora, el culte exclusiu d'una divinitat i el rebuig d'un element fonamental en l'existència humana com pot ser el tàlem⁴¹⁹. En alguns casos aquesta "unilateralitat" adquireix, en les interpretacions modernes, dimensions existencials, o polítiques, i Hipòlit apareix com un jove posseït per la supèrbia, com un adolescent que es nega a assumir les responsabilitats de la vida adulta -segurament una idea molt més moderna que no pas grega⁴²⁰-, o com un *outsider* que es distancia de les pràctiques habituals en la *polis*, entre aquestes, per excel·lència, el matrimoni⁴²¹. Val a dir que els vv. 953s. poden reforçar aquesta última idea. Les interpretacions modernes han tendit a subratllar, sobretot, que Hipòlit mena una vida inadequada. La negativa a retre culte a Afrodita en seria únicament una manifestació formal.

Aparentment, totes aquestes interpretacions ens remetent a una arrel comuna: l'exigència, derivada de la tradició aristotèlica, de trobar un defecte en el caràcter d'Hipòlit que justifiqui la seva mort. Els motius per no aplicar aquesta exigència interpretativa a totes les catàstrofes de tragèdia grega ja són prou coneguts. En primer lloc, la construcció de l'estructura tràgica per Aristòtil és un *post factum*, una anàlisi de les estructures dramàtiques que havien estat habituals en la tragèdia que ell coneixia, i no un requisit formal que s'apliqués a totes les obres tràgiques⁴²². En segon lloc,

⁴¹⁷ Un estudi ja antic, però encara valuós sobre el rerefons mítico-religiós de la figura d'Hipòlit es troba a FAUTH (1958).

⁴¹⁸ Cf. DOVER (1973).

⁴¹⁹ WILDBERG (2002) p. 131: "*Doch Hippolytos hatte einen schweren tragischen Fehler begangen, denn die Einseitigkeit seiner Hyperesie wurde zur Hybris. Aus seinem Götterkanon war die Liebesgöttin kategorisch ausgeschlossen. Dabei ist der Fehler eine unausweichliche und tragische Konsequenz seiner Tugend: Hippolytos wäre nicht das menschliche simulacrum der Artemis gewesen, wenn er gleichzeitig auch einen Sinn für die Werke der Aphrodite besessen hätte.*" Pensem que és fonamentalment cert, i, alhora, no acabem de trobar apropiat el terme "*Fehler*". Sens dubte, des del punt de vista d'Afrodita, la negativa a retre-li culte es pot anomenar "*Fehler*", però en últim terme la *theomakhia* d'Hipòlit no és una "falta" dins d'un sistema moral construït de manera inequívoca, sinó la conseqüència d'un determinat capteniment moral que, en els paràmetres en què es mou aquesta tragèdia, és alhora marca de superioritat i problema.

⁴²⁰ Així, ZEITLIN (1996) p. 231: "*Hippolytos had refused to cross the boundary between child and adult, thereby also transgressing the line of temporality that divides human from divine.*" No podem estar d'acord amb la interpretació global de l'autora, i, alhora, pensem que aquesta formulació és interessant. No creiem que el celibat d'Hipòlit sigui pròpiament una "falta" generalitzable, sinó una actuació que té un determinat sentit en el context de la tragèdia, i que el marca, alhora, com a enemic d'una deessa i com a futur objecte de culte. Però, almenys en un cert sentit, el capteniment d'Hipòlit comporta, en efecte, una anul·lació de la temporalitat, l'entrada del personatge en l'àmbit del diví.

⁴²¹ ZEITLIN (1985) p. 56 sistematitza de manera més genèrica les actituds d'Hipòlit com un tancament en si mateix i rebuig de l'Altre.

⁴²² Abans hem fet referència a BAGORDO (1998). El material que s'hi recopila ens dóna una idea de com havia estat escriure sobre tragèdia en les fases més antigues, i de com la teorització aristotèlica du l'estudi dels gèneres dramàtics a un pla diferent. Obviament, també podríem fer aquesta diferència entre Plató i Aristòtil, però llavors ja entrariem en un altre terreny: Aristòtil potser no fa preceptiu en el sentit més propi d'aquest terme, però sí que ens explica com cal compondre la tragèdia perquè aquesta produeixi l'efecte desitjat, mentre que Plató, més aviat, analitza una tragèdia que ja "hi és", que és una dada prèvia. Més endavant veurem que l'actitud de Sèneca enfront dels gèneres poètics segueix aquesta mateixa direcció.

tampoc no és clar que Aristòtil hagi entès aquesta *hamartia* com una mancança moral en el sentit modern del terme, i no és necessari de traduir-la a termes moderns com un defecte en el caràcter del jove, o alguna cosa semblant⁴²³. En la tragèdia mateixa no es fa referència a una “falla” en Hipòlit, i sí que se'ns diu explícitament que Afrodita l'odia per la seva qualitat de *sophron*⁴²⁴.

De la mateixa manera, els escassíssims textos que poden dir-nos alguna cosa sobre la recepció d'aquesta tragèdia no apunten a una visió condemnatòria, o, almenys, no apunten a una visió global de la forma de vida d'Hipòlit com a equivocada. Així, a Xenofont, *Cinegètic* 1.2.11⁴²⁵.

Σ: Ἴππόλυτος δὲ ὑπὸ μὲν τῆς Ἀρτέμιδος ἐτιμᾶτο καὶ ἐν λόγοις ἦν, σωφροσύνη δὲ καὶ ὀσιότητι μακαρισθεὶς ἐτελεύτησε.

Α: Ἴππόλυτος δὲ ὑπὸ μὲν Ἀρτέμιδος ἐτιμᾶτο καὶ ἐν λόγοις συνῆν, σωφροσύνη δὲ καὶ αὐτὸς μακαρισθεὶς ἐτελεύτησε.

La dependència respecte d'Eurípides és prou evident. En termes similars als del dramaturg, ens diu que Hipòlit fou honorat en vida per Àrtemis i conversava amb ella, i que per la seva *sôphrôsyne* i -almenys segons els manuscrits Σ⁴²⁶- *hosiotes* fou comptat entre els feliços quan va morir. La *homilia* amb la deessa hi apareix, no solament en termes positius, sinó que clarament ens remet en al sagrat (*hosiotes*), i a unes qualitats morals destacades (*sophron*). Abans ja ens hem fixat, també, en el terme *makaristheis*, possiblement associat a la seva transformació en figura de culte.

La validesa d'aquest testimoni no és incontrovertible, però creiem que paga la pena de tenir-lo en compte. En primer lloc, per la proximitat temporal. És cert que aquesta proximitat pot ser enganyosa: les profundes transformacions que han experimentat Atenes, i el món grec en general, entre l'estrena de l'*Hipòlit* i la redacció del *Cinegètic* són suficients com per imposar-nos una certa prudència. Però, de tota manera, Xenofont pertany a l'última generació que ha pogut assistir, en la seva infantesa, a l'estrena de tragèdies d'Eurípides, i encara que la interpretació d'aquestes últimes estigui forçosament mediatitzada per la crisi de la Guerra del Peloponnès i pel procés de textualització de la poesia grega, la relativa proximitat fa menys versemblant que els atenesos del segle IV a. C. hagin pogut deixar de banda un presumpte caràcter blasmable de la devoció d'Hipòlit per Àrtemis, o de la seva castedat, si el públic de la segona meitat del segle V a. C. n'hagués tingut una consciència clara.

Es podria plantejar una objecció més sòlida: que la menció d'Hipòlit es troba en un context encomiàstic, en l'enumeració d'una sèrie de caçadors estimats pels déus, i és creïble que Xenofont interpreti la figura de l'heroi d'acord amb les seves conveniències immediates. Però, encara que fos així, el text xenofonteu ens demostraria que, com a mínim, en el seu context era *possible*

⁴²³ Cf. SAÏD (1978).

⁴²⁴ Una variant de les lectures d'aquesta tragèdia que interpreten la castedat d'Hipòlit com una *hamartia* són les que entenen aquesta en termes estrictament culturals. Així, SOURVINOU-INWOOD (2003) i fins i tot ZEITLIN (1996) pp. 220s., tot i que l'enfocament global d'aquesta autora no sigui pròpiament cultural. En un cert sentit, el que diuen és cert: Hipòlit mor perquè no ret culte a Afrodita, i aquesta mort fa sentit tant en el marc religiós del politeisme grec com dins els models narratius dels *mythoi* grecs. Però -i en això, almenys, sí que ens trobaríem en la línia de MITCHELL-BOYASK (1999)- aquesta mort no fa sentit sense la institució posterior dels cultes, i sense la relació cultural d'Hipòlit amb Àrtemis.

⁴²⁵ Citem d'acord amb l'edició de DELEBECQUE. L'editor dona per separat el text del manuscrit A i el que es basa en la resta de manuscrits, anomenat S, perquè considera que no es poden reduir a un únic arquetip. En el nostre cas, la diferència entre l'un i l'altre text no representa cap diferència substancial, per bé l'ús de συνῆν en el manuscrit A ens remeti de manera potser més evident al text euripideu.

⁴²⁶ La qüestió dels manuscrits d'aquesta obra és complexa. Cf. NORDEN ([1915] 1974) pp. 431-434.

d'interpretar la figura d'Hipòlit com a *makaristheis* i estimat pels déus. Provaria que el més elemental sentit comú d'un hel·lè de la primera meitat del segle IV a. C. no considerava, o, com a mínim, no considerava evident, per a tots els contextos, que la devoció exacerbada d'Hipòlit per la deessa i el celibat que se'n deriva fossin quelcom monstruosos, ni tan sols forassenyat, i que, en canvi, podien associar-se de manera inequívoca tant a una qualitat moral que es considerava unívocament positiva (*sôphrôsyne*) com a un accés privilegiat al sacre (*hosiotês*)⁴²⁷. Podríem comparar-lo amb el tractament euripideu de Fedra: en l'*Hipòlit*, tant Afrodita com Àrtemis ens expliquen que la reina *no* és impúdica, probablement perquè aquesta no era una qüestió òbvia per al públic original de l'obra⁴²⁸. En canvi, al llarg de l'*Hipòlit* veiem que el jove és falsament acusat, que es demostra la seva innocència, que Àrtemis dóna a conèixer la seva pietat, sense que en cap moment calgui explicar que la forma excepcional de vida del jove no és ofensiva, ni amoral.

Els escolis també ens donen una visió inequívocament positiva del mode de vida de l'heroi i intenten separar-lo de la *hamartia* que el du a la catàstrofe. El seu caràcter molt més tardà ens impedeix de considerar-los com a fonts fiables sobre els punts de vista del públic intencional de l'obra, però, tot i això, els podem considerar com un testimoni complementari de la inexistència d'una tradició que veiés la mort d'Hipòlit com el càstig lògic contra un celibat antinatural.

Així, l'escoliasta⁴²⁹ (*ad v. 1*) separa explícitament la falta que du Hipòlit a la catàstrofe, i que és la manca de respecte envers la deessa, i el seu *sôphronein*, que és positiu i que gairebé explícitament es posa en relació amb les formes de vida dels *philosophoi*:

[...] εἰ γὰρ ἐκεῖνοι, θηριώδεις ὄντες τὴν φύσιν καὶ νόμων καὶ γραφῶν ἄπειροι, σέβουσιν ὅμως τὴν θεὸν, τὴν φύσιν δεξάμενοι διδάσκαλον, πόσης καταγνώσεως ἄξιος ὁ ἐν μέσῃ τῇ Ἑλλάδι τραφεὶς καὶ μέγιστον ἐπὶ φιλοσοφίᾳ φρονήσας. εἰ δὲ καὶ σωφρονεῖν ἀπὸ γάμων ἠθέλεν, οὐδὲν ἦττον ἔδει πάλιν αὐτὸν σέβειν τὴν δαίμονα. [...]

En els escolis al v. 14, apareix en dues formes diferents la pregunta sobre el perquè Afrodita s'ofèn amb Hipòlit, i en una d'aquestes preguntes es fa de manera explícita la relació entre castedat i *philosophia*:

[...] καὶ τί, φασὶν, ἐλύπει αὐτὴν τὸ τῆς φιλοσοφίας; καὶ λεκτέον ὅτι ὡς αὐτὴν ἀτιμάζων ἐδόκει καὶ τοῦτο ποιεῖν, ὡς καὶ αὐτῇ μὴ ποιῶν τὰ τερπνὰ, ἀγνοῶν ὅτι καὶ σωφροσύνης ἔρωτας αὐτὴ ἀποστέλλει, ὡς καὶ ἐν διηγήσει λέγει. [...]

Encara en l'escoli al v. 953, es torna a comentar el caràcter “filosòfic” del personatge. En aquest cas, l'escoliasta recorre al clixé d'un Eurípides que fa filosofar els personatges heroics. En certa mesura, s'assimila la forma de vida de l'heroi al pitagorisme. Testimonia novament, no només

⁴²⁷ Un text que es mou clarament en la mateixa direcció és Diodor de Sicília 4.62.4. No hi entrem, perquè ja és molt més tardà, i òbviament depèn de la tradició en què es troba Xenofont. A Ovidi, *Metamorfosis* 15.497-546 és Peó qui guareix Hipòlit, en el marc d'una tradició divinitzadora.

⁴²⁸ BARRETT (1964) pp. 27-29 dóna una llista -discutible, naturalment- de fonts antigues que considera dependents de l'*Hipòlit* conservat. No s'hi fa esment del caràcter “noble” de Fedra, possiblement perquè el caràcter lasciu del personatge ja estava massa arrelat com per discutir-lo en unes poques línies.

⁴²⁹ Citem l'edició de DINDORF.

l'assimilació entre Hipòlit i la figura del *philosophos*, sinó, també, de com fins a època més tardana s'estableix una relació entre filosofia, tradició pitagòrica, corrents òrfics i forma de vida ascètica, en un temps en què aquestes categories estaven molt més ben delimitades que en el temps d'Eurípides:

σίτοις καπήλευε: ἀντὶ τοῦ χλεύαζε, ἀποπλάνα τοὺς ἀνθρώπους, ὥστε πορίζειν τροφάς· ἢ ἐν λόγοις ἐμπορεύου, καθάπερ οἱ λογέμποροι λεγόμενοι, καὶ μὴ κατὰ φύσιν φιλοσοφοῦντες, ἀλλὰ τοῖς λόγοις καπηλεύοντες καὶ τοῖς σιτίοις τοῖς δι'ἀψύχου βορᾶς ἀπάτα. ἀντὶ τοῦ ἀγνεύετε, ὡς οἱ φιλόσοφοι μηδὲν κατὰ τῶν ἐσθιομένων ζώων ἢ ἐτέρων ἐσθίοντες, ἀλλὰ σῖτον μόνον, καὶ ἔχοντες τὸν Ὀρφέα βασιλέα ὡς σῶφρονα. ἐπεὶ γὰρ ἔνδοξος ἦν ὁ Πυθαγόρας, ἤδη καὶ πολλοὶ ἐμψύχων ἀπέσχοντο.

Dins l'obra mateix, aquesta *homilia* és objecte de problematització. No pas en llavis dels personatges que actuen en el pla diví: aquests no la posen en dubte, i, de fet, Afrodita mateixa afirma que la seva animadversió contra l'heroi no es fonamenta pròpiament en ella. Però, en canvi, els mortals sí que la discuteixen, molt especialment en l'*agon* entre Hipòlit i Teseu. El fet que es tracti d'una confrontació directa -a diferència, per exemple, del debat entre Lycus i Amfitrió a propòsit d'Hèracles- no ens ha d'ocultar que no es tracta tant d'una discussió factual com d'una contraposició entre dues maneres de representar, ara, el tracte d'Hipòlit amb la divinitat.

D'una banda, la que Teseu ens en dóna en els cèlebres versos 952-954:

ἤδη νυν αὖχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς
σίτοις καπήλευ', Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων
βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνοῦς·

Hipòlit no nega en cap moment els quatre elements bàsics de l'acusació del seu pare: el vegetarianisme⁴³⁰, la veneració d'Orfeu, l'enfolliment bàquic i la lectura de llibres -suposem que òrfics-. No creiem que la discussió entorn de la veracitat d'aquestes acusacions tingui massa sentit. Hipòlit no tracta de negar-les en cap moment, però tampoc no tornen a aparèixer en l'obra ni són objecte de discussió. La resposta d'Hipòlit consisteix a defensar la seva *sôphrôsyne*, sense entrar en detalls⁴³¹. En canvi, si es tractés de calúmnies deliberades, fetes amb la intenció de contaminar la pietat d'Hipòlit amb elements “estrany”, seria lògic que el jove les discutís d'alguna manera.

Nosaltres tendim a pensar que no es tracta de calúmnies, però tampoc d'afirmacions factuais que calgui posar en relació de manera directa amb altres elements de l'obra. Ho entenem, més aviat, com una mena de glossa, una sèrie d'elements que contribueixen a la caracterització del personatge:

⁴³⁰ És prou obvi que hi ha una incongruència d'atribuir a Hipòlit la pràctica habitual de la cacera i el vegetarianisme. No creiem que aquesta incongruència vagi gaire més enllà del que es troba habitualment en la tragèdia grega. Cf. GOULD (1978), ARNOTT (1991) pp. 162-192, esp. 163-167. Sobre el vegetarianisme òrfic: SABBATUCCI (1991) pp. 69-84.

⁴³¹ La mera defensa de la *sôphrôsyne* podria estar carregada de significat. Cf. ORIGA (2007) pp. 40-45 sobre la repugnància d'Hipòlit a formes perverses de *sophia*. Hi ha una possible relació amb el debat contemporani sobre la persuasió.

corresponen a un estereotip recognoscible per al públic atenès, una summa de trets propis dels seguidors de cultes minoritaris, “filòsofs”, i, en general, individus que maldaven per aconseguir el que podríem anomenar coneixement més íntim de la divinitat⁴³². No creiem que calgui identificar aquest estereotip amb pràctiques culturals específiques, sinó que li atribuïm, més aviat, un caràcter genèric.

La resposta d'Hipòlit és una reivindicació de les seves pràctiques devocionals, en uns termes que no corresponen a bona part de les anàlisis modernes del personatge. El noi no parla contra la *polis*, ni contra els costums instituïts en la *polis*, sinó que, ben al contrari, ve a dir que la seva relació cultural amb Àrtemis es pot integrar dins la ciutat. En els vv. 1016ss., declara que la seva aspiració és triomfar en els Jocs Hel·lènics i destacar en la *polis* juntament amb els millors *philoï*, enemics de tota tirania. Fins i tot la noció, que tan sovint trobem en la bibliografia, d'una pietat centrada en una única deessa és discutible: en els vv. 996s., Hipòlit es descriu a si mateix com a devot dels *theous* en general⁴³³. Els termes en què s'expressa ens fan pensar, més aviat, en alguna variant de moral aristocràtica⁴³⁴. En qualsevol cas, la caracterització moral que el jove fa de si mateix no és la d'un home hostil a la *polis*, ni que malda per defugir els seus deures envers aquesta. Es tracta, més aviat, d'un jove que practica un estil devocional determinat, atípic, i proclama la legitimitat d'aquest en el si de la *polis*.

No sabem fins a quin punt el públic intencional de l'obra podia entendre aquesta defensa com a coherent, però hi ha una dada difícil de discutir: aquest discurs d'Hipòlit no és refutat al llarg de l'obra, i la *dea ex machina* afirma el caràcter *eusebes* del jove (vv. 1309, 1339). Trobem creïble que el públic també l'acceptés. No perquè un atenès del segle V a. C. considerés que el rebuig del culte d'Afrodita i del matrimoni constituïssin pròpiament un capteniment desitjable, sinó, simplement, perquè Hipòlit no pertany a la realitat quotidiana, sinó a la tradició poètica, i encara que la seva forma de *sôphrôsyne* no fos operativa en la vida real -o ho fos solament en el marc de

⁴³² GRENE (1939) p. 54 dóna el que podríem anomenar un tombant modern a aquesta identificació. D'acord amb aquest autor: “*Such personal traits as have been given him are designed to make him a satire on the intellectuals of the fifth century*”. Per descomptat que no estem d'acord amb aquesta visió del personatge, ni, en general, amb la interpretació psicologitzant de GRENE. Tot i això, trobem interessant que aquest autor acabi remetent Hipòlit, també, a figures com les que retrospectivament podem anomenar “filòsofs”.

⁴³³ La interpretació contrària a GOLDHILL (1986) p. 120.

⁴³⁴ Novament, en termes molt genèrics. La situació d'Hipòlit és difícil de determinar, en primer lloc, pel caràcter artificios del “món” en què transcorre la tragèdia. La seva posició excèntrica ve determinada, almenys en part, pel seu caràcter de *nothos* i de fill d'Amazona. Tot i això, el valor real d'aquesta categoria és difícil de determinar en aquest “món” del gènere tràgic. Les estructures socials que apareixen en les tragèdies són un híbrid, sempre inestable, entre l'Atenes contemporània i el conjunt de representacions del passat, incoherent per si mateix, transmès per l'èpica i altres gèneres. Així, per exemple, el rang exacte dels fills de Fedra també és difícil de determinar, perquè, com molt oportunament s'indica a HALLERAN (1991) p. 117 n. 49, els fills de Teseu i Fedra, d'acord amb la llei atenesa que suposem que és contemporània a l'estrena de l'obra, també haurien estat considerats *vóthoi*. No és clar, en realitat, quin rang els assignava el públic intencional de l'obra. Nosaltres ens decantaríem per BARRETT (1964) *ad* 1083: no sembla que la bastardia tingui un paper gaire important en aquesta obra. Cf. GOLDHILL (1986) p. 127. Cf. KNOX (1952) p. 21, LLOYD (1992) p. 48 per a una visió “aristocratitzant” del caràcter d'Hipòlit. Sobre la relació entre cultura aristocràtica i orfisme: HERRERO (2009). A la p. 1621 diu: “*Tal vez como consecuencia de su progresiva pérdida de privilegios en una sociedad cada vez más dominada por el fortalecimiento del sistema de la polis, la teología órfica parece tener especial éxito entre la aristocracia de ciertos lugares que prefería buscar su identidad fuera de sus límites. [...] El elitismo social se transforma en elitismo escatológico, del mismo modo que otras reformulaciones del viejo ideal de la areté recrean, como Platón, una aristocracia del espíritu en sustitución de la aristocracia del linaje.*” Cf., també, la interessant EBBOTT (2003) pp. 85-111. Encara que el seu enfocament sigui diferent del de MITCHELL-BOYASK (1999), té una certa concomitància amb aquest en defensar que l'Hipòlit d'aquesta tragèdia és una inversió de tot allò que protegirà com a heroi cultural. Per a EBBOTT, la qüestió clau és que Hipòlit representa de manera extrema el bastard, en tant que aquest no pot assumir les responsabilitats del ciutadà i es veu condemnat a romandre fins a la fi dels seus dies en una mena de perpètua minoria d'edat. Així, tant Hipòlit -el no ciutadà, més lligat a la mare que al pare- i Fedra -l'adúltera- presideixen els ritus del matrimoni, en tant que són el model d'allò que un matrimoni entre ciutadans no ha de ser.

cercles reduïts i marginals-, no deixava de ser, en el “món del drama”, un capteniment extraordinari que es podia prendre com a indicatiu d'una *physis* que el posava per sobre de la resta dels mortals.

La nostra conclusió provisional és prou clara: en l'*Hipòlit*, Eurípides fa que el protagonista encarni una forma determinada de devoció que no és l'habitual en la *polis* grega, una forma de devoció que, de manera més o menys distanciada de la realitat quotidiana, es posa en relació amb virtuts que per a un grec eren, per si mateixes, desitjables (*sôphrôsyne*, *eusebeia*), però que aquí es duen fins a un extrem que no es trobaria entre les pràctiques habituals dels hel·lens. Sabem que aquest extrem -el celibat- era susceptible de condemna en molts contextos i situacions, però no sembla que aparegui com a reprobable dins d'aquesta obra.

4. La devoció d'Hipòlit

Almenys en aquesta tragèdia, el personatge sembla caracteritzar-se per una *sôphrôsyne* sense límits⁴³⁵, una *sôphrôsyne* que li permet de ser lliure de tota mena d'impulsos lascius⁴³⁶. La seva praxi no és merament ètica, sinó també cultural, i fins i tot podríem dir para-sacerdotal. Aquest caràcter cultural es posa de relleu, sobretot, en l'escena de la garlanda: les qualitats del noi no són constitutives únicament de superioritat moral, sinó que situen la integritat de la seva persona en un àmbit de puresa que també té una funció ritual. Li permet d'accedir a un espai reservat per la deessa amb la finalitat de dur a terme un acte de culte. Ara bé: aquesta funció ritual queda vinculada a la pràctica moral d'una manera que no és comuna en la vida religiosa dels grecs d'època arcaica i clàssica.

L'escena és prou coneguda: Hipòlit retorna de la cacera amb una garlanda de flors, amb la intenció d'oferir-la a Àrtemis⁴³⁷. Els termes amb què la hi ofereix són excepcionals: l'heroi s'atribueix a si mateix la capacitat de collir flors en un prat (*leimôn*) de naturalesa no especificada, però protegit per uns tabús que ens permeten de pensar-lo com un *temenos* consagrat a la deessa⁴³⁸. Aquesta atribució no és fonamenta en una puresa ritual com la que sol associar-se als sacerdocis hel·lènics, sinó en una pràctica permanent de la *sôphrôsyne* que no és quelcom adquirit, sinó que està inscrita en la naturalesa mateixa de l'heroi (v. 79: *en têi physei*).

Aquest prat ha estat identificat com un *temenos*, i podem estar-hi d'acord, sempre i quan admetem que es tracta d'un *temenos* genèric, descrit en termes que ens remetent a la tradició poètica, i que el text no ens dóna elements per identificar-lo com un lloc real⁴³⁹. L'anomenem *temenos*

⁴³⁵ Sense límits, en el sentit que no sembla que hi hagi res que pugui apartar Hipòlit de la seva contenció.

⁴³⁶ GILL (1990) p. 80: “It seems clear [...] that *sôphrôsyne* is central to the informing dialectic of the play. Part of what this means is that we interpret the character of the dramatic figures in the light of what they say about *sôphrôsyne*, and that we interpret what they say about *sôphrôsyne* in the light of our impression of their character and of their understanding of what *sôphrôsyne* is.”

⁴³⁷ Una anàlisi magnífica a CAIRNS (1997).

⁴³⁸ Cf. BARRETT (1965) *ad* 73-76.

⁴³⁹ Cf. BARRETT (1964) *ad* 73-6 i 148-150, amb un intent d'ancorar aquest *temenos* en la realitat quotidiana del públic atenès. No menyspreem, en absolut, la possibilitat esmentada per BARRETT *ibid.* que Eurípides es referís al *temenos* d'Àrtemis que efectivament existia prop de la llacuna Sarònica a què s'al·ludeix en els vv. 148-50. Però, a part que es tracti d'una mera especulació, la identificació entre el *leimôn* d'Hipòlit i l'esmentat *temenos* no canviaria gaire les coses.

perquè hi regeixen una sèrie de tabús propis d'un lloc consagrat. Ni ramaders ni agricultors no poden accedir-hi, i Hipòlit els contraposa l'abella que vola per les flors⁴⁴⁰. No arribem a saber si aquests tabús s'hi estructuren de manera que Hipòlit pugui entrar-hi en tornar de caçar, si hi ha entrat portant bèsties mortes, si els seus companys l'han esperat en els marges, etc., i sospitem que la cosa tampoc no té importància, perquè en la tragèdia no se sol cercar una estructuració de l'espai i el temps que correspongui estrictament a la del món real⁴⁴¹. Les paraules amb què Hipòlit expressa la seva pròpia relació amb aquest *leimôn* en reforcen la irrealitat: els qui poden entrar-hi són precisament els qui gaudeixen d'aquesta qualitat designada com *en tê physei soprhonein*, sense cap ancoratge en les pràctiques efectives que es duïen a terme en els espais sagrats dels hel·lens.

S'han assenyalat les ambigüitats de la caracterització d'aquest prat en llavis d'Hipòlit. Així, per exemple, BREMER (1975). Aquest autor presenta evidències sòlides de relació intertextual entre aquest passatge i sengles poemes de Safo (LOBEL-PAGE 2) i d'Íbic (5), de caràcter inequívocament eròtic. També addueix paral·lelismes, molt més febles, amb els primers versos de l'*Himne a Demèter* -aquells en què Persèfone cull flors en el prat abans de ser raptada per Hades-, l'epode de Colònia -especialment els vv. 23ss.-, *Iliada* 14.346-351 -l'escena d'amor entre Zeus i Hera- i *Odissea* 5.55 -la cova de Calipso-. En aquests últims quatre passatges, els ecos verbals són molt més escassos. L'*Himne a Demèter*, però, ens sembla, per la seva temàtica, molt proper al poema d'Íbic -el prat on juguen les verges abans de ser desflorades-, i és possible de prendre'ls en consideració conjuntament. Quant als dos textos homèrics i al d'Arquíloc, ens trobem amb el *topos*, relacionat amb l'anterior, de la unió sexual en el prat. BREMER arriba a dir que la recitació d'aquesta resi en el teatre, gairebé des dels primers versos, devia produir estupor en el públic atenès, per tal com unia una imatgeria indubtablement eròtica a les figures d'Hipòlit i d'Àrtemis⁴⁴².

Nosaltres voldríem plantejar la possibilitat contrària: que l'ús d'aquests *topoi* en la descripció de l'espai en què el jove cull les flors no tingui com a objectiu posar en dubte la castedat del seu tracte amb la deessa, sinó més aviat subratllar-la. El conjunt de motius emprats sembla tenir una doble càrrega connotativa: apunta a la desfloració en el prat, però, també, a la verge mateixa que encara viu en la innocència. Doncs bé: el desplegament dels motius en els vv. 73ss. comporta, en primer lloc, una contraposició entre la imatgeria del prat i la presència de l'abella, probablement associada a la puresa. En segon lloc, culmina amb la designació del "jardiner" d'aquest prat, que és *aidôs*, el pudor. El desplegament de *topoi* que podrien tenir connotacions eròtiques culmina, doncs, amb una deserotització, amb l'associació entre aquest prat i una vida casta que no apareix com a mera privació, sinó com a companyonia amb la divinitat, com a possibilitat d'accedir a l'espai del sacre⁴⁴³.

Encara que aquesta via comporti alguns perills, és possible de trobar un fil conductor en el caràcter mateix de la deessa Àrtemis, que en un cert nombre d'històries està associada a l'atracció eròtica i a la impossibilitat que aquesta atracció doni fruit. L'exemple més conegut n'és, òbviament, el *mythos* d'Acteó, però comptem amb una sèrie d'històries en què l'atracció eròtica que un home

Els espais que apareixen en la tragèdia, fins i tot si es troben dins la *polis* atenesa, solen tenir un caràcter eminentment simbòlic. Curiosament, els escolis apunten que aquest *temenos* no tindria sentit en el món real, i que molt probablement té caràcter simbòlic. Cf. HUNTER (2009).

⁴⁴⁰ ROISMAN (1999) pp. 30-33 ens fa notar l'associació tradicional entre l'abella i la castedat, i cita especialment els vv. 83-93 de Semònides d'Amorgos i Elià, *De Natura Animalium*, 12.37. Encara que no estiguem gens d'acord amb la resta del llibre, pensem que aquesta associació és correcta.

⁴⁴¹ Cf. les interessants consideracions de CROALLY (1994) pp. 163-234, i també, naturalment, REHM (2002)

⁴⁴² Una altra visió d'aquest prat com un espai que suggereix erotisme es troba a SEGAL (1965) p. 122. Aquest autor ha tractat *in extenso* tant la tragèdia que ara és objecte de la nostra consideració com la *Phaedra* de Sèneca. Valorem enormement el seu treball, però hem de dir que l'hem deixat al marge excepte en qüestions puntuals, perquè els seus plantejaments metodològics queden massa lluny del que nosaltres hem intentat fer.

⁴⁴³ Per a una visió d'aquest prat com a transposició dels trets essencials d'Hipòlit mateix: PIGEAUD (1976).

sent per Àrtemis, o per una de les seves donzelles, du a la catàstrofe: Alfeu, els Alòades, Búfag, Orió -almenys en algunes de les versions de la història-, Sipriotes. Altres personatges que entren dins d'aquest esquema són, naturalment, Aretusa i Cal·listo, i, ja en Nonnos de Panòpolis, el relat d'Aura, en què la mateixa bellesa i feminitat d'Àrtemis fan dubtar que la castedat de la deessa tingui sentit⁴⁴⁴. Totes aquestes històries semblen apuntar en una mateixa direcció: la deessa Àrtemis hi apareix en el rol de jove bella i formosa que habita un espai inaccessible al desig eròtic. Suscita aquest desig, però els homes no poden satisfer-lo, i tot intent en sentit contrari acaba en catàstrofe. És difícil de dir fins a quin punt aquest model narratiu podia estar present per al públic intencional de l'obra, però suposem que, fins a un cert punt, les històries que hem esmentat devien ser prou conegudes.

El cas específic d'Hipòlit podria aparèixer, també en aquest pla, com a inversió d'allò que es considera tòpic. Acteó, Orió, etc., no poden accedir a la bellesa d'Àrtemis perquè, en l'esfera de poder d'aquesta dea, el desig sexual mateix està condemnat al fracàs, a la destrucció. Hipòlit, en canvi, sí que hi pot accedir, precisament perquè la seva *synousia* amb Àrtemis no té sentit eròtic⁴⁴⁵. La *sôphrôsyne* inscrita en la seva natura, que la gran majoria de mortals no posseeixen, li permet de penetrar en l'àmbit del diví, en l'esfera específica d'Àrtemis. Aquesta condició comporta el que per a nosaltres apareix com una certa ambigüïtat, tot i que no és segur que els grecs la percebessin com a tal: dins l'obra s'atribueix a la seva *sôphrôsyne* un cert rang moral i uns certs privilegis culturals, Hipòlit és *hagnos*⁴⁴⁶ i *eusebes*⁴⁴⁷, i pot tenir contacte amb la divinitat en un espai prohibit a la resta dels moridors.

La manera com es produeix aquest acte cultural té una certa correspondència amb el que Afrodita ens ha dit en el pròleg sobre la *homilia* que uneix mortal i deessa. Allò que caracteritza totes dues situacions és una proximitat entre humà i divinitat que està prohibida als mortals ordinaris. En el primer cas, Hipòlit podia endinsar-se en el bosc, en l'esfera de poder d'Àrtemis, i parlar amb la deessa i compartir les seves activitats. És important de veure que no es tracta d'una mera "aparició" de la dea com són habituals en els *mythoi* grecs, en què el déu es mostra al mortal amb una finalitat específica, sinó de la possibilitat de compartir un espai i unes activitats que formen part del caràcter mateix d'Àrtemis⁴⁴⁸. En el segon cas, Hipòlit pot entrar en un espai consagrat a la deessa, no d'acord amb unes normes rituals obertes al conjunt dels mortals, sinó mitjançant una *physis* superior, que li permet un *sôphronein* que no admet alternatives, que no és après, inscrit en el seu mateix cos.

Però la importància d'aquests estereotips és cabdal per a la comprensió de l'obra tràgica. Podríem, de moment, plantejar-ho d'aquesta manera: en el món en què viu Eurípides es concep que

⁴⁴⁴ En els vv. 48.351-369, Aura provoca la còlera d'Àrtemis en dir-li que té un cos fet per al plaer eròtic -la comparació entre els pits turgents d'Àrtemis i el pit aparentment pla d'Atena és antològica-. Hem de dir, encara que sigui un comentari fet com de passada, que Nonnos de Panòpolis és un bon exemple de narració del "mite" construïda a partir de la consciència del "mite" mateix. En primer lloc, per la trivialització de la castedat d'Àrtemis, que té com a eix la humanització de la deessa i la seva confrontació amb Atena: el poeta sembla veure a la perfecció que la virginitat d'una deessa i de l'altra té caràcter diferent, i produeix un efecte còmic quan el discurs d'Aura les tracta com si fossin dues noies reals. En segon lloc, perquè en la conversa posterior entre Àrtemis i Nèmesis aquesta última mostra clara consciència de la incessant repetició d'intents de violació contra la deessa de la caça (vv. 392-413).

⁴⁴⁵ Seria molt fàcil parlar aquí de sublimació, però no pensem que sigui la noció més adequada que es pugui aplicar a aquest cas. No parlem en termes psicoanalítics, sinó estructurals: la posició d'Hipòlit és la inversió de la d'Acteó.

⁴⁴⁶ Cf. vv. 11, 102, 138, 316s.

⁴⁴⁷ Cf. vv. 79s., 83, 90, 102, 1100, 1364s.

⁴⁴⁸ El terme de comparació obvi podrien ser les intervencions de les divinitats en els poemes homèrics, i molt especialment l'Atena de l'*Odissea*. En els poemes homèrics hi ha un "món dels déus" i un "món dels mortals", en principi separats, i les manifestacions dels déus als mortals tenen una finalitat concreta. Aquí, en canvi, el que tenim és una companyonia entre deessa i mortal sense un objecte específic.

existeixin persones excepcionalment properes als déus, dotades d'un saber ocult a la majoria dels mortals, i potser d'un caràcter que ja en vida és semidiví. No cal que tots i cadascun dels atenesos, ni tan sols la majoria dels atenesos, creguin en l'existència d'aquesta forma de saber: n'hi ha prou que la figura, per si mateixa, sigui recognoscible. Aquest tipus de tracte privilegiat amb els déus se sol associar a uns estereotips com la familiaritat amb Orfeu i amb els llibres d'Orfeu, la castedat, l'èxtasi dionisiac, etc. No cal que apareguin sempre amb la mateixa claredat. En el cas d'Hipòlit, vinculat a Àrtemis i Afrodita, predomina la castedat, que segurament ja apareixia en *mythoi* anteriors sobre el personatge, però que en aquesta tragèdia -potser per primera vegada, o potser no- es relacionava amb la sèrie de *topoi* esmentats. Potser la novetat, aquí, és que el celibat, una forma extrema de *sôphrôsyne*, aparegui com a imitació de la deessa de la caça. Gairebé podríem dir: imitació cultural.

No trobem impossible que en el marc d'una tragèdia -i, per tant, d'una celebració cultural de la *polis*- es vindiqui una figura d'aquesta mena. No perquè Eurípides estigui proposant seriosament Hipòlit com a model de conducta -això seria pràcticament impensable en un marc de celebració cívica com les Grans Dionísies-, sinó, simplement, perquè:

1) Les formes de devoció als déus que queden reflectides en el jove, encara que poguessin suscitar rebuig o desconfiança en alguns contextos, no eren perseguides sistemàticament. És imaginable que, en el segle V a. C., ja poguessin emprar-se en el teatre per construir la figura d'un mortal no ordinari, d'un mortal privilegiat i especialment proper als déus.

2) És creïble que la forma extrema de *sôphrôsyne* que trobem en el jove pogués aparèixer com a paradigma moral no realista. La seva capacitat per dominar els seus propis impulsos apareixeria com a modèlica, encara que la forma de vida que n'és la conseqüència no es proposi seriosament com a model a seguir. L'estereotip d'un jove devot de formes culturals "no habituals" afavoriria que aquesta *sôphrôsyne* es manifestés, també, d'una manera que anava més enllà d'allò que se solia considerar normal o admissible en la vida quotidiana.

5. La construcció moral de Fedra

La resi de Fedra en els vv. 373-430 està lligada a l'ofrena de la garlanda tant per una evident relació intertextual -la reina tematitza αἰδώς, que apareixia en Hipòlit com a jardiner⁴⁴⁹- com per la qüestió comuna de la relació entre moralitat i coneixement. Aquesta resi desenvolupa la possibilitat que una persona capaç d'identificar intel·lectualment quina és l'actuació preferible en unes determinades circumstàncies (v. 378: εὖ φρονεῖν; v. 380: τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν) sigui incapaç de dur-la a terme. Aquesta qüestió està òbviament relacionada amb la del saber moral innat que Hipòlit afirma posseir. En un altre pla, ens remet de manera directa al debat intel·lectual contemporani sobre aquesta matèria, que coneixem, sobretot -de manera molt mediatitzada- pels diàlegs platònics⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ CRAIK (1993) i (1997) defensa que αἰδώς s'ha d'entendre com un eufemisme per al desig sexual. Més enllà dels dubtes que ens planteja, per si mateixa, la pressuposició que aquest ús del terme devia ser habitual en el llenguatge popular, pensem que és difícil de sostenir aquesta interpretació en una tragèdia en què un dels eixos entorn dels quals es construeix la diferència entre Hipòlit i Fedra és, justament, el de la diferent relació amb αἰδώς, que en llavis d'Hipòlit, indubtablement, té un altre significat. Cf. AVERY (1968).

⁴⁵⁰ La bibliografia sobre aquesta qüestió és extensa. Voldríem destacar-ne SNELL (1948), WILLINK ([1968] 2010), SEGAL (1970), DI BENEDETTO ([1971] 1992), pp. 5-23, SOLMSEN (1973), KOVACS (1980), SOMMERSTEIN (1988), CAIRNS (1993) pp. 314-340, CRAIK (1993), HOLZHAUSEN (1995), CRAIK (1997), EGLI (2003) pp. 157-185. KOVACS (1980) p.

En contra del que s'ha dit alguna vegada⁴⁵¹, no creiem que aquesta resi es pugui deslligar del context dramàtic⁴⁵². Malgrat les dificultats interpretatives, constitueix un obvi contrapunt a les paraules que Hipòlit ha dit en oferir la garlanda. En aquell cas l'heroi s'atribuïa a si mateix una *physis* en què estava inscrita la *sôphrôsyne*, i que no necessitava un aprenentatge per tal d'actuar d'acord amb uns determinats estàndards morals. En aquest passatge, en canvi, Fedra, que precisament necessitaria *to sophronein* per contenir la seva follia eròtica, se'n troba mancada i reflexiona sobre la dissociació entre el coneixement d'allò que seria preferible -un coneixement que s'atribueix a si mateixa, sens dubte- i la possibilitat de dur-lo a terme, els esforços necessaris per actuar d'acord amb un principi d'auto-domini. Els termes en què la reina planteja aquesta problemàtica poden semblar-nos, també, deslligats del context dramàtic més ampli, en què la follia de Fedra prové de la intervenció divina. Però no creiem que aquesta dissociació pugui anar més enllà del que trobem en els mateixos diàlegs platònics, en què les virtuts poden ser objecte d'una explicació que nosaltres, des del nostre punt de vista, anomenariem racional, i, alhora, atribuir-se a una divinitat, mitjançant un discurs narratiu que nosaltres classifiquem com a *mythos*, sense que, de fet, tinguem clara la relació entre una cosa i l'altra⁴⁵³.

La resi parteix d'una aparent negació d'allò que ha estat dit per Hipòlit. Així, en els vv. 375-378:

ἤδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῶι χρόνῳι
 θνητῶν ἐφρόντισ' ἤι διέφθαρται βίος.
 καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
 πράσσειν κακίον· ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
 πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῆιδ' ἀθρητέον τόδε·

La repetició del terme *physis* reforça la relació entre un passatge i l'altre. Aquí apareix limitat pel genitiu *gnomes*, però hi ha una continuïtat de significat entre les dues aparicions del terme:

1) Hipòlit afirmava que la seva *physis* contenia en si mateixa la *sôphrôsyne* que implicava una actuació adequada.

2) L'expressió *gnomes physin* fa referència a un aspecte concret de la *physis* de l'individu, al

293 n. 11, després de lloar l'article de WILLINK -encara que no el segueixi plenament- el qualifica de “*badly marred by a perverse ingenuity of interpretation.*” De tota manera, el considerem un intent de solució especialment sòlid d'un passatge summament problemàtic, que és un bon testimoni de com la comprensió d'una llengua morta es pot complicar molt per la falta de context.

⁴⁵¹ Veure especialment SNELL (1948), (1967).

⁴⁵² No volem dir, en absolut, que aquesta resi s'integri en l'acció dramàtica com esperariem en una obra moderna: és prou evident que no respon a un “caràcter” de Fedra que es construeixi al llarg de l'obra. Volem dir, únicament, que no és un mer element parasitari, sinó que responsiona amb altres elements de l'obra, d'una manera anàloga a com els discursos epidíctics entre Lycus i Amfitrió en l'*Hèraclès* estaven relacionats amb la seva meitat de l'obra.

⁴⁵³ La bibliografia sobre el “mite” platònic és extensíssima. Hem trobat especialment útils: FRUTIGER (1976), JANKA / SCHÄFER Eds. (2002). Encara que el seu tema no sigui el mite platònic, creiem que GOLDSCHMIDT (1969) ens ha ajudat a entendre'n aspectes importants. Dins de JANKA / SCHÄFER Eds. (2002), ens ha il·luminat especialment sobre la qüestió del *mythos* platònic l'article SCHÄFER (2002).

que podríem anomenar la seva constitució. Més concretament, a la *physis* de la seva *gnome*, la facultat que li hauria de permetre de distingir entre el que ha de fer i no ha de fer⁴⁵⁴.

Fedra fa una afirmació sobre els éssers humans en general en què desproveeix aquests de la qualitat que permetia a Hipòlit entrar en el *leimôn* d'Àrtemis: una virtut innata, perfecta des del començament, que no ha implicat esforç. Per a Fedra, allò que fa malbé la vida (*hei diephthartai bios*, v. 376)⁴⁵⁵ és justament la necessitat d'aquest esforç, la impossibilitat que la *gnome* realitzi les seves pròpies eleccions sense trobar destorbs arrelats en l'individu mateix.

Aquesta incapacitat de la *gnome* no s'ha d'entendre com un divorci entre una capacitat intel·lectual i una altra de volitiva. El terme *gnome* no sembla fer distincions entre facultats intel·lectuals, volitives i morals⁴⁵⁶. Així, no seria possible parlar d'aquesta *gnome* com d'allò que l'agent moral “sap que és bo” per contraposició a allò que “vol fer”. El que podríem anomenar divorci entre coneixement del fi desitjable i actuació no apareix simplement com la impossibilitat d'harmonitzar dues facultats prèviament reconegudes, sinó com a incapacitat global de les facultats cognitivo-deliberatives.

Ens ho confirma l'enumeració posterior dels obstacles que troba per realitzar allò que sap que és bo: no veiem que es tracti d'eleccions entre dos fins considerats com a béns, sinó de la interferència d'impulsos a què la reina no aconsegueix sobreposar-se, encara que vagin contra la seva *gnome*. És un passatge summament complex i no hi ha consens sobre la seva traducció:

τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ' ἡδονὴν προθέεντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
ἄλλην τιν'· εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
μακρὰ τε λέσχει καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
αἰδῶς τε· δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακή,
ἡ δ' ἄχθος οἴκων· εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφῆς
οὐκ ἂν δὴ ἦσθην ταῦτ' ἔχοντε γράμματα.

Entenem que estem obligats a explicitar la nostra interpretació d'aquest passatge. A continuació enumerem els principals punts de conflicte:

- 1) La manera com cal entendre ἄλλην τιν' (v. 383), que podria situar l'*argia* entre les *hedonai*, però també podria representar una *hedone* davant de *to kalon* (que apareix en el v. 382).
- 2) L'adjectiu δισσαί, que no se sap si va referit a les *hedonai* en general, o bé a αἰδῶς.
- 3) La relació sintàctica entre els ítems que s'enumeren en els vv. 383ss.

⁴⁵⁴ WILLINK ([1968] 2010), p. 5: *gnomês physin* equival a “inborn, or natural *gnomê*”. En la mateixa pàgina, l'autor defineix *gnomê* com: “the intellectual faculty whereby one apprehends what one should do to achieve the good life [...] difficult to render precisely, including as it does our of 'moral principles' in a much wider concept of 'proper apprehension' (which may be purely practical and non-moral)”.

⁴⁵⁵ Cf. WILLINK ([1968] 2010) p. 4 sobre el valor de ἦ.

⁴⁵⁶ Cf. BARRETT (1964) *ad loc.*

4) La presència mateixa de αἰδώς entre les *hedonai*, difícil de justificar a partir del significat d'aquest mot.

I, naturalment, un cop adoptades les decisions necessàries, resta el problema d'interpretar tot el conjunt.

Les nostres respostes a les qüestions inicials serien les següents:

> 1) Entenem ἄλλην τιν' com referit a *hedone*⁴⁵⁷. No veiem que tingui sentit de parlar d'una altra *argia*.

> 2) Entenem que δισσαί va referit a αἰδώς. La proposta alternativa constitueix un intent enginyós de salvar l'aparent manca de sentit del text, però no la veiem com a convincent.

> 3) Entenem que la relació és de coordinació. No pensem que *makrai te leskhai kai skholê* es trobin en aposició a *hedonai*.

La qüestió (4) la deixem per a més endavant.

Encara que hi reconeixem diferents possibilitats, nosaltres ens decantaríem per interpretar aquest passatge d'acord amb una estructura que podem anomenar quiàstica⁴⁵⁸. Entenem que, dins aquest discurs de Fedra, apareixen dues menes d'obstacles per a la consecució dels fins fixats per la *gnome*: la manca d'un fi -que es pot traduir en mera inactivitat-, i els plaers que aparten de la consecució de fins. Aquestes dues menes d'obstacles s'enumeren dues vegades en ordre invers. Així, ἄλλην τιν' va referit a una *hedone* que impediria de triar *to kalon*⁴⁵⁹. A continuació, en el v. 383, Fedra ens indica que hi ha molts plaers en la vida (*eisi d'hedonai pollai biou*) i prossegueix en els v. 384 amb la referència a *makrai te leskhai kai skhole* que, d'acord amb el parer que nosaltres defensem, retornen sobre la noció de *argia*, d'inactivitat.

La nostra traducció fins al v. 384, doncs, quedaria així:

Coneixem i sabem les coses profitoses, però no ens esforcem en elles, alguns per causa de la peresa, i d'altres perquè avantposen un altre plaer a allò que és bell. Hi ha molts plaers en la vida, i llargues estones en què no es fa res i l'oci, un agradable mal...

Resta la qüestió del αἰδώς, un tercer element que apareix al final de l'enumeració i que és doble: pot ser bo, o perjudicial, segons allò que s'anomena *kairos*, el moment, l'oportunitat. Segurament la interpretació d'aquest αἰδώς és la més important de les qüestions que ens planteja aquest passatge. En realitat consta de dues parts diferents: el sentit de la menció de αἰδώς en aquest context, i el significat del doble αἰδώς.

Donada la nostra lectura dels versos immediatament anteriors, l'explicació posterior (v. 385: *dissai d'eisin*) anirà necessàriament referida a αἰδώς⁴⁶⁰: no tindria cap sentit que es referís a *hedonai*, si *makrai te leskhai kai skhole* no queden inclosos en aquest. Tampoc no trobem versemblant que la

⁴⁵⁷ Cf. WILLINK ([1968] 2010) p. 7.

⁴⁵⁸ Encara que no hi estiguem d'acord en tots els detalls, és la que proposa HOLZHAUSEN (1995).

⁴⁵⁹ Novament cf. WILLINK ([1968] 2010) p. 7.

⁴⁶⁰ L'opinió contrària a WILLINK ([1968] 2010) p. 9.

forma *he men / he de*, i la forma posterior de dual *ekhonte*, sense més explicacions, no vagi referida a una contraposició entre dos elements donats, sinó a una multiplicitat d'aquests. Alhora, la mateixa rellevància de αἰδώς dins d'aquesta tragèdia ens fa pensar que és aquest el terme tematitzat.

Entenem que en aquesta enumeració apareix, no com a *hedone* -com s'ha dit a vegades-, sinó com a obstacle per realitzar plenament la *gnome*, coordinat amb *hedonai* i *argia* en les diferents formes en què apareixen. La seva consideració entre els obstacles que impedeixen de portar una vida moral plena és problemàtica. L'explicació de BARRETT (1964) *ad loc.* ens sembla, encara, la més raonable i convincent. Però deixa de banda que Hipòlit s'ha auto-presentat en la seva superioritat moral com a jove que pot entrar en el *leimôn* que té com a jardiner, precisament, αἰδώς. Com indicàvem abans, el que fa Eurípides, per boca dels seus personatges, consisteix a tematitzar aquest terme. Sospitem que la seva mateixa repetició té com a objectiu evident cridar l'atenció sobre ell.

La dualitat en si no és quelcom de nou. A part de l'evident semblança amb la duplicitat de l'Eros que apareix repetidament en Eurípides⁴⁶¹, existia com a *topos* en la tradició poètica grega: el trobem en Hesíode, *Treballs i dies* 317-319, en Homer, *Iliada* 24.45, i en el fr. 365 d'Eurípides mateix. Plutarc *De Virtute Morali* 448. dóna una explicació d'aquest passatge⁴⁶²:

τὸ δ' αὐτὸ συμβαίνει καὶ πρὸς ἄρχοντας ἐν πόλεσι χρηστοὺς καὶ γείτονας καὶ κηδεστάς· ἀρξάμενοι γὰρ ὑπὸ χρείας τινὸς καθηκόντως ἀλλήλοις ὀμιλεῖν, ἔπειτα λανθάνουσιν εἰς τὸ φιλεῖν ὑποφερόμενοι συνεπισπασαμένου τοῦ λογισμοῦ καὶ συναναπέισαντος τὸ παθητικόν. Ὁ δ' εἰπών·

“αἰδώς τε· δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἢ μὲν οὐ κακῆ,

ἢ δ' ἄχθος οἴκων”,

ἄρ' οὐ δῆλός δ' ἐστὶ συνησθημένος ἐν ἑαυτῷ τοῦτο τὸ πάθος πολλάκις μὲν ἀκολουθοῦν τῷ λόγῳ καὶ συγκατακοσμούμενον, πολλάκις δὲ παρὰ τὸν λόγον ὄκνοις καὶ μελλήσεσι καιροῦς καὶ πράγματα λυμαινομένον;

Malgrat la distància temporal i de context cultural, no creiem que calgui dubtar de la interpretació de Plutarc, que prové d'una comprensió del terme αἰδώς en què segurament va haver-hi una certa continuïtat.

Però l'aparent simplicitat d'aquest doble valor del terme αἰδώς, o del αἰδώς en si -no és gens clar que Eurípides pogués fer aquesta distinció- es complica tan bon punt tenim en compte que el passatge euripideu no expressa simplement una veritat trivial sobre la “vergonya”, sinó que implica una tematització de la diferència entre dos personatges. La qüestió és: com és possible que la mateixa qualitat que governava el *leimôn* a què només pot accedir Hipòlit, i que s'identificava allí amb el capteniment cast del jove, es transformi aquí, en general, en un impediment per portar una vida bona. Pensem que aquesta pregunta no té una resposta immediata, sinó que aquesta solament es pot obtenir a partir del que ve després: hi ha un αἰδώς bo i un de dolent, i podríem dir que, amb això, Fedra, des de la seva posició enunciativa -que no és la mateixa d'Hipòlit- ens mostra que la

⁴⁶¹ Cf. BITTRICH (2005) p. 121ss.. Els passatges que ens interessen són: *Estenebea* fr. 661, 22-25 KANNICHT, *Teseu* (?) fr. 338 KANNICHT, *Ifigènia a Aulis* vv. 543-551.

⁴⁶² Citem l'edició de DUMORTIER / DEFRADAS.

presentació unívoca d'aquesta qualitat que hem vist a propòsit del *leimôn* no era l'única possible. Dit d'una altra manera: Fedra qüestiona el mateix αἰδώς que Hipòlit ha posat com a principi regulador de la seva conducta. No podem no pensar que aquesta duplictat del αἰδώς no estigui lligada a la incapacitat de la *gnome* de Fedra.

Creiem que, almenys en això, BITTRICH l'encerta plenament en posar en relació aquest passatge amb formes de pensament contemporànies, les anomenades sofistices, i més concretament amb Protàgores D. K. A 1 = Diògenes Laerci 9.51 sobre el doble aspecte de cada cosa⁴⁶³. No perquè el pensament anomenat sofistic sigui imprescindible per formular aquesta dualitat, sinó perquè la seva formulació mateixa equival a una desestabilització del significat del terme que prèviament havia formulat Hipòlit⁴⁶⁴. La qualitat que en l'escena d'ofrena de la garlanda apareixia associada a les virtuts que fan que Hipòlit tingui una guia sòlida per a la seva actuació es transforma aquí en quelcom de significat incert. Encara que entenguem aquesta dualitat en un sentit trivial -a vegades, αἰδώς ens inspira una timidesa que ens impedeix de fer el que caldria fer, etc.-, el que no és trivial és que un principi que qualificava una *sôphrôsyne* sòlida, d'una sola peça, ara es transforma en una altra cosa, que tant pot contribuir a una actuació correcta com a una que no ho és.

Així, aquest ús específic d'aquest *topos* del doble αἰδώς es pot entendre com una marca textual que, més que indicar alguna cosa nova sobre αἰδώς -és gairebé evident que un públic teatral, en sentir aquests versos en aquest context, els devia remetre al repertori de *topoi* ja coneguts- servia per cridar l'atenció sobre αἰδώς mateix, sobre el diferent ús que en feien Hipòlit i Fedra. En un primer moment, la reina ens ha dit que la *gnomes physis* dels mortals ordinaris no oferia garanties suficients per a la cerca dels béns preferibles, per oposició a Hipòlit, que entenia que l'elecció correcta ja es trobava inscrita en la seva pròpia *physis*. A continuació, ens explica com aquell αἰδώς que presidia el territori que Hipòlit compartia amb Àrtemis tampoc no té una naturalesa unívoca. La reina construeix el que podríem anomenar la seva vida moral en oposició a la d'Hipòlit, en uns termes que invoquen la impossibilitat de construir aquesta vida moral sobre fonaments sòlids.

L'explicació del *gnomes hodon* de la reina que ve a continuació exemplifica el que hem vist fins ara. No s'estableix una relació clara entre cadascun dels seus intents de subjugar la seva passió i la influència d'un αἰδώς, tant si és bo com dolent. La consecució -òbviament fallida- dels objectius que li marca la *sôphrôsyne* hi apareix, marcadament per oposició a Hipòlit, com a resultat d'un esforç, d'una lluita contra els propis impulsos. Encara que l'estructuració conceptual sembli laxa, podríem dir que tot aquest passatge és una glossa a les generalitats sobre la vida moral dels mortals que la reina acaba de formular.

La pregunta que resta oberta és si Fedra “diu” d'alguna manera la veritat sobre la vida dels mortals per contraposició a les nocions expressades per Hipòlit sobre un saber moral innat, que no cal aprendre. És una pregunta que, en últim terme, no podem respondre; només podríem fer-ho si sabéssim quines eren les actituds previsibles en el públic intencional davant d'afirmacions d'aquest tipus, i és obvi que nosaltres les desconeixem. Sí que tenim una dada: al llarg de la tragèdia no es desmenteixen les afirmacions de cap dels dos personatges -mentre que, per exemple, la desvaloració de la moralitat d'Hipòlit en llavis de Teseu sí que troba una refutació-. Tendim a pensar que aquí hi ha una contradicció no resolta, que expressa el caràcter d'Hipòlit i de Fedra: Hipòlit encarna, en

⁴⁶³ Cf. BITTRICH (2005) pp. 121ss.

⁴⁶⁴ També en aquest cas, pensem que la pregunta per si Eurípides combina elements de la “poesia tradicional” i del “pensament contemporani” no tenen massa sentit, o, almenys, la possibilitat de donar-li una resposta es troba fora del nostre abast. Eurípides reflecteix preocupacions i formes de pensament del seu temps, entre les quals es troben tant els *topoi* i formes de pensament de l'anomenada “poesia tradicional” -que tenia igualment un paper en l'educació, l'articulació de la societat, etc.- com aquelles altres que retrospectivament anomenem “filosofia”.

efecte, una forma de *sôphrôsyne* que és superior a la de la resta dels mortals, mentre que el personatge de Fedra, amb la descripció de la seva pròpia vida moral, s'auto-exclou d'aquest àmbit d'accés privilegiat al diví en què es troba Hipòlit i generalitza la incapacitat de la *gnome* als mortals comuns.

6. Problemes i qüestions en la representació dels personatges

Així doncs, Eurípides construeix la vida moral de tots dos personatges. Entenem que aquesta construcció no és simplement un element de caracterització, i encara menys del que podríem anomenar descripció psicològica. En tots dos casos, respon formalment a la relació que s'estableix entre cadascun dels personatges i la divinitat.

En l'auto-presentació d'Hipòlit es tracta explícitament la *physis* del personatge, entesa aquesta com un tot. En la de Fedra, no; però s'hi empra el terme *physis* en referència a la *gnome*, a la capacitat d'elegir el camí millor. Com hem vist, s'estableix així una diferència essencial entre tots dos personatges: Hipòlit sembla percebre la seva pròpia *physis* com si fos d'una sola peça i garantís tant el coneixement del bé com la realització efectiva d'aquest, mentre que Fedra fa arrelar en la seva pròpia *physis* tant la capacitat de reconèixer el bé com la impossibilitat de realitzar-lo.

Encara que el terme *physis*, igual que αἰδώς, no sigui objecte d'una tematització explícita, sí que podem defensar que la repetició d'aquest en els dos discursos en què els personatges es presenten a si mateixos apunta a una construcció implícita en l'acció dramàtica, o, com a mínim, a un esquema subjacent a aquesta, comprensible tant per a Eurípides com per al seu públic. La relació de tots dos personatges amb la divinitat dins l'obra és diferent, i es pot posar en relació amb la manera com el poeta presenta les seves respectives *physeis*.

Hi ha una cosa que és clara, i és que Afrodita no enfolleix directament Hipòlit. No tindria sentit de preguntar-se si “pot” fer-ho o no: és prou evident que l'actuació dels déus en els *mythoi* no està regulada per un catàleg definit de “coses que poden fer” i “coses que no poden fer”⁴⁶⁵. El relat construeix l'heroització d'Hipòlit d'una manera determinada, i no d'una altra. Però podem veure com Eurípides desenvolupa aquest *mythos* que li serveix de base. En l'obra, la follia eròtica, la possessió per part de la deessa, recau sobre una *physis* en què es produeix una escissió en la *gnome*. En el cas d'Hipòlit trobem tot el contrari: la *physis* del personatge, una *physis* que podíem considerar d'una sola peça, en què no sembla haver-hi diferència entre reconèixer el bé i realitzar-lo, és justament la que no sofreix possessió. Insistim: no es tracta que Eurípides proposi literalment la creença en uns déus que poden influir en la conducta dels mortals que tenen la *physis* escindida, etc., sinó de reconèixer-hi un *pattern* narratiu que segurament té algun significat.

Podríem dir que la diferència en les *physeis* de tots dos personatges comporta també a presència de dues modalitats diferents de relació amb els déus. La capacitat d'Hipòlit d'entrar en l'àmbit del diví i de viure una *homilia* amb Àrtemis està òbviament lligada a la manca d'escissió en la *physis*. En canvi, el personatge que es caracteritza per l'escissió no té un accés directe a la divinitat i, alhora, és víctima d'aquesta. Els passatges en què Fedra i el Cor fan referència a la divinitat que provoca el mal de la reina (vv. 232ss.) no són una mostra del contrari, perquè el que hi trobem és, precisament, la incapacitat de determinar amb precisió l'origen del mal.

Així doncs, aquesta obra no conté solament un *pattern* d'heroització tradicional en què

⁴⁶⁵ Cf. ZEITLIN (1985) p. 107 per a un altre punt de vista.

l'heroi mor i, mitjançant aquesta mort, es transforma en objecte de culte, sinó que ja en vida una *physis* superior, en què està inscrita una *sôphrôsyne* que va més enllà del que podríem anomenar humanitat comuna, li permet d'accedir a un tracte privilegiat amb una deessa. Hipòlit té una *physis* que, en un cert sentit, l'apropa als déus.

Enfront d'Hipòlit, en canvi, Fedra representa aquesta "humanitat comuna", i la representa en uns termes que hom ha considerat anti-socràtics, i que, certament, es diferencien del discurs platònic posterior sobre la virtut. El discurs de Fedra, que aspira a descriure el comú de la humanitat, presenta els mortals com a criatures que no tenen plena capacitat per realitzar la seva *gnome*, criatures en què la capacitat de jutjar sobre el món no està intrínsecament unida a la capacitat d'actuar. Aquest caràcter de Fedra no apareix de manera unívoca al llarg de l'obra, però ens permet de concebre la reina com una criatura capaç de proposar-se bons fins i incapaç de realitzar-los

Creiem que és en aquest context que cal entendre el caràcter *euklees*, el *tropon gennaioteta* de Fedra. No creiem que, des del punt de vista del públic intencional, cap de les seves accions es pogués considerar com a pròpiament bona⁴⁶⁶. La mateixa expressió amb què Àrtemis hi fa referència sembla al·ludir alhora als aspectes bons i dolents de l'actuació de la reina (v. 1301). Però, en canvi, sí que trobem en la resi de Fedra la tematització de la possibilitat que una determinada *physis* humana tingui qualitats suficients per reconèixer el curs d'acció correcte, encara que no pugui realitzar-lo. Gairebé amb certitud, el públic intencional de l'obra coneixia Fedra, primordialment, com a model d'impudícia, i l'escissió que ens mostra Eurípidès entre la seva *gnome* i la incapacitat de dur-la a terme era motiu perquè se li pogués atribuir aquest *tropon gennaioteta*.

Prenem en consideració un altre passatge, anterior a la resi de Fedra, en què el personatge descriu la seva situació d'emmalaltiment i follia en uns termes similars, encara que la situació dramàtica no sigui ben bé la mateixa. Es tracta dels vv. 239-249:

δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην;
ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς;
ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτηι.
φεῦ φεῦ τλήμων.
μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,
αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει,
καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται.
τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ,
τὸ δὲ μαινόμενον κακόν· ἀλλὰ κρατεῖ
μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι.

⁴⁶⁶ Inevitablement, cal esmentar WILLIAMS (1993), que més que un atac global contra la idea d'una *shame culture* és una crítica contra la comprensió massa simplista d'aquest concepte.

Hi apareix:

a) Un *aidoumetha* (v. 244) que no podem posar en relació directa amb el discurs posterior, però que probablement hi està lligat⁴⁶⁷: posa de relleu la importància de αἰδώς per a Fedra, que aquí, igual que en la resi posterior, no apareix com una potència en harmonia amb el mortal -com, en canvi, sí que succeïa en el *leimôn* visitat per Hipòlit-, sinó com un turment.

b) La noció de una *ate* transmesa per una divinitat. El punt de vista de Fedra està marcat pel desconeixement, per la impossibilitat de saber d'on prové el seu mal i, alhora, per l'associació entre *mania* i divinitat, que, òbviament, no és específica de la tragèdia, sinó que té una llarga tradició. Encara que el discurs posterior de Fedra sobre αἰδώς no tematitzi de manera explícita la divinitat, és probable que en tot moment hi hagi implícita, per al públic intencional de l'obra, aquesta associació tradicional entre la follia i l'actuació dels déus.

c) La contraposició entre *to orthousthai gnomen* i *to mainomenon*. Aquí hi trobem, i alhora no hi trobem, els termes que apareixeran posteriorment en la resi. Allí es parla de la *gnomes physis*, mentre que aquí el personatge es refereix directament a la *gnome*. Allí es parlava de la impotència d'aquesta *gnomes physis*, bona per si mateixa, i dels obstacles que l'impedien d'actuar de manera correcta, i aquí, en canvi, d'una *gnome* que caldria redreçar. El desig d'anar a caçar amb Hipòlit que Fedra ha expressat poc abans (vv. 215-222) ens posa també en una situació que no és la que vèiem abans en la resi: aquí és el fi mateix el que s'allunya d'allò que seria desitjable.

Aquest passatge ens exposa la malaltia de Fedra en un moment anterior al discurs generalitzador sobre l'escissió entre fi correcte i capacitat per realitzar aquest fi. Però totes dues representacions del personatge es troben en òbvia continuïtat. En la resi, Eurípides posa en llavis de Fedra una generalització a partir de la seva pròpia condició: la manifesta incapacitat de perseguir fins apropiats, encara que la seva *gnome* sigui capaç d'identificar-los. El que trobem aquí és un pas previ: Fedra pren consciència de la inadequació dels seus propis fins, de la incorrecció de la seva *gnome*, i ho atribueix, en uns termes familiars per a un grec, a la intervenció d'una divinitat (v. 241: ἔπεσον δαίμονος ἄτη).

La manca de distinció entre capacitats cognitives i volitives té com a probable conseqüència que, per a un hel·lè, fins i tot per a un hel·lè que conegués els debats contemporanis, una situació i l'altra es trobin menys distants que per a nosaltres. En tots dos casos es tracta d'una impossibilitat d'emprar de manera adequada les capacitats cognitives per orientar l'acció.

7. L'heroització: hibridació de models

L'heroització apareix lligada a la *physis* superior d'Hipòlit, una *physis* tematitzada, no merament implícita. Té lloc d'acord amb un *pattern* narratiu que, com hem dit, és tradicional. Però el tractament que en fa Eurípides no és pròpiament tradicional.

En aquest apartat parlarem d'una "hibridació" entre models de representació de la divinitat i del sacre. No voldríem que aquest terme s'entengués malament. Parlarem del *pattern* d'heroització mitjançant l'odi d'una divinitat, i de la mena de devoció encarnada per Hipòlit, com de dos tipus ideals, que, almenys en principi, no es troben en relació de dependència l'un de l'altre. Això no vol

⁴⁶⁷ Cf. DODDS (1925) p. 103, que posa en relació la discussió sobre *aidôs* tant amb aquest vers com amb el 335.

dir, en absolut, que prejutgem que Eurípides, o el seu públic, percebessin la representació dels déus en aquesta tragèdia com una tal hibridació, i no, simplement, com una de les múltiples maneres en què es podia tractar el tema d'Hipòlit. Malgrat tot, ens resulta còmode emprar aquest terme, perquè, des del nostre punt de vista, tots dos models són, efectivament, diferents.

La tradició posterior introduirà en els escolis una distinció entre l'abstenció de plaers carnals, associada a la *philosophia*, i el rebuig del culte a Afrodita. Segons aquesta tradició, la forma de vida adoptada per Hipòlit no és dolenta en si mateixa, però la manca de respecte envers la deessa sí que és inadequada. Sembla un intent de justificar la conducta de la deessa de l'amor en aquesta tragèdia i d'eliminar-ne les contradiccions morals aparents, però no podem negar que, almenys fins a un cert punt, arrela en el text mateix de l'obra eurípidea. Així, en els vv. 19-22:

[...] μείζω βροτείας προσπεσὼν ὀμιλίας.
τούτοισι μὲν νυν οὐ φθονῶ· τί γάρ με δεῖ;
ἃ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι
Ἴππόλυτον ἐν τῆιδ' ἡμέραι· [...]

Posteriorment, però, Àrtemis es refereix a Afrodita, i a l'animadversió d'Afrodita contra Hipòlit, en uns termes que apunten en la direcció contrària. Així, en el v. 1402: *timês d'ememphthê sophronounti d'êktheto*, en què evidentment podem forçar el text per restar-li força causal al participi, però que, de tota manera, indica que l'odi d'Afrodita s'adreça també contra el *sophronein*. Aquesta “enemistat” entre Àrtemis i Afrodita, expressada en uns termes que inclourien Hipòlit, apareix també en els vv. 1302s. Així, en la tragèdia s'apunta una distinció entre el menyspreu del culte a Afrodita i el dels plaers carnals, però, almenys en aparença, aquesta distinció no es manté de manera coherent en el text.

En un altre passatge de la *dea ex machina*, Eurípides fa parlar Àrtemis en uns termes que, aparentment, confirmen el caràcter virtuós d'Hipòlit (vv. 1338-1341):

μάλιστα μὲν νυν σοὶ τάδ' ἔρρωγεν κακά,
λύπη δὲ κάμοί· τοὺς γὰρ εὐσεβεῖς θεοὶ
θνήσκοντας οὐ χαίρουσι· τοὺς γε μὴν κακοὺς
αὐτοῖς τέκνοισι καὶ δόμοις ἐξόλλυμεν.

Aquests versos tanquen la breu explicació sobre els motius pels quals Afrodita ha pogut fer morir Hipòlit: Zeus mateix impedeix que uns déus intervinguin en l'actuació d'uns altres. És possible que aquesta “norma” hagi estat formulada *ad hoc*. Almenys en aquest context, té una aplicació immediata i serveix per explicar les dues morts: la d'Hipòlit i la del jove anònim, favorit d'Afrodita, que ha de morir poc després. Àrtemis, després de vindicar Hipòlit i proclamar que els déus no s'alegren de la mort dels *eusebeis*, anuncia la seva intenció de fer morir un altre mortal (vv. 1420-1422), que en aquest cas no sembla haver fet res contra cap deessa, amb l'única finalitat de castigar Afrodita pels seus actes. Suposem que Zeus també la protegirà en la realització dels seus objectius.

L'actuació, en si mateixa, és típica dels *mythoi* grecs i es du a terme sobre el rerefons de la transformació d'Hipòlit en figura de culte, i molt probablement també de la futura víctima d'Àrtemis, si és que realment podem atribuir-li una identitat⁴⁶⁸. Aquest episodi no és més sorprenent que els continuats martiris a què Hèracles es veu sotmès per part d'Hera, la destrucció d'Aquilles amb la col·laboració d'Apol·lo, els obstacles amb què Posidó tracta d'impedir que Ulisses retorni a la seva pàtria, o el sacrifici d'Ifigènia. L'enemistat del déus forma part de la història de l'heroi, i en cap cas no implica el que nosaltres entendríem com a valoració moral negativa, ni tampoc positiva. El conjunt de discursos narratius amb què els grecs construeixen els orígens dels seus cultes heroics no es pot categoritzar d'aquesta manera.

Tot i això, l'*Hipòlit* sí que ens planteja, com a mínim, dos problemes específics:

1) L'arrel de l'animadversió d'Afrodita contra Hipòlit es troba en una *eusebeia* i en una *sôphrôsyne* que són, per si mateixes, les que ja han permès al jove un accés en vida a l'àmbit del diví⁴⁶⁹. No podem dir que aquesta circumstància es trobi solament en l'*Hipòlit*, però sí que no és la més habitual, i en alguns moments la insistència en les qualitats positives del jove pot arribar a semblar una deliberada problematització.

2) La insistència d'aquesta tragèdia en la fundació dels cultes d'Hipòlit a l'Àtica -no pas en la dels cultes d'Hipòlit en d'altres *poleis*- és, com a mínim, intrigant, per tal com se li està recordant al públic -de manera explícita en el pròleg- la presència del protagonista de la tragèdia en llocs on rebia culte juntament amb Afrodita⁴⁷⁰.

No creiem que la tragèdia pugui llegir-se sense tenir en compte aquestes dues qüestions. Així, per exemple, la interpretació de l'*Hipòlit* com a projecció mítica dels ritus de pas de l'efebia en MITCHELL-BOYASK (1999)⁴⁷¹ ens sembla apropiada en tant que els *patterns* narratius subjacents en l'obra es poden entendre d'aquesta manera. Però no creiem que una lectura d'aquest tipus exhaurixi el conjunt de significats que l'*Hipòlit* podia tenir per al seu públic intencional, i que cal entendre en un context de transformació dels paradigmes de coneixement⁴⁷². Així, els sofriments d'Hèracles a mans de Lyssa en la tragèdia que du el nom de l'heroi formen part també d'un *pattern* narratiu. No exigien, en rigor, una explicació específica. Però en l'*Hèracles* aquests sofriments obrien la via per a una reflexió que no es reduïa al mer *pattern* narratiu heretat. Cal que, com a mínim, prenguem en consideració la possibilitat que succeeixi el mateix en aquesta obra.

Així, creiem que es molt més probable de trobar-ne el sentit en la hibridació entre les dues maneres diferents d'apropar-se al sacre que hem reconegut en el text. D'una banda, una concepció que molt probablement es fonamenta en el conjunt de discursos “òrfics”, “pitagòrics”,

⁴⁶⁸ Cf. BARRETT (1964) i HALLERAN (1995) *ad loc.*

⁴⁶⁹ Cf. WILDBERG (2000), i (2002) Cap. 5 i *passim*, a propòsit de la noció de *hyperesia*, i de l'ús d'aquesta noció, per part de l'autor, per explicar la relació entre Hipòlit i Àrtemis.

⁴⁷⁰ Cf. DUNN (1992).

⁴⁷¹ Aquest autor, amb opcions metodològiques que remeten a VERNANT, VIDAL-NAQUET i WINKLER, interpreta el celibat d'Hipòlit, alhora, com un rebuig de la vida a la *polis* i una inversió prèvia a l'establiment del seu culte. En aquesta visió, la mort d'Hipòlit és la representació invertida de l'arribada a la maduresa, i és aquesta mateixa representació invertida allò que li permet de convertir-se en matèria per a un culte iniciàtic. El distanciament d'Àrtemis en el moment de la mort d'Hipòlit s'interpreta, precisament, com una plasmació escènica de l'abandó de l'esfera d'Àrtemis per Hipòlit mateix. És un estudi molt ben documentat i que diu coses importants sobre els models narratius subjacents a la història d'Hipòlit tal com l'explica Eurípides, però no creiem que l'exhaurixin.

⁴⁷² Encara que potser citem de manera abusiva, pensem que són molt pertinents les observacions de BIONDI (1984) pp. 55ss. entorn del problema de l'anàlisi estructuralista del mite en general, i de la interpretació levistraussiana del mite edípic en particular. Encara que faci servir termes com “*miti primitivi*” i “*letterari*”, que potser no són els que avui dia veuríem com més apropiats, creiem que sí que és encertat en veure que el conjunt de relats que anomenem “mites”, tal com els tenim a l'abast, es troben distribuïts en modalitats discursives diferents i no podem reduir-se a una mateixa sintaxi narrativa.

“(pre)filosòfics”, etc., i que pressuposa que un mortal pot tenir un accés privilegiat a l'àmbit del diví mitjançant unes normes de puresa inusuals, que almenys en aquesta tragèdia reposen en una *physis* superior. De l'altra, un caràcter excepcional -però amb una excepcionalitat no tematitzada- que, d'acord amb un *pattern* narratiu desproveït de fonaments teòrics, implica l'elevació a objecte de culte després de la mort.

La hibridació es produeix de la següent manera: el jove Hipòlit es proclama a si mateix *sophron*, amb una *sôphrôsyne* que li permet un accés privilegiat a l'àmbit del diví. Així queda establert en una posició que es pot considerar, amb les prevencions necessàries, de caràcter parasacerdotal⁴⁷³. Ara bé: almenys dins la tragèdia, aquesta posició no apareix com a destí final de l'heroi, com a realització plena d'aquest. Potser podríem establir un cert paral·lel amb l'*Hèracles*: allí, la posició de l'heroi com a fill de Zeus i evergeta no lligat a la *polis* apareixia dins l'obra, per mostrar-se després com a mancada, com a insuficient, i es resolia mitjançant una nova concepció de l'*arete* i dels déus. En l'*Hipòlit*, aquesta posició para-sacerdotal del jove respecte d'Àrtemis tampoc no és suficient per fonamentar els cultes que els atenesos coneixien, sinó que s'exigeix la mediació d'Afrodita. L'Hipòlit de la tragèdia reuneix en una única figura els trets propis de l'iniciat -en el sentit més ampli d'aquest terme- i de l'heroi -sense entrar, ara, en la naturalesa exacta del seu culte-.

No tenim manera de saber si les construccions narratives d'aquesta mena havien sovintejat en la tragèdia grega. La presència de temes òrfics i, en general, relacionats amb les *teletai* en tragèdies perdudes per a nosaltres, i l'existència d'almenys una tragèdia, *Bassarides*, que sobre un tema òrfico-dionisiac desenvolupava un argument similar al de l'*Hipòlit*, ens fan pensar, més aviat, que Eurípides no innova pròpiament, sinó que, almenys en part, repeteix estructures preexistents⁴⁷⁴. Però el caràcter extremament fragmentari de l'evidència ens impedeix d'anar gaire més enllà.

8. Els déus i els mortals

L'acció dramàtica s'estructura entorn de les figures d'Àrtemis i Afrodita. No entenem que sigui possible de minimitzar aquest rol⁴⁷⁵, ni de transformar les deesses en meres figures convencionals dins d'una trama que es podria considerar organitzada entorn de la mera “psicologia” dels personatges⁴⁷⁶.

Tot i això, aquesta condició de motor en l'acció no és incompatible amb una interpretació al·legòrica de la tragèdia, almenys si entenem el terme “al·legoria” en un sentit ampli. Entenem que cal jutjar aquesta tragèdia sobre el ja comentat rerefons, problemàtic *per se*, en què una sèrie de gèneres poètics, arts plàstiques, etc., representen la divinitat sense que la representació es pugui identificar amb la divinitat mateixa, i sense que existeixi simultàniament un discurs acceptat per

⁴⁷³ Encara que la nostra formulació no sigui ben bé la mateixa, és la mateixa idea que trobem a WILDBERG (2000) i (2002). MACÍAS (2008) resumeix amb gran competència els elements de la tragèdia que relacionen Hipòlit amb els òrfics, però creiem que deixa de banda aquest rol parasacerdotal que creiem que es fa evident en els vv. 73-87.

⁴⁷⁴ Cf. SEGAL (1978/79), un interessant intent de relacionar Hipòlit i Penteu, des d'un punt de vista que certament no és el nostre.

⁴⁷⁵ Així, TAPLIN (1985), encara que a la p. 36 admet que “*Aphrodite and Artemis in Euripides' Hipp cannot be reduced to elemental forces, which people may indulge or suppress, for there they stand, visible and audible epiphanies*”, minimitza a continuació la importància real de les deesses en aquesta pàgina i en la següent.

⁴⁷⁶ Cf. DEVEREUX (1985).

tothom que ens digui la “veritat” sobre els déus. Allò que *a posteriori* rep el nom d'al·legoria es pot resumir com una sèrie d'intents de remetre el contingut d'aquestes representacions a un altre discurs, de donar-los un contingut que vagi més enllà de la representació mateixa. Encara que el text de l'*Hipòlit* tal com el conservem no contingui claus interpretatives evidents -almenys, evidents per a nosaltres-, no podem prescindir d'aquest marc discursiu⁴⁷⁷.

Podem aplicar-lo, en primer lloc, a la figura d'Afrodita. No creiem que sigui massa agosarat de dir que la seva representació en aquesta obra està estretament lligada a l'Afrodita a qui Hècabe, a *Troianes*, denunciava com a falsa deessa i com a personificació de l'*aphrosyne*. En tots dos casos, la deessa apareix com a potència destructora, com a correlat diví -acceptat o no- de passions que introdueixen el desordre en els assumptes humans. Però amb tres diferències molt importants. En primer lloc: a *Troianes* es feia una distinció entre deesses -o més aviat representacions de deesses- acceptables, que en aquell cas eren una Atena i una Hera que no havien pres part en el judici de Paris, i una Afrodita a qui es negava qualitat divina. En aquesta obra, en canvi, la qualitat divina d'Afrodita apareix afirmada. En segon lloc: no podem oblidar que l'obra s'adreça a un públic que, almenys potencialment, sabia que el culte d'Hipòlit estava associat al d'Afrodita⁴⁷⁸. En tercer lloc, una diferència òbvia, però que hem de saber valorar: a *Troianes*, l'Afrodita-*aphrosyne* era objecte de discurs, mentre que aquí apareix com a personatge, i no es discuteix la divinitat d'aquest personatge, sinó que, ben al contrari, Hipòlit admet al final de l'obra la seva importància i el seu poder.

I, malgrat aquestes tres diferències, creiem que existeix una afinitat de base entre l'una i l'altra representació. Allò que varia és precisament la posició discursiva des de la qual es parla de la deessa. En *Troianes* es comentava una història “des de fora”, mentre que, aquí, el que tenim és la història mateixa de què la deessa forma part.

La representació que trobem en l'espai escènic correspon a un model que en molt bona mesura és tradicional: Afrodita és la deessa que infon la follia eròtica i, naturalment, castiga els seus enemics mortals⁴⁷⁹. El seu dret de castigar els qui no li reten culte -encara que aquests, des de la perspectiva dels seus congèneres o d'altres déus, puguin considerar-se justos i virtuoses- es troba en la tradició i és evident. La seva funció en tant que inspiradora de l'obsessió amorosa es troba igualment en la tradició i sol tenir una funció negativa en els *mythoi*⁴⁸⁰. És obvi, però, que no hem de parlar d'una divinitat “dolenta”, sinó d'una divinitat que té una determinada esfera de poder, i que dins d'aquesta esfera de poder exerceix algunes funcions que impliquen la promoció del desordre entre els mortals⁴⁸¹. Correlativament a aquestes, actua també de manera destructiva en alguns relats.

⁴⁷⁷ KOVACS (1987) p. 32s. defensa que l'Afrodita de l'*Hipòlit* és una veritable deessa, i no una al·legoria. Nosaltres, co ja hem anat dient, no creiem que una cosa es pugui contraposar tan fàcilment a l'altra. Així, Afrodita té un paper en l'argument de l'obra, i no creiem que tingui sentit de cercar-hi una causació “psicològica” que faci que els déus quedin com a superflus. Alhora, defensem que la representació d'Afrodita en la tragèdia no és la representació literal de la deessa, i que el fet que no es tracti d'una representació literal té a veure amb la tradició d'interpretacions al·legòriques, encara que no depengui únicament d'aquestes.

⁴⁷⁸ Sobre aquesta qüestió, veure HALLERAN (1991) p. 120. També es troben punts de vista interessants a GOFF (1990), 112ss.

⁴⁷⁹ Cf. BITTRICH (2005).

⁴⁸⁰ Hem de dir que la distinció entre aquesta Afrodita i la de la *Iliada* que es troba a WILDBERG (2002) pp. 129s. (“*Euripides' Aphrodite ist nicht die reizbare Göttin der Ilias; sie ist die abscheuliche Apotheose nachtragender Weiblichkeit, die sich auf den richtigen Zeitpunkt wartet, um sich Genugtuung verschaffen zu können*”) ens sembla un cas evident de sobreinterpretació. No perquè sigui impossible d'atribuir a cadascuna de les dues representacions d'Afrodita els trets a què fa referència l'autor, sinó, més aviat, perquè es fa una generalització a partir de dos moments argumentals massa específics.

⁴⁸¹ KROEKER (1938) p. 101 expressa aquesta noció a propòsit de l'*Hèraclès*, però amb evident voluntat generalitzadora i to gairebé existencialista: “*Der Mensch kann in seinem Schicksal nur den Widerspruch zwischen Wert und Dasein erkennen, und dieser Widersinn durchzieht als ein ungeheurer Riss die Weltordnung. Diesen Widerspruch aus einem*

Pensem que a *Troianes* s'isolava aquest aspecte d'Afrodita per negar-lo, amb la finalitat de condemnar les passions amoroses desfermades. Aquí, en canvi, i possiblement de manera conscient per part del dramaturg, aquest aspecte destructor de la deessa queda subordinat a un altre que es troba implícit en el desenvolupament argumental, que és el de deessa prominent en els cultes d'Hipòlit, que, almenys a Trezèn, estan lligats a la institució matrimonial. El final de l'obra, que no hem d'interpretar únicament a partir del text, sinó del coneixement del món que tenia el públic intencional de l'obra -i que, almenys en potència, incloïa els cultes d'Hipòlit-, implica d'alguna manera la integració de tots dos personatges. Amb això no es nega Afrodita, però l'argument tràgic es resol implícitament amb l'aparició d'un aspecte diferent de la divinitat, ja no destructiu. En el matrimoni hi tenen un lloc tant l'eros -que aquí apareixia representat com a potència destructiva- com la *sôphrôsyne* -que en la tragèdia apareix com a qualitat positiva, vàlida per si mateixa, però que en el culte d'Hipòlit passa a tenir un altre valor.

Aquesta funció d'Afrodita dins l'obra ens permet pensar-la com a deessa, i, alhora, no prendre'ns literalment la seva representació com a potència destructora, en tant que la divinitat no s'exhaureix en aquesta. La deessa que enfolleix Fedra té un lloc dins la tradició grega, però, si tinguéssim en compte només aquest aspecte de la divinitat, ens quedariem amb una representació unilateral, que no és pròpiament la deessa del culte. A *Troianes*, l'Afrodita que representava únicament les passions desfermades era negada per Hècabe, o, més aviat, es negava que les passions desfermades es poguessin justificar mitjançant la figura d'una deessa. Aquí, en canvi, el caràcter destructor d'Afrodita no es nega com a tal, però hem de veure'l en el context de la institució d'uns cultes en què Afrodita no apareix com a deessa destructora.

La interpretació de la figura d'Àrtemis planteja problemes propis. La seva actuació en aquesta obra es pot entendre com una articulació de dues funcions diferents: d'una banda, una artificiosa construcció cultural en què una sèrie de *topoi* associats a Àrtemis -la presència de la deessa en la solitud dels boscos, la castedat, la impossibilitat de ser capturada per la mirada masculina- fan de base d'una relació entre déu i mortal que, de manera molt lliure, segueix el model dels cultes iniciàtics. De l'altra, el paper mediador que també té Àrtemis en la transformació d'Hipòlit en figura de culte.

Aquest paper mediador adopta la forma d'un distanciament respecte de la *homilia* anterior, d'una ruptura en l'anterior relació devocional en què Hipòlit podia accedir a l'espai en què es trobava la deessa. Sovint se n'ha parlat en termes psicologitzants, però creiem que és possible d'anar més enllà i atribuir-li a aquest distanciament un paper clau en la construcció de l'obra i en la determinació de la relació entre déus i mortals. Es manifesta de dues maneres diferents. En primer lloc, amb l'anunci que farà morir un favorit d'Afrodita⁴⁸². Amb això ens mostra que la mort d'Hipòlit ha estat una expressió d'un *pattern* que es pot anar repetint⁴⁸³. No podem trivialitzar-ho: la

Dualismus der Weltmächte, die als Göttliches und Widergöttliches die Welt durchdringen, zu erklären, ist dem Griechentum ein fremder Gedanke. So musste notwendig aller Widerstreit in der Welt zu einem Widerspruch mit Wesen des Göttlichen selbst führen. Die Paradoxie dieser geistigen Situation ist dann bei Euripides zum Problem geworden, mit dem er ständig gerungen hat, ohne damit fertig zu werden. Das Göttliche nicht anders denken zu können als das absolute Gute und die absolute Vernunft, und es dennoch in der Wirklichkeit des geschichtlichen Lebens nicht anders als in der Gestalt einer widerspruchsvollen Gottheit zu erkennen, dieses ist die unlösbare Antinomie in der Weltanschauung des Euripides." Nosaltres no estructurariem aquesta qüestió de la mateixa manera, però pensem que aquesta contradicció en l'essència de la divinitat de què parla KROEKER és una de les formes que pot adoptar el problema de la representació dels déus.

⁴⁸² La qüestió no és tant si aquest altre jove "és" Adonis -en definitiva, el text no ho diu- com si podem imaginar algun mitjà pel qual el públic pogués saber de qui es tractava. Sospitem que es tracta d'una al·lusió a una altra obra de teatre, potser una tragèdia o drama satíric de la mateixa tetralogia. Però no tenim manera de saber-ho.

⁴⁸³ KNOX (1952) ens fa notar els paral·lelismes en l'actuació de totes dues deesses en aquesta tragèdia.

possibilitat general que els favorits dels déus siguin destruïts acompanya no solament la mort d'Hipòlit, sinó també la transformació d'aquest en figura de culte, és una part imprescindible d'aquesta. La segona manifestació de distanciament es troba en l'allunyament físic d'Àrtemis, que, d'acord amb un *topos* que també coneixem per l'*Alcestis*⁴⁸⁴, s'aparta d'Hipòlit en el moment de morir, perquè el cadàver d'aquest no la contamina. No creiem que sigui possible de negar que les paraules amb què Hipòlit l'acomia (v.1440s.) transmeten amargor⁴⁸⁵, encara que aquesta amargor no es consolidi com a enemistat contra la deessa. Així doncs, igual que en la catàstrofe i la demostració que Hèracles no podia confiar en Zeus per triomfar de manera constant en el seu rol evergètic, aquí veiem que la intimitat entre Àrtemis i Hipòlit tampoc no garantia la seva pròpia continuïtat: l'allunyament en el moment de la mort ho mostra d'una manera molt plàstica.

El sentit últim d'aquest distanciament ens és desconegut, més enllà del fet, gairebé obvi, que és un element inherent a la necessària mort de l'heroi: l'assumpció del jove com a figura de culte vinculada tant a Àrtemis com a Afrodita, el fet mateix que Àrtemis no pugui salvar-lo, implica la liquidació de la relació privilegiada amb la deessa en què ha viscut fins llavors.

Però potser amb això no està tot dit. En l'*Hèracles* trobàvem una tragèdia que tenia elements obertament metapoètics. En l'*Hipòlit* no, però creiem percebre-hi una tematització deliberada del *pattern* narratiu d'heroització. No perquè les deesses apareguin com a “amenaçadores”, “indiferents al sofriment dels mortals”, o cosa similar -això es podria fer encaixar amb les representacions tradicionals dels déus-, sinó, més aviat, perquè en tot moment sembla que el dramaturg insisteixi a fer visible el *pattern*, el camí que du des de l'excepcionalitat inicial del personatge fins a l'heroització o apoteosi. Així, Afrodita inicia l'obra amb una declaració de la innocència de Fedra i una especificació de la culpa d'Hipòlit, alhora que al·ludeix a la fundació d'un dels emplaçaments culturals en què es trobaran tots dos. En la cèlebre i discutida escena amb el Serf, el doble ús del terme *semnos* li fa notar a Hipòlit la distància entre déus i mortals que s'imposarà al final de l'obra. El mateix règim de vida d'Hipòlit és objecte de discussió entre el jove i Teseu. Finalment, Àrtemis subratlla tots els aspectes contradictoris: Afrodita l'ha mort per la seva relació amb la deessa de la caça, íntimament lligada al *sôphrônein*, i ara Àrtemis matarà un altre innocent per venjar-lo; els déus recompensen els pietosos i fan morir els injustos, però això s'aplica d'una manera prou especial en el cas d'Hipòlit; el futur culte de Trezèn, fundat per Àrtemis, recordarà -literalment- l'amor de Fedra. En definitiva, els aspectes paradoxals del *pattern* narratiu d'heroització tal com aquest s'aplica a Hipòlit es fan explícits.

No creiem que es tracti d'una posada en qüestió del model narratiu, almenys en el sentit fort de l'expressió “posada en qüestió”. Tendríem a pensar -encara que, certament, no hi ha manera de demostrar-ho- que aquesta insistència en els aspectes paradoxals de l'heroització -o apoteosi- d'Hipòlit són el resultat de l'aplicació a aquesta trama d'aquella tendència al distanciament i comentari de l'acció que trobàvem en el gènere tràgic pres en el seu conjunt. En aquesta obra, l'excel·lència que condueix Hipòlit a l'heroització és de caràcter moral i cultural -sense que existeixi una distinció clara entre aquestes dues facetes-, i, alhora, comporta de manera explícita:

- 1) Una exhibició de la vulnerabilitat dels mortals enfront dels déus.
- 2) El necessari final de la relació privilegiada entre deessa i heroi.

⁴⁸⁴ Cf. *Alcestis* 22: Apol·lo s'allunya de la casa on Alcestis agonitza per tal de no trobar-se prop del cadàver. Cf. BARRETT (1964) > 1437-9 sobre la relació d'aquest *topos* i les nocions d'impuresa ritual dels grecs.

⁴⁸⁵ BARRETT (1964) *ad loc.* entén el contrari: “No word of rebuke in this: only his yearning for her and a resigned acceptance of his mortal lot.” Estem totalment d'acord amb la resposta de YUNIS (1988) p. 121 n. 38.

Entenem que Eurípides subratlla aquests aspectes com a part de la tendència general de què parlàvem. La transformació en figura de culte comporta l'abandó de la vida que Hipòlit havia menat anteriorment, simbolitzada en el *leimôn*, i la mort del jove, i Eurípides desenvolupa i fa explícits en l'acció dramàtica els aspectes més dolorosos d'aquesta història.

El paper de les altres dues divinitats que figuren en la trama -a part de la presència virtual de Zeus- és aparentment més senzill, però, alhora, més difícil d'analitzar. Aquestes dues divinitats són Posidó i, en un cert sentit que explicarem més endavant, Asclepi.

El rol de Posidó sembla transparent⁴⁸⁶. En tant que un dels dos pares de Teseu que s'esmenten en l'obra⁴⁸⁷, té un lligam previ evident amb aquest i amb Hipòlit. No tenim clar si el jurament que li va fer al seu fill va ser creat *ad hoc* per a aquesta tragèdia. En qualsevol cas, la seva actuació en l'obra es pot valorar des de dos punts de vista diferents. En primer lloc, la seva presència en la destrucció d'Hipòlit està carregada de significat, en tant que també reproduïx les realitats culturals: Posidó tenia un paper clau en el sistema cultural de Trezèn⁴⁸⁸, i, alhora, és l'avi d'Hipòlit i està íntimament unit al personatge. En segon lloc, el fet mateix que hagi de ser Posidó qui destrueixi el jove fa que la mort d'aquest a mans d'Àfrodita sigui indirecta i mitjançada⁴⁸⁹.

En realitat, totes dues qüestions convergeixen en una de sola: la construcció del relat a partir d'un marc cultural en què tots dos déus estan relacionats amb Hipòlit. La mort del jove com a víctima del toro enviat per Posidó i de la trama creada per Àfrodita fa sentit, probablement, per les arrels mateixes del seu culte i la importància que sembla que hi havien tingut els cavalls⁴⁹⁰. Però dins l'estructura d'aquesta tragèdia té encara un altre significat: Hipòlit entra en el sistema cultural en què Posidó té un paper prominent com a víctima d'Àfrodita, però, alhora, com a víctima d'Àfrodita a qui la deessa no podia maltractar de manera directa. La seva *sôphrôsyne* no pot quedar compromesa de cap manera, i així la dea queda en un segon terme, com a escenificadora del drama, mentre que és Posidó qui executa la mort del jove.

Queda una última presència divina, lligada al culte d'Hipòlit no sabem ben bé des de quan: Asclepi. Aquesta divinitat podria tenir, ella mateixa, un paper mediador en la transformació d'Hipòlit en déu. Ja hem indicat anteriorment que no sabem, ni tenim manera de saber si la resurrecció i, possiblement, també l'apoteosi d'Hipòlit ja es trobaven en el culte trezeni en temps d'Eurípides. Sí que podem indicar que en l'obra no es fa referència en cap moment a una tomba d'Hipòlit, i que s'elimina tota referència al *sema* de l'Acròpolis, potser perquè, d'alguna manera, es volia indicar que Hipòlit no estava enterrat enlloc⁴⁹¹. El fet és que la tragèdia no ens diu res, de manera directa, sobre Asclepi, ni ens permet d'inferir res sobre el paper que aquest personatge hagi de tenir sobre el futur d'Hipòlit⁴⁹².

⁴⁸⁶ Cf. BURKERT (1979) pp. 111-118 sobre el paper de Posidó i, més en general, per a la interpretació del *mythos* d'Hipòlit i del nom mateix del personatge.

⁴⁸⁷ Així, Àrtemis anomena Teseu fill d'Egeu en els vv. 1283-84 i 1431, i Teseu mateix, en el v. 887, invoca Posidó com a pare.

⁴⁸⁸ BARRETT (1964) p. 7 n. 1.

⁴⁸⁹ BURKERT (1979) p. 112 fa notar, amb ironia, que el mètode emprat per Àfrodita per aconseguir la seva venjança és especialment complicat, i el remet, no a una lògica narrativa estricta, sinó al rerefons cultural de l'obra tràgica. Compara aquest cas amb el relat de Glauc Potnieu en què és Àfrodita, directament, qui fa morir l'heroi: Èsquil fr. 439 METTE = Servi, *In Vergilium, ad Georgicas* 3.268.

⁴⁹⁰ Cf. FARNELL (1921) pp. 64-70, BURKERT (1979) pp. 111-118.

⁴⁹¹ DUNN (1996) p. 95 remarca que aquest fet és anòmal. Hem de dir que la seva interpretació ens sembla un constructe literari massa allunyat del que és imaginable en temps d'Eurípides.

⁴⁹² Recordem novament el cas de *Traquinies*, en què l'heroi "mor" davant d'un públic que tenia notícia de la seva posterior apoteosi.

Tot i això, l'interrogant que ens obre la presència d'Asclepi en les tradicions entorn d'Hipòlit no és indiferent a la nostra interpretació d'aquesta tragèdia. Abans ho hem apuntat: no sabem si el públic atenès comptava que Asclepi ressuscitaria Hipòlit, igual que no sabem si considerava Hipòlit un heroi -en el sentit més propi: un mortal que, mort, segueix exercit una influència- o una divinitat menor, un immortal.

Encara que ens sigui impossible de donar una resposta clara, sí que notem que el complex tractament dels cultes d'Hipòlit en la tragèdia que du el seu nom -que no sembla el més habitual en la tragèdia grega- sembla que tingui com a objectiu, en primer lloc, donar preeminència a culte trezeni, instituït per Àrtemis com a compensació per la mort de l'heroi, i, en segon lloc, oferir una etiologia del culte d'Hipòlit a l'Acròpolis que no faci esment del *sema* que li donava el seu nom. Així, se cerca una justificació per al nom *eph'Hippolytôi* que no implica una presència de l'heroi dins del santuari d'Afrodita, encara que sí que el lliga a la història d'aquest.

9. Apèndix (I): El diàleg entre Hipòlit i el Serf

Inevitablement haurem de comentar un passatge que és important per a la comprensió de l'obra, en tant que contribueix, probablement mitjançant una ironia deliberada, a establir la distància entre déus i mortals: el diàleg, parcialment esticomític, entre Hipòlit i el Serf (vv. 88-120). No tracta pròpiament la *homilia* entre Àrtemis i Hipòlit, sinó la castedat del jove i la relació d'aquest amb la divinitat.

El text ens planteja tres problemes principals:

a) L'enigmàtic v. 88, important per entendre el paper dels déus en l'obra, sobre la traducció del qual no hi ha un acord. Cal tenir en compte la traducció tradicional, defensada a BARRETT (1964) i HALLERAN (2000) *ad* 88. "Oh, senyor -perquè només als déus els escau el nom d'amo-", i la proposada a WEST (1965), pg. 156 i (1966) pg. 17: "Oh, senyor -perquè s'escau d'adreçar-se als propis amos com si fossin déus-". Totes dues traduccions plantegen problemes. Existeix encara una tercera alternativa, que es troba en la traducció de DIGGLE (1994): *Lord, since it' essencial to call the gods our masters, will you listen to a good piece of advice from me*, que interpreta el *gar* amb valor explicatiu respecte de l'oració posterior del Serf, i no de l'*anaks*.

b) L'ús del terme *semnos* dins una mateixa esticomítia, en referència tant a Afrodita com a Hipòlit, amb significats òbviament diferents. Així, KOVACS (1995), per citar un exemple d'una pràctica prou general, el tradueix, quan fa referència a Hipòlit, com a *haughty* (vv. 93-4), i quan a referència a Afrodita, com a *high and mighty* (v. 99) i *revered* (v. 103). Els intents d'impedir la repetició de l'adjectiu mitjançant esmenes en el text -per exemple, les complicades esmenes de MURRAY- han estat considerades, en general, com a molt poc convincents. L'ús de *semnos* és evidentment irònic, però el sentit d'aquesta ironia no és clar, almenys si acceptem que aquesta obra no presenta simplement Afrodita com a "dolenta".

c) La resposta d'Hipòlit en el v. 100, com a resposta al primer esment d'una *semnên daimon'*, ha estat objecte d'interpretacions molt diverses, que van des d'una amenaça d'Hipòlit al Serf perquè no esmenti Afrodita (BARRETT 1964) fins a intents molt diversos d'entendre la resposta d'Hipòlit com un intent, innocent, d'evitar que el Serf blasfemi contra alguna divinitat.

S'hi afegeixen les propostes d'esmena en l'ordre dels versos proposades per WECKLEIN (104-7-6-5) i GOMPERZ (106-7-4-5), les quals, però, no afecten d'una manera substancial les idees exposades en el diàleg. De fet, la resposta que donem a les qüestions (ii) i (iii) podria afectar les nostres preferències en l'ordre dels versos -no existeix consens, ni tan sols, sobre el grau d'irreverència que cal atribuir als vv. 104 i 106-.

Primer de tot exposarem la nostra posició sobre cadascun d'aquests tres problemes, i a continuació intentarem donar una interpretació de conjunt de tot el passatge.

> a) Ens decantem per la interpretació tradicional, que és també la més rica en contingut pel que fa a la relació entre homes i déus. Planteja, sens dubte, un problema de sentit: el Serf li està negant a Hipòlit el títol de *despotês*, que lògicament li correspondria, si bé és possible que la posició d'aquesta frase, a l'inici d'una admonició adreçada a un home jove, atenuï l'atreviment que els autors contraris a la interpretació tradicional consideren impossible. La solució de WEST és consistent des del punt de vista sintàctic, però ens sembla poc convincent, en canvi, des del punt de vista semàntic: *anaks* és un terme que es pot aplicar tant a un déu, com a un amo, i també el trobem en boca d'homes lliures com a tracte de deferència envers un superior. Així, no sembla que adreçar-se a Hipòlit com a *anaks* es pugui equiparar a donar-li un tracte de déu. La solució de DIGGLE és, en certa mesura, més propera a la tradicional -manté l'equiparació entre déu i *despotês*-. Certament, és menys compromesa que aquesta, perquè no implica la dificultat que un Serf li negui al seu amo l'apel·latiu de *despotês*, però ens sembla més feble des del punt de vista sintàctic, per les dificultats que planteja una oració explicativa en *gar* que s'anticipa a l'oració a la qual fa referència, i, sobretot, perquè intuïm que la construcció proposada per DIGGLE no és apropiada en un text pensat per al teatre. El públic de l'obra, en el moment de dir-se els vv. 88-89, encara no sap de què vol parlar el Serf, i sembla que l'oració del *gar*, sense un coneixement previ de les intencions del Serf, hauria de resultar gairebé incomprendible en l'audició immediata -i, de fet, sembla que hauria de privilegiar una altra comprensió del text-.

> b) Aquesta qüestió no té resposta fàcil, però ens sumem a l'opinió majoritària que els intents d'esmenar el text han estat poc fructífers. En la nostra discussió d'aquest passatge, partirem del text rebut.

> c) En aquest cas, trobem convincent, especialment, l'argumentació de KOVACS (1987), segons la qual la interpretació tradicional d'aquest passatge -com una amenaça d'Hipòlit al Serf perquè no anomeni Afrodita- exigiria el pronom de segona persona en acusatiu -no recolzat en absolut en els manuscrits⁴⁹³-, i que el genitiu emprat per Hipòlit fa pensar, més aviat, en una admonició general per evitar que el Serf cometi de manera involuntària blasfèmia en esmentar alguna divinitat -tant si es tracta de les Erinies de MUSGRAVE com Persèfone i d'altres deesses que, en opinió de KOVACS i d'altres, podrien ser l'objecte del temor del jove-.

Aquestes són les nostres propostes de lectura del text:

1) Aquest s'emmarca en dues declaracions del Serf que, en la nostra opinió, responen l'una amb l'altra. Primer, el Serf, en el v. 88 -ni que sigui com a part d'una estratègia de conversa per preparar allò que vindrà després- estableix una contraposició entre Hipòlit, que és simplement

⁴⁹³ La forma *son* que es troba en A[c], en qualsevol cas, no alteraria el significat fonamental del vers.

un *anaks*, i els veritables *despotai*, els déus⁴⁹⁴. En els vv. 114-117, el Serf s'adreça a Afrodita i li prega *hôs prepei doulois legein*. Malgrat el que digui BARRETT sobre aquest vers, sembla clar que aquí no es refereix a la seva pròpia condició de Serf -aquí irrellevant-, sinó a la forma de la seva relació amb la divinitat. Tant al començament com al final, s'emfasitza la distància entre déus i mortals, en tant que aquests segons són esclaus dels primers.

2) El valor alternant de *semnos* en els vv. 91-99 també té com a objectiu evident indicar la distància entre déus i mortals, per bé que el valor exacte de la ironia emprada és difícil de precisar. El joc amb el terme *semnos*, en el nivell més bàsic, és prou senzill: el Serf parla amb Hipòlit sobre el valor negatiu del terme *semnos*, i, un cop el jove expressa el seu rebuig contra tota mena d'arrogància, el seu interlocutor li adverteix que, llavors, hauria de venerar una deessa *semne* -ara, en el sentit d'augusta, veneranda-. Els termes emprats semblen implicar, alhora, un reconeixement del rang d'Afrodita -obvi per al públic intencional de l'obra- i també una advertència: un déu pot detestar un mortal perquè aquest és *semnos*, però, en els déus, el caràcter de *semnos* és legítim i forma part de la mateixa superioritat de la divinitat: allò que podríem traduir com a "arrogància" queda subsumit en el dret del déu a exigir l'adoració dels mortals. La divinitat està per sobre dels mortals i no s'espera que sigui *euprosêgoros*, per emprar l'altre terme que dins d'aquest text apareix contraposat a *semnos*. Aquesta idea, naturalment, enllaça amb l'anterior: l'amo pot ser sempre *semnos* amb els seus esclaus, i no es considera que l'esclau tingui dret de protestar.

El Serf, igual que altres personatges eurípides de rang inferior, expressa una forma de saviesa popular que no implica una plena comprensió de l'acció, però de tota manera la il·lumina. El motiu de la distància entre els déus i mortals quedarà afirmat amb el desenllaç de l'obra.

10. Apèndix (II): El primer *Hipòlit* i el problema de Fedra

En aquest apartat tractarem amb una certa extensió la qüestió de l'anomenat *Hipòlit I*⁴⁹⁵. En primer lloc, perquè durant molt de temps ha estat central en els debats entorn de la relació entre Sèneca i Eurípides, i pensem que cal oferir un resum de les dades pertinents, així com el nostre parer sobre els temes que resten oberts. En segon lloc, perquè l'escàndol que, segons alguns autors moderns, devia acompanyar la representació de l'*Hipòlit I* podria ser una explicació dels vv. 47-50 de l'*Hipòlit II*, que tenen una certa importància per a la comprensió de l'acció dramàtica⁴⁹⁶.

Partim del fet, prou conegut, que Eurípides va compondre dues tragèdies amb el títol *Hipòlit* i que totes dues posaven en escena bàsicament la mateixa història. Aquest fet és insòlit: no coneixem cap altre cas en què un tragediògraf hagi tractat dues vegades la mateixa matèria. Sí que

⁴⁹⁴ Cf. WEST (1965), GLUCKER (1966), WEST (1966).

⁴⁹⁵ En general, quan ens referim a l'*Hipòlit* conservat, de l'*Hipòlit* conegut per la tradició com a *Hippolytos Stephanephoros*, l'anomenarem simplement *Hipòlit*. En canvi, quan el contrastem amb l'*Hippolytos Kalyptomenos*, distingirem totes dues obres amb números romans: anomenarem l'*Hippolytos Kalyptomenos*, simplement, *Hipòlit I*, i l'*Hippolytos Stephanephoros*, *Hipòlit II*. Aquesta numeració és merament convencional i no pressuposa res sobre l'ordre real de composició de les dues obres. Cf. GIBERT (1997a).

⁴⁹⁶ BRAUND (1980) posa en relació aquest adjectiu i el seu camp lèxic amb el culte d'Àrtemis, i entén que, per tant, en l'obra s'afirma de manera dissimulada que Fedra també aspira a integrar-se en aquest culte d'Àrtemis i en les formes de devoció practicades per Hipòlit. Nosaltres no hem seguit aquesta direcció, però no pot descartar-se que la relació entre *euklees* i Àrtemis fos prou forta com per suscitar aquesta associació entre el públic. És un bon exemple d'hipòtesi que podria ser certa, però que no podem fonamentar de manera eficaç, per desconeixement dels usos lingüístics reals i efectius dels atenesos del segle V a. C.

coneixem, dins de la comèdia, el cas dels *Núvols* d'Aristòfanes. Aquest, però -i deixant de banda les incerteses que l'envolten- és d'una naturalesa molt diferent: es tracta, fins allà on podem saber-ho, d'una reelaboració d'una mateixa obra, i no de dues obres diferents sobre el mateix tema⁴⁹⁷.

Trobem en el món antic, a més, algunes notícies que ens fan pensar que l'*Hipòlit I* va tenir caràcter "escandalós" per la seva representació d'una Fedra luxuriosa. Cap d'aquestes notícies no ens diu, però, que l'estrena de l'*Hipòlit I* anés acompanyada efectivament d'un escàndol públic, tumult o cosa similar. Tampoc no tenim informació explícita sobre la manera com aquesta "lascívia" apareixia en l'obra, per bé que durant molt de temps ha tingut un cert predicament la hipòtesi que la Fedra de l'*Hipòlit I* declarava obertament el seu desig al jove heroi. Aquesta hipòtesi sol anar lligada a una altra: que l'escena corresponent de la *Phaedra* senequiana és una imitació d'aquesta presumpta escena euripidea, i que possiblement la *Phaedra* presa en el seu conjunt és una *imitatio* de l'*Hipòlit I*. Les dades que coneixem amb raonable certesa són les següents:

1) Va existir un altre *Hipòlit* atribuït a Eurípides, suficientment testimoniats. En conservem fragments i testimonis diversos⁴⁹⁸.

2) Un fragment d'una *hypothesis* de l'*Hipòlit II* atribuïda a Aristòfanes de Bizanci data aquesta obra com a posterior respecte d'un altre *Hipòlit* euripideu⁴⁹⁹. El motiu de la datació és que, segons Aristòfanes, en l'*Hipòlit* conservat es corregeix *to aprepes* que hi havia en l'altre. Aristòfanes no ens indica què ha estat corregit, ni com, ni per què ho considera digne de censura. Ni tan sols no ens diu si tenia a mà l'*Hipòlit I*.

3) Aristòfanes el còmic presenta repetidament la Fedra euripidea com una dona indecent i lasciva, i aquesta idea no sembla encaixar, almenys a primera vista, amb l'*Hipòlit* que hem conservat. Així, a *Granotes* 1043ss., Fedra és anomenada prostituta, i comparada amb l'Estenebea del mateix Eurípides. A Aristòfanes, *Tesmofòries* 497-498, es diu que Eurípides insulta Fedra, i en el v. 547, que el poeta ofèn les dones amb personatges com Fedra i Melanipe.

4) En una *Vita* d'Eurípides⁵⁰⁰ se'ns diu que el poeta, exasperat per la impudícia de la seva muller Quèrile -probablement un nom parlant procedent de la comèdia⁵⁰¹-, va compondre el seu primer *Hipòlit* per fustigar la depravació de les dones.

A partir d'aquí, autors moderns consideren que l'*Hipòlit I* devia ser considerat escandalós pel públic que va assistir a la seva estrena, i que, d'acord amb el que diu Aristòfanes de Bizanci, Eurípides devia compondre l'*Hipòlit II* per rescabalar-se del fracàs del primer. El prejudici -de fet, no demostrable- que la *Phaedra* senequiana ha de consistir en una *imitatio* d'una obra grega i el caràcter aparentment "escandalós" que la declaració d'amor de Fedra havia de tenir per a un públic grec han tingut com a conseqüència que molts autors consideressin que aquesta *Phaedra*, en què la reina es declara directament al jove, havia de basar-se en l'*Hipòlit I*.

A partir d'aquí, també, s'havia elaborat una interpretació dels vv. 47-50. Aquests expressen la innocència de Fedra, i el seu caràcter de mer instrument de la venjança d'Afrodita. No es troben isolats en l'obra, sinó que, de fet, més endavant, en els vv. 1300s., s'insisteix novament en la noblesa

⁴⁹⁷ Independentment que la qüestió de la segona versió de *Núvols* sigui complexa i ens plantegi també preguntes a propòsit de la naturalesa del teatre àtic. Cf. SOMMERSTEIN (1982) pp. 2-4, RIU (1999) pp. 265-270.

⁴⁹⁸ BARRETT (1964) pp. 18-45, per bé que molt probablement la reconstrucció de l'obra i el tractament de la relació entre aquesta tragèdia i la *Phaedra* senequiana han quedat superats.

⁴⁹⁹ BARRETT (1964) pp. 95s.

⁵⁰⁰ SCHWARTZ, *Schol. in Eur.* i, p. 5, 4-7

⁵⁰¹ Cf. WILAMOWITZ ([1905] 1959), Vol. 1, p. 7, n. 12.

de Fedra. Aquests versos poden interpretar-se com una conseqüència del presumpte escàndol, com un intent d'eliminar la lascívia de Fedra des del pròleg mateix.

A la informació anterior cal afegir-hi que:

5) S'han publicat, en data relativament recent, uns fragments papiracis que semblen provenir d'una *hypothesis* de l'*Hipòlit I*, sense que s'hagi arribat, però, a un consens sobre la seva veritable naturalesa⁵⁰². El seu estat fragmentari ens impedeix d'extreure'n dades suficients com per reconstruir d'una manera fiable l'argument que s'hi narra, però la informació que efectivament hi trobem ens permet d'arribar a la següent conclusió: si realment es tractés d'un argument de l'*Hipòlit I*, caldria abandonar definitivament la hipòtesi que veu aquest com a model de la tragèdia de Sèneca, i segurament també la hipòtesi de l'escàndol. Els elements argumentals que en podem rescatar, encara que escassos, s'allunyen radicalment de la tragèdia senequiana. L'obra eurípidea -si és que realment els fragments ens narren l'argument de l'*Hipòlit I*- es desenvolupava a Trezèn, i no a Atenes, i sembla -encara que no és gens segur- que la declaració d'amor de Fedra a Hipòlit havia tingut lloc abans de l'inici de l'obra, i que, en el curs de l'acció dramàtica, la reina matava, o feia matar algú.

Fins i tot abans de la publicació dels fragments papiracis, la hipòtesi de l'escàndol, així com la de la dependència de la *Phaedra* respecte de l'*Hipòlit I*, havien estat objecte de discussió, tant per la precarietat de les dades en què podien recolzar-se com per la seva mateixa inversemblança⁵⁰³. Però el descobriment del presumpte argument de l'*Hipòlit I* -encara que no tothom l'accepti com a tal⁵⁰⁴- ha contribuït molt al seu descrèdit. Probablement també hi ha tingut alguna cosa a veure la tendència, més general, a deslligar Sèneca de la tragèdia àtica del segle V a. C.

En els següents paràgrafs voldríem sintetitzar la nostra opinió sobre aquestes dades, i, finalment, formular una hipòtesi alternativa sobre el sentit dels vv. 47-50. En primer lloc voldríem mostrar com els textos en què normalment s'ha recolzat la hipòtesi de l'escàndol no són gens sòlids, i, de fet, apunten més aviat en una altra direcció. En segon lloc, els arguments suplementaris -a part de la problemàtica *hypothesis*- que també fan molt dubtós que Sèneca es basés en l'*Hipòlit I* per compondre la seva tragèdia.

La manca de solidesa dels "testimonis" -a part que cap d'ells no ens parli de manera explícita d'un escàndol com el que ha estat postulat modernament- es veu, en primer lloc, en la mateixa dificultat de determinar a partir d'ells què va succeir realment.

El testimoni d'Aristòfanes d'Atenes és el més proper a Eurípides, i la seva afirmació que aquest va crear una Fedra "impúdica" té, aparentment, una especial autoritat. Però, alhora, és

⁵⁰² P. Mich. Schwendner 9 (inv. 6222 a), parcialment coincident amb P. Oxy. 68.4640, editat a LUPPE (1994). Vid. LUPPE (2003), VAN ROSSUM-STEENBEEK (1998), JOUAN / VAN LOOY (2000) pp. 235-238, HUTCHINSON (2004), MAGNANI (2004), ZWIERLEIN (2006).

⁵⁰³ Així, per exemple: *Euripides apparently did not rewrite any of his other failed dramas to please the public. In fact, criticism only seems to have made him more persistent in his ways*, DEVEREUX (1985), p. 4. Veure, també, BARRETT (1964) pp. 30-45, GRIFFIN (1990); ROISMAN (1999), pp. 9-10 i MAGNANI (2003). Podríem dir que estem d'acord en la crítica que aquests autors fan de les solucions tradicionals, però que també veiem amb un cert escepticisme les solucions alternatives que aporten. DEVEREUX i GRIFFIN entenen que els motius d'Eurípides per escriure una nova tragèdia foren, molt probablement, de caire merament artístic: l'autor no devia estar content amb la primera versió de l'obra, i en va voler fer una segona. Però el fet és que tampoc no tenim veritables arguments per defensar aquesta segona hipòtesi.

⁵⁰⁴ Cf. p. ex. MAGNANI (2004).

summament problemàtic, perquè no podem isolar-lo de la qüestió general del valor de les burles en la Comèdia Antiga. Així, no sabem quin és el veritable significat dels atacs d'Aristòfanes contra Eurípides, ni si els hem de prendre com un intent seriós de restar valor a les tragèdies d'aquest⁵⁰⁵. És cert que els atacs d'Aristòfanes contra les presumptes obscenitats d'Eurípides, per poder funcionar com a acudits, haurien de tenir algun ancoratge en la realitat. Però no sabem quin era aquest ancoratge, i no podem dir, simplement, que "devia haver-hi quelcom d'obscè", de la mateixa manera que és dubtós que les repetides acusacions de misogínia contra Eurípides que trobem en Aristòfanes responguin realment a quelcom que els contemporanis d'aquest percebien, efectivament, com a misogínia⁵⁰⁶. No sabem si Aristòfanes, en els seus presumptes atacs contra Eurípides, critica realment les obres d'aquest, o si fa humor entorn d'un repertori de *topoi* atribuïts al tragediògraf atenès per motius que se'ns escapen⁵⁰⁷.

Sí que podem dir, en canvi, que aquests passatges aristofànics no semblen suficients per recolzar una presumpta excepcionalitat de la *Fedra*. Segons quin sigui el passatge, Fedra apareix en un mateix pla amb Estenebea o amb Melanipe. Ara bé, l'*Estenebea* i les tragèdies sobre Melanipe no foren objecte d'una segona versió -no sembla que les dues tragèdies sobre Melanipe tinguessin el mateix argument⁵⁰⁸-, i tampoc no disposem de notícies fiables que ens indiquin que van ser centre d'un escàndol, ni de res similar. No hi ha res en el text aristofaneu que apunti cap a una hipotètica excepcionalitat de l'*Hipòlit I*.

D'altra banda, en el v. 1052 de *Granotes*, "Eurípides" es defensa de l'acusació tot dient que la història de Fedra estava establerta així, i "Èsquil" li respon que el deure del poeta és ocultar *to poneron*. No s'entén com el comediògraf podria al·ludir-hi en aquests termes, sense que "Eurípides" es defensés al·legant el seu *Hipòlit II* -si és que entenem que "Èsquil" al·ludeix a una qualitat obscena de l'*Hipòlit I*, entesa veritablement com a tal-. Així doncs, l'atac d'"Èsquil" en la comèdia d'Aristòfanes, sigui quin sigui el grau de seriositat de la burla, sembla referir-se més a l'aparició en general de personatges "obscens" -que, per un motiu o un altre, seriosament o no, devien haver-se fet proverbials en un moment en què la fama d'Eurípides ja estava ben establerta-, més que no pas a coses concretes que apareixien en les tragèdies. Insistim que els motius pels quals apareix aquesta fama romanen embolcallats en el misteri.

Voldríem afegir-hi, de tota manera, que trobem molt dubtós que les acusacions d'obscenitat que els personatges d'Aristòfanes formulen contra Eurípides siguin serioses, fins i tot si acceptem la possibilitat d'atacs personals seriosos dins la comèdia. Les trobem al final de la carrera del poeta tràgic, després que Eurípides hagués presentat les seves obres en moments diversos de l'evolució política, social i cultural d'Atenes, sempre amb l'acceptació de la *polis*. Per això mateix, no podem donar per fet que "Èsquil", dins de *Granotes*, tingui raó, sense més. Cal recordar que aquest "Èsquil" que apareix a *Granotes* també és, en definitiva, un personatge còmic, i probablement una paròdia⁵⁰⁹. Nosaltres tendim a pensar -per bé que ara no podem desenvolupar aquesta qüestió- que

⁵⁰⁵ Sense pretensió d'exhaustivitat, donem les principals obres que hem consultat a propòsit de la concepció global de la Comèdia Antiga: DOVER (1972), HEATH (1987b), BOWIE (1996), LADA-RICHARDS (1999), RIU (1999), SOMMERSTEIN (2009). També BOWIE (2007).

⁵⁰⁶ Sobre la misogínia en l'Antiguitat: LORAUX (1978), LEFKOWITZ (1986) pp. 112-132. A la p. 119 mostra, amb els exemples de l'*Himne Homèric a Afrodita* i d'*Hipòlit* 525-534, que l'Antiguitat grega també coneix la destrucció no causada directament per l'actuació de les dones, sinó passivament, pels efectes que la bellesa d'aquestes provoca en els homes. Val a dir que, en aquest cas, l'*Hipòlit* euripideu tindria un paper "femení".

⁵⁰⁷ GIBERT (1997a) p. 97 avança una hipòtesi interessant: el *topos* de la misogínia d'Eurípides podria tenir el seu origen, simplement, en el fet que el dramaturg va aconseguir cinc èxits notables amb tragèdies basades en el "tema de Putifar". El mateix GIBERT, però, ho apunta com una possibilitat indemostrable.

⁵⁰⁸ Cf. WEBSTER (1967) pp. 147-157.

⁵⁰⁹ Independentment d'altres consideracions sobre el sentit de les burles en Aristòfanes, és molt ingenu pensar que cal prendre al peu de la lletra les lloances que, per exemple, Èsquil rep en les seves tragèdies. HEATH (1987b) pp. 11ss. I 31-33 mostra, com a part d'una argumentació més general, que aquest "Èsquil" aristofànic és igualment paròdic i que

"Eurípides" d'Aristòfanes, des del punt de vista del públic de la comèdia, tenia, almenys, una part de "raó" dins el context còmic, i que l'exigència d'"Èsquil" d'evitar *to poneron* en la representació del mite feia riure pel seu mateix caràcter absurd -i podria estar parodiant, alhora, els corrents que criticaven la immoralitat de "mites" tradicionals-. En aquest cas, s'invertirien els estereotips: "Eurípides" estaria defensant la representació tradicional dels mites, i la crítica quedaria en mans d'"Èsquil". Ara bé, hem de reconèixer que aquesta hipòtesi és una mera especulació, i que està molt condicionada pel fet que no hàgim conservat ni l'*Hipòlit I*, ni l'*Estenebea*, ni cap de les dues *Melanipe*.

Els testimonis que ens aporta l'erudició hel·lenística són igualment dubtosos, encara que per motius diferents. Poden reduir-se als dos textos que ja hem esmentat: la *hypothesis* d'Aristòfanes de Bizanci i la *Vita*. La informació que ens aporten és més aviat contradictòria:

1) Aristòfanes de Bizanci entén que en l'*Hipòlit I* hi havia quelcom d'*aprepes*, i que Eurípides mateix va corregir-ho en compondre l'*Hipòlit II* -per bé que no ens explica en què consistia aquest *aprepes*-.

2) La *Vita* ens diu que Eurípides, enganyat per la seva muller, va compondre l'*Hipòlit I* per venjar-se de l'adúltera i fustigar els vicis de les dones. Així doncs -sembla que hem d'entendre- amb una finalitat moralitzadora.

GIBERT estableix de manera prou convincent⁵¹⁰ que la informació que Aristòfanes de Bizanci podia tenir a mà sobre les tragèdies d'Eurípides, les dades de les seves primeres representacions, etc., devia ser força escassa, i que el mateix ordre que estableix entre totes dues tragèdies és, molt probablement, una mera especulació a partir d'elements tradicionals sobre "l'obsenitat" d'un dels *Hipòlit*. Sense acceptar necessàriament la conclusió global de GIBERT -que hi ha elements suficients per defensar que l'*Hipòlit* que hem conservat és en realitat el primer-, sí que podem estar d'acord que, com a mínim, és probable que la identificació de l'*Hipòlit II* com a segon per part d'Aristòfanes de Bizanci no es fonamentés sobre un veritable coneixement de la història de les dues obres conegudes com a *Hipòlit*, sinó sobre una tradició que probablement procedia de la Comèdia Antiga, i que associava la Fedra eurípidea amb l'obsenitat. D'acord amb aquesta hipòtesi, Aristòfanes de Bizanci parteix de la tradició que recollia l'existència d'unes presumptes "obsenitats" en el tractament eurípideu del personatge de Fedra, i, en no trobar-les en l'*Hipòlit II*, ho atribueix a una "correcció". Tot i que aquesta hipòtesi és igualment especulativa, el cert és que el testimoni d'Aristòfanes de Bizanci no sembla suficient garantia que la composició d'un segon *Hipòlit* hagi estat justificada per un escàndol real i efectiu.

La *Vita* que esmenta el caràcter obscè de la Fedra de l'*Hipòlit I* és clarament posterior a Aristòfanes de Bizanci⁵¹¹, i és possible que es limiti a recollir l'ordenació entre totes dues obres que havia quedat establerta per aquest. L'anècdota que recull pertany gairebé amb certesa a una tradició biogràfica que elabora notícies i anècdotes clarament inventades, sovint procedents de fonts com la ja esmentada Comèdia Antiga⁵¹². Difícilment podem considerar-la una font independent, però sí un indicador de com uns mateixos temes podien elaborar-se de maneres diverses: Aristòfanes, a

les seves propostes a la *polis* tenen un valor molt dubtós.

⁵¹⁰ GIBERT (1997a).

⁵¹¹ Cf. LEFKOWITZ (1981) pp. 102s.

⁵¹² Cf. LEFKOWITZ (1978).

Granotes 1046-1048, ens diu que la dona d'Eurípides va començar a cometre adulteri com a conseqüència de la Fedra del seu marit -sense especificar quina obra-. La *Vita*, en canvi, explica que la cosa va anar a l'inrevés: va ser Eurípides el qui va compondre l'*Hipòlit I* com a conseqüència de l'adulteri. És òbviament impossible de rastrejar l'origen d'aquesta variació, però sembla prou evident que la connexió entre la presumpta infidelitat soferta per Eurípides i l'*Hipòlit I* no recolza sobre una notícia sòlida.

Així doncs, el conjunt de testimonis no són suficients com per poder parlar d'un veritable "escàndol" entorn de l'*Hipòlit I*. No neguem que la qüestió, malgrat tot, resta oberta, i que no podem resoldre-la per si mateixa, perquè forma part d'una problemàtica molt més àmplia. Tot intent seriós de solucionar-la haurà de valorar la relació entre les burles pròpies de la Comèdia Antiga i la realitat, així com el veritable sentit de les tradicions entorn de la misogínia d'Eurípides i de les al·lusions a la lascívia dels seus personatges femenins, i la possibilitat que les autoritats de la *polis* poguessin permetre la representació d'obres de teatre que sectors considerables de la població atenesa consideressin "escandaloses". Aquesta última qüestió no és insignificant, per bé que no podem aprofundir-hi. Dificilment podrem negar que la Comèdia Antiga contingui un gran nombre de discursos i d'accions que en la vida quotidiana dels atenesos s'haurien considerat obscens. Així doncs, l'aparició d'obscenitats en la tragèdia només pot ser escandalosa des del punt de vista de les convencions del gènere, i no d'un mer judici moral sobre allò que es representa. Això últim és perfectament possible, és clar, però llavors caldria argumentar com i perquè les mateixes estructures institucionals de la *polis* permetien que Eurípides presentés, no en una ocasió excepcional, sinó, segons sembla, de manera repetida -*Estenebea*, *Hipòlit*, *Melanipe*- tragèdies que anaven contra aquestes convencions, i quin sentit pot tenir, en aquest context, que amb ocasió d'un únic escàndol Eurípides repetís una de les seves obres.

Així doncs, l'evidència de què disposem no ens ofereix una base sòlida per argumentar que un escàndol vagi envoltar l'estrena del primer *Hipòlit*, i tampoc que aquest escàndol fos el motiu de la composició del segon. El motiu pel qual Eurípides va compondre dues tragèdies sobre una mateixa història romandrà també, necessàriament, en el misteri. És possible que l'hi vagi empènyer un hipotètic fracàs artístic de la primera obra⁵¹³ -caldrà entendre: de la representació de la primera obra-, o cercar un motiu similar que ens sembli versemblant. Avui dia tampoc no sembla que quedin motius de pes per argumentar que la *Phaedra* de Sèneca es basi en l'*Hipòlit I* euripideu. Fins i tot si no creiem que el fragment papiraci correspon de veritat a una hipòtesi de l'*Hipòlit I*, el fet mateix que deixem de banda la hipòtesi de l'escàndol ens deixa sense una base suficient per relacionar l'obra de Sèneca amb la tragèdia perduda d'Eurípides. Val a dir que la fonamentació d'aquesta última hipòtesi sempre havia estat feble: és cert que la declaració d'amor de Fedra a Hipòlit que trobem en Sèneca és inimaginable en una obra tràgica grega, però podríem dir el mateix de molts altres passatges, fins i tot d'alguns que clarament es basen en models grecs. Així, per exemple, la Medea de Sèneca, en una escena que és una *variatio* evident del model grec, mata els seus fills a la vista de Jàson i de l'hipotètic públic. Fedra i Jocasta se suïciden, i Èdip s'arrenca els ulls també en l'hipotètic espai escènic. No tenim motius per pensar que la declaració d'amor de Fedra, carregada d'erotisme, no sigui una invenció de Sèneca mateix. En canvi, sí que podem dir, a partir del material que tenim a la mà, que la *Phaedra* recull alguns motius de l'*Hipòlit I* i d'altres de l'*Hipòlit II*. Però això ho comentarem en l'apartat corresponent.

Romanen, però, els vv. 47-50 en què Afrodita afirma molt explícitament la qualitat *euklees* de Fedra i el seu caràcter de mer instrument. Sovint s'ha pensat que aquests versos podrien apuntar a l'altre *Hipòlit*, i podrien ser com una mena d'anunci públic que la Fedra que apareixerà en aquesta obra, en canvi, serà casta. Nosaltres voldríem apuntar una hipòtesi alternativa. No pensem que aquests versos siguin trivials, sinó que probablement responen a una funció habitual del discurs

⁵¹³ Cf. MAGNANI (2003).

format en el pròleg: comunicar al públic elements rellevants de l'argument de l'obra, i que convé que els espectadors coneguin abans del desenvolupament de l'acció tràgica. És prou evident que una formulació d'aquest tipus no seria necessària pel simple fet que el personatge de Fedra tingui trets positius. És possible, és clar, que Eurípides vulgui subratllar la noblesa del personatge per contraposició amb l'altra versió, o potser amb la *Fedra* de Sòfocles, però el fet és que no tenim manera d'argumentar-ho.

Nosaltres voldríem subratllar, però, un fet prou interessant: que els versos en què Afrodita indica que emprarà Fedra com a instrument de la seva venjança no solament subratllen el caràcter *euklees* de la reina (v. 47), sinó que també l'exclouen explícitament del grup dels *ekthrou*s de la dea (v. 49). Afrodita narra, així mateix, que Fedra li ha fundat un santuari de què formarà part també el culte d'Hipòlit (vv. 29-33). En aquest pròleg Fedra apareix, no com a seguidora d'Afrodita, però sí com a instrument pel qual la dea aconsegueix els seus propòsits, contra el qual aquesta no sent cap mena d'enemistat. Així doncs, allò que apareix en el pròleg, i que possiblement el públic havia de contrastar amb dades prèviament conegudes, no és únicament que Fedra no sigui "viciosa", sinó que Fedra no és enemiga d'Afrodita. Per aquesta via, podem arribar a pensar que allò que Eurípides volia indicar que aquesta versió no seguiria el mateix camí que una versió anterior en què Fedra sí que era odiada per la deessa.

La possibilitat que això fos així és clara, i, alhora, romandrà fatalment en l'àmbit del que no podem demostrar. Existeix en l'Antiguitat una versió alternativa de la causació de l'amor de Fedra que quedarà recollida en Sèneca -i, a través, d'aquest, fins i tot en Racine-, que diu que Afrodita odia la reina en tant que aquesta és descendent del sol. No podem saber si és possible que el públic d'Eurípides la conegués⁵¹⁴. Però tampoc no podem descartar aquesta possibilitat. Igual que és probable que l'explicació de l'exili de Teseu (vv. 34s.) estigui motivada per l'existència d'una altra versió més comuna en què el rei d'Atenes es troba a l'Hades en el moment d'iniciar-se l'acció, també és molt possible que aquí Eurípides hagi volgut fer constar d'entrada que deixarà de banda una tradició sobre l'odi d'Afrodita contra Fedra.

11. Conclusions parcials

Encara que no puguem arribar al mateix grau de certitud que en el cas de l'*Hèracles*, entenem que l'*Hipòlit* conté, no pròpiament una reflexió metapoètica, però sí, com succeeix de diverses maneres en la tragèdia, un cert distanciament i comentari de l'acció.

La nostra opinió es fonamenta en la constatació d'una sèrie de fets que hem explicitat en aquests últims capítols:

a) L'excepcionalitat de l'heroi, que en el paradigma homèric-hesiòdic i en la gran majoria de les tragèdies es dona per feta, es transforma aquí en objecte de tematització. Hipòlit apareix com un heroi atípic, una realització escènica de motlles que, molt a grans trets, pertanyen a formes de saviesa pròpies del segle V a. C., i que no podrien haver existit sense aquestes. La tragèdia conclou amb una vindicació del personatge.

b) L'exposició de les *physeis* dels dos personatges principals d'acord amb uns models discursius que remetien als corrents intel·lectuals contemporanis, però, alhora, defineixen la relació amb la divinitat de cadascun dels personatges del drama d'acord amb aquests models discursius.

⁵¹⁴ Aquesta versió es troba a Sosícrates 461F6 JACOBY *FGrHist*, i també a Ovidi *Heroides* 4.53-4.

c) La prominència de l'enfrontament entre totes dues deesses i, alhora, la distància d'aquestes respecte de les conseqüències d'aquest enfrontament entre els mortals.

És possible que la vindicació de la *sophrosyne* d'Hipòlit tingui més afinitat de la que sembla a primera vista amb l'*arete* de l'Hèracles posterior a la catàstrofe. Hem d'insistir novament en un punt: això no implica, en absolut, que Hipòlit sigui un model efectiu de conducta. De fet, l'Hèracles que hem comentat abans tampoc no ho és. Oblidem massa sovint que el caràcter “modèlic” que puguin tenir els herois grecs no passa per la imitació literal. Així, l'Aquil·les homèric -l'Aquil·les de la totalitat del cicle èpic- pot aparèixer com a model de *andreia*, però la distància entre l'heroi i la realitat quotidiana està perfectament establerta: ni el seu estil de lluita, ni les seves actuacions concretes constitueixen models aplicables a la vida real i efectiva dels hel·lens. De la mateixa manera, Hipòlit pot aparèixer com a figura en què es mostra de manera extrema una qualitat positiva com és la *sophrosyne*. Probablement no som gaire lluny del que se sol anomenar al·legoria moral.

Tot i això, el paral·lelisme entre l'un i l'altre té els seus límits: l'Hèracles que partia rumb a Atenes, amb el propòsit implícit d'assentar-hi les bases del seu futur culte, ha modificat la seva pròpia noció de *arete*, mentre que Hipòlit, en canvi, roman d'una sola peça fins a la mort. L'única transició entre un “primer Hipòlit” i un “segon Hipòlit” que és dóna en l'obra és la transició entre l'Hipòlit mortal i l'Hipòlit heroitzat o divinitzat. La seva futura associació amb el culte d'Afrodita apareix de manera obliqua en el pròleg, però al llarg de l'obra no es confronta, almenys de manera explícita, amb el *sophronein* del jove.

Aquest conjunt de dades no ens permet una solució clara, però sí, almenys, una hipòtesi que trobem plausible, i que, de fet, no és més que la conseqüència lògica del que hem anat veient fins ara: l'*Hipòlit* es manté en un terreny intermedi, en què no es critica pròpiament la representació de la divinitat, però sí que es tematitza la seva relació amb els mortals, i una de les expressions d'aquesta relació, que és l'heroització. Aquesta tematització segueix un camí prou peculiar: la tragèdia no ens presenta un heroi ordinari, sinó un a qui s'atribueix una elevada qualitat moral, d'acord amb uns models que, com hem vist, podem posar en relació amb les *teletai*, les formes minoritàries de devoció, etc.; i, a continuació, malgrat la seva proximitat als déus, es mostra la seva mort i la fundació del seu culte dins un “sistema” -un “sistema” que s'insinua, però que no es mostra- summament opac per als mateixos mortals.

Així com en el cas de l'Hèracles podíem imaginar que la presentació d'una visió depurada dels déus podia formar part del culte -i això ja ens deia alguna cosa sobre el valor que podia tenir per al públic intencional de l'obra-, no sabem quina reacció podia suscitar una presentació dels fets com la que trobem en l'Hipòlit, ni de quina manera l'haurien conceptualitzada els contemporanis d'Eurípides. La representació de la distància entre déus i mortals, i dels aspectes problemàtics d'aquesta distància, no és pot considerar inapropiada en una obra destinada al culte, de la mateixa manera que la representació de formes de devoció minoritàries, en un sistema religiós de caràcter obert com el de la polis grega, no és especialment sorprenent.

V. La textualització de la tragèdia i Sèneca

1. Introducció

La importància del gènere tràgic, i, més en general, dels gèneres poètics en la tradició filosòfica greco-llatina no es pot reduir a una qüestió d'Estètica, entesa aquesta en el sentit modern del terme, com una disciplina autònoma⁵¹⁵. Les preguntes que es feien Plató i Aristòtil davant del fet mateix de la poesia i la tragèdia -davant la presència d'aquest conjunt de praxis performatives en la vida de la *polis*, i, més específicament, del teatre en la *polis* atenesa clàssica- són d'índole gnoseològica i també moral⁵¹⁶, probablement perquè en el segle IV a. C. encara no existeix un tall evident entre una cosa i l'altra. Les reflexions que trobem en els corpus d'escrits que s'atribueixen a aquests dos autors no van referides únicament al text de la tragèdia, o del poema en general, sinó al conjunt constituït pel text, la seva *performance* i els efectes que aquesta produeix. Encara que en Aristòtil s'esbossi l'estudi del text com a objecte tancat, autònom, el sentit últim que atribueix a la mimesi poètica seria incompreensible, pensem, sense la *performance*⁵¹⁷ i sense l'efecte que aquesta produeix en el seu públic.

La situació posterior a Plató i Aristòtil -podríem dir en època hel·lenística, si no fos perquè almenys alguns dels seus corrents de pensament comencen abans de la mort d'Alexandre- és complexa i no la coneixem en la seva integritat. Hi ha, com a mínim, tres fets fonamentals que la determinen.

En primer lloc, el procés de textualització⁵¹⁸ a què ja hem al·ludit repetidament, i que té com a resultat que les obres poètiques s'estudiïn, a voltes, des de la perspectiva del text, a voltes des de la perspectiva de la *performance*, sense que això, però, doni lloc a dues “disciplines” diferents, sinó a una multiplicitat de punts de vista sobre el fet poètic⁵¹⁹. És possible que algunes de les aparents

⁵¹⁵ Tal com queda establerta, de manera més o menys sòlida, per A. G. BAUMGARTEN en el segle XVIII. Ara ens referim únicament a l'existència d'un àmbit específic de l'Estètica. És evident que en el món antic es donen diferents discursos sobre la poesia, les anomenades Belles Arts, i, naturalment, sobre la Belleza en si mateixa. Però aquesta Belleza no és objecte d'una disciplina pròpia i diferenciada.

⁵¹⁶ Encara que els camins que segueixen l'un i l'altre siguin molt diferents. En el cas de Plató, el *Ió* i el Llibre X de *República*, molt especialment, posen de relleu que l'estatus del poema no pot separar-se del valor epistemològic d'aquest. No ens referim simplement al judici d'aprovació o de desaprovació, sinó al fet que Plató sembla necessitar aquestes categories per explicar el poema. La *Poètica* d'Aristòtil planteja problemes d'interpretació molt complexos, però creiem que la cèlebre comparació entre l'historiador i el poeta a 1451b, s'entengui com s'entengui, també diu alguna cosa sobre com la poesia transmet coneixement. També 1448b.

⁵¹⁷ Cf. HALLIWELL (1987) p. 126 distingeix entre un Plató que veu la tragèdia com una visió holística de la realitat i un Aristòtil interessat únicament en l'experiència específica del teatre. Encara que això pugui ser cert, en tots dos casos es pren en consideració una experiència, no una mera forma textual. Nosaltres ens decantaríem per pensar que la diferència entre l'un i l'altre es troba, precisament, en la textualització i -encara que aquest seria un punt difícil d'argumentar- en el fet, relacionat amb l'anterior, que en Aristòtil ja es troben els principis de lectura que predominaran després: les representacions poètiques dels déus, per a ell, semblen pertànyer a un àmbit determinat que no s'interfereix amb el pensament teòric sobre la divinitat. En aquest sentit, creiem que és un dels primers exponents d'aquest mode de pensament que cristal·litzarà en la *Theologia Tripertita*.

⁵¹⁸ Cf. GENTILI (1979), BEACHAM (1991), BOYLE (2006) pp. 145s.

⁵¹⁹ Més endavant veurem el cas específic de Sèneca. Es tracta d'una nova realitat en què l'objectualització del text -la transformació d'aquest en objecte d'estudi i coneixement- conviu amb diferents tipus de *performance* oral. Evidentment, una de les claus de volta per comprendre aquesta realitat és la Retòrica.

incoherències en el tractament de la poesia pels antics reposin sobre aquesta dualitat subjacent.

En segon lloc, la constitució de la poesia mateixa i de continguts propis de la poesia, com el conjunt de relats que ara sí que podem anomenar “mitologia”, com a objectes de saber erudit⁵²⁰. L'estatus d'aquest conjunt de sabers és incert, i per descomptat que no forma part del saber central que és la filosofia, però, de tota manera, no trobem en tota l'Antiguitat figures que tinguin l'aspiració d'erigir-se en referents autoritatius de coneixement i que en prescindeixin seriosament. Així, Sèneca mateix menysprea el que s'anomenaran “arts liberals”, però el coneixement d'aquestes traspua en tots els seus textos⁵²¹.

En tercer lloc, existeix la percepció generalitzada -que no podem motivar només mitjançant la influència platònica- que la poesia és problemàtica *per se* en un marc filosòfic. Dit d'una altra manera: que el coneixement transmès per la poesia, o, des d'un altre punt de vista, l'influx que la poesia exerceix en el seu receptor -no és clar que els antics hagin distingit clarament entre una cosa i l'altra- no es pot integrar fàcilment en els sistemes de saber que aspiren a erigir-se en clau de volta del coneixement⁵²². La condemna global de Plató no serà l'actitud predominant: aquest prenia l'opció extrema de voler desterrar -o fingir que volia desterrar- un element fonamental en la vida de la *polis* grega com són les seves tradicions poètiques. En el món hel·lenístic-romà, en canvi, predomina la voluntat d'integració, sigui per mitjà de la interpretació al·legòrica, sigui per un altre recurs.

Els estoics, específicament, es van preocupar molt per la poesia, i des d'angles diversos. D'una banda van mostrar un gran interès pel fet poètic pres com a tal, i per les implicacions d'aquest en àmbits com la teoria del llenguatge i de la percepció⁵²³. De l'altra, la visió estoica d'una divinitat estrictament racional va anar acompanyada sempre per un interès en la possibilitat d'expressar aquesta divinitat per medis poètics, i per l'al·legoria⁵²⁴. Malauradament, no hem conservat una explicació autoritativa de la visió estoica de la poesia. És probable que la manca de claredat en aquest àmbit provingui, almenys en part, de la inexistència d'una posició única entre els estoics sobre els poemes més importants referits a la poesia, de la mateixa manera que tampoc no tenien una posició única sobre moltes altres qüestions.

⁵²⁰ DOWDEN (1992) pp. 5-15 explica breument la formació del corpus. Ens fa notar, de passada, que la nostra pròpia visió erudita sobre la mitologia està condicionada pel material que hem conservat. Així -diu a la p. 12-, les *Metamorfosis* d'Ovidi han tingut com a conseqüència que un determinat tipus de relat propi de l'època hel·lenística, però no especialment representatiu, tingui una gran importància dins dels nostres manuals.

⁵²¹ Un exemple: a *Moralis philosophia* frg. 119 H 93 V Sèneca es pregunta amb ironia com és que Júpiter ja no té fills -evidentment, no creu en el “Júpiter” de la mitologia, encara que pugui emprar els noms tradicionals dels déus per referir-se a diferents aspectes de la tradició estoica-. Alhora, en l'*Hèrcules*, fa girar bona part de l'obra entorn de Juno i de la seva desesperació per la gran quantitat de fills que té el seu espòs. És clar que això pot semblar una trivialitat: una cosa és el terreny de les creences religioses, i una altra la creació de tragèdies que tracten temes tradicionals en aquest gènere. Però la cosa potser no és tan senzilla: com veurem més endavant a propòsit de l'anomenada *theologia tripertita*, en temps de Sèneca existeix una esfera dels cultes, una esfera de la poesia en què apareixen uns déus amb els mateixos noms -encara que les representacions poètiques no siguin pròpiament objecte de creença-, una esfera filosòfica que concep representacions “serioses” de la divinitat. A diferència del que succeïa en la tragèdia eurípidea, la representació dels déus en la poesia no es jutja d'acord amb unes necessitats que podríem anomenar religioses -encara que els mecanismes en joc quedin molt lluny de la nostra “religió”-. Tampoc no es tracta, però, d'una mera tradició representativa, com pot succeir en la tradició occidental posterior, perquè aquests déus, malgrat tot, tenen vigència, en els cultes públics i, en certa manera, fins i tot en la Filosofia. Així doncs, l'articulació de la representació dels déus a Roma és en si mateixa molt complexa.

⁵²² BARFIELD (2011) tracta de sintetitzar l'enfrontament entre “Filosofia” i “Poesia” des de Plató fins a l'Occident modern. Encara que el llibre parteixi de pressupòsits metodològics discutibles, es tracta d'una valuosa introducció a aquest tema. Els Caps. 1-4 ens permeten de fer-nos una idea del desenvolupament d'aquest en el món clàssic.

⁵²³ Excel·lent intent de reconstrucció d'una filosofia estoica de l'art a ZAGDOUN (2000). Un article sobre la “poètica estoica” ja antic, però encara important, és DE LACY (1948). També: ASMS (1990), BEHR (2007) 87-94.

⁵²⁴ Una síntesi recent a GOULET (2005), amb informació sobre els diferents problemes entorn de la interpretació d'aquesta tradició, en realitat, mal coneguda.

El cas de Sèneca és especialment complicat. Aquest filòsof, bon coneixedor de la tradició poètica -especialment de la poesia augustea-, autor d'una obra filosòfica en què les referències a la poesia són freqüents⁵²⁵, no ens ha deixat res que puguem considerar una “poètica”⁵²⁶. Les seves al·lusions a la poesia són escadusseres, a vegades aparentment contradictòries, i, en qualsevol cas, insuficients per reconstruir una teoria. Contrasta declaradament amb Epictet i Marc Aureli, les dues altres grans figures amb l'estoïcisme imperial, que ens han deixat sengles explicacions de la utilitat de la tragèdia que òbviament exposen una doctrina comuna⁵²⁷:

τί γὰρ εἰσιν ἄλλο τραγωδίαι ἢ ἀνθρώπων πάθη τεθουμακότων τὰ ἐκτὸς διὰ μέτρου τοιοῦδ' ἐπιδεικνύμενα; εἰ γὰρ ἐξαπατηθέντα τινὰ ἔδει μαθεῖν, ὅτι τῶν ἐκτὸς καὶ ἀπροαιρέτων οὐδέν ἐστι πρὸς ἡμᾶς, ἐγὼ μὲν ἤθελον τὴν ἀπάτην ταύτην, ἐξ ἧς ἡμελλον εὐρώως καὶ ἀτάραχος βιώσεσθαι, ὑμεῖς δ' ὄψεσθ' αὐτοὶ τί θέλετε.

Epictet, *Dissertacions*, 1.4.26s.⁵²⁸

Πρῶτον αἱ τραγωδίαι παρήχθησαν ὑπομνηστικαὶ τῶν συμβαινόντων, καὶ ὅτι ταῦτα οὕτω πέφυκε γίνεσθαι καὶ ὅτι, οἷς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ψυχαγωγεῖσθε, τούτοις μὴ ἄχθεσθε ἐπὶ τῆς μείζονος σκηνῆς. Ὅρατε γάρ, ὅτι οὕτω δεῖ ταῦτα περαίνεσθαι καὶ ὅτι φέρουσιν αὐτὰ καὶ οἱ κεκραγότες ἰὼ Κιθαιρών'. Οἷον ἐστὶν ἐκεῖνο μάλιστα·

εἰ δ' ἡμελήθην ἐκ θεῶν καὶ παῖδ' ἐμῶ,

ἔχει λόγον καὶ τοῦτο·

καὶ πάλιν·

τοῖς πράγμασιν γὰρ οὐχὶ θυμοῦσθαι·

⁵²⁵ Ben cert que la poesia grega no hi ocupa un lloc important. Cf. SETAIOLI (1988) pp. 47-90, amb un recorregut exhaustiu.

⁵²⁶ Hi ha hagut intents de reconstruir una “poètica” a partir dels comentaris escadussers de Sèneca sobre la poesia. Una obra especialment important, però potser ja superada, ha estat MAZZOLI (1970). A la p. 121 defensa la importància de l'estètica aristotèlica per als estoics. Especialment a pp. 122-138 fa un intent de sintetitzar una visió senequiana del teatre. Altres obres, com BOYLE (1997) pp. 15-140, o LITTLEWOOD (2004), també intenten, almenys fins a un cert punt, establir una “poètica senequiana”, però ho fan a partir de les tragèdies mateixes, no de l'obra filosòfica del dramaturg. HINE (2000) p. 6 sembla descartar tota possibilitat de reconstruir una “poètica” a partir de l'obra en prosa de Sèneca, i tampoc no considera possible la interpretació filosòfica de les tragèdies mateixes (2003). Molt recentment ha aparegut un treball important, STALEY (2010), que tracta de reconstruir una estètica tràgica senequiana a partir de l'obra en prosa, i retorna al model aristotèlic. Voldriem esmentar també un intent de relacionar poètica i datació de la tragèdia senequiana a BALZAMO (1957). LEFÈVRE Ed. (1972) és, per la seva banda, un recull d'articles sobre Sèneca que reflecteixen, sobretot, la tradició germànica d'estudiis senequians anterior als anys setanta. Alguns dels articles reproduïts són rellevants per a la qüestió de la relació entre el model poètic senequià i el discurs filosòfic subjacent: EGERMANN, KNOCHÉ, OPELT, VON FRITZ. En l'àmbit germànic, és enfront d'aquesta tradició que apareix el provocador DINGEL (1974).

⁵²⁷ GOLDSCHMIDT (1969) p. 178 recorre a aquests passatges per documentar una idea estoica de tragèdia: “*Les critiques platoniciennes de la tragédie visaient, derrière l'immoralité des personnages, une conception inexacte de la vie humaine et du temps. (...) Mais, contrairement à ce qu'avait jugé Platon. (pour les stoiciens) l'exégèse morale des tragiques peut contribuer à l'éducation; elle analyse les fautes qu'il convient d'éviter.*” Allò que podem trobar en Sèneca sobre el teatre i sobre la relació d'aquest amb l'educació és extremament complex, i no pensem que es pugui reduir a aquest esquema. Per a un punt de vista diferent: DE ROMILLY (1971).

⁵²⁸ Citem l'edició d'OLDFATHER.

καὶ
βίον θερίζειν ὥστε κάρπιμον στάχυν·
καὶ ὅσα τοιαῦτα.

Marc Aureli, 11.6⁵²⁹

No solament no trobem un passatge similar en Sèneca, sinó que les observacions que aquest fa sobre poesia i teatre -escadusseres, com dèiem, però potser de més gran densitat conceptual- són difícils de conciliar amb el discurs d'aquests dos contemporanis seus. Així com Epictet i Marc Aureli semblen atribuir-li a la tragèdia un rol inequívoc, ja determinat⁵³⁰, els textos de Sèneca mantenen obert el caràcter problemàtic de la tradició poètica, la dificultat per integrar-la en el sistema de sabers que el filòsof considera com a vàlid⁵³¹. No és impossible, però, de trobar una relació entre la tragèdia senequiana i el marc intel·lectual del filòsof, com féu, de manera brillant, ROSENMEYER⁵³².

La qüestió, tan repetida, de la relació entre la “filosofia” -o potser, més aviat, els textos filosòfics⁵³³- i les tragèdies de Sèneca ens remet a una altra: com integrar les tragèdies de Sèneca en el marc intel·lectual, i fins i tot podríem dir, novament, en el marc epistèmic en què viu immers seu autor. Els problemes a què ens enfrontem no són els mateixos que ens trobàvem a propòsit d'Eurípides. En el cas del tràgic grec, no teníem una idea precisa del significat que el marc de *performance* donava a les tragèdies, i havíem d'establir una hipòtesi prèvia de lectura a fi de confrontar-la amb els textos. En el cas de Sèneca, en canvi, la textualització de l'obra poètica es pot donar per acomplerta, i encara que puguem tenir molts dubtes sobre l'estatus del text poètic en el

⁵²⁹ Citem l'edició de DALFEN.

⁵³⁰ A *Discursos* 1.28.11-13 Epictet du a terme una anàlisi de la decisió de la Medea d'Eurípides de matar els seus fills (vv. 1078-1080) en discussió amb l'anàlisi prèvia de Crisip. A STALEY (2010) p. 56, aquesta anàlisi apareix com a paradigma de lectura estoica de la tragèdia. Estem totalment d'acord en el cas d'Epictet, però el fet és que Sèneca, en les seves referències a la poesia, es decanta per d'altres procediments, i, per això mateix, no creiem que els punts de vista expressats a Epictet i Marc Aureli es puguin generalitzar.

⁵³¹ Tot i això, cf. GAZICH (2008) defensa a partir d'*Epistulae Morales* 120.11 el caràcter potencialment didàctic de la tragèdia. A la p. 214 es parla de la “*plurisemanticitat*” de la tragèdia. Segons aquest autor, el context estoic pressuposava que la *lectio difficilior* era la pròpia del *sapiens*.

⁵³² ROSENMEYER (1989) ofereix una anàlisi ja clàssica de la manera com les doctrines estoiques sobre el cosmos traspuen de les tragèdies de Sèneca, sense que aquestes siguin pròpiament peces d'edificació filosòfica. Hi estem d'acord, encara que mantindrem el principi que el “món” en què transcorren les tragèdies de Sèneca no és “el cosmos estoic”. El veiem, més aviat, com un medi artificiós, en què s'incorporen elements de la cosmovisió estoica, sense reproduir aquesta en tots els detalls. Trobem molt assenyats els comentaris de la ressenya del llibre de ROSENMEYER a INWOOD (1991). En qualsevol cas, és molt difícil d'establir els límits entre el que correspon a una intenció deliberada de transmetre doctrina filosòfica, i el que, simplement, forma part de les convencions del gènere. Així, DAVIS (1993) p. 126: “*It would be unwise, however, to assume a priori that Seneca wrote tragedy as just another means of spreading the Stoic gospel, for in incorporating philosophical material into choral odes Seneca was following standard Graeco-Roman dramatic practice. Seneca's tragedies include reference to philosophical doctrines not because Seneca happened to be a philosopher but because he was a tragedian.*”

⁵³³ Entenem que no és necessari d'identificar una cosa amb l'altra -si entenem “filosofia”, la qual cosa ja seria prou discutible, com a quelcom “viscut” pel seu autor-. Així, els punts de vista expressats a DINGEL (1974) poden ser criticables des de molts punts de vista, però és innegable que resten oberts com a possibilitat: no hi ha res que ens garanteixi que les obres filosòfiques de Sèneca expressin allò que el seu autor “pensava”. En canvi, sí que sembla possible de situar-les dins d'una determinada tradició filosòfica.

món hel·lenístic-romà, aquests no són de la mateixa naturalesa. No té sentit d'emetre una “hipòtesi de partença”, en tant que, aquí, sí que tenim textos que reflecteixen l'opinió dels grecs i llatins sobre la poesia.

En canvi, en el cas de Sèneca, ens enfrontem a problemes diferents. Aquí la dimensió col·lectiva ja no pot donar-se per garantida, no coneixem els canals de difusió específics d'aquestes obres, ni quin era exactament el seu públic. No sabem, tampoc, quines eren les posicions específiques de Sèneca a propòsit de la tragèdia. No hi ha cap text de Sèneca que sigui una “poètica”, ni tan sols una “retòrica”, o cosa similar, que ens informi dels punts de vista del filòsof a propòsit de l'obra tràgica, o de les obres poètiques en general.

Tot i això, sí que trobem en l'obra senequiana un cert nombre de passatges que, amb més o menys coherència, ens permeten de reconstruir alguns d'aquests punts de vista. Estem convençuts que el caràcter dispers de la reflexió teòrica sobre la poesia en Sèneca no és indicatiu de desinterès ni de manca de fonaments intel·lectuals, sinó, més aviat, d'una viva comprensió dels problemes que plantejava l'existència mateixa de la praxi poètica dins el sistema de coneixement a què s'adheria el filòsof⁵³⁴. Com a tal, doncs, ens pot permetre d'arribar a algun resultat.

Així, en aquest capítol maldarem per arribar, si no a una doctrina coherent, sí a la síntesi d'unes certes línies de pensament que ens permetin de veure quina pot ser la posició de la tragèdia, insistim, no en un “sistema” senequià, sinó en el conjunt del pensament de Sèneca, i, més enllà d'això, en el marc intel·lectual en què Sèneca produeix les seves obres.

2. El marc comunicatiu

La tragèdia senequiana no es mou en els mateixos paràmetres que el gènere tràgic que Aristòtil prenia en consideració. Però, de tota manera, podem considerar que les transformacions sofertes pels gèneres poètics en època hel·lenístic-romana són una continuació del procés de textualització que ja s'havia iniciat en època de l'Estagirita, si no abans. Aquest últim encara parlava dels *anagnostikoi poietai* com d'una possibilitat aparentment secundària dins la poesia⁵³⁵. En època de Sèneca, en canvi, la lectura i l'estudi de poemes entre les elits té una gran importància⁵³⁶. Cal afegir-hi, probablement, una varietat molt més gran en possibilitats de *performance* privada. En el cas que ens interessa, tenen una especial importància les freqüents *recitationes* de poesia dramàtica⁵³⁷ en les cases dels membres de les minories cultes. Cal veure que aquesta multiplicitat de

⁵³⁴ KNOCHE ([1941] 1972) p. 61 diu: *Die Dichtkunst ist für den Ethiker Seneca überhaupt etwas höchst Problematisches. Nur selten nimmt er zu ihr Stellung, und niemals ausführlich oder zusammenhängend.* Totalment d'acord. Però cal tenir en compte la possibilitat que aquest procediment senequià no sigui merament una mancança, sinó part inherent del seu discurs filosòfic.

⁵³⁵ Aristòtil, *Retòrica*, 1413b.

⁵³⁶ CITRONI (1989) descriu, en paraules de l'autor mateix, “*alcuni tipi, che mi sembrano meglio riconoscibili, e più notevoli, di forme di rapporto autore-destinatario (o testo-destinatario)*”. La humilitat d'aquesta declaració inicial serveix, de fet, per introduir una magnífica exposició de la informació disponible sobre la circulació de textos entre les elits romanes. Cf. també STARR (1987), a propòsit de la noció que la circulació principal dels textos literaris tenia lloc, no en el mercat, sinó mitjançant relacions personals. Tant si és així com si no, hem de tenir present aquest model en considerar les tragèdies de Sèneca. Així, per exemple, la idea que apuntem que l'*Hercules furens* i el *De Providentia* anaven adreçats a un mateix públic fa sentit, sobretot, si considerem que l'àmbit de circulació primària d'aquestes obres no era el mercat, sinó el cercle de coneguts de Sèneca mateix. Per desgràcia, es tracta únicament d'una hipòtesi.

⁵³⁷ Els nostres principals testimonis de representacions privades es troben a Suetoni, *August 74* i *Domicià 7.1*, a Plutarc,

canals de difusió i recepció implica, també, una ampliació en el ventall de les possibilitats interpretatives.

Almenys en l'àmbit que hem anomenat hel·lenístic-romà, el teatre és la forma poètica que més òbviament pot arribar a un públic ampli. Alhora, ens consta l'existència d'obres dramàtiques que, gairebé sens dubte, no foren concebudes per a l'escena pública, sinó per a la seva difusió entre les elits: les tragèdies de Diògenes de Sinope i altres filòsofs. De tota manera, no sabem si en algun moment arriben a constituir-se pròpiament dos circuits separats, un de teatre "culte" i un altre de "popular", que segueixin unes pautes de composició diferents. Els indicis que tenim apunten més aviat en la direcció contrària. Una mateixa obra podia difondre's per canals diferents: en època alt-imperial era freqüent que obres que havien de presentar-se en *performance* pública fossin donades a conèixer prèviament a un grup reduït sota la forma de la *recitatio*⁵³⁸. Però amb això no podem arribar a copsar una realitat que segurament podia incloure matisos molt diversos⁵³⁹.

Un exemple dels problemes que ens trobem, i sobre el qual tornarem més endavant: la I Oda Coral de l'*Hercules furens* conté clares al·lusions intertextuals al *Faetó* d'Eurípides i al *De Providentia* de Sèneca mateix. Com que, sobretot, aquesta última al·lusió sembla estar carregada de significat -en parlarem en el capítol corresponent-, podríem suposar que Sèneca va compondre aquesta obra per a un públic que, com a mínim, coneixia el *De Providentia*, i que no devia ser la plebs de la ciutat de Roma. Però és igualment imaginable que aquesta al·lusió estigui destinada únicament a les persones cultes que llegissin la tragèdia o la sentissin recitar, i que el gran públic que, hipotèticament, assistís a la representació de l'obra en el teatre no tingués cap necessitat de percebre-la per gaudir de la *performance*.

Cal dir que, en el cas dels llatins, tampoc no és segur que tot el públic, o fins i tot una part important d'aquest, seguís amb precisió tot el que es deia en l'espai escènic durant un espectacle en què la música i la dansa tenien una part important⁵⁴⁰. Encara tenim menys motius per pensar-ho en el cas del teatre llatí, per tal com -almenys si hem de creure en els testimonis- en aquest s'accentuaven molt més els aspectes tant visuals com musicals de l'espectacle⁵⁴¹. El fet que en època júlia-clàudia el públic ja no tracti amb el "megatext" gairebé immediat de les representacions tràgiques de les dècades immediatament anteriors, sinó amb una tradició ben assentada al llarg dels segles, potser fa encara menys necessari que segueixi amb detall els arguments de les obres. Segurament, els romans que anaven a veure una "Medea" o un "Tiestes" -almenys, aquells qui tenien un coneixement mínim dels arguments tràgics- necessitaven menys explicacions que el públic atenès del temps de Sòfocles i Eurípides, per al qual, podem suposar, encara no hi havia una versió estàndard de la història de Medea⁵⁴², mentre que per als romans aquesta versió estàndard era, precisament, la *Medea* d'Eurípides⁵⁴³, coneguda a través de les diverses *imitationes*.

Moralia 711 Ass., a Sal·lusti, *Bellum Iugurthinum* 85.13, i, també, a Sèneca, *Naturales Quaestiones*, 7.32.3. Cf. També, Plutarc, *Crassus* 33 sobre l'ús del cap d'aquest en una representació en la cort dels parts. Cf. LITTLEWOOD (2004) p. 2. n. 2, (BOYLE) 2006 pp. 186s.

⁵³⁸ Cf. Plini, *Epistulae* 1.15.2, 3.1.9 i 7.17.11. Cf. KELLY (1979).

⁵³⁹ Ni tan sols no és clar el concepte de "lectura silenciosa". TARRANT (1985) p. 15 ens recorda que entre els antics era comuna la lectura solitària en veu alta, que els antics feien de *performers* per a si mateixos. Això pot semblar una banalitat, però no ho és: ens permet de pensar que, fins i tot en una obra destinada a la lectura solitària, pot haver-hi estructures que adquireixen tot el seu sentit només mitjançant l'execució oral.

⁵⁴⁰ Cf. ARNOTT (1991), p. 27.

⁵⁴¹ Cf. BOYLE (1987) p. 8.

⁵⁴² Cf. MCDERMOTT (1989) pp. 9-24.

⁵⁴³ ARCELLASCHI (1990), ROSATO (2005) Cap. 2.

Per tots aquests motius, és molt difícil de fer una pragmàtica de les diverses formes de tragèdia posteriors als segles V-IV a. C., i ens falta context per a la comprensió de la tragèdia senequiana. A continuació enumerarem alguns fenòmens que, malgrat tot, sembla que es donen en el teatre romà d'època alt-imperial, sempre conscients que es tracta només d'aproximacions.

1) Possibilitat d'interpretar la tragèdia com a gènere impregnat de connotacions polítiques. Aquesta possibilitat reposaria sobre una tradició d'exhibició del poder romà en el teatre -presentació dels magistrats o de l'emperador davant del poble- i, alhora, del teatre com a lloc en què es produeixen alçaments populars⁵⁴⁴. De tota manera, la relació entre tragèdia política és més pròpia en època republicana, en què la tragèdia, precisament, té una dimensió pública molt més important. Ja abans de l'arribada de l'Imperi, la tragèdia deixa d'ocupar un lloc prominent entre els espectacles populars⁵⁴⁵. Però, en canvi, aquesta època ens ha llegat un recull d'anècdotes sobre poetes tràgics que, voluntàriament o involuntària, tenen problemes amb figures de poder a causa de les seves obres⁵⁴⁶, i en el *De Oratoribus* de Tàcit⁵⁴⁷ s'arriba a dir explícitament que la poesia es pot emprar com a mitjà per dir el que ja no es pot expressar en la plaça pública. Aquesta possible funció política de la tragèdia en època imperial sembla centrada en els canals de difusió més propis de les elits: lectura, *recitationes* privades, etc.

Un coneixement efectiu del paper polític de la tragèdia seria molt important per a la comprensió del context, per esbossar una pragmàtica de la producció i difusió de textos tràgics en la Roma júlia-clàudia. En realitat, comprem aquesta producció i difusió de manera molt parcial. Ens permetria d'ubicar la tragèdia en una situació política molt complexa, la que es dona en l'època de la dinastia júlia-clàudia -i, a tot estirar, de la flàvia- en què una *nobilitas* que encara conserva el record de la seva posició rectora es veu limitada pel règim imperial, i, possiblement, desenvolupa formes de discurs que només s'entenen en el marc d'aquesta situació contradictòria⁵⁴⁸.

De tota manera, confessem el nostre escepticisme. No ens sembla versemblant que el gènere tràgic s'emprés, de manera continuada, com a mitjà privilegiat per criticar un règim imperial que, de fet, es consolida al llarg del segle I d. C. Estem d'acord amb CALDER III (1983) p. 195 en una cosa⁵⁴⁹: "(...) *I find it only naive to hold that Seneca was rebuking Nero in the guise of Atreus. Such*

⁵⁴⁴ Cf. BEACHAM (1991) pp. 66ss.

⁵⁴⁵ BEACHAM (1991) p. 125: "*The composition of tragedy -at least that intended for staging- apparently died out after Accius.*" BEACHAM apunta que és en aquesta època que comencem a tenir nombroses notícies de tragèdies escrites per "polítics", i que potser aquest fenomen apunta a una transposició de les formes de l'oratòria política a l'àmbit de la tragèdia. Pot ser, evidentment, encara que en últim terme es tracti de mera especulació. En qualsevol cas, volíem fer un parell d'aclariments, per tal d'evitar confusions: a) El fet que els "polítics" escriguin tragèdia, i fins i tot que hi expressin les seves idees, no té a veure amb un "paper polític" de les representacions tràgiques, que en aquesta mateixa època semblen haver estat cada cop més escasses. Són dues coses diferents; b) Aquesta assimilació de l'oratòria política a la tragèdia, si realment es va produir, no s'ha de confondre amb la retorització de la poesia llatina en època alt-imperial, que es produeix, precisament, perquè la poesia adopta modes d'una tradició retòrica que no pertany pròpiament a l'esfera pública.

⁵⁴⁶ ERASMO (2004) pp. 101-117 discuteix l'ús polític del mite d'Atreu i Tiestes en l'Alt Imperi i comenta, també, el cas d'Emili Escaure i d'altres.

⁵⁴⁷ Un tractament recent, i sens dubte interessant d'aquest diàleg, a CAVIGLIA (2008).

⁵⁴⁸ Un bon tractament d'aquesta qüestió, centrat en unes poques figures, a RUDICH (1997).

⁵⁴⁹ Volem deixar clar que, tot i així, no compartim la seva interpretació del *Thyestes*. Pensem que té un defecte fonamental: sembla entendre que el caràcter "tirànic" del règim de Neró implicaria que les obres poètiques compostes al servei d'aquest no podrien ser nominalment "anti-tiràniques". Trobem exemples del contrari -dos exemples molt diferents, en dos registres igualment diferents- en l'*Apocolocintosi* i en el *De Clementia* de Sèneca mateix. La comparació amb *Octàvia* ens referma en la nostra opinió: sembla raonable d'acceptar que aquesta última és una obra post-neroniana, i que el seu anònim autor estableix lligams implícits entre el seu "Neró" i l'Atreu senequià. Això no implica que l'autor ataquí una ideologia política anomenada "tirania", sinó que representa un príncep determinat com un tirà: Neró, que gairebé amb seguretat ja era mort en el moment de compondre's l'obra, i havia estat reemplaçat per un nou príncep hostil a la memòria de l'anterior. Les complicades circumstàncies polítiques de "l'any dels quatre

rebuke would be useless and stupidly dangerous." La noció d'una "tragèdia política" és resultat de la interpretació de conjunt d'una sèrie d'anècdotes que poden respondre a altres realitats.

Sembla probable que les diverses històries en què poetes tràgics són condemnats a mort, etc., tinguin alguna base històrica, ni que sigui molt feble. Alhora, però, recolzen sobre un *pattern* narratiu prou definit: les diverses històries en què els emperadors de la dinastia júlia-clàudia -amb la relativa excepció d'August- i Domicià -i, en alguns casos, també Vespasià- mostren la seva crueltat i la seva inclinació a la tirania. La relació entre aquest *pattern* narratiu i la realitat dels, aproximadament, primers cent cinquanta anys de règim imperial no és clara, de la mateixa manera que tampoc no és clar si realment existiren "emperadors bojos", tal com convencionalment apareixen retratats Cal·lígula, Neró, i fins a un cert punt altres figures com el vell Tiberi i Domicià. Però la seva reiteració, gairebé segur, respon a les necessitats propagandístiques dels historiadors del segle II d. C. -Tàcit, Suetoni, segurament també Dió Cassi-, i a les seves fonts en època flàvia -Cluvi, Fabi, Plini el Vell⁵⁵⁰-, que, segons sembla, dugueren a terme una labor de desprestigi dels emperadors juli-claudis -amb l'excepció d'August, primer emperador- en benefici de Vespasià i els seus fills, i, posteriorment, de Domicià en benefici dels Antonins⁵⁵¹. Preferiríem no pronunciar-nos sobre la qüestió, prou debatuda⁵⁵², de si aquestes històries realment reflecteixen la repressió efectiva de les elits nobiliàries romanes durant la dinastia júlia-clàudia -i, fins a un cert punt, la flàvia-, o si es tracta d'una visió esbiaixada del passat. En qualsevol cas, la realitat històrica d'aquestes anècdotes, i la situació que reflecteixen, són problemàtiques *per se*.

Tot i això, no hem de confondre la utilització sistemàtica de la tragèdia com a "gènere d'oposició", que ens sembla inversemblant, i la possibilitat general que en determinades ocasions es trobin continguts de caràcter polític en el gènere tràgic. En qualsevol cas, podem donar gairebé per fet que les tragèdies de Sèneca, com els altres textos de la mateixa època, reflectiran d'una manera o una altra les transformacions que tenen lloc en la societat romana durant la dinastia júlia-clàudia i la pèrdua de poder, sovint per procediments violents, que hi experimenten la *nobilitas*.⁵⁵³

2) La "retorització" dels modes d'expressió, i fins i tot de pensament, de les elits romanes durant el període alt-imperial⁵⁵⁴. L'ús d'aquest terme per referir-se al període neronià ja s'ha

emperadors" no ens semblen un problema. Galba i Vespasià són clarament antineronians, i els principats d'Otò i Vitel·li -igual que el de Galba, d'altra banda- són extremament breus.

⁵⁵⁰ Tàcit, com és ben sabut, esmenta aquestes fonts en els llibres neronians dels *Annales*: Cluvi Ruf a 13.20 i 14.2, Fabi Rústic a 13.20, 14.2 i 15.61, Plini el Vell a 13.20 i 15.53. És possible que no tinguem una base suficient per extrapolar la presència d'aquestes fonts al conjunt de la historiografia posterior sobre el període juli-claudi, però, de tota manera, són un bon indicatiu de la dependència d'aquesta historiografia respecte de fonts més properes en el temps als fets narrats, en una època, la flàvia, indubtablement hostil a la memòria de Neró *et al*.

⁵⁵¹ Flavi Josep, *Antiguitats Jueves* 201.54 ve a dir que la gran majoria d'historiadors que han escrit sobre Neró han estat extremament tendenciosos, o bé a favor d'aquest emperador, o bé en contra. Encara que no citi noms concrets, podem donar gairebé per segur que les fonts que hem conservat són les que depenen d'aquests últims.

⁵⁵² L'exposició clàssica d'un Imperi Romà que, durant els seus primers anys, destrueix les elits nobiliàries de la República, en part físicament, es troba a SYME (1939) pp. 490-508. Un tractament relativament recent, i molt exhaustiu del període neronià des d'aquest punt de vista es troba a RUDICH (1993). Un interessant tractament del problema successori en l'Imperi Romà, aparentment molt poc relacionat amb el nostre tema, però que ens ha ajudat a situar-nos històricament, es troba a MIQUEL (1969).

⁵⁵³ Una breu llista de publicacions que han intentat una interpretació política de les tragèdies de Sèneca mateix: SIPPLE (1938), BISHOP (1985), LEFÈVRE (1985), LEFÈVRE (1990), SCHUBERT (1998), GREWE (2001).

⁵⁵⁴ BOYLE (1987) p. 14 parla del predomini de la retòrica en la producció literària com de "*index of an age of political repression and moral lethargy*". D'alguna manera té raó, però preferiríem evitar les qualificacions morals. Les arts retòriques constitueixen un llenguatge en què uns sectors determinats dins un medi social determinat parlen del seu món i no es poden reduir a una mera qüestió de règim polític. BONNER (1949) i RUSSELL (1983) segueixen sent obres de

transformat en tòpic, i podríem arribar a dubtar que la recerca actual l'utilitzi sempre amb el mateix significat. És un terme òbviament important en l'estudi de Sèneca, en tant que les tragèdies d'aquest autor han estat qualificades de “retòriques”⁵⁵⁵. Els fenòmens més representatius que se solen subsumir sota el terme “retorització” són els següents:

i) Construcció de les obres poètiques com a pura expressió lingüística fonamentada en els modes de la Retòrica contemporània. No és un fenomen exclusiu de l'època neroniana ni de la literatura llatina, i les seves arrels es podrien trobar, entre d'altres, en les obres d'Eurípides. Però es manifesta amb especial força en l'anomenada Edat de Plata de les lletres llatines, i aquest fet s'ha volgut posar en relació amb (ii) i (iii).

ii) El nou desenvolupament d'una rica tradició retòrica que, com a conseqüència de la desaparició de les llibertats republicanes, ha perdut el seu lloc natural d'exercici, i, en canvi, es transforma en un mitjà habitual d'expressió i creació literàries, deslligat de l'ocasió concreta d'execució⁵⁵⁶.

iii) El presumpte ús de mitjans retòrics en època júlia-clàudia com a recurs per expressar punts de vista que el règim imperial ha eliminat de l'espai públic. Així, se sol suposar que la retòrica, i els gèneres literaris que en alguna mesura es basen en la retòrica, són molt sovint un mitjà d'expressió, sempre ambigu, del descontent de les antigues elits republicanes que segueixen ocupant l'extrem superior de l'escala social, però han perdut poder efectiu. És el mateix fenomen a què al·ludíem abans en referir-nos a l'ús polític de la tragèdia, contemplat des d'un altre punt de vista. Tornem a trobar el mateix problema: la manca de veritable coneixement històric ens impedeix d'emetre un judici definitiu sobre aquesta qüestió, però, alhora, no podem prescindir-ne del tot.

3) En comú amb altres gèneres poètics llatins, la radicalització -que es dona ja en època hel·lenística- del que podríem anomenar el caràcter obert del text poètic. Aquest busca descaradament la relació intertextual, al·ludeix de manera conscient a textos anteriors sense els quals no es pot comprendre plenament el seu significat⁵⁵⁷. És obvi que aquesta tendència no neix en època hel·lenística, però sí que s'hi aguditza, i es perllonga en època romana.

El reconeixement de l'existència de pre-textos és clau per a la interpretació de la tragèdia senequiana, i no precisament per una comprensió banal del teatre llatí com a gènere imitatori. La *imitatio* forma part de la dinàmica creadora del poeta llatí, i no de la mateixa manera en tots els gèneres⁵⁵⁸. El cas dels gèneres teatrals pot considerar-se extrem.

Podem observar en les tragèdies de Sèneca uns determinats fenòmens que, almenys en

referència. Essencial per a Sèneca: CANTER (1925). No podem resistir-nos a la temptació de reproduir la següent afirmació de Veyne ([1993] 1995) p. 12: “[...] la elocució antiga era en general una espècie de bel canto y, como este último, atraía a incontables aficionados.” No estem segurs que sigui el millor entre els símls possibles, però, en tot cas, ens dona una bona idea del que era el valor psicagògic de la retòrica, de la seva capacitat de commoure els ànims.

⁵⁵⁵ LEO (1878) pp. 147-159. Cf., també, CANTER (1925) i BONELLI (1978).

⁵⁵⁶ Una excel·lent explicació del paper de la Retòrica en els sistemes d'educació de la República tardana i de l'Alt Imperi, i de les transformacions que experimenta com a conseqüència dels canvis polítics, a CORBEILL (2007).

⁵⁵⁷ Cf. MARTINDALE (1993), HINDS (1998), EDMUNDS (2001) per a una visió general.

⁵⁵⁸ Una bona panoràmica d'aquesta difícil qüestió a: WEST / WOODMAN Eds. ([1979] 2007), amb capítols dedicats a la *imitatio* en gèneres específics.

aparença, provenen d'aquest marc de producció i difusió que acabem de descriure:

1) Pèrdua de solidesa argumental, substituïda per l'exhibició retòrica dels personatges i del Cor en moments culminants d'una acció molt esquemàtica, que el receptor del text comprenia, gairebé sens dubte, a partir del seu coneixement previ de la tradició tràgica⁵⁵⁹.

2) Pèrdua d'unitat en l'espai i en el temps, que no es tradueix en una espacio-temporalitat més àmplia i diversificada -com, per exemple, trobaríem en les obres de Shakespeare-, sinó en una successió de quadres amb una ubicació espacial-temporal imprecisa⁵⁶⁰. El problema, tantes vegades tractat, de la presència o absència del Cor -no sabem si el Cor roman en escena al llarg de tota l'obra, i si no, tampoc no sabem quan entra i quan surt-⁵⁶¹ solament és una part d'una qüestió més àmplia: sovint no hi ha un "espai", ni uns "espais" definits de tal manera que puguem situar-hi amb claredat l'acció.

La construcció dramàtica de les tragèdies de Sèneca no sembla arrelar en la realitat física de la *performance*, com succeïa amb les d'Eurípides i dels altres dos tràgics grecs. A aquella manera de constituir-se l'obra dramàtica en què el teatre de Dionís acollia un Cor i uns actors que "feien" l'acció, que la representaven sense perdre la seva identitat de *performers* i de participants en el culte, se li contraposa, en Sèneca, una construcció verbal que té clares arrels en la Retòrica i la poesia del seu temps, i que, igual que aquestes, té com a model subjacent algun tipus d'espectacle, d'exhibició. Però es tracta d'un espectacle, d'una exhibició profundament diferents, en què allò que predomina no és el moviment dels *performers* en un espai preestablert, sinó la descomposició d'una acció, a vegades molt esquemàtica, o que simplement es dóna per coneguda, en una sèrie de quadres en què s'emfasitza la coloració emocional de cadascuna de les situacions i la capacitat del poeta per expressar-les mitjançant la construcció retòrica adequada⁵⁶². Diversos autors consideren que aquesta estructura dramàtica demostra que aquestes tragèdies no foren pensades per a la representació, però igualment podríem posar-la en relació amb les presumptes formes de declamació retòrica que serveixen de paradigma per a la representació dramàtica, la destinació de les tragèdies a representacions privades en un espai reduït i molt més manipulable, etc.

3) Les obres semblen situar-se dins una complicada xarxa d'al·lusions intertextuals que no sempre veiem amb claredat, però que certament hi és⁵⁶³. L'al·lusió intertextual forma part dels discursos dels personatges i del Cor sobre realitats allunyades. Tampoc en aquest cas no es tracta d'una innovació posteurípidea, sinó, més aviat, d'una exacerbació de quelcom que ja es trobava en la tragèdia àtica, i en les tradicions poètiques gregues en general. Tot i això, les tragèdies de Sèneca ens permeten de reconèixer que l'erudició mitològica ha adquirit per si mateixa estatus de saber: les al·lusions en l'èpica i el teatre grecs estan molt lligades a l'assumpte que s'està tractant o són rellevants d'alguna manera, mentre que les contínues exhibicions d'erudició mitològica senequianes semblen pressuposar que una de les obligacions del poeta tràgic és de demostrar coneixement de la

⁵⁵⁹ D'acord amb el nostre parer, la breu argumentació de ZWIERLEIN (1987) pp. 15-17 és plenament convincent: [...] *Seneca erwartet von seinen Hörern, dass sie die Medea des Euripides kennen* (p. 16).

⁵⁶⁰ Aquest és, de fet, l'eix de KUGELMEIER (2007). Cf. esp. pp. 25-42. Les conclusions de KUGELMEIER, naturalment, estan subjectes al pressupòsit d'un "escenari" virtual en què no compta solament l'elaboració retòrica, sinó també el moviment escènic i, com apuntàvem, la construcció d'espai i temps que, idealment, serveix com a marc d'aquest. De tota manera, també és possible de defensar per a les tragèdies de Sèneca com a estructura dramàtica més compacta, per bé que estranya a les nostres convencions. Així, p. ex., DANGEL (2003) p. 86.

⁵⁶¹ Cf. ZWIERLEIN (1966) pp. 72-76, fonamental per a aquesta qüestió. Un tractament detallat a KUGELMEIER (2007) pp. 148ss., amb abundant bibliografia, i *passim*.

⁵⁶² Cf. FITCH / MCELDUFF (2008).

⁵⁶³ Existeix un gran nombre d'estudis parcials, o que poden aprofitar-se d'una manera o una altra per a aquesta qüestió. Els enfocaments teòrics poden ser molt diversos, i anar des de la forma més clàssica de la *Quellenforschung* fins a l'estudi modern de la intertextualitat. Així, un treball ja antic i molt valuós és KAPNUKAJAS (1930). BILLERBECK (1988) també és important per a aquesta qüestió, encara que tampoc no tracti pròpiament la intertextualitat. Entre la bibliografia recent, voldríem destacar LITTLEWOOD (2004) Cap. 5 i TRINACTY (2007).

mitologia en general.

La pregunta per la representació escènica de les obres de Sèneca⁵⁶⁴ està òbviament relacionada amb aquesta última qüestió, i la impossibilitat d'obtenir una resposta segura és una de les nostres principals febleses en llegir la tragèdia senequiana: no en coneixem els canals de difusió, ni el públic intencional. En principi, es tracta d'una doble pregunta: per la seva representabilitat i per la seva representació efectiva en vida de Sèneca mateix. Però aquesta distinció mateixa pot ser problemàtica.

En primer lloc, perquè fins i tot les argumentacions més sòlides contra la representabilitat de la tragèdia senequiana⁵⁶⁵ deixen de banda un argument purament negatiu, que ja ha estat adduït prou sovint: no coneixem amb un grau raonable de certitud les convencions escèniques que s'aplicaven en el segle I d. C.⁵⁶⁶ -de fet, nombrosos especialistes entenen que sí que és possible de reconstruir unes convencions escèniques que permetrien la representació de la tragèdia senequiana⁵⁶⁷-, i tampoc no sabem fins a quin punt aquestes diferien entre les representacions en un gran teatre i en petits teatres privats i cases particulars⁵⁶⁸. Així, el meticulós estudi de KUGELMEIER (2007) -valuosíssim, d'altra banda-, demostra amb un grau raonable de certitud que les tragèdies de Sèneca no són aptes per a una representació de caràcter naturalista: no tenen una estructura espacial ni temporal que es puguin traslladar a un temps i un espai reals i efectius, i no hi manquen incoherències de desenvolupament argumental que ens fan difícil de "visualitzar" l'acció escènica. Però, alhora, no és clar si les exigències de naturalisme escènic que pressuposa aquest autor es poden traslladar, sense més, a l'escenari tràgic llatí, a les diverses formes de representació privada, etc.

En segon lloc perquè, com hem dit abans, no és clar, ni tan sols, que hagués d'existir una diferència formal clara i evident entre les tragèdies que estaven destinades a la representació, i les que s'adreçaven a un públic reduït, sinó que les segones podien ser una rèplica formal de les

⁵⁶⁴ Cf. ZWIERLEIN (1966), FANTHAM (1982) pp. 34-49, CALDER (1983) p. 184, SUTTON (1986), ZIMMERMANN (1990b), FANTHAM (2000). Un bon resum d'aquest debat es troba a FITCH (2000). Un tractament recent d'aquesta qüestió, que posa en dubte, novament, el caràcter teatral de la tragèdia senequiana, és el ja citat KUGELMEIER (2007).

⁵⁶⁵ Per exemple, ZWIERLEIN (1966), KUGELMEIER (2007) accepten solament la recitació, i FANTHAM (1982) pp. 34-49 nega fins i tot aquesta possibilitat i considera que les tragèdies de Sèneca es van compondre només per a la lectura. Enfront d'aquests, altres autors han tractat de demostrar la importància de llegir les tragèdies de Sèneca com a obra de teatre. Un precursor il·lustre es troba a HERINGTON (1966). Sobre la base de la seva presumpta representabilitat, l'estructura teatral de l'obra senequiana ha estat tractada, destacadament, a SUTTON (1986) i els col·laboradors HARRISON Ed. (2000). Cf., també, CALDER (1976/77). DUPONT (1995) defensa, encara que probablement sigui indemostrable, que la tragèdia llatina es constitueix sobre uns esquemes constants al llarg de la seva història, i que Sèneca s'hi troba de ple. Un bon resum, molt recent, de tota aquesta qüestió a BOYLE (2011) pp. xl-xliii. Cf. també EDMUNDS (2001) cap. 7 *passim*. Encara que no es refereixi a la tragèdia senequiana, la seva crítica global a DUPONT (1994) també es pot aplicar a aquest context.

⁵⁶⁶ Un interessant intent de posar en relació l'estructura dramàtica de l'obra de Sèneca amb les convencions escèniques que podem reconstruir a partir de la comèdia plautina: GRANT (1999).

⁵⁶⁷ Cf. BRAUN (1982), SUTTON (1986), ZIMMERMANN (1990a), DAVIS (1993). Les estadístiques que SUTTON publica en les pp. 29-31 són una bona mostra de com es pot trobar una estructura escènica a les tragèdies de Sèneca, per bé que, també en aquest cas, ens és impossible de saber fins a quin punt el manteniment d'una mínima "representabilitat" -o, en aquest cas, potser hauríem de parlar de fidelitat a convencions de la tragèdia grega, com pot ser el màxim de tres actors- es pot deure a una intenció de representabilitat real, o al simple manteniment d'estructures fossilitzades en el drama. Podríem arribar a imaginar que la lectura, o recitació d'una tragèdia no destinada a la representació escènica només fos comprensible per al públic intencional en el cas que es mantinguessin mínimament les convencions del gènere.

⁵⁶⁸ Cf. MARINER (1986) p. 53s., sobre el corpus tràgic de Sèneca: "[...] fos com fos que els hagués concebut ell, i què que n'hagi estat llur història real, el que ningú no discuteix és que, tant si anaven destinats a un públic, com si només a una lectura de saló, com si a un individual només, qualsevol de les tres suposicions, fins i tot la primera, exclou que fos una representació davant de masses llur destí real o bé projectat."

primeres⁵⁶⁹. Els defensors més aferrissats de la no representabilitat de les tragèdies de Sèneca han de reconèixer que aquestes s'organitzen d'acord amb uns principis que tenen òbvies arrels en la *performance* pública: nombre limitat d'actors, presència d'un Cor, etc. Les presumptes incoherències argumentals que fan difícil la visualització de l'acció dramàtica de les tragèdies senequianes no afecten en absolut aquestes convencions més bàsiques.

Hem de dir que trobem improbable que les tragèdies de Sèneca s'hagin representat mai en un gran teatre, per una senzilla raó: és poc versemblant que un personatge amb la importància històrica de Sèneca, rellevant en la vida política de l'època de Claudi i Neró, conegut com a filòsof, hagi dut a l'escena obres tràgiques sense que cap dels historiadors que treballen aquesta època n'hagi conservat cap referència. No coneixem al·lusions properes en el temps que parlin d'una representació. El cèlebre passatge de Quintilià en què es parla de les *praefationes* pot fer referència a un escrit o a una defensa oral⁵⁷⁰, però l'única notícia que tenim sobre el seu contingut sembla indicar que anaven adreçades a un públic selecte. Això no es contradia amb la possibilitat que les seves obres es donessin a conèixer, no solament en *recitationes*, sinó també en representacions privades. Naturalment, no podem excloure cap de les altres possibilitats: lectura privada de les seves tragèdies, recitacions -tant una cosa com l'altra es devien produir gairebé per força-, i possiblement representacions privades en cases particulars. En aquest últim cas no podem fixar convencions escèniques de cap mena. Podríem fins i tot suposar que no és necessari que totes les tragèdies hagin estat adreçades a uns mateixos canals de difusió⁵⁷¹.

Encara una observació: gràcies a les *praefationes* esmentades, sabem que Sèneca va discutir, com a mínim, qüestions estilístiques amb Pomponi Secund, un tragediògraf que sembla que va tenir un cert èxit en els grans teatres. És interessant que un autor que -segons sembla- componia les seves obres per a un públic ampli, i un altre que presumiblement s'adreçava a un públic reduït, poguessin competir. Això ens fa sospitar, encertadament o no, que els models poètics amb què treballaven Sèneca i Pomponi Secund eren bàsicament els mateixos, i que això reforçaria la hipòtesi que els tràgics d'època imperial componien les seves obres dins d'uns paràmetres en què convivien la dimensió espectacular de la tragèdia -fins i tot si aquesta dimensió espectacular no es realitzava- i l'elaboració poètica, conceptual, mitogràfica, etc., destinada a un públic d'erudits.

3. L'estatus epistemològic del text

Reconstruir una "filosofia" de Sèneca és difícil, en tant que les obres d'aquest autor no aspiren a construir un sistema, sinó que més aviat el pressuposen. STRIKER (1995) diu que els diàlegs de Ciceró no es poden apreciar si es contempen com a obres que s'expliquen plenament a si mateixes. Són intents de naturalització en llengua llatina, en el context romà, d'unes formes de pensament que els romans cultes ja coneixien com a gregues⁵⁷². Així, el públic intencional de Ciceró

⁵⁶⁹ Malgrat això, no podem estar d'acord amb la *reductio ad absurdum* de HERINGTON (1966) pp. 444s.: que tota obra destinada a la recitació es pot fer recitar per diferents veus, i, per tant, ja és representable. Aquesta formulació, en realitat, únicament expressa el nostre desconeixement de les convencions escèniques, que són l'única cosa que ens permetria de distingir entre tragèdies destinades a la recitació i a la representació.

⁵⁷⁰ Probablement a una defensa oral. Cf. ZWIERLEIN (1966) p. 164s. Vid. també Plini el Jove, 4.14-8 i 8.21.3.

⁵⁷¹ Cf. TANNER (1985) pp. 1108-1117, i *passim*. Encara que el tractament de les tragèdies de Sèneca s'aparti clarament de la norma, trobem molt interessant l'intent de detectar-hi diferents modalitats performatives a partir de les característiques del text.

⁵⁷² Cf. també LÉVY (1996), esp. pp. 15s.

llegia les seves obres filosòfiques sobre el rerefons d'obres gregues que hem perdut en la seva majoria. El cas de Sèneca no és idèntic⁵⁷³, però sí que té fortes analogies. El cordovès no exposa ni desenvolupa de manera sistemàtica el pensament estoic, probablement perquè la sistematització ja estava feta, i els seus propis escrits s'entenen per referència a un corpus de sabers anterior⁵⁷⁴. Això no implica que no pugui innovar, però aquestes innovacions no són una construcció a partir de zero. Aquest caràcter no auto-suficient del discurs filosòfic senequià⁵⁷⁵ contribueix, també, a entendre el que ha estat anomenat el seu caràcter situacional⁵⁷⁶.

Almenys des d'aquest punt de vista, bona part dels escrits filosòfics de Sèneca poden considerar-se derivatius. La seva forma ve determinada, fonamentalment, pel seu valor pragmàtic: parteixen d'un saber filosòfic preexistent amb l'objectiu declarat d'orientar el seu receptor intencional, formar-lo, consolar-lo, etc.⁵⁷⁷ Una segona qüestió que depèn de la primera és la de la plausibilitat d'aquests objectius declarats: així, no sabem fins a quin punt les obres de Sèneca -part d'aquestes, o la seva totalitat- recorren a aquest objectiu declarat únicament com a pretext per fer una exhibició retòrica, ni tenim idea de com ho percebia el públic intencional efectiu, quines realitats històriques es troben rere cadascun dels textos -quina és la relació real entre Sèneca i Lucili⁵⁷⁸, quina era la veritable finalitat de la *Consolació a Polibi*⁵⁷⁹, etc.-.

Així, la manca de context, el desconeixement de la tradició estoica prèvia, plantegen problemes interpretatius molt seriosos. No confiariem de poder trobar un marc en què sigui possible d'integrar, sense problemes, totes les afirmacions de Sèneca sobre poesia i teatre, i fins i tot tenim motius per dubtar que aquest marc hagi existit de veritat. Tot i això, sí que ens ha semblat possible de trobar-hi uns fils conductors, que, com a mínim, ens permeten de parlar d'una manera senequiana d'apropar-se al fet poètic. Avancem que no tenim la intenció de parlar d'un Sèneca "platònic", ni d'un Sèneca "aristotèlic"⁵⁸⁰. Dubtem que Sèneca pretengui resoldre problemes que en el seu context històric s'entenguessin com a específicament platònics, o específicament aristotèlics. Sí que creiem,

⁵⁷³ Així, INWOOD (2005) p. 10ss. ens presenta Sèneca com un autor que, a diferència de Ciceró, ja treballa en un medi filosòfic pròpiament llatí: "[...] *Seneca's generation was the first to grow up with such committed philosophers [sc. Fabianus e. a.], working in Latin, available as role models.*" Certament INWOOD té raó. Però no creiem que les nostres afirmacions, en últim terme, es contradiguin amb les seves: fins i tot si acceptem la diferència entre un Ciceró que aspira a naturalitzar la filosofia grega a Roma, i un Sèneca que ja la troba naturalitzada, tots dos són figures que, d'una manera o una altra, depenen de sistematitzacions anteriors.

⁵⁷⁴ La referència a un corpus de sabers que, com en el cas de Ciceró, és grec, no és inconvenient perquè Sèneca mostri sovint prejudicis antihel·lènics, i, en cert sentit, confereixi una major seriositat al pensament estoic en "romanitzar-lo". Més endavant veurem el seu tractament de les figures de Cató i d'Hèrcules a *De Constantia Sapientis* 2.1. Cf. SETAIOLI (1988) pp. 11-46 sobre les peculiaritats de la transposició del pensament grec a la llengua llatina en Sèneca.

⁵⁷⁵ Una clàssica exposició a HADAS (1958) i un estudi clàssic sobre el *De Ira* que parteix d'aquest pressupòsit a FILLION-LAHILLE (1984). No creiem que aquest punt de vista hagi quedat plenament refutat per la vindicació més moderna de Sèneca (cf. INWOOD 2005), almenys si acceptem que no estem discutint el valor intrínsec de l'obra, o del mateix pensament senequià, sinó els pressupòsits de lectura amb què ens hi hem d'aproximar. La plena comprensió de l'obra senequiana -ja impossible per a nosaltres- pressuposa la lectura de les obres que serveixen de base a la seva doctrina. Vid., també, les diverses contribucions a VOLK / WILLIAMS Eds. (2006) per a una visió àmplia del pensament senequià i de la relació d'aquest amb els diversos gèneres conreats per l'autor, i WIENER (2006) per a la relació entre el pensament estoic i l'entorn literari específic en què Sèneca va desenvolupar la seva activitat.

⁵⁷⁶ Cf. DIONIGI (2001).

⁵⁷⁷ INWOOD (2005) p. 144: "*Seneca is not, of course, a professional philosopher and teacher, with commitments to the full articulation of theory and to the improvement of other people's souls; this may contribute to his greater concentration on self-improvement and self-shaping, and on the impact one can have on oneself.*" Una cita prou representativa d'una idea que ha estat repetida de manera incessant.

⁵⁷⁸ Un exemple ja clàssic d'escepticisme davant d'aquesta qüestió: GRIFFIN (1976) p. 350ss. L'opinió contrària a GRIMAL (1978).

⁵⁷⁹ Cf. ATKINSON (1985) i VEYNE ([1993] 1995) pp. 195-198.

⁵⁸⁰ Sense pretendre treure-li valor al magnífic STALEY (2010). En qualsevol cas, no compartim les seves conclusions.

en canvi, que en els textos de Sèneca hi apareixen problemes que són els del seu temps i entorn, i que el filòsof parla des de la posició de qui no els ha donat una solució global i definitiva.

El nostre punt de partença és el següent: els escrits filosòfics senequians se supediten, almenys a grans trets, a una concepció general de l'educació filosòfica en què les veritats del *sapiens* no es troben pròpiament en cap text, i el progrés en la filosofia no pot basar-se mai en l'adhesió incondicional a uns textos. El *proficiens*⁵⁸¹, el qui avança pel camí de la filosofia, no pot formar-se en aquesta, tampoc, mitjançant la mera recepció de textos, sinó que la seva relació amb aquests ha de fonamentar-se, per força, en una actitud activa, de discriminació entre textos diversos -i mestres diversos- i d'integració d'allò que es consideri profitós.

Així, a *Epistulae Morales* 33.9-11, diu:

Aliquid inter te intersit et librum: quousque discas? Iam et praecipe. Quid est quod a te audiam, quod legere possum? (...) isti, qui numquam tutelae suae fiunt, primum in ea re secuntur priores, in qua nemo non a priore descivit; deinde in ea re secuntur, quae adhuc quaeritur: numquam autem inuenietur, si contenti fuerimus inuentis. Praeterea qui alium sequitur, nihil inuenit, immo nec quaerit. (...) Ego uero utar uia uetere, sed si propiorem planioremque inuenero, hanc muniam. Qui ante nos ista mouerunt, non domini nostri, sed duces sunt. Patet omnibus ueritas, nondum est occupata: multum ex illa etiam futuris relictum est.

Si hem entès bé el passatge, aquest pressupòsit de la impossibilitat de trobar la *veritas* en un text no implica cap mena de relativisme pel que fa a la *veritas* mateixa. Al contrari: el progrés filosòfic s'entén precisament com una cerca en què cadascun dels proficients pot fer un tram del camí, però la meta és la mateixa per a tots els discents. L'autonomia, la posició activa del *proficiens* no són una finalitat, sinó un mitjà per arribar a una vida acordada amb *natura* (*physis*) que seria la mateixa per a tothom⁵⁸²:

Inter cetera hoc habet boni sapientia: nemo ab altero potest uinci, nisi dum adscenditur. Cum ad summum perueneris, paria sunt, non est incremento locus, statur. (...) illud, de quo agitur, quod beatum facit, aequalest in omnibus.

Epistulae Morales, 79.8-9.

Altres passatges recolzen aquesta noció d'una veritat no recollida en cap doctrina, i d'un discent que ha d'avançar en l'elaboració de la doctrina mateixa:

Veneror itaque inuenta sapientiae inuentoresque; adire

⁵⁸¹ Sobre el *proficiens* en Sèneca: *Epistulae Morales*, 35.4 i 72.6, *De Vita Beata*, 24.4-5.

⁵⁸² Sobre el caràcter normatiu de la *physis* estoica: *SVF* II 937.11 i III.308. Sobre la unitat divina de l'ànima, la raó i la natura: I 158.

tamquam multorum hereditatem iuuat. Mihi ista adquisita, mihi laborata sunt. Sed agamus bonum patrem familiae, faciamus ampliora, quae accepimus: maior ista hereditas a me ad posteros transeat. Multum adhuc restat operis multumque restabit, nec ulli nato post mille saecula praecludetur occasio aliquid adhuc adiciendi; sed etiam si omnia a ueteribus inuenta sunt, hoc semper nouum erit, usus et inuentorum ab aliis scientia ac dispositio. Puta relicta nobis medicamenta, quibus sanarentur oculi: non opus est mihi alia quaerere, sed haec tamen morbis et temporibus aptanda sunt.

Epistulae Morales, 64.7s.

També:

Non crepabit subinde ostium, non adleuabitur uelum; licebit tuto uadere, quod magis necessarium est per se eunti et suam sequenti uiam. Non ergo sequor priores? facio, sed permitto mihi et inuenire aliquid et mutare et relinquere: non seruius illis, sed adsentior.

Epistulae Morales, 80.1

Fixem-nos en la insistència en *inuenire*, trobar. Encara que en aquests dos últims passatges no es parli pròpiament de textos, la direcció en què s'apunta ve a ser la mateixa: encara que la veritat sigui una, el *proficiens* no pot accedir a un mestre, ni a un text, que la transmetin tal qual, sinó que aquestes figures són únicament mediadors que poden orientar el deixeble en la cerca d'aquest saber filosòfic propi del *sapiens*.

Així, des del punt de vista estrictament filosòfic, el *proficiens* no pot triar de cap manera, ni té cap mena d'autonomia respecte del saber filosòfic mateix que ha d'assolir. L'exigència de no submissió als textos no implica, en absolut, que es negui l'existència d'unes veritats consistents fora del subjecte que aspira a comprendre-les, sinó la impossibilitat d'assolir aquestes veritats mitjançant l'estudi d'uns determinats textos en què les esmentades veritats estarien contingudes sense possibilitat d'apel·lació⁵⁸³. Podriem dir-ho d'una altra manera, menys fidel a la lletra, però que creiem que no és desencertada: el coneixement filosòfic propi del *sapiens* no pot quedar contingut en un text tancat, i, per tant, no és possible d'assolir-lo mitjançant la submissió a un text.

A *Epistulae Morales* 84.2s., subratlla també la necessitat d'autonomia, però no en el pla de la *ueritas* mateixa, sinó en el dels mitjans emprats. Emfasitza la conveniència d'escriure un mateix, de realitzar un mateix el coneixement filosòfic, per al qual els llibres són un mitjà, no un recipient del saber pròpiament dit:

Nec scribere tantum nec tantum legere debemus: altera res contristabit uires et exhauriet, de stilo dico, altera soluet ac diluet. Inuicem hoc et illo commeandum est et alterum altero temperandum, ut quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus. Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae uagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt (...).

⁵⁸³ CACCIARI (1995), p. 41: [...] il saggio senecano trova nella propria natura, nella perfezione della propria stessa ragione, il fondamento della propria libertà integra e piena.

La qüestió de l'eclecticisme de Sèneca és prou coneguda⁵⁸⁴, i no hi ha dubte que aquest eclecticisme existeix: el pensament del nostre autor no gira entorn d'unes autoritats conegudes, sinó que cerca d'apropiar-se de tot allò que, des d'una posició activa, pugui integrar-se en el progrés del coneixement filosòfic. Però cal entendre que aquesta posició activa no és -o, almenys, no és exclusivament- una conseqüència d'una manca de rigor conceptual, sinó d'un distanciament davant de tota fixació per escrit que pugui erigir-se en dogma filosòfic.

Aquesta mateixa manca de vinculació entre la veritat filosòfica i un text determinat té com a conseqüència que també es puguin emprar textos d'altres escoles, si entenem que aquests contenen veritats. Així, a *Epistulae Morales* 8.8, el filòsof defensa la seva predilecció per Epicur⁵⁸⁵:

Potest fieri, ut me interrogas, quare ab Epicuro tam multa bene dicta referam potius quam nostrorum: quid est tamen, quare tu istas Epicuri uoces putes esse, non publicas?

Sèneca empra, i empra molt sovint, les màximes d'Epicur per a l'ensenyament de la doctrina estoica. Però no tracta de convertir Epicur mateix en un cripto-estoic, sinó que es mou en la direcció contrària: treu importància al fet que aquestes màximes siguin obra d'Epicur, nega que l'autoria hagi de ser un element decisiu en la seva recepció, i les considera, en canvi, *publicas*, susceptibles d'apropiació, en tant que contenen ensenyaments profitosos⁵⁸⁶.

Aquesta actitud davant la lectura de textos no és sorprenent en el món antic. El tractament platònic del problema de l'escriptura i dels límits que l'afecten com a transmissora del coneixement és prou conegut. Tot i això, és possible que almenys dos elements d'aquest pensament sí que siguin més específics:

a) La desconfiança davant els textos no es refereix simplement a l'escriptura, sinó que sembla tenir el seu correlat en la desconfiança davant tota autoritat en matèria de saber filosòfic⁵⁸⁷.

b) Podríem dir -encara que reconeixem que és una contraposició molt esquemàtica- que el distanciament respecte del text escrit que es troba en Sèneca és substancialment diferent del que trobem en Plató. En aquest últim, el text mostra la seva impotència davant la paraula viva del savi, sense que -almenys en els textos que tenim a mà- quedi resolta la qüestió de les seves possibles funcions. En Sèneca, en canvi, l'escriptura té un rol determinat, en què no es planteja l'habilitat o inhabilitat d'aquesta per transmetre el pensament de l'autor del text, sinó que aquest problema es deixa de banda, s'elimina la necessitat de conèixer aquest pensament -que ha deixat de tenir una importància substantiva- i el text escrit passa a ser un artefacte que té una determinada utilitat en tant que text escrit, independentment del seu origen. Podríem dir que Sèneca recull i, alhora, traeix

⁵⁸⁴ Cf. GRIMAL (1970).

⁵⁸⁵ Cf. REALE (2004) pp. 156-158.

⁵⁸⁶ Un paral·lel interessant: a *Epistulae Morales* 79.6, Sèneca empra també el terme *publica* per referir-se als poemes d'autors anteriors que poden ser objecte d'*imitatio*.

⁵⁸⁷ SEDLEY (1989), on l'autor defensa que, malgrat les aparences de divisió i diversitat d'opinions en el si de l'estoicisme, els estoics no qüestionen mai l'autoritat de Zenó, de la mateixa manera que els epicuris no qüestionen mai Epicur. En la p. 119, però, reconeix una única *puzzling exception* en Sèneca. Una visió diferent, en contrast amb l'autoritat dels mestres de saber xinesos, a LLOYD (2003). Per a aquest últim, el qüestionament dels mestres en el pensament grec és habitual.

l'herència platònica. D'una banda, manté la intuïció que l'escriptura no és un mitjà eficaç per a la comunicació d'un saber com el filosòfic, que ha de ser el fonament de tota la resta de sabers; però, de l'altra, ja no dóna per fet que allò rellevant sigui el saber del mestre, sinó que, ben al contrari, el *progređiens*, des de la seva posició activa, pot fer ús d'aquests textos sense que aquests “transmetin” pròpiament un pensament previ, ni puguin contenir el veritable coneixement filosòfic. Així, encara que pugui semblar paradoxal, els textos es converteixen en mera lletra, que el discent pot interpretar de maneres diverses.

Així doncs, podem parlar d'una polivalència dels textos. De la mateixa manera que aquests no contenen de manera incondicional la veritat, tampoc no sembla que, almenys en la praxi lectora, tinguin un contingut inequívoc, un contingut correcte, enfront d'altres de falsos, sinó que el lector pot trobar continguts diversos dins d'un mateix text, segons el punt de vista que adopti. Sèneca, en aparença, no distingeix entre un contingut genuí i uns altres de falsos, però sí que discrimina entre el valor dels diversos continguts que poden aparèixer en un mateix text. Alguns serviran per a la formació filosòfica -i, per tant, aproparan el discent a un coneixement correcte del món-, mentre que d'altres serviran només en el marc de disciplines com la gramàtica. Sèneca no nega la validesa d'aquestes disciplines en els seus respectius àmbits, però sí la seva rellevància en la cerca de la veritat filosòfica, que és l'única que pròpiament importa.

Una expressió directa d'aquesta noció es troba en el text següent:

Ille qui ad philosophiam spectat, haec eadem quo debet, adducit: numquam Vergilius, inquit, dies dicit ire, sed fugere, quod currendi genus concitatissimum est, et optimos quosque primos rapi: quid ergo cessamus nos ipsi concitare ut uelocitatem rapidissimae rei possimus aequare? (...) Non est quod mireris ex eadem materia suis quemque studiis apta colligere: in eodem prato bos herbam quaerit, canis leporem, ciconia lacertam. Cum Ciceronis librum de re p. prendit hinc philologus aliquis, hinc grammaticus hinc philosophiae deditus, alius alio curam suam mittit. Philosophus admiratur contra iustitiam dici tam multa potuisse. Cum ad hanc eandem lectionem philologus accessit, hoc subnotat: duos Romanos reges esse quorum alter patrem non habet, alter matrem. (...) Sed ne et ipse, dum aliud ago, in philologum aut grammaticum delabar, illud admoneo, auditionem philosophorum lectionemque ad propositum beatae uitae trahendam, non ut uerba prisca aut ficta captemus et translationes improbas figurasque dicendi, sed ut profutura praecepta et magnificas uoces et animosas quae mox in rem transferantur. Sic ista ediscamus ut quae fuerint uerba sint opera.

Epistulae Morales, 108.25-35

Adonem-nos fins a quin punt arriba aquest distanciament entre el text i l'ús que en pot fer cadascun dels seus lectors: Sèneca esmenta, no solament la possibilitat de trobar lliçons profitoses -profitoses des d'un punt de vista filosòfic- en la poesia, sinó, també, la possibilitat d'una lectura no filosòfica d'un text filosòfic com el de Ciceró.

El valor que Sèneca atorga a la poesia no és elevat, però aquesta baixa consideració sembla adreçar-se al contingut habitual dels poemes, més que no pas a quelcom que estigui lligat al rang

ontològic del poema, com succeeix en Plató⁵⁸⁸. Les consideracions sobre la seva utilitat moral es troben, sobretot, en passatges que fan referència a formes inferiors d'educació encaminada a la filosofia, a l'educació per mitjà de *sententiae* i *praecepta* que no permeten una veritable comprensió de l'ètica estoica, però encaminen el *progrediens* per l'àmbit estricte de la praxi.

Així, per exemple, un text de les *Epistulae Morales* en què compara textos que són aprofitables en la seva totalitat, i d'altres que solament ho són en alguns passatges. Els exemples de textos no aprofitables en la seva totalitat són aquí *carmina* i *historiae*:

[...] *totus contextus illorum (sc. nostrorum procerum) uirilis est. Inaequalitatem scias esse, ubi quae eminent notabilia sunt: non est admirationi una arbor, ubi in eandem altitudinem tota silua surrexit. Eiusmodi uocibus referta sunt carmina, refertae historiae.*

Epistulae Morales, 33.1s.

Al·ludeix repetidament a la presència de versos elevats en obres que es consideren de rang inferior, com els mims:

Numquam me in re bona mali pudebit auctoris: Publilius, tragicis comicisque uehementior ingeniis quotiens mimicas ineptias et uerba ad summam caueam spectantia reliquit, inter multa alia cothurno, non tantum sipario fortiora et hoc ait: 'Cuiuis potest accidere quod cuiquam potest'.

De tranquillitate animi, 11.8

Quam multi poetae dicunt, quae philosophis aut dicta sunt aut dicenda? Non attingam tragicos nec togatas nostras: habent enim hae quoque aliquid seueritatis et sunt inter comoedias ac tragoedias mediae. Quantum dissertissimorum uersuum inter mimos iacet! Quam multa Publilii non excalceatis, sed coturnatis dicenda sunt!

Epistulae Morales, 8.8

A *Epistulae Morales* 49.12 cita un vers d'origen incert, però que se sol considerar traducció del v. 469 de les *Fenícies* eurípides. Notem que el vers es troba en boca de Polínices, un personatge que no sembla que hagi de presentar-se com a particularment recomanable des d'un punt de vista estoic. És evident la descontextualització:

Si me nolueris per deuia ducere, facilius ad id, quo tendo,

⁵⁸⁸ Ens referim, naturalment, a *República* 596a5-601b8, però també al *Ió*, en tant que aquest diàleg ens mostra l'arrelament del poema i de la seva veritat en figures específiques -el poeta, el rapsode-, en un moment encara previ a la seva plena textualització. Dos treballs recents, molt exhaustius: GIULIANO (2005) i el llibre col·lectiu DESTREÉ / HERRMANN Eds. (2011).

*perueniam. Nam, ut ait ille tragicus, 'Veritatis simplex oratio est';
ideoque illam implicari non oportet.*

A l'*Apocolocintosi* 4.2 cita un únic vers original en grec d'Eurípides (*Cresfontes* fr. 449.4 Nauck ², i també el cita en traducció llatina a *Epistulae Morales* 115.14s., en un passatge que comentarem més endavant. A part d'això, també esmenta els tres tràgics grecs, com a font sobre les crescudes del Nil, a *Quaestiones Naturales* 4a 2.17.

Trobem també un cert nombre de citacions de tràgics llatins d'època republicana, amb similars intencions edificants. Així, a *Ep.* 102.16, diu: *Cum tragicus ille apud nos ait magnificum esse «Laudari a laudato uiro», laude digno ait.* Sembla que es tracta d'un passatge abreujat de l'*Hector Proficiscens* de Gneu Nevi, en què l'heroi s'adreça al seu pare Príam.

Observem, d'una banda, la manca d'una praxi interpretativa que prengui en consideració les obres tràgiques en conjunt, mentre que, en canvi, sí que demostra un gran interès per la possibilitat d'emprar passatges concrets en l'edificació moral. De l'altra, la sorprenent escassetat de citacions dels tràgics en un autor que compon poesia tràgica ell mateix, i que, si hem de creure el testimoni de Quintilià, va tenir una certa anomenada com a poeta tràgic ja en vida, per bé que l'estatus que li atribueix el rètor -que sembla professar-li una certa antipatia- no és precisament elevat⁵⁸⁹. Encara més perquè contrasta amb l'ús freqüent d'autors com Virgili i Ovidi en les obres en prosa. Tampoc no diu pràcticament res d'específic sobre la tragèdia, a part d'un parell d'esments que no van més enllà d'allò que es podria considerar tòpic en el seu temps. Una explicació, necessàriament hipotètica, és que Sèneca no cita habitualment en grec, i tampoc no demostra un gran interès per la poesia llatina anterior a August. És possible, però amb això no queda explicat com és que no cita tràgics propers com Vari, i, molt especialment, Ovidi, que d'altra banda sembla conèixer molt bé⁵⁹⁰.

Tenim un text en què Sèneca tracta de manera explícita la possibilitat que la poesia tingui un efecte de caire moral, sense especificar si es refereix a la lectura o a la *performance*, i en què posa com a exemple uns versos d'Eurípides traduïts al llatí. És cert que, en relació amb aquest exemple, esmenta una anècdota situada en un teatre -de fet, una versió alternativa de la cèlebre anècdota sobre l'escàndol en la representació de l'*Hipòlit II*-, peròensem que no hi té un paper essencial, i que Sèneca ens parla, en termes genèrics, de l'efecte que poden tenir les sentències amb contingut moral. En qualsevol cas, ens hi tornarem a referir quan parlem de la *performance* en Sèneca.

L'exemple és negatiu: hi ha versos que tenen un efecte nociu sobre el receptor:

*Accedunt deinde carmina poetarum quae adfectibus nostris
facem subdant, quibus diuitiae uelut unicum uitae decus
ornamentumque laudantur. Nihil illis melius nec dare uidentur dii*

⁵⁸⁹ Se sol citar Quintilià 10.1.98, on el rètor estableix el cànon dels tràgics que cal llegir, i no esmenta Sèneca. Sí que l'esmenta, en canvi, a 8.3.31, de manera incidental. Notem que: a) Quintilià parla de les tragèdies de Sèneca sense donar cap detall sobre l'autor, i podem pensar, doncs, que dóna per fet que el lector culte les havia de conèixer; b) En esmentar les tragèdies de Sèneca a 8.3.31, al·ludeix a un debat entre el nostre dramaturg i Pomponi Secund, un dels tràgics que sí que havia inclòs en el seu cànon; c) Encara que Quintilià, pels motius que sigui, evita la crítica massa directa al Sèneca prosista i filòsof, el seu judici negatiu sobre aquest autor es fa prou evident a 8.1.125-131. És cert que el to polèmic que Quintilià adopta contra Sèneca, i el desaconsella com a model per als joves, pot apuntar precisament a una gran popularitat del dramaturg. Però els mateixos termes en què es produeix la polèmica -Quintilià adopta el to del professor que recomana als seus estudiants que no es deixin enlluernar per un "escriptor de moda"- ens fa pensar que Sèneca no ha estat assumit en el canó de la cultura literària llatina de la seva època.

⁵⁹⁰ Billerbeck (1988) p. 17: "Von den drei grossen augusteischen Vorbildern hat Ovid die poetische Diktion Senecas am stärksten beeinflusst." Cf. també TRINACTY (2007).

immortales posse nec habere. [...] Cum hi nouissimi uersus in tragoedia Euripidis pronuntiati essent, totus populus ad eiciendum et actorem et carmen consurrexit uno impetu donec Euripides in medium ipse prosiluit petens ut expectarent uiderentque quem admirator auri exitum faceret. Dabat in illa fabula poenas Bellerophontes quas in sua auarus quisque dat. Nulla enim auaritia sine poena est quamuis satis sit ipsa poenarum.

Epistulae Morales, 115.12-16

A part de la contextualització d'aquesta anècdota en una tragèdia sobre Bel·lerofont -que seria un problema de tradició biogràfica, i que no tractarem-, crida l'atenció la contraposició implícita entre l'argument de l'obra i el valor moral de les sentències descontextualitzades. És cert que, en l'anècdota, sembla que triomfi el punt de vista que pren l'argument com un tot. Però no creiem que això sigui decisiu. Sèneca, de fet, cita una sèrie de versos provinents d'Ovidi i dels tràgics grecs, en un to clarament condemnatori, i sembla que l'anècdota hi aparegui només com a complement, per mostrar la indignació que un vers com el citat podia provocar en el públic del teatre. Però no sembla que justifiqui els versos esmentats, i fins i tot sembla insinuar que el càstig de Bel·lerofont, tal com apareix en la tragèdia, no és allò que cerca la moral estoica: *Nulla enim auaritia sine poena est quamuis satis sit ipsa poenarum*.

No veiem gens clar que, des del punt de vista de Sèneca, aquesta anècdota justifiqui els versos emprats per Eurípides, i creiem que l'última frase citada, en certa mesura, ens ho confirma. Més aviat al contrari: sembla que insinuï que el càstig que finalment sofrirà Bel·lerofont no és allò que cerca la moral estoica, per a la qual el vici és un mal per si mateix, i no pel càstig extrínsec que pugui suscitar⁵⁹¹. L'estoïcisme cerca de mostrar-li al discent que el vici és lleig i repugnant per si mateix, i no per les seves conseqüències⁵⁹².

El conjunt del discurs senequià, almenys pel que fa a la dimensió textual, sembla deixar de banda tota idea d'unitat de l'obra poètica i se centra en passatges específics i en l'efecte que aquests puguin tenir entre l'audiència. En aquest sentit no es diferencien en cap cosa substancial d'un enfocament que partís de la *performance*, i de l'efecte immediat que la pronunciació d'un vers, o un conjunt de versos pugués tenir sobre el seu públic durant l'esmentada *performance*. De fet, estaríem temptats de pensar que el paradigma de recepció de l'obra poètica en Sèneca és la *performance*. Però veurem a continuació que la cosa no és tan clara.

⁵⁹¹ Estem en desacord amb SCHIESARO (1997) p. 107: el càstig dels malvats no ha de ser necessàriament una qüestió rellevant en una tragèdia d'orientació estoica.

⁵⁹² VON FRITZ (1972) ho formula de la següent manera a p. 70: "*Ob er (Orest) im äusseren Leben vom Volke, das ihn zum Tode verurteilt hat, auch tatsächlich hingerichtet wird oder ob, wie bei Euripides, im letzten Augenblick ein nach stoischer Auffassung höchst ungöttlicher deus ex machina, den es daher in Wirklichkeit nicht geben kann, ihn vom Tode rettet, ist für die stoische Beurteilung seiner eudaimonia oder kakodaimonia völlig irrelevant*"

4. El problema de la *performance*

Sèneca no formula un discurs específic sobre la *performance*, i de fet, si en té algun, l'hem de cercar en una sèrie de passatges en què el filòsof tracta qüestions que no són la *performance* mateixa. Per això cal emfasitzar que es tracta d'un problema: no investiguem un discurs que Sèneca formulés de manera sistemàtica, sinó els diversos comentaris d'aquest autor entorn d'un objecte en què nosaltres estem interessats. No parlarem exclusivament de la *performance* poètica, perquè no sembla que Sèneca tingui present un model específic per a aquesta *performance*. Sí que trobem, en els seus escrits en prosa, una clara consciència de la capacitat psicagògica de la *performance*. Però ni tan sols en aquest cas podem parlar d'un tractament específic: aquesta capacitat psicagògica és compartida amb altres medis que no són *performance*.

Els comentaris que Sèneca efectua sobre aquestes qüestions semblen summament difícils de reduir a un desenvolupament conceptual unitari. Nosaltres pensem, però, que sí que és possible de trobar-hi una certa coherència, i que l'aparent absència d'aquesta es deu simplement al caràcter no sistemàtic del discurs del filòsof. En bona mesura, aquesta aparent contradicció es troba en la presència, en l'obra en prosa de Sèneca, de dues afirmacions que semblen incompatibles: d'una banda, la incapacitat de l'espectacle mimètic -i fins i tot de l'espectacle no mimètic, com veurem més endavant- per produir un veritable *pathos* en l'ànim de l'espectador. Així, els estímuls produïts, per exemple, per una *performance* poètica no tindrien veritables conseqüències morals. D'altra banda, la possibilitat, afirmada repetidament per Sèneca, que la poesia -també en *performance*- produeixi efectes morals tant positius com negatius, per bé que sembla que l'èmfasi es trobi més aviat en aquests últims. Nosaltres pensem que és possible de conciliar totes dues afirmacions.

De Ira 2.2s. té un paper fonamental en la comprensió d'aquesta problemàtica. Sèneca no hi tracta qüestions específiques de la poesia o el teatre, però sí que, almenys en certa mesura, desenvolupa un discurs sobre aquests, en tractar la formació dels *affectus* i la importància d'allò que en aquests, en la tradició estoica hel·lènica, s'anomena *propatheia*⁵⁹³. Sembla que aquest és el terme implícit en l'ús de diverses paraules llatines com *ictus animi*, *pulsus*, *impetus*, *principia proludentia affectibus*. No sabem si la teoria senequiana de la formació dels *affectus* és un desenvolupament d'aquest autor, original fins a un cert punt, o si remet a una font anterior⁵⁹⁴.

Els termes en què caracteritza aquests *principia proludentia* semblen perfectament idonis en el marc d'un discurs estoic: la formació de l'*affectus* pròpiament dit s'inicia per una impressió que es produeix en l'ànim, una impressió que es troba, alhora, per sota i més enllà del control racional. No es constituirà pròpiament en *affectus* fins que el principi rector de l'ànim li hagi donat el seu assentiment, li hagi atribuït un valor.

Aquests *principia proludentia* es donen també com a reacció davant d'espectacles en el sentit més ampli del terme. D'acord amb el filòsof, els espectacles en general no tenen com a conseqüència la formació d'*affectus*, sinó que s'esvaeixen, en tant que, per la seva naturalesa mateixa, no poden ser objecte de valoració. La majoria dels estímuls que enumera en aquest passatge no tenen caràcter textual, i alguns dels que no tenen caràcter textual no constitueixen tampoc, pròpiament, una *performance*. Així, per exemple, el suplici del condemnat a mort, que transmet horror, però no afecta pròpiament el qui l'està contemplant. Tot i això, el text no en resulta totalment exclòs. Així:

⁵⁹³ Una breu història del terme grec *propatheia* es troba a POHLENZ (1948/49), vol. II p. 154.

⁵⁹⁴ Cf. HALBIG (2004) pp. 57-60.

Hic subit etiam inter ludicra scaenae spectacula et lectiones rerum uetustarum. Saepe Clodio Ciceronem expellenti et Antonio occidenti uidemur irasci (...) Quae non sunt irae (...) sed omnia ista motus sunt animorum moueri nolentium, nec affectus sed principia proludentia affectibus.

De Ira, 2.2.3-5

El caràcter quasi físic d'aquests estímuls és prou evident: apareixen descrits en termes gairebé de contagi.

[...] id est quod arridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et efferuescimus ad aliena certamina.

De Ira, 2.2.5

Caldria esmentar encara un altre passatge que es troba també en el *De Ira*: a 3.9.1, Sèneca anomena els *carmina* i la *historia* -sembla que en *lectio* solitària- com a sedants per a l'irascible. A *De Ira* 2.2s. també hi apareixia la *historia* com una de les fonts d'aquells *proludentia* que no tenien veritables efectes. Aquesta concepció de la poesia i la història -de les lletres, en definitiva- com a sedant sembla implicar la mateixa concepció que havíem trobat abans en el *De Ira*: les representacions d'afectes en la poesia i la història no indueixen *affectus* en l'ànim de l'espectador, sinó que, ben al contrari, aquestes representacions que no tenen força moral poden exercir un efecte tranquil·litzador de les passions.

Enfront d'aquest text, que sembla important per a la comprensió de la Filosofia de Sèneca -ni que sigui per la seva elaboració relativament sistemàtica, poc freqüent en aquest autor-, trobem diversos passatges en què se'ns parla de la possibilitat que la poesia afecti l'ànim i produeixi un efecte moral en aquest. Sembla que aquesta ve donada, sobretot, per la inclusió de *sententiae* en el poema⁵⁹⁵. Anteriorment hem donat alguns exemples de com la poesia de Virgili, per exemple, podia contenir sentències morals apreciades. Recordem, també, els passatges *De Tranquillitate Animi* 11.8 i *Epistulae Morales* 8.8 que hem esmentat en l'apartat anterior. En el primer d'aquests dos textos hi trobàvem un típic exemple d'ensenyament moral de caràcter heterònom: l'obra de teatre no desenvolupa filosòficament el principi *cuius potest accidere quod cuiquam potest*, però tot i així la presenta a l'oïda dels assistents a la representació. Igualment, la màxima de Lucili que citava a *Epistulae Morales* 8.8: *alienum est omne, quicquid optando euenit* no devia tenir sentit estoic en el seu context original. Sèneca aplica la descontextualització que ell mateix, indirectament, propugnava en d'altres passatges. Però, malgrat aquesta descontextualització, el *locus* que apareix com a propi per a l'enunciació de la *sententia* és aquí, també, l'obra teatral.

Aquesta consideració de la capacitat de la *performance* per impartir doctrina moral -per bé que no es trobi en el mateix pla que un veritable desenvolupament filosòfic- podria implicar, també, la possibilitat que la *performance* poètica, i més específicament la *performance* teatral s'emprin també per a la corrupció de l'oient. Encara que no s'hi parlés específicament de *performance* -almenys pel que fa a la formulació de sentències-, no podem deixar de tenir en compte el passatge de *Epistulae Morales* 115 de què hem parlat abans.

⁵⁹⁵ Sobre l'ús, en general, de *sententiae* en Sèneca: CANTER (1925) pp. 84-99.

L'aparent contradicció reposa sobre una base comuna: tant en un cas com en l'altre, la contemplació d'espectacles, la recepció de discursos, comporta una alteració en l'*animus* que no és entesa com a contemplació intel·lectual, sinó com a reacció davant d'un estímul. En un cas es parla d'una reacció immediata: l'espectador, en percebre un determinat estímul, experimenta una modificació irracional que afecta el seu ànim. Així, per exemple, la por davant d'una representació horrorosa que no representa un veritable perill. La conclusió implícita en el passatge senequià pot semblar trivial, però, de fet, té una gran importància des d'un punt de vista epistemològic: es distingeix, a la manera estoica, entre *propatheiai* i assentiment de l'òrgan rector, però encara es va més enllà, i -no sabem si de manera original- es desenvolupa la noció d'uns determinats estímuls que no responen a cap realitat, sinó que consisteixen en representacions, o bé en successos -com el suplici dels condemnats a mort- que no interessin pròpiament el qui els contempla.

Però, en l'altre cas, en esmentar passatges de tragèdies que poden tenir valor moral, Sèneca no fa referència a la reacció immediata davant d'allò que s'està contemplant, sinó que esmenta passatges profitosos o nocius des d'un punt de vista moral, que dins l'obra poètica tenen un paper subsidiari respecte de les representacions que són centrals en aquesta, però que, alhora, si són preses en consideració d'acord amb el punt de vista adequat, també poden fer algun servei al progrés moral.

Entenem que aquesta distinció és coherent amb el que hem estat veient fins ara: Sèneca diferencia entre obres que, preses en la seva totalitat, són serioses -fonamentalment, les obres dels filòsofs-, i aquelles altres en que sobresurten passatges profitosos. Aquestes últimes, com ja hem vist, poden ser obres poètiques. Així arribem a una concepció de la poesia que ens pot resultar estranya, però que, d'acord amb tots els indicis, és la pròpia de Sèneca: l'obra poètica, presa en el seu conjunt, és una creació sense veritable interès, valorada en el *De Ira* com a productora de simulacres de passions. Però pot contenir passatges i elements profitosos des d'un punt de vista filosòfic, fonamentalment per la possibilitat que tinguin valor educatiu.

En aquest context, la valoració que es pugui fer de la *performance* serà, gairebé per necessitat, ambivalent, en tant que allò que apareix en la *performance* no és un objecte estètic autosuficient, sinó que es valora a partir dels seus efectes, que poden ser diversos segons el punt de vista des del qual s'analitzi la *performance* mateixa, i la relació d'aquesta amb l'espectador⁵⁹⁶.

5. Posició de la tragèdia de Sèneca

⁵⁹⁶ És aquesta distinció subjacent la que ens du a relativitzar la interpretació "aristotèlica" del tràgic Sèneca que devem a STALEY (2010). Una interpretació d'aquest tipus pressuposa que, encara que sigui en forma virtual, Sèneca, en parlar sobre teatre, parla d'un *interpretandum* unitari i, com a conseqüència, formula una estètica teatral igualment unitària. Nosaltres tendim a pensar que això no és així: en els diferents passatges en què dóna idees i opinions sobre el teatre, Sèneca ens parla de qüestions diferents: de la utilitat dels textos -no únicament dramàtics- per a la instrucció, dels efectes de la *performance* sobre l'ànim -no exclusivament de la *performance* teatral-, de la posició moral que ocupen els espectacles, etc. Trobem difícil de reduir-ho a una unitat, en tant que no sembla clar que Sèneca hagi atribuït un significat unitari a tots aquests fenòmens, ni que aquests reflecteixin una veritable concepció unitària sobre el que ha de ser el teatre.

Els passatges que hem vist en els dos apartats anteriors ens diuen quelcom sobre la manera com Sèneca podia veure la tragèdia juntament amb d'altres gèneres poètics, i podem albirar-hi alguns punts de vista sobre el marc comunicatiu més general en què Sèneca produïa els seus textos. No segueix explícitament la idea de tragèdia expressada per Epictet i Marc Aureli, però tampoc no podem afirmar que la negui: les posicions que expressa no són rigorosament incompatibles amb les d'aquests altres dos pensadors estoics.

Però tots els punts de vista expressats per Sèneca prenen la poesia, la tragèdia, la història, com a *factum*, com a quelcom ja donat⁵⁹⁷. El filòsof no adopta una posició sobre la creació d'aquests gèneres textuals, ni ens indica quin sentit pot tenir que un filòsof, que òbviament deu contemplar la tragèdia des d'una posició de superioritat, es posi a escriure tragèdies ell mateix⁵⁹⁸. No podem estar segurs ni tan sols que, per a Sèneca, l'escriptura de tragèdies tingui algun objectiu específic, o necessiti justificació. Al cap i a la fi, és una activitat no estranya entre les elits romanes⁵⁹⁹: Juli Cèsar compon un *Èdip*⁶⁰⁰, August un *Àjax*⁶⁰¹, Cassi -el conspirador contra Cèsar-⁶⁰² diverses tragèdies, i també tenim notícia de les tragèdies de Quint Ciceró⁶⁰³, de Corneli Balb⁶⁰⁴, de Neró mateix⁶⁰⁵, i d'altres romans que no s'ocupen de manera continuada en tasques poètiques⁶⁰⁶. Quintilià, que aparentment coneix bé l'obra de Sèneca, no dona cap explicació del fet que el filòsof compongui tragèdies, com si no fes cap falta donar-ne.

Si cal jutjar-ho a partir dels textos de Sèneca mateix, podem imaginar que les tragèdies creades *ex novo* pel filòsof poden tenir la mateixa utilitat que obres poètiques creades per no filòsofs, en el benentès que el filòsof les crea d'acord amb les convencions de cadascun dels gèneres. Retornem a *Epistulae Morales* 33, en què, en un passatge que ja hem esmentat (33.1s.), Sèneca cridava l'atenció del seu presumpte deixeble sobre aquells elements de les obres poètiques que podien resultar-li útils. No s'entreté en la qüestió específica de la poesia, sinó en la possibilitat

⁵⁹⁷ En cert sentit, això correspondria a la posició expressada per DUPONT a (1985), (1988), (1995). A (1995) pp. 9-20 desenvolupa la posició que les tragèdies compostes per Sèneca no són més que tragèdies romanes i segueixen les convencions de la tragèdia romana, que tindrien les seves arrels en la tragèdia republicana. Aquesta hipòtesi de pertença li permet de dur a terme una elegant explicació de l'aparat dramàtic de les tragèdies de Sèneca. El treball de DUPONT és molt suggeridor i ha obert noves vies per a la interpretació de la tragèdia senequiana, però hem de dir que no creiem en un codi transhistòric per a la tragèdia romana no mediat, ja no direm per les diferents èpoques i contextos històrics i polítics, sinó, també, per la posició enunciativa de l'autor tràgic. Així, Sèneca compon les seves tragèdies per a un receptor determinat, en un context social determinat, que, donada la diversitat de canals de difusió del gènere tràgic, no és necessàriament el mateix de Curiaci Matern o Pomponi Second.

⁵⁹⁸ Cf. DINGEL (1974) p. 29s.

⁵⁹⁹ Cf. FANTHAM (1982) p. 23.

⁶⁰⁰ Suetoni, *Divus Iulius* 56.

⁶⁰¹ Suetoni, *Divus Augustus* 85.

⁶⁰² Cf. BOYLE (2006) pp. 143, 158. A més d'una *Orestea* i un *Thyestes*, se li pot atribuir a un *Brutus*. Aquest últim està testimoniats a Varró, *De lingua latina* 6.7 i 7.72. Es discuteix si el veritable autor és Cassi o Acci. Cf. ERASMO (2004) p. 178 n. 76. Podria ser un curiós exemple d'ús polític de la tragèdia, però les incertituds que envolten aquesta notícia són massa grans.

⁶⁰³ Ciceró, *Epistulae ad Quintum fratrem*, 3.5.7

⁶⁰⁴ Encara que es tracti d'una figura molt secundària, no podem deixar d'esmentar el cesarià Balb, que, d'acord amb un passatge poc clar que dona Asini Pol·lió a Ciceró, *Epistulae ad Familiares*, 10.32.3, va dur a l'escena una tragèdia protagonitzada per ell mateix i va assistir a la representació. Cf. FERRI (2003) ad 377. Té un cert interès en el marc dels estudis senequians, perquè, aparentment, desmunta un dels arguments contra l'autenticitat de l'*Octavia*: que Sèneca mateix aparegui com a personatge dins l'obra. De tota manera, l'autenticitat de l'*Octavia* és molt improbable per d'altres motius. Una síntesi recent a BOYLE (2008).

⁶⁰⁵ Dió Cassi 61.20.

⁶⁰⁶ BEACHAM (1991) pp. 125ss. comenta l'aparent desaparició de la figura del dramaturg professional, més pròpia d'època republicana, i de la proliferació del que podríem anomenar dramaturgs diletants ja en els temps de Ciceró i Cèsar, que prosseguirà en l'Alt Imperi.

d'educar el *proficiens* mitjançant textos mancats d'estructura filosòfica. Respon a una inquietud molt repetida en l'obra senequiana, i que arrela en un debat estoic de llarga història, però, com de costum, molt mal documentat, i que, en termes senequians, es pot expressar mitjançant la contraposició entre *decreta* o *placita*, d'una banda, i *praecepta* per l'altra.

Sèneca tracta *in extenso* aquesta qüestió en les *Epistulae Morales* 94s. La seva posició és conciliadora: l'objectiu és l'estudi dels *decreta*, la interiorització racional de la doctrina filosòfica, del saber pròpiament dit, que apareix aquí com a saber auto-suficient. Alhora, però, també poden ser necessàries formes d'educació heterònomes, que guiïn l'actuació del discent sense que aquest n'hagi d'entendre plenament el fonament teòric. Sèneca n'expressa la importància:

Philosophia bonum consilium est: consilium nemo clare dat. Aliquando utendum est et illis, ut ita dicam, contionibus, ubi qui dubitat, impellendus est: ubi uero non hoc agendum est, ut uelit discere, sed ut discat, ad haec submissiora uerba ueniendum est. (...) Eadem est, inquam, praeceptorum condicio quae seminum: multum efficiunt, et si angusta sunt.

Epistulae Morales, 38.1-2

Els *praecepta*, com els textos mateixos, tenen caràcter instrumental: Sèneca no remet Lucili a un corpus tancat de normes. El que hem dit abans a propòsit dels textos en general té aquí una aplicació concreta: en la seva praxi educadora, Sèneca empra repetidament màximes extremes del seu context perquè contribueixin a la guia efectiva del discent. Fa explícita tant la capacitat de les màximes per influir en l'agent moral sense la mediació de raonaments, per la mera autoritat del docent, com la manca d'importància del context⁶⁰⁷ en què es trobin:

'Si dubia sunt' inquit 'quae praecipis, probationes adicere debebis: ergo illae, non praecepta proficient.' Quid, quod etiam sine probationibus ipsa monentis auctoritas prodest? sic quomodo iurisconsultorum ualent responsa, etiam si ratio non redditur. Praeterea ipsa quae praecipuntur, per se multum habent ponderis, utique si aut carmini intexta sunt aut prosa orationem in sententiam coartata, sicut illa Catoniana: 'Emas non quod opus est, sed quod necesse est; quod non opus est asse carum est'.

Epistulae Morales 94.27

A continuació inclou entre aquests *praecepta* també els que provenen d'oracles. Encara que Sèneca mateix no en teoritzi la diferència -i, en el marc intel·lectual en què actua, és difícil que la teoritzés-, tenim pocs dubtes que la descontextualització de la màxima està lligada a la manca de valor de la *performance* com a *locus* en què pot tenir lloc el procés d'aprenentatge. La sentència, la màxima, l'apoteigma moral, tenen valor en tant que poden influir en l'ànim més enllà de les circumstàncies de la seva adquisició, mentre que el poder psicagògic de la *performance* poètica apareix, en el millor dels casos, com a ambigu.

⁶⁰⁷ Cf. STALEY (2010) p. 29.

És evident que aquests passatges que hem citat tenen una gran rellevància per a l'anàlisi de la pedagogia filosòfica senequiana, però, en canvi, no ens permeten de posar els fonaments per a una anàlisi senequiana del gènere tràgic com a tal, ni de la *performance* teatral o poètica, i encara menys del sentit que pot tenir la composició de tragèdies, o de poemes d'una altra mena, per part d'un filòsof. Per això mateix, no il·luminen la posició que podria ocupar la tragèdia senequiana en el marc comunicatiu a què ens estem referint.

Ensopeguem amb obstacles anàlegs en cercar indicis d'una lectura al·legòrica de la poesia. Creiem, en contra de STALEY⁶⁰⁸, que no es pot excloure la possibilitat que Sèneca hagi practicat l'al·legoria⁶⁰⁹. Creiem que aquesta es troba massa imbricada en la tradició estoica. Els tres passatges que cita STALEY són importants per entendre la concepció senequiana de la poesia i la tragèdia, però no creiem que siguin decisius.

Així, en primer lloc, el passatge de la *Phaedra* en què la Dida rebutja *Amor* en tant que no és un veritable déu, sinó una il·lusió concebuda per ments luxurioses, per tal de justificar la seva pròpia conducta. Encara que, de fet, la Dida interpreti la divinitat d'*Amor* com una ficció que representa una altra cosa, podem defensar que aquesta explicació és antial·legòrica, ja que s'allunya del procediment habitual d'establir una relació entre fet lingüístic preexistent i realitat, i concep el déu de l'Amor com una mera invenció maliciosa.

El segon text citat és més complex: *De Beneficiis* 1.3.2-1.4.6, que STALEY contraposa a la visió estoica, considerada ortodoxa, de Cornut. En aquest passatge, Sèneca argumenta contra una interpretació al·legòrica de les Gràcies que sembla provenir de Crisp. El cordovès no nega *tout court* la possibilitat de la interpretació al·legòrica, però sí que sembla rebutjar el procediment més típicament estoic de trobar el sentit de les figures anomenades mítiques mitjançant la interpretació etimològica del nom d'aquestes:

sit aliquis usque eo Graecis emancipatus, ut haec dicat necessaria; nemo tamen erit, qui etiam illud ad rem iudicet pertinere, quae nomina illis Hesiodus imposuerit. Aglaien maximam natu appellavit, mediam Eurphrosynen, tertiam Thaliam. horum nominum interpretationem, prout cuique visum est, deflectit et ad rationem aliquam conatur perducere, cum Hesiodus puellis suis, quod uoluit, nomen imposuerit. itaque Homerus uni mutavit, Pasithea appellavit et in matrimonium promisit, ut scias non esse illas uirgines uestales. inueniam alium poetam, apud quem praecingantur et spissis aut Phryxianis prodeant. ergo et Mercurius una stat, non quia beneficia ratio commendat uel oratio, sed quia pictori ita visum est. [...] quemadmodum nomenclatori memoriae loco audacia est et cuicumque nomen non potest reddere imponit, ita poetae non putant ad rem pertinere uerum dicere, sed aut necessitate coacti aut decore

⁶⁰⁸ Cf. STALEY (2010) pp. 34-36.

⁶⁰⁹ A SETAIOLI (1985) pp. 839-843 hi trobem una defensa, creiem que molt més convincent, de la impossibilitat que Sèneca hagi practicat l'al·legoria. D'acord amb SETAIOLI, el rebuig de l'al·legoria prové de la tradició paneciana. No tenim res a dir-hi, sobretot perquè pensem que el problema és en bona mesura terminològic. SETAIOLI no nega en cap moment que Sèneca pugui emprar "figures" com Hèrcules i Ulisses, i d'altres, com a paradigmes de virtut (p. 841), sinó que, simplement, entén que aquest ús dels personatges del "mite" no es pot considerar al·legòric, sinó que és una altra cosa. Nosaltres no entrem en aquesta discussió, que certament seria molt complexa -sobretot perquè el nostre terme "al·legoria", com "mite", és una categoria establerta *a posteriori*. Nosaltres el farem servir, també, per referir-nos a l'ús paradigmàtic de personatges com Hèrcules, en tant que les proeses d'aquest, almenys des del punt de vista de Sèneca, no poden servir directament com a model d'allò que "cal fer" en el món real.

corrupti id quemque uocari iubent, quod belle facit ad uersum.

De Beneficiis, 1.3.6-10

STALEY posa en relació aquest passatge amb un altre en què Sèneca, mitjançant un atac contra l'ús de recursos retòrics, sembla posar en dubte la doctrina estoica de la coincidència entre el llenguatge i el pensament (*Epistulae Morales*, 100.10), i li dóna suport amb un altre en què es posa l'èmfasi en la correspondència, no entre paraules i realitat, sinó entre paraules i acció (*Epistulae Morales*, 108.35)⁶¹⁰. Caldria entendre, a partir d'aquí, que Sèneca rebutja la doctrina del llenguatge comuna entre els estoics i que el seu rebuig de l'al·legoresi seria una manifestació d'aquest punt de vista teòric.

No creiem que aquest conjunt de qüestions es pugui tractar de manera exhaustiva en un treball com el nostre. De tota manera, creiem que podem dir quelcom sobre cadascun dels textos, amb l'objectiu de relativitzar el punt de vista expressat per STALEY.

1) És cert que els termes en què parla la Dida -que potser podrien correspondre a alguna forma de moralitat popular- semblen contraris a la pràctica estricta de l'al·legoresi estoica, un mètode hermenèutic en què l'interpret cerca veritats tant en el pla estricte de la significació -i, per tant, un veritable significat en els noms de les coses, i més específicament en el dels déus- i de la construcció narrativa. Però, en primer lloc, no veiem la necessitat d'aplicar al conjunt de l'obra de Sèneca quelcom que expressa un personatge en un moment donat, i que, a més, té precedents obvis en la tradició grega com el passatge de *Troianes* en què s'al·legoritzava el nom d'Àfrodita⁶¹¹. En segon lloc, perquè no és clar que la interpretació d'*Amor* com un fals déu que representa una passió funesta s'hagi d'entendre pròpiament com a anti-al·legòrica. Encara que no respongui als tractaments del *mythos* i la divinitat més habituals en la tradició estoica, es pot considerar una forma d'al·legoria moral.

2) El passatge de *De Beneficiis* emprà una determinada estratègia discursiva: el filòsof es val d'aquesta interpretació al·legòrica com a suport de la seva pròpia argumentació (1.3.4-5), i, a continuació (1.3.6) en nega la necessitat, i rebutja l'extrem etimològic de la interpretació al·legòrica. No sempre és fàcil de discernir el sentit exacte d'aquesta manera de fer senequiana, però l'operació realitzada li dóna una certa importància a allò mateix que es rebutja. Sèneca no ataca una doctrina contrària a la seva, sinó que poua en la tradició estoica per trobar un suport al seu propi discurs, i després treu importància a aquest mateix suport mitjançant una argumentació que és més pròpiament seva. No creiem que calgui generalitzar aquesta crítica de Sèneca contra els procediments emprats per Crisp.

3) La naturalesa mateixa del discurs senequià ens obliga a ser cauts amb la relació entre el fonament teòric dels escrits de Sèneca, que no es troba desenvolupat de manera sistemàtica en Sèneca mateix, i l'admonició moral. Els atacs contra l'ornamentació retòrica són, fonamentalment, una crítica de caràcter axiològic, un atac contra uns determinats valors en la constitució de textos, i no una presa de posició teòrica que el filòsof segueixi fins a les seves últimes conseqüències. Encara que pugui semblar una observació banal, no podem deixar de tenir en compte que els anomenats escrits filosòfics de Sèneca, i dins d'aquests escrits filosòfics els passatges en què ataca l'ornamentació retòrica, són peces retòriques ells mateixos⁶¹², sense que en cap moment trobem un fonament teòric de per què *aquesta* retòrica sí que és adequada per a la comunicació d'allò que s'hi vol dir. Recordem que la posició epistemològica de Sèneca sobre la lectura de textos es fonamenta en la diversitat de nivells de lectura, i que en la constatació d'aquesta diversitat s'hi inclou, alhora,

⁶¹⁰ STALEY (2010) pp. 34s.

⁶¹¹ Eurípides, *Troianes*, vv. 989s.

⁶¹² Cf. HIJMANS JR. (1976).

un cert reconeixement de l'autonomia dels sabers no filosòfics, i la inanitat d'aquests mateixos sabers. Sembla que les diatribes contra l'esforç estilístic, comunicades elles mateixes amb esforç estilístic evident, tenen com a objectiu, no formular una aspiració seriosa a un llenguatge "objectiu", sinó, més aviat, posar de relleu què té valor dins del llenguatge.

En definitiva: la mateixa concepció d'una diversitat de lectures per a cada text sembla -però, insistim: sembla- allunyar-se del que sabem sobre la doctrina estoica tradicional sobre el llenguatge, per bé que el nostre coneixement d'aquesta doctrina sigui molt limitat, i, presumiblement, ens allunyaria també de la doctrina estoica de l'al·legoresi. Però val a dir que el nostre mateix desconeixement de la tradició estoica fa que totes aquestes qüestions siguin molt insegures, i que, de fet, no veiem un inconvenient seriós de cara a admetre que Sèneca pugui emprar procediments que, almenys en un sentit ampli, puguem anomenar al·legòrics. Un exemple clàssic el trobaríem a *Epistulae Morales* 95.68s., en què Sèneca descontextualitza uns versos de Virgili, *Geòrgiques* 3.75-85, en què interpreta la descripció virgiliana d'un poltre robust com a al·legoria d'una ànima excel·lent⁶¹³:

Putas utile dari tibi argumenta per quae intellegas nobilem equum, ne fallaris empturus, ne operam perdas in ignauo? Quanto hoc utilius est, excellentis animi notas nosse quas ex alio in se transferre permittitur.

Sèneca, *Epistulae Morales* 95.67

Un mínim desenvolupament teòric ens permetria de contraposar una doctrina estoica que considerem "ortodoxa" -però que no coneixem bé-, fonamentada en la coincidència entre llenguatge i realitat, i l'hermenèutica senequiana que reconeix la diversitat de lectures d'un mateix text, i que sembla que, com deia a propòsit d'Epicur, relativitzi la importància dels punts de vista de l'autor, sempre que el text pugui tenir un ús profitós. Però aquest mínim desenvolupament teòric no ens permetria, en absolut, de negar la possibilitat que els personatges o les accions d'una tragèdia de Sèneca es puguin interpretar, en un sentit ampli, com a al·legòrics.

Encara un text que, a primera vista, ens pot semblar més problemàtic, però que, de fet, encaixa amb tot el que hem vist fins ara:

Nisi forte tibi Homerum philosophum fuisse persuadent, cum his ipsis, quibus colligunt, negent: nam modo Stoicum illum faciunt, uirtutem solam probantem et uoluptates refugientem et ab honesto ne immortalitatis quidem pretio recedentem, modo Epicureum, laudantem statum quietae ciuitatis et inter conuiuia cantusque uitam exigentis, modo Peripateticum, tria bonorum genera inducentem, modo Academicum, omnia incerta dicentem. Apparet nihil horum esse in illo, quia omnia sunt: ista enim inter se dissident.

Epistulae Morales, 88.5

Dèiem que pot semblar problemàtic, perquè, aparentment, nega la interpretació al·legòrica

⁶¹³ Cf. MAZZOLI (1970) 224s.

d'Homer, però, alhora, encaixa amb la resta dels textos que hem vist fins ara, en tant que nega un "Homer filòsof" que hagi constituït unívocament una doctrina mitjançant els seus poemes⁶¹⁴. No ataca la totalitat de les interpretacions al·legòriques -ni la pràctica mateixa de l'al·legoresi-, sinó un determinat gènere d'interpretació al·legoritzant que estableix una relació directa entre el poeta i una escola filosòfica determinada. Però el text no rebutja que puguin existir altres possibilitats, i, de fet, Sèneca mateix reconeix la possibilitat de trobar instrucció moral en Homer, una instrucció que segurament ens apropiaria a la noció de *praecepta*:

*nullus erit in illis scriptis liber qui non plurima uarietatis
humanae incertorumque casuum et lacrimarum ex alia atque alia
causa fluentium exempla tibi suggerat.*

Consolació a Polibi, 11.5

Abans de concloure aquest apartat voldríem fer referència, encara, a la doctrina d'arrel estoica expressada per Plutarc a propòsit de la recepció dels poemes⁶¹⁵. En un cert paral·lelisme amb Sèneca, no ens dona una visió global del poema i la seva funció, sinó que ens indica els modes de recepció de la poesia que poden tenir valor didàctic. Emfasitza la separació entre allò que pot tenir valor des del punt de vista de la formació filosòfica i allò que no, i fins i tot el profit que es pot obtenir mitjançant l'exposició a poemes que no són del tot profitosos, com en l'exemple d'Ulisses i les sirenes. Entenem que aquesta doctrina seria compatible amb el que hem trobat en els textos senequians, i sospitem que tot plegat forma part d'una mateixa tradició, en què la presència de la poesia com a dada prèvia comporta una reflexió sobre les diferents maneres en què el discent en l'àmbit de la Filosofia en pot arribar a treure profit, sense que a partir d'aquí es constitueixi pròpiament una Poètica -com si els poemes haguessin de ser d'una determinada manera per tenir valor filosòfic-, ni una concepció global de la poesia i l'art⁶¹⁶.

6. La manca d'una poètica senequiana

Les conclusions a què arribàvem al final de l'apartat anterior poden semblar insuficients, o trivials, però és possible que continguin algunes claus per a la comprensió de la tragèdia senequiana

⁶¹⁴ Curiosament, segueix una via similar a la de HINE (2003) en què s'intenta desacreditar la possibilitat de dur a terme una lectura filosòfica de la tragèdia senequiana.

⁶¹⁵ A *De audiendis poetis*. Plutarc entén que el jove ha de veure el caràcter *pseudos* de la poesia, no l'ha d'identificar amb el bé moral. D'una manera que sembla tenir arrels estoiques -BEHR (2007) p. 92-, cerca una participació activa del receptor de la poesia que incorpori el judici moral sobre el contingut del poema, i que d'aquesta manera, aparentment, superi la condemna platònica. Breu discussió dels passatges rellevants a STALEY (2010) pp. 47-49.

⁶¹⁶ Així ens distanciem de concepcions com l'expressada a GIANCOTTI (1953) pp. 50ss., i que avui dia està gairebé abandonada, sense que s'hagi arribat a un nou consens. A la p. 50 diu: "[...] *il carattere più cospicuo delle tragedie è il moralismo o un didascalismo precipuamente moralistico.*" Nosaltres no exclouem, en absolut, que es pugui fer una lectura moral de les tragèdies de Sèneca, i que per a Sèneca mateix aquesta lectura moral fos important. Sí que discutim, en canvi, que la tragèdia de Sèneca s'insereix en un marc comunicatiu en què aquestes tragèdies, per oposició a unes altres, tinguessin valor moral. Allò que fa Sèneca en la seva obra en prosa, dins els paràmetres de pensament que li podien ser accessibles, és precisament, tematitzar aquest marc comunicatiu.

i del rol d'aquesta en el seu marc comunicatiu. El fet que observem repetidament és que Sèneca no busca en els seus textos en prosa un fonament teòric per a la composició poètica, i que, en canvi, enuncia diversos modes d'interpretació i d'ús didàctic dels textos poètics, sempre amb el pressupòsit que els poemes ja existeixen, sense enunciar una causa determinada per a la seva producció, sense fonamentar-la en el saber filosòfic, ni intentar posar-la en relació amb aquest. La tradició estoica conté, certament, intents teòrics de justificació de l'existència dels gèneres poètics, com n'hem vist en Epictet i Marc Aureli, i potser indirectament a través de Plutarc i d'altres. Però és imaginable que en el marc concret del discurs senequià una tal explicació no sembli, *de facto*, necessària. Podríem fins i tot relacionar-ho amb els hàbits de les elits romanes, en què, com hem dit, els indicis apunten que la composició de tragèdies per part de persones no especialitzades era quelcom, potser no freqüent, però, sens dubte, no insòlit.

La mateixa dispersió del material que hem emprat, de les nostres dades, ens confirmen en la nostra opinió. No hem tractat d'interpretar els textos d'una "Poètica senequiana" que, en rigor, no existeix, sinó una sèrie de passatges en què Sèneca, en parlar d'altres qüestions, fa referència a la poesia i al teatre. En realitat, no parla sobre poesia: parla sobre màximes i sobre la utilitat d'aquestes en l'àmbit dels *praecepta*, parla sobre la Pragmàtica de la *performance*, sobre la lectura de textos en general, sobre la lectura de textos que no estan construïts entorn d'una doctrina filosòfica -com els poemes i les *historiae*-, sobre els procediments que ha d'emprar el *proficiens* per avançar en la seva formació. Però, certament, l'objecte del seu discurs no és la poesia com a tal.

Així que, potser, cal acceptar que no existeix pròpiament una teoria senequiana sobre la poesia. La relativa coherència que hem arribat a trobar entre els diversos passatges en què, per una raó o una altra, Sèneca fa referència a la poesia -i que, almenys en alguns casos, podrien estar separats per un període temporal considerable- no apunta a un sistema que els serveixi de base, sinó, simplement, a una continuïtat en les maneres de pensar. Les aparents incoherències podrien tenir la seva arrel, simplement, en el fet que Sèneca, en unes formes discursives que ja no destaquen per la seva voluntat de sistematització, tracti qüestions diferents. Així, a *Epistulae Morales* 115 es comenta la capacitat dels poemes per causar perjudici moral i sembla que es parli, sobretot, de màximes descontextualitzades, però es posa com a exemple una *performance*. En el *De Ira*, en canvi, la *performance* apareixia com a quelcom innocu des d'un punt de vista moral. Però és que en el primer cas s'està parlant de la possibilitat que les màximes que serveixen com a *praecepta* -positius o negatius- es trobin en la poesia, mentre que, en el segon, es tracta la qüestió de la relació entre coneixement i moral.

En qualsevol cas, aquesta mateixa consideració de la tragèdia, el teatre i la poesia com a coses donades, com a gèneres que, *per se*, mereixen uns determinats tipus de lectura, ens fan veure com a probable que Sèneca no hagi compost la seva obra dramàtica amb una finalitat específica lligada a la seva filosofia, sinó que, simplement, hagi escrit tragèdies dins els paràmetres que són propis del marc comunicatiu del seu temps⁶¹⁷ i els hagi incorporat elements estoics simplement perquè aquests formen part del seu context intel·lectual. Sabem que aquesta és una conclusió pobre, pel mateix fet que sabem poca cosa sobre aquest marc comunicatiu. Però creiem que no ens queda més remei que acceptar aquest punt de partença. Tot hi apunta: la manca d'una doctrina específica sobre la tragèdia, el testimoni de Quintilià sobre la competència amb Pomponi Secund -que pressuposa un terreny comú amb un autor que, segons sembla, és merament dramaturg-, la freqüent

⁶¹⁷ Almenys en part, és d'aquí d'on provenen les lectures de la tragèdia senequiana d'alguns dels autors que STALEY (2010) p. 21 anomena, amb evident animositat -segurament injusta- "*squemysh Areopagites*": SEGAL, BARTSCH, BOYLE, DINGEL i SCHIESARO. Ens mantenim en el nostre aprecí per uns autors que han posat de relleu les complexitats de la tragèdia senequiana i de la relació entre aquesta i els textos filosòfics del mateix autor, encara que, a vegades, no estiguem d'acord amb les seves conclusions.

producció de tragèdies per part de membres de les elits llatines, plenament inserida en els mecanismes d'interacció social.

Encara podríem afegir-hi un altre motiu: els testimonis que tenim sobre les tragèdies de Sèneca són certament escassos, escassíssims, però no hi ha res, en aquests testimonis, que ens permeti considerar que aquestes obres teatrals es componguessin per a un medi que fos específicament filosòfic, o que fossin vistes com a tragèdies “especials”, fora de les convencions habituals del gènere⁶¹⁸. Recordem novament el passatge de Quintilià en què es diu que Sèneca va discutir sobre qüestions de poètica amb Pomponi Secund, cosa que ens fa suposar que competien sobre un terreny comú. És possible que Sèneca considerés efectivament, a la manera d'Epictet i Marc Aureli, que la tragèdia *qua* tragèdia podia tenir un paper en la formació filosòfica. Nosaltres som incapaços de veure-ho a partir dels textos en prosa, però no podem descartar aquesta possibilitat. Doncs bé: si a partir dels textos mateixos d'Epictet i Marc Aureli veiem que qualsevol tragèdia podia fer aquesta funció, i tenim indicis per pensar que els contemporanis veien les tragèdies de Sèneca com a “tragèdies ordinàries”, com a tragèdies que formaven part del gènere, l'afirmació que el cordovès escriu les seves obres tràgiques amb una intenció filosòfica definida es torna gairebé redundant. És possible que Sèneca compongués les seves tragèdies tot pensant que un determinat públic “filosòfic” en trauria algun fruit, però res no ens indica que les compongués específicament per a aquest públic, ni que compongués tragèdies específicament “filosòfiques”.

Això no vol dir que tractem l'obra filosòfica i l'obra dramàtica de Sèneca com dos corpus de textos separats, ni que reduïm la producció d'aquesta obra dramàtica a una aplicació mecànica d'una sèrie de convencions.

Creiem que en la lectura de les tragèdies concretes es poden aplicar els següents principis:

a) La diversitat de relacions intertextuals entre les obres en prosa de Sèneca i els seus drames és, almenys en alguns casos, massa evident com per discutir-la⁶¹⁹. És una de les maneres en què les tragèdies fan referència a preocupacions intel·lectuals que es troben en el conjunt de l'obra senequiana⁶²⁰. Almenys en el context greco-llatí, la filosofia no és una activitat especialitzada, sinó un saber que aspira a fonamentar els altres sabers, i que exerceix la seva influència en àmbits molt variats.

b) La impossibilitat de saber quines eren les modalitats de *performance* o de difusió previstes per al text, i també de saber si entre els llatins la diferència entre modalitats de difusió també implicava diferències formals en el text, ens obliga a procedir amb cautela. No ens quedarà més remei que privilegiar els elements textuais que són més susceptibles d'anàlisi: els que òbviament estan destinats a un públic culte que, d'una manera o una altra, sigui quin sigui el mode de recepció, pot desxifrar missatges i al·lusions intertextuals d'una certa complexitat. En certes àrees indubtablement importants, la interpretació de la tragèdia està molt condicionada pel nostre desconeixement de les convencions del gènere.

c) La relació entre la dramaturgia senequiana i els esdeveniments històrics contemporanis és més opaca encara que la que es donava en el cas d'Eurípides, no solament perquè no sabem de quin any són les tragèdies -i, donada la complexa biografia política de Sèneca, això podria ser important- sinó que, a més, tampoc no sabem quin era el seu àmbit de difusió, i, per això mateix, no sabem

⁶¹⁸ Anteriorment hem fet referència a la tradició gairebé desconeguda de “tragèdia filosòfica”. En aquest últim cas, sí que sembla que es tractava d'obres “especials”, encara que, lògicament, no podem dir-ho amb certitud.

⁶¹⁹ Cf. KER (2006). Per això trobem summament exagerada la tesi que defensa BILLERBECK (1986): que l'estoïcisme de les obres mateixes és el mateix que el de l'èpica alt-imperial. No tant perquè això sigui mentida -en realitat, no tenim manera de saber-ho- com perquè l'existència d'una obra filosòfica en prosa atribuïda a Sèneca i de relacions intertextuals entre aquesta obra en prosa i les tragèdies ens obliga a estudiar aquestes últimes d'una altra manera.

⁶²⁰ La referència obligada és ROSENMEYER (1989).

quines eren les posicions que podia adoptar enfront del règim imperial.

d) El model poètic que les tragèdies de Sèneca actualitzen, i que segurament té arrels hel·lenístiques, és diferent del de la tragèdia àtica conservada, i la seva descripció exigiria un tractament a part. Remetem a la bibliografia corresponent. De tota manera, voldríem resumir alguns principis que considerem importants per comprendre la mecànica dels drames senequians:

i) L'anomenada retoricitat de la tragèdia senequiana pressuposa una construcció del drama en què predomina l'elaboració de personatges, situacions, coloracions emocionals, sense necessitat que aquesta elaboració contribueixi al progrés de l'acció. Entenem que no cal veure això com una "mancança": la tradició retòrica subjacent a la tragèdia senequiana ha desenvolupat un llenguatge propi⁶²¹ per a l'expressió de continguts que, en els seus modes fonamentals, no és narratiu. L'estaticitat⁶²² de la tragèdia senequiana és una modalitat de construcció poètica.

ii) D'aquesta manera es constitueixen, també, modalitats de distanciament i comentari de l'acció profundament diferents dels que havíem pogut apreciar en la tragèdia grega. Les diferències són fàcils de percebre, però potser difícils de conceptualitzar. Un component estructural bàsic en la tragèdia grega és la discussió, l'argumentació sobre l'acció mateixa que es representa en l'espai escènic, a voltes molt senzilla. La manera senequiana, en canvi, és més aviat d'elaboració gairebé sempre monològica sobre les situacions i els personatges.

iii) Això últim no implica, en absolut, que en una tragèdia senequiana no hi puguin coexistir diferents veus. Però aquesta coexistència s'organitza d'una altra manera. Les diferents formes -fonamentalment l'*agon* i les formes anàlogues-, que en la tragèdia grega donaven peu a presentar els punts de vista dels diferents personatges en discussió, queden en segon pla -o se'n fa un ús diferent, com podria ser el cas de l'esticomítia- i es privilegia, com dèiem, l'elaboració de discursos que rarament es troben entre ells⁶²³, però que sí que poden donar visions diferents sobre una mateixa qüestió, dins d'una mateixa tragèdia.

iv) No hem d'interpretar aquest gir de la tragèdia senequiana -potser de la tragèdia llatina en general- en clau psicologitzant. Els personatges de Sèneca no actuen d'acord amb una trama ben elaborada i el "món" representat en aquesta trama tampoc no respon sempre a una organització coherent. S'hi emfasitza més aviat l'expressió retòrica de la posició subjectiva de cadascun dels personatges en la situació que es doni en cada cas, sense que això s'integri en un desenvolupament global d'aquest mateix personatge.

⁶²¹ Encara que sigui una nota al marge: DANGEL (2008) caracteritza l'estètica de la tragèdia senequiana de la següent manera: "*Sénèque s'inscrit dans cette lignée d'autant mieux que son esthétique théâtrale est avant tout pathétique jusqu'au pathologique et au monstrueux*". Pensem que DANGEL, encara que amb un coneixement de la tragèdia senequiana que supera àmpliament el nostre, és massa unilateral en posar en el centre el gust per una sèrie d'objectes de representació que nosaltres trobem "anormals". Nosaltres preferiríem veure aquest gust per l'anomenat monstruós com un epifenòmen en una estructura poètica que, de manera més o menys eficaç, ha establert un sistema de signes propi per representar el seu material. Dit d'una altra manera: la representació dels afectes en Sèneca pot adoptar moltes formes, i una d'aquestes és el monstruós. Però la seva estètica no és "monstruosa".

⁶²² CLARK / MOTTO (1988) p. 68: "[...] *time in Senecan drama virtually stands still Characters never develop; they remain ever the same.*"

⁶²³ Un exemple prou representatiu: en l'*Hèraclès* euripideu tenim la impressió d'assistir a una veritable discussió entre Amfitrió i Mègara -per molt estilitzada que sigui-, mentre que el seu equivalent en Sèneca es redueix a una successió de monòlegs. Cf. KUGELMEIER (2007) pp. 106-108. La manca de context dramàtic arriba a l'extrem que les diferents famílies de manuscrits reparteixen de manera diferent les intervencions dels personatges, sense que els editors puguin posar-se d'acord. Cf. BILLERBECK (1999) p. 276. Sobre aquesta qüestió, cf. també FRIEDRICH (1933) pp. 51ss., PARATORE (1956) 328-330, ZWIERLEIN (1966) pp. 119s.

v) El paper del Cor és molt difícil de determinar. Les Odes Corals senequianes no són mers *embolima*⁶²⁴ -perquè el Cor interactua de tant en tant amb algun dels personatges i, almenys en alguns casos, és evident que es troba en el mateix lloc on succeeix l'acció-⁶²⁵, però la identitat del Cor és molt poc definida i en alguns casos incerta, i la seva interacció amb els personatges molt limitada. No té el paper de comentador i de regulador dels intercanvis verbals entre personatges que sí que té en la tragèdia grega⁶²⁶. Encara que aquesta sigui una qüestió ja molt difícil, no sembla que el seu discurs es pugui identificar de manera no problemàtica amb el que anomenariem "*authorial voice*".⁶²⁷

Així, el gènere tràgic es transforma en una direcció determinada: redueix fins al mínim la importància de l'acció i dóna el màxim pes a l'expressió retòrica i poètica del capteniment de cadascun dels personatges davant de situacions concretes molt poc elaborades, preexistents en la tradició. Els seus modes d'expressió són els de la poesia i la retòrica de l'època alt-imperial romana, no els de la Grècia clàssica, però, en cert sentit, s'hi desenvolupen tendències que tenen les seves arrels en aquesta.

En els capítols següents, provarem d'analitzar el tractament de les figures divines en dues tragèdies de Sèneca: l'*Hercules furens* i la *Phaedra*. Igual que en els capítols anteriors, no ens centrarem pròpiament en els déus que apareixen com a personatges -en el cas de la *Phaedra*, seria ben difícil-, sinó en tot el ventall de discursos sobre la divinitat. A continuació provarem de veure com les diferències en el tractament d'aquestes figures divines ens remetent a un marc intel·lectual diferent del que va conèixer Eurípides.

7. Apèndix: l'anomenada *theologia tripartita*

Abans de passar al capítol següent, ens ha semblat imprescindible de dir alguna cosa sobre una doctrina que d'alguna manera es troba en el rerefons intel·lectual en què Sèneca compon les seves obres tràgiques. L'anomenada *theologia tripartita* és una estructura discursiva que pertany fonamentalment a l'hel·lenisme⁶²⁸ i es troba també a Roma. Pensem que és essencial per a la comprensió de la tragèdia senequiana, encara que no es pugui trobar una relació explícita, fonamentada en textos, entre les doctrines específiques que expliquen Varró, Dió Crisòstom, etc., i la pràctica senequiana de representació dels déus.

La definició de *theologia tripartita*, tant en el seu sentit estricte, com en el sentit més ampli

⁶²⁴ A propòsit de la desfuncionalització dels cants corals: GENTILI (1977) pp. 13-17.

⁶²⁵ Cf. FRIEDRICH (1933) p. 122, ZWIERLEIN (1966) pp. 74-76.

⁶²⁶ Cf. SHELTON (1978) pp. 42-49. La visió que té aquesta autora del Cor com una instància que es troba per sobre de l'acció dramàtica i la comenta de manera imparcial no ens sembla encertada. El Cor pren partit, i en comentar l'*Hercules furens* i la *Phaedra* veurem que aquesta presa de partit pot ser problemàtica.

⁶²⁷ Per a una defensa de la viabilitat dramàtica dels cors senequians, cf. DAVIS (1993) pp. 11-38. Cf. també MARTINA (1996).

⁶²⁸ LIEBERG (1973) p. 51: *Die Aufgeführten Autoren zeigen, dass man seit dem frühen Hellenismus die Vielfalt der religiösen Phänomene und die Möglichkeiten ihrer Vermittlung mehr oder weniger reflektiert nach dem Gesichtspunkt der Dreiteilung gliederte und beurteilte.* [Subratllat nostre.] Cf. FEENEY (1991) pp. 45-53. A p. 48 afirma, també, que la formulació estricta de la *theologia tripartita* ha de ser hel·lenística.

que adopta en l'article de referència de LIEBERG, és prou coneguda. En sentit estricte, es tracta d'una *tripertitio*, una tripartició del discurs sobre els déus, descrita de manera explícita en una cita de Varró transmesa per Sant Agustí:

Mythicon appellant, quo maxime utuntur poetae; physicon, quo philosophi, ciuile, quo populi.

Sant Agustí, *De ciuitate Dei*, 6.5

I més endavant diu Sant Agustí mateix, potser també amb el text de Varró a la memòria:

Tres theologias, quas Graeci dicunt mythicen physicen politicen, Latine autem dici possunt fabulosa naturalis ciuilis.

Sant Agustí, *De ciuitate Dei*, 6.12

LIEBERG entén que la distinció entre diversos àmbits de discurs sobre els déus -habitualment tres, però també cinc, o dos, segons l'autor de què es tracti- és un tret comú del pensament hel·lenístic. Les distincions fonamentals es donen entre el discurs filosòfic sobre la divinitat, el discurs anomenat polític -és a dir: els cultes establerts per la ciutat-, i el conjunt d'històries i representacions que s'identifiquen primàriament amb la poesia, i, sobretot, amb el teatre.

La naturalesa d'aquesta tripartició potser es fa evident en el seu desenvolupament en Dió Crisòstom, que arriba a parlar de cinc teologies diferents: a part de les tres enumerades per Varró, parla de la teologia de les arts plàstiques, i distingeix entre el coneixement del filòsof, adquirit mitjançant la reflexió, i un presumpte coneixement intuïtiu de la divinitat que havien posseït els primers éssers humans⁶²⁹. Aquesta divisió quintuple implica uns pressupòsits que, amb les reserves necessàries, potser ens ajuden a comprendre el funcionament d'aquesta *theologia tripertita*: l'existència d'una *theologia* plàstica ens permet de subratllar que pot existir una *theologia* purament representacional -com deu ser-ho, també, la *theologia* poètica-. La distinció entre un saber immediat sobre els déus que havien posseït els “primers homes” i el que poden adquirir els filòsofs mitjançant la reflexió és una doctrina gairebé inequívocament estoica i té les seves arrels en l'antropologia d'aquesta escola.

Més enllà d'altres consideracions, voldríem subratllar que aquestes distincions tenen les seves arrels en la situació que hem descrit en els apartats anteriors en què la divinitat no s'identificava amb la seva representació, i podem dir que, de fet, no és fàcil de fer un tall net entre una situació intel·lectual i l'altra. La diferència cabdal, creiem nosaltres, és aquesta: les diverses formes del que anomenem *theologia tripertita* no impliquen únicament que els poetes no transmetin la “veritat” factual sobre els déus, sinó, també, que existeixi un àmbit específic de la poesia, amb les seves convencions i la seva manera no factual de representar la divinitat, enfront d'altres àmbits entre els quals n'hi ha un, el de la filosofia, que en les seves diferents varietats sí que aspira a descriure els déus tal com són⁶³⁰.

⁶²⁹ Dió Crisòstom 12.27-47.

⁶³⁰ CLARK / MOTTO (1988) p. 307: “*Seneca's characters live in a 'fallen' world where the heroic past has disintegrated, where, as Nietzsche's Zarathustra had noted, the gods are dead.*” No seria forassenyat de dir que aquesta frase és, per sobre de tot, literatura. Però reflecteix una realitat: no que en el “món de Sèneca” els déus hagin deixat d'existir, sinó que les divinitats que apareixen en les tragèdies de Sèneca han deixat de tenir la rellevància en tant que representacions

No creiem que aquest punt de vista hagi pogut cristal·litzar abans de la constitució d'una cultura llibresca, d'una cultura de la biblioteca i el centre d'estudi en què la filosofia i l'estudi de la poesia puguin existir com a disciplines separades, com a especialitats. La unificació, o almenys la unificació formal en una categoria anomenada "filosofia" de tota una sèrie de discursos d'origens diversos, amb exclusió d'altres formes de saviesa, té lloc en l'àmbit d'un circuit relativament reduït en què els sabers es conserven i es transmeten mitjançant l'escriptura. Cronològicament una cosa coincideix amb l'altra, i podem donar gairebé per fet que també existeix una relació causal. Així, la *theologia tripertita* acompanya el procés de textualització de la poesia⁶³¹.

Aquest ordre de sabers fonamentat en l'escriptura, en un context com l'hel·lenístic, ha d'estar forçosament en mans d'elits que, almenys en circumstàncies ordinàries, no transmeten, ni pretenen transmetre el seu coneixement al conjunt dels ciutadans, ni aquests tenen una participació en els textos considerats autoritatius comparable a la que els *politai* de la ciutat clàssica podien tenir en les *performances* dels poemes d'Homer i d'altres. Òbviament, no és que els habitants de les ciutats hel·lenístiques no puguin conèixer la poesia a través de *performances* públiques, etc. Això pot seguir igual, i, malgrat tot, el rol d'aquestes *performances* s'ha transformat: ja no es troben entre els actes fonamentals d'una comunitat política, o d'una entitat de significació política com el *genos*, la *phratría*, etc. Almenys en les àrees geogràfiques que tenen una importància determinant, el centre del poder polític, i també de l'organització dels sabers reconeguts com a tals pel poder polític, es troba en una altra banda.

La filosofia, com ja hem dit, és la clau de volta del sistema de sabers de l'època hel·lenística, i, alhora, un lloc buit en què concorren diferents escoles⁶³². Però aquest caràcter de "lloc buit" és perfectament compatible amb el fet que les elits del període hel·lenístic considerin que la veritable reflexió sobre la divinitat es troba en les escoles filosòfiques. Els cultes de la *polis* -de fet, els cultes oficials, els cultes sancionats pel poder polític, sigui quina sigui la institució de base- són també objecte de discussió, i no totes les escoles filosòfiques els atribueixen el mateix valor. Pel que fa als poemes i als *mythoi* que aquests contenen, ens trobem amb una gran diversitat d'opinions, la qual, però, sembla recolzar sobre uns principis comuns. Les elits hel·lenístico-romanes demostren un gran interès pel "mite" i, alhora, gairebé no tenim testimonis de l'acceptació literal d'aquest.

Aquí sí que pren forma, clarament, el corpus de relats que nosaltres anomenem "mitologia", per bé que els criteris que permeten de constituir-lo són els de la tradició mitogràfica, no els dels antropòlegs moderns que cerquen una esfera específica del mite. Es dona per fet que existeix un conjunt de relats sobre déus i herois de temps llunyans que poden integrar-se en un marc narratiu de coherència precària⁶³³, però no menys efectiva, i que aquests relats són matèria per a la poesia i altres gèneres discursius, però no un discurs "seriós" sobre els déus. En aquest marc, la relació entre poema mitològic -ara potser sí que podem emprar aquest terme- i concepció de la divinitat no és, en absolut, senzilla. De tota manera, podem insistir en les dues opcions extremes que tenen les seves arrels últimes, totes dues, en la Grècia arcaica: la depreciació de la poesia -que no implica

de la divinitat que sí que tenien en Eurípides.

⁶³¹ Això no exclou, és clar, que les estructures de pensament anteriors, en la distància irreductible entre els déus i la representació d'aquests, hagin prefigurat la *theologia tripertita*. Però en la Grècia arcaica i clàssica, d'acord amb tot el que hem vist, encara no hi trobem una clara delimitació d'un discurs poètic enfront d'altres que són els que es consideren autoritatius.

⁶³² Cf. VEGETTI (1994) per a una confrontació entre concepcions del saber entre Galè i Sext Empíric que en pot ser una bona il·lustració.

⁶³³ Encara que no els hàgim tingut massa en compte en elaborar aquest treball -simplement perquè la temàtica tractada, i la manera de tractar-la, ens quedaven massa lluny- volem destacar dos magnífics treballs recents d'anàlisi de la tragèdia senequiana des del punt de vista de la Pragmàtica Lingüística: SPEYER (2003) i CALABRESE (2009). Entre d'altres qüestions s'hi tracten, òbviament, les de coherència i cohesió textual.

necessàriament un rebuig radical, com succeïa en Plató; potser perquè la *performance* poètica ja no és un element essencial en la constitució de la comunitat política- i la composició de poemes amb contingut al·legòric.

Podríem dir que en aquest últim cas la poesia expressa de nou preteses “veritats” sobre la divinitat. Però no creiem que sigui ben bé així, ni que la interpretació al·legòrica de l'hel·lenisme sigui el mateix que la cerca de *hyponoiai* pròpia d'època arcaica-clàssica en què té les seves arrels. Allò que havia estat discussió pública de poemes i *performances* cabdals per a la *polis* s'ha transformat a Alexandria en una disciplina intel·lectual. Forma part del saber de les elits i dels procediments d'acord amb els quals aquestes elits llegien uns poemes que ara són concebuts com a objecte d'estudi.

Així, l'erudit hel·lenístic-romà estudia tota una sèrie d'aspectes de la poesia -sons, ritme, etc.- per tal com aquesta es compon d'acord amb unes determinades tècniques, estudia l'erudició mitogràfica, les tradicions locals, etc., que fonamenten el seu contingut, però situa la possibilitat que la poesia digui veritats en un àmbit de discurs que no és el de la poesia mateixa, sinó el de la filosofia. El discurs poètic és autònom en tant que tècnica del llenguatge, però, en canvi, no ho és en tant que medi per a la transmissió de continguts. Les exigències d'adequació en la representació de la divinitat que trobàvem en Xenòfanes i Plató, i que també apunten en altres fonts, ja no són pròpiament exigències adreçades a la poesia en tant que una de les modalitats de discurs que poden aspirar a ser considerades “sàvies”. La tradició mitogràfica, en tant que contingut habitual dels poemes, ja és vista com un tot, i no és per si mateixa vehicle d'allò que les elits hel·lenístic-romanes podien considerar un saber rellevant.

VI. Primera exemplificació: estructures de pensament estoic en la representació dels déus en l'*Hercules furens*

1. Hèrcules en Sèneca

Hèrcules és un dels personatges de la tragèdia senequiana que han estat objecte d'un debat més aferrissat. Resulta prou curiós que aquest debat sigui, en les seves línies generals, un doblet del que s'ha organitzat entorn de l'*Hèracles* euripideu⁶³⁴: alguns estudiosos veuen aquest Hèrcules com un *hybristes*, una personificació escènica dels vicis que un pensador estoic podia considerar indesitjables⁶³⁵, mentre que d'altres hi reconeixen, amb tots els matisos que calguin, una versió de l'*Hèracles* cínico-estoic, una encarnació de virtuts estoiques, associat a l'àmbit del diví⁶³⁶. Encara en d'altres casos s'ha subratllat simplement el caràcter pietós del personatge, en contraposició, precisament, amb els qui li atribueixen aquesta *hybris*⁶³⁷.

Nosaltres defensem el punt de vista dels qui veuen l'Hèrcules senequià com una representació dramàtica de l'heroi cínico-estoic, del model de virtuts que es troba en aquesta tradició. Probablement és un punt de vista minoritari, però ha guanyat terreny, sobretot, mitjançant el treball de BILLERBECK. Cal reconèixer que no tenim fonaments prou sòlids per defensar-lo amb absoluta certitud, igual que no en tenim per defensar el seu contrari. Però el trobem més raonable, pels següents motius:

1) Tot i que el nostre coneixement directe de l'exegesi cínico-estoica d'*Hèracles* és mínim, és suficient com per atribuir-li una certa importància, i per pensar que no és probable que Sèneca emprí el personatge amb un valor oposat al que tenia habitualment en el seu entorn, en contextos seriosos.

2) En l'obra filosòfica de Sèneca es recorre esporàdicament a Hèrcules com a *exemplum*, o com a plasmació al·legòrica de la divinitat estoica, i aquest Hèrcules té trets en comú amb el de la tragèdia.

⁶³⁴ Un comentari al marge: BRADEN (1993) p. 251 critica la interpretació de l'*Hèracles* euripideu per WILAMOWITZ en els següents termes: "[...] I think that is to interpret Euripides' play as if it were Seneca's." Nosaltres tendiríem a pensar -encara que això ens exigiria una recerca històrica que, lamentablement, no hem pogut fer- que la realitat és justament la contrària: aquesta interpretació de l'Hèrcules de Sèneca és una transposició de la interpretació anterior de l'*Hèracles* per WILAMOWITZ, si bé ha tingut molt més èxit que aquesta última.

⁶³⁵ Amb diferents matisos: ZINTZEN (1972), WELLMAN-BRETZIGHEIMER (1978), SHELTON (1978), FITCH (1987), BOYLE (1997), LITTLEWOOD (2004).

⁶³⁶ Com indica molt bé BILLERBECK (1999) p. 26 n. 10, estem mancats de veritables textos que ens permetin d'accedir a una visió coherent d'*Hèracles* en la Stoa antiga. Però el conjunt de testimonis que tenim, tant de l'*Hèracles* cínico com de l'*Hèracles* de les fases posteriors de l'estoïcisme ens permeten de reconstruir una línia evolutiva relativament unitària. Cf. HÖISTAD (1948) pp. 22-73, GALINSKY (1972) pp. 100-108, BILLERBECK (1999) pp. 25-29, SCHMIDT (2008), amb bibliografia.

⁶³⁷ Així, per exemple, LAWALL (1983), p. 11, amb una caracterització de l'heroi a través de les paraules que diu en retornar del món dels morts que és gairebé el negatiu de la que trobem a FITCH (1987). Cf., també, MOTTO / CLARK (1981) p. 111.

3) *L'Hercules furens* té relacions intertextuals evidents amb el *De Providentia* de Sèneca, una obra filosòfica⁶³⁸. La interpretació d'aquestes relacions intertextuals no és fàcil, però creiem que és possible de defensar que es tracta d'un joc deliberat que fa Sèneca amb els seus escrits, amb la finalitat de posar en relació Hèrcules amb Faetó, model de *uirtus*⁶³⁹ en el *De Providentia* mateix.

4) Malgrat que molts dels passatges de la tragèdia es puguin interpretar en tots dos sentits, la nostra lectura ens du a la conclusió que el personatge de la tragèdia és també un model al·legòric de *uirtus*. Volem insistir en el terme “al·legòric”: novament, no entenem l'Hèrcules de Sèneca com un intent de donar forma dramàtica a un personatge “versemblant” tal com el podríem entendre en el teatre modern⁶⁴⁰, sinó una representació al·legòrica que encarna la *uirtus* de maneres que poden no ser evidents a primera vista.

Desenvoluparem els punts (2), (3) i (4) al llarg d'aquest capítol.

2. Presència d'Hèrcules en l'obra filosòfica de Sèneca (I)

Hèrcules apareix en l'obra filosòfica de Sèneca en passatges relativament breus, en què el filòsof el presenta com a paradigma de virtuts, a vegades en contraposició amb altres personatges, a vegades al costat d'aquests. Els trets amb què el caracteritza evoquen, almenys, alguns elements de la interpretació estoica de l'heroi. La seva relació amb el rol adoptat per Hèrcules dins la ideologia imperial resta problemàtica, igual que el rol mateix de l'heroi dins l'esmentada ideologia⁶⁴¹.

Donem, a continuació, els textos pertinents. Hem copiat en cada cas els paràgrafs que ens han semblat necessaris per entendre quin valor hi té la menció de l'heroi.

(1) *Nuper, cum incidisset mentio M. Catonis, indigne ferebas, sicut es iniquitatis impatiens, quod Catonem aetas sua parum intellexisset, quod supra Pompeios et Caesares surgentem infra Vatinius posuisset, et tibi indignum uidebatur quod illi dissuasuro legem toga in foro esset erepta quodque, a Rostris usque ad Arcum Fabianum per seditiosae factionis manus traditus, uoces improbas et sputa et omnes alias insanæ multitudinis contumelias pertulisset. Tum ego respondi habere te quod rei publicæ nomine mouereris, quam hinc P. Clodius, hinc Vatinius ac pessimus quisque uenundabat et,*

⁶³⁸ Vid. l'Apartat 7 d'aquest mateix capítol.

⁶³⁹ Els usos de *uirtus* en Sèneca són complexos, en tant que una noció d'arrels llatines és objecte d'una reinterpretació en el marc de l'estoïcisme imperial. Cf. especialment *Epistulae Morales* 63-80. WALTER (1975) pp.114-120 ja plantejava les dificultats d'aquesta qüestió. Considerem especialment interessant HABINEK (1998) pp. 137-150 i la idea que Sèneca projecta en els seus escrits una hipotètica “*aristocracy of virtue*” que recull els valors tradicionals romans, i alhora els transporta a un àmbit diferent.

⁶⁴⁰ La noció mateixa de versemblança, i de versemblança aplicada al teatre, té una història complexa en què no podem entrar. Aquí volem dir que entenem que el personatge s'allunya tant del *kata to eikos* aristotèlic en les seves diferents versions com del naturalisme modern. Cal afegir-hi que no pretenem discutir els problemes interpretatius que ens planteja el *kata to eikos*, i, en definitiva, el conjunt de la Poètica aristotèlica. En general, seguim la interpretació exposada a HALLIWELL (1986) Cap. 5.

⁶⁴¹ Cf. AUVRAY (1989), pp. 13-17. La discussió continguda en aquestes pàgines, i en tot el llibre, ens sembla fonamental per a la comprensió de *L'Hercules furens*, independentment de les seves conclusions.

caeca cupiditate correpti, non intellegebant se, dum uendunt, et uenire; pro ipso quidem Catone securum te esse iussi: nullum enim sapientem nec iniuriam accipere nec contumeliam posse, Catonem autem certius exemplar sapientis uiri nobis deos immortales dedisse quam Ulixen et Herculem prioribus saeculis. Hos enim Stoici nostri sapientes pronuntiauerunt, inuictos laboribus et contemptores uoluptatis et uictores omnium terrorum. Cato non cum feris manus contulit, quas consecrari uenatoris agrestisque est, nec monstra igne ac ferro persecutus est, nec in ea tempora incidit quibus credi posset caelum umeris unius inniti, excussa iam antiqua credulitate et saeculo ad summam perducto sollertiam. Cum ambitu congressus, multiformi malo, et cum potentiae immensa cupiditate, quam totus orbis in tres diuisus satiari non poterat, aduersus uitia ciuitatis degenerantis et, pessum sua mole sidentis stetit solus, et cadentem rem publicam, quantum modo una retrahi manu poterat, tenuit, donec abstractus comitem se diu sustentatae ruinae dedit simulque exstincta sunt quae nefas erat diuidi: neque enim Cato post libertatem uixit, nec libertas post Catonem.

De Constantia Sapientis, 2.1

(2) Neminem flebo laetum, neminem flentem: ille lacrimas meas ipse abstersit, hic suis lacrimis effecit ne ullis dignus sit. Ego Herculem fleam quod uiuus uritur, aut Regulum quod tot clauis configitur, aut Catonem quod uulnera iterat sua? Omnes isti leui temporis impensa inuenerunt quomodo aeterni fierent, et ad immortalitatem moriendo uenerunt.

De tranquillitate animi, 16.4

(3) Alexandro Macedoni, cum uictor Orientis animos supra humana tolleret, Corinthii per legatos gratulati sunt et ciuitate illum sua donauerunt. Cum risisset hoc Alexander officii genus, unus ex legatis: "Nulli" inquit "ciuitatem umquam dedimus alii quam tibi et Herculi". Libens accepit non dilutum honorem et legatos inuitatione aliaque humanitate prosecutus cogitauit, non qui sibi ciuitatem darent, sed cui dedissent; et homo gloriae deditus, cuius nec naturam nec modum nouerat, Herculis Liberique uestigia sequens ac ne ibi quidem resistens, ubi illa defecerant, ad socium honoris sui respexit a dantibus, tamquam caelum, quod mente uanissima complectebatur, teneret, quia Herculi aequabatur. Quid enim illi simile habebat uesanus adulescens, cui pro uirtute erat felix temeritas? Hercules nihil sibi uicit; orbem terrarum transiuit non concupiscendo, sed iudicando, quid uinceret, malorum hostis, bonorum uindex, terrarum marisque pacator; at hic a pueritia latro gentiumque uastator, tam hostium perrnicies quam amicorum, qui summum bonum duceret terrori esse cunctis mortalibus, oblitus non ferocissima tantum, sed ignauissima quoque animalia timeri ob malum uirus.

De beneficiis, 1.13

(4) "Natura" inquit "haec mihi praestat". Non intellegis te, cum hoc dicis, mutare nomen deo? Quid enim aliud est natura quam deus et diuina ratio toti mundo partibusque eius inserta? Quotiens uoles, tibi licet aliter hunc auctorem rerum nostrarum conpellare; et Iouem illum Optimum ac Maximum rite dices et Tonantem et Statorem, qui non, ut historici tradiderunt, ex eo, quod post uotum susceptum acies Romanorum fugientium stetit, sed quod stant beneficio eius omnia, stator stabilitorque est. Hunc eundem et Fatum si dixeris, non mentieris; nam quom fatum nihil aliud sit quam series inplexa causarum, ille est prima omnium causa, ex qua ceterae pendent. Quaecumque uoles, illi nomina proprie aptabis uim aliquam effectumque caelestium rerum continentia: tot adpellationes eius possunt esse quot munera. Hunc et Liberum patrem et Herculem Mercurium nostri putant: Liberum patrem, quia omnium parens sit, quoi primum inuenta seminum uis est et consitura per uoluptatem; Herculem, quia uis eius inuicta sit quandoque lassata fuerit operibus editis, in ignem recessura; Mercurium, quia ratio penes illum est numerusque et ordo et scientia. Quocumque te flexeris, ibi illum uidebis occurrentem tibi; nihil ab illo uacat, opus suum ipse implet. Ergo nihil agis, ingratisse mortalium, qui te negas deo debere, sed naturae, quia nec natura sine deo est nec deus sine natura, sed idem est utrumque, distat officio. Si, quod a Seneca accepisses, Annaeo te debere diceres uel Lucio, non creditorem mutares, sed nomen, quoniam, siue praenomen eius sine nomen dixisses siue cognomen idem tamen ille esset; sic nunc naturam uoca, fatum, fortunam: omnia eiusdem dei nomina sunt uarie utentis sua potestate. Et iustitia, probitas, prudentia, fortitudo, frugalitas unius animi bona sunt; quidquid horum tibi placuit, animus placet.

De beneficiis, 4.7-8

(5) Nec hoc Alexandri tantum uitium fuit, quem per Liberi Herculisque uestigia felix temeritas egit, sed omnium, quos fortuna inritauit implendo. Cyrum et Cambysen et totum regni Persici stemma percense: quem inuenies, cui modum inperii satietas fecerit, qui non uitam in aliqua ulterius procedendi cogitatione finierit? Nec id mirum est: quidquid cupiditati contingit, penitus hauritur et conditur, nec interest, quantum eo, quod inexplebile est, congeras. (...)

De beneficiis, 7, 3

No és difícil d'inscriure aquests textos en la tradició estoica, ni de reconèixer-hi l'adaptació d'aquesta a les realitats romanes. Hèrcules hi apareix al costat de figures pròpies de la tradició llatina com Règul i Cató. La isotopia en què tots tres personatges poden encarnar valors anàlegs no és fàcil de desxifrar, i és probable que alguns aspectes es trobin més enllà del nostre abast⁶⁴². Per

⁶⁴² Una qüestió que pot semblar tangencial, però que no podem estar-nos d'esmentar: a *Epistulae Morales* 98.12, Sèneca escriu, tot fent-se eco d'una de les versions del suplici de Règul: "Singula uincere iam multi: ignem Mucius, crucem Regulus, uenenum Socrates." És difícil de dir fins a quin punt Sèneca tria conscientment aquesta versió enfront d'altres,

exemple, el paper de Cató, que indubtablement va tenir un significat per a figures de l'anomenada oposició estoica com Thræsea Petus, i un altre en l'obra senequiana que no pot ser ben bé el mateix, però que tampoc no podem considerar totalment independent de l'anterior⁶⁴³.

Els textos filosòfics de Sèneca no ofereixen, almenys en aparença, una representació unitària de l'heroi. En realitat li atribueixen una sèrie de valors que procedeixen de la seva exegesi cínico-estoica, i que poden integrar-se en un mateix sistema. Hi podem distingir, com a mínim, la representació de l'heroi com a:

- 1) Evergeta. Sèneca associa el seu evergetisme a la realització de llargs viatges.⁶⁴⁴
- 2) Heroi sofrent. La seva indiferència al sofriment es considera un tret propi del *sapiens*.
- 3) Representació al·legòrica de la *natura*, la *physis*, la divinitat estoica.

La pertinença de totes aquestes representacions a un sistema unitari no ens permet d'entendre que Sèneca parli de “tres Hèrcules”. Totes tres ens remetent a les nocions comunes sobre l'exegesi estoica de l'heroi. La mateixa ahistoricitat del personatge li permet d'aparèixer amb aspectes diferents, segons els contextos.

Aquest rerefons de les seves aparicions en l'obra filosòfica ens ha de fer prendre consciència d'una sèrie de fets. En primer lloc, que, en Sèneca, Hèrcules pot aparèixer com a divinitat amb relativa indiferència del valor que se li pugui atribuir dins del sistema dels déus olímpics en la mitologia panhel·lènica. És un fet que podríem considerar evident, en tant que ens parla d'Hèrcules sense necessitat d'integrar-lo en tal sistema. En segon lloc, que aquest personatge, entès com a encarnació de virtuts, no es pot identificar amb figures de la vida real, tal com un estoic podria entendre aquesta vida real⁶⁴⁵. Això vol dir, per exemple, que no té un veritable sentit preguntar-se si Hèrcules és una figura acabada de *sapientia* -com sembla que apareix en alguns moments en l'obra filosòfica- o una transposició dels esforços del *proficiens* per assolir aquest rang. Hèrcules pot representar diferents aspectes de la virtut estoica, de la vida acordada amb la Natura, en tant que no és un ésser humà, sinó una representació al·legòrica. Això permet, també, que els relats que

però és clar que la noció en què Règul mor en la creu -cf. també Sèneca, *De Providentia* 3.9s.- implica que el cònsol romà fou degradat simbòlicament a la condició d'esclau. No seria gens difícil de veure-hi una analogia amb Hèrcules, que no en la seva mort, però sí durant la seva vida, es veu degradat a la condició d'esclau per Euristeu i Òmfale. Podríem anar més enllà: d'una banda, Cató s'infligeix la mort per tal d'escapar de la servitud, i, per l'altra, Hèrcules mor una mort que es pot comparar amb la pena de la *tunica molesta* i d'altres d'anàlogues, que es poden posar en relació amb Neró i amb el règim imperial: cf. CANTARELLA ([1991] 1996) pp. 207-209.

⁶⁴³ Sabem ben poca cosa sobre la presumpta “oposició estoica”, i sobre la relació d'aquesta amb el conjunt de la tradició estoica tardana. Cf. DUDLEY([1937] 1980) pp. 125-142, GRIFFIN ([1984] 2002) pp. 171-177.

⁶⁴⁴ WILLIAMS (2006) p. 146: “*A familiar argument in that sub-class of the ancient consolatory tradition, the consolation on exile, is that exclusion from one's homeland is no great deprivation*”. L'autor situa aquest punt de vista dins la filosofia de Sèneca. Encara que potser la relació entre una cosa i l'altra sigui una mica forçada, no podem deixar de pensar que la insistència de Sèneca en els viatges d'Hèrcules uneix la dimensió ascètica amb el cosmopolitisme estoic: s'emfasitza que l'heroi du a terme la seva labor filantròpica arreu del món, encara que aquests viatges siguin durs i difícils. En el v. 452, Lycus assimila explícitament els viatges d'Hèrcules a un exili. Segurament no té sentit preguntar-se si el viatge al jardí de les Hespèrides, etc., és pròpiament un “exili”. És una “missió” que du l'heroi lluny de la seva llar, en un context en què el viatge apareix, en general, com a ardu i perillós.

⁶⁴⁵ Encara que reconeixem que és una qüestió complexa, subjecta a diferents matisos, no estem d'acord amb el punt de vista expressat a PRATT (1983) p. 193: “*The world of his [sc. Seneca's] drama and the world of his real life are essentially identical.*” Nosaltres entendríem la tragèdia de Sèneca, més aviat, com un gènere que mitjançant diferents gèneres discursius parla sobre la “vida real”, més que no pas representar-la de manera directa. En això té molt en comú amb la tragèdia grega, per bé que les fores discursives emprades no siguin ben bé les mateixes.

pertanyen al seu “mite” puguin tenir valors diversos.

Dins les al·lusions senequianes al “mite” d'Hèrcules hi descobrim, encara, les dues figures complementàries de l'heroi que havíem trobat en la tradició estoica: d'una banda, l'heroi evergètic, l'heroi que du a terme les seves proeses en benefici dels mortals, i, de l'altra, la representació típicament cínica de l'heroi pacient, l'heroi que adquireix el seu rang mitjançant la seva capacitat de suportar el dolor⁶⁴⁶. Abans de tractar directament les tragèdies, veurem breument quin és el valor que adopten aquests paradigmes de virtut en cadascun dels quatre textos que ara són objecte de la nostra consideració:

> 1) Aquest passatge valdria com a paradigma de les estratègies d'apropiació del llegat grec per part dels llatins. Ulisses i Hèrcules, dues figures típiques de la tradició cínico-estoica, hi apareixen com a paradigma de virtut de Cató⁶⁴⁷, el *sapiens* llatí⁶⁴⁸, i alhora Hèrcules, concretament -però, de manera implícita, també Ulisses- és desvaloritzat davant del romà, en tant que aquest ha desplegat la saviesa en un context polític recognoscible, metre que els altres s'han fet famosos per les seves proeses en el combat contra monstres. Així s'afirma alhora el rol legitimador de Grècia i la superioritat romana⁶⁴⁹. Els termes en què Sèneca caracteritza l'heroisme tant d'Hèrcules com de Cató -*inuictos laboribus et contemptores uoluptatis et uictores omnium terrorum*- podrien apuntar, alhora, a l'heroi evergeta i a l'heroi pacient.

> 2) Sèneca fa pròpia la tradició cínica de l'heroi sofrent i hi agrupa una figura grega, Hèrcules, que tradicionalment n'havia estat uns dels paradigmes, i dues figures llatines, Cató i Règul. En definitiva, es tracta d'una nova variant de l'estratègia anterior, per bé que, aquí, no doni la preeminència als models llatins.

> 3 i 5) En tots dos passatges es repeteix la contraposició entre Hèrcules i Alexandre el Gran⁶⁵⁰, i, en (5), també entre Líber i Alexandre el Gran. En contra de, com a mínim, una part de la tradició estoica, Sèneca condemna Alexandre⁶⁵¹, en tant que guiat únicament per l'afany de conquestes. Hèrcules i Líber -que també seran objecte de comparació en la tragèdia- tenen en comú haver estat grans viatgers -d'Hèrcules diu: *orbem terrarum transiuit*- i haver dut a terme una labor evergètica durant els seus viatges.

3. Presència d'Hèrcules en l'obra filosòfica de Sèneca (II)

Els passatges senequians que hem vist coincideixen a mostrar-nos un Hèrcules que és una

⁶⁴⁶ Sobre la importància de l'ascesi heraclea en la tradició cínica, cf. HÖISTAD (1948) pp. 41-47 i *passim* en el seu cap. 1.1.

⁶⁴⁷ Una visió panoràmica de la importància d'aquest personatge en el món llatí, amb abundant bibliografia, es troba a BESSLICH (2008) pp. 365-375.

⁶⁴⁸ En un cert sentit, més romà que no pas estoic. Cf. ASMIS (2009) pp. 134-136.

⁶⁴⁹ Cf. HABINEK (1998) pp. 15-68.

⁶⁵⁰ Sobre la tradicional comparació d'Hèrcules amb Alexandre el Gran en la tradició hel·lènica, cf. HUTTNER (1997) 102-123.

⁶⁵¹ L'ambivalència de la figura d'Alexandre el Gran dins la tradició cínico-estoica és un tema massa extens per tractar-lo aquí. Ve donada per la doble posició d'Alexandre com a àvid conqueridor i com a unificador del món. Encara és imprescindible HÖISTAD (1948) pp. 204-220, i *passim* per a la representació idealitzada de la monarquia entre els cínics. Vid. ERSKINE (1990) pp. 34ss. A BOSMAN (2007), un interessant tractament de la inserció d'Alexandre el Gran en les narracions de la vida de Diògenes de Sínope. Hi ha una contraposició entre Diògenes i Alexandre a *De Beneficiis* 5.4.4, citada en aquest últim article que hem esmentat, en què Sèneca rebaixa la figura del rei de Macedònia.

versió de l'heroi venerat dins la tradició cínico-estoica. Ens costa de reconèixer-hi punt per punt les qualitats que, d'acord amb les reconstruccions actuals, es podien atribuir a l'Hèracles “estoic”. Però això es dona, més aviat, pel caràcter admonitori i el format retòric de la gran majoria d'obres filosòfiques senequianes que han arribat a les nostres mans. No hem d'oblidar que la manca de desenvolupaments teòrics sistemàtics no vol dir que Sèneca els desconegués, i encara molt menys que els menyspreés, sinó, simplement, que no pertanyen al seu camp d'acció⁶⁵².

Alhora, l'Hèrcules “filosòfic” de Sèneca té una sèrie de trets que no podem atribuir sense més a la tradició anterior. Cal buscar les seves arrels en l'entorn llatí, però no simplement en un entorn llatí genèric, sinó en el context de la Roma governada pels emperadors de la dinastia júlia-clàudia.

A continuació parlarem d'aquests trets que trobem significatius, i que seran importants per a la comprensió de l'*Hercules furens*.

a) La possibilitat d'assimilar la representació ascètica d'Hèrcules a la moral senequiana del suïcidi.

El suïcidi té una importància central en el discurs filosòfic de Sèneca en tant que solució última a les limitacions de la vida humana, i especialment a la impossibilitat de deslliurar-se de la tirania en aquest món. Molt probablement, la seva reflexió sobre el suïcidi contenia elements originals i anava més enllà de les doctrines ortodoxes de l'estoïcisme⁶⁵³. Segurament tampoc no podem identificar-la amb punts de vista sostinguts pel comú de les elits romanes⁶⁵⁴.

Aquesta doctrina del suïcidi no sembla encaixar plenament en la lògica de l'estoïcisme, però, en canvi, sí que té un lloc prou evident dins la moralitat senequiana: aquesta posa l'home, sempre i en tot moment, davant la dicotomia d'abandonar-se al decurs de la *natura* -que inclou el decurs polític- o sostreure's d'aquesta mitjançant l'acte de llevar-se la vida. Es distancia tant de l'acceptació global del rol que li pertoca a cadascú en el món, com de les connotacions polítiques d'alguns corrents de l'estoïcisme, certament molt mal coneguts⁶⁵⁵.

Sèneca emprà Cató com a paradigma d'un suïcidi d'aquesta mena. Aquest ús implica una deshistorització del personatge, o potser, més aviat, la seva adaptació a un medi polític en què la destrucció de les institucions republicanes ja no sembla reversible. Una figura que podia representar la resistència contra la instauració de la dictadura de Cèsar es transforma aquí en paradigma de resistència genèrica contra unes condicions de vida indignes, sense que aquestes s'associïn de cap manera al règim que governava en temps de Sèneca mateix i que tenia en Juli Cèsar una de les seves fonts de legitimitat.

Aquest és un ús no insòlit de la figura de Cató el Jove. Encara que pugui semblar paradoxal, Cató és adoptat en època júlia-clàudia com a model de virtuts en el sistema educatiu de l'aristocràcia romana, i se n'emfasitza especialment el suïcidi⁶⁵⁶. Les nostres fonts, sempre molt

⁶⁵² Cf. TRAINA (1974) i HIJMANS (1976). Cf. també HIJMANS (1991), ABEL (1991).

⁶⁵³ Cf. RIST (1969) pp. 247-50, SORABJI (2000) p. 214, INWOOD (2005) cap. 11. No podem deixar d'esmentar MANN (2006) com un interessant tractament d'un cas concret en què Sèneca emprà *Eneida* 4.653 com a paradigma de suïcidi.

⁶⁵⁴ Cf. HILL (2004) per a una visió de conjunt.

⁶⁵⁵ Cf. ERSKINE (1990) i SCHOFIELD (1991).

⁶⁵⁶ Cf. HILL (2004) pp. 186s. A la p. 187 diu: “Both Persius and Seneca refer to the speech of the dying Cato as a standard schoolboy exercise on declamation against tyranny”. HILL entén que aquest “standard [...] exercise” tenia fortes connotacions polítiques, però el cert és que ens costa de creure-ho. No entenem que l'educació aristocràtica estigués deslligada fins a aquest punt de les realitats del règim imperial, i, de fet, creiem que l'ús que Sèneca fa del

migrades, ens donen a entendre que tindrà una forta presència durant el primer segle de règim imperial, i amb un doble aspecte: d'una banda, com a personatge a través del qual es poden vehicular crítiques contra el règim imperial, però, de l'altra, també -a la manera en què molt probablement l'empra Sèneca- com a personatge extret de la situació històrica concreta i presentat com a *exemplum* de virtut. És possible que aquest caràcter paradigmàtic de Cató respongui a una relativa autonomia de l'aristocràcia senatorial en temps de l'Alt Imperi, però, també, a una tradició de transformar personatges històrics en *exempla* deshistoritzats⁶⁵⁷. Sembla prou clar que Sèneca representa això últim. No és clar fins a quin punt el seu ús del personatge coincideix amb el que era habitual entre els estoics llatins, per bé que tot apunta a pensar que Cató d'Utica tingué una gran importància entre l'anomenada oposició estoica⁶⁵⁸.

Però fins i tot aquesta deshistorització no pot modificar un fet bàsic que afecta igualment Sèneca i els estoics republicans: la persona que els estoics llatins adopten com a *sapiens* encarna, no la concepció del bon govern pròpia de la tradició estoica grega, fonamentada en la monarquia i en l'harmonització de la ciutat humana amb la ciutat còsmica, sinó, ben al contrari, l'eventual impossibilitat d'harmonitzar totes dues ciutats i la confiança que la dignitat humana troba un últim refugi en aquesta forma extrema d'inacció. Encara que la moralitat estoica tradicional contempli el suïcidi en uns determinats casos, la repetició constant en l'obra de Sèneca de la importància d'aquest com a mitjà per protegir la llibertat pròpia es pot relacionar amb la seva renúncia quasi epicúria a la intervenció del filòsof en la vida de la ciutat.

Veiem que, dins l'obra filosòfica de Sèneca, aquest Cató adoptava valor de paradigma al costat d'Hèrcules i Ulisses, i, de fet, sembla que el filòsof desvaloritzi el conjunt de proeses que s'atribueixen a aquests últims, per bé que, alhora, n'aprecia allò que podríem anomenar el valor representatiu, el fet que les gestes de tots dos grecs serveixin igualment com a representació narrativa de virtuts. Ara bé: si cal entendre les gestes d'Ulisses i Hèrcules com a al·legòriques, i, alhora, el seu paral·lel és Cató d'Utica, cal entendre que el filòsof, almenys aquí, no emfasitza la dimensió evergètica d'aquests herois.

Al costat d'aquest paral·lelisme entre Hèrcules i Cató n'hi ha un altre amb Règul, una figura radicalment diferent: el capitost romà sí que és una figura activa. Es caracteritza -almenys des del punt de vista de les generacions posteriors- per haver servit fidelment la ciutat, i, de fet, la seva mort va acompanyada d'un últim servei, que consisteix a dissuadir els romans de fer la pau amb els cartaginesos⁶⁵⁹. El paral·lelisme entre el Règul que es lliura als torturadors i l'Hèrcules que mor a l'Eta pot semblar fins i tot forçat des d'un punt de vista narratiu: la mort d'Hèrcules a la pira no sembla tenir altre objectiu que apaivagar el dolor que sofreix l'heroi.

Sembla que l'única interpretació plausible d'aquest segon paral·lelisme impliqui, de bell nou, el reconeixement de la dimensió ascètica del personatge d'Hèrcules. Allò que tenen en comú els casos d'Hèrcules i de Règul és el mateix gest d'enfrontar-se als turments i a la mort sense vacil·lar.

personatge ens dona la raó: no té problema a presentar-lo com a model de virtuts, alhora que, en d'altres escrits, defensa el govern dels emperadors. Les faccions polítiques de la Roma tardo-republicana i imperial no són "partits polítics" en el sentit modern del terme, i, en aquestes condicions, potser és més fàcil que un "heroi" inicialment vinculat a una causa es deshistoritzi.

⁶⁵⁷ A propòsit de l'escàs interès que Sèneca sembla atribuir al coneixement històric, cf. MAYER (1991).

⁶⁵⁸ RUDICH (1993) p. 162 distingeix entre el Cató "*divorced from politics*" de Sèneca i d'altres representacions amb certa càrrega política, com la que trobem en el Llibre II del *Bellum Civile* de Lucà. En aquest últim cas sí que podríem parlar d'un Cató situat dins la història efectiva de Roma. De tota manera, RUDICH insisteix, en les pp. 162s., sobre el caràcter anhistòric que arriben a tenir figures com Cató d'Útica, Cassi i Brutus en tant que a models de virtut deslligats de tot republicanisme. Posa en dubte, de fet, que l'anomenada oposició estoica pretengués seriosament la restauració del règim republicà, però aquest ja és un problema que no forma part d'aquest estudi.

⁶⁵⁹ Fonts principals d'aquesta història: Semproni Tudità fr. 5 Peter (cf. Horaci, *Carmina*, 3.5); Diodor de Sicília 24 fr. 12.

Podríem dir, fins i tot, que la deshistorització de Règul arriba fins al punt d'eliminar una part important d'aquest "únic gest" que és el que permet que el comandant romà aparegui com a *exemplum*.

Aquest tractament d'Hèrcules com a asceta en l'obra filosòfica de Sèneca ens sembla summament important. Encara que no sigui el tema predominant, té una gran importància per a la comprensió de la tragèdia *Hercules furens*.

b) Hèrcules, la monarquia i l'evergetisme

Com hem vist abans, Sèneca estableix un paral·lelisme entre Hèrcules i Líber, i contraposa tots dos personatges a Alexandre el Gran, que apareix, aquí, com a *exemplum* de mal monarca, dominat per les passions. A *Hercules furens* també s'estableix un cert paral·lelisme entre Líber i Hèrcules, encara que d'una naturalesa molt diferent⁶⁶⁰. És difícil de dir si Sèneca ho va fer de manera deliberada, o si, simplement, plasmava en totes dues obres uns esquemes que ell tenia presents en qualsevol cas.

En qualsevol cas, aquest joc de paral·lelismes té una gran importància per comprendre l'altra dimensió cabdal en l'Hèrcules de tradició estoica: l'evergetisme. I no de manera directa, sinó mitjançant un tractament específic de quelcom que, efectivament, apareix en els "mites" sobre Hèrcules, però que no tenia una gran importància en l'*Hèraclès* euripideu, i que Sèneca du a un primer pla: la realització de grans viatges a terres i climes allunyats de la civilització, amb una funció que podem anomenar filantròpica.

Així, en primer lloc, la missió que Amfitrió atribuïa a Hèraclès en la tragèdia d'Eurípides (*eksemerosai gaian*)⁶⁶¹ es troba en totes dues obres i adquireix una nova dimensió: ja no es tracta simplement de destruir monstres com a part d'una sèrie de gestes centrades en l'Hèl·lade, sinó, explícitament, en llargs viatges, que Sèneca, de fet, tracta explícitament com a incursions en terres indòmites amb l'objectiu de pacificar-les. Aquí, novament, el que importa no és la materialitat de la narració, sinó el sentit que es dona a aquesta.

Aquest sentit no es fa explícit, però sí que podem reconstruir-lo a partir dels paral·lelismes i les contraposicions, que, en aquest cas, tenen com a segon terme Líber i Alexandre el Gran. La contraposició amb Alexandre no ens ha de fer oblidar que, de fet, tots tres personatges tenen quelcom en comú, que és, precisament, el viatge de conquesta, encara que adopti formes molt diferents.

Podem donar gairebé per segur que aquesta contraposició amb Alexandre -de moment, deixem de banda Dionís- té les seves arrels també en la tradició cínica: enfront del rei que conquereix materialment i regna, Hèrcules ha derrotat les potències del món no civilitzat exclusivament perquè en fer-ho ha instaurat un veritable ordre en el món. Alexandre, en canvi, ho ha fet solament per seguir el seu propi afany de poder, i, per tant, l'ordre que ell ha instaurat és superficial, no té com a fonament la possessió de qualitats morals desitjables.

No creiem que aquesta contraposició malmeti els principis fonamentals de l'estoïcisme. Certament, la posició d'Alexandre dins d'aquesta tradició és problemàtica i mal coneguda. És prou coneguda l'existència, en el si del primer cinisme, de l'obra d'Onesícrit sobre l'expedició d'Alexandre, de caràcter encomiàstic, en què el rei macedoni encarnava les virtuts de la veritable

⁶⁶⁰ S'esmenta Bacus per primer cop en els vv. 16-18, però el passatge rellevant per a la comparació entre tots dos es troba en els vv. 66-72.

⁶⁶¹ Eurípides, *Hèraclès*, v. 20.

reialesa⁶⁶². Sèneca fa referència a aquesta obra en un context crític amb Alexandre (*De Beneficiis* 7, 2), sense entretenir-se en el seu contingut. L'estatus d'Alexandre en la resta del cinisme primitiu és summament debatut⁶⁶³. Però, en qualsevol cas, la seva condemna d'Alexandre té un lloc dins la tradició estoica.

En primer lloc, per la tradició, arrelada en el cinisme, del "rei en parracs"⁶⁶⁴, que no apareix de manera explícita en aquests textos, que potser ni tan sols no s'hi expressa de manera implícita, però que de tota manera es troba en el seu rerefons. En aquesta noció del "rei en parracs" hi apareixen personatges, com Odisseu, enfonsats en la misèria, que, malgrat tot, contenen dintre seu l'*arete* ascètica, atribuït de la veritable reialesa. Dins la tradició cínico-estoica pròpiament grega, aquesta idealització del "rei en parracs" no pot deslligar-se de la noció estoica de la reialesa veritable, que abasta altres figures com Cirus. És cert que aquesta noció de "reialesa veritable" que apareix en el marc de la tradició cínico-estoica durant la transició entre la *polis* clàssica i el regne hel·lenístic no pot tenir la mateixa consideració en la filosofia senequiana, la qual, si té un objecte de reflexió, és el caràcter moral del poder efectiu, empíric, dels prínceps de Roma⁶⁶⁵. Però, ni que sigui com a figura desvinculada del poder polític, o vinculada a aquest d'una altra manera, l'oposició entre la falsa reialesa i l'elevació efectiva d'un heroi no assedegat de poder pot preservar la seva validesa.

En segon lloc, perquè, al cap i a la fi, la condemna del tirà pertany a la filosofia senequiana. Aquesta condemna es produeix en el marc d'un discurs que no és estrictament polític, sinó que analitza la figura del governant com a figura moral⁶⁶⁶. És molt difícil de parlar del seu significat efectiu, del conjunt de convencions compartides entre el filòsof i els seus lectors que permetien a aquests de comprendre'n tot el sentit. Potser no caldria dir-ho: la figura del tirà, d'arrel grega, adopta gairebé necessàriament un rol diferent en el si d'una cultura aristocràtica que, a diferència de les corts hel·lenístiques, enllaça directament amb un passat republicà i probablement percep la figura del príncep com a sobrevinguda. De la mateixa manera, és ben difícil d'escatir si la crítica a la tirania s'ha d'entendre com una crítica del règim imperial, o, més probablement -donada la posició de Sèneca- com la legitimació del règim imperial present mitjançant la crítica dels "mals prínceps" del passat. Però allò que tenim al nostre abast, el fet que podem comprovar, és que Sèneca trasllada la figura del príncep a l'àmbit de la discussió moral, no de la discussió política *stricto sensu*.

I el seu tractament de la figura d'Alexandre⁶⁶⁷ hi encaixa a la perfecció. Malgrat totes les ambigüitats del context, l'Alexandre senequià encarna uns vicis determinats: la incapacitat de contenir els propis desitjos, i la contraposició entre aquesta incapacitat -en definitiva, una forma de servitud- i la posició externa de rei. Les glòries externes d'Alexandre es presenten en contraposició a les victòries d'Hèrcules, que, tot i aparèixer en el *mythos* com a derrotes de monstres, etc., adquireixen caràcter paradigmàtic solament en funció del seu caràcter moral: *Hercules nihil sibi*

⁶⁶² Cf. BROWN (1949). Aquesta obra planteja, per la seva banda, nombrosos i interessants problemes que no podem tractar aquí: el seu mateix caràcter de *paideia* d'Alexandre -difícilment recognoscible en els fragments-; la seva relació -o manca de relació- amb la *Ciropèdia* de Xenofont que tal vegada li havia servit de model; la informació que donava sobre l'Índia i la filosofia hindú, des d'un punt de vista grec, i més concretament cínic; etc.

⁶⁶³ Cf. BOSMAN (2007).

⁶⁶⁴ Cf. HÖISTAD (1948) pp. 94-102 sobre la tradició, procedent de la Sofística i assumida en el cinisme, d'interpretar la figura d'Ulisses com un rei en parracs, que manté la seva dignitat com a rei mitjançant la seva virtut.

⁶⁶⁵ Cf. ERSKINE (1990) Caps. 7 i 8 a propòsit de l'evolució política de l'estoïcisme romà.

⁶⁶⁶ L'obra que serveix de referència és, naturalment, el *De Clementia*, per bé que la reflexió sobre la tirania es troba en el conjunt de l'obra de Sèneca. Encara que es tracti d'una obra més assagística que no pas acadèmica, trobem molt pertinents les reflexions de VEYNE ([1993] 1995) 149-167. És imprescindible l'edició amb comentari MALASPINA (2001).

⁶⁶⁷ Alexandre té una importància considerable en el món romà. Cf. HEUSS (1954), WEIPPERT (1972), SPENCER (2002).

uicit; orbem terrarum transiuit non concupiscendo, sed iudicando, quid uinceret, malorum hostis, bonorum uindex, terrarum marisque pacator. Una vegada més, cal anar més enllà del contingut biogràfic concret: les gestes d'Alexandre emmascaren una posició de radical insuficiència. Així, a *De Beneficiis* 7.2.3.6: *...tantum illi deest quantum cupit.* En canvi, Hèrcules apareix a *De Beneficiis* 1.13 específicament com a *pacator mundi*, per contraposició a Alexandre.

En conclusió: la dimensió evergètica de l'heroi -que, com hem vist en el conjunt dels textos, es distingeix pel domini de si mateix- es contraposa a la manca d'aquesta dimensió en el rei esclau de les seves passions.

c) Caràcter diví d'Hèrcules

L'afirmació senequiana que "Hèrcules" és una de les possibles manifestacions o formes que pot adoptar *natura* és una enunciació relativament simple d'una doctrina estoica. Però és important per a nosaltres, en tant que en la tragèdia *Hercules furens*, contra el model euripideu -i contra, almenys, bona part de la tradició grega- s'insisteix en el caràcter diví d'Hèrcules ja durant la seva vida mortal⁶⁶⁸. El poeta llatí prescindeix del *pattern* narratiu típicament hel·lènic pel qual se subratlla la mortalitat de l'heroi i la seva dependència respecte dels déus abans de procedir a la mort i a l'heroització o apoteosi. En la versió senequiana de la discussió entre Lycus i Amfitrió, aquest últim no emfasitza que l'heroi sigui protegit de Zeus/Júpiter, sinó que ja és virtualment un déu, i que, per això, és impossible de fer res contra ell.

No és fàcil de situar aquesta "divinitat" d'Hèrcules en el conjunt de valors que poden tenir termes com *theos, deus, etc.*, en el pensament estoic. Ens mantenim en la nostra posició, basada en el caràcter al·legòric d'aquest personatge, dins els paràmetres de l'al·legoria estoica: Hèrcules és una representació d'un determinat aspecte de *natura*, i, alhora, un personatge del drama, presumpte Hèrcules "de carn i ossos", la historicitat del qual apareix almenys en Sèneca com a dubtosa, i en tot cas com a irrellevant⁶⁶⁹: pot haver existit com a persona en qui es donà de manera eminent aquest aspecte de *natura*, i les seves proeses poden respondre d'alguna manera a la realitat, o ser, elles mateixes, al·legories del progrés en la virtut assolit per mitjà d'aquest mateix aspecte de *natura*. És perfectament possible d'imaginar que Sèneca concebés Hèrcules com un *sapiens* que realment havia existit, però no es cregués les històries que se n'explicaven.

A (1), parla d'Hèrcules, Cató i Ulisses com d'un do atorgat pels *deos immortales*. A continuació parla de Cató com d'algú que ha existit de manera efectiva, i de les proeses d'Hèrcules com de quelcom que en últim terme depèn d'una *antiqua credulitate*. En un altre lloc parla d'Hèrcules com d'un déu. La polivalència d'aquest "déu" i "heroi" és evident, però, insistim, la seva historicitat no és rellevant. De fet, Sèneca mostra en els seus escrits en prosa, ni que sigui en passatges escadussers, el seu menyspreu per la història⁶⁷⁰. Pel que fa al seu valor i als seus efectes, el filòsof l'equipara amb la poesia⁶⁷¹. Allò rellevant es troba en el caràcter exemplar d'Hèrcules com a manifestació de la divinitat, sigui d'una manera, sigui d'una altra.

Així doncs, en els escrits filosòfics de Sèneca, Hèrcules adopta diferents valors, basats en la tradició cínico-estoica, però, alhora, tots aquests valors remetent a una arrel comuna que no es troba

⁶⁶⁸ Especialment en la discussió entre Amfitrió i Lycus en els vv. 438-494, en alternança amb la visió expressada per Juno en el pròleg, en què Hèrcules podria "assaltar" el firmament.

⁶⁶⁹ La confirmació es troba a *De beneficiis*, 4.7-8, en què el filòsof prescindeix de l'existència "mortal" d'Hèrcules i fa referència de manera immediata a la interpretació al·legòrica.

⁶⁷⁰ Una bona anàlisi dels *exempla* històrica de Sèneca i del menyspreu de l'autor llatí pel coneixement pròpiament històric es troba a MAYER (1991).

⁶⁷¹ Es veu prou bé en el *De Ira*, en què apareixen costat per costat en tant que "espectacle" que no produeix una afeció seriosa en l'ànim (2.3, en què parla específicament d'espectacles escènics) i, en tant que distracció, com a mitjà per apaivagar les passions (3.9.1).

en l'existència o inexistència històrica del personatge. Pensem que, a partir d'aquest plantejament, és més fàcil d'entendre el que Sèneca fa amb l'heroi en la seva tragèdia.

4. Relació amb l'*Hèracles* euripideu

L'Hèrcules de la tragèdia de Sèneca no és simplement l'heroi de la tradició cínico-estoica, sinó que, a més, està molt lligat a l'*Hèracles* d'Eurípides. A diferència de, per exemple, la *Phaedra*, que transmet la impressió que Sèneca ha acumulat materials diversos i els ha refós en una obra d'unitat dramàtica potser precària⁶⁷², l'*Hercules furens* sembla respondre a una voluntat deliberada de compondre una *variatio* sobre el que podríem anomenar l'argument bàsic de l'*Hèracles* euripideu. Manté de manera efectiva l'estructura global d'aquesta obra, i alhora introdueix variacions gairebé sistemàtiques en cadascun dels elements concrets⁶⁷³.

A continuació enunciarem els blocs que constitueixen l'estructura bàsica de totes dues tragèdies. Aquesta enunciació pot semblar supèrflua⁶⁷⁴, però, de tota manera, creiem que és convenient d'explicar quina és l'estructura argumental comuna que nosaltres hi reconeixem, i quines són les *variationes*. L'acció de totes dues obres podria dividir-se en els apartats següents:

1) Hèracles es troba en el món dels morts duent a terme l'última de les Dotze Proves, i mentrestant l'usurpador Lycus ha aconseguit el poder a Tebes i amenaça la família de l'heroi.

2) Amfitrió s'embarca en una discussió amb Lycus sobre el veritable caràcter d'Hèracles. Amfitrió defensa l'excepcionalitat del caràcter d'Hèracles, mentre que Lycus denigra l'heroi.

3) Hèracles retorna del món dels morts i fa morir Lycus.

4) En celebrar la seva victòria, Hèracles, per obra d'Hera -o dels enviats d'aquesta-, enfolleix i mata la dona i els fills.

5) En recuperar-se de la follia, Hèracles decideix suïcidar-se, i inicia llavors un diàleg amb Teseu i Amfitrió, que culmina en la seva renúncia al suïcidi.

Trobem notables diferències en la realització concreta de cadascuna d'aquestes parts. Però, en totes elles, Sèneca condueix sempre l'acció dramàtica de tal manera que desemboca en un desenllaç similar al de l'obra euripidea. A continuació enunciarem les diferències principals entre una versió i l'altra. Les organitzarem en la mateixa estructura de cinc parts que hem esbossat més amunt, precisament per mostrar com cadascun d'aquests nusos argumentals té un desenvolupament diferent i un resultat virtualment idèntic en cadascuna de les dues obres:

1) El Lycus euripideu té com a objectiu exterminar la família d'Hèracles. El Lycus senequià, en canvi, pretén casar-se amb Mègara per tal d'adquirir legitimitat com a governant de Tebes. De tota manera, el plantejament senequià ens conduirà més endavant, dins l'obra, a un resultat similar: la Mègara de Sèneca rebutja les pretensions de Lycus i aquest decideix, igualment, fer morir la família de l'heroi.

⁶⁷² Cf. ZWIERLEIN (1987).

⁶⁷³ Cf. BILLERBECK (1999) pp. 17s.

⁶⁷⁴ Ja ha estat feta diverses vegades, amb molt de detall a BILLERBECK (1999) pp. 12-15, i també en les edicions de Loeb. BILLERBECK mateixa explica les diferències entre una versió i l'altra a p. 16. Però a nosaltres ens interessa de ressaltar punts que són diferents.

2) En Eurípides, les discussions, no solament entre Lycus i Amfitrió, sinó també entre Lycus i Mègara, giren entorn d'una varietat de temes prou complexos: el caràcter de la *tykhe* i la futilitat, o no futilitat, de confiar-se a aquesta; la validesa de la forma d'heroisme representat per Hèracles; els lligams que presumptament uneixen Zeus amb Hèracles, i, a través d'aquest, Zeus amb els familiars d'Hèracles; la justícia del déu suprem. Amfitrió defensa que Hèracles té una relació privilegiada amb Zeus, però, alhora, la hi té en tant que mortal.

En Sèneca, en canvi, la discussió és més breu i se centra en un únic tema: la divinitat d'Hèrcules mateix, l'afirmació que l'heroi ja és virtualment un déu, i que fins i tot podria rivalitzar amb els altres déus. En aquest cas no es tematitzen qüestions com la justícia divina, la relació d'Hèrcules amb Júpiter, etc., sinó el caràcter mateix de l'heroi. Encara que es faci al·lusió a la paternitat divina de l'heroi, aquesta no es troba en el centre del debat.

En tots dos casos, el desenllaç de la discussió és el mateix: cap dels personatges no modifica la seva posició, i Lycus expressa la seva intenció de matar els familiars de l'heroi.

3) En Eurípides, Hèracles retorna tot sol del món dels morts, i Teseu no apareix fins al final de l'obra. En Sèneca, en canvi, Teseu retorna juntament amb Hèrcules i, durant una absència de l'heroi, el rei d'Atenes relata la catàbasi, sense equivalent en l'obra eurípidea. Però, a la fi, la seva presència no modifica el desenvolupament argumental. Així, Teseu ja es troba en escena en el moment de la matança, i, igual que en Eurípides, el tindrem present en el final de l'obra.

4) Tant en Sèneca com en Eurípides, la follia és motivada per Hera/Juno. Però la manera concreta com es representa la intervenció de la deessa és molt diferent. En Eurípides apareix a la meitat de l'obra, i les divinitats encarregades de dur a terme l'atac subratllen -sota la forma d'un debat- tant el caràcter just d'Hèracles com l'essencial dependència i indefensió d'aquest respecte dels déus: Hera no l'ha atacat abans perquè Zeus l'havia de protegir fins al final de les Dotze Proves. En Sèneca, en canvi, Juno anuncia la seva intervenció des del començament, com una mesura extrema contra un heroi a qui ja ha atacat de moltes maneres, i a qui no ha pogut derrotar. En l'obra senequiana, les Dotze Proves mateixes han estat imposades per Juno en un intent de crebantar la força de l'heroi, i per tant adquireixen un significat totalment diferent. En el seu discurs s'hi inclouen el temor davant el poder d'Hèrcules i referències a la possibilitat que aquest assalti l'Olimp⁶⁷⁵. Encara que puguem buscar-hi un rerefons mític comú, la motivació de l'atac de la dea no és ben bé el mateix.

Una nota addicional: en Eurípides, l'Hèracles enfollit creu que està exterminant la família d'Euristeu. En Sèneca, en canvi, es pensa que està matant els familiars de Lycus. Aquest tipus de detalls no demostren pròpiament res, però la curiosa relació de simetria que trobem entre una versió i l'altra reforça les nostres sospites que Sèneca està jugant deliberadament amb l'argument de la tragèdia d'Eurípides.

5) L'última escena és, potser, el cas extrem de divergència. En tots dos casos, Hèracles decideix suïcidar-se, i després abandona aquesta idea en el curs d'una conversa en què Amfitrió i Teseu són presents. El contingut de la conversa es modifica radicalment: en Eurípides, és Teseu qui convenç Hèracles perquè no se suïcidi, al final d'una discussió sobre la naturalesa de la divinitat. En Sèneca, en canvi, és Amfitrió qui dissuadeix Hèrcules, mitjançant l'amenaça de morir ell mateix si Hèrcules du a terme els seus propòsits⁶⁷⁶. Pot semblar sorprenent que Eurípides emprí termes procedents de la discussió intel·lectual contemporània sobre els déus, i que, en canvi, Sèneca, el filòsof, no plantegi cap discussió d'aquest tipus.

⁶⁷⁵ Sobre la impotència en què es troba Juno enfront de l'heroi, cf. HELDMANN (1974) p. 33. Cf. també CAVIGLIA (1979) pp. 21ss.

⁶⁷⁶ A propòsit del problema textual del v. 1312, cf. BILLERBECK (1999) *ad loc.*

Però, malgrat tot, l'esquema bàsic es repeteix: en tots dos casos, la conversa es produeix entre els mateixos personatges, i, també en tots dos casos, Teseu, al final, convida Hèracles a viatjar fins a Atenes. En Eurípides, aquest viatge és el pressupòsit necessari per a l'establiment d'una sèrie de *temene* consagrats a Hèracles. Sèneca, en canvi, es limita a deixar constància que l'heroi serà purificat pel rei Teseu (vv. 1341-1344). Però el viatge es dona en tots dos casos.

Encara que, almenys en un cert pla, la relació formal entre totes dues tragèdies -l'existència d'un argument comú subjacent- sigui òbvia, no podem determinar quina és la seva relació real. Per tant, hauréu d'acontentar-nos amb una sèrie d'hipòtesis en què voldríem guiar-nos estrictament pel criteri de versemblança.

Recordem, en primer lloc, que tot apunta que l'argument de l'*Hèracles* euripideu és, o bé una invenció del dramaturg, o bé una transposició d'una versió poc coneguda. No coneixem cap font clarament independent d'Eurípides en què aparegui la matança de Mègara i els nens com a fet posterior a les Dotze Proves. En canvi, sí que tenim constància suficient d'una versió alternativa en què l'heroi, enfollit per Hera, mata la dona i els fills, i es posa al servei d'Euristeu per purificar-se del crim⁶⁷⁷. La intervenció de Teseu per salvar l'heroi, el viatge fins a Atenes i el lliurament dels *temene*, tan importants en l'argument euripideu, no semblen versemblants en una tradició no atenesa. Lycus sembla un personatge inventat, o, com a mínim, molt modificat respecte de versions anteriors. Així doncs, és summament improbable que Sèneca, i fins i tot els dramaturgs d'època hel·lenística hagin conegut aquesta història a través de fonts independents d'Eurípides.

De la mateixa manera, les correspondències estructurals entre una obra i l'altra -comparables a les que trobem en la *Medea*, i fins i tot en l'*Oedipus* senequians respecte dels seus probables models grecs- també ens impedeixen de pensar que Sèneca hagi construït la seva obra independentment de la d'Eurípides, i fins i tot que l'hagi escrita a partir d'una *hypothesis*, un recull mitogràfic, etc., que certament podrien repetir l'argument de la tragèdia euripidea, però que difícilment el donarien amb tant de detall com per permetre tant la fidelitat a l'estructura general com les corresponents *variationes*.

Així doncs, la pregunta -com en el cas de la *Medea*, l'*Oedipus*, o fins i tot *Troianes*- no és si Sèneca s'ha basat en Eurípides, o ha creat la seva obra de manera independent a partir d'un mateix "mite". La qüestió és, més aviat, si Sèneca coneixia el text de l'*Hèracles* euripideu i va construir la seva obra com una *variatio* d'aquest, o si, més aviat, l'*Hercules furens* es basa en un model intermedi, que tant podria ser hel·lenístic com llatí.

La primera d'aquestes dues hipòtesis ens sembla més probable. Cal tenir en compte que:

1) La manera senequiana, tan allunyada de l'euripidea, no ens sembla un argument per defensar que el dramaturg llatí no hagi pogut basar-se en l'atenès. No tenim motius suficients per pensar que les diferències evidents que trobem entre Eurípides i Sèneca -diferent construcció retòrica, paper del Cor, coherència argumental escassa, desaparició de temes prominents en l'*Hèracles*, etc.- estiguin excloses dels mecanismes d'*imitatio* i *aemulatio* típics dels llatins. El més probable és que aquests dos termes abastessin un ventall de realitats prou ampli.

2) L'obra en prosa de Sèneca no ens permet d'argumentar en un sentit ni en un altre, per tal com el filòsof gairebé no parla sobre tragèdia. No demostra coneixement de l'obra d'Eurípides, excepte dues citacions a *Epistulae Morales* que podrien provenir perfectament d'una antologia⁶⁷⁸,

⁶⁷⁷ Apol·lodori 2.4.12, Mosc 4.13-16, 36-45, 90 *FGrH* fr. 13, Diodor de Sicília 4.11.1-2.

⁶⁷⁸ A *Epistulae Morales* 49.12 i 115.14s.

una citació en l'*Apocolocintosi*⁶⁷⁹ i un testimoni a *Quaestiones Naturales* que tampoc no demostra un veritable coneixement de l'obra del tràgic⁶⁸⁰. Però tampoc no hi trobem referències a la tragèdia hel·lenística⁶⁸¹. Sí que n'hi trobem a la tragèdia llatina, però el seu valor no és pas més gran que el de les referències a Eurípides. Així doncs, l'obra filosòfica no ens permet d'afirmar que Sèneca conegués bé l'obra d'Eurípides, però tampoc no ens dóna cap indici del contrari.

3) Així com trobem en l'*Hercules furens* senequià evidents imitacions parcials de Virgili, Horaci i Ovidi, i també del *Faetó* d'Eurípides -com veurem a continuació-, som incapaços de veure-hi elements que apuntin cap a un "tercer Hèracles". Els passatges de l'*Hercules furens* que s'allunyen més clarament d'Eurípides poden justificar-se per referència a uns altres corpus: així, per exemple, la catàbasi narrada per Teseu sembla una *imitatio* parcial del Llibre VI de l'*Eneida*⁶⁸², i l'últim acte, aquell en què Sèneca divergeix més clarament d'Eurípides, podria ser una transposició d'una anècdota que explica el mateix filòsof en la seva obra en prosa. Podríem dir que en l'*Hercules furens* s'hi troben *imitationes* de materials molt diversos, però que allò que procedeix d'Eurípides és, precisament, el canemàs argumental en què recolza tota la resta.

4) El recurs a "l'obra intermèdia" per desvincular l'*Hercules furens* de l'*Hèracles* euripideu només farà sentit del tot si pressuposem que Sèneca no coneixia l'obra del tràgic atenès. Si no, caldrà suposar, com a mínim, que el dramaturg llatí té una clara consciència d'estar partint del model euripideu, i que, en el moment en què decideix emprar elements procedents d'una tal "obra intermèdia", també té plena consciència d'estar recollint *uariationes* preexistents sobre el text euripideu que igualment coneix. Ara bé: ja hem vist com algunes de les principals *uariationes* estan clarament vinculades al context immediat de Sèneca, i fins i tot a l'obra filosòfica de Sèneca mateix. Per tant, sembla més senzill de suposar que el dramaturg llatí treballa a partir de l'obra grega.

5) El corpus euripideu té un paper central en l'evolució de la tragèdia postclàssica⁶⁸³, en la formació de la tragèdia llatina, i, en general, en la recepció de la tragèdia grega a Roma⁶⁸⁴. Encara que Sèneca pogués conèixer tragèdies hel·lenístiques o llatines basades en l'*Hèracles* euripideu, sembla poc versemblant, encara que no del tot impossible, que el dramaturg llatí conegués aquestes "versions intermèdies", però no l'obra d'Eurípides.

6) Encara que el nostre coneixement de la tragèdia hel·lenística i llatina no és exhaustiu, i tampoc no tenim una idea clara de què és el que podia conèixer Sèneca, el cert és que el tema de la follia d'Hèracles no sembla haver estat gaire tractat. L'única tragèdia llatina que podria haver tractat la follia d'Hèrcules és l'*Amphitruo* d'Acci, per bé que en general es considera que aquesta obra tractava la història d'Electrió⁶⁸⁵. Conservem ben poca cosa de tragèdia hel·lenística, i per això no és clar si Hèracles hi va tenir un paper gaire rellevant⁶⁸⁶.

⁶⁷⁹ *Cresphontes* fr. 449.4 N₂ a *Apocolocintosi* 4.2.

⁶⁸⁰ Una citació de tots tres tràgics grecs a *Naturales Quaestiones* 4a 2.17.

⁶⁸¹ Si no ho és la traducció llatina d'un vers tràgic grec d'origen desconegut: *De Clementia* 2.2.2. = *TrGF* Adesp. 513 N₂.
⁶⁸² Cf. BILLERBECK (1999) pp. 405s. Cf. també la discussió entorn de la relació entre Hèrcules i Eneas a GALINSKY (1972).

⁶⁸³ Resum de l'evidència a XANTHAKIS-KARAMANOS (1980) pp. 28-34.

⁶⁸⁴ Cf. ROSATO (2005).

⁶⁸⁵ Cf. D'ANTÓ (1980) pp. 226-228.

⁶⁸⁶ Tenim notícia d'una tragèdia, *Dafnis o Litienses*, que tenia Hèracles com a un dels seus personatges. Però el seu argument no té cap relació amb l'*Hèracles* euripideu, i, de fet, fins i tot podria tractar-se d'un drama satíric. Cf. SENS (2010) p. 298. No sabem el pes que va tenir l'Hèracles de la tradició cínico-estoica, i el fet que, probablement, circulés un *Hèracles* sota el nom de Diògenes de Sínope -cf. TOSI (1995), LÓPEZ CRUCES (2003)-. És plausible que trobés imitadors. El fragment *TrGF* Adesp. 653 KANNICHT SNELL = P.Oxy. 2454 n'és un candidat probable, però no hi ha res

7) La notícia que ja hem esmentat anteriorment, transmesa per Plutarc, segons la qual els estoics tenien en una alta estimació els vv. 1345s. de l'*Hèracles*. Certament, és possible que aquests versos fossin coneguts a través d'antologies. Però, de tota manera, el fet que la tradició estoica atribuís algun valor a l'*Hèracles* euripideu -ni que fos a través d'antologies-, unit a la gran difusió de la filosofia estoica entre els estaments superiors de la Roma de l'Alt Imperi, fan encara més probable que aquesta tragèdia fos coneguda per un estoic.

Podríem afegir-hi el detall ja esmentat, prou intrigant, que aquests versos apareixen en el marc d'una discussió sobre els déus que un romà del segle I d. C. molt probablement hauria entès com a filosòfica. Aquesta discussió no es troba en l'*Hercules furens* de Sèneca, ni tan sols molt transformada -com seria el cas de la discussió entre Amfitrió i Lycus-, sinó que és substituïda per una altra entre els mateixos personatges -però ara l'interlocutor principal ja no és Teseu, sinó Amfitrió- en què, com ja havíem comentat, sembla que s'estigui reproduint en forma mítica una situació que Sèneca explica de si mateix en una de les seves obres filosòfiques. Encara que, novament, no podem arribar a conclusions definitives, aquesta substitució d'un passatge "filosòfic" per un altre relacionat amb la filosofia de Sèneca sembla una manipulació deliberada de l'estructura dramàtica euripidea, destinada a ser reconeguda com a tal, més que no pas una conseqüència de l'ús de fonts intermèdies.

Així, entenem que el més probable és que Sèneca conegués l'*Hèracles* euripideu, i compongués deliberadament el seu *Hercules* sobre el canemàs que aquest li proporcionava.

5. L'inici de l'*Hercules furens* senequià

L'*Hercules furens* senequià parteix d'una situació inicial molt similar a la de l'*Hèracles* euripideu, però presentada mitjançant una estructura dramàtica molt diferent. L'acció que precedeix l'arribada d'Hèrcules, i que en aquest cas també construeix una representació prèvia de l'heroi, ja no transcorre en un únic pla, sinó en tres plans diferents. El primer acte, que per comoditat anomenarem pròleg⁶⁸⁷, té com a única protagonista Juno. La transició al segon acte té lloc mitjançant una Oda Coral que, certament, és un comentari a l'obra presa en el seu conjunt, però que, fora dels dos últims versos (203-204) en què es fa referència a la situació que s'està desenvolupant a Tebes, pràcticament no s'implica en l'acció dramàtica concreta. Finalment, en el segon acte, es desenvolupa una acció dramàtica anàloga a la dels dos primers episodis de l'*Hèracles* euripideu. Aquest segon acte culmina també en una oda coral.

Existeix entre aquests tres plans una unitat temporal establerta pel Cor⁶⁸⁸: Juno s'acomiada amb una referència a l'albada (vv. 123-124), i immediatament després el Cor canta la sortida del Sol

de segur. Ni tan sols no és segura la datació de l'obra. LÓPEZ CRUCES (2004) defensa una data post-clàssica.

⁶⁸⁷ Sobre la divisió de les tragèdies de Sèneca en actes, en general: ANLIKER (1960).

⁶⁸⁸ No podem estar del tot d'acord amb FITCH (1987) p. 161: "*The ode is integrated, to a degree that is unusual in Senecan tragedy, into its dramatic context.*" L'afirmació de FITCH correspon sens dubte a una realitat: en aquest cas, Sèneca ha emprat els mitjans necessaris perquè el Cor quedés inserit en la successió temporal de les diverses escenes. Però l'expressió "*integrated [...] into its dramatic context*" ens sembla excessiva. Encara que el Cor s'insereixi en el decurs temporal, la seva intervenció en l'acció és pràcticament inexistente, i podríem suposar que, després d'assenyalar-nos la situació de Mègara i Amfitrió, ha desaparegut de l'espai escènic. Els problemes que planteja són bàsicament els mateixos que trobem en el conjunt dels cors senequiàns.

(v. 125-136). De la mateixa manera, en els ja esmentats vv. 203-204 es fa referència a l'arribada d'Amfitrió i Mègara. La unitat espacial es pressuposa -Amfitrió i Mègara arriben al mateix lloc on es troba el Cor, encara que no quedi clar quin lloc és pròpiament; no hi ha cap indicació sobre la ubicació espacial de Juno, fora que ha abandonat el cel, però aquesta vaguetat ja es troba en la tragèdia grega-.

L'única distorsió d'aquesta continuïtat temporal són els versos en què Juno parla en present d'un fet que sembla difícil d'encabir-hi: el viatge d'Hèrcules per diverses ciutats gregues, en què va mostrant Cèrber capturat (vv. 58-59). Aquesta afirmació no sembla compatible amb les paraules que acompanyen la primera aparició d'Hèrcules (vv. 591ss.) ni la intervenció anterior d'Amfitrió (vv. 516-523), per bé que no creiem que això ens plantegi un veritable problema. No trobem forassenyat de suposar que aquesta visió d'un Hèrcules que es passeja per les ciutats gregues amb Cèrber és una entre d'altres imatges en què pren forma l'horror de Juno davant l'actuació de l'heroi -igual que, per exemple, *en retigit Styga* (v. 54), en què es mostra de manera molt plàstica l'horror de Juno pel fet que un mortal hagi aconseguit retornar des del món dels morts, i que, alhora, no es correspon exactament amb cap acció que Hèrcules hagi pròpiament realitzat-. Podem, també, atribuir-ho simplement a la laxitud general de la construcció dramàtica del teatre senequià⁶⁸⁹.

En cadascuna d'aquestes tres primeres parts de l'obra (pròleg, I Oda Coral, segon acte) hi reconeixem una complexa xarxa de relacions intertextuals que no podem reduir a una unitat. El pròleg de Juno té les seves arrels últimes, certament, en l'acció dramàtica duta a l'escena per Eurípides, però els seus models -almenys, els que coneixem- són molt més propers i extrateatral: els discursos i l'actuació de Juno en Virgili i Ovidi⁶⁹⁰. La I Oda Coral⁶⁹¹ té com a models la *parodos* del Faetó euripideu i diversos passatges de la poesia d'Horaci, també té lligams intertextuals prou evidents amb el *De Providentia* i potser amb altres obres de Sèneca mateix, i, a través del *De Providentia*, és probable que al·ludeixi també a la narració de Faetó en Ovidi. Finalment, el segon acte té com a model clar l'*Hèrcules* d'Eurípides, per bé que amb importants modificacions.

Totes tres parts construeixen una mateixa situació de partença des de punts de vista diferents i alhora complementaris. Provarem de veure-ho en els següents apartats.

6. El pròleg de Juno

La interpretació d'aquest passatge de l'obra té una gran importància per a la comprensió de la tragèdia en el seu conjunt. D'alguna manera marca la totalitat de l'*Hercules furens* i el situa, juntament amb *Agamemnon* i *Thyestes*, entre les obres en què el món extrahumà té una veu pròpia.

En el centre del debat entorn de Juno hi ha sempre el problema de la culpabilitat de l'heroi en la seva follia: alguns estudiosos entenen que aquesta arrela en el caràcter mateix del personatge, que Hèrcules apareix en l'obra com a culpable dels assassinats⁶⁹², i que la figura de Juno no és més

⁶⁸⁹ Cf. KUGELMEIER (2007) *passim*.

⁶⁹⁰ Com veurem més endavant en tractar la qüestió de la *Iuno noverca*.

⁶⁹¹ A propòsit d'aquesta I Oda Coral: KAPNUKAJAS (1930) *ad loc.*, GRISOLI (1971), FITCH (1987) *ad loc.*, MADER (1990), PIERINI (1992), (1996).

⁶⁹² Aquesta és la posició expressada, amb variacions de detall, a SHELTON (1978), FITCH (1987), BOYLE (1997), LITTLEWOOD (2004) i MAZZOLI (2008).

que una representació al·legòrica de les passions exacerbades de l'heroi⁶⁹³. En l'extrem oposat es troben els qui es prenen al peu de la lletra la realitat de Juno dins el món representat en l'obra, i la seva actuació com a potència exterior a Hèrcules⁶⁹⁴. Una posició poc coneguda, però que trobem interessant, i molt propera a la interpretació correcta, és la que veu aquesta Juno com una representació al·legòrica de la noció llatina de *fortuna*, important en la filosofia de Sèneca⁶⁹⁵.

Segueix tenint un especial valor, malgrat els anys que han passat, l'anàlisi dels pròlegs de personatges no humans a HELDMANN (1974) pp. 1-56. Es pot donar per superada l'afirmació que, en l'*Hercules furens*, Sèneca és més euripideu que Eurípides mateix⁶⁹⁶: les línies més recents d'investigació cerquen, més aviat, allò que aquest pròleg té d'específic, i les seves arrels en l'èpica llatina d'època augustea⁶⁹⁷. Aquestes últimes podrien tenir una especial importància, per tal com ens faciliten la cerca d'un paradigma interpretatiu.

Nosaltres voldríem mostrar, en primer lloc, quina és la seva estructura; en segon lloc, el contingut de cadascuna de les seves parts, juntament amb els paral·lelismes que existeixen entre el pròleg i els seus precedents llatins, que semblen anar més enllà del mer repertori de recursos retòrics i poden ajudar, fins i tot, a il·luminar alguns aspectes del text; i, finalment, la funció que té dins el drama i les diferències que s'hi troben respecte de l'*Hèracles* euripideu.

Entenem que pot dividir-se en tres parts:

1) Juno presenta l'ofensa global de què és objecte: les amants i els fills il·legítims del seu espòs omplen el cel (vv. 1-19), un espai que li hauria de correspondre a ella. Per això, ha davallat a la terra.

2) Un d'aquests fills, Hèrcules, amenaça també d'arribar a ocupar un lloc en el cel, i els intents de Juno per frenar-lo només serveixen per mostrar encara amb més claredat la glòria del bastard (vv. 20-74). En aquests versos es fa repetida al·lusió a la possibilitat que Hèrcules ocupi un lloc entre els déus mitjançant la violència. Aquesta possibilitat es posa en relació amb una de les proeses que ha acomplert: bo i essent mortal, ha retornat del món dels morts, i ho ha fet mitjançant la violència.

3) Juno prepara un nou atac contra Hèrcules, un atac en què l'heroi lluitarà contra si mateix,

⁶⁹³ Encara que *furor* i *ira* no són termes sinònims, en aquest context gairebé apunten a una mateixa realitat: la visió d'Hèrcules com a representació al·legòrica de l'*affectus* de la *ira* i de l'estat de *furor*; íntimament lligats l'un amb l'altre. Cf. FISCHER (2008) p. 78 en què implícitament s'identifica una cosa amb l'altra: "die *ira* bzw. der *furor*".

⁶⁹⁴ És la posició expressada a HELDMANN (1974), MOTTO / CLARK (1981), LAWALL (1983), ZWIERLEIN (1984), MOTTO / CLARK (1988) i BILLERBECK (1999). Així, ZWIERLEIN (1984) p. 15: *Senecas Iuno ist ja zweifellos eine im mythischen Rahmen des Dramas personal verstandene, autonome Figur der Handlung*. Nosaltres no tenim cap problema a acceptar aquesta formulació, sempre que tinguem en compte que un personatge dramàtic que funciona de manera autònoma com a tal personatge també pot tenir valor al·legòric.

⁶⁹⁵ Cf. l'important treball de BOBZIEN (1998). Té una especial importància el lligam entre *fortuna* i altres nocions com *fatum* i *providentia* que, en el marc estoic, poden entendre's -encara que la plena identificació pugui resultar problemàtica- com diferents maneres de prendre en consideració, des d'un punt de vista mortal, un mateix ordre còsmic. Cf. BOBZIEN (1998) pp. 45ss. Una excel·lent síntesi dels conceptes bàsics de *fortuna* i *fatum*, i de la relació d'aquest últim amb *providentia*, a FISCHER (2008) pp. 38-56, 179-204, amb bibliografia. Cf. també ASMIS (2009). Vid. també NOVARA (1987), (1988), que vam conèixer a través de FISCHER (2008) pp. 77-91,

⁶⁹⁶ Cf. PARATORE (1966) p. 7.

⁶⁹⁷ Una bona síntesi de la relació entre aquesta Juno i els seus models a un llibre recent com FISCHER (2008) pp. 61-69. Són nombroses les referències a l'imprescindible GALINSKY (1972).

però en el qual, alhora, hi intervenen criatures infernals (vv. 75-122). S'insisteix en el fet que el nou atac de Juno anul·larà el retorn triomfal des del món dels morts, sigui perquè les criatures del món dels morts sortiran per atacar Hèrcules, sigui perquè Hèrcules mateix voldrà morir (*et se uincat et cupiat mori / ab inferis reuersus*, vv. 116s.). A partir del pròleg es poden construir totes dues interpretacions.

Aquest pròleg no es limita a fer explícita des del començament de l'obra la motivació de l'acció tràgica. Té una funció que fins a un cert punt podem considerar anàloga a la de l'epidixi de l'Amfitrió euripideu: traça una representació del personatge. La diferència és que, en aquesta obra, la representació del personatge que formula aquesta Juno, i que s'ampliarà en les escenes posteriors, no és desmentida en cap moment, sinó que els altres personatges, amb l'excepció de Lycus, s'hi adhereixen.

La *Iuno noverca*, i, en tant que *noverca*, gelosa i cruel, és en si mateixa un *topos*. Al costat de l'*Hercules furens* v. 21, apareix també, en Sèneca, a *Agamèmnon* v. 809, i igualment a *Eneida*, 8.288; Ovidi, *Metamorfosis*, 9.15, 135, 181; *Heroides*, 9.8. Altres passatges d'Ovidi en què la trobem en una posició anàloga són: *Metamorfosis*, 2, 508ss; 3, 259ss; 4, 420ss. És probable que existís també en la tragèdia: a *Institutiones Oratoriae* 2.10.4, en queixar-se de l'abús de determinats tòpics per part dels oradors, Quintilià parla de *saeuiores tragicis nouercas*, que podrien referir-se, entre d'altres, també a Juno. Els models més obvis d'aquest pròleg es troben, a part dels passatges ja citats, a Virgili, *Eneida*, 1, 37ss.; 7, 293ss., en què Juno no apareix pròpiament com a madrastra ni com a esposa gelosa, però sí com a deessa que s'oposa als designis de Júpiter.

Els vv. 1-5 amb què la deessa es presenta semblen partir de dos models ovidians:

a) *Metamorfosis* vv. 2.512-513, en què Juno viatja fins a la llar d'Oceà per lamentar-se de la divinització de Cal·listo: *'quaeritis aetheriis quare regina deorum / sedibus hic adsim? Pro me tenet altera caelum*.

b) *Metamorfosis* 3.265s.: *si sum regina Iouisque / et soror et coniunx - certe soror*. En aquests versos, Juno s'alegra de la trista mort d'Acteó -en tant que és descendent de Zeus i Europa- i prepara la seva venjança contra Sèmele -la qual, com ja sabem, no tindrà altre resultat que el naixement miraculós de Dionís i, en últim terme, l'arribada d'aquest a l'Olimp.

Tots dos passatges corresponen al *pattern* esmentat en què Juno fa sofrir les amants i fills de Júpiter.

A continuació, d'acord amb un procediment catalògic habitual en Sèneca, Juno enumera una sèrie d'amants i fills fora del matrimoni que ha tingut el seu espòs, així com altres entitats relacionades, que han ascendit al firmament per la via específica del catasterisme: la ja esmentada Cal·listo, el brau que dugué Europa fins a Creta, les Plèiades, Orió, Perseu, Càstor i Pòl·lux, Apol·lo i Diana, Bacus⁶⁹⁸, Sèmele, la corona d'Ariadna. Encara que no totes les criatures que s'esmenten en aquesta llista hagin estat igualment objecte d'atacs directes de Juno, l'acumulació d'exemples constitueix, per si mateixa, un desenvolupament del tema que s'introduïa en els vv. 1-5.

Un tret comú a tots aquests relats, i que podem considerar significatiu, és que tots ells conclouen, no simplement amb l'heroització o apoteosi, sinó amb el catasterisme de la figura de què

⁶⁹⁸ BILLERBECK (1999) p. 26 n. 11 esmenta el canon estoic d'herois que van rebre la immortalitat per les seves bones accions: Dionís, els Diòscurs, Hèracles, i a voltes Asclepi. Vid. Ciceró, *De natura deorum*, 2.62. Podríem preguntar-nos fins a quin punt aquest canon es estrictament estoic. En qualsevol cas, és interessant que en l'*Hercules furens* aparegui repetidament el déu Dionís com a contrapunt d'Hèrcules: vv. 16, 66, 215s., 472-476, 903, 905s. La seva qualitat de benefactor de la humanitat l'uneix a Hèrcules, però en aquesta tragèdia s'insisteix, més aviat, en allò que els separa: en el seu ascens cap a l'Olimp, el déu del vi va avançar *lenta [...] uia* (v. 66), per contraposició a Hèrcules que podria assaltar el firmament.

es tracti. La funció immediata d'aquesta referència al catasterisme ens pot semblar òbvia: Juno ha abandonat el cel, literalment, perquè aquest està ple d'amants i fills il·legítims del seu espòs. Però, alhora, aquesta associació entre la divinització de les amants i els bastards i la transformació en estel evoca un tema que es repetirà en diversos moments de l'obra: la caracterització de la vida heroica d'Hèrcules com una *via* que conclou en el cel, en el firmament⁶⁹⁹, que apareix com a llar dels déus. Més endavant veurem com aquesta associació no és trivial.

La representació mateixa del personatge d'Hèrcules és indissociable d'un tret de Juno que no té equivalent en cap tragèdia grega coneguda, i en cap text grec que nosaltres coneguem: la deessa no expressa simplement impotència per enfrontar-se als *fata* d'Hèrcules, a la realització del seu destí, sinó que afirma obertament que les seves pròpies forces no són suficients per enfrontar-se a l'heroi, i que aquest podria assaltar el cel. És probable que els termes en què està construïda aquesta segona part del pròleg tinguin com a models parcials *Eneida*, 7.293-322 -encara que aquest últim passatge servirà de model, més aviat, per a la tercera part del pròleg-, i, sobretot, 1.37-49. En aquests dos passatges virgilians, Juno expressa la seva frustració, no davant les aventures extramatrimonials del seu espòs, sinó davant el progrés imparabile d'Eneas envers la seva meta, que, almenys en l'*Eneida*, apareix com a contrària a la voluntat de la deessa⁷⁰⁰.

A *Eneida*, Juno expressa simultàniament la seva incapacitat per aturar Eneas i el seu desig de posar-li tants obstacles com pugui en el seu camí⁷⁰¹:

[...] *'mene incepto desistere uictam
nec posse Italia Teucrorum auertere regem!
quippe uetor fatis. [...]*
Eneida, 1.37-39

Juno presenta el triomf d'Eneas com un dany per al seu propi culte:

[...] *et quisquam numen Iunonis adorat
praeterea aut supplex aris imponet honorem?*
Eneida, 1.48-49

De la mateixa manera, declara la seva derrota en el llibre setè:

*ast ego, magna Iouis coniunx, nil linquere inausum
quae potui infelix, quae memet in omnia uerti,*

⁶⁹⁹ En els vv. 23, 64s., 74s.

⁷⁰⁰ GALINSKY (1972) cap. 6 desenvolupa el model herculi sobre el qual Virgili construeix el seu Eneas. Això implicaria, és clar, que, si Sèneca es basés en l'Eneas virgilià per construir el seu Hèrcules, hi hauria tota una sèrie de motius que haurien fet una doble via.: d'Hèrcules a Eneas, i d'Eneas a Hèrcules.

⁷⁰¹ Citem l'edició de MYNORS.

uincor ab Aenea. [...]

Eneida, 7.308-310

Igual que a 1.39 -que ja hem vist abans-, se'ns torna a dir quin és el poder que impedeix que Juno derroti Eneas:

atque immota manet fatis Lauinia coniunx

Eneida, 7.314

Cal afegir-hi que l'aparició de Juno com a senyora de les potències infernals també té un model immediat a *Eneida*, 7.323-340⁷⁰².

En perfecta coherència amb aquesta visió de la relació entre heroi i deessa, les Dotze Proves d'Hèrcules adquireixen en aquesta obra un significat molt diferent del que tenien en Eurípides, i aquest significat es fa evident des dels mateixos versos en què Juno declara el seu temor: els treballs a què s'ha enfrontat el personatge han tingut una funció evergètica, però, alhora, han estat conseqüència de l'esforç de Juno per impedir els progressos del semidéu. Encara que aquí no s'emprin procediments catalògics, la informació transmesa és suficient com perquè entenguem que s'està fent referència, sobretot, a la munió de monstres que Juno ha enviat contra l'heroi: *quidquid horridum tellus creat / inimica, quidquid pontus aut aer tulit / terribile dirum pestilens atrox ferum, fractum atque domitum est* (vv. 30-33). És evident que aquests últims versos recullen el tema de *eksemerosai gaian* -independentment de quina sigui la relació genètica efectiva entre uns versos i els altres-. Però la lluita constant entre Hèrcules i tots aquests perills apareix aquí, primordialment, com a conseqüència de l'enemistat amb Juno. Així com Eurípides, malgrat els dubtes sobre la causació última de les Dotze Proves expressats per Amfitrió, establí un tall entre un Hèracles que duia a terme la seva tasca evergètica sota la protecció de Zeus i un Hèracles que ja l'havia aconseguit i podia ser turmentat per Hera, aquí les proeses de l'heroi apareixen en una continuïtat determinada per l'odi de Juno. La follia no representarà una ruptura en la continuïtat de les proeses de l'heroi, sinó una prova encara més difícil que les altres, però que no té un origen diferent del d'aquestes.

En consonància amb el que hem vist abans sobre el temor que Juno sent davant d'Hèrcules i la possibilitat que aquest arribi per la força al firmament, la causa dels fracassos de la dea en el seu esforç per detenir l'heroi no apareix simplement com a decisió de Júpiter, ni com a producte dels *fata*, sinó com a resultat del poder d'Hèrcules mateix⁷⁰³. En aquest cas sí que podem parlar d'una

⁷⁰² Existeix una tradició de representació de les divinitats infernals que certament no es redueix a Virgili i a Sèneca. Cf. CRIADO (2000) pp. 19-51 sobre les divinitats infernals en la *Tebaida* d'Estaci i la seva relació amb Sèneca. De tota manera, la importància de Virgili en la formació d'aquesta tradició sembla indubtable.

⁷⁰³ En els vv. 30-74. Encara que no es parli pròpiament de les "Dotze Proves" amb exclusió d'altres proeses, Juno al·ludeix a unes *iussa* (v. 41) que culminen amb el rapte de Cèrber (v. 47), i es fa referència implícita, però evident, a d'altres proves (vv. 45s.). La desesperació de Juno per les victòries d'Hèrcules culmina en la constatació que l'heroi ha triomfat sobre un déu comparable a Júpiter (v. 53), que ha terroritzat el món dels vius amb la transgressió dels límits entre la vida i la mort (vv. 50ss.) i que podria desafiar els olímpics (vv. 68-74). Val a dir que la tragèdia de Sèneca no indica que les Dotze Proves puguin tenir la seva arrel última en la decisió de Júpiter, i, alhora, no ho neguen. Segurament és una pregunta irrellevant. En primer lloc, perquè, en principi, no pensem que quelcom succeeixi contra la decisió de Júpiter. Però, en segon lloc, perquè la presència de Júpiter en aquesta obra és difusa, mentre que

diferència evident respecte d'Eneas, que apareixia a *Eneida* fonamentalment com a instrument dels dissenys de Júpiter.

És cert que en el text hi trobem també algunes indicacions que el camí victoriós d'Hèrcules es deu a Júpiter: així, la promesa de divinització té el seu origen en el pare dels déus (v. 23), el seu vigor físic prové del fet de ser fill de Júpiter (vv. 117s.), i es fa intervenir el déu suprem en la futura divinització de l'heroi (vv. 121s.). En aquest cas també podem parlar de laxitud en la construcció de l'argument: la futura apoteosi apareix en alguns casos com a promesa de Júpiter, i, en d'altres, com a objectiu que l'heroi podria assolir amb les seves pròpies forces. Però, encara que en alguns casos s'emfasitzi la relació entre Hèrcules i Júpiter, no podem deixar de tenir en compte els versos que abandonen les concepcions més habituals i posen com a causa de la futura apoteosi d'Hèrcules una força i un vigor que es podrien fer valer contra Júpiter mateix (vv. 50-65). La possibilitat mateixa de rivalitzar amb els déus i d'assolir la divinització, els termes extremament violents en què és descrita aquesta possibilitat, apunten clarament cap a un Hèrcules que, dins el seu heroisme, ha adquirit, almenys, una certa autosuficiència. El poder que ha permès que Hèrcules dugués a terme la missió pertany a Hèrcules mateix (vv. 69-70: *et posse caelum uiribus uinci suis / didicit ferendo*), i no apareix aquí com a projecció de la voluntat de Júpiter. El motiu de la rivalitat amb els déus, de la capacitat d'enfrontar-se als déus amb les seves forces, i el motiu de la divinització es confonen (vv. 66-68: *nec in astra lenta ueniet ut Bacchus uia: / iter ruina quaeret en uacuo uolet regnare mundo; v. 74: quaerit ad superos uiam*).

L'última de les proves realitzades per Hèrcules té un caràcter especial, i aquesta singularitat reapareix amb insistència al llarg de la tragèdia. Juno ha enviat Hèrcules a una prova que l'havia de portar més enllà de l'espai que és propi dels mortals: havia de davallar al món dels morts i dur Cèrber al món dels vius. Hèrcules ha triomfat en aquesta missió, i per això, més enllà dels seus èxits anteriors, trobem que l'heroi, gràcies al seu poder, no està subjecte a les limitacions que d'habitud han de sofrir els mortals (v. 49: *foedus umbrarum perit*). Amb això queda clara la possibilitat de rivalitzar amb els déus mateixos (v. 58: *de me [sc. Iunone] triumphat; vv. 64s.: caelo timendum est, regna ne summa occupet / qui uicit ima; scepra praeripiet patri*), i, alhora, poder-se considerar ell mateix una divinitat (vv. 39s.: *...toto deus narratur orbe...*). El motiu de la transgressió dels límits imposats als mortals està associat a la futura divinització d'Hèrcules. En els vv. 64s. s'estableix una equivalència entre totes dues proeses: si ha pogut davallar fins al món dels morts, també podrà realitzar la proesa oposada i pujar fins al firmament. La proesa de sostenir el cel amb les espatlles durant la cerca de les pomes de les Hespèrides (vv. 70-72) ja n'és un testimoni.

Per retornar del món dels morts, Hèrcules ha hagut de derrotar un déu: Dis Pater. S'insisteix en la victòria de l'heroi sobre aquest déu, més que no pas en la lluita contra el ca. I aquesta victòria, igual que el retorn des del món dels morts que li està associada, determina, també, el caràcter diví del fill d'Alcmena. L'aparat cultual que en Eurípides protegia la sacralitat de l'Hades -la iniciació a Eleusis, l'estada de Cèrber en el bosquet consagrat a Demèter- aquí desapareix. Ben al contrari: la proesa de retornar des del món dels morts apareix en la tragèdia de Sèneca com una violació de l'ordre del cosmos, com una transgressió dels límits imposats als mortals, i aquesta transgressió apareix com a fonament de la divinitat d'Hèrcules, però, alhora, també com a acte sacríleg. En tot moment s'insisteix en l'horror que suscita aquesta última proesa d'Hèrcules de retornar dels inferns amb Cèrber, que ha causat temor en la mateixa deessa que ho havia ordenat (v. 63: *timui imperasse*).

Se succeeix una sèrie de versos en què Juno visualitza la ruptura del *foedus umbrarum* com una destrucció de les fronteres entre el món dels vius i el dels morts. Cf. v. 54: *...Ereboque capto potitur? en retegite Styga!*; vv. 55s.: *patefacta ab imis manibus retro uia est / et sacra dirae Mortis in aperto iacent*; v. 56: *...rupto carcere umbrarum...* El fet que altres relats -als quals es fa igualment

l'enfrontament fonamental, que considerem al·legòric, es dona entre Hèrcules i Juno.

al·lusió en aquesta tragèdia- ens parlin també d'herois que han aconseguit retornar del món dels morts queda totalment obviat. No s'atribueixen les mateixes connotacions a l'actuació d'aquests.

L'última part del pròleg (vv. 75-122) està constituïda, alhora, per una declaració d'intencions de Juno mateixa, i per una invocació a les forces que l'han d'ajudar. La decisió d'enfollir Hèrcules no apareix aquí com a arbitrària, ni com un acte gratuït de crueltat, sinó com un recurs desesperat de la dea enfront dels seus repetits fracassos, i, alhora, almenys en certa mesura, com una venjança per la transgressió dels límits del món dels morts.

Així, d'una banda, Juno declara que la follia que està a punt d'enviar contra Hèrcules constituirà la màxima prova, perquè cal entendre-la com a lluita de l'heroi contra si mateix (vv. 84s.):

[...] *quaeris Alcidae parem?*
nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat

També els versos que ja havíem vist:

[...] *et se uincat et cupiat mori*⁷⁰⁴
ab inferis reuersus.

Hercules furens, vv. 116s.

No s'especifica, i segurament no cal especificar, si la noció d'un Hèrcules que lluita contra si mateix fa referència a les accions realitzades durant l'atac de follia o a l'intent de suïcidi posterior.

També apareix en el text la idea que la follia constituirà un càstig específic, gairebé podríem dir: una anul·lació específica de la proesa d'haver retornat del món dels morts. La derrota d'Hèrcules mitjançant la follia no consistirà simplement en una derrota genèrica, sinó en una venjança que provindrà del mateix món infernal que creu haver derrotat:

i nunc, superbe, caelitum sedes pete,
humana temne. iam Styga et manes, ferox,
fugisse credis? hic tibi ostendam inferos.
Hercules furens, vv. 88-90.

L'enumeració de les criatures que Juno emprà contra Hèrcules adquireix novament

⁷⁰⁴ A CAVIGLIA (1979) pp. 62s.: Se vincat et cupiat mori (116) così aveva auspicato Giunone e così si compie nei fatti, ma nel senso opposto a quello indicato dalla divinità. Ercole combatte e vince contro se stesso, ma l'esito non è la sua distruzione, bensì la sua compiuta realizzazione: la cupido mortis che pure lo aveva colto si muta in meditatio mortis, ideale di compiuta saggezza. No podem subscriure plenament aquest text, perquè no trobem que el text permeti pròpiament de parlar d'una *meditatio mortis*, però tenim la impressió que CAVIGLIA ha copsat molt bé el sentit de l'obra, encara que BILLERBECK (1999) p. 11 el despatxi com a *diskursiv*.

caràcter catalògic. Sèneca sembla emprar com a model Ovidi, *Metamorfosis* 4.432ss., en què es narra el viatge de Juno fins al món dels morts, el seu diàleg amb les potències infernals i l'actuació d'aquestes contra Ino i Atamas com a càstig per haver tingut cura de Bacus encara infant. Alhora, Virgili, *Eneida*, vv. 323ss., és també un exemple de la invocació de forces infernals per part de Juno, en aquest cas amb el propòsit explícit de fer més difícil el viatge d'Eneas, de fer-lo sofrir, tot i que la victòria final d'aquest sigui inevitable. Encara que en aquest cas no es tracti *stricto sensu* de provocar un atac de folia, l'actuació d'Alecto al servei de Juno és anàloga. Cf. vv. 350s.: [...] *fallitque furentem / uipeream inspirans animam*. La intervenció de Juno, i de la criatura infernal al servei de Juno, s'associa, aquí també, a una pèrdua de la raó, que en aquest últim cas afecta Amata.

Els termes en què Juno invoca les criatures infernals no ens permeten de veure aquestes últimes com a mers instruments, sinó que la deessa comparteix la folia que enviarà contra l'heroi, es fa a si mateixa encarnació de la folia:

*ut possit animum captus Alcides agi,
magno furore percitus, nobis prius
insaniendum est: Iuno, cur nondum furis?
me me, sorores, mente deiectam mea
uersate primam, facere si quicquam apparo
dignum nouerca. uota mutantur mea:
natos reuersus uideat incolumes pater
manuque fortis redeat. [...]*

Hercules furens vv. 107-114

L'*affectus* que posseirà l'heroi es troba en Juno mateixa, i és igualment obvi que aquest tret de Juno impedeix que la considerem com a veritable representació de la divinitat en el context de l'obra senequiana i, probablement, també en el context intel·lectual de l'època júlia-clàudia. L'òbvia construcció d'aquesta figura a partir de models poètics no soluciona la qüestió, en tant que podem suposar que aquests models adopten un significat propi en una tragèdia molt complexa i plena d'al·lusions a d'altres textos -inclosos textos filosòfics- com és l'*Hercules furens*.

7. La I Oda Coral i la interpretació de l'*Hercules furens*

La I Oda Coral de l'*Hercules furens* és una de les més problemàtiques. En primer lloc, per la possibilitat d'identificar-hi un gran nombre de referències intertextuals. En segon lloc, per l'aparent importància d'aquestes referències de cara a la interpretació de l'obra. Aquest és un dels casos en què és més evident la utilitat de la *Quellenforschung*, perquè almenys una de les al·lusions a textos exteriors al drama té una relació directa amb el pensament senequià. En aquesta tasca, ens ha estat especialment útil KAPNUKAJAS (1930). La seva cerca exhaustiva de les fonts probablement no ha

estat superada⁷⁰⁵, malgrat els anys que han passat. També hem tingut molt en compte GRISOLI (1971) i PIERINI (1996)⁷⁰⁶.

Els ecos intertextuals que es poden trobar en aquesta Oda són nombrosíssims, però la seva estructura bàsica està organitzada com una *imitatio cum uariatione* de dos pre-textos. La primera part de l'Oda es pot entendre com una *imitatio* -de fet, una amplificació- de la *parodos* del *Faetó* euripideu. Aquesta amplificació comporta un desenvolupament que adopta com a model Horaci, *Carmina*, l.1. Sobre aquest doble canemàs es trenca un complex joc d'*imitationes*, en alguns casos evidents, en d'altres discutibles, referides, sobretot, a la poesia augustea⁷⁰⁷. La unitat discursiva, però, es manté. Ve donada per la connexió entre els fenòmens naturals de l'albada, que s'expliquen d'acord amb el model euripideu, i el desenvolupament horacià de les tasques que comencen amb el dia nou, i que reproduïxen el tòpic de les diferents formes de vida, d'acord amb un segon fil conductor: la contraposició entre els *occupati*, els qui s'afanyen amb objectius diversos que apareixen com a vans, i els qui adopten una forma de vida allunyada de tota activitat pública. Així es com sembla desenvolupar-se, en aquesta I Oda Coral, una doctrina sobre els gèneres de vida que ha estat associada a l'epicureisme poètic d'Horaci⁷⁰⁸, i que comporta, si no la condemna, sí la desaprovació de la gosadia d'Hèrcules per part del Cor.

Però al costat d'aquest joc de relacions intertextuals n'hi ha una altra que, malgrat la seva evident importància, ha estat relativament poc tractada⁷⁰⁹: la inequívoca al·lusió del v. 201 a l'obra en prosa *De Providentia* de Sèneca mateix. Nosaltres entenem que aquesta al·lusió no és gratuïta ni s'ha de prendre com a quelcom isolat, sinó que cal entendre-la en el conjunt de l'Oda. Sorprenentment, el Cor parla d'Hèrcules en uns termes que són gairebé la inversió exacta dels que emprà Sèneca en el *De Providentia* per parlar de Faetó, que apareix en aquesta obra com a paradigma de virtuts. A partir d'aquí, no és difícil d'arribar a la idea que l'*Hercules furens* constitueix una crítica del pensament senequià com a tal, almenys en la forma en què aquest apareix exposat en el *De Providentia*⁷¹⁰.

De la mateixa manera que en el pròleg de Juno hi havia implícit, i a vegades explícit, l'ús de diversos paradigmes mitològics per a la figura d'Hèrcules -Eneas, Cal·listo, Ino-, en aquesta oda coral creiem descobrir-hi una al·lusió continuada a, com a mínim, un nou paradigma, que és Faetó. L'al·lusió és doble, o potser triple, però en cap moment no comporta que s'esmenti el personatge pel seu nom. El primer mode d'al·lusió és el fet mateix que Sèneca construeixi l'Oda Coral com a adaptació de la *parodos* del *Faetó*, que, segons sembla, en aquesta època era una peça habitual en

⁷⁰⁵ Cal tenir en compte, sempre, que només podem parlar d'exhaustivitat respecte dels textos que conservem. La reconstrucció del sentit dels textos poètics clàssics sempre està limitada per l'extrema precarietat del material. Cf. EDMUNDS (2001) p. xviii.

⁷⁰⁶ No deixem, ni podem deixar de banda PIERINI (1990), que analitza la figura de Faetó en Sèneca sobre textos diferents, i arriba a conclusions igualment diferents de les nostres. Més endavant direm alguna cosa sobre altres usos de Faetó en Sèneca.

⁷⁰⁷ PIERINI (1996) p. 46 hi descobreix encara un altre model euripideu, per bé que aquest solament actua en un pla merament conceptual: un passatge coral de l'*Erecteu* (Nauck², vv. 1-2).

⁷⁰⁸ Una excel·lent síntesi de la relació entre poesia horaciana i filosofia a MOLES (2007) amb bibliografia a p. 180. Cf. també, dins del mateix llibre, GRIFFIN (2007).

⁷⁰⁹ BILLERBECK (1999) > 201 despatxa aquest passatge sense massa explicacions. LITTLEWOOD (2004) pp. 107-127 és un dels desenvolupaments més detallats que coneixem a partir d'aquesta relació intertextual. No estem d'acord, de tota manera, amb la seva posició, que hi veu un indicador de l'ambigüïtat del personatge. A p. 110 diu: "*The Stoic use of Hercules as a symbol of the heroic sapiens sits awkwardly with this tragic representation of a hero apparently consumed by furor. This ambivalence is reflected in the ambivalence of the framing myths of Phaethon and of the end of the Golden Age.*" Sense voler menystenir l'esforç exegetíc de LITTLEWOOD, entenem que la diversitat de veus, en aquest context, no es pot identificar sense més ni més amb una ambivalència volguda pel dramaturg.

⁷¹⁰ Cf. esp. ZINTZEN (1972), i DINGEL (1974) pp. 114s., SHELTON (1978), FITCH (1987), LITTLEWOOD (2004) pp. 107ss.

les antologies. No creiem que pagui la pena de plantejar-se si el públic romà d'època júlia-clàudia tenia per costum llegir aquesta *parodos* en el marc de la tragèdia completa, o no. En qualsevol cas, l'associació entre la *parodos* i aquest personatge devia ser prou coneguda. El segon mode d'al·lusió és la relació intertextual mateixa amb el passatge ja esmentat del *De Providentia*: en aquest, Sèneca il·lustra el seu model de *uirtus* amb una narració de la història de Faetó en què alterna prosa pròpia i versos ovidians. Un tercer mode complementari d'al·lusió -encara que això ja és molt especulatiu- podria trobar-se en el v. 196: *alius curru sublimis eat*. A part del probable model horacià⁷¹¹, l'associació entre *curru* i *sublimis* pot evocar fàcilment, en aquest context, la figura del fill del Sol.

El nostre repte consisteix a cercar una posició discursiva des de la qual Sèneca pugui posar els vv. 125-201 en boca d'un Cor que moralitza de manera apodíctica, en la tradició d'un Horaci, des d'una posició no mediatitzada per un context dramàtic gairebé inexistent, i alhora introduir en aquests versos un joc d'al·lusions a un text de Sèneca mateix que ve a dir tot el contrari. Creiem que és possible, i que la "saviesa" epicúria presentada en aquesta Oda Coral no ens dóna la clau de la interpretació de l'obra, com s'ha dit sovint, sinó que ve a ser un contrapunt de la virtut hercúlia, formulat des d'una posició discursiva que, malgrat la manca d'un context dramàtic precís per a les paraules del Cor, apareix com a inferior a la d'Hèrcules mateix. Argumentarem que *Hercules furens* i *De Providentia* són dos textos complementaris, i que fins i tot és creïble -no demostrable- que Sèneca els compongués alhora, per a un mateix públic⁷¹².

L'argumentació del *De Providentia* és prou coneguda. Sèneca hi proposa una teodicea d'arrel estoica, que es distingeix pel fet de no adreçar-se a tots els éssers humans, sinó únicament als *uiri boni*. Aquests apareixen marcats per sofrir, per tal com no existeix altre bé que la *uirtus*, i aquesta ha de recórrer un camí de dificultats i dolor⁷¹³ per poder perfeccionar-se⁷¹⁴. En un passatge certament crucial per a la comprensió de la filosofia de Sèneca, i potser també de l'*ethos* romà pres en el seu conjunt⁷¹⁵, Sèneca recorda com els amos permeten tota mena de vicis i diversions als seus esclaus, precisament per confirmar-los en el seu rang inferior, mentre que l'home lliure necessita l'autocontrol per poder ocupar el seu lloc privilegiat en la societat humana⁷¹⁶.

En aquest diàleg, Sèneca ens narra el moment en què Faetó es disposa a enlairar-se al cel amb el carro del Sol, i el seu pare intenta dissuadir-lo. Alterna la narració en prosa amb citacions, relativament breus, del llarg passatge de les *Metamorfosis* d'Ovidi en què es conta la història d'aquest heroi. La narració senequiana té un caràcter gairebé dramàtic, per tal com s'hi insereix el diàleg entre el Sol i el seu fill, compost en part, precisament, per les citacions ovidianes. Faetó hi apareix com a paradigma de *uirtus*, no pel valor efectiu de la seva acció -que adquireix en el *De Providentia* un sentit purament al·legòric-, sinó pel valor que demostra en la seva decisió d'enlairar-se cap a la volta celeste, malgrat tots els perills i terrors que l'hi esperen. Pres en el seu conjunt,

⁷¹¹ Cf. Horaci, *Carmina*, 1.1, 3-6. BILLERBECK (1999) *ad loc.* interpreta que Sèneca, en la seva *imitatio*, té més present la imatge del comandant que participa en el triomf, i addueix el paral·lel senequià de *Troianes* v. 188 i la probable imitació d'aquest passatge a *Hercules Oetaeus* vv. 1683s. Difícilment podem discutir-li aquests paral·lels. Si els acceptem, però, no fariem altra cosa que afegir més associacions connotatives a un passatge en què la relació amb el *carmen* horacià, i, probablement, amb la figura de Faetó no podien passar desapercebuts al públic intencional de l'obra.

⁷¹² Malgrat el perill de sobreinterpretar, voldríem citar, al marge, un passatge de *De Providentia* 6: "*Filios amittunt uiri boni: quidni, cum aliquando et occident? In exilium mittuntur: quidni, cum aliquando ipsi patriam non repetituri relinquunt? Occiduntur: quidni, cum aliquando ipsi sibi manus adferant?*" No podem demostrar que es tracti d'una al·lusió a aquesta història d'Hèrcules, però el cert és que ho sembla.

⁷¹³ Cf. BECKER (1937), pp. 57ss. sobre la qüestió de la *via*, del camí, en la poesia i la filosofia.

⁷¹⁴ Sobre l'originalitat del punt de vista senequià i les seves peculiaritats respecte de la tradició estoica, cf. ASMIS (2009).

⁷¹⁵ Val a dir que l'associació entre rang i autocontrol també es troba entre els grecs. Un bon exemple n'és Plató, *Gòrgies*, 491.

⁷¹⁶ Aquesta teodicea sembla relacionada amb la representació d'Hèrcules que trobem en aquesta mateixa tragèdia, en els vv. 450ss. En parlarem en l'apartat corresponent.

aquest passatge admet una certa comparació amb la representació d'Hèrcules que trobem en l'*Hercules furens*. La *uirtus* d'aquest últim també adopta la forma concreta del viatge que traspassa els límits imposats als éssers humans, del viatge que implica enfrontar-se a monstres i terrors diversos, i arribar on cap mortal no ha arribat -el món dels morts-⁷¹⁷. Aquests viatges, com ja hem vist en parlar del pròleg de Juno, serveixen com a paradigma de l'ascens final al firmament.

Hem optat per transcriure la totalitat del passatge del *De Providentia* en què es parla de Faetó. Fixem-nos que, malgrat que sigui evident qui és el protagonista de la història, aquest no és esmentat mai pel seu nom, cosa que fa pensar que Sèneca adreça el seu tractat a un públic de qui espera que conegui l'obra d'Ovidi (*De Providentia*, 5.11):

*Vide quam alte ascendere debeat uirtus: scies illi non per
secura uadendum.*

Ardua prima uia est et qua uix mane recentes

Enituntur equi; medio est altissima caelo,

Vnde mare et terras ipsi mihi saepe uidere

Sit timor et pauida trepidet formidine pectus;

Vltima prona uia est et eget moderamine certo:

Tunc etiam quae me subiectis excipit undis

*Ne ferar in praeceps, Tethys solet ima uereri.*⁷¹⁸

*Haec cum audisset ille generosus adulescens: 'Placet, inquit, uia.
Escendo: est tanti per ista ire casuro.' Non desinit acrem animum metu territare:*

"Vtque uiam teneas nulloque errore traharis,

Per tamen aduersi gradieris cornua Tauri

*Haemoniosque arcus uiolentique ora Leonis."*⁷¹⁹

*Post haec ait: "Iunge datos currus! His quibus deterreri me putas incitor.
Libet illic stare, ubi ipse Sol trepidat." Humilis et inertis est tuta sectari: per alta
uirtus it.*

Així es despleguen dos paral·lelismes:

1) L'evident entre el període que clou la narració de Faetó (*Humilis et inertis est tuta sectari: per alta uirtus it.*) i els últims versos de la I Oda Coral (vv. 197-201):

⁷¹⁷ Més endavant veurem com en la discussió entre Amfitrió, Mègara i Lycus s'esmenten també altres viatges anteriors com el del Jardí de les Hespèrides, menors, però que de fet apareixen també con a figuracions del mateix paradigma.

⁷¹⁸ Cf. Ovidi, *Metamorfosis* 2.63-69.

⁷¹⁹ Cf. Ovidi, *Metamorfosis*, 2.79-81.

me mea tellus lare secreto

tutoque tegat.

uenit ad pigros cana senectus;

humilique loco sed certa sedet

sordida paruae fortuna domus:

alte uirtus animosa cadit.

2) El paral·lelisme potser menys visible, però clar de tota manera, es dona entre [...] *uirtus: scies illi non per secura uadendum* i *nouit paucos secura quies* (*Hercules furens*, v. 175).

Faetó apareix a *De Providentia* 5.11 com a *generosus adulescens*. Possiblement hi ha implícit un contrast amb *uenit ad pigros cana senectus*.

Trobem en els versos del Faetó ovidià no citats per Sèneca -però evocats d'alguna manera per la citació dels extractes- altres passatges que també poden posar-se en relació amb l'*Hercules furens*. No podem descartar que Sèneca comptés que el coneixement previ dels seus lectors o oïdors completaria el Faetó ovidià que estava posant en paral·lel amb el seu Hèrcules. Per descomptat que també en el text ovidià no citat per Sèneca hi apareixen elements que podem relacionar amb la tragèdia *Hercules furens*:

a) El Sol li diu al seu fill⁷²⁰: *Sors tua mortalis; non est mortale quod optas*. (v. 2.56). No podem establir, sense més, una analogia amb Hèrcules, perquè aquest apareix en l'obra com un déu, i sabem que al final de la història ocuparà el seu lloc entre els déus. Però sí que és fàcil d'establir una associació en l'imatgeria emprada: l'ascens al firmament, igual que en l'*Hercules furens*, apareix aquí com a elevació al rang de divinitat.

b) El Sol està intentant convèncer el seu fill que l'espera un camí ple de dificultats i terrors. Li diu: *ecce per insidias iter est formasque ferarum*. (v. 2.78) Malgrat el nostre natural temor de sobreinterpretar, sembla talment que aquí hi hagi una doble al·lusió: d'una banda, a l'estelada en què Juno reconeix les amants del seu espòs; però també, sobretot, a les bèsties que Hèrcules trobarà en el seu camí, els monstres contra els quals lluita en el marc de les Dotze Proves, i en d'altres aventures.

c) El Sol plora, perquè sap que el camí que segueix el seu fill el durà a la mort, i intenta dissuadir-lo mitjançant les seves llàgrimes: *do pignora certa timendo / et patrio pater esse metu probor. aspice uultus / ecce meos, utinamque oculos in pectora posses / inserere et patrias intus deprendere curas*. (vv.2.91-94). Tot i que aquí el paral·lelisme sigui més forçat, no podem deixar de pensar en l'escena en què Amfitrió tracta de convèncer el seu fill perquè no se suïcidi.

d) *dissilit omne solum, penetratque in Tartara rimis. / lumen et infernum terret cum coniuge regem* (vv. 2.260-261). Faetó "arriba" d'alguna manera fins als inferns i transgredeix els límits que els separen del món dels vius. És possible, fins i tot, que Sèneca evoqui d'alguna manera aquest passatge en parlar de Cèrber aterrit per la llum (vv. 821-827), i, a la inversa, de l'horror del Sol i

⁷²⁰ Citem l'edició de TARRANT.

dels déus olímpics en haver de contemplar Cèrber (vv. 595-604).

La segona part de la I Oda Coral redefineix la valoració d'aquest Faetó -en un sentit òbviament negatiu- mitjançant els *topoi* horacians. Uns *topoi* que, com indica molt bé PIERINI⁷²¹, tampoc no s'han de prendre com una mera imitació del poeta augusteu, donat que el Cor els modifica subtilment per introduir-hi una revaloració: l'ideal contemplatiu formulat en els poemes d'Horaci comporta ara una valoració positiva de l'ancianitat -quelcom, certament, no horacià-, en tant que desitjable culminació d'una vida aliena a les preocupacions.

Aquesta valorització no horaciana de l'ancianitat no és un simple afegitó, sinó que fa sentit en el context de la història de Faetó. El fill del Sol aspira a superar els límits que han estat imposats als mortals, i per això mor jove, per contraposició als ancians, que retirats en la *secura quies* han arribat a una edat provecta. La contraposició implícita entre aquest Cor i Faetó es fa explícita en les admonicions a Hèrcules. En l'*Hercules furens*, igual que en l'*Hèracles*, el descens als inferns en vida, encara que es dugui a terme amb un cos viu, apareix com a quelcom anàleg a la mort⁷²². Així, en aquesta I Oda Coral, l'exemple mitològic implícit és el d'una *uirtus*, un exemple al·legòric de *uir bonus* que, pel fet d'acceptar els riscos i turments que la providència divina imposa als bons, mor, igual que Hèrcules, en cert sentit, ha mort, en tant que la seva *uirtus animosa* l'ha dut a davallar als inferns.

El problema es planteja en dos plans diferents. En primer lloc la qüestió, òbvia, de la discordança entre el contingut del *De Providentia* i el d'aquesta Oda Coral. En segon lloc, la més profunda, de la possibilitat d'interpretar aquesta Oda Coral com una expressió de la doctrina, també senequiana, d'apropiar-se del temps, de no malgastarlo en *occupationes* diverses⁷²³. El peculiar ús senequià del model d'Horaci ens permet d'interpretar la vida del qui no coneix la *secura quies* com una variant del model dels *occupati*, dels qui “perden” la vida mitjançant usos inadequats del temps. El problema és doble, perquè la condemna de les *occupationes* es troba en Sèneca, però la seva assimilació a la *uirtus* descrita en el *De Providentia* és òbviament problemàtica.

Les sentències finals sobre l'ancianitat i la seva possible relació amb la doctrina de l'apropiació del temps⁷²⁴ ens refermen en la nostra estranyesa. La relació entre aquestes i el *De Brevitate Vitae*, i amb passatges anàlegs de les *Epistulae Morales*, ha estat certament defensada⁷²⁵. Però el fet és que els vv. 195ss., a diferència de 174ss., no parlen pròpiament d'una "apropiació" del temps⁷²⁶. Aquesta diferència és prou visible. Així: *nouit paucos secreta quies, / qui uelocis memores aevi / tempora numquam reditura tenent. / Dum fata sinunt, uiuite laeti: / properat cursu uita citato / uolucrique die rota praecipitis uertitur anni; / durae peragunt pensa sorores / nec sua retro fila reuoluunt.* (vv. 175-183).

Transcrivim un passatge prou representatiu del *De Brevitate Vitae*.

*Peruenisse te ad ultimum aetatis humanae uidemus,
centesimus tibi uel supra premitur annus: agedum, ad computationem*

⁷²¹ Cf. PIERINI (1996).

⁷²² És per això, entenem nosaltres, que Hèrcules, en el discurs de Juno i en el d'Amfitrió, no és simplement un mortal que ha viatjat a un “món dels morts” entès com un lloc físic i n'ha tornat com a mortal -aquest podria ser el cas, per excel·lència, d'Ulisses a l'*Odissea*, sinó que el viatge mateix implica una superació de la mort. Per això, insistim, qui ha retornat de la mort ha superat la seva condició mortal i podria assaltar l'Olimp.

⁷²³ Cf., especialment, *De Brevitate Vitae* 9.4-5.

⁷²⁴ Cf. DIONIGI (1995), especialment pp. 18-22, amb un resum molt encertat del tractament senequià del temps.

⁷²⁵ A BIONDI (1995).

⁷²⁶ Cf. igualment BIONDI (1995).

aetatem tuam reuoca. Duc quantum ex isto tempore creditor, quantum amica, quantum rex, quantum cliens abstulerit, quantum lis uxoriam, quantum seruorum coercitio, quantum officiosa per urbem discursatio; adice morbos quos manu fecimus, adice quod et sine usu iacuit: uidebis te pauciores annos habere quam numeras.

De Breuitate Vitae, 3.2

Aquí s'està parlant, visiblement, d'una apropiació del temps que podríem anomenar sincrònica: donar a cadascun dels moments un ús adequat. Ara bé, l'esment de la mort, i del descens d'Hèrcules als inferns, introdueix una modificació en aquesta temàtica. En els vv. 195ss., el Cor reprèn, en aparença, la defensa de l'*aurea mediocritas*. Però aquesta defensa ja no fa referència a l'ús adequat del temps. El seu tema és, ben al contrari, la supervivència física.

Així trobem en una única estructura poètica, en un únic desenvolupament, un tema que pot pertànyer al pensament senequià i un altre que li és contrari. El tema que pot pertànyer al pensament senequià és el de la vanitat de les *occupationes*, que és alhora una transposició de models horacians. El segon tema és el de viure ocult, sense *uirtus*, per tal d'arribar a una edat avançada, que, d'acord amb tot el que sabem, és aliè al pensament senequià, i que, de fet, té com a colofó una *sententia* que nega una altra *sententia* de Sèneca mateix, que es troba en una obra filosòfica unida a aquesta tragèdia per lligams intertextuals. Totes dues nocions es poden entendre com una apropiació del tòpic de l'*aurea mediocritas*, però entesa aquesta de dues maneres diferents: l'*aurea mediocritas* entesa com a defugir els afanys de la vida i apropiat-se del temps, i que pot relacionar-se fàcilment amb el conjunt de doctrines expressat en el *De Breuitate Vitae* i en altres obres de Sèneca; i l'*aurea mediocritas* entesa com un defugir els perills de la vida per tal de tenir una vida llarga. Aquesta noció potser es troba en el *Zeitgeist* que envolta les obres filosòfiques de Sèneca, però no creiem que pertanyi pròpiament a la seva filosofia. Probablement s'hi oposa, per bé que les aparents contradiccions⁷²⁷ que es troben a voltes en l'obra filosòfica senequiana ens fan difícil de dir des d'on està parlant realment el filòsof.

Així, per exemple:

Quemadmodum in minore corporis habitu potest homo esse perfectus, sic in minore temporis modo potest uita esse perfecta. Aetas inter externa est. Quamdiu sim, alienum est: quamdiu ero <uere> ut sim, meum est. Hoc a me exige ne uelut per tenebras aeuum ignobile emetiar, ut agam uitam, non ut praeteruehar. Quaeris quod sit amplissimum uitae spatium? usque ad sapientiam uiuere.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 93, 7-8.

És prou evident que el programa de vida exposat en aquest passatge té poc a veure amb l'*aurea mediocritas* propugnada en la segona part de l'obra coral. La mateixa noció d'apropriació del temps es contradiu clarament amb tota aspiració de perllongar la durada de la vida, presa aquesta com un fi en si mateix⁷²⁸. Així, en el mateix *De Breuitate Vitae*, diu:

⁷²⁷ Recordem, novament, DIONIGI (2001).

⁷²⁸ Cf. LONG (2006) pp. 371s. sobre la qüestió del temps. Per a aquest autor: "The most striking and creative feature of Seneca's reflections on selfhood is his preoccupation with the flow of time". Però "[Seneca] neutralizes the significance of his ageing by telling Lucilius that one should live every day as if it were one's last".

Ita est: non accipimus breuem uitam sed fecimus, nec inopes eius sed prodigi sumus. Sicut amplae et regiae opes, ubi ad malum dominum peruenerunt, momento dissipantur, at quamuis modicae, si bono custodi traditae sunt, usu crescunt: ita aetas nostra bene disponenti multum patet.

Sèneca, *De Breuitate Vitae*, 1.4

I encara:

Maximum uitae uitium est, quod imperfecta semper est, quod [in] aliquid ex illa differtur. Qui cotidie uitae suae summam manum imposuit, non indiget tempore. Ex hac autem indigentia timor nascitur et cupiditas futuri exedens animum.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 101.13

Malgrat les semblances superficials -la renúncia a les possessions terrenals, etc.-, el contingut d'aquest passatge és oposat al de la segona part de l'oda: aquí no es tracta d'assolir la *cana senectus*, sinó d'un bon viure que no té res a veure amb el que nosaltres podríem anomenar temps cronològic.

Voldríem citar, encara, un parell de passatges de l'obra filosòfica de Sèneca que poden relacionar-se igualment amb aquesta I Oda Coral, i que ens refermen en la nostra idea que almenys la segona part d'aquesta no reflecteix el pensament de Sèneca. Les relacions intertextuals són igualment òbvies. No estem fent un judici sobre la intenció de Sèneca -ens falta un element fonamental, que és la cronologia mateixa de les obres-. Però la repetició de determinats temes i paraules, almenys, ens dona una idea sobre el judici de conjunt que Sèneca podia emetre sobre les idees expressades pel Cor:

Quid dissimilia immo diuersa componitis? Altum quiddam est uirtus, excelsum et regale, inuictum infatigabile: uoluptas humile seruire, imbecillum caducum, cuius statio ac domicilium fornices et popinae sunt.

Sèneca, *De Vita Beata*, 7.3.

Els lligams intertextuals entre aquest passatge i la I Oda Coral de l'*Hercules furens* són evidents. D'una banda, la *uirtus* apareix com a *altum quiddam*. De l'altra, la *uoluptas* és *humile*, i no podem oblidar que aquest últim adjectiu també apareixia en l'exhortació a gaudir d'una vida llarga.

Non est itaque quod mireris paria esse bona, et quae ex proposito sumenda sunt et quae si ita res tulit. Nam si hanc inaequalitatem receperis, ut fortiter torqueri in minoribus bonis numeres, numerabis etiam in malis, et infelicem Socraten dices in carcere, infelicem Catonem uulnera sua animosius quam fecerat retractantem, calamitosissimum omnium Regulum fidei poenas etiam hostibus seruatae pendentem. Atqui nemo hoc dicere, ne ex mollissimis quidem, ausus est: negant enim illum esse beatum, sed

tamen negant miserum. Academici ueteres beatum quidem esse etiam inter hos cruciatus fatentur, sed non ad perfectum nec ad plenum, quod nullo modo potest recipi: nisi beatus est, in summo bono non est. Quod summum bonum est, supra se gradum non habet, si modo illi uirtus inest, si illam aduersa non minuunt, si manet etiam comminuto corpore incolumis: manet autem. Virtutem enim intellego animosam et excelsam, quam incitat quicquid infestat. Hunc animum, quem saepe induunt generosae indolis iuuenes, quos alicuius honestae rei pulchritudo percussit.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 71.18

En aquest passatge, i en d'altres que citarem a continuació, i que procedeixen de la mateixa epístola, Sèneca caracteritza novament la *uirtus*. Es parla novament d'una "*virtutem [...] animosam*", i d'uns "*generosae indolis iuuenes*" afins al "*generosus adulescens*" del *De Providentia*. Es nega també que el virtuós, malgrat el seu dolor, sigui *miserum*, i més endavant veurem com aquest terme també s'empra en l'*Hercules furens* en el mateix sentit. Un detall que potser també és significatiu: els exemples d'indiferència al dolor que apareixen en aquest passatge són Sòcrates, Cató i Règul. Recordem que aquests dos últims apareixen també dins la seva obra filosòfica com a exemples de virtut -i Cató com a *sapiens*- juntament amb Hèrcules.

També un passatge proper al que acabem de veure, que, certament, no té una relació clara amb l'oda coral. Però el seu context -la mateixa epístola en què es trobava el passatge anterior- i el possible doble sentit de *curru* en l'oda -ahora com a carro del triomfador, i com a lloc de la mort de Faetó-, ens ha convençut que pagava la pena d'esmentar-lo:

[...] quod dicam paria bona esse honeste iudicantis et honeste periclitantis, quod dicam paria bona esse eius, qui triumphat, et eius, qui ante currum uehitur inuictus animo.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 71.22

Encara en la mateixa epístola, apareix "*pigro*" amb inequívoc valor negatiu, en plausible contraposició amb el v. 198 (*uenit ad pigros cana senectus*):

Quid miraris, si uri, uulnerari, occidi, alligari iuuat, aliquando etiam libet? Luxurioso frugalitas poena est, pigro supplicii loco labor est, delicatus miseretur industrii, desidioso studere torqueri est [...]

Sèneca, *Epistulae Morales*, 71.23

Retrobem en un altre passatge la joventut esmentada com a quelcom positiu, i la noció de suportar un gran pes sobre les espatlles, que, de manera prou natural, evoca també la figura d'Hèrcules:

Da mihi adulescentem incorruptum et ingenio uegetum: dicet fortunatiorem sibi uideri, qui omnia rerum aduersarum onera rigida ceruice sustollat, qui supra fortunam existat.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 71.25

En l'Epistula 92, els termes emprats en l'oda coral adquireixen altres matisos, els quals, però, no contradiuen el que hem estat veient fins ara:

Si non es sola honestate contentus, necesse est aut quietem adici uelis, quam Graeci ἀοχλησίαν uocant, aut uoluptatem. Horum alterum utcumque recipi potest: uacant enim animus molestia liber ad inspectum uniuersi nihilque illum auocat a contemplatione naturae.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 92.6

Ens trobem en el context d'una discussió sobre la *beata uita*, en la qual Sèneca ha defensat que les veritables *securitas* i *tranquillitas* procedeixen únicament de la disposició interior de l'ànim (92.3). En resposta a l'estoic Antípater, concedeix que la *quies* contribueix en alguna mesura, no a la saviesa mateixa, però sí al conreu d'aquesta. No és un valor en si mateixa, per bé que el filòsof admeti que pot tenir algun valor subsidiari. Trobem encara:

Inrationalis pars animi duas habet partes, alteram animosam, ambitiosam, inpotentem, positam in affectionibus, alteram humilem, languidam, uoluptatibus deditam: illam effrenatam, meliorem tamen, certe fortiolem ac digniorem uiro reliquerunt, hanc necessariam beatae uitae putauerunt, [in] eneruem et abiectam.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 92.8

Aquest passatge planteja problemes de caire filosòfic prou complexos, en què no podem entrar⁷²⁹. Malgrat les dificultats exegetiques, el vocabulari moral emprat és el de Sèneca, i hi recorren termes que hem vist en passatges anteriors, encara que el seu ús no sigui ben bé idèntic: *animosam* com a terme, si més no, menys negatiu, enfront de *humilem*, associat a *uoluptatibus*.

Veiem un altre passatge:

Quid est in uirtute praecipuum? Futuro non indigere nec dies

⁷²⁹ INWOOD (2005) pp. 38-41 l'analitza en el marc de la incerta relació de Sèneca amb l'estoicisme platonitzant de Posidoni. Defensa la inviabilitat de la lectura dualista habitual. Segons INWOOD, aquesta *Epistula* 92, en què certament és difícil de sostreure's a la impressió que l'autor està presentant una versió de la teoria platònica de l'ànima, transplantada a un context estoic, no seria més que una mena d'experiment mental, mitjançant el qual pretén demostrar que, fins i tot si la tripartició platònica de l'ànima fos correcta, les conclusions morals que en podem extreure concordarien igualment amb l'ètica estoica. L'argumentació d'INWOOD està clarament destinada a eliminar de la discussió un text incompatible amb la seva interpretació global de la filosofia de Sèneca, i hem de reconèixer que, malgrat el nostre enorme respecte per aquest estudiós, no la trobem convincent.

suos computare: in quantulo libet tempore bona aeterna consummat.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 92.25

Aquí, de bell nou, es rebutja la noció d'una vida llarga com un bé pres per si mateix. Caldria afegir-hi que la mort, i especialment la mort voluntària, apareix inequívocament en l'obra de Sèneca com a garantia de la dignitat humana⁷³⁰. Aquesta última noció és certament problemàtica per a la lectura de l'obra, i, com ja hem apuntat abans, planteja també nombrosos interrogants sobre el conjunt del pensament de Sèneca i la seva relació amb la tradició estoica⁷³¹. Hi retornarem en parlar de la renúncia d'Hèrcules al suïcidi. En conservem, però, la dada fonamental: allò que permet que el *sapiens* no estigui sotmès als capricis de la Fortuna és la mort, la possibilitat constant de morir, que fa que l'elecció entre seguir viu i morir sigui subjacent a qualsevol altra. Aquesta doctrina tampoc no sembla fàcilment conciliable amb l'ideal postulat pel Cor d'amagar-se dels perills per poder viure fins a l'ancianitat⁷³².

Voldríem citar, encara, un passatge d'*Epistulae Morales* 78, que, com veurem més endavant, sembla estar lligada, encara que no tan directament com el *De Providentia*, a aquest *Hercules furens*:

Ego tibi illud praecipio, quod non tantum huius morbi, sed totius uitae remedium est: contemne mortem. Nihil triste est, cum huius metum effugimus. Tria haec in omni morbo graua sunt: metus mortis, dolor corporis, intermissio uoluptatum. De morte satis dictum est: hoc unum dicam, non morbi hunc esse sed naturae metum. Multorum mortem distulit morbus et salus illis fuit uideri perire. Morieris, non quia aegrotas, sed quia uiuis. Ista te res et sanatum manet: cum conualueris, non mortem, sed ualetudinem effugeris.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 78.5-6

I també:

Circumcidenda ergo duo sunt, et futuri timor et ueteris incommodi memoria: hoc ad me iam non pertinet, illud nondum.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 78.14

Encara un detall que ens referma en la idea que aquesta imatge de Faetó és important per a Sèneca: el filòsof, a *De Vita Beata* 20.5, cita un vers de l'epitafi de Faetó (*Metamorfosis* 2.328) com a il·lustració de *virtus*. Podem dir que l'ús de Faetó com a al·legoria no és casual, sinó que es dona una certa continuïtat.

⁷³⁰ Cf. SETAIOLI (2000), p. 277.

⁷³¹ Cf. INWOOD (2005), pp. 307s.

⁷³² MOTTO (2009) pp. 133-153 exposa la doctrina senequiana sobre la senectut, que més enllà dels mitjans emprats per al consol, postula com a idea un *mens sana in corpore sano*. Encara que evidentment no es tracti del mateix que estem comentant aquí, no deixa de ser interessant que en aquesta idea s'hi contingui un interès per conrear-se un mateix.

Sembla prou clar, en definitiva, que els eixos del pensament de Sèneca no segueixen els de la I Oda Coral, o, almenys, que bona part dels seus textos segueixen una línia que no podem identificar amb el pensament expressat en l'Oda. Però, alhora, els temes que s'hi despleguen no són aliens al pensament senequià. Entenem que la interpretació d'aquests versos no és senzilla en absolut, i que cal preguntar-se per què el Cor parteix de la formulació d'un *topos* certament compatible amb la filosofia senequiana⁷³³ -la diversitat d'ocupacions, i la necessitat d'apropiar-se del temps-, i reorienta després el sentit del càntic per finalitzar amb una exhortació a Hèrcules difícilment conciliable amb aquesta mateixa filosofia. La dificultat d'aquesta estructura del text ens remet a una altra de tipus més genèric: per què el Cor senequià, un Cor que tot sovint té una relació molt precària amb l'acció dramàtica, és emprat, des de fora de la trama, per propugnar idees que no sembla que puguin pertànyer a Sèneca mateix⁷³⁴. Aquesta última pregunta sembla partir dels nostres prejudicis: voldríem que el Cor tingués un paper especial dins la tragèdia, com a veu autoritzada que parla des de fora sobre l'acció. L'isolament del Cor senequià respecte de l'acció reforça aquest prejudici: ens costa d'acceptar que aquest Cor senequià pugui emprar-se per transmetre una interpretació incorrecta de l'acció dramàtica. Aquesta oda sembla indicar-nos que el camí ha de ser un altre.

Existeix certament la possibilitat d'abandonar tota visió unitària del Cor senequià i entendre que el dramaturg es lliura en cada cas a un joc poètic: la composició d'una oda que comentí l'acció a partir de *topoi* reconeguts, sense una veritable unitat de pensament entre les diverses odes, sense cap mena de pretensió d'expressar un punt de vista correcte sobre l'obra. KAPNUKAJAS (1930), ja esmentat, ens forneix material suficient com per justificar aquesta creença.

I, malgrat tot, és possible de defensar la hipòtesi contrària, des del moment que entenem efectivament el Cor com un personatge que contempla l'acció des d'un punt de vista determinat que no s'identifica necessàriament amb el de l'autor, igual que tampoc no s'hi identifica el dels personatges individuals. Tornem a la qüestió dels prejudicis: allò que ens impedeix de veure el Cor pròpiament com un "personatge" és la seva pràctica absència en el desenvolupament efectiu de l'acció, o, almenys, el seu distanciament enfront d'aquesta. Hom ha dit que el Cor senequià contradiu visiblement la concepció horaciana del Cor tràgic expressada en l'*Ars Poetica*⁷³⁵. Però podem acceptar la possibilitat que fos vist per l'autor i pel receptor intencional de l'obra com un personatge col·lectiu, que dins d'una obra de caràcter no naturalista no tingués una altra funció que enunciar opinions sobre l'acció de l'obra, i dialogar amb els personatges en determinades ocasions. Aquest caràcter marginal respecte de l'acció no seria un impediment perquè el Cor tingués una posició coherent davant d'aquesta.

En el cas de l'*Hercules furens*, la mera acceptació d'aquesta unitat de pensament ens obligaria a cercar una interpretació diferent per a aquesta oda coral. Al final del segon acte, el Cor mateix entona un càntic coral en què expressa primer el seu reconeixement a la virtut d'Hèrcules (vv. 524-532) i, després d'un catàleg de proeses de l'heroi, l'esperança que aquest retorni al món dels vius (vv. 569-592). Però juntament amb l'elogi, el Cor li pregunta retòricament a l'heroi *qua spe [...] uidisti Siculae regna Proserpinae* (vv. 547-549). Així doncs, el qüestionament del viatge al

⁷³³ Cf. PIERINI (1996) per a una magnífica lectura d'aquesta Oda més propera a la filosofia senequiana.

⁷³⁴ Cf. WILLIAMS (1992), DAVIS (1993), i, sobretot, l'interessantíssim SCHIESARO (2003) pp. 228-251. Per a aquest últim, el Cor senequià representa una forma de metateatralitat que no trobem en la tragèdia grega: no adopta una posició dins la història, sinó "opinions" que no són necessàriament les de l'autor, ni tampoc les que s'esperen del públic intencional, sinó que correspondrien a l'estratègia, que aquest autor considera pròpia dels estoics, de suscitar una reflexió sobre l'acció.

⁷³⁵ Cf. GÄRTNER (2003), p. 1.

món dels morts enllaça aquí amb la lloa del fill d'Alcmena. El desig d'arribar a la vellesa, per la seva banda, i l'exhortació a Hèrcules de no voler arribar abans d'hora al món dels morts, es repeteix en la tercera oda coral, en els vv. 864-874, seguida d'un nou elogi de l'heroi. La quarta i última oda coral, per la seva banda, és un lament per la follia d'Hèrcules, en uns termes que demostren de manera inequívoca la simpatia que el Cor sent per aquest.

Podem concebre una interpretació diferent de la I Oda Coral. És possible que, en el context original de difusió d'aquesta obra, la xarxa de paral·lels textuais amb Ovidi, amb l'obra en prosa de Sèneca mateix, etc., fos suficient per donar a entendre que la doctrina del Cor no comparteix el model ètic propugnat pel filòsof. La posició del Cor es basaria, en part, en l'epicureisme formulat en la tradició horaciana coneguda pel receptor intencional del text, encara que se n'allunyi en alguns aspectes. És probable que, des del punt de vista de Sèneca, se li poguessin atribuir tant elements positius com negatius. D'una banda, un ideal bàsic d'allunyament dels afanys d'aquest món, que des del punt de vista senequià, i d'algunes de les formulacions més epicúries que es troben en el seu pensament, seria vàlid. Però, alhora, la impossibilitat de realitzar una *uirtus* pròpiament estoica.

Aquesta manca de *uirtus*, però, no s'expressa sota la forma d'hostilitat, sinó d'admiració que, alhora, li prega a l'heroi que s'abstingui de dur el seu heroisme fins a les últimes conseqüències, per tal de preservar-se -de manera igualment allunyada de l'ètica senequiana- separat de la mort. Li està pregant, de fet, que s'abstingui de la seva missió. Hi ha una contraposició de fons entre un Hèrcules que, encara que sigui en forma al·legòrica, compleix una exigència bàsica de la filosofia estoica i, més concretament, senequiana -conquistar la mort, derrotar-la, fer-la nostra- i un Cor que propugna tot el contrari, a partir d'uns tòpics horacians transformats.

Podem arribar a suposar que la funció del Cor dins d'aquest drama és la de fer de contrapunt de l'heroi, de figura inferior que teixeix el seu propi discurs sobre les proeses d'aquest, sense identificar-s'hi -en una certa proximitat amb personatges com la *Nutrix* de *Phaedra* o el *Satelles* del *Thyestes*, consellers de rang inferior-, però també sense condemnar-lo pròpiament. En les odes, el Cor sembla donar per pressuposada la seva incapacitat per actuar. Però la seva mateixa caracterització exclou tota identificació amb la veu de l'autor⁷³⁶.

No podem demostrar-ho, però, dins d'aquesta obra i d'aquesta complexa xarxa d'al·lusions intertextuals -que, almenys en part, han de ser deliberades-, aquesta podria ser la hipòtesi interpretativa més econòmica. La consideració del Cor com un personatge estàtic, que té com a principal objectiu donar opinions sobre l'acció que té lloc en escena, enriqueix la nostra visió de la tragèdia senequiana i del seu allunyament de tota mena de naturalisme. La seva posició com a contrapunt de la figura pròpiament estoica, sense que això comporti pròpiament una degradació del Cor, sinó simplement la seva caracterització com a "inferior", pot fer sentit dins d'una obra dramàtica⁷³⁷. Fins i tot -però aquest seria un altre treball- podríem cercar d'integrar el Cor en una estructura dramàtica que no caldria definir a partir d'un espai escènic, sinó a partir de les relacions que s'estableixen entre discursos. En aquesta estructura, el Cor tindria un lloc propi, diferent del que

⁷³⁶ Podríem recordar les paraules de Nicola Trevet en el seu comentari: *Quia, ut prius dictum est, ad poetam tragicum pertinet describere luctuosos casus magnorum uirorum, solent autem de talibus multi esse rumores in populo et diuersa ferri iudicia, ideo Seneca in suis tragediis, ad representandum tales rumores et talia iudicia populi, interpolatim introducit chorum de talibus canentem*. Nicola Trevet, *Expositio Herculis Furentis*, p. 30.

⁷³⁷ En el cèlebre Epode 8, Horaci, durant un encontre eròtic amb una vella que no aconsegueix provocar-li una erecció, i que de fet li repugna, ens recorda, en to evidentment burlesc, que els estoics gaudeixen el sexe amb ancians, i afirma que els *libelli Stoici* no tenen poder suficient per provocar-li una erecció a ell. El context mateix de la poesia d'Horaci i la càrrega filosòfica d'aquesta fan difícil de creure que es tracti d'una mera afectació d'antiintel·lectualisme, sobretot perquè també en d'altres passatges fa exhibició poètica de la inoperància del pensament estoic. Tenim aquí, curiosament, l'associació de l'estoïcisme amb l'ancianitat i la impotència. Encara que sigui indemostrable la relació entre tots dos textos, no podem deixar de trobar significatiu que un mateix terme, l'ancianitat, s'empri en dos contextos tan diferents com a terme negatiu per caracteritzar el propi punt de vista. A propòsit d'aquest Epode i del 12, cf. HENDERSON (1999).

té en la tragèdia grega.

Entenem que el pròleg de Juno i la I Oda Coral, des de dues posicions enunciatives diferents, vénen a expressar una mateixa representació de l'heroi protagonista. Juno ens el descrivia de manera directa com una figura dotada d'un poder extraordinari que amenaçava d'assaltar el firmament, i aquest assalt s'identificava amb la divinització. Aquest ascens cap al cel apareixia com un camí marcat per la violència, en què Juno li oposava tota mena d'amenaçes -i n'hi oposarà encara una altra: la follia-. El Cor identifica Hèrcules amb una figura com Faetó que també puja a la volta celeste, encara que amb final catastròfic. Tots dos, Hèrcules i Faetó, es caracteritzen per la seva *uirtus*, per la seva manca de temor davant els perills i el sofriment.

Cal insistir que, almenys en els seus termes fonamentals, aquesta representació és al·legòrica. No és una tracta d'una transposició a l'escena tràgica d'un ésser humà representat en termes que puguem anomenar realistes. És cert que l'Hèrcules que apareix en l'obra no és el que nosaltres anomenaríem una mera figura simbòlica: té al seu darrere una sèrie de tradicions poètiques per a la representació dels herois, una tradició que, en realitat, coneixem molt malament, però que li permet d'adoptar forma teatral. Però, en últim terme, les bases sobre les quals es construeix la seva figura són les que hem indicat.

El cas de Juno ens planteja menys dubtes. Abans hem dit que, en tant que representació d'*affectus*, no podia entendre's com a plasmació de la divinitat estoica. Creiem que, de tota manera, el seu valor dins l'obra està molt lligat a la concepció estoica del déu i de la intervenció d'aquest en la vida dels *uiri boni*.

Podríem dir-ho d'aquesta manera: dins el marc conceptual fornit pel *De Providentia*, Juno -no la deessa del culte amb totes les seves associacions, sinó el personatge provinent de la tradició poètica- és la condició necessària perquè la *uirtus* d'Hèrcules pugui desplegar-se. Té sentit en relació a Hèrcules. Les diferents interpretacions com a al·legoria de *Furor*, *Ira*, *Fortuna*, etc., no tenen en compte que, en realitat, la Juno senequiana és totes aquestes coses a la vegada⁷³⁸. És la forma que adopten, dins l'obra, els successius cops que la divinitat li envia a l'heroi perquè aquest pugui fer valer la seva *uirtus*, i que poden aparèixer sota totes aquestes formes⁷³⁹.

És una interpretació afí a la de ROSENMEYER, que entén que la divinitat de les tragèdies de Sèneca sí que pot ser la divinitat estoica, però vista amb els ulls de l'heroi, vista pels personatges que no són capaços de comprendre els designis de la *Providentia* i per això mateix l'entenen com una potència enemiga, a vegades com a *fata*, a vegades com a *fortuna*, etc.⁷⁴⁰ Nosaltres, però,

⁷³⁸ La discussió sobre el caràcter al·legòric de Juno a FISCHER (2008) pp. 69-91 es mou, creiem, en aquesta mateixa direcció. Encara que l'autora es decideixi finalment per *fortuna* com a terme preferible per a la interpretació del personatge, el sentit últim d'aquesta identificació entre *fortuna* i Juno és el de posar en escena una personificació -encara que sigui divina- de les forces que obliguen la *uirtus* de l'heroi a desenvolupar-se. En una representació al·legòrica que no sembla tenir caràcter sistemàtic, no és forassenyat que la potència divina que empeny l'heroi pel seu camí de virtut pugui correspondre alhora a figures diferents, segons la perspectiva adoptada.

⁷³⁹ ZINTZEN (1972) p. 162 n. 45, des d'un punt de vista diferent, pot dir: "*In dieser Hinsicht gibt Juno die griechische Version wieder, wo das Geschehen ausschließlich durch die Götter veranlaßt wird; sie ähnelt hier auch der Aphrodite des euripideischen Hippolytos.*" És clar que ZINTZEN parla aquí d'estructura narrativa, però no podem deixar de trobar interessant com, ni que sigui com a hipòtesi condicionada per la resta de la seva interpretació, pot invertir els termes en què altres autors veuen l'*Hercules furens* de Sèneca i el seu model euripideu.

⁷⁴⁰ Cf. ROSENMEYER (1989) Cap. 3.

preferiríem la nostra formulació anterior, en tant que no creiem que el món en què transcorren les tragèdies de Sèneca hagi de ser una reproducció del món real -el món real entès per un estoic-, i, per tant, preferim de veure aquesta Juno en l'aspecte merament formal de potència que tortura l'heroi en el seu camí de perfecció, més que no pas entrar en el detall de si es tracta de la divinitat estoica desfigurada per la posició subjectiva d'un hipotètic observador.

8. L'escena entorn de l'altar

Els vv. 205-523 ens duen a una situació anàloga a la del primer episodi de l'*Hèracles* euripideu. Després dels tres versos de transició amb què es cloïa la I Oda Coral (vv. 202-204), s'inicia l'acció dramàtica pròpiament dita. A continuació, una segona oda coral, en els vv. 524-591, retorna sobre el tema de la davallada d'Hèrcules als inferns. Els elements de l'escena són bàsicament els mateixos: Amfitrió i Mègara han cercat refugi entorn de l'altar, i Lycus ha vingut per fer-los-en fora, per bé que en aquest cas la seva intenció no és matar la família d'Hèrcules, sinó arribar a un acord i casar-se amb Mègara. La decisió final de Lycus de matar-los prové de la negativa de Mègara de casar-se amb ell. Aquest és el primer exemple palès del procediment que, com dèiem abans, Sèneca empra al llarg de tota l'obra: desenvolupar l'argument de cadascun dels trams d'acció d'una manera diferent de com ho havia fet Eurípides, per arribar a una situació anàloga.

En el pla purament dramàtic trobem encara un tret típicament senequià: la construcció del text compta amb un coneixement de la història per part del públic molt superior al que trobàvem en Eurípides. Malgrat que la discussió entorn de l'altar, en aparent paral·lelisme amb Eurípides, comenci amb una tirada d'Amfitrió, el fil discursiu se centra molt més en el passat genèric d'Hèrcules i molt menys en els esdeveniments específics d'aquesta obra. Així, encara que la tirada comenci en el v. 205, no és fins al v. 254 que es parla d'allò que succeeix en la *polis* tebana.

Malgrat la semblança superficial en el desenvolupament dramàtic, els debats previs a la catàstrofe entre Amfitrió i Mègara, i després entre Amfitrió i Lycus, tenen un caràcter diferent que en Eurípides, i produeixen una representació de l'heroi que també és diferent. Són molt més breus. El debat inicial entre Amfitrió i Mègara es podria considerar una *variatio*: al principi, tant Amfitrió com Mègara expressen la seva esperança que Hèrcules torni, però després Mègara adopta una posició anàloga a la que tenia en l'*Hèracles* -desespera de l'arribada d'Hèrcules- mentre que Amfitrió, també com en el model euripideu, conserva l'esperança⁷⁴¹. El desenvolupament euripideu entorn de la *tykhe* no té un veritable paral·lel en aquesta discussió, ni tampoc podem parlar d'una contraposició en les respectives visions que Amfitrió i Mègara es fan sobre el caràcter d'Hèrcules. En canvi, tots dos personatges reprenen temes que ja havíem vist en el pròleg de Juno.

En aquest tram de l'obra, Amfitrió atribueix directament a Juno la imposició de les Dotze Proves i, de fet, li prega a Júpiter (vv. 205-207) que els posi fi. En contraposició amb l'*Hèracles*, aquí l'ancià heroi sembla conèixer l'origen dels destrets d'Hèrcules. A continuació van apareixent una sèrie de temes que podem posar fàcilment en relació tant amb el pròleg com amb la I Oda Coral.

⁷⁴¹ El "canvi d'opinió" de Mègara té lloc en el v. 313. En principi, aquest "canvi d'opinió" no és inversemblant, per bé que ens quedem amb la impressió que Sèneca, com en d'altres llocs, vol dur-nos en la mateixa direcció que Eurípides sense seguir pròpiament la tragèdia euripídia. BILLERBECK (1999) *ad loc.* defensa que aquests versos segueixen el model d'*Hèracles* v. 92.

a) Associació entre les proeses d'Hèrcules i el sofriment. Els treballs de l'heroi apareixen com un inacabable esforç imposat des de dalt, que impedeix que Hèrcules pugui tenir una vida reposada: [...] *antequam laetam domum / contingat, aliud iussus ad bellum meat; / nec ulla requies tempus aut ullum uacat, / nisi dum iubetur.* [...] (vv. 210-213). L'enumeració de treballs conclou en el v. 248. Una part d'aquest sofriment són els viatges a terres llunyanes, anàlegs als que trobàvem en l'obra en prosa de Sèneca mateix (vv. 235-238; el motiu tornarà a aparèixer en els vv. 530-532).

b) La futura proesa de retornar del món dels morts i la noció que aquesta proesa representaria una transgressió dels límits imposats als mortals, i que Hèrcules, després d'haver-la realitzada, ja no seria un mer mortal. La possibilitat de dur-la a terme està associada, en el discurs d'Amfitrió, als viatges passats realitzats per Hèrcules, que es trobarien ja més enllà de les capacitats d'un mortal ordinari. Aquí reapareix el tema de l'heroi viatger que havíem vist en les obres en prosa de Sèneca. Amfitrió fa una referència específica al viatge al jardí de les Hespèrides, que, sense tenir el mateix significat que el retorn des del món dels morts, també és un viatge més enllà dels límits a què estan subjectes els mortals ordinaris: *penetrare iussus solis aestiui plagas / et adusta medius regna quae torret dies / utrimque montes soluit ac rupto obice / latam ruenti fecit Ocaeano uiam* (vv. 235-238). En els vv. 305-308, Mègara, després dels seus dubtes anteriors, es refereix a ell en uns termes que l'aproximen a un déu. En els vv. 422-424, en una breu confrontació verbal entre Lycus i Mègara, aquesta última insisteix en l'íntima relació entre el viatge als inferns i l'ascensió al firmament:

Lycus: *Animosne mersus inferis coniunx facit?*

Mègara: *Inferna tetigit, posset ut supera assequi.*

Lycus: *Telluris illum pondus immensae premit.*

En aquest passatge reapareix, també, el tractament no naturalista del viatge al món dels morts. Aparentment, Lycus accepta que Hèrcules ha viatjat als inferns, sense parar atenció a la versemblança d'una tal proesa, i, alhora, entén que no en pot sortir, i equipara la davallada a la mort mateixa⁷⁴².

c) Atribució a Hèrcules d'un poder que, encara que estigui associat a la seva condició de fill de Júpiter, radica en l'heroi mateix. Així, en els vv. 276s.: *inueniet uiam / aut faciet*⁷⁴³, es posa de manifest la capacitat de l'heroi per retornar del món dels morts mitjançant les seves pròpies forces⁷⁴⁴.

d) Rol evergètic d'Hèrcules, que en aquesta tragèdia, en consonància amb la visió cínico-estoica del personatge, adquireix caràcter universal. La seva desaparició durant el viatge als inferns adquireix una dimensió còsmica: [...] *orbe defenso caret. / sensere terrae pacis auctorem suae / abesse terris* [...] (vv. 249-251). Els versos següents descriuen la situació en el món, un cop desaparegut Hèrcules, en uns termes que ens poden recordar els tòpics de l'Edat del Ferro: *prosperum ac felix scelus / uirtus uocatur; sontibus parent boni, / ius est in armis, opprimit leges*

⁷⁴² Cf. BILLERBECK (1999) *ad* 317s.

⁷⁴³ Un fet interessant, per bé que potser anecdòtic: a *Epistulae Morales* 37.3, Sèneca il·lustra l'esforç filosòfic amb *Eneida* 2.492, en què apareix l'expressió *fit via vi*, que gairebé indubtablement ha servit de model per a aquest passatge de l'*Hercules furens*.

⁷⁴⁴ Sobre el doble valor de *ad astra* (v. 276) com a expressió que es pot interpretar alhora “sorgir al món dels vius” i “elevant-se fins als estels”, cf. BILLERBECK (1999) *ad loc.* També HENRY / WALKER (1965) 16s.

timor (vv. 251-253). El desordre en la *polis* tebana queda en un segon pla, o com a mínim no ocupa un lloc central com en la tragèdia d'Eurípides.

La discussió entre Amfitrió i Mègara reforça la representació de l'heroi que havíem vist en el pròleg i en la I Oda Coral. A continuació, el debat entre Amfitrió i Lycus retorna sobre els mateixos temes. Aquest debat segueix també, en una certa mesura, el model euripideu, encara que la qüestió no sigui ben bé la mateixa: aquí es discuteix directament si Hèrcules és un déu, o no. En canvi, no hi apareixen les qüestions més específiques sobre el seu estil de lluita, i tampoc no hi trobem una discussió comparable a la que es produïa entorn de la *tykhe* euripidea. Sí que tenim una menció de *Fortuna*, en el marc d'uns versos que posen en relació aquesta tragèdia amb el *topos* del sofriment de l'home just, i que probablement apunten també al *De Providentia* (vv. 325-328):

Mègara:

Iniqua raro maximis uirtutibus

fortuna parcit; nemo se tuto diu

periculis offerre tam crebris potest:

quem saepe transit casus, aliquando inuenit.

El debat posterior entre Amfitrió i Lycus, també relativament breu, reprèn els temes que hem anat veient fins ara. Els motius que eren centrals en la tragèdia euripidea -l'estil de lluita no cooperatiu del personatge, la seva presumpta independència respecte de la *tykhe*- desapareixen, i la qüestió central és la de la divinitat mateixa de l'heroi, discutida en uns termes més aviat genèrics. No es tracta d'una discussió sobre fets -ni tan sols en l'escassa mesura en què allò que anomenàvem les "racionalitzacions" de Lycus tractaven presumptes fets⁷⁴⁵-, sinó, més aviat, d'una valoració de conjunt, de caràcter moral, que els personatges fan sobre la figura de l'heroi: Amfitrió defensa que aquest es pot considerar un déu, mentre que Lycus ho nega. Entenem que el discurs d'Amfitrió conté elements d'arrel estoica, tot i que s'expressin d'una manera molt esquemàtica. A continuació ho veurem.

Igual que en Eurípides, Lycus ataca tant la filiació divina de l'heroi com el model d'heroisme que aquest representa. Però el discurs es construeix de manera molt diferent. En primer lloc, perquè el parentiu amb Zeus -en aquest cas, Júpiter- no té el mateix paper en el discurs d'Amfitrió. L'ancià heroi defensa que Hèrcules és fill de Júpiter, però no demostra irritació contra el déu suprem pel fet que l'heroi no torni, ni sembla que interpreti l'eventual retorn d'aquest com una manifestació de la justícia divina. Igual que abans, allò que sembla que estigui en joc és si les forces que Hèrcules té dintre seu seran suficients per escapar del món dels morts⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ En el fons, la distinció fonamental es dona entre un Lycus euripideu que cita episodis paradigmàtics de les proeses d'Hèrcules, indubtablement coneguts, i un Lycus senequià que -igual que Juno en el pròleg- fa referència a un nombre molt gran d'episodis. Podríem dir que el Lycus senequià ja pressuposa el manual de mitologia, mentre que el Lycus euripideu cerca la narració coneguda i representativa. Per descomptat que la distinció entre una cosa i l'altra no es pot fer de manera estricta. Però, tot i això, creiem que ens trobem davant d'un dels casos en què es nota la diferència entre una obra concebuda fonamentalment per a la representació, i una altra que demana la possibilitat de ser llegida.

⁷⁴⁶ És cert que, com s'ha indicat a voltes, la tragèdia senequiana sembla insistir, més que no pas l'*Hèrcules* euripideu, en la filiació divina de l'heroi. P. ex. FISCHER (2008) p. 91 n. 150. Nosaltres pensem, però, que aquesta insistència, encara que estadísticament es pugui comprovar, és enganyosa, en tant que en l'*Hèrcules* euripideu és fàcilment recognoscible la

D'altra banda, les crítiques que Lycus adreça contra la figura heroica d'Hèrcules tenen un caràcter molt més general i fan referència un nombre molt superior d'episodis en la vida del personatge. Així com en Eurípides els atacs se centraven en l'estil de lluita, aquí Lycus formula crítiques que abasten tota la forma de vida del fill d'Alcmena. Fa al·lusió a situacions que en el marc romà es consideraven infamants per a qui les sofria i comportaven una pèrdua d'estatus social⁷⁴⁷ Així, l'argument fonamental de Lycus és la impossibilitat que un home que s'ha trobat en la condició de servitud sigui alhora un déu. El tirà presenta aquest motiu fins i tot abans d'emprar-lo de manera explícita com a argument contra la divinitat d'Hèrcules. En retreure-li a Amfitrió la seva rebel·lia, li diu (vv. 397s.):

Lycus: *Agedum efferatas rabida uoces amoue
et disce regum imperia ab Alcide pati.*

També (v. 430):

Lycus: *Sceptrone nostro famulus est potior tibi?*

L'expressió de la incredulitat de Lycus davant la possibilitat que els déus es puguin aparellar amb els mortals (v. 448: *mortale caelo non potest iungi genus*) podria trobar-se en una forma similar en Eurípides, però rep de seguida un matís en els dos versos següents (vv. 449-450):

Amphitryon: *Communis ista pluribus causa est deis.*

Lycus: *Famuli fuerant ante quam fierent dei?*

Encara que des d'un punt de vista diferent, reprèn el mateix tema en retreure-li els seus continuats viatges en el v. 452:

Lycus: *Sed non per omnes exul erravit plagas.*

En aquest vers, Lycus recorre novament a una situació que afecta l'estatus de l'heroi: els

problematització de la relació entre l'heroi i el déu suprem, mentre que en l'*Hercules furens* no es pot parlar, pròpiament, ni de problematització ni de no problematització. La filiació d'Hèrcules hi apareix, en efecte, de manera repetida, però allò que es problematitza en l'obra és el caràcter "diví" de l'heroi, associat a una sèrie de qualitats d'aquest, no a un lligam familiar que permeti de pressuposar que el déu suprem actuarà a favor seu. De la mateixa manera, les insinuacions que Hèrcules podria assaltar el firmament hi apareixen juxtaposades a aquesta filiació divina sense que en cap moment se cerqui de fer-les compatibles. Segurament l'estructura mateixa del drama senequià no exigeix que en aquest cas se cerqui una estricta coherència.

⁷⁴⁷ Així, SALLER (1994) Cap. 6 explica la importància del càstig corporal en la condició de l'esclau. En la p. 135 dóna exemples de com el càstig corporal estigmatitza a qui el sofreix. La caracterització d'Hèrcules per Lycus fa referència a labors servils, però la direcció última és la mateixa: l'heroi ha quedat deshonorat, i, per tant, no pot ser un déu.

continus viatges que aquest ha de dur a terme com a part de la seva labor evergètica no apareixen, aquí, com a tals proeses, sinó com a “exili” (*exul*), com a imposició d'una pena que en el món romà no comportava la mateixa degradació que l'esclavitud⁷⁴⁸, però que sí que estava fortament connotada com a càstig amb què l'emperador podia limitar el poder dels nobles.

De la mateixa manera, Lycus subratlla la condició baixa dels enfrontaments amb feres (v. 454), dels sofriments que ha hagut de suportar des de la infància (v. 456), el fet de merèixer la qualificació de *miserum* (v. 463), l'efeminament i l'adopció de costums orientals a la cort d'Òmfale (vv. 465-471), i la realització de dues proeses dubtoses: la venjança contra Èurit i l'haver deixat embarassades una gran munió de dones -se sol entendre que es refereix a les filles del rei Tespi- (vv. 477-480).

Les respostes d'Amfitrió no segueixen una línia única. L'ancià heroi procedeix per acumulació d'exemples mítics que compara amb Hèrcules. Així, en els vv. 455, 457-462, 472-476. En aquests dos últims apareix novament la figura de Bacus, i Hèrcules hi és comparat. Respon també a l'esment de les proeses que hem anomenat dubtoses (vv. 477-480) amb una nova sèrie d'exemples mítics en què l'acció realitzada per Hèrcules apareix com a inequívocament positiva.

Així, d'una banda trobem la recuperació del valor evergètic de les gestes de l'heroi, la glorificació d'aquestes, en tant que se'ls atribueix un valor civilitzador: vv. 441-446, 455, 459-462, 480-487, i fins i tot 477, donat que en *post multa uirtus opera laxari solet* es fa referència, també, a les proeses realitzades.

Els versos que potser ens donen la clau d'aquest debat entre Amfitrió i Lycus -encara que no de tots els detalls- són, segurament, els 463s.:

Lycus: *Quemcumque miserum uideris, hominem scias.*

Amphitryon: *Quemcumque fortem uideris, miserum neges.*

Malgrat la complicació de l'intercanvi verbal entre Lycus i Amfitrió, que certament no s'ajusta a una argumentació unitària, trobem aquí una formulació global d'allò que se li discuteix a Hèrcules, i que és, com hem vist, la possibilitat que un *miser*, un mortal que ha estat sotmès a tractes i situacions degradants, pugui tenir la dignitat d'un déu. Lycus fa la identificació entre *miser* i *homo*, és a dir, entre el sofriment i la condició mortal. Amfitrió li respon amb una afirmació igualment apodíctica: el *fortis* no és *miser*. El pare mortal d'Hèrcules nega el sistema de valors que presideix els atacs de Lycus -la identificació entre diversos tipus de sofriment i humiliació, i la pèrdua d'estatus-, i el contraposa a un altre: allò que constitueix l'estatus -en aquest cas, de divinitat- és la fortalesa amb què l'home suporta el sofriment i les humiliacions, amb abstracció de la realitat externa d'aquestes⁷⁴⁹.

Evidentment, no podem parlar de desenvolupament filosòfic. Aquests versos no contenen cap mena d'argumentació, ni tan sols s'hi emprà una terminologia que els identifiqui de manera

⁷⁴⁸ La mateixa elaboració literària de l'exili, l'existència en la literatura llatina d'una *persona* de l'exiliat dotada d'una certa noblesa, n'és una mostra evident. Cf. CLAASSEN (1999) per a una visió de conjunt d'aquest fenomen, i GAERTNER Ed. (2007) per a una panoràmica global del que és l'exili en l'Antiguitat greco-llatina. WILLIAMS (2006) contextualitza la importància del cosmopolitisme estoic en la comprensió senequiana de l'exili: el savi té la seva pàtria en el món sencer.

⁷⁴⁹ Sobre les nocions d'esclavitud i llibertat en Sèneca, i sobre la contraposició entre servitud exterior i llibertat interior: EDWARDS (2009).

inequívoca com a estoics. I, malgrat tot, la relació amb la filosofia de Sèneca, i amb la filosofia estoica en general, hi és. Recordem, per exemple, un passatge que ja hem vist: *Atqui nemo hoc dicere, ne ex mollissimis quidem, ausus est; negant enim illum esse beatum, sed tamen negant miserum.* (Sèneca, *Epistulae Morales*, 71.18), en un context en què s'està parlat d'exemples de *uirtus* com Sòcrates, Cató i Règul. Aquestes dues últimes figures havien estat comparades amb Hèrcules per Sèneca mateix. A *Epistulae Morales*, 70.16, llegim, també: *nemo nisi uitio suo miser est.*

I, sobretot, voldríem citar un text que reprèn molts dels temes i figures que hem vist fins ara, i que pensem que és especialment adequat com a glossa de la representació d'Hèrcules. És *Epistulae Morales* 67.6-8:

etiamnunc interrogo: nempe fortitudo optabilis est? Atqui pericula contemnit et prouocat: pulcherrima pars eius maximeque mirabilis illa est, non cedere ignibus, obuium ire uulneribus, interdum tela ne uitare quidem, sed pectore excipere. Si fortitudo optabilis est, et tormenta patienter ferre optabile est: hoc enim fortitudinis pars est. Sed separa ista, ut dixi: nihil erit quod tibi faciat errorem. Non enim pati tormenta optabile est, sed pati fortiter: illud opto 'fortiter', quod est uirtus. 'quis tamen umquam hoc sibi optauit?' quaedam uota aperta et professa sunt, cum particulatim fiunt; quaedam latent, cum uno uoto multa comprehensa sunt. Tamquam opto mihi uitam honestam: uita autem honesta actionibus uariis constat. In hac est Reguli arca, Catonis scissum manu sua uulnus, Rutili exilium, calix uenenatus, qui Socraten transtulit e carcere in caelum. Ita cum optauit mihi uitam honestam, et haec optauit, sine quibus interdum honesta non potest esse.

*'o terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
contigit oppetere?'⁷⁵⁰*

El tema del *miser* i de la seva relació amb la *uirtus*, i també amb la divinització, apareix de manera eminent en l'*Epistula* 92. Ja hem comentat en l'apartat anterior els problemes de comprensió que planteja aquest text. També en aquest cas, però, podem prescindir, almenys provisionalment, de l'acord o desacord de Sèneca respecte de la teoria de l'ànima que serveix de marc a la seva reflexió. En qualsevol cas, és prou clar quins són els principis ètics a què vol arribar: unitat del bé suprem, indiferència respecte dels *externa*, exigència d'una consideració apropiada dels indiferents preferibles, que ens permeti de perseguir-los de manera adequada sense lligar-hi la nostra voluntat. Un conjunt de doctrines d'arrel estoica que, per si mateixes, sí que s'articulen a la perfecció amb el conjunt de l'ètica senequiana.

En aquesta epístola hi apareix de manera repetida l'adjectiu *miser* com a terme negat, com a terme que s'exclou amb la *sapientia*. S'hi discuteix la diferència entre un *sapiens* que gaudeix del que en la tradició estoica s'anomenarien indiferents positius -salut, benestar, etc.- i un altre que n'és mancat. Les diferències entre l'un i l'altre, però, remetent a una identitat última, que és el fet que el savi, independentment de la seva situació concreta, mai no pot ser *miser*. Un segon tema que apareix en aquesta epístola és la igualació entre el *sapiens* i la divinitat. No es tracta d'una mera metàfora, sinó que arrela en la doctrina estoica i es refereix de manera efectiva a l'home que viu d'acord amb la *natura*.

⁷⁵⁰ Virgili, *Eneida*, 1.94. El paral·lelisme -novament- entre Hèrcules i Eneas no deixa de ser significatiu.

L'adjectiu *fortis* mateix apareix també en l'obra filosòfica de Sèneca en usos que podem posar en paral·lel amb aquest text. Així, per exemple, en la versió llatina d'un sil·logisme estoic: *Qui fortis est, sine timore est: qui sine timore est, sine tristitia est: qui sine tristitia est, beatus est* (Sèneca, *Epistulae Morales*, 85.24). El terme apareix també en altres passatges en què potser no se li pot atribuir un valor específic -podríem dir: no és un terme tècnic- dins la filosofia estoica, però de totes maneres s'aplica a les disposicions de l'ànim que aquesta considera desitjable. Cf. *De Vita Beata* 3.3, *Epistulae Morales* 45.9.

Retornem sobre l'*Epistula* 92. N'hem seleccionat alguns passatges que ens semblen especialment rellevants:

Denique ut breuiter tibi formulam scribam, talis animus esse sapientis uiri debet qualis deum deceat.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 92.3

No es tracta simplement d'una equiparació banal entre el *sapiens* i el déu, d'una mera metàfora, sinó que té a veure amb la concepció de l'ànima present en els escrits de Sèneca, que veiem més clarament en el següent passatge:

Sed,

si cui uirtus animusque in corpore praesens⁷⁵¹,

hic deos aequat, illo tendit originis suae memor.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 92.30

Així, el *sapiens* es fa similar al déu en el seu ànim, independentment de quina sigui la condició del seu cos.

Un altre text, amb relacions intertextuals molt clares:

Ita miser quidem esse qui uirtutem habet, non potest, beatissimus autem non est qui naturalibus bonis destituitur ut ualetudine, ut membrorum integritate. Quod incredibilius uidetur, id concedis aliquem in maximis et continuis doloribus non esse miserum, esse etiam beatum: quod leuius est, negas beatissimum esse.

Sèneca, *Epistulae Morales*, 92.14-15

De bell nou, i malgrat la distància que separa una tragèdia d'un discurs filosòfic, trobem aquí

⁷⁵¹ Virgili, *Eneida*, 5.363.

una articulació conceptual que podem posar en paral·lel amb l'*Hercules furens*. Igual que l'*aliquem* que apareix en l'epístola, Hèrcules es veu sotmès a dolors grans i incessants, i no podem anomenar-lo *miser*, perquè els encara amb *uirtus*.

En la doctrina de Sèneca, "fer-se semblant a un déu" no implica, certament, una divinització física, literal. Es tracta d'una adequació a *natura* -per tant, a la divinitat- que canvia l'estatus de l'*animus* i estableix la independència d'aquest respecte del cos, i de les circumstàncies externes que afecten el cos. Sèneca insisteix especialment en la realització concreta d'aquesta adequació a *natura* mitjançant la predisposició a assumir els sofriments i penes amb absolut deseiximent, i en la renúncia als béns externs⁷⁵².

La discussió conclou, igual que en Eurípides, amb una pregària desesperada d'Amfitrió. Però el contingut d'aquesta pregària és molt diferent (vv. 516-520):

*Pro numinum uis summa, pro caelestium
rector parensque, cuius excussis tremunt
humana telis, impiam regis feri
compesce dextram! - quid deos frustra precor?
ubicumque es, audi, gnate. [...]*

Allí, Amfitrió desesperava de la justícia de Zeus i no esperava res, més enllà de la manifestació, encara possible, d'aquesta justícia. Aquí, en canvi, afirma que és el poder d'Hèrcules mateix, comparable al dels déus, el que podria permetre el retorn de l'heroi. Així doncs, s'insisteix en el caràcter virtualment diví d'Hèrcules durant la vida mortal d'aquest. Retornem sobre el tret que ja havíem vist en els vv. 276s.: la noció de l'auto-suficiència de l'heroi, de la seva capacitat d'elevarse al rang de déu mitjançant les seves pròpies forces.

En l'oda coral que clou aquesta escena s'empra novament un paradigma mitològic, en aquest cas la narració del retorn d'Orfeu des del món dels morts⁷⁵³, que sembla basada en els models de Virgili, *Geòrgiques* 4.467-503 i Ovidi, *Metamorfosis*, 10.11-63⁷⁵⁴. Existeix un curiós paral·lelisme amb aquell altre símil que trobàvem en el pròleg: allí es comparava la violència d'Hèrcules amb el camí pacífic que Bacus havia fet fins al firmament, i aquí entre el retorn pacífic d'Orfeu i la violència amb què Hèrcules potser podrà retornar de l'Hades (vv. 590s.).

Aquest nou paral·lelisme reforça, en primer lloc, el paral·lelisme entre la davallada a l'Hades i l'ascens al firmament: en tots dos casos, Hèrcules recorre un camí que han recorregut altres figures mitològiques, i, també en tots dos casos, el recorre mitjançant la seva força i el seu vigor, no per

⁷⁵² INWOOD (2005) Cap. 5 situa aquesta qüestió en el marc més ampli d'una *natura* que apareix, alhora, com a "lleis". Creiem que és important d'entendre que la *natura* estoica no permet pròpiament una diferenciació entre les "lleis" que regeixen el món físic, i que aquí, naturalment, apareixen en forma pre-newtoniana -en què l'aparent irregularitat del món físic no és reductible a llenguatge matemàtic, i les normes morals que, des del punt de vista estoic, es troben més enllà de les lleis de la ciutat.

⁷⁵³ Cf. SEGAL (1989) pp. 98-102 per a un interessant tractament del contrast entre Hèrcules i Orfeu.

⁷⁵⁴ Cf. KAPNUKAJAS (1930), i BILLERBECK (1999), *ad. loc.*

altres mitjans. En la nostra lectura dels passatges anteriors hem explicat la interpretació que fem d'aquesta força i vigor: no una plasmació física del *furor*, sinó, més aviat, l'expressió concreta dins aquesta història de la capacitat d'Hèrcules per al sofriment i de la seva *fortitudo*, lligada a aquesta mateixa capacitat.

9. El retorn de l'heroi en Sèneca

El retorn d'Hèrcules al món dels vius segueix a grans trets el model euripideu, i, alhora, se n'allunya radicalment en la manera de representar el viatge a l'Hades. La construcció que en fa Sèneca està íntimament lligada al conjunt de discursos que s'han formulat anteriorment sobre l'heroi: el pròleg de Juno, la I Oda Coral i el debat entre Amfitrió i Lycus. L'aparició d'Hèrcules va acompanyada d'un monòleg previ a l'encontre amb Amfitrió⁷⁵⁵. Bona part d'aquest monòleg està estructurat com a responsió al pròleg de Juno mitjançant la repetició d'idees que trobàvem en el pròleg de Juno. Així, l'heroi ha fet caure la frontera que separava el món dels vius i el dels morts⁷⁵⁶, pot equiparar-se a un déu⁷⁵⁷, i no hi ha en la terra monstres ni criatures que puguin derrotar-lo⁷⁵⁸.

Els trets principals que Sèneca incorpora al retorn de l'heroi -almenys, els més significatius

⁷⁵⁵ Aquesta "primera aparició" és problemàtica, per tal com no concorda amb les dades que coneixem per les escenes anteriors. Així, Juno havia explicat que Hèrcules, després de retornar del món dels morts, es passejava per Grècia tot exhibint Cèrber (vv. 58-59). A vv. 520-523, en canvi, Amfitrió parla d'un terratrèmol que anuncia que Hèrcules és a punt de sortir del món dels morts -amb la qual cosa entenem que encara no n'havia sortit en el moment en què Juno fa el seu pròleg. Deixant de banda l'aparent incoherència temporal -que, en el cas d'una deessa, no és especialment greu-, és evident que l'Hèrcules que surt de sota terra en els vv. 592ss., i que s'enfrontarà immediatament després a la catàstrofe, no pot haver-se passejat per Grècia amb Cèrber, ni sembla que hagi de fer-ho. Alhora, Teseu indica, en la seva narració de la catàbasi, que Hèrcules ha sortit del món dels morts pel Tènar, i no en la proximitat de Tebes (vv. 662s. i 813). HEIL (2007) fa un intent de salvar la coherència argumental: entén que Hèrcules havia sortit del món dels morts abans de l'inici de l'acció dramàtica pròpiament dita, i que el "terratrèmol" dels vv. 520-523 és una mera al·lucinació d'Amfitrió. La seva argumentació, i la comparació que fa entre aquesta escena i aquella altra de *Troianes* en què Andròmaca creu veure Hèctor, no ens convencen. Així com a *Troianes* l'al·lucinació té una motivació dramàtica evident, no entenem quin sentit podria tenir, aquí, un desvarieig d'Amfitrió, que no està obertament marcat en el text ni té una funció dramàtica, i que, a més, es troba justament abans del retorn efectiu d'Hèrcules a Tebes. Preferim quedar-nos amb la senzilla explicació de FRIEDRICH (1933) pp.137-141, seguida per FITCH i BILLERBECK *ad loc.*: en les tragèdies de Sèneca no se solen tenir en compte aquests detalls. FITCH hi afegeix que és probable que la incoherència provingui de la intenció de Sèneca d'imitar Eurípides en aquesta escena. Ens caldria un coneixement efectiu de les modalitats de transmissió i *performance* de la tragèdia senequiana, i del sistema teatral al qual pertanyien, per saber realment a què es deuen les "incoherències" del teatre senequià. Així, KUGELMEIER (2007) *passim* les empra repetidament per argumentar la no representabilitat del teatre senequià, però retornem sobre el mateix argument: no coneixem en detall les convencions que regien els diversos tipus de *performances* teatrals en temps de Sèneca, i per això mateix no tenim un fonament sòlid per a una argumentació en aquest sentit. Cf. també SHELTON (1975) p. 265, que considerem plenament encertada, encara que no compartim la interpretació global de l'*Hercules furens* que fa aquesta autora.

⁷⁵⁶ En els vv. 592-608.

⁷⁵⁷ En els vv. 609s., en què afirma explícitament que hauria pogut regnar sobre els morts, però no ha volgut. Més enllà de la fanfarroneria implícita en aquestes paraules, cal veure-hi novament com la victòria entre el món dels morts ha transformat l'estatus de l'heroi.

⁷⁵⁸ En el v. 605 apareix l'expressió *non satis terrae patent*, que òbviament reprèn *nec satis terrae patent* del v. 46, per bé que en modifica subtilment el significat: en boca de Juno, aquesta expressió s'emprava per dir que Hèrcules no en tenia prou amb el que hi havia a la terra, mentre que, aquí, té un sentit oposat, encara que complementari: a la terra no hi ha monstres suficients com perquè l'odi de Juno es pugui manifestar a través d'aquests. Per a les repeticions i al·lusions que es donen en el text, cf. BILLERBECK (1999) *ad loc.*

per a nosaltres- són els següents:

a) La noció mateixa del viatge al món dels morts es transforma. En Eurípides, el descens a l'Hades s'envoltava de referents del sacre: el precedia una iniciació a Eleusis, i, en el retorn, l'heroi no podia parlar del que havia vist. Encara que no s'afirmés directament, es donava per entès que la possibilitat d'un retorn de l'heroi estava lligada a l'aprovació de Zeus⁷⁵⁹. Aquí desapareix tota referència a la iniciació i, encara que Hèrcules no explica el que ha vist a l'Hades, tampoc no es nega explícitament a fer-ho. La narració del viatge queda en mans de Teseu, que construeix una catàbasi que molt probablement ja no té res a veure amb el poema èpic hipotetitzat per LLOYD-JONES -és creïble que Sèneca no el conegués- i que, en canvi, sí que té clares correspondències amb el model virgilià.

b) El viatge al món dels morts i el retorn, i, sobretot, l'acte de portar Cèrber fins al món dels vius, apareixen també en aquest cas com a transgressió dels límits imposats als mortals, que es presenten aquí com a *limen inferni* (v. 47) i *foedus umbrarum* (v. 49), paral·lels obvis, creiem, dels *foedera mundi* de la *Medea* (vv. 335, 606)⁷⁶⁰. De la mateixa manera que desapareixia la iniciació a Eleusis, desapareix també l'estada de Cèrber en el bosquet consagrat a Demèter. Aquest primer discurs d'Hèrcules, amb estructura de pregària, és una petició de perdó pel gest, en si mateix transgressor, d'haver dut Cèrber al món dels vius. Cal veure-hi, no simplement l'existència d'hipotètiques barreres en un món mitològic regit per unes lleis pròpies, sinó, més aviat, la insistència en la separació entre els vius i els difunts, que aquí ha quedat anul·lada.

Primer demana perdó al Sol (vv. 592-597) per haver exposat Cèrber davant dels seus ulls, i al·lega com a defensa el fet que la seva proesa li ha estat imposada (vv. 596s.). A continuació, commina Júpiter i Neptú a ocultar-se per no haver de contemplar el gos infernal (vv. 597-600), i després tots els qui contempen la terra *ex alto* (vv. 600-603). Finalment, afirma que tan sols dues criatures haurien de contemplar Cèrber a la llum del sol: Juno i ell mateix (603-604).

En realitat, (a) i (b) són dos aspectes d'una mateixa cosa. El viatge als inferns, que en Eurípides es realitzava en el marc d'un ordre garantit per Zeus, s'associa aquí precisament a la ruptura d'un ordre, a la transgressió d'uns límits, en al mateixa línia que havíem vist en el pròleg de Juno i en el discurs d'Amfitrió. Ara bé: entenem en aquest passatge, igual que en els altres, que això que en l'al·legoria apareix com a "ruptura d'un ordre" no està, de cap manera, connotat negativament, sinó que apareix igualment com a victòria d'una *uirtus* estoica al·legoritzada sobre els dolors de la vida⁷⁶¹.

⁷⁵⁹ Recordem que la incognoscibilitat última dels motius pels quals Hèrcules havia de dur a terme les Dotze Proves es posava primer en boca d'Amfitrió (vv. 20s., en què, de tota manera, s'expressa el caràcter evergètic de l'actuació d'Hèracles), i que posteriorment, en el diàleg entre Iris i Lyssa, es feia clar que Hèracles havia realitzat les Dotze Proves sota la voluntat de Zeus, i que, si Zeus no ho hagués impedit, Hera li hauria enviat treballs pitjors que les Dotze Proves mateixes, com, de fet, fa en aquesta tragèdia (vv. 827-832). De fet, Sèneca desenvolupa la possibilitat que les Dotze Proves hagin estat imposades per Hera, que l'Amfitrió euripi expressava igualment en els versos esmentats.

⁷⁶⁰ Hi ha aquí un paral·lelisme temàtic evident amb la *Medea*. Cf. BIONDI (1984). L'autor fa notar (p. 207) que la literatura grega no coneix el rebuig a la navegació de l'Argo, i destaca la relativa originalitat, dins la literatura llatina, del tractament senequià. Val a dir, en primer lloc, que la noció d'uns *foedera* o *discrimina* que organitzen el cosmos és un *topos* de la literatura llatina: en tenim una llista a BILLERBECK (1999) *ad loc.* De tota manera, l'assimilació implícita entre el tòpic de la primera navegació i el retorn des dels inferns és una de les claus d'aquesta obra: de la mateixa manera que el primer viatge per mar posar fi a l'Edat d'Or, l'habilitat d'Hèrcules per retornar dels inferns ha trencat una llei còsmica, constitueix una transgressió, per bé que les conseqüències d'aquesta, segons veiem en l'obra, recauen fonamentalment sobre el personatge: d'una banda, ja és virtualment un déu; de l'altra, la follia queda associada a les potències infernals que, cridades per Juno, emergeixen per turmentar-lo.

⁷⁶¹ És veritat que aquesta interpretació nostra ens planteja un problema seriós en la confrontació amb la *Medea* de Sèneca mateix, en què la transgressió dels límits per la navegació sembla tenir un caràcter inequívocament negatiu. Cf. BIONDI (1984).

Aquest caràcter de transgressió dels límits que adopta aquí la Dotzena Prova es fa molt evident en el llenguatge emprat: Hèrcules ha accedit a un espai prohibit (v. 606), el seu triomf ha estat tan rotund que hauria pogut erigir-se en rei del món dels morts (v.609-610), ha derrotat els *fata* i la mort (v. 612). La seva victòria, en definitiva, no apareix com la realització d'una prova concreta, sinó com un triomf sobre les limitacions dels mortals (vv. 606-612). Recordem que Juno deia en els vv. 46-74 que Hèrcules, havent triomfat sobre el món dels morts, també podria ascendir al firmament i desafiar els déus celestes. Dues expressions que trobem cabdals són: *morte contempta redi* (v. 612), que referma la noció, ja repetida, que Hèracles ha triomfat sobre la mort, i *si placerent tertiae sortis loca / regnare potui* (vv. 609s.). És possible que aquesta noció quedi refermada també a *ipsum catenis paria sortitum Ioui* (sc. *Ditem*), en tant que, implícitament, s'ha manifestat com a possible rival de Júpiter (cf. v. 65).

c) A diferència del seu model euripideu, l'Hèrcules senequià no entén el seu retorn del món dels morts com a final d'una sèrie de proves i sofriments, ni contrasta els seus treballs anteriors amb la tasca actual de salvar la seva família de les urpes de Lycus. Ens parla, més aviat, d'una progressió de sofriments imposada per Juno: la terra no contenia monstruositats suficients per a l'odi de la deessa i per això ha hagut de davallar al món dels morts (vv. 604-606). Aquesta progressió apareix tant en llavis de Juno com en els d'Hèrcules. Així, l'heroi diu: *in poenas meas / atque in labores non satis terrae patent / Iunonis odio* (vv. 603-605), una clara al·lusió a *nec satis terrae patent* (v. 46). En tots dos casos, aquesta frase introdueix una explicació sobre el descens d'Hèrcules al món dels morts.

Aquests sofriments apareixen com a preludi d'uns altres més grans, per bé que l'heroi encara no coneix la naturalesa d'aquests últims. Hèrcules conclou el seu primer discurs amb un repte perquè la deessa n'hi enviï encara més (614s.):

*da si quid ultra est, iam diu pateris manus
cessare nostras, Iuno; quae uinci iubes?*

Aquests versos es troben en responsió amb la frustració expressada per la deessa en el pròleg, però també amb un dels eixos del discurs d'aquesta: l'exhauriment, la manca de monstres en la terra que puguin enfrontar-se a Hèrcules (vv. 30-46), que, com hem vist, ha tingut com a conseqüència que Juno l'enviés al món infernal. El fracàs en aquest intent tindrà com a conseqüència que l'únic enemic disponible sigui Hèrcules mateix (vv. 75-85). En els vv. 117ss., Juno exposava novament la futura follia d'Hèrcules, no com un càstig diví a la manera euripidea, sinó com un últim mitjà per lluitar contra l'heroi, igualment amb formes del verb *uinco*. L'estructura mateixa d'aquest discurs i la seva íntima relació amb el pròleg ens fa pensar, òbviament, que l'us d'aquest verb també ens permet parlar d'un paral·lelisme: Juno és a punt d'enviar-li a Hèrcules la seva prova següent.

Podríem permetre'ns encara una observació. El caràcter retòric de les paraules amb què Hèracles s'apropa a la seva família –podríem dir: la fredor del retrobament- ha estat comparada amb el que podem anomenar l'efusió emotiva a *Hèracles*, vv. 622-636⁷⁶², que, com bé recordarem, culminava en la formulació d'un principi universal: tots els éssers humans estimen els seus fills, i Hèracles no n'és una excepció. L'Hèrcules senequià manifesta un distanciament explícit (vv. 638s.: *differ amplexus, parens, / coniunxque differ*). L'Hèrcules senequià expressa simplement la seva

⁷⁶² Així, a ZINTZEN (1972) pp. 185s.

intenció de venjar-se de la injúria que li ha estat infligida (vv. 631-636), sense cap declaració explícita sobre el valor que la seva família té per a ell. Al llarg de tota l'escena, Mègara calla, per bé que sabem que hi és (vv. 639-641).

D'entrada, cal dir que aquesta la diferència entre Eurípides i Sèneca en el tractament d'aquesta escena podria ser merament estilística, i que potser no demana una explicació especial. Però igualment voldríem proposar una explicació complementària d'aquesta manifesta fredor d'Hèrcules: s'hi reflecteix la concepció pròpia de Sèneca, que és que el retorn d'Hèrcules al món dels vius no constitueix pròpiament un gest de reintegració en un entorn mortal -com sí que succeeix, clarament, en Eurípides-, ni tampoc el final de les seves proeses, sinó que el conflicte entre l'heroi i la divinitat segueix sent fonamentalment el mateix.

d) La pèrdua de la dimensió política -de tota manera, limitada- que tenia l'*Hèrcules* euripideu és previsible en una tragèdia senequiana, però no podem passar-la per alt. La ciutat de Tebes no desapareix del tot, però, igual que en l'escena amb Amfitrió i Lycus, no es fa qüestió de qui puguin ser els partidaris i els adversaris d'Hèrcules dins la ciutat, ni de la dimensió política de la usurpació, ni tan sols presentada de manera esquemàtica com en l'*Hèrcules*.

El retorn d'Hèrcules apareix com una fortuna per al món sencer, precisament pel rol evergètic de l'heroi. L'*Hèrcules* euripideu desvalorava les proeses que ell mateix havia realitzat en terres llunyanes per tal de posar en primer lloc la defensa de la família. L'Hèrcules senequià, en canvi, sembla mantenir d'una peça el seu model d'heroisme. La seva absència ha comportat desordre en el món, del qual el desori tebà n'és solament una manifestació entre d'altres, i de fet l'heroi, en el moment de retornar, s'adreça molt breument a la *ingrata tellus* (v. 631) sense fer referència a cap episodi pel qual aquesta li hagués d'estar agraït -en contraposició amb l'al·lusió a la lluita contra els minis que, en *Hèrcules*, serveix com a ancoratge de la relació entre heroi i ciutat⁷⁶³-, i amplia de seguida els seus retrets al món sencer (vv. 632s.). Alhora, aquest tractament sembla especialment apropiat per a l'Hèrcules de la tradició cínico-estoica, l'heroi universal, no restringit a l'àmbit específicament hel·lènic.

Podríem dir que el discurs d'Hèrcules en el seu retorn, i la seva actuació posterior durant el retrobament, reforcen el que hem estat veient fins ara. La tragèdia senequiana, des de punts de vista diversos -Juno, el Cor, Amfitrió, Hèrcules mateix- subratlla la distància entre l'heroi i els mortals. El caràcter diví que se li atribueix tan sovint no és una mera dada teòrica, sinó quelcom que es plasma en el presumpte espai escènic, mitjançant una sèrie de mecanismes que subratllen les diferències entre Hèrcules i la seva família. El fet que en diversos moments s'emfasitzi la relació d'Hèrcules amb el món dels morts, i que aquest "món dels morts" s'hagi incorporat d'alguna manera al seu caràcter, no es contradiu amb això. Ja hem vist com aquest viatge al món dels morts apareix alhora com a superació de la mort i com a signe de la seva divinitat.

10. La catàstrofe

ROSSI (1999) pp. 142s. n. 209, en assenyalar les diferències entre l'escena de follia composta per Sèneca i el presumpte model euripideu, fa referència a la "modernitat" del tractament de la

⁷⁶³ Eurípides, *Hèrcules*, vv. 50 i 560.

catàstrofe pel dramaturg llatí: “*La rappresentazione senecana della follia rivela una capacità di penetrazione psicologica di stampo moderno: mancano l'agente limitante esterno e la dea ex machina che discende a risolvere i conflitti, come pure il distanziamento oggettivo della narrazione di un messaggero.*” És perfectament legítim de llegir així aquesta escena: la dramaturgia emprada per Sèneca té trets que l'apropen formalment a alguna forma de “modernitat”⁷⁶⁴. Però no creiem que aquesta sigui la via que ens permeti d'assolir-ne una comprensió exacta, per tal com deixa de banda allò que nosaltres considerem clau per entendre la tragèdia senequiana: l'atenció a la tradició al·legoritzant.

Així, és possible que Sèneca hagi maldat per expressar una follia “versemblant” -ara en el sentit modern d'aquest adjectiu- en l'escena de la catàstrofe⁷⁶⁵, però, alhora, trobem que aquesta està trenada amb motius que procedeixen de l'obra, i que tenen una lògica discursiva evident, però no formen part d'una descripció “psicològica”, en el sentit que donaríem normalment a aquesta expressió. En el discurs dels personatges -com, d'altra banda, és habitual en Sèneca- apareixen uns termes carregats de significat, no pel punt de vista del personatge que formula el discurs, sinó per l'ús que s'ha fet d'aquests termes al llarg de l'obra, en discursos no necessàriament relacionats entre ells en el pla intrascènic.

La catàstrofe queda emmarcada, en primer lloc, per una tercera oda coral (vv. 830-894). Una primera part de l'oda arrela clarament en la situació dramàtica: el Cor descriu els tebans que abandonen les seves cases i es disposen a celebrar el retorn d'Hèrcules i el restabliment de la pau. Una segona part recupera els temes vistos amb anterioritat: d'una banda, el temor de la mort (vv. 858-874) i el desig de viure fins a una avançada senectut (vv. 864-866). Alhora, però, el Cor expressa la seva felicitat pel retorn d'Hèrcules i la seva confiança que el retorn de l'heroi ha fet felicitat Tebes (vv. 875ss.) i ha establert la pau en el món sencer (vv. 883-890). Subratlla novament la ruptura que ha representat el retorn de l'heroi des del món dels morts (vv. 889-892):

*Transuectus uada Tartari
pacatis redit inferis.
iam nullus superest timor:
nil ultra iacet inferos.*

En els últims dos versos de l'oda, el Cor se situa en l'espai escènic mitjançant la referència als personatges -Hèrcules i Amfitrió- que es disposen a dur a terme un sacrifici de gratitud. Com indicava molt encertadament ROSSI, un tret distintiu d'aquest *Hercules furens* és que el trànsit a la follia no és un “incident” narrat per un missatger, sinó que el dramaturg el verbalitza en incorporar-lo al discurs del personatge mateix. Hèrcules planteja el seu sacrifici d'una manera inusitada i la follia apareix en el mateix discurs, i no pas en la ruptura d'aquest, sinó en la transformació dels seus temes predominants, que coincideixen, alhora, amb els que hem vist al llarg de l'obra⁷⁶⁶.

⁷⁶⁴ El model dramàtic emprat per Sèneca, evidentment, no és “modern”. Així, tot i que es tracti d'una mera impressió, podem dir que la lectura de Sèneca com un autor “psicologitzant” en HERRMANN (1924) comporta una idea de modernitat que ja no és ben bé la nostra.

⁷⁶⁵ Una interessant discussió sobre el rerefons mèdic i filosòfic de la representació de la follia en aquesta tragèdia, a AUVRAY (1989) Cap. IV-V.

⁷⁶⁶ Així: 1) La pacificació del món, que ha d'abastar el món natura (vv. 926-939); 2) Visió invertida del firmament que ocupen les amants i els fills de Júpiter (vv. 939-952); 3) El triomf sobre el món dels morts i la relació entre aquest triomf i l'assalt del firmament, que pot anar més enllà de la voluntat dels déus (vv. 955-973 i ss.).

S'hi entrecreuen dues dimensions del personatge íntimament relacionades, però que no es poden derivar mecànicament l'una de l'altra: el rol evergètic que comporta la destrucció continuada de monstres i perills que amenacen els mortals, i la victòria sobre el món dels morts, mitjançant la qual Hèrcules ha deixat de ser un mer mortal. La cèlebre pregària en què Hèrcules demana una nova Edat d'Or uneix aquest rol evergètic i l'estatus diví de l'heroi⁷⁶⁷ (vv. 926-939):

[...] *Ipse concipiam preces*
Ioue meque dignas: stet suo caelum loco
tellusque et aequor; astra inoffensos agant
aeterna cursus, alta pax gentes alat;
ferrum omne teneat ruris innocui labor
ensesque lateant. Nulla tempestas fretum
uiolenta turbet, nullus irato Ioue
exiliat ignis, nullus hiberna niue
nutritus agros amnis euersos trahat.
Venena cessent, nulla nocituro grauis
suco tumescant herba. Non saeui ac truces
regnent tyranni; si quod etiamnunc est scelus
latura tellus, properet, et si quod parat
monstrum meum sit [...]

El seu desig que desapareguin els mals de la terra conclou amb una expressió de la seva pròpia intenció d'acabar amb aquests mals (v. 939s.: ...*si quod parat monstrum / meum sit...*). No creiem que sigui possible d'acontentar-se aquí amb l'observació de Trevet citada en referència a la cèlebre expressió *Ioue meque dignas* (v. 927) per BILLERBECK: "*Ioue, scilicet ad exaudiendum, meque, scilicet ad petendum*"⁷⁶⁸. En un context en què Hèrcules prega i promet alhora, una expressió com aquesta implica efectivament una igualació amb Júpiter i, indirectament, l'assumpció de rang diví per part de l'heroi. És prou simptomàtica la forma que adopta aquesta assumpció de rang diví: Hèrcules concep un món en què els mortals ja no sofririen cap amenaça, i per tant, en un

⁷⁶⁷ Cf. ZINTZEN (1972), pp. 192s. DAVIS (1993) pp.128s. indica que les aspiracions expressades en aquesta pregària són idèntiques als desitjos que es formulaven en la I Oda Coral. A p. 129 diu: "*But Hercules' prayer is an aberration, for it represents only his professed, not his actual values.*" No hi estem d'acord, en tant que la posició enunciativa des d'on parlen l'un i l'altre personatge és diferent: el Cor de la I Oda Coral se situava en la posició del qui no pot realitzar unes aspiracions com les que s'expressen en la pregària i aspirava a obtenir *secura quies* mitjançant l'ocultament. Aquests versos, en canvi, plantegen la realització efectiva d'una visió utòpica.

⁷⁶⁸ BILLERBECK (1999) ad 927 diu: *Diese 'Gleichsetzung' zwischen Jupiter [...] und Hercules [...] ist nicht als Zeichen von Hybris zu deuten [...], sondern entspricht der hohen (Selbst-)Einschätzung des Helden als pacator mundi*". Sense negar que el dramaturg pugui posar en boca del seu personatge frases que apunten a un alt concepte de si mateix, no creiem que l'equiparació entre Júpiter i Hèrcules es pugui interpretar simplement com l'expressió d'un tret psicològic, sense més. Entenem, més aviat, que al·ludeix a l'equiparació relativa entre Júpiter i Hèrcules com dos déus -present al llarg de l'obra-, i a la vegada, amb ironia, a la deformació grotesca del caràcter diví d'Hèrcules que és el *furor* a punt d'iniciar-se.

cert sentit, la seva tasca evergètica s'hauria consumat.

Ara bé: la interpretació d'aquesta pregària com una mera expressió de *hybris*⁷⁶⁹ deixa de banda el fet, repetit al llarg de l'obra, que Hèrcules, efectivament, és un mortal que ha superat les limitacions pròpies dels mortals, i, per tant, un déu⁷⁷⁰. Allò que s'estructura en la pregària és una contraposició implícita entre una visió de l'Edat d'Or que en si mateixa és legítima⁷⁷¹ i que es podria interpretar com a conseqüència d'un “regnat d'Hèrcules” equiparable al de Júpiter, i la necessitat de l'esforç i el sofriment per al progrés en la *uirtus*.

Ens sembla més econòmic d'entendre aquesta “Edat d'Or” com un contrapunt respecte de la catàstrofe que es produirà a continuació, sempre que entenguem que no es tracta d'una catàstrofe trivial. L'Edat d'Or és un *topos* de la literatura llatina d'aquesta època⁷⁷², i la realització d'una “Edat d'Or” futura de la mà d'un heroi semidiví que destrueix monstres i derrota la mort podria representar la victòria efectiva de la *uirtus* en el món material, la realització efectiva de l'impuls filantròpic. Més que una transgressió d'un presumpte ordre del cosmos que en la tragèdia no és especificat⁷⁷³, caldria veure-hi un ideal de vida millor que contrasta amb la concepció efectivament senequiana, expressada en el *De Providentia*, d'una *uirtus* que triomfa en l'experiència mateixa del dolor.

Així doncs, podríem dir que aquesta pregària i la seva representació d'una Edat d'Or futura no són, *per se*, perverses, però que sí que s'aparten del camí de l'home virtuós que Hèrcules encarna en aquesta obra.

11. La renúncia al suïcidi

La temptació del suïcidi representa un moment cabdal en l'obra, i, probablement, la realització plena d'aquell programa expressat per Juno: que Hèrcules s'enfronti a l'únic enemic que es troba a la seva alçada, que és, precisament, ell mateix. Sabem per Plutarc que almenys els vv. 1341-1346 de l'*Hèrcules* euripideu eren especialment valorats pels estoics, en tant que presentaven una visió de la divinitat amb la qual estaven d'acord, i, per això mateix, és probable que el tractament senequià de la renúncia al suïcidi sigui rellevant. Està donant una versió d'una escena a què els estoics, possiblement -no sabem quines eren les implicacions exactes del fet que “apreciessin” els versos euripideus- atribuïen una certa dignitat en tant que transmissora d'una

⁷⁶⁹ Cf. SCHMITZ (1993) pp. 125-127 per a una argumentació en favor d'un Hèrcules *pacator mundi*.

⁷⁷⁰ Cf. GALINSKY (1972) pp. 126-152. L'autor fa notar tant la “seriositat” de la representació romana d'Hèrcules, que es dona en un context religiós diferent, com l'absència del personatge tant de la tradició còmica com, potser encara més significativament, de la tràgica. Un judici que formula en la p. 129, potser discutible, però digne de consideració: “*The failure of the Roman tragedians to write on Herakles reflects the very un-Greek, strict distinction between religion and myth. In Republican Rome, Herakles belonged too much to the former to be a ready subject for the latter. It was only Vergil who absorbed Roman religion into his epic, a fact that accounts for a considerable part of its uniqueness*”.

⁷⁷¹ No és estranya al pensament senequià. Cf. *Epistulae Morales* 90.

⁷⁷² Així, Virgili, *Èglogues* 4 i *Tibul*, 1.10. És possible que a *Hercules furens* v. 929 hi hagi un eco del v. 47 d'aquest últim poema: *pax aluit uites et sucos condidit uuae*.

⁷⁷³ Així, per exemple, FITCH (1987) pp. 27-33, que parteix de la noció, discutible, que el mer desig d'una Edat d'Or impossible significaria un atemptat contra l'ordre del cosmos i un símptoma de megalomania. Així, a la p. 27 diu: “[...] *they wish to eliminate them[sc. sea storms, lightning, winter floods, poisonous herbs] reflects an unbalanced obsession with stamping out all possible sources of disorder.*”

representació “filosòfica” dels déus.

El tractament senequià s'allunya moltíssim de l'escena eurípidea -encara que, com de costum, ens dugui a un desenllaç gairebé idèntic: el viatge d'Hèrcules a Atenes perquè Teseu el purifiqui- i elimina la successió de discursos sobre els déus -o més aviat sobre la representació d'aquests- que es trobava en Eurípides. La substitueix per un incident que sembla calcat d'una anècdota que Sèneca narra sobre la seva pròpia vida a *Epistulae Morales* 78.2, en un passatge que adjuntem a continuació:

Saepe impetum cepi abrumpendae uitae: patris me indulgentissimi senectus retinuit. Cogitavi enim non quam fortiter ego mori possem, sed quam ille fortiter desiderare non posset. Itaque imperavi mihi, ut uiuerem: aliquando enim et uiuere fortiter facere est.

No ens interessa, ara, si aquesta breu narració correspon a quelcom que realment va succeir en la vida de Sèneca⁷⁷⁴. No tenim manera de saber-ho, i, en realitat, és una qüestió irrellevant per a nosaltres. Allò que té una importància cabdal és la doctrina enunciada a través d'aquest passatge: el suïcidi, com a límit que garanteix la llibertat humana, no és sempre desitjable, sinó que en unes determinades situacions l'actuació *fortiter* pot ser la decisió de mantenir-se un mateix amb vida, quan existeixen motius per fer-ho. Recordem que Hèrcules ha aparegut prèviament en la tragèdia com a *fortis*⁷⁷⁵. Encara que la coincidència en els termes emprats no demostrï pròpiament una relació deliberada entre tots dos textos, sí que, almenys, és indicatiu d'una construcció conceptual anàloga.

Aquesta analogia es pot dur encara més enllà amb un passatge una mica posterior de la mateixa epístola, en què Sèneca exposa una doctrina de l'amistat:

Multum autem mihi contulerunt ad bonam ualetudinem amici, quorum adhortationibus, uigiliis, sermonibus adleuabar. Nihil aequae, Lucili, uirorum optime, aegrum reficit atque adiuuat quam amicorum affectus; nihil aequae expectationem mortis ac metum subripit: non iudicabam me, cum illos superstites relinquerem, mori. Putabam, inquam, me uicturum non cum illis, sed per illos: non effundere mihi spiritum uidebar, sed tradere. Haec mihi dederunt uoluntatem adiuuandi me et patiendi omne tormentum: alioquin miserrimum est, cum animum moriendi proieceris, non habere uiuendi.

Epistulae Morales, 78.4

Sense prejudicar -insistim- la relació entre tots dos textos, que no és tan clara com la que existeix entre *Hercules furens* i *De Providentia*, trobem aquí una constel·lació d'idees que podem relacionar, alhora, amb el desenllaç senequià de la tragèdia i el discurs eurípedeu sobre l'amistat que

⁷⁷⁴ Cf. GRIFFIN (1976) p. vii, EDWARDS (1997) sobre l'escassa fiabilitat de les anècdotes que Sèneca explica sobre la seva pròpia vida en l'obra en prosa.

⁷⁷⁵ En el v. 464, en el que, com hem vist, la condició de *fortem* negava la de *miserum*.

apareix en la seva versió respectiva. El filòsof sanciona l'oportunitat de no llevar-se la vida per un bé superior -per molt discutible que pugui ser aquest bé des del punt de vista de l'ortodòxia estoica- i la conveniència de tenir amics que ens acompanyin en les hores de sofriment -que és una noció també problemàtica, però no necessàriament rebutjable des del punt de vista de l'ètica de l'estoïcisme⁷⁷⁶. Tant des d'un punt de vista com de l'altre, veiem, doncs, com Sèneca abandona la discussió sobre els déus -o, més aviat, sobre la representació dels déus- i omple un tram de l'acció dramàtica especialment significatiu per als estoics amb un contingut ètic que prové del seu propi pensament⁷⁷⁷.

Aquest contingut ètic, insistim, s'identifica amb la noció de “lluita contra si mateix”, que Amfitrió identifica en el seu diàleg amb l'heroi (vv. 1219-1221: *Nondum tumultu pectus attonito carens / mutavit iras, quodque habet proprium furor; / in se ipse saevit.*). A continuació, Hèrcules, que en la seva follia havia cregut que suscitava l'aparició en la terra de les mateixes criatures infernals que havia deixat enrere en transgredir l'ordre còsmic, presenta la seva situació d'abaltiment com una victòria de l'infern, com un quedar capturat dins l'infern (vv. 1221-1226):

*[...] Dira Furiarum loca
et inferorum carcer et sonti plaga
decreta turbae – si quod exilium latet
ulterius Erebo, Cerbero ignotum et mihi,
hoc me abde, Tellus; Tartari ad finem ultimum
mansurus ibo. Pectus o nimium ferum!*

De la mateixa manera (vv. 1334-1341):

*[...] O fidum caput,
Theseu, latebram quaere longinquam, abditam;
quoniamque semper sceleris alieni arbiter
amas nocentes, gratiam meritis refer
vicemque nostris: redde me infernis, precor,
umbris reductum, meque subiectum tuis
restitu vinclis: ille me abscondet locus -
sed et ille nouit. [...]*

Així com en Eurípides la matança i la voluntat de morir no apareixien en una relació directa

⁷⁷⁶ HERINGTON (1966) p. 453 apunta que Hèrcules, en tant que heroi estoic, no podia caure en la desesperació.

⁷⁷⁷ Per això mateix, ens costa molt d'acceptar la interpretació de BRADEN (1993) p. 255 en què la renúncia del suïcidi apareix per si mateixa com una acció contrària a l'estoïcisme, i, en un cert sentit, una última conseqüència del que podríem anomenar la manca de virtuts d'Hèrcules.

amb l'estada en el món dels morts, aquí se subratlla que la proesa de retornar-ne ha quedat anul·lada, que el personatge ha de desfer el camí que l'ha dut fins a la superfície. La decisió de seguir amb vida, que apareixerà com un nou Treball (vv. 1316s.: *eat ad labores hic quoquo Herculeos labor: / vivamus [...]*) no és simplement assumpció dels crims com a tals, sinó, també, confirmació de la victòria sobre la mort. En diversos passatges hi reapareix la inversió de l'heroisme herculi. Així, *mortis inveniam uiam* (v. 1245), en què es repeteix *invenio*⁷⁷⁸ en referència, ara no al camí de sortida del món dels morts, sinó al retorn a aquest mateix món, i la referència al suïcidi amb l'expressió *purgare terras propero* (v. 1279), en què s'al·ludeix, encara, al rol evergètic de l'heroi, que ara es transforma en la destrucció d'ell mateix.

Així, tant l'acció de suïcidar-se com la de seguir viu queden assimilades a la història anterior del personatge i al conjunt de rols i d'actuacions específiques que en aquesta tragèdia tenien una importància central. Allò que es discuteix implícitament -i que se soluciona, no mitjançant un desenvolupament teòric, sinó per mitjà d'una situació anàloga a la que s'explicava a *Epistulae Morales* 78- és la idoneïtat d'integrar una actuació o l'altra en el marc constituït per la *persona* heroica d'Hèrcules. La resolució de la tragèdia ens condueix a una doctrina anàloga a la que trobàvem a *Epistulae Morales* 78. Els vincles intertextuals entre *Hercules furens* i el *De Providentia* eren prou evidents com per suposar que el filòsof havia compost les dues obres per al mateix públic. En el cas de l'*Epistula* 78, en canvi, trobem més difícil d'afirmar-ho: en aquest cas les marques d'intertextualitat són gairebé absents, o poc visibles -el cas de *fortis* i *fortiter*, o l'al·lusió a la qüestió de l'amistat-, i per això mateix no és evident que l'estructura del text incorpori el pressupòsit que el lector d'un dels dos textos coneixerà també l'altre.

Sí que trobem prou creïble allò que hem apuntat abans: que Sèneca hagi substituït una escena eurípidea que sembla haver estat important per a la tradició estoica per una altra en què transmet doctrina ètica seva, referida a una qüestió central en la seva obra filosòfica com és la del suïcidi. El suport que li dona Teseu al final de l'obra, i la proposta de viatjar fins a Atenes amb la intenció de purificar-lo, hi és en primer lloc, probablement, per les exigències mateixes de la *uariatio*: Sèneca ha de repetir el desenllaç eurípideu. Però voldríem fer notar que té un caire diferent: Teseu conclou l'obra amb una al·lusió a altres casos en què Atenes ha purificat "déus". Amb això, també, ens recorda que l'Hèrcules que apareix en aquesta obra és efectivament una divinitat.

12. Conclusions parcials

Aquesta tragèdia és una *imitatio* de l'obra eurípidea -o, potser, d'una obra intermèdia-, però s'estructura entorn d'una sèrie d'eixos temàtics que no provenen d'Eurípides. Els hem anat veient al llarg del capítol.

Podem resumir-los en:

a) Concepció estoica d'Hèrcules com a heroi evergètic i alhora sofrent. És una concepció anàloga a la que trobem en els escrits en prosa de Sèneca mateix. Tot apunta que aquest heroi

⁷⁷⁸ Cf. vv. 276s.

evergètic apareix com a al·legoria de la *uirtus*.

b) Exegesi del viatge a l'Hades com una proesa que trenca els límits imposats als mortals i implica la transformació d'Hèrcules en divinitat. No es tracta simplement d'un viatge molt difícil, sinó d'una victòria sobre la mort mateixa.

c) Reinterpretació de la follia d'Hèrcules: aquí ja no es tracta d'una demostració de la impotència del mortal enfront de la divinitat, sinó d'un intent d'una "deessa", Juno, de derrotar Hèrcules per la via de fer-lo lluitar contra si mateix. La tradició mitogràfica i la tragèdia mateixa ens diuen que aquest intent està destinat a fracassar.

Entenem que tots tres eixos s'entrecreuen en una complexa al·legoria en què Hèrcules, d'una manera concordant amb la seva representació en els escrits filosòfics de Sèneca, encarna la *uirtus* que no es deixar abatre pels obstacles, i, alhora, la figura de l'home just pròpia del *De Providentia*. El camí cap al cel, cap a la divinització, representa aquí el mateix camí de la *uirtus*.

Tots aquests temes es despleguen en una estructura discursiva en què l'intercanvi de punts de vista entre els personatges té una importància relativa. Allò que es troba en el centre és la construcció unitària del personatge principal a través de discursos que dins la lògica estricta del drama no estan relacionats entre ells: els formulats per Juno, el Cor i Amfitrió. Tots tres convergeixen en una visió d'Hèrcules com a mortal virtualment divinitzat per la seva disposició a enfrontar-se als pitjors obstacles i sofriments, i la capacitat de derrotar-los.

La centralitat de la mort en aquesta tragèdia, tant en els discursos que formulen els personatges des de la seva posició dins la trama com en la interpretació al·legòrica dels incidents, no és més que la transposició a l'argument tràgic d'un conjunt de temes que es troba en l'obra de Sèneca mateix. La incorporació de la renúncia a morir ens confirma en aquesta convicció: al llarg de l'obra, Hèrcules ha encarnat les qualitats que s'associen dins la filosofia estoica a les qualitats morals desitjables, i aquesta última prova, la més difícil, es resol mitjançant la presa d'una decisió anàloga a una altra que s'atribueix Sèneca a si mateix, i que, en contra de la seva visió habitual de la mort i al suïcidi, atribueix també a *fortitudo*. L'adopció d'aquesta decisió per part del personatge no està precedida de cap discussió sobre el caràcter dels déus, o de la representació d'aquests, sinó que l'accent es posa en la decisió mateixa.

Això no implica, en absolut, que aquesta sigui una tragèdia "sense déus". L'ètica estoica mateixa s'entén a partir d'una determinada idea de divinitat, i solament a partir d'aquesta. Però cal tenir en compte que:

a) En el medi en què troben la seva circulació les tragèdies de Sèneca -o, almenys, en els paradigmes de saber que es troben subjacents al conjunt de discursos senequians- la qüestió de la representació dels déus ja no és tematitzada com ho era en la Grècia arcaica i clàssica, la idoneïtat o no idoneïtat d'aquesta representació ja no és un tema de debat. En l'estoïcisme, la separació entre una cosa i l'altra ja respon a uns altres esquemes en què el divorci entre els relats propis dels poemes i les representacions de la divinitat que aspiren a erigir-se en autoritatives es pren com una dada prèvia.

b) L'ètica estoica es constitueix d'acord amb una determinada representació de la divinitat i del cosmos, i no s'entén deslligada d'aquesta. Així, cal entendre la divinització d'Hèrcules com a transposició dramàtica d'una doctrina que identifica vida moral i vida d'acord amb l'ordre diví del cosmos. Des d'aquest punt de vista, els signes que denoten el caràcter diví d'Hèrcules -la possibilitat de retornar del món dels morts, la promesa de divinització per part de Júpiter, l'assalt al firmament- no formen part tal qual de la concepció estoica de la divinitat, sinó d'una representació que podríem

anomenar intradramàtica. Però la tradició al·legòrica permet que Sèneca entengui aquest conjunt de representacions com a transposició del camí de l'home just explicat en el *De Providentia*.

c) En la tragèdia hi apareix com a mínim una divinitat, Juno, que no correspon de manera directa a la divinitat estoica, sinó que té una sèrie de trets que, almenys en un marc estoic, són *per se* incompatibles amb la divinitat, però, alhora, compleix una funció que està intrínsecament unida a les concepcions senequianes de la *providentia* i de la *uirtus*. Podem dir que Juno és una representació de la divinitat olímpica i no és una representació de la divinitat estoica, però que la seva presència en l'obra té a veure amb la presència subjacent de la divinitat estoica.

Així podem establir una diferència cabdal entre el sentit que la representació dels déus tenia en l'*Hèraclès* euripideu, i el que sembla que té aquí. En Eurípides s'oferia una representació de les divinitats que corresponia a la tradició prèvia i es qüestionava dins l'obra mateixa, en tant que no responia a les exigències morals que es podien plantejar a un déu. En aquest *Hèrcules furens*, en canvi, la cosa segueix un camí diferent: el model de la *Iuno nouerca*, certament anterior a Sèneca, no és objecte de depuració moral, no ho necessita, perquè s'entén ella mateixa com un signe polivalent que pot adoptar un significat al·legòric en una tragèdia que ens remet a un discurs filosòfic ja articulad. Ben al contrari: té trets morals que un estoic havia de veure com a inequívocament negatius. Així com en Eurípides es podien juxtaposar diferents discursos contemporanis per tematitzar, i en últim terme perfeccionar la representació de la divinitat, fer-la digna de la seva posició dins del culte, i aquesta juxtaposició podia arribar a adoptar formes que podríem anomenar de bricolatge -com hem dit a propòsit de *Bacants* vv. 266-297-, el que tenim aquí és el contrari: una doctrina articulada, amb una tradició pròpia, que serveix de base a una nova realització de material tradicional que no aspira a erigir-se en discurs auto-suficient sobre els déus.

VII. Segona exemplificació: el tractament de les divinitats en la *Phaedra*

1. Introducció: els problemes de la intertextualitat

La *Phaedra*⁷⁷⁹ senequiana i la seva relació amb l'única tragèdia grega de tema idèntic que hem conservat, l'*Hipòlit* d'Eurípides, plantegen problemes molt diferents dels que hem vist a propòsit de l'*Hercules furens*, i ens obligaran a dur a terme una tasca comparativa d'un tipus també diferent. No podem parlar d'*imitatio*, però tampoc de dues obres que no tinguin res en comú, a part del *mythos* previ que els serveix de base⁷⁸⁰ a totes dues

D'una banda, les diferències d'estructura dramàtica són massa importants com perquè es pugui parlar d'*imitatio*. No trobem manera de dividir totes dues tragèdies en sèries anàlogues de blocs argumentals, ni podem dir, com sí que dèiem a propòsit de l'*Hercules furens*, que el dramaturg reconduïx en cada cas les diferències argumentals per ajustar-se a una mateixa estructura subjacent⁷⁸¹. L'estructura argumental de la primera meitat de l'*Hipòlit* euripideu -malaltia de Fedra, discussió amb la Dida que no comporta l'elaboració d'un veritable pla comú entre totes dues dones, intent de mediació de la Dida sense complicitat de Fedra, còlera d'Hipòlit- no es reproduïx en la *Phaedra* -discussió entre una Fedra no malalta i una Dida que sí que culmina en complicitat entre totes dues, malaltia (?) de Fedra⁷⁸², intent de seducció per part de Fedra, còlera d'Hipòlit-. De la mateixa manera, el suïcidi de Fedra en benefici dels seus fills, la maledicció de Teseu, la mort d'Hipòlit, *dea ex machina*, reconciliació entre pare i fill, en Eurípides, queden molt lluny de l'estructura seguida per Sèneca: denúncia per part de Fedra encara en vida, maledicció de Teseu, mort d'Hipòlit, suïcidi de Fedra, arribada del cadàver destrossat d'Hipòlit. Així com en *Hèracles* i *Hercules furens* la motivació divina de la follia de l'heroi és la mateixa, encara que el tractament sigui totalment diferent, en el cas de l'*Hipòlit* i la *Phaedra* no podem estar-ne segurs: l'Afrodita euripídea castiga Hipòlit, inequívocament, per la seva castedat i el rebuig del seu culte, mentre que en Sèneca la motivació divina no es fa explícita, i allò que se li apropa més és una referència, per part de Fedra mateixa, a l'odi que Venus sent contra ella pel fet de ser descendent del Sol -un tema aparentment absent de la tragèdia euripídea-⁷⁸³.

Alhora, però, no podem tractar totes dues obres com si fossin dues versions, del tot independents l'una de l'altra, d'una mateixa narració preexistent. Encara que no puguem parlar d'una

⁷⁷⁹ És una cosa ben sabuda que aquesta obra figura en el còdex Etruscus com a *Hippolytus*, i que és possible que sigui aquest el títol original. Nosaltres, però, seguirem la pràctica habitual d'anomenar-la *Phaedra*.

⁷⁸⁰ Vid. ZINTZEN (1960).

⁷⁸¹ BOYLE (1997) pp. 86s. proposa una lectura de la *Phaedra* com a inversió deliberada de l'argument de l'*Hipòlit* euripídeu. La proposta és artificiosa, però no trobem veritables arguments que ens permetin de negar-la, ni tampoc defensar-la.

⁷⁸² Val a dir que el pas d'una "Fedra" a l'altra, comentat a ZWIERLEIN (1987), potser ens sorprèn per la mateixa predisposició amb què llegim Sèneca. MASTRONARDE (2010) p. 223 fa notar que també existeix una discontinuïtat entre la Fedra gairebé moribunda de l'inici de l'obra i la que després exposa les seves reflexions sobre *aidôs*.

⁷⁸³ El ja citat testimoni a Sosícrates *Frag. Gr. Hist.* 461 F6.

estructura dramàtica comuna, la successió d'esdeveniments, en un pla molt bàsic -castedat d'Hipòlit, passió de Fedra, intent de seducció, còlera d'Hipòlit, maledicció de Teseu, mort de l'heroi- sí que és la mateixa, i és molt possible que hagi adquirit aquesta forma per primera vegada en l'escena tràgica de l'època d'Eurípides⁷⁸⁴. A més, existeixen alguns lligams intertextuals entre totes dues obres⁷⁸⁵, lligams que no ens permeten de parlar de dues realitzacions diferents d'una mateixa estructura dramàtica, però que, de tota manera, són prou evidents i demostren que, o bé Sèneca coneixia l'*Hipòlit* euripideu que ha arribat fins a nosaltres -en aquest cas no gosàriem afirmar-ho de manera taxativa-, o bé ha rebut algun dels seus motius a través de fonts intermèdies. Encara que la *Phaedra* de Sèneca no sigui una *imitatio* de l'obra euripidea conservada, sí que forma part, sens dubte, de la història de la recepció d'aquesta.

El problema de la relació entre totes dues obres adquireix una major complexitat, també, pel fet que l'*Hipòlit* conservat és només una entre diverses tragèdies gregues que Sèneca ha pogut conèixer i emprar com a model. En l'apartat IV.10 hem vist el problema de l'anomenat primer *Hipòlit* d'Eurípides i de la possible influència d'una *Fedra* de Sòfocles. ZWIERLEIN i d'altres la proposen com a model plausible de la *Phaedra*⁷⁸⁶. Ens queda constància, també, d'un *Hipòlit* de Licòfron, del qual s'ha conservat únicament el títol⁷⁸⁷.

Cal afegir-hi que la història d'Hipòlit i Fedra té una forta presència en la literatura i en la iconografia d'època imperial⁷⁸⁸, i almenys en un cas -l'*Heroida* 14 d'Ovidi- la influència exercida sobre Sèneca és prou evident. Així com el tractament senequià de la història de la follia d'Hèrcules enllaça amb la pervivència de la tragèdia euripidea en la tradició literària hel·lenística-romana, no és tan evident que això hagi estat així en el cas d'una història prominent en poetes com Virgili⁷⁸⁹ i Ovidi⁷⁹⁰, que tenen una influència clara en Sèneca.

Així doncs, l'estudi conjunt d'aquestes dues obres no podrà partir de l'anàlisi d'un cas evident d'*imitatio*, i caldrà justificar d'una altra manera la labor comparativa. Nosaltres creiem que, malgrat tot, aquesta és oportuna, encara que sigui per uns motius que no són exactament els mateixos que havien fonamentat la nostra lectura de l'*Hèrcules* i l'*Hercules furens*. Entenem que la comparació entre l'*Hipòlit* i la *Phaedra* ens permet d'il·luminar aspectes importants de la nostra qüestió.

En primer lloc, perquè totes dues obres, unides ni que sigui precàriament per un argument comú i per lligams intertextuals, tracten a partir de la matèria que els és comuna, des de punts de vista molt diferents, la relació entre els déus i els mortals, així com la funció d'uns déus específics -Venus, Diana, Neptú- dins la història. Encara que en termes molt genèrics, podríem parlar d'un tema comú subjacent: el poder d'Eros sobre els éssers humans i sobre la totalitat dels vivents. Aquest poder apareix en *Hipòlit* en el personatge d'Afrodita, i en les al·lusions dels personatges i el Cor tant a Afrodita com a Eros. No hi ha cap personatge que el representi en la *Phaedra*, però, en aquest cas, les al·lusions del Cor i els personatges a la presumpta actuació de Venus i Amor ens forneixen material abundant per a l'anàlisi.

En segon lloc, perquè les al·lusions intertextuals entre una obra i l'altra són interessants per

⁷⁸⁴ Encara imprescindible per a les fonts del mite d'Hipòlit i Fedra, i els seus paral·lels en altres àmbits: FAUTH (1958).

⁷⁸⁵ Cf. ZWIERLEIN (1987), esp. pp. 7-17 i 34-40.

⁷⁸⁶ Cf. ZWIERLEIN (1987) pp. 54-68, (2006) 25s.

⁷⁸⁷ *TrGF* I, pp.174s.

⁷⁸⁸ Cf. *Pauly-Wissowa* 8 pp. 1870s.

⁷⁸⁹ Virgili, *Eneida*, 7.761-777.

⁷⁹⁰ A part de l'*Heroida* 14, el trobem a *Metamorfosis* 15.479-546; *Ars Amatoria* 1.338, 511; *Amores* 2.4.32, 18.24.30.; *Tristia* 2.383. Encara que la majoria d'aquestes mencions siguin circumstancials, són una prova de la importància d'aquest personatge.

si mateixes i ens poden dir alguna cosa sobre com Sèneca elabora les dades de la tradició per constituir el seu propi tractament dels "déus del teatre". No sabem en quins casos Sèneca és conscient d'estar fent una *variatio* sobre Eurípides. Però, més enllà de les hipòtesis que puguem formular al respecte, la comparació mateixa entre la forma que adopten aquests motius en tots dos dramaturgs és rellevant i ens mostra les transformacions dins d'una mateixa tradició poètica, i almenys en alguns casos ens pot orientar, també, per entendre quines són les diferències en el respectiu tractament de la divinitat en el teatre⁷⁹¹.

2. Els problemes de la interpretació

La bibliografia sobre la correcta interpretació de la *Phaedra* de Sèneca és abundant⁷⁹² i, fins ara, no s'ha aconseguit arribar a un consens. Ni tan sols no podem parlar de dues posicions més o menys definides i ben fonamentades, com es donava en el cas de l'*Hercules furens*: en aquest últim cas, ens remetiem, o bé a la importància del personatge dins la tradició cínico-estoica, o bé a la presència de la figura del tirà i dels desastres provocats per la *ira*, una constant en l'obra senequiana. En el cas de la *Phaedra*, en canvi, no disposem d'un fil conductor que sigui comparable, i els intents més sòlids ens remetent, inevitablement, a suposicions que no podem assentar sòlidament en la tradició coneguda, com la noció que aquesta obra és, com alguns pensen sobre l'*Hercules furens*, un *exemplum* negatiu d'*ira*, que en aquest cas quedaria plasmat en una misogínia excessiva⁷⁹³. Una formulació ja antiga és la que veu Hipòlit com un *proficiens* equivocament, com un home que vol avançar pel camí de la saviesa, però s'equivoca pel fet d'absolutitzar la continència pròpia del filòsof en un odi desmesurat contra les dones⁷⁹⁴. Més en general, ha existit la tendència d'interpretar aquest Hipòlit com a retrat d'un mortal que és dominat per la *ira*, per una misogínia que li impedeix un veritable progrés⁷⁹⁵.

⁷⁹¹ GRIMAL (1963) explica la diferència entre una obra i l'altra a partir de la diferència entre dues situacions morals: la de Sèneca és profundament diferent de la d'Eurípides.

⁷⁹² Sense pretensió d'exhaustivitat: MARTI (1945), ZINTZEN (1960), GRIMAL (1963), GRILLI (1967), LEFÈVRE (1972), DINGEL (1974), LEEMANN (1976), DAVIS (1983), PETRONE (1984), BOYLE (1985), GIANCOTTI (1986), SEGAL (1986), GAHAN (1987), LEFÈVRE (1987), ZWIERLEIN (1987), LEFÈVRE (1990), ZIMMERMANN (1990b), FURLEY (1992), WILLIAMS (1992), FANTHAM (1993), PASCHALIS (1994), BOYLE (1997), LITTLEWOOD (2004), ZWIERLEIN (2006), KUGELMEIER (2007), FISCHER (2008), CALABRESE (2009). No totes aquestes obres tenen com a tema principal la *Fedra*, però en totes es presenten hipòtesis que són, o poden ser importants per a la comprensió de l'obra.

⁷⁹³ És molt difícil de definir amb exactitud què podia ser una misogínia "excessiva" per a Sèneca i per al seu públic intencional, i quina qualificació moral -o simplement estimació social- rebria la representació escènica d'un home que no volia casar-se per no tenir cap dona a prop -i diem la "representació", perquè res no ens indica que aquesta hagués de rebre el mateix judici que hauria rebut un home de carn i ossos que triés aquest estil de vida. La filosofia senequiana es mou entre dos pols: d'una banda, la tradició filosòfica que, almenys en alguns nivells, propugna una igualtat ideal entre l'home i la dona -encara que després aquesta no es faci real- i el conjunt de tòpics pejoratius sobre les dones que eren habituals en la societat romana. Sobre la dona en l'obra filosòfica de Sèneca: MAUCH (1997), amb catalogació exhaustiva de passatges. Sobre el matrimoni en Sèneca: TORRE (2000). MAUCH exposa en les pp. 26-66 del seu llibre els tòpics negatius sobre la dona que es troben en l'obra filosòfica de Sèneca. Els classifica de la següent manera: "*Die Frau als afektisch handelndes Wesen*" (pp. 29-44), "*Weibliche Lasterhaftigkeit, Schmuck- und Prunksucht*", (pp. 45-63), i només al final "*Vorwurf der politischen Ambition*". El contingut efectiu de les pp. 29-63 se centra en la manca de control sobre els propis impulsos i la impudícia, en uns termes que no són, en absolut, incompatibles amb el discurs d'Hipòlit sobre la dona.

⁷⁹⁴ Podrien ser-ne exemples, en sentits diversos: LEFÈVRE (1972), LEEMAN (1976), DAVIS (1983).

⁷⁹⁵ L'exposició més recixida és troba, gairebé sens dubte, a LEFÈVRE ([1969] 1972). Molt interessant també, del mateix

Nosaltres no subscriuim aquesta interpretació, en primer lloc, per un pressupòsit de lectura que ja hem enunciat anteriorment, i que apliquem també aquí: no tenim cap mena d'indici que Sèneca tracti els seus personatges com a persones reals, com a figures a qui calgui categoritzar com si es trobessin en el món real, i és molt més versemblant, en canvi, que els hagi entès com a figures al·legòriques -almenys en sentit ampli- que no exigeixen una coherència biogràfica ni psicològica com la que podríem cercar, per exemple, en una novel·la del segle XIX. La noció que el jove Hipòlit és un *proficiens* errat pressuposaria que Sèneca està disposat a situar *progredientes* en el món en què transcorre l'acció tràgica, personatges que no servirien com a model d'una virtut, d'un afecte, d'una situació d'importància moral, sinó que tractarien de reproduir una circumstància que podria dona-se en la vida real. El cert és que, d'acord amb el nostre parer, tot el que hem vist fins ara no afavoreix aquesta interpretació. De la mateixa manera, la idea que el filòsof emprí la tragèdia com a *exemplum* negatiu no sembla reposar sobre fonaments sòlids⁷⁹⁶.

En aquest capítol del nostre treball proposarem algunes interpretacions alternatives.

3. La construcció de la representació dels déus

Els discursos sobre la divinitat presents en la *Phaedra* es construeixen d'acord amb uns principis que són gairebé els oposats de l'*Hipòlit*: l'acció no està emmarcada per l'aparició dels déus com a personatges, ni motivada visiblement per aquests, sinó que, ben al contrari, són els personatges els qui ens parlen contínuament de la divinitat, sense que aquesta aparegui mai, ni hi hagi, en el món del drama, un procediment que ens permeti de saber si les divinitats han intervingut pròpiament en l'acció, ni si existeixen com a tals⁷⁹⁷.

Aquests discursos sobre la divinitat tenen lloc en un marc que du fins a l'extrem els procediments senequians a què ja hem fet referència: l'obra de teatre no narra la història, sinó que se succeeixen escenes que probablement serien difícils de comprendre per a una persona que no conegués la tradició. Es donen algunes inconseqüències argumentals que potser es podrien explicar per la contaminació de models diversos. Així, la transició, aparentment immotivada, entre una Fedra que es domina a si mateixa i medita sobre la passió eròtica que la consumeix, i una altra que es troba en un estat de malaltia anàleg al que trobàvem en l'*Hipòlit* d'Eurípides⁷⁹⁸. I, naturalment, la monodia mateixa, molts motius de la qual serien incomprendibles per a qui no tingués un coneixement previ del personatge.

A continuació farem un resum de la presència que tenen els déus en el discurs de cadascun

autor, LEFÈVRE (1987) sobre Fedra. Una contribució relativament recent a l'estudi del personatge, i summament interessant: LITTLEWOOD (2004), pp. 259-301.

⁷⁹⁶ Almenys en això li donem la raó a DINGEL (1974).

⁷⁹⁷ Aquesta última afirmació pot resultar sorprenent, després d'haver subratllat la radical diferència, en el cas de la tragèdia grega, entre la divinitat i la representació de la divinitat. Però no és la mateixa cosa. Així, en l'*Hipòlit* d'Eurípides, Artemis i Afrodita apareixen indubtablement en el "món del drama", i, almenys en aquest pla, existeixen. En la *Phaedra* el que trobem són declaracions sobre els déus, en discursos sovint contradictoris, sense que en cap moment apareguin els déus mateixos ni veiem quin paper tenen en la trama. Aquesta confrontació de discursos diferents sobre la divinitat, sense que l'obra mateixa ens doni una resposta explícita, no és exclusiva de la *Phaedra*. Una excel·lent anàlisi d'una construcció discursiva anàloga en el *Tiestes* a VOLK (2006).

⁷⁹⁸ Cf. ZINTZEN (1960) pp. 38ss. i ZWIERLEIN (1987) pp. 18s.

dels personatges. Les divinitats que apareixen repetidament en la tragèdia -sempre només esmentades- són les mateixes que tenien un paper central en Eurípides: Neptú -amb un rol aparentment similar-, Diana i el duet Venus / Amor, que hi apareixen poc diferenciats, gairebé com si es tractés de dues formes d'una mateixa entitat.

a) Fedra es considera a si mateixa víctima de l'odi de Venus, i entén que la deessa la fa sofrir per la seva aversió contra tots els descendents del Sol⁷⁹⁹. Els versos en què expressa aquesta concepció són (vv. 124-128):

*stirpem perosa Solis inuisi Venus
per nos catenas uindicat Martis sui
suasque, probris omne Phoebeum genus
onerat nefandis: nulla Minois levi
defuncta amore est, iungitur semper nefas.*

b) La *Nutrix* nega una tal causació de l'acció, i fins i tot el caràcter diví d'*Amor* mateix, mitjançant arguments que hom ha tractat de posar en relació amb la filosofia de Sèneca⁸⁰⁰, però que també podríem comprendre com mers tòpics de moralitat popular, o, novament, com una forma d'epicureisme poètic anàloga a la d'Horaci⁸⁰¹. El seu discurs remet a una llarga tradició de *topoi* morals que, de fet, ja trobàvem en Eurípides. Relaciona l'erotisme excessiu amb la mol·licie (vv. 195s., 202-205):

*Nutrix: Deum esse amorem turpis et vitio favens
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numinis falsi addidit.
[...]
uana ista demens animus asciuit sibi
Venerisque numen finxit atque arcus dei.
Quisquis secundis rebus exultat nimis
fluitque luxu, semper insolita appetit.*

⁷⁹⁹ S'insisteix molt en aquesta ascendència: vv. 154s., 379s., 678s., 889s.

⁸⁰⁰ GIANCOTTI (1953) p. 128 fa notar que la *Nutrix*, per la seva actuació, es podria considerar un personatge blasmable, però que -almenys d'acord amb els seus criteris- en aquest passatge s'erigeix en portaveu de Sèneca. No podem deixar de veure-ho com a problemàtic: la Dida formula una sèrie de tòpics morals que no són aliens a l'obra de Sèneca, però que cal veure com una posició discursiva enfrontada a d'altres -i situada, dins el drama, en una posició no central- en el marc d'una tragèdia d'exegesi difícil.

⁸⁰¹ Cf. BONNER (1949) pp. 60-62.

c) Hipòlit apareix com a devot de Diana i es manté igualment allunyat del gènere femení. El noi identifica l'esfera de poder de Diana -els boscos, els paratges agrestes- i la castedat i puresa que ell mateix atribueix a l'Edat d'Or⁸⁰². Però, a diferència del que trobàvem en Eurípides, no es parla amb precisió d'una relació privilegiada entre la deessa i l'heroi, i el tracte entre ambdós, i les seves conseqüències, no s'emmarquen ni que sigui en una ficció de relacions culturals com les que apareixien en *Hipòlit*. La devoció d'Hipòlit per Diana és evident, però l'únic que ens permet de suposar l'existència d'una tal relació privilegiada és la tradició poètica anterior⁸⁰³.

d) El Cor expressa amb tota claredat que el poder de Venus / Amor és invencible, que ningú no pot deslliurar-se'n, i insinua per mitjans diversos que l'esfera de Diana en què Hipòlit creu viure també es troba subjecta a la luxúria⁸⁰⁴. Aquest motiu no és exclusiu del Cor, sinó que, com veurem en aquest mateix capítol, torna a aparèixer, expressat mitjançant estratègies diverses, en Fedra i en la *Nutrix*. Prenem nota que, per referir-se al poder d'aquestes divinitats, s'empra el terme *natura*⁸⁰⁵, clau en l'estoïcisme, que també apareix en un altre vers d'interpretació complexa (v. 567, al qual tornarem a referir-nos més endavant.)⁸⁰⁶

Aquests discursos són molt heterogenis: (d) té un contingut indubtablement antiestoic, i ni tan sols no sembla viable d'adscriure'l a cap de les altres grans escoles⁸⁰⁷; (b), com hem dit, fa pensar en formes de moralitat popular, potser en alguna forma d'epicureisme; (a) i (c) troben el seu lloc en el drama. (c), especialment, sembla relacionat amb la tradició de la poesia augustea.

Difícilment podem negar que el desenvolupament dramàtic sembla donar-li la raó a (d): el discurs del Cor, que, a més, té una continuïtat dins l'obra que no trobem en les altres formes discursives, no és simplement una afirmació teòrica del caràcter invencible d'*Amor*, etc., sinó que es fa referència, de manera repetida, a la impossibilitat que Hipòlit se salvi -i aquesta impossibilitat de salvació no apareix en uns termes clars: no sabem si el Cor ens diu que Hipòlit cedirà al poder de la luxúria, o que la seva inflexibilitat el durà a la destrucció (esp. en els vv. 736-823). Aquesta aparent concordança entre les nocions expressades pel Cor i el fatal desenllaç de l'acció dramàtica ens posa davant d'un problema interpretatiu prou obvi: veure si és possible de trobar un lloc per a aquesta *Phaedra* en el marc del pensament senequià⁸⁰⁸.

⁸⁰² PETRONE (1984) pp. 75s. va més enllà i interpreta aquesta esfera arcàdica en què viu el jove com una actualització senequiana d'Eurípides en què es preserva el contingut òrfic. Segons aquesta autora, els elements òrfics d'Hipòlit són els que permeten que el jove aparegui com la negació de la ciutat. A p. 75 també posa en relació l'Hipòlit senequià amb el culte de Virbi. No dubtem que aquests elements es trobin en la tradició a partir de la qual Sèneca compon les seves obres, però no gosàriem afirmar que tinguin una especial rellevància en l'estructura dramàtica fornida per l'autor llatí.

⁸⁰³ Els vv. 81-84 ens permeten de dubtar: no sabem si el jove respon a una veritable crida de Diana, o si simplement s'adreça a la dea com a mitjà per expressar la seva devoció. BOYLE (1987) *ad loc.* interpreta que els "signes" de la presència de Diana no són sobrenaturals, sinó que es tracta simplement del lladruc dels gossos, i cerca un terme de comparació en els vv. 423-425. Nosaltres no gosàriem dir que tingui raó.

⁸⁰⁴ En la I Oda Coral, com en la resta de l'obra, la funció principal del Cor serà la de defensar que el poder de l'Eros és invencible. DAVIS (1993) pp. 94s.

⁸⁰⁵ En els vv. 352s.: *indicat omnes / natura sibi*. Cf. BOYLE (1987) pp. 18-24.

⁸⁰⁶ Cf. DAVIS (1993) p. 149: "*For the chorus Natura can only be considered an amoral force*".

⁸⁰⁷ CURLEY (1968) p.68: "*The Chorus language is less colored by Stoic conceptions and "sententiae" than that of any other character in the play*"

⁸⁰⁸ GIANCOTTI (1986) p. 16: "*Non è mancato infatti chi ha supposto che il Coro rappresenti l'interpretazione "obiettiva" della vicenda della nostra tragedia: che è quanto dire semplicemente Seneca stesso [...]. A mio avviso, invece, il Coro significa punti di vista e atteggiamenti parziali [...] il messaggio di verità si trova, come ho già preannunziato, precipuamente nella catastrofe.*" En la nostra lectura de l'*Hercules furens* hem donat una interpretació

4. Plantejament de l'obra

La tragèdia comença per dues parts que, almenys en el pla estrictament argumental, no estan relacionades: la monodia en què Hipòlit va a caçar acompanyat d'altres persones (vv. 1-84), i un diàleg entre Fedra i la *Nutrix* (vv. 85-273). El conflicte dramàtic queda plantejat, pròpiament, en la segona d'aquestes parts. La primera queda desconnectada de la resta de l'obra, si no és que pressuposem -i cal reconèixer que és una hipòtesi que podria ser certa, però, alhora, del tot indemostrable- que la monodia vol ser la contrapartida del retorn d'Hipòlit després de la caça que trobem en la tragèdia eurípidea conservada. El plantejament de conflicte tràgic pren forma en el diàleg entre Fedra i la *Nutrix*.

Aquest plantejament segueix el procediment senequià d'organitzar l'acció en una successió d'escenes en què predomina l'exposició dels punts de vista i també dels estats interns dels protagonistes, i que sovint exigeixen un coneixement previ de l'argument. Així, la monodia inicial -acte primer en l'edició de BOYLE- en què el personatge incita els seus seguidors a partir a la cacera i expressa la seva devoció per Diana⁸⁰⁹. A continuació ve l'escena -acte segon en BOYLE- en què la Dida i Fedra discuteixen l'amor d'aquesta última per Hipòlit, sense que la reina l'hagi hagut de revelar: totes dues el donen per sabut. A diferència d'Eurípides, Sèneca representa aquí una Fedra en perfecte domini sobre si mateixa. En canvi, en l'escena que ve després de la I Oda Coral -acte tercer-, ja trobem una Fedra emmalaltida pel desig eròtic, sense que existeixi cap escena de transició entre una situació i l'altra. Els actes tercer, quart, cinquè i sisè desenvolupen el conflicte tràgic, però aquest queda plantejat per primera vegada en l'acte segon. L'anomenat acte primer introdueix alguns elements que -entenem nosaltres- no adquireixen tot el seu sentit fins a més endavant.

En el segon acte es posen les bases per a una constel·lació d'idees a partir de la qual es desenvoluparà l'acció. Es pot esquematitzar de la manera següent:

a) La passió de Fedra apareix, en el discurs de Fedra mateixa, com un *furor*, com una transgressió contra la recta raó. Els seus motius no són clars, però es posa en relació, de manera recurrent, amb el passat familiar de la reina: aquesta té la sang de Pasífae, enamorada d'un toro (v. 240). Alhora, la *Nutrix* la relaciona, en un primer moment, amb una mol·lície (vv. 204-217) que, almenys tendencialment, podem relacionar amb la vida urbana.

En els cèlebres vv. 184s., Fedra parla de la seva obsessió amorosa com d'un desvarieig:

*Quid ratio possit? uicit ac regnat furor,
potensque tota mente dominatur deus.*

del Cor similar a la que aquí ens dóna Giacotti. Però, d'altra banda, el professor italià entén que la catàstrofe va a constituir una negació del discurs trenat pel Cor. Nosaltres ens veiem obligats a defensar la posició contrària: la mort d'Hipòlit mostra la impossibilitat que el personatge constitueixi el seu propi món experiencial com a "Edat d'Or", i apunta en la mateixa direcció que els discursos del Cor.

⁸⁰⁹ BIONDI (1998) p. 136, després d'una anàlisi de l'estructura mètrica de la monodia, arriba a la conclusió que l'alteració en el metre respon a un canvi en l'ànim d'Hipòlit. Considera que en aquesta monodia hi ha un element de pèrdua de contacte amb la realitat, de deliri. Tot i que la hipòtesi és interessant, hi trobem algunes dificultats: la monodia no té context que ens permeti de parlar d'una relació entre discurs i realitat, sinó que, ben al contrari, podríem dir que crea el seu propi espai.

b) La castedat d'Hipòlit es posa en relació amb el caràcter feréstec del noi i amb la seva persistència a defugir la sociabilitat humana⁸¹⁰. Aquesta representació d'Hipòlit no respon amb plena coherència a la conducta del jove en l'obra⁸¹¹, però, malgrat això, el seu caràcter *ferus* constitueix un motiu que s'anirà repetint. S'assimila a la barbàrie i també se li cerquen antecedents familiars: el noi és fill de l'amazona Antíope, una dona bàrbara, no subjecta al matrimoni ni a la civilització (v. 232: *genus Amazonium scias*). La monodia que fa de pròleg i la mateixa tradició poètica ens permeten de relacionar Hipòlit amb Diana, però ni aquí ni en la resta de l'obra no es parla d'una relació cultural “especial”, i la relació entre el jove i la dea no s'emfasitza de la mateixa manera que en l'*Hipòlit*. En aquesta obra, són molt més prominents els vincles d'Hipòlit amb allò que genèricament podem anomenar barbàrie .

Així, en paraules de la Dida(vv. 236-240):

Nutrix: *Resistet ille seque mulcendum dabit*

castosque ritus Venere non casta exuet?

tibi ponet odium, cuius odio forsitan

persequitur omnes? Phaedra: Precibus haud uinci potest?

Nutrix: *Ferus est. Phaedra: Amore didicimus uinci feros.*

c) Apareix la idea que el caràcter bàrbar d'Hipòlit pot convertir-se ell mateix en objecte de desig eròtic, i que està connectat amb la noció d'una Diana “no casta” que havíem introduït en l'apartat anterior. La trobem en el motiu, ja present en l'*Hipòlit* conservat, que Fedra voldria anar a la muntanya a caçar al costat d'Hipòlit⁸¹². L'assimilació als antecedents familiars de Fedra dóna a aquest desig un caràcter que no tenia en Eurípides: en Sèneca està clarament relacionat amb la possibilitat sempre oberta de bestialització que té com a referent l'amor de Pasífae pel toro⁸¹³.

⁸¹⁰ PETRONE (1984) pp. 65-113 presenta una lectura de la *Phaedra* que ha inspirat en part la nostra, i que es basa en una sèrie d'oposicions en què Hipòlit i Fedra ocupen tots dos pols. Les enumera a la p. 66: “*esclusione / appartenenza, spazio esterno / spazio interno, solitudine boschive / reggia, campagna / città, caccia / amore, rifiuto de la regalità / regalità.*” Només en part, en primer lloc, perquè el pressupòsit fonamental amb què llegeix la tragèdia senequiana no és el nostre. A la p. 87 diu: “*Ippolito non può essere considerato al di fuori di quello che è il tema fonamentale di tutto il teatro senecano, ossessivamente ripetuto nei cori e sviluppato attraverso molti dialoghi tra i protagonisti e un diverso interlocutore di rango inferiore, quale nutrice o satelles: potere e regno, condizioni di illusoria felicità soggette a rovinosi cambiamenti di sorte, coincidono con la frode, con l'Erinni familiare, con il furor, mentre l'unica salvezza è l'oscura quiete, la serenità del proprio cantuccio, la rinuncia.*” Com hem anat dient en tractar la I Oda Coral de l'*Hercules furens*: encara que Sèneca, certament, consideri il·lusòria la felicitat que poden oferir els elements esmentats, no creiem possible que la *secura quiete* de l'*Hercules furens* sigui una plasmació poètica del seu ideal ètic.

⁸¹¹ Així, per exemple, s'adreça a la *Nutrix* i a Fedra amb cortesia en els vv. 431ss. i 591ss., respectivament.

⁸¹² Aquest motiu és tradicional, però no saben si Sèneca l'ha pres d'Ovidi (*Heroides* 4), de l'*Hipòlit* II d'Eurípides o bé d'altres fonts. És possible, fins i tot, que aquest motiu també aparegués en l'*Hipòlit* I d'Eurípides. En realitat, el més probable és que Sèneca l'hagi conegut per diverses fonts alhora. El coneixement de les *Heroides* d'Ovidi per part del dramaturg es pot donar gairebé per segur. En canvi, seria summament interessant de saber si Sèneca coneix l'*Hipòlit* II en la seva integritat, i si altres elements de la *Phaedra* n'han estat manllevats. Però no tenim manera de saber-ho.

Aquesta constel·lació d'idees s'organitza entorn d'un debat (vv. 85-273) que no té com a tema principal cap de les nocions exposades, sinó l'enigma de la causació divina de l'acció, en els termes que hem exposat en l'apartat anterior. Com succeeix freqüentment en Sèneca, aquesta discussió no té una conclusió clara, ni fa avançar l'acció. La pregunta per la causació de l'acció dramàtica no tindrà resposta dins l'obra. Però, en canvi, des del començament apareix definit un terreny de joc en què Hipòlit i Fedra fan els papers a què havíem al·ludit. El que trobem al llarg de l'obra és un progressiu desenvolupament del punt (c) d'aquest apartat: els altres personatges ens fan veure repetidament, mitjançant estratègies discursives variades, que el presumpte apartament de tot plaer eròtic en què creu viure Hipòlit és fictici, i que el noi, en realitat, està lligat a l'àmbit de l'erotisme. Aquesta repetida revelació del caràcter eròtic de la figura d'Hipòlit tindrà com a conseqüència que també s'afebleixin les fronteres que separen l'àmbit de la barbàrie i el de la vida urbana corrompuda per la mol·lície.

5. L'Hipòlit senequià (I)

Bona part de la complexitat d'aquesta obra ve donada per la manera com Sèneca presenta Hipòlit. Sense que en cap moment s'estableixi un debat formal sobre el personatge -com sí que succeïa en l'*Hercules furens* i, fins a un cert punt, també en l'*Hipòlit* euripideu-, es van succeint discursos que en parlen, i que parlen també sobre Diana, la deessa a la qual està especialment vinculat. Tampoc no apareix en cap moment una veu última, autoritzada -com podia ser la d'Àrtemis en Eurípides-, que ens reveli la veritat del personatge, o, si preferim dir-ho així, un judici sobre el personatge emès des del punt de vista dels déus.

Tenim motius per pensar que aquesta construcció dramàtica és deliberada i que aspira a posar en el centre del drama, precisament, la pregunta per la veritable naturalesa del jove i de la castedat que practica. Al llarg de la tragèdia, Hipòlit tracta de construir-se a si mateix com a jove cast i virtuós -quasi podríem dir, com s'ha indicat a propòsit de la *Medea* de Sèneca, que tracta d'encarnar el seu personatge⁸¹⁴, mentre que la resta de figures insisteixen a erotitzar⁸¹⁵ tant Hipòlit com Diana⁸¹⁶. Aquest procés d'erotització no condueix directament al desenllaç, no té un efecte sobre l'acció clarament identificable des d'un punt de vista formal, però sí que l'acompanya, com un comentari continuat.

Els passatges en què se centra l'auto-construcció d'Hipòlit són, sobretot, dos: la monodia amb què s'inicia l'obra (vv. 1-84) i la llarga tirada (vv. 483-564, i la discussió posterior amb la Dida que s'allarga fins al v. 579) en què el noi expressa el seu anhel d'un món feliç en què regni la virtut i

⁸¹³ Cf. ZWIERLEIN (1987) p. 8s.

⁸¹⁴ La cèlebre observació: "*Diese Medea hat offenbar die Medea des Euripides gelesen*", en el pròleg de WILAMOWITZ a la *Medea* d'Eurípides, a WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF Ed. (1906) vol. 3 p. 162.

⁸¹⁵ Cf. BOYLE (1997) p. 64.

⁸¹⁶ Hipòlit mostra una certa consciència d'aquest procés d'erotització, en tant que es blasma a si mateix per haver suscitat el desig de la seva pròpia madrastra (vv. 683ss.). És possible que l'humorístic comentari de FURLEY (1992) p. 565 n. 9 ("*Seneca appears to depict Hippolytus as a polite and attractive young man from start to finish, although he does not like girls. [...] (how can he help being attractive?)*") tingui un rerefons més complex del que sembla, en tant que, efectivament, un dels motius d'aquesta obra és la impossibilitat d'alliberar-se del desig sexual que provoca el propi cos. (Podríem afegir-hi que l'Hipòlit dels vv. 566ss. no correspon precisament al model de *polite [...] young man*.)

no existeixi el desig sexual.

La monodia narra per si mateixa una acció típica, sense context temporal, desvinculada de l'acció dramàtica⁸¹⁷: en fer-se de dia, el jove encamina un grup de caçadors cap a una cacera per diversos paratges de l'Àtica. L'enumeració d'aquests paratges, dels diferents tipus d'animals, de tècniques per caçar, etc., és una evident exhibició d'erudició, sense cap pretensió de realisme⁸¹⁸. Segueix la tècnica, més pròpia de la poesia llatina -i suposem que també de la poesia hel·lenística- que no pas de la tragèdia àtica, de narrar una determinada acció des del punt de vista d'un observador o participant⁸¹⁹. No cal dir que aquesta última afirmació pressuposa que totes les obres dels poetes antics tenien unitat orgànica -en el sentit modern del terme- quan sortien de la mà dels seus autors, i que la pèrdua d'aquesta unitat provenia sempre d'adaptadors posteriors que no comprenien els principis estètics que regien de manera sistemàtica en les obres dels grans creadors. Ho considerem un mer prejudici⁸²⁰.

Sèneca construeix el personatge en els següents termes:

1) Hipòlit es presenta a si mateix com a caçador i com a devot de Diana, però no diu res sobre la seva pròpia castedat. Aquest silenci es pot deure, i segur que en part es deu al procediment habitual en Sèneca de no donar gairebé dades sobre el desenvolupament argumental, en el benentès que el receptor intencional del text ja coneix la història. Però de tota manera és remarcable que en la monodia en què es presenta el personatge s'ometi un aspecte tan important.

2) El caràcter de la seva devoció per Diana resta obert, igual que restarà obert al llarg de tota l'obra. Hi ha alguns versos (vv. 54ss.) que podrien fer referència a la convivència entre deessa i mortal, a allò que Eurípides anomenava *homilia*: *Ades en comiti, diua uirago* (v. 54) i *En, diua, faue! signum arguti / misere canes, uocor in siluas* (vv. 81s.). Especialment aquest últim passatge sembla al·ludir a una presència efectiva de Diana, però no podem confirmar-ho. El text es pot interpretar com una al·lusió a l'aparició de Diana, però també com l'exclamació d'un devot. No sabem si hi havia una acció escènica que eliminés l'ambigüïtat d'aquesta qüestió, i, si n'hi havia, tampoc no sabem com era.

3) Hipòlit apareix com a exterminador de bèsties. Això no tenia per què ser una cosa dolenta als ulls del públic intencional de l'obra, i encaixa perfectament amb la tradició que fa d'Hipòlit un imitador mortal de Diana. Però contrasta amb els 483-564 en què fa l'elogi d'una vida a la muntanya en uns termes totalment diferents: allí el territori feréstec s'associa a la tranquil·litat i Hipòlit mateix, en al·ludir a la captura d'animals, no fa referència a la cacera violenta, sinó a les trampes (v. 503).

4) Hipòlit enumera una gran varietat de terres i paratges. En primer lloc fa una llarga enumeració de llocs en l'Àtica on han d'anar els seus caçadors. La simple idea que una cacera es desenvolupi en tants llocs diferents i tant allunyats l'un de l'altre és totalment irreal. En segon lloc cita una sèrie de paratges on presumptament regna Diana i que tenen quelcom en comú: es troben

⁸¹⁷ BOYLE (1987) p. 135 diu que aquesta monodia representa un inici *in medias res*. Totalment d'acord, però cal tenir en compte que el que podem anomenar l'acció descrita en aquesta monodia no té cap mena de continuació en les escenes posteriors de la tragèdia.

⁸¹⁸ HERINGTON (1966) p. 451: "*in itself it is impossible – but is the amplifying medium which conveys the state of the subject's soul.*"

⁸¹⁹ Cf. WILLIAMS (1968) pp. 194-202.

⁸²⁰ Cf. HEATH (1989).

en els confins de l'Imperi Romà i se solen associar a la barbàrie.

L'altre passatge en què Hipòlit construeix el seu propi personatge es troba poc abans de la declaració d'amor de Fedra, i és una llarga tirada en què el jove exalta les bondats de la vida en territoris agrestes i la identifica amb una època primigènia en què encara no es coneixien els vicis⁸²¹.

Aquesta glorificació de la vida no urbana i d'uns presumptes antics costums pressuposa la solitud -que poc abans s'associava a Diana- i la manca de lligams socials. Desapareixen les relacions de poder, les riqueses, les formes institucionalitzades del culte⁸²². Van desfilar *topoi* com la inexistència de la propietat privada de terres i de la navegació, de les muralles i les armes.

La relació entre aquesta Edat d'Or explicada per Hipòlit i la descrita en l'*Epistula* 90 no és senzilla. Aquesta última es podria resumir en els següents punts:

1) El conjunt d'invençions que aparentment fan més fàcil la vida dels mortals és, per definició, innecessari. L'única humanitat feliç es va donar en els primers temps, quan aquestes invençions encara no existien i els mortals vivien en contacte amb la natura⁸²³.

2) Aquesta humanitat primigènia ho rebia tot de la natura, i, per tant, tampoc no tenia propietat privada, ni tenien sentit els enfrontaments entre els mortals per l'or, o per altres tipus de béns⁸²⁴.

3) Les tradicions que atribueixen invençions diverses als *sapientes* poden ser certes des d'un punt de vista merament històric, però són irrellevants per a la seva condició de *sapientes*. Sèneca fa una apropiada comparació: un *sapiens* pot ser velocíssim i guanyar moltes curses, però no les guanya en tant que *sapiens*. De la mateixa manera, la intel·ligència tècnica és accidental a la condició de *sapiens*⁸²⁵.

4) Aquests primers mortals feliços i virtuosos no eren pròpiament *sapientes*, perquè els mancava l'esforç de la filosofia, l'obtenció de la veritat. Òbviament, aquest punt de vista tampoc no

⁸²¹ Hi ha poc d'específicament senequià en els *topoi* emprats. Cf. COFFEY / MAYER Eds. (1990) *ad loc.* Cf. GATZ (1967), amb un índex analític d'elements recurrents. SEGAL (1986) p. 78: “*Viewed psychologically, Hippolytus' Golden Age is a retreat to childhood, to a lost purity and innocence that he will defend*”. Encara que, sens dubte, podríem defensar que en algun nivell ho és, no creiem que funcioni així, de manera immediata, en el marc comunicatiu senequià: el caràcter tòpic d'aquesta “Edat d'Or” ens sembla massa evident. D'altra banda, caldria preguntar-se si els romans associaven inequívocament la infantesa amb “*purity and innocence*”, per bé que aquesta qüestió mereixeria un estudi propi.

⁸²² Segons sembla, Sèneca mateix mostrava el seu menyspreu per aquestes formes institucionals de culte en el *De Superstitione*, malauradament perdut.

⁸²³ Així, *Epistulae Morales* 90.7-19 i *passim*. A 90.24 trobem la tòpica invectiva contra la navegació. En un passatge prou interessant, Sèneca arriba al menyspreu de la tècnica com a tal: “[*malleus ... an forcipes ...*] *utraque inuenit aliquis excitati ingenii, acuti, non magni nec elati, et quicquid aliud corpore incuruato et animo humum spectante quaerendum est.*”

⁸²⁴ A *Epistulae Morales* 90.4 diu: “*sed primi mortalium quique ex his geniti naturam incorrupti sequebantur, eundem habebant et duces et legem, commissi melioris arbitrio. naturae est enim potioribus deteriora summittere*”.

⁸²⁵ *Epistulae Morales* 90.31-33. Sèneca sembla basar-se en Posidoni per a la descripció d'aquesta Edat d'Or, però, alhora, en nega un tret essencial: que els *sapientes* originaris hagin fornint la humanitat amb les arts necessàries per a la prosperitat material. Òbviament es tracta d'una transformació del pensament de Posidoni en sentit primitivista. Encara que ens sigui impossible de formalitzar-ho en un sistema de pensament, creiem reconèixer un terreny comú entre el Sèneca que s'aparta de la cosa pública i el que rebutja el progrés material. Probablement, en tots dos casos hi trobaríem la petja del cinisme. A propòsit de la relació entre Sèneca i el corrent cínic: MANNING (1994) pp. 5018-5023.

sembla correspondre a les doctrines més habituals entre els estoics⁸²⁶.

Encara que la relació entre la *Phaedra* i *Epistulae Morales* 90 no sigui fàcil d'establir, podem suposar, almenys, que les idees bàsiques emprades per Sèneca en un cas i en l'altre no estan massa allunyades. Així doncs, enfront de la tradició recollida en els escolis que feia de l'Hipòlit euripideu una mena de pitagòric, *aquest* Hipòlit no és un filòsof, ni la seva història és d'adquisició de la veritat, sinó, ben al contrari: almenys en la seva auto-presentació, el jove es caracteritza a si mateix en uns termes que ens recorden aquesta humanitat primigènica que es regia per virtuts, però que no posseïa el saber filosòfic. Totes dues descripcions apunten a una mateixa constel·lació d'idees.

Aquesta visió contrasta fortament amb la de la monodia. No per una qüestió d'estricta coherència argumental, sinó per les bases totalment diferents sobre les quals es construeix el personatge: en un cas, l'especificitat de la relació amb Diana i la pràctica de la cacera, i, en l'altra, aquesta visió genèrica d'un passat virtuós que Hipòlit intenta fer realitat per a si mateix. Cal notar que en aquesta visió utòpica hi manca tot esment de la deessa Diana. En un cas, Sèneca parteix dels elements específics de la seva relació amb Diana: la cacera, l'amor pels paratges feréstecs, tal vegada la conversa amb la deessa. En l'altre, de la identificació d'Hipòlit -almenys, des del punt de vista del personatge mateix- amb aquest model d'home primitiu que vivia una vida acordada amb la natura. Podríem dir que uns significats bàsics -la cacera, la vida en la muntanya- adquireixen un significat que no és ben bé el mateix.

Entenem que aquesta doble auto-presentació del personatge fa sentit en el marc de l'estructura discursiva de l'obra, en què els altres personatges, no com a part d'una discussió conscient, sinó des de posicions enunciatives molt diverses, ens donen a entendre, una vegada i una altra, que els tres elements bàsics que formen part d'aquesta auto-presentació -Hipòlit, Diana, els paratges feréstecs- són vulnerables d'una manera o una altra al desig eròtic. Podríem pensar que la monodia introdueix els temes fonamentals i acceptats per tots els personatges -el caràcter *ferus*, la vida agreste, la vinculació a la barbàrie- i que el discurs sobre l'Edat d'Or expressa el que podríem dir el punt de vista d'Hipòlit, la seva pròpia vinculació a un món que no coneix els vicis, enfront de posicions alienes.

6. L'Hipòlit senequià (II): posada en qüestió

Enfront d'aquesta construcció d'Hipòlit per Hipòlit mateix, s'acumulen discursos de diverses menes que es mouen en la direcció contrària: erotitzar la figura del jove i mostrar com aquest no pot escapar de les passions que pensa que estan excloses de la seva vida⁸²⁷. En primer lloc, el passatge

⁸²⁶ *Ignorantia rerum innocentes erant: multum autem interest, utrum peccare aliquis nolit an nesciat. Deerat illis iustitia, deerat prudentia, deerat temperantia ac fortitudo. Omnibus his uirtutibus habebat similia quaedam rudis uita: uirtus non contingit animo nisi instituto et edocto et ad summum assidua exercitatione perducto*. Seria fàcil d'intentar posar en relació aquest passatge amb la figura d'Hipòlit, però no creiem que sigui legítim. Més enllà d'una anàlisi psicològica -a la qual podríem fer-li dir gairebé qualsevol cosa-, el que tenim en aquesta obra, com veurem més endavant, és la tensió entre el jove que vol ser cast en una Edat d'Or "individual" en els boscos, i l'afirmació repetida que aquest àmbit també està tanyit de luxúria. No creiem que aquesta estructura dramàtica es pugui posar en relació directa amb l'*Epistula* 90.

⁸²⁷ Sobre la presumpta relació entre Hipòlit i el toro que fou estimat per Pasífae, i el monstre que mata Hipòlit mateix:

en què Fedra expressa el seu desig d'anar a caçar amb Hipòlit (vv. 100-120):

*non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet intus qualis Aetnaeo uapor
exundat antro. Palladis telae uacant
et inter ipsas pensa labuntur manus;
non colere donis templa uotiuus libet,
non inter aras, Atthidum mixtam choris,
iactare tacitis conscias sacris faces,
nec adire castis precibus aut ritu pio
adiudicatae praesidem terrae deam:
iuuat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?
fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster nouit in siluis amor.
genetrix, tui me miseret? infando malo
correpta pecoris efferum saevi ducem
audax amasti; toruus, impatiens iugi
adulter ille, ductor indomiti gregis -
sed amabat aliquid. quis meas miserae deus
aut quis iuuare Daedalus flammis queat?*

Encara que el motiu sigui el mateix que en Eurípides, la construcció discursiva va molt més enllà. La Fedra senequiana no expressa en primera instància el desig d'abandonar l'*oikos* per trobar-se amb Hipòlit en un espai exterior a aquest, sinó que empra la noció mateixa d'un encontre eròtic en un territori extraurbà per posar en relació el seu impuls amb el de Pasífae⁸²⁸. La follia amorosa de la reina per Hipòlit es posa en relació amb una altra follia amorosa, la que Pasífae va sentir pel brau.

BOYLE (1985) pp. 1316-1320. A la p. 1317 diu: "Central emblem of history's efforming cycle, the bull from the sea deserves close attention. Though in a narrative sense appearing to be caused by Theseus' prayer to Neptune (945-58), the bull's generation seems patently to have its origin in the behaviour and history of Phaedra and Hippolytus as well as in the behaviour and history of Theseus." Cf. també PASCHALIS (1994).

⁸²⁸ En aquesta tragèdia té una gran importància la diferenciació entre els dos espais, les dues esferes on habiten Hipòlit i Fedra. PICONE (2004) analitza eficaçment la transposició d'aquestes esferes on viuen tots dos personatges a l'estructura mateixa de l'espai dramàtic implícita en la tragèdia.

Notem que el terme *efferum* que es fa servir en el v. 116 pot relacionar-se amb *iuuenem ferum* amb què es qualifica Hipòlit en el v. 272, no tant perquè es tracti d'una al·lusió deliberada -el nostre desconeixement del canal de recepció original ens impedeix de dir si podia ser un recurs efectiu- com perquè hi podem veure un indicatiu d'una construcció poètica similar en totes dues figures.

En els vv. 228-235, es repeteix l'associació entre aquesta mateixa ferotgia que fa que Hipòlit sigui intractable en general i no se subjecti al tàlem en particular, i el desig eròtic de Fedra que cerca aquest mateix caràcter feréstec:

Nutrix: [...] *sed posse flecti coniugem iratum puta:*

quis huius animum flectet intractabilem?

exosus omne feminae nomen fugit,

immitis annos caelibis uitae dicat,

conubia uitat: genus Amazonium scias.

Phaedra: *Hunc in niuosi collis haerentem iugis,*

et aspera agili saxa calcantem pede

sequi per alta nemora, per montes placet.

L'assimilació d'Hipòlit a la barbàrie i a l'animalitat, i la transformació d'aquest Hipòlit "barbaritzat" en objecte de desig, precisament en tant que bàrbar, són fonament per a una actuació de Fedra que no té paral·lel en Eurípides: aquesta, per tal de poder seduir el noi, cerca d'abandonar ella mateixa els trets propis de la vida urbana i assimilar-se a la mare amazona de l'heroi. Aquesta transformació en amazona comporta, novament, l'adopció de la sèrie de trets de barbàrie que s'associaven a Hipòlit. Així (vv. 396-403):

Phaedra: [...] *laeua se pharetrae dabit,*

hastile uibret dextra Thessalicum manus:

[talis severi mater Hippolyti fuit.]

qualis relictis frigidis Ponti plagis

egit cateruas Atticum pulsans solum

Tanaitis aut Maeotis et nodo comas

coegit emitque, lunata latus

*protecta pelta, talis in siluas ferar*⁸²⁹.

La mare d'Hipòlit funciona en un doble sentit: d'una banda, servia com a model de la seva insociabilitat i el seu rebuig del tàlem, però, aquí, també com a model de transfiguració

⁸²⁹ Notem la responsió amb el v. 82.

-naturalment fracassada- de Fedra en objecte de desig. El mecanisme que el personatge intenta posar en joc no és el d'atreure Hipòlit cap als referents de la vida urbana i la mol·lície, sinó, ben al contrari, d'erotitzar el món en què viu el jove. A continuació, un dels personatges, a instàncies del Cor⁸³⁰, li adreça a Diana una pregària perquè sigui ella mateixa qui sotmeti Hipòlit al regne de Venus (vv. 406-423). No existeix acord entre els editors pel que fa al personatge que diu la pregària: la majoria es decanten per la Dida, per bé que si li atribuïssim a Fedra, com es fa a COFFEY / MAYER (1990), la seva eficàcia dramàtica seria molt superior⁸³¹.

El passatge és prou important com per reproduir-lo, també, en la seva integritat:

*Regina nemorum, sola quae montes colis,
et una solis montibus coleris dea,
conuerte tristes ominum in melius minas.
o magna silvas inter et lucos dea,
clarumque caeli sidus et noctis decus,
cuius relucet mundus alterna uice,
Hecate triformis, en ades coeptis fauens.
animum rigentem tristis Hippolyti doma:
det facilis aures; mitiga pectus ferum;
amare discat, mutuos ignes ferat.
innecte mentem. toruus asuersus ferox
in iura Veneris redeat. huc uires tuas
intende: sic te lucidi uultus ferant
et nube rupta cornibus puris eas,
sic te regentem frena nocturni aetheris
detrahere numquam Thessali cantus queant
nullusque de te gloriam pastor ferat.
ades inuocata, iam faue uotis, dea.*

La construcció d'aquesta pregària és complexa i subratlla la doble funció de la dea com a representació de la castedat i del que hem anomenat àmbit del feréstec, i, alhora, l'essencial ambigüitat d'aquestes funcions. Aquesta ambigüitat no es troba únicament en el fet mateix que s'invoqui Diana amb la finalitat d'atreure Hipòlit cap a l'esfera de poder de Venus, sinó, també, en els trets amb què apareix la deessa mateixa.

La pregària s'inicia amb un complex joc de paraules que parteix de *sola* (v. 406), un terme

⁸³⁰ D'acord amb l'atribució a ZWIERLEIN (1986).

⁸³¹ Un bon resum d'aquesta qüestió a FANTHAM (1993).

habitual en les pregàries per referir-se a la supremacia de cadascun dels déus dins les seves respectives esferes de poder⁸³², i repeteix el mateix terme en el v. 407 per referir-se a la solitud de les muntanyes en què habita Diana. A partir d'aquí, entrelaçades amb la pregària, apareixen les invocacions a la mateixa dea en tant que Lluna (vv. 409-411)⁸³³, i, per tant, no necessàriament casta -més endavant trobarem l'al·lusió obligada a Endimió-, i Hècate, una deessa que pot aparèixer favorable als amants⁸³⁴. És possible que aquesta invocació a Diana-Luna-Hècate ens remeti a una invocació a Selene -segurament, no identificada amb Àrtemis- que es trobava a l'*Hipòlit I*⁸³⁵, però, independentment de la seva font, Sèneca du a terme un joc interessant: pren Diana i, en pregar-li que empenyi el jove cap als plaers de Venus, ens va mostrant altres aspectes de la deessa que també es troben en la tradició, i que exclouen l'exigència de castedat.

A continuació, en els vv. 418s., la invocació de la Lluna pren un nou gir: [...] *nube rupta cornibus puris [...]*. Encara que òbviament sigui impossible de demostrar-ho, en aquest context és imaginable que la presència d'aquests *cornibus* de la Lluna sigui una al·lusió dissimulada al toro de Pasífae, i un nou pas en la identificació entre els paratges feréstecs per on es mouen Àrtemis i Hipòlit, i la luxúria desfermada de Fedra.

Els bons desitjos que el personatge -sigui Fedra o la Dida- li adreça finalment a Diana són potser el més sorprenent: li desitgen a la dea que no es vegi sotmesa pel poder dels mortals. El primer dels exemples esmentats el constitueixen els càntics tessalis (v. 421), no gens problemàtics, però el segon (v. 422) és un pastor que, gairebé segur, cal identificar amb Endimió, estimat de la Lluna⁸³⁶. Les dades més bàsiques de la tradició es veuen invertides: se li demana a la deessa que abandoni la que hauria de ser la seva funció, i, alhora, s'insinua que la deessa mateixa, *per se*, tampoc no pot complir aquesta funció, no és casta ella mateixa.

La mateixa declaració d'amor de Fedra (vv. 646-671) reprèn aquests temes. La tòrrida comparació entre el cos d'Hipòlit i el que en altres temps tingué Teseu no es limita als dos mortals, sinó que pren com a doble paradigma de bellesa els bessons fills de Leto (v. 654: *tuaeue Phoebes uultus aut Phoebi mei*). Aquesta comparació apunta en dues direccions diferents: d'una banda, compara el jove Teseu, i també Hipòlit, amb Apol·lo, que en aquesta obra no està únicament associat, com d'habitud, a la bellesa, sinó també -en el seu aspecte solar- a Pasífae, la dona luxuriosa que estimà el toro, paradigma de Fedra. En segon lloc, en una comparació que a primera vista pot semblar forçada, assimila l'atractiu eròtic, tant del jove Teseu com d'Hipòlit, amb el de Diana. En el v. 660 diu: *in ore Graio Scythicus apparet rigor*. Els vv. 663-666:

*Te te, soror, quacumque siderei poli
in parte fulges, inuoco ad causam parem:
domus sorores una corripuit duas,*

⁸³² Cf. COFFEY / MAYER (1990) *ad* 406.

⁸³³ Parcialment d'acord amb ARMSTRONG (2006) pp. 101s., que entén que aquesta pregària és conseqüència de l'ambigüitat amb què és presentada Diana en aquesta obra. Entenem, però, que l'ambivalència que podríem anomenar fundamental es troba en Hipòlit, i no en Diana. PADUANO (1974) p. 94 i BOYLE (1987) *ad loc.* entenen, des de punts de vista diferents, que allò que es posa de manifest en la pregària a Diana-Hècate és la ineficàcia d'aquesta, i de la pregària en general. COFFEY / MAYER Eds. (1990) *ad loc.* la despatxen simplement com una pregària ineficaç, anàloga a *Èdip* 299-392.

⁸³⁴ Cf. Teòcrit, *Idil·lis*, 2.10-14.

⁸³⁵ BARRETT (1964), p. 19, fr. E 35 n. 1, 36 n. 4.

⁸³⁶ Cf. COFFEY / MAYER (1990) *ad loc.*

te genitor, at me gnatus.

Així, en aquests versos trobem, en primer lloc, que Fedra insisteix que aquells trets essencials que estaven lligats a la castedat d'Hipòlit es troben, alhora, entre els motius pels quals el jove és objecte de desig. I, en segon lloc, l'al·lusió a la seducció d'Ariadna per Teseu ens remet, encara que de manera molt indirecta, a un dels motius de l'obra, que és la corrupció successiva dels diferents membres d'una mateixa família, la presència d'un desig eròtic incontrolat en una mateixa línia de successió⁸³⁷. El motiu purament mitològic de l'ascendència solar apareix aquí lligat al caràcter inevitable d'aquesta corrupció.

En els vv. 736-823, després del fracassat intent de seducció per part de Fedra, el Cor canta la bellesa d'Hipòlit. Compara la bellesa del noi amb la de la Lluna, que ja hem vist identificada amb Diana. Recorre la imatge dels corns. Hi apareix també la imatge del carro, sobre la qual tornarem més endavant (vv. 743-748):

*pulchrior tanto tua forma lucet,
clarior quanto micat orbe pleno
cum suos ignes coeunte cornu
iunxit et curru properante pernox
exerit uultus rubicunda Phoebe
nec tenent stellae faciem minores [...]*

De la mateixa manera, també apareix Dionís com a paradigma de la bellesa d'Hipòlit (v. 760).

El judici favorable sobre la bellesa d'Hipòlit té com a contrapunt, primer, el caràcter dubtós de la bellesa dels mortals (vv. 761s.), el fet que es tracti d'un bé efímer, i culmina, no en un menyspreu d'aquesta bellesa, sinó en un *carpe diem* (vv. 773-776ss.). Insisteix, ara de manera més crua, en la impossibilitat d'escapar del desig eròtic: els paratges feréstecs estan igualment sotmesos a la seva llei, i Hipòlit no podrà evitar el desig de les Driades (v. 784), i, encara més explícit, el de la Lluna que el contemplarà de nit -és a dir, Diana mateixa-. Es repeteix el motiu del carro (vv. 785-787):

*Aut te stellifero despiciens polo
sidus post ueteres Arcadas editum
currus non poterit flectere candidos.*

A continuació repren el tema anterior dels cants tessalis que atreuen la Lluna i els esforços del Cor -sense cap mena de versemblança dramàtica- per evitar que tinguin efecte. S'indica que el

⁸³⁷ Cf. DAVIS (1983) pp. 117-120.

veritable motiu que Diana s'hagi desviat del seu camí podrien no haver estat aquests cants, sinó Hipòlit mateix (vv. 792-794):

*[...] tu fueras labor
et tu causa morae, te dea noctium
dum spectat celeres sustinuit uias.*

Els últims versos d'aquesta Oda Coral insisteixen en els perills de la bellesa i li desitgen a Hipòlit que li arribi ràpidament la senectut (v. 820-823). No podem deixar de veure-hi una afinitat amb els versos de l'*Hercules furens* en què el Cor recomanava l'abandó de l'heroisme per tal d'arribar a l'ancianitat⁸³⁸.

En la seva condemnaió d'Hipòlit, Teseu parla des d'un altre punt de vista. Igual que el seu equivalent euripideu, acusa el jove de luxúria. Però, a diferència d'aquest, no fonamenta les seves acusacions en una simple contraposició entre una aparença de castedat i una realitat viciosa, sinó en el mal que Hipòlit du a la seva mateixa sang, la barbàrie de les Amazones que tant poden rebutjar el tàlem com lliurar-se a la promiscuïtat (vv. 907-914):

*[...] redit ad auctores genus
stirpemque primam degener sanguis refert.
est prorsus iste gentis armiferae furor,
odisse Veneris foedera et castum diu
uulgare populis corpus. o taetrum genus
nullaque uictum lege melioris soli!
ferae quoque ipsae Veneris euitant nefas,
generisque leges inscius seruat pudor.*

Malgrat l'al·lusió a les feres, no sembla que aquí s'intenti crear una representació d'una natura "casta", sinó més aviat al contrari: Hipòlit és encara més salvatge, més incivilitzat que les feres. Aquesta barbàrie, igual que la degeneració de Fedra, s'inscriu d'una banda, com ja hem vist, en la relació genealògica amb imatges d'una cosa i de l'altra, que són Antíope i Pasífae. Però, alhora, semblen ordenades a un altre fi: mostrar-nos com la visió que els diferents personatges projecten sobre Hipòlit no és la d'un jove allunyat de tota luxúria, sinó la d'un noi que és ell mateix objecte de desig, i que prové d'una estirp que per si mateixa es podria associar a l'Eros.

Encara trobem, com a mínim, un passatge en què la posada en qüestió sembla provenir d'Hipòlit mateix, en els vv. 566-568:

⁸³⁸ En els ja comentats vv. 175-201.

Detestor omnes, horreo fugio execror.

sit ratio, sit natura, sit durus furor:

odisse placuit. [...]

Aquests versos es podrien entendre com a prova que la misogínia, i, per extensió, la castedat d'Hipòlit no són racionals, i, per tant, no poden correspondre a un sa esforç filosòfic. El jove introdueix un obvi element d'arbitrarietat: la seva anterior representació idíl·lica de la vida dels antics, i dels seus intents presents de reviure-la fora de la ciutat, va acompanyada d'un odi que alguns estudiosos han vist com a condemnable des d'un punt de vista estrictament filosòfic⁸³⁹. No podem negar de pla aquesta possibilitat, però hem de dir que tampoc no ens inspira massa confiança. Hem de recordar, de bell nou, que Hipòlit no és un personatge real, ni, probablement, tampoc un intent de transposar un ésser humà real al món del *mythos*, sinó un personatge que pertany a la tradició poètica compartida pel poeta i pel seu públic, i que els continguts filosòfics que es troben en l'obra estan mediats per aquesta tradició.

Però podem enfocar-ho d'una altra manera: la misogínia d'Hipòlit està associada a la visió tòpica de l'Edat d'Or que el personatge acaba de transmetre, i s'entén que forma part d'una vida associada a les lleis de *natura*. És possible, de fet, que Sèneca tingui present el passatge en què l'Hipòlit euripideu presenta la seva vinculació a Àrtemis com a conseqüència de la seva pròpia *physis*⁸⁴⁰. Però en aquests versos el dramaturg du a terme l'operació contrària: aquí, el jove no té una consciència efectiva que el seu mode de viure estigui fonamentat en la *physis*, que correspongui a les lleis de la natura, sinó que, en últim terme, la seva misogínia té un origen desconegut. Ens dóna tres possibilitats *-ratio, natura, furor-*, i no hi ha elements en l'obra que ens permetin de decidir-nos per un de tots tres.

La interpretació de tots tres termes és problemàtica per si mateixa, i també ho és la relació d'aquests amb el rerefons estoic de Sèneca, perquè, així com és fàcil d'acceptar que Sèneca té en compte el seu propi marc intel·lectual en compondre les seves obres dramàtiques, és summament difícil de dir fins a quin punt el públic intencional de l'obra atribuïa significat estoic, un per un, als termes emprats, i fins a quin punt el dramaturg esperava que els compregués d'aquesta manera i actuava en conseqüència. Cal afegir-hi els problemes mateixos de la traducció dels termes grecs al llatí *-natura* podria ser-ne un exemple prominent⁸⁴¹ - i de la interpretació del pensament de Sèneca. COFFEY / MAYER (1990) *ad loc.* interpreten aquest terme com a *instinct*, i CARBAJO els segueix en la seva traducció. S'obre així la possibilitat de considerar-lo un *tertium* entre la mera racionalitat i la follia, que d'alguna manera indicaria adequació a les lleis del cosmos, sense que aquestes fossin compreses per l'agent. Però la qüestió resta inevitablement oberta, almenys si la prenem en la seva isolació.

Perquè, en un altre pla, és difícil de negar que aquest vers reprèn motius de l'obra. En primer lloc, *natura* mateixa, que en la *Phaedra* sembla associar-se, no simplement a la satisfacció de desitjos naturals qualssevol, sinó, especialment, del desig eròtic. Un passatge molt significatiu es troba en els ja citats vv. 352s.:

⁸³⁹ Dos articles prou representatius d'aquesta interpretació, que podem considerar recurrent, són LEFÈVRE (1972) i DAVIS (1983).

⁸⁴⁰ Els vv. 73-87 que acompanyen l'ofrena de la garlanda.

⁸⁴¹ LÉVY (1996) p. 19 indica que *natura* no és un equivalent exacte de la *physis* grega. Un breu, però interessant tractament dels possibles elements platònics en la noció senequiana de *natura*, potser allunyat del tema que ara ens ocupa, però igualment interessant, es troba a CHAUMARTIN (1996) pp. 186-188.

[...] uindicat omnes

natura sibi, nihil immune est [...]

Aquests versos culminen una Oda Coral en què el Cor ha donat una visió de l'Eros en què és difícil de distingir fins a quin punt es parla d'una divinitat amb trets definits, d'una representació antropomòrfico-narrativa, i fins a quin punt es descriu un aspecte de l'ordre del cosmos en què la divinitat no té altra funció que la merament representativa i es pressuposa la interpretació al·legòrica.

En el v. 481, la Dida també s'havia referit a *natura* com un principi que conté clarament l'impuls eròtic.

Així doncs, en cercar una causació per a la seva misogínia, Hipòlit recorre, d'una banda, a dos termes entre els quals és fàcil d'establir una contraposició, *ratio* i *furor*, amb una valoració ètica evident. Entre tots dos n'introdueix un tercer, *natura*, que és un terme fonamental de l'estoïcisme, que apareix en l'obra en llavis d'Hipòlit per fonamentar un mode de vida cast i allunyat de la corrupció de les ciutats, però que també trobem en boca d'altres personatges per referir-se a l'impuls eròtic.

Així, la tragèdia d'Hipòlit es desenvolupa entorn del doble sentit d'aquest passatge. El jove malda per remetre el seu estil de vida a aquest principi que anomena *natura*. Però des d'instàncies discursives diverses, no pas d'acord amb una lògica intradramàtica que sigui evident⁸⁴², s'insinua que les pretensions del jove no tenen fonaments sòlids: el Cor i la Dida posen en relació *natura* amb un ordre còsmic de què forma part, precisament, el poder abassegador de l'erotisme, i Hipòlit mateix, en mostrar la misogínia que forma part del seu intent de viure d'acord amb uns principis d'un món ancestral, dubta que realment la seva actuació estigui acordada amb l'ordre de l'univers, o d'una *ratio* que en la tradició estoica condueix també cap a aquest ordre de l'univers, i hi reconeix la possibilitat d'un *furor*, d'una follia⁸⁴³.

No podem amagar les dificultats que ens crea aquesta última posició, òbviament contrària al pensament senequià. Havíem vist quelcom, fins a un cert punt, anàleg en la I Oda Coral de l'*Hercules furens*. Però allí, en primer lloc, el problema quedava minimitzat per la contraposició entre el Cor i un personatge sòlidament arrelat en la tradició com a paradigma de *uirtus*. En segon lloc, la doctrina que expressava el Cor de l'*Hercules furens* no era pròpiament senequiana, però sí clarament afí a certs aspectes del pensament senequià, com una versió imperfecta: es podia posar en relació amb *De Brevitate Vitae*, amb les modalitats d'epicureisme que Sèneca també explota en el seu discurs, etc. El cas de la *Phaedra* és molt diferent: un discurs d'exaltació de l'Eros que ni troba un contrapunt eficaç en l'obra ni sembla que es pugui conciliar amb el pensament de Sèneca

⁸⁴² És a dir: la incapacitat del jove Hipòlit de realitzar l'Edat d'Or en la seva vida no és pròpiament un punt de vista en un conflicte dramàtic que serveixi de base a tot l'argument de l'obra, sinó que hi apareix com a comentari continuat, que permet, potser, trobar un sentit a l'acció, però que no dirigeix aquesta mateixa acció. Cf., novament, GARTNER (2003) a propòsit del complicat rol del Cor en la tragèdia senequiana.

⁸⁴³ PETRONE (1984), a la p. 106, diu que, aquí, Sèneca es troba "*in lampante ma felicissima contraddizione con se stesso*". Fa referència a DINGEL (1974) p. 99s., que mostra la contradicció entre aquesta Oda Coral i la doctrina exposada en el *De Providentia*. En el pla de la mera textualitat, tenen raó. Però parteixen tots dos d'un pressupòsit que nosaltres no seguim: que els Cors de la tragèdia senequiana representen d'alguna manera el punt de vista de l'autor. No neguem, de tota manera, que la interpretació de les intervencions del Cor planteja un dels principals problemes exegètics d'aquesta tragèdia.

mateix⁸⁴⁴.

La qüestió encara es torna més complexa pel fet que aquest discurs antiestoic del Cor és en molt bona mesura un discurs sobre la divinitat, i no una divinitat que aparegui en la tragèdia com a personatge, sinó, més aviat, una divinitat ignota, que és objecte de discursos i judicis diversos.

7. Les divinitats en la *Phaedra*

La *Phaedra* és una obra en què la divinitat apareix de manera continuada en el discurs, en què la divinitat -o, més aviat, un cert nombre de divinitats- es transforma en matèria de discussió. Però, en canvi, no hi trobem un discurs que clogui l'obra, una declaració definitiva a propòsit dels déus, ni un desenllaç que legítimi o desqualifiqui els discursos que s'han anat succeint. Diversos personatges ens diuen, en moments diferents, que Venus i Amor s'identifiquen amb *natura* mateixa i governen totes les coses, i també que Venus i Amor no existeixen i són únicament una màscara per als vicis dels ociosos. Hom parla d'una humanitat primigènica que no coneixia la luxúria ni cap altre vici, i que encara pot reviure en les muntanyes i els boscos, i també de la presència de la luxúria en aquests mateixos espais.

El desenllaç mateix de l'acció dramàtica sembla una expressió d'aquesta mateixa inconclusivitat: Fedra mor sense un objectiu precís, i, des del punt de vista d'aquest personatge, la mort constitueix un nou vehicle per reunir-se amb Hipòlit⁸⁴⁵. Teseu no es reconcilia amb Hipòlit, sinó que conclou l'obra amb un esforç, sembla que inútil, per reconstruir el cadàver del jove. Els intents de relacionar aquesta escena amb *Bacants*⁸⁴⁶ potser són encertats, però no podem deixar de banda una diferència fonamental: allò que en Eurípides concloïa amb un acte etiològic troba el seu final, aquí, en un mer acte d'impotència que no comporta una fundació posterior.

Cal esmentar, encara, Neptú. En aquesta obra no està lligat a la resta de personatges per una relació cultural subjacent a la història narrada, com sí que succeïa en l'Atenes del segle V a. C. amb el sistema de cultes trezeni. Seria fàcil de justificar la seva presència pel simple recurs a l'argument preexistent i a la tradició poètica, i donar per fet que en aquesta obra no representa res d'especial. Tot i això, creiem reconèixer-hi un cert gir temàtic: al llarg de tota l'obra, la imatge del toro s'ha posat en relació, de manera repetida, amb la bèstia estimada per Pasífae, i, per tant, amb la presència de l'eros en l'àmbit del feréstec, i amb el desig de Fedra per Hipòlit. Més enllà d'interpretacions psicoanalítiques que potser són legítimes, però que ara no són objecte de la nostra consideració⁸⁴⁷, és possible que la figura del toro enviat per Neptú encaixés de manera recognoscible en aquests esquemes: la insistència en el toro de Pasífae, en els corns de la lluna, etc., potser trobava la seva culminació, per al públic intencional de l'obra, en la mort d'Hipòlit sota l'atac del brau sorgit de l'aigua.

⁸⁴⁴ Encara que el to polèmic perjudiqui l'exposició de les seves tesis, no podem negar que DINGEL (1974) pp. 97-100 té, com a mínim, raons per defensar-les.

⁸⁴⁵ Les expressions emprades per Fedra tenen un regust estranyament modern: “(...) *te per undas perque Tartareos lacus, / per Styga, per amnes igneos amens sequar. / (...) / non licuit animos iungere, at certe licet / iunxisse fata. (...) confugimus ad te: pande placatos sinus.* (vv. 1179s., 1183s., 1190).

⁸⁴⁶ Cf. SEGAL (1986) p. 215.

⁸⁴⁷ Novament hem de citar SEGAL (1986), en què les possibilitats de dur a terme una lectura sistemàtica de la *Phaedra* de Sèneca des del punt de vista de la psicoanàlisi es duen fins a l'extrem.

Però, malgrat aquest caràcter inconclusiu dels discursos sobre la divinitat, sí que trobem una sèrie de fils conductors en els diversos tractaments d'aquesta. Els podem prendre com a base per formular una interpretació. Són els següents:

1) Pràctica identificació entre la divinitat i l'esfera presidida per aquesta divinitat. La discussió entorn de Venus i Diana és la discussió entorn de la luxúria, entesa com a potència que afecta la natura sencera, i sobre la possibilitat d'una vida casta relacionada amb el feréstec i amb la possibilitat de viure una Edat d'Or en el món present. A part de la breu al·lusió d'Hipòlit a la presència de Diana en els vv. 54ss. -una al·lusió de significat poc clar, d'altra banda-, no hi ha res que ens permeti de fer una distinció sòlida entre els déus, tal com apareixen en aquesta tragèdia, i la concepció d'arrel estoica expressada per Sèneca mateix a *De Beneficiis* 4, 7-8: tant les divinitats com la noció de *natura* són maneres diverses d'expressar una única racionalitat divina que governa el cosmos. La peculiaritat que trobem en la *Phaedra* és que aquesta “racionalitat divina” apareix descrita, més aviat, com a irracionalitat.

2) La discussió implícita en l'obra té com a objecte la supremacia de Venus / Amor i de tot el que aquest parell de déus signifiquen, i la possibilitat, o impossibilitat d'escapar-ne, representada per les diferents formes que adopta Diana. No adopta en cap moment la forma d'una vindicació normativa de l'impuls eròtic, una validació d'aquest com a part d'un “ordre còsmic” real o imaginat, sinó més aviat com a afirmació que el cosmos és regit per una potència desordenada. Tots els personatges se sotmeten d'una manera o una altra al poder d'Amor: Teseu apareix explícitament marcat com a luxuriós, Fedra ja ho és per tradició, Hipòlit mor després que es posi en dubte de manera continuada la seva castedat, etc. Però l'obra, a diferència de l'*Hipòlit* euripideu, conclou de manera inequívoca amb la desgràcia de tots ells i amb la destrucció de tot ordre en la petita societat que constitueixen.

3) El poeta es lliura a un joc simbòlic que certament construeix amb materials tradicionals, però que potser en aquesta tragèdia adopta una forma pròpia. La luxúria apareix gairebé com una maledicció que es troba pertot, però molt especialment en Fedra, i que s'associa de manera repetida a la generació anterior: l'Amazona, Pasífae i la figura del toro, i, també, a l'animalització dels personatges humans.

No trobem en aquesta obra una veritable legitimació de la castedat d'Hipòlit, potencialment denigrada en els ja esmentats vv. 566-568, o simplement d'una forma de vida que no fos presonera de la luxúria. Aquesta manca de legitimació s'expressa de manera molt plàstica en el desenllaç de l'obra, en què la fundació del culte heroic d'Hipòlit és substituïda per la impossibilitat⁸⁴⁸ de Teseu de tornar a encaixar els trossos del cadàver del seu fill. En aquesta escena, de caràcter potser més estilitzat que no pas macabre⁸⁴⁹, apareix en el presumpte espai escènic la negació de la possibilitat

⁸⁴⁸ BITTRICH (2005) p. 135 crida l'atenció sobre el fr. 446 KANNICHT i diu que el *Kalyptomenos* probablement finalitzava amb un *makarismos*.

⁸⁴⁹ Cf. DUPONT (1995) pp. 17s: “*La présence réaliste de lambeaux sanglants serait un contresens historique sur la signification esthétique de ces scènes pour les Anciens. Thésée essayant de reconstituer comme un puzzle le corps morcelé d'Hippolyte cherche à sculpter la dernière image de son fils, qui doit être celle d'un 'beau mort', l'image qui se graverà dans les mémoires et qui pourra devenir un statue sur son monument funéraire. [...] C'est pourquoi ce corps qui est une forme perdue, s'il devient par la mise en scène de la viande [...] ou des linges sanglants, ne pourra pas donner au spectateur français la valeur symbolique des gestes et des mots de Thésée. En revanche si le morcellement du corps trouve une réalisation esthétique en relation avec ce 'beau corps', fragments d'une statue en pierre, ou cailloux multicolores d'un mosaïque, le macabre pataugeant va disparaître et laisser s'installer un sentiment plus grave*”

de constitució d'un ordre posterior a la mort del jove, una possibilitat que sí que era present en l'*Hipòlit* conservat, i probablement també en l'altre.

Encara que sigui impossible d'arribar a conclusions definitives sobre aquesta obra, pensem que sí que és factible de formular una hipòtesi de mínims que parteixi de les conclusions a què hem arribat en el nostre Capítol V. Partirà de la nostra visió prèvia de la tragèdia senequiana: aquesta no és un mitjà per comunicar idees que procedeixin directament de la tradició filosòfica, ni per transposar a l'espai escènic tal qual les concepcions del món pròpies de la Filosofia. És un medi que es regeix per convencions pròpies, susceptible de lectura filosòfica, d'estructuració filosòfica mitjançant mètodes com l'al·legoria, però que no té perquè reproduir de manera sistemàtica sobre l'escena la concepció del món pròpia de l'estoïcisme, ni de qualsevol altra escola.

En el cas de la *Phaedra*, la relació amb el rerefons intel·lectual estoic es fa evident en els procediments de representació dels déus, però no en el contingut dels déus mateixos: es fa gairebé explícita la qualitat al·legòrica d'aquests, però allò que expressen no correspon a una visió estoica del món, i ni tan sols no podem trobar una manera d'encaixar-los en una complexa al·legoria de significat -creiem nosaltres- recognoscible com podia ser l'*Hercules furens*. El món de la *Phaedra* produeix la impressió d'un "món invertit", expressat, tot i així, en termes estoics.

D'altra banda, la visió de l'Edat d'Or i la seva relació amb allò que Sèneca mateix ens explicava a *Epistulae Morales* 90 és significativa, no perquè Sèneca les hagi fet coincidir de manera deliberada -això últim seria indemostrable-, sinó perquè hi podem reconèixer un repertori anàleg de *topoi*, una visió de fons que és comuna a tots dos textos. L'aparent derrota final d'aquesta visió de l'Edat d'Or no en modifica el caràcter.

La mateixa manca d'informació ens empeny cap a la següent hipòtesi: Sèneca, en un marc social i cultural en què la composició de tragèdies sembla haver estat per si mateixa marca de prestigi, fa una obra de teatre en què presenta una *variatio* de la història d'Hipòlit i Fedra en què la participació dels déus en l'argument, que es troba en l'*Hipòlit* conservat i que segurament també es trobava d'una manera o una altra en l'*Hipòlit* perdut i en la *Fedra* de Sòfocles, apareix expressada en termes estoics com a manifestació d'afectes, de *pathe*⁸⁵⁰. Aquests inclouen tant l'erotisme mateix com, probablement, el *furor* amb què Hipòlit odia les dones, que al llarg de l'obra rep un tractament que, en definitiva, podríem qualificar d'irònic: els altres personatges, cadascun per la seva banda, ens recorden que la lascívia està inscrita en la bellesa del cos d'Hipòlit, que la castedat de Diana i del món feréstec són dubtoses, que la mare d'Hipòlit, l'única dona a qui aquest no odia, també pot ser objecte d'una representació hipersexualitzada. Ens costa de creure que l'objectiu sigui transmetre una doctrina determinada, tal com advertir que la misogínia excessiva pot ser perjudicial, i banalitats similars. La complexa elaboració poètica de la *Phaedra* ens fa pensar més aviat en una representació dels afectes per la representació mateixa. No tenim manera de saber quina fou la destinació específica d'aquesta *Phaedra*, per bé que hem de pensar que Sèneca la contemplava a la llum dels seus propis punts de vista sobre poesia i teatre. Novament, tendiríem a pensar que Sèneca concep la poesia mateixa -i no ens referim simplement als textos, sinó també, potser sobretot, a la praxi comunicativa- com un *factum*, com quelcom que ja forma part de les pràctiques socials de grecs i llatins, i que pot ser objecte d'interpretació des de diferents punts de vista, però que no necessita pròpiament una fonamentació, una justificació sense la qual els gèneres poètics serien

: *la mort définitive, irréparable, de la beauté*". Creiem que, almenys en aquest cas, DUPONT descriu molt bé el caràcter de la tragèdia senequiana, que, per descomptat, no pot ser una obra destinada a suscitar "emocions fortes" en un context en què la mort mateixa pot fer-se espectacle.

⁸⁵⁰ RIEMER (1997) p. 151 n. 42. Una interessant interpretació de l'ús de categories estoiques en la constitució dels personatges a GILL (2009) pp. 70-83.

objecte de rebuig.

Voldríem formular, encara, una hipòtesi que no gosem fer nostra, perquè la trobem massa especulativa: és possible que l'Hipòlit senequià no sigui una mera víctima dels afectes, sinó que hi retrobem l'al·legoria del *generosus adulescens* que havíem vist a propòsit de l'*Hercules furens*: el jove que s'entesta a seguir el camí de la *uirtus* malgrat tots els sofriments que això comporta i ho paga amb el sofriment i la desgràcia que són la confirmació d'aquesta mateixa *uirtus*. La comparació amb Faetó que fa el Missatger en el v. 1092 podria apuntar en aquesta direcció. En aquest cas, podríem entendre en aquesta obra, malgrat les evidents dificultats interpretatives, un interès més explícit per representar les diferents formes de sensualitat que aparten l'home virtuós dels seus objectius, i els perills que poden trobar-se inscrits en el cos de l'home virtuós mateix. És una hipòtesi que, tal com hem dit, no gosem fer-nos nostra: almenys en l'estadi actual de la nostra recerca, no trobem en el text elements suficients com per defensar-la o per desmentir-la. Però creiem, de tota manera, que no podem perdre de vista aquesta possibilitat. Si aquest fos el cas, podríem parlar, també aquí, d'utilització d'un determinat heroi com a paradigma ètic, per bé que aquesta utilització no estigui arrelada de la mateixa manera en la tradició prèvia.

8. Conclusions parcials

Encara que sigui molt difícil d'arribar a una interpretació convincent de l'obra, pensem que sí que és possible d'arribar a algunes conclusions a propòsit de la manera com hi són tractades les divinitats. Podríem sintetitzar-les de la següent manera:

1) La *Phaedra* demostra, amb molta més nitidesa que l'*Hercules furens*, que la tragèdia senequiana es troba desvinculada de les necessitats del culte. La discussió entorn dels déus, tal com l'hem vista en aquest capítol, és de caràcter ètic, i allò que es discuteix és allò que els déus representen. La creença -real o no- del filòsof estoic Sèneca en una Edat d'Or primigènia no hi interfereix: allò que fa el dramaturg és introduir en el món del drama una noció que es trobava en el mateix pensament estoic que prenia les representacions tradicionals dels déus com a merament al·legòriques.

2) No hi apreciem, tampoc, el problema de la representació de la divinitat d'una manera comparable a com el trobàvem en Eurípides. En presentar un món en què governen els *affectus*, Sèneca empra les divinitats i l'ordre presumptament encarnat per aquestes com a mitjà per a la discussió dels *affectus* mateixos, d'una manera que no té implicacions directes per al culte de les divinitats esmentades.

3) Hipòlit mateix apareix com una figura de la tradició poètica, construït a partir de models poètics, i no hi trobem indicis que ens permetin d'associar aquest heroi a formes de culte minoritàries.

Les diferències respecte d'Eurípides ens semblen prou òbvies. En aquest cas, a diferència del de l'*Hercules furens*, no sembla que Sèneca tracti una figura rellevant per si mateixa per a la tradició estoica. Potser per això, més evidentment que en l'altra tragèdia, el complex tractament dels déus,

separat d'allò que aquests mateixos déus podien representar en la filosofia o en el culte públic, ens remet a la tradició de la *theologia tripertita*. Els déus de la *Phaedra*, en boca del Cor, poden semblar poc més que abstraccions, però, alhora, són déus del teatre, matèria per al poema, i no objecte d'una veritable cerca de caràcter filosòfic.

VIII. Conclusions

És molt difícil d'arribar a conclusions sòlides a partir d'un material que és molt limitat *per se*. Els motius pels quals hem treballat només quatre tragèdies són extrínsecs al nostre estudi, i no exclouen una recerca posterior que abasti més obres. Les limitacions en el material mateix ja són insuperables: no tenim mostres representatives de tot el que fou el gènere tràgic al llarg de la seva història, ni podem reconstruir de manera detallada la seva evolució, i ens manquen obres i autors clau. Dins d'aquests límits, com ja hem dit al començament, totes les nostres conclusions seran sempre provisionals.

El nostre objectiu era posar en relació les tragèdies estudiades amb els seus respectius marcs epistèmics, i veure com la distància entre Eurípides i Sèneca reflecteix les transformacions que s'han donat en aquest marc. La representació dels déus hi té un paper clau que segurament no tindria en d'altres contextos. El conjunt de discursos del món hel·lè antic que parla sobre els déus -un conjunt prou heterogeni que inclou la poesia en les seves diverses formes, les manifestacions més variades de *sophia*, i, a la fi, una Filosofia ja pròpiament constituïda com a disciplina- són centrals en la constitució dels sabers que en cada moment es prenen com a paradigmàtics. No es tracta únicament del valor cognitiu que tingui en cada cas la tragèdia, sinó de la manera com els discursos exteriors a la tragèdia queden recollits i reflectits en aquesta.

El procés evolutiu que hem tractat d'identificar en els respectius tractaments de les divinitats que trobem en aquestes obres tràgiques va des d'un sistema epistèmic mixt oral / escrit en què la *performance* té un paper molt important en la difusió de sabers i discursos autoritatius, i l'estructura política es restringeix a l'àmbit de la *polis*, fins a un altre en què els sabers han quedat codificats en textos escrits i institucions accessibles a les elits, i estan vinculats -encara que no de manera normativa- a una estructura política de gran abast com pot ser l'Imperi Romà. En ambdues situacions, la divinitat és objecte del saber en general, i no sembla que en cap moment, fora potser d'algun intent isolat, es constitueixi un paradigma de coneixement en què la divinitat sigui irrellevant.

En la primera d'aquestes dues situacions, la representació dels déus passa gairebé inevitablement per la *performance* poètica i, dins de la *performance*, per un nombre relativament reduït de formes de representació que hem denominat, per manca d'un nom millor, "paradigma homèrico-hesiòdic". Enfront d'aquest conjunt de representacions n'hi ha moltes d'altres, vives en àmbits diversos, però -almenys per a nosaltres- difícils de categoritzar. La crítica d'aquest paradigma en nom d'una visió depurada de la divinitat sembla haver estat freqüent ja en èpoques molt reculades, però, per motius que en últim terme resten desconeguts, conviu amb la continuïtat del paradigma homèrico-hesiòdic mateix. Cal tenir clar que aquesta crítica no apareix com el que podríem anomenar "crítica de la religió", sinó que, en la majoria dels casos, aspira a formes de representació depurades de la divinitat, les quals, tot i així, no constitueixen un veritable repte per a la preeminència de l'esmentat paradigma. El nombre relativament escàs de textos que ha arribat fins a nosaltres només fa sentir si entenem:

- 1) Que els grecs d'aquesta època separaven divinitat i representació de la divinitat, que

entenien que la representació de la divinitat en la poesia, el teatre, la iconografia, etc., no ensenyava com era la divinitat mateixa;

2) Que, de tota manera, la *performance* poètica, l'estatuària, etc., complien una funció cultural i, per tant, havien de ser pietoses. Això no era banal: les crítiques adreçades a la poesia solen criticar-la, precisament, perquè consideren que no està a l'alçada de la divinitat. Així es crea una complexa dialèctica, en què un dels vehicles per reivindicar l'excel·lència d'un poema, de la pròpia doctrina, etc., és denunciar els altres com a impietosos, sense que, aparentment, aquests intents tinguin cap mena d'efecte -com, per exemple, substituir uns textos canònics en unes determinades celebracions per uns altres textos considerats "millors"- . Podríem arribar a pensar que la crítica d'altres textos com a impietosos funciona, o arriba a funcionar com a marca de gènere, com a vindicació ja convencionalitzada de l'excel·lència pròpia.

En el context epistèmic de Sèneca, que hem posat en relació amb la doctrina tradicionalment coneguda com a *theologia tripertita*, existeix de manera efectiva un sistema de sabers escrit i lligat a institucions que preserven aquests escrits i els estudien. Són sistemes de coneixement que recolzen sobre un saber general, la Filosofia, que no té uns principis definits, sinó que està fragmentat en diverses escoles i corrents, i que fins i tot, *a fortiori*, pot ser de definició imprecisa. Malgrat això, sembla que, almenys durant els primers temps de l'Imperi Romà, s'ha estès entre les elits la noció que la divinitat pròpiament dita es coneix mitjançant l'estudi de la Filosofia, i que les divinitats del culte i les de la tradició poètica -que té les seves arrels en l'oralitat però es transmet mitjançant l'escriptura- tenen, en tant que representacions, una funció determinada, però no són la divinitat pròpiament dita. La relació entre la divinitat de la Filosofia i les representacions de déus en la poesia es fa, sobretot, mitjançant la representació al·legòrica, sense que en quedin exclosos altres procediments.

La tragèdia és un gènere que té el seu origen en *performances* de caràcter cultural. Èsquil, Sòfocles i Eurípides componen les seves tragèdies per a aquestes *performances*, i el context històric no ens permet de pensar que puguin deslligar-se d'aquesta funció cultural. Almenys en el segle V a. C., aquest gènere és fonamentalment una *performance*, i l'hem d'entendre com una *performance* complexa en què diferents formes poètiques i modalitats de discurs s'aglutinen en una acció escènica que representa una història que, en general, es considera rellevant per a la *polis* i els seus cultes. Aquest mateix caràcter aglutinador, i potser l'existència d'un ric debat intel·lectual en el mateix context en què es desenvolupa la tragèdia àtica -un debat públic i, en molt bona part, oral-afavoreixen que tant les formes tradicionals, homèrico-hesiòdiques, de representació dels déus, com les diverses formes de crítica d'aquestes formes de representació coexisteixin en un mateix espai discursiu. Trobàvem un exemple fàcil a les *Troianes* d'Eurípides: la història representada gairebé pressuposa el judici de Paris, però, alhora, un dels personatges de la tragèdia pot denunciar el relat del judici de Paris com a impiu. La pietat de l'acte de parla específic sembla trobar-se per sobre de la coherència argumental.

El cas de Sèneca és més complex, en tant que no coneixem cap altra tragèdia de la seva època -a part del cas, òbviament especial, de l'*Hercules Oetaeus* i de l'*Octavia*, que, si no són de Sèneca, segurament són imitacions conscients- i no podem dir fins a quin punt coincideix amb els altres. Però podem arribar a una convicció raonable, almenys, pel que fa a alguns punts essencials:

1) Són obres que potser es representaven o potser no, però que, en tot cas, s'adrecen a unes elits que les jutjaran, fonamentalment, com a obres escrites.

2) Es difonen entre aquestes mateixes elits que tenen assolida la *theologia tripertita* i que ja

no consideren essencial ni la relació entre gèneres poètics i activitat cultural -encara que aquesta relació es mantingui en la pràctica-, ni fan qüestió del caràcter pietós, o no pietós, de l'obra representada.

3) No tenim motius per pensar que es tracti de peces didàctiques de caràcter estoic -els elements estoics que hi apareixen no semblen suficients per poder parlar, de veritat, d'una "tragèdia filosòfica", una expressió que segurament sí que es podia aplicar a les tragèdies atribuïdes a Crates, Diògenes de Sínope, Enòmaos de Gàdara, etc. Però el marc intel·lectual des del qual es construeixen els personatges, els arguments, les escenes, etc., és, alhora, el de la poesia retoritzada de l'Alt Imperi i el de la doctrina estoica que Sèneca mateix representa, i que tenia una presència important, i multiforme, entre les elits llatines.

Així, les tragèdies d'Eurípides i els déus que hi apareixen -sigui com a objecte de discurs, sigui com a personatges- estan concebuts per a una celebració cultural. El debat que pugui aparèixer en les seves tragèdies sobre el caràcter adient o no adient d'unes determinades històries i representacions forma part d'aquest mateix acte cultural, retorna sobre aquest, tracta l'aptesa dels mitjans que s'hi empren. En alguns casos podríem dir que es reflexiona sobre allò mateix que s'està fent. Sigui com sigui, el debat hi apareix, d'una manera o una altra, com a contribució a l'acte cultural mateix, a una glorificació de la divinitat que no hem d'entendre merament com a glorificació de les divinitats que apareixen de manera immediata en les obres de teatre dels diferents gèneres.

En Sèneca, en canvi, la representació dels déus pot provenir de tradicions molt variades, i no només de les exclusivament poètiques. La tradició al·legòrica estableix un vincle entre els déus de la poesia i els de la filosofia, però la mateixa pressuposició d'aquest vincle afecta, d'entrada, la comprensió de les divinitats poètiques: la necessitat d'interpretació, de remetre-les a una altra cosa que *també* és objecte de discurs, es pressuposa, mentre que, en la tragèdia àtica, la distinció entre la representació de la divinitat, i la divinitat mateixa, no pressuposa que existeixi un discurs que sí que ens digui com són els déus. Dubtem molt que les divinitats de la tragèdia senequiana permetin una interpretació sistemàtica: poden provenir de fonts molt diferents. Però, de tota manera, els diversos tractaments reflecteixen les transformacions que s'han produït entre tots dos marcs epistèmics.

Hem pres com a exemple, en primer lloc, les dues tragèdies, d'Eurípides i de Sèneca, que tracten la història del retorn d'Hèracles des del món dels morts i de la follia que el du a matar els seus familiars. Ens sobtava que en l'Hèracles euripideu es produeixi un complex debat entorn de la justícia de Zeus i de la veritable naturalesa dels déus, mentre que aquest debat desapareixia en l'obra dramàtica del filòsof Sèneca. Però potser no tenim motius per sorprendre'ns. La discussió entorn de la representació dels déus -que en el cas de l'*Hèracles* és obertament metapoètica-, de la dignitat de la seva representació, de les concepcions morals que cal adoptar a partir d'un coneixement adequat del que és la divinitat, etc., pertanyen a la problemàtica que Eurípides podia conèixer i es troba sota formes molt variades en la seva tragèdia. Des d'aquest punt de vista, la tragèdia és una vindicació constant de la divinitat: primer de manera relativa en llavis d'Amfitrió, amb arguments que ens recorden els de l'anomenada sofística, i, finalment, un cop superada la il·lusió d'una intervenció divina que redreï els bons, mitjançant la doble afirmació de submissió a la *tykhe* per part dels mortals i de reconeixement de la naturalesa virtuosa dels déus. Hèracles declara davant del públic que els veritables déus -almenys en cert sentit, els déus que són objecte de culte- són incapaços d'accions injustes, i, en aquest sentit, la tragèdia té un contingut indubtablement pietós, més enllà d'una coherència argumental que òbviament no preocupava Eurípides ni el seu públic. El desenllaç de la tragèdia implica l'adopció, per part d'Hèracles, d'un model de virtut només esbossat, però que s'apropa molt a l'exegesi filosòfica posterior del personatge.

En canvi, Sèneca no sembla preocupar-se pel caràcter pietós de la representació, ni es

qüestiona l'aparició d'una deessa totalment allunyada de les concepcions estoiques com pot ser Juno. La seva tragèdia no és un acte de culte, i allò que pugui transmetre sobre els déus segueix uns paràmetres molt diferents. Sembla que parteix d'una tradició cínico-estoica en què Hèrcules és figura divina -però com a representació al·legòrica-, i, alhora, paradigma de virtuts, i la desenvolupa en aquesta tragèdia que parteix del model euripideu, però tracta els déus d'una manera molt diferent. La nostra proposta, no totalment original, és que Sèneca empra Hèrcules com a paradigma de virtut, i que el lliga a l'al·legoria de Faetó que ha emprat en el seu propi *De Providentia*. Una idea bàsica en aquest últim diàleg és que l'home virtuós, en tant que virtuós, està condemnat al sofriment: la divinitat li infligeix diverses formes de dolor perquè aquest és l'únic marc en què pot desplegar-se plenament la seva virtut. Així, els treballs d'Hèrcules, i aquest tretzè treball que és la seva follia i la superació de la temptació del suïcidi, es poden entendre com a al·legoria d'aquest camí de sofriment que experimenten els bons. Els termes amb què el dramaturg llatí caracteritza Hèrcules, a despit de certes vacil·lacions, també semblen estoics.

De la mateixa manera, el tractament d'un mateix material en l'*Hipòlit* d'Eurípides i en la *Phaedra* de Sèneca reflecteix les transformacions que s'han produït en el marc epistèmic. L'obra euripidea no sembla pròpiament innovadora en el seu tractament de l'heroi -recordem el cas de les *Bassarides*-, però, en qualsevol cas, la seva estructura és de maridatge entre un *pattern* d'heroització habitual -la destrucció de l'heroi per part d'una divinitat que el detesta, seguit per l'establiment d'aquest heroi com a figura de culte lligada a aquesta mateixa divinitat- i una representació de *hagneia* -en termes moderns gairebé podríem dir: de santedat, de consagració als déus- més pròpia de cultes minoritaris i potser també de tendències “pre-filosòfiques” presents en temps d'Eurípides. Aquest maridatge és especialment significatiu, en primer lloc, perquè el seu protagonista és una figura de culte que té una certa importància en la *polis* atenesa del temps d'Eurípides, i, en segon lloc, perquè sembla que Eurípides s'entesti a explicitar els mecanismes de fundació del culte, a donar-los rellevància dins l'obra tràgica.

Encara que en aquesta obra no es produeixi una crítica directa de les divinitats -potser sí una exhibició de la llunyania del món diví respecte del dels mortals-, sí que hi trobem l'aspiració a representar una *sôphrôsyne* més elevada que la que trobaríem habitualment en els *mythoi* grecs. Insistim que aquest caràcter més elevat no implica, forçosament, que Eurípides proposi el celibat als joves atenesos, ni res de similar. No hem de confondre la representació d'una figura excelsa que encarna una virtut i -quelcom molt diferent- la crida a imitar de manera literal aquesta figura excelsa. Almenys en aquest sentit, podem entendre que l'*Hipòlit* també constitueix un intent de depurar la imatge de la divinitat, de la figura de culte -ja hem dit que no és clar si, en temps d'Eurípides, la resurrecció d'Hipòlit per Asclepi i la seva apoteosi formaven part de l'horitzó d'expectatives del públic-. La integració de dos models que, retrospectivament, poden semblar diferents -un heroi *hagnos* per si mateix, i la seva heroització d'acord amb el *pattern* esmentat- ens pot semblar artificiosa, però ho és solament a partir d'uns pressupòsits moderns que descomponen el text d'acord amb una metodologia determinada. Des del punt de vista del públic intencional, el més probable és que Eurípides no fes altra cosa que emprar referents prou coneguts per construir una història en què el protagonista, sens dubte figura de culte reconeguda, tenia una dimensió moral que no era freqüent, però, segurament, tampoc desconeguda en la tradició poètica.

La *Phaedra* de Sèneca, en canvi, no tracta Hipòlit -i tampoc Venus, Diana i Neptú- com a veritables figures de culte, sinó, més aviat, com a figures que encarnen dins el drama unes determinades nocions contingudes en la Filosofia. Això no vol dir, en absolut, que el “món” que Sèneca representa a la *Phaedra* sigui veritablement el “món” de la filosofia estoica, sinó que l'utilatge intel·lectual emprat correspon, a grans trets, a la manera d'organitzar el món pròpia de l'estoïcisme. El desenvolupament dramàtic, potser una mera *variatio* sobre l'argument rebut, mostra Venus / Amor i Diana com a representacions, en el primer cas, del poder de l'impuls eròtic, i, en el segon cas, com a possibilitat de legitimació divina d'un món de què l'impuls eròtic estigués exclòs,

un món que el personatge d'Hipòlit descriu en uns termes que corresponen a grans trets amb el passat remot de la humanitat que Sèneca descriu a *Epistulae Morales* 90. Aquesta legitimació és discutida de manera continuada al llarg de l'obra, i al final la seva aparent falsedat, o, com a mínim, impotència apareix en la mort d'Hipòlit, i en el suïcidi amb què Fedra tracta de retrobar-se amb l'objecte del seu desig.

La impossibilitat de dir fins a quin punt Sèneca considera que Hipòlit és model de moral, o fins a quin punt el representa com un model mancat, no ens pot distreure de la dada fonamental: els déus apareixen aquí com a plasmació de diferents aspectes de la racionalitat -o irracionalitat- del cosmos. La seva absència de l'escenari, i el comentari continuat sobre la possible actuació d'uns déus que, de fet, no apareixen en l'espai escènic, ens ha fet pensar en la possibilitat que Sèneca estigui glossant sobre versions anteriors de la història. En Eurípides, per exemple, Afrodita i Àrtemis apareixien com a motors inequívocs de l'acció. En Sèneca, en canvi, els personatges parlen des de diferents punts de vista sobre la possibilitat que siguin motor de l'acció, sense que els interrogants trobin cap mena de resposta.

Així doncs, veiem que tots dos dramaturgs tracten el material d'una manera acordada amb els seus respectius marcs epistèmics. Cap d'aquestes tragèdies és d'interpretació fàcil, però creiem que els elements esmentats són suficients per veure com el lligam entre tragèdia i culte, i entre tragèdia i necessitat de mostrar els déus de manera adequada en el culte en Eurípides -encara que aquesta necessitat es pugui manifestar de maneres sorprenents per a nosaltres- ja no es troben en Sèneca. En aquest últim ha desaparegut la immediatesa de la *performance* i del marc cultural, i no ens referim a la probable no representació de la tragèdia senequiana, sinó, per sobre de tot, al fet que les seves obres seran transmises i jutjades primordialment en un àmbit que no és el de la *performance*. En canvi, un marc intel·lectual complex, que és el de la cultura llibresca del seu temps, s'ha incorporat a la tragèdia. El paradigma de saber constituït per la filosofia estoica, un paradigma que el Sèneca filòsof reflecteix de manera molt parcial en la seva obra en prosa -perquè aquesta, al cap i a la fi, és derivativa- es troba també en les seves tragèdies.

Tant la concepció de la poesia que es pot inferir de l'obra en prosa de Sèneca mateix -encara que sigui imprecisa i incompleta- com l'examen de les tragèdies mateixes ens fan pensar que aquestes últimes no són sinó obres de teatre construïdes d'acord amb les convencions del seu temps. El marc intel·lectual estoic hi és, però no hem d'oblidar que la tradició poètica i la filosòfica no eren compartiments estancs, i que, de fet, aquesta mateixa tradició estoica era comuna a una bona part de les elits llatines. Els "continguts estoics" de les tragèdies de Sèneca no responen simplement a una opció específica del poeta per fer propaganda -per dir-ho així- d'una doctrina determinada, sinó, més aviat, a l'existència d'un sistema de referents comú amb el seu públic, fins i tot amb el públic no específicament estoic, si entenem per "públic" les elits cultes que havien de llegir les obres tràgiques. Si ho veiem així, és clar, ens veiem condemnats a una certa imprecisió: mai no estem del tot segurs si un determinat element era percebut pel "públic" com a defensa d'una idea determinada, o com a *topos*. Però pensem que no queda un altre remei que acceptar aquesta limitació en la nostra lectura.

En qualsevol cas, aquesta limitació no talla el lligam entre Sèneca i el seu marc epistèmic, sinó que el reforça. Sèneca és un home del seu temps, i, en les seves tragèdies, realitza possibilitats que tenia a mà. No són les mateixes que existien en el temps d'Eurípides, però, en definitiva, sí que són el resultat d'una evolució que troba les seves arrels en el temps d'Eurípides. Podem dir que el canvi epistèmic en què es troba immers el dramaturg atenès té la seva continuació en l'època de Sèneca, i que, de la mateixa manera, el gènere tràgic, que ha existit d'una manera continuada, també s'ha transformat com a part d'aquest marc epistèmic. Partim d'una situació en què aquest té una funció dins d'un sistema de cultes que regula la relació entre la comunitat anomenada *polis* i la

presumpta esfera divina que regeix el món, i, malgrat els segles que han passat sense deixar-nos ni un sol text tràgic complet com a mostra, continuem en un altre món en què la interrogació sobre els déus s'ha traslladat a un altre àmbit discursiu, i la tragèdia ja només té un paper subsidiari. No tenim cap problema per afirmar-ho, perquè és obvi que, per a Sèneca, el conjunt de la poesia té un paper subsidiari. Tot i això, la tradició poètica a què pertany Eurípides, malgrat que el seu estatus es modifiqui, prossegueix. El tall efectiu tindrà lloc amb l'adveniment del cristianisme.

Deutsche Zusammenfassung

1.

Eine komparative Untersuchung der Tragödien Euripides' und Senecas mag im heutigen Kontext methodische Einwände hervorrufen. Die Begründung solcher Einwände findet sich in den Leitlinien, die in der Seneca-Forschung heutzutage vorherrschen, welche immer noch verlangen, die Senecaischen Tragödien im Kontext der römischen Dichtung der früheren Kaiserzeit zu kontextualisieren⁸⁵¹. Wir halten solche Einwände nicht für trivial und sind uns bewusst, dass wir die Gründe erklären müssen, durch die das vergleichende Studium von zwei voneinander so entfernten dramatischen Textkorpora noch produktiv sein mag. Obwohl eine solche Produktivität sich nur in der Arbeit selbst erscheinen kann, wollen wir unseren theoretischen Rahmen zunächst darstellen.

Wir nehmen als Anfangspunkt einen sehr elementaren Einwand an: dass Euripides und Seneca hinsichtlich ihres politischen, sozialen, kulturellen und intellektuellen Standpunkts zu sehr verschiedenen Milieus gehören, deren radikale Heterogenität uns verbietet, ein so spezifisches Element wie die Darstellung der Götter in beiden Textkorpora isoliert zu vergleichen, und die Distanz zwischen beiden lässt uns bezweifeln, dass ob selbst ein allgemeineres, nicht von einer Gesamtsicht der Geschichte der tragischen Gattung eingerahmtes komparatives Studium überhaupt zu einem besseren Verständnis der Tragödie verhilft.

Dieser Einwand ist anscheinend gut begründet. Insbesondere in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hat man sich darum bemüht, die Senecaische Tragödie von dem ihr zugeschriebenen Charakter eines sekundären, epigonales Werkes zu befreien⁸⁵². Solche Bemühungen haben nicht als einziges Ziel gehabt, unsere Werturteile über die Tragödien Senecas zu ändern, sondern auch und insbesondere das Ziel, sie in der römischen Dichtung seiner Zeit zu verorten, um zu beweisen, dass die Senecaische Tragödie nicht ein bloßes Kapitel der Geschichte der tragischen Gattung sei, sondern die Aktualisierung von in den poetischen Modellen der Zeit der Julisch-Claudischen Dynastie liegenden dichterischen Möglichkeiten innerhalb dieser Gattung.

Man hat auch die Subtexte und Prätexte der Senecaischen Tragödie außerhalb der tragischen Gattung gesucht und ist den Wegen der intertextuellen Forschung gefolgt, die viel produktiver sind als diejenigen Ansätze, die nur die griechische Tradition der tragischen Gattung als Quelle betrachtet hatten. Es wurde bewiesen, dass, trotz der Grenzen zwischen poetischen Gattungen, die uns bekannten Vorbilder, welche am meisten zum Aufbau der Senecaischen Diktion beigetragen haben, Virgil, Horaz, und Ovid sind⁸⁵³, und auch, dass die Behandlung der tragischen Themen bei

⁸⁵¹ Vgl. REGENBOGEN (1930), HERINGTON (1966), WALTER (1975), TARRANT (1978), (1985), DINGEL (1985), BILLERBECK (1988), TARRANT (1995), BOYLE (1997), ERASMO (2004), BOYLE (2006).

⁸⁵² Literaturverzeichnis in ARMSTRONG/ SEIDENSTICKER (1985), HILTBRUNNER (1985).

⁸⁵³ Siehe KAPNUKAJAS (1930), ZWIERLEIN (1986), BILLERBECK (1988), RAINER (1988), STOK (1988/89), PIERINI (1999) s. 39-57, LITTLEWOOD (2004) s. 5ff. Auch DANGEL (2003).

Seneca viel insbesondere von Virgil und Ovid entliehen hat. Darüber hinaus hat man die Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zwischen Seneca und anderen Dichtern der sogenannten Silberzeit, wie Lukan, Petron und sogar Persius aufgezeigt⁸⁵⁴. Das Ergebnis dieser Kontextualisierung ist, dass wir heutzutage Seneca nicht nur als einen Dichter innerhalb der tragischen Tradition betrachten, sondern auch und insbesondere als einen Autor, der mit den Themen und Modellen gearbeitet hat, welche der Dichtung der früheren Kaiserzeit angehören.

Deswegen schlagen wir vor, eine komparative Untersuchung durchzuführen, welche immer noch die Notwendigkeit, die Tragödien Senecas in ihrem Kontext zu verstehen, vor Augen hat. Unsre Voraussetzungen sind die folgenden:

a) Die Unmöglichkeit, die Korpora Euripides' und Senecas als zwei unterschiedliche Durchführungen eines einzigen ahistorischen, der gesamten Gattung unterliegenden Modells zu verstehen. Das bringt die Notwendigkeit mit sich, die beide als zwei Momente eines Kontinuums dramatischer Texte und Darstellungen zu betrachten, die man in einer einzigen Gattung einreihen darf, insofern in dem jeweiligen sozialen Kontext verstanden wird, dass solche Texte und Darstellungen als Teil einer Tradition anerkannt werden müssen, obwohl die verwendeten poetischen Modelle sich oft in verschiedener Hinsicht voneinander unterscheiden⁸⁵⁵.

b) Die Vielfältigkeit der Beziehung zwischen Seneca und den attischen Modellen der tragischen Gattung erstreckt sich jenseits der bloßen Kontinuität innerhalb einer poetischen Tradition⁸⁵⁶. Seine Tragödien erstellt Seneca – und das ist kein idiosynkratischer Zug des Autors, sondern etwas der lateinischen Tradition eigenes – nicht einfach anhand der Kenntnis eines Gattungmodells, sondern durch die spezifische Nachahmung von bereits existierenden Tragödien, nach Prozeduren, die wir mit den Wörtern *imitatio* und *aemulatio* bezeichnen dürfen, die wir aber nicht direkt kennen⁸⁵⁷. Für Seneca ist Euripides nicht einfach eine entfernte Figur innerhalb der Tradition, sondern auch ein Text, der in der zeitgenössischen Welt relevant ist, und zwar in einer Weise, die in unsrer Welt keinen Vergleichspunkt hat. Das Textkorpus, das ein Zeitgenosse Senecas unter dem Namen Euripides lesen und studieren könnte, funktioniert nicht mehr als dramatisches bzw. stilistisches Modell, ist aber trotzdem in der Dynamik der Schöpfung der tragischen Werke eingegliedert, insofern die Erstellung einer lateinischen Tragödie die Aneignung eines Subtextes nach poetischen Modellen mit sich bringt, die andersgestaltig als die der attischen Tragödie des 5. Jahrhunderts sind. Deswegen muss eine komparative Untersuchung auch in einer synchronen Ebene darauf zielen, uns zu helfen, die Rolle des Euripides – und auch der anderen Tragiker – in der Seneca'schen Tragödie zu verstehen und diese Rolle von der der lateinischen Modelle, die direkt ihren Einfluss auf Seneca ausüben, zu unterscheiden.

Wir haben die Darstellung der Götter – d.i. die Erscheinung der Götter auf der Bühne sowie die dramatischen Diskursformen, die mit den Göttern zu tun haben – als zu vergleichendes Element unserer Untersuchung gewählt. Die Darstellung der Götter als Charakter oder als Element des Diskurses hat eine zentrale Rolle in den uns erhaltenen Tragödien, und zwar aus zwei unterschiedlichen Gründen: zum Ersten, weil die Tragödien theatralisch gewisse Erzählungen

⁸⁵⁴ Siehe SULLIVAN (1968), SULLIVAN (1985), RUDICH (1997), WIENER (2006).

⁸⁵⁵ Über die römische Tragödie und ihre Beziehung mit der Griechischen: BEARE (1964), JOCELYN (1967), TRAINA (1970), BEACHAM (1991), ERASMO (2004), BOYLE (2006).

⁸⁵⁶ Über Intertextualität im Allgemeinen als Merkmal der römischen Literatur: HINDS (1998).

⁸⁵⁷ Vgl. LENNARTZ (1994), ROSATO (2005) s. 17-40.

darstellen, in denen Götter oder zumindest Heroen eine zentrale Rolle haben und oft die Gottheit selbst oder ihre Beziehung mit den Sterblichen innerhalb der tragischen Gattung thematisiert wird⁸⁵⁸. Zu den ätiologischen Sprechakten, die zur Begründung eines Kultes oder einer für das Kollektiv relevanten Institution dienen, gehört auch der tragische Diskurs, denn er weist auf die Rolle der Gottheit hin; zum Zweiten, weil die ältesten von uns bekannten Formen der tragischen Gattung auf den Dionysoskult bezogen sind und die Tragödie ihre Beziehung mit dem Kult bis zum Ende der antiken Heidentum tatsächlich behält⁸⁵⁹. Obwohl man in gewissen Kontexten – und wohl auch von Seneca selbst – tragische Werke kennt, die allem Anschein nach nicht für das öffentliche Theater konzipiert wurden⁸⁶⁰, kommt in der heidnischen Antike eine ganz autonome, von der kultischen Funktion absolut unabhängige Tragödie nie auf.

Unser Hauptziel ist es, zu erreichen, dass der Vergleich der Darstellungsformen der Gottheit und der Diskursformen über die Gottheit bei Euripides und Seneca uns zu verstehen hilft, wie die Rolle der Kultfiguren sich im Vergleich zum attischen Kontext im römischen Kontext der früheren Kaiserzeit verändert hat und welche strukturellen Wandlungen eine solche Veränderung ermöglicht haben.

2.

Der Grundunterschied, den wir mit Bezug auf unser Thema zwischen dem historischen-kulturellen Kontext von Euripides und dem von Seneca betrachten, ist der Folgende: In der Zeit Euripides' sind die Diskurse über die Gottheit und deren Darstellungen Betrachtungsobjekt als solche, und ihre Adäquation steht in Frage. In der Zeit Senecas ist die Frage der Adäquation so gut wie verschwunden, nicht weil die Gottheit selbst nicht mehr Kultobjekt, oder Thema der intellektuellen Diskussion ist, sondern weil der Status der Darstellungen der Götter und Heroen, die in der Tragödie vorkommen, ein anderer ist.

Die attische Tragödie gehört einer Periode an, die sehr stark von einem Wandel der herrschenden epistemischen Paradigmen geprägt ist, kurz gesagt: von epistemischen Veränderungen. Solche epistemischen Veränderungen werden mit unterschiedlichen Namen benannt, die auch auf unterschiedliche theoretische Ansätze verweisen und sich teilweise auf verschiedene Forschungsfelder beziehen: „Wandel von Oralität zu Schrift“, „Wandel vom Mythos zum Logos“, „Griechische Aufklärung“, usw.⁸⁶¹ Vom 8. bis zum 4. Jahrhundert findet ein Prozess statt, durch den die griechische Welt sich zunächst die Kulturtechnik der Schrift aneignet und sie dann für die Reproduktion von Diskursen und Kenntnissen benutzt, die in der oralen Tradition verwurzelt sind⁸⁶². Zweifelsohne verwandeln sich die jeweiligen diskursiven Modelle als Teil dieses Prozesses. Ihre Produktions-, Reproduktions- und Zirkulationsweisen ändern sich. Es gibt infolgedessen die Möglichkeit, für die Texte, als Schrift und auch als durch Schrift ermöglichte *oral*

⁸⁵⁸ Siehe insbesondere SOURVINOU-INWOOD (2003), s. 291-458.

⁸⁵⁹ Siehe PICKARD-CAMBRIDGE (1953), HEATH (1987a) s. 48-54, WINKLER / ZEITLIN (1990), BIERL (1991), CSAPO / SLATER (1994), SEAFORD (1995), FRIEDRICH (1996), SEAFORD (1996), GRAF (1998), REHM (2002), SOURVINOU-INWOOD (2003), PÖRTULAS (2007). Vgl. die Kritik an die "kultische" Deutung der griechischen Tragödie in SCULLION (2005). Auch wichtig: VERNANT / VIDAL-NAQUET (1972) und (1986).

⁸⁶⁰ Siehe alle verfügbare Unterlagen in LITTLEWOOD (2004), s. 2, Anm. 2.

⁸⁶¹ Siehe HUMPHREYS (2004) Kap. 2.

⁸⁶² Siehe HAVELOCK (1963), (1986), THOMAS (1992), WORTHINGTON Hrsg. (1996), YUNIS Hrsg. (2003), MACKIE Hrsg. (2004), COOPER Hrsg. (2007).

performance eine weitere geographische Verbreitung zu erlangen. Auch entstehen damit neue Möglichkeiten für die Rezeption der Texte in beschränkten Zirkeln, in denen möglicherweise die Lektüre und Ausdeutung der Texte durch solche Strategien praktiziert wird, die im Rahmen einer *oral performance* nicht möglich wären. Die Organisation der unterschiedlichen Kenntnisse wird auch anders sein, da sie sich von der konkreten Person und dem Zustand der Aussage unterscheiden.

Wahrscheinlich erlaubt auch die Schrift die Hervorbringung neuer diskursiver Formen, oft auch noch mit der *oral performance* verbunden oder zumindest mit deren Möglichkeit. Ein sehr bekanntes und diskutiertes Beispiel ist im Werk Herodots zu finden. Es gibt zwar die Tendenz, solche „neueren Formen“ mit der Prosa zu verbinden, aber dies muss nicht immer so gewesen sein. So entstammt z. B. der *ainos* aus oraler Tradition, und die Gedichte des 6. und 5. Jahrhunderts, die man im 4. Jahrhundert als „philosophisch“ einordnet, sind höchstwahrscheinlich nicht direkt in einer oralen Tradition verwurzelt, wie wir es uns z. B. für die homerische Dichtung vorstellen können. Es gibt keine Mittel, um rigoros Gattungen, die von reiner Oralität sind, und solche, die ab Anfang auf die Schrift gestützt sind, zu unterscheiden.

Es ist eine Zeit des Übergangs von einer Periode, in der die autoritativen Diskursformen oral sind, zu einer anderen, in der wir von einem gemischten System reden können: die autoritativen Diskursformen können bald in Schriftform, bald in der *oral performance* vorkommen und oft in beiden zugleich⁸⁶³. So hat z. B. die *oral performance* von Gedichten eine sehr wichtige Rolle im Aufbau des gemeinsamen Lebens der *polis* und, zumindest in Gattungen wie Chorlyrik, Tragödie, Komödie, Satyrdrama, erstellt man Gedichte für bestimmte öffentliche Gelegenheiten. Einige Dichter – insbesondere die Dichter, von denen man annimmt, dass sie weit in der Vergangenheit gelebt haben, wie Homer, Hesiod, Orpheus – werden mit den Charaktereigenschaften des weisen Mannes beschrieben. Aber gleichzeitig zirkuliert in dieser Zeit die für die *oral performance* erstellte Dichtung auch schriftlich, wohl aber nur für eine Minderheit, vielleicht eine sehr kleine, die, wie oben gesagt, ermöglicht, dass neue Diskurse über die Dichtung aufkommen, die im Rahmen einer ausschließlich oralen Tradition kaum möglich gewesen wären⁸⁶⁴.

Über die Organisation des Wissens in dieser Periode können wir kaum Auskunft geben. Ein institutionelles System, das die unterschiedlichen Wissensfelder in spezialisierte theoretische Fächer aufteilt, gibt es noch nicht und auch nicht die entsprechenden fachspezifischen textuellen Kanons und deren epistemische Paradigmata. Man muss nur die Verwendung von Wörtern wie *historia* oder *philosophia* betrachten: zumindest vor dem 4. und wahrscheinlich auch im 4. Jahrhundert bezeichnen sie kein spezifisches Fach.

Es gibt in dieser Zeit, obwohl wir sie meistens nur fragmentarisch kennen, doch eine Vielfältigkeit von Diskursen, die verlangen, ein globales Wissen über das Ganze zu erreichen. Dieses Ganze bekommt vielfältige Namen wie *physis*, *to on*, *logos* usw. Oft, aber wahrscheinlich nicht immer, sind sie mit sittlichen Lehren, mit Lehren über die Gottheit usw. verbunden. Wir können kaum sagen, inwiefern solche Diskurse, die später als „Philosophie“ bezeichnet werden, in dieser Zeit als unterschiedliche Versionen eines einzigen Faches aufgefasst wurden, und inwiefern sie in einen Rahmen von unterschiedlichen Lehren über die Welt und den Menschen eingegliedert werden müssen, in den auch die orphischen und pythagoreischen Strömungen, die theologische Spekulation eines Pherekydes usf. passen⁸⁶⁵. Das Letztere ist wahrscheinlich, da die erhaltenen

⁸⁶³ TEFFETELLER (2007), FINKELBERG (2007). Über die Benutzung von Schriften durch Rhapsoden siehe Xenophon, *Memorabilia*, 4.2.10.

⁸⁶⁴ Eine Übersicht der neueren Forschung über Schrift in der Antike in WERNER (2009).

⁸⁶⁵ Siehe z. B. KINGSLEY (1995), FORD (2002) s. 46-66, BERNABÉ (2009). Über die Beziehung Orpheus – Homer, siehe

Fragmente in keiner Weise eine Diskussion der verschiedenen „Schulen“ innerhalb eines bestimmten Faches widerzuspiegeln scheinen. Autoren und Textkorpora, die wir unter Kategorien wie „Dichter“, „Historiker“ (oder vielleicht „Protohistoriker“), „Philosoph“ usf. klassifizieren würden, gehören weitgehend zu einem gemeinsamen Erörterungsfeld.

Die Wandlungen, die dieses Wissenssystem erfährt, kommen um das 4. Jahrhundert, zu Beginn der hellenistischen Periode, zu ihrem Höhepunkt, in der Zeit also, in der die Institution der Bibliothek sich befestigt und eine auf Eliten beschränkte Kultur von Literaten auftaucht, die eine größere Unabhängigkeit in Bezug auf das öffentliche Leben der Polis erreichen. Innerhalb der der Wissenschaft gewidmeten Institutionen der hellenistischen Zeit und in den Texten, die in solchen Institutionen behandelt werden, findet eine gewisse Organisierung des Wissens in unterschiedliche Fächer statt: Philosophie, Geschichte, Rhetorik, Medizin, Astronomie usw. Es ist zu vermuten, dass solche Fächer, zumindest in der heidnischen Antike, nicht zu wirklichen Spezialfächern werden in dem Sinne, dass sie tatsächlich unabhängig voneinander gelernt werden. Aber sie stützen sich auf spezifische wissenschaftliche Paradigmata und bauen sich allmählich durch Textkanons auf, die sich im Laufe der Zeit ändern.

Die Philosophie findet sich in einer besonderen Stellung: Sie verlangt, ein totalisierendes Wissen zu begründen, wovon die unterschiedlichen Wissensmodelle sowie eine praktische Sittenlehre abhängen. Und die vielfältigen Strömungen und intellektuellen Projekte, die von diesem Verlangen getragen sind, haben eine sehr wichtige Rolle in den hellenistischen und römischen Gesellschaften. Trotzdem wird nie ein von allen akzeptiertes philosophisches Paradigma aufkommen. Die Philosophie besteht immer als ein Konkurrenzkampf verschiedener Schulen, und manchmal wird sie als Ganzes kritisiert⁸⁶⁶.

Nichtsdestoweniger bleiben in der hellenistischen und römischen Zeit viele unterschiedliche Weisen der oralen Kommunikation lebendig. Und zwar werden sie, etwa in den philosophischen Werken Senecas, selbst thematisiert. Aber diese Kontinuität der Ausdrucksformen der Oralität findet in einem Rahmen statt, in dem diese im Verhältnis zu Produktion, Bewahrung und Zirkulation von Schriften unter den lesenden Eliten, zumindest aus der Sicht der herrschenden Stände, schon offensichtlich als untergeordnet erscheinen. Insofern können wir hier von einer Textualisierung und Objektivierung der poetischen Komposition reden. Die poetische Komposition wird nicht mehr mit Bezug auf die *performance* konzipiert, sondern wird, insoweit sie für die Kultur der Eliten eine Rolle spielt, in schriftlicher Form verbreitet und im Rahmen von unterschiedlichen Fächern studiert. Die Eigentümlichkeit der Organisation der Wissenschaften in der lateinischen Welt wird diesen Prozess noch verstärken⁸⁶⁷.

3.

Es ist außerordentlich schwer, die genaue Stellung der Gottheit und der Darstellungen der Gottheit in diesem Moment des epistemischen Wandels, der in die Zeit Euripides' fällt, zu bestimmen. Die Griechen haben keine Art des Diskurses gekannt, die autoritativ die Gottheit behandelt, und ihr Kultsystem hat auch nicht auf einem einzelnen begründenden Diskurs beruht⁸⁶⁸.

NAGY (2001).

⁸⁶⁶ Siehe dazu INWOOD (2010), s. 131 und *passim*.

⁸⁶⁷ Siehe KÖNIG / WHITMARSH (2007), s. 3-39.

⁸⁶⁸ Vgl. PARKER (1996) s. 54f., BURKERT ([1977] 1985) s. 4, HENRICHS (1998), HENRICHS (2003). Siehe auch

Aber nichtsdestoweniger haben die Hellenen eine große Vielfalt von Darstellungsformen der Götter gehabt, die in unterschiedlichen Bereichen vorkommt: poetisch, erzählerisch, theatralisch, plastisch usw. Niemals taucht eine präzise Unterscheidung zwischen sakralen und nicht sakralen Darstellungen auf, außer vielleicht eine relative in manchen Bereichen, wie z. B. zwischen den *ksoana* und anderen plastischen Darstellungsformen.

Obwohl der genaue Status solcher Darstellungsformen, wenn überhaupt, nur mit großen Schwierigkeiten zu bestimmen ist, so kann man daran dennoch feststellen, dass die Griechen eine gewisse Distanz zwischen ihren Kultfiguren – Götter, Heroen usw. –, und deren jeweiligen Darstellungsformen belassen haben. Die Rolle der Dichter und die Möglichkeit, dass die Dichter Falsches über die Gottheit reden, – beides kommt als Thema in der Dichtung selbst und auch in der Prosa vor. So darf etwa ein eindeutig als fromm anerkannter Autor wie Herodot sagen, dass Homer und Hesiod die unter den Griechen häufigen Darstellungen der Götter erfunden haben⁸⁶⁹. Und ein Redner wie Andokydes darf sogar öffentlich an der Wahrheit der von den Dichtern überlieferten Göttererzählungen zweifeln. Man kann insofern nur darauf schließen, dass die gewöhnlichen Erzählungen von Göttern und Heroen nicht die Grundlage für die Frömmigkeit der Hellenen waren, oder zumindest darauf, dass die Vielfalt der Darstellungsformen von Göttern bei den alten Griechen als ihre eigene Konsequenz enthält, dass solche Darstellungsformen nicht verbindlicher Art sind und dass ihre Abweisung nicht als Abweisung des ganzen Kultsystems verstanden wurde. Ein weiteres Symptom ist die Leichtigkeit, mit der die Griechen – und nicht nur die Griechen – zu Synkretismen mit Göttern aus anderen Regionen oder sogar zwischen Göttern aus demselben griechischen Bereich kommen konnten, obwohl die ikonographischen Darstellungen, Erzählungen, Genealogien usw. ganz anders sein konnten.

Einige dichterische Werke, die in der klassischen Zeit wohl noch nachträglichen Veränderungen unterworfen sind – so grundsätzlich bei Homer und Hesiod, aber auch bei anderen – erreichen zwar panhellenischen Rang und produzieren narrative Darstellungen der Götter⁸⁷⁰ und Heroen einer weit entfernten Vergangenheit, die zumindest in ihren Grundzügen in der ganzen griechischen Welt erkannt werden. Man könnte sogar von einem im weitesten Sinne homerisch-hesiodischen Paradigma für die Darstellung der Götter reden. Aber sie haben in keinem Bereich unbestreitbare Autorität und werden oft kritisiert. Daneben gab es auch Kreise und kultische Bezirke, die eigene Erzählungen und Darstellungsformen hatten und zumindest in manchen Fällen auch ihre eigenen Texte, deren Status unklar ist. Die bekannten Beispiele sind die orphischen und pythagorischen Kreise, aber auch die mit der Polis verbundenen Mysterienkulte. Der Verlust bzw. die fragmentarische Überlieferung der Mehrheit der relevanten Texte erlaubt uns nicht, die Elemente der vorher genannten Vielfalt der Darstellungsformen von Göttern zu systematisieren.

Es gab auch eine Vielfalt von Darstellungen der Gottheiten, die nicht narrativ waren, und die allem Anschein nach in gewissen Fällen in kultischen Kreisen vorkamen. Solche Darstellungen entsprechen oft den Autorfiguren und Texten, die später als „Philosophie“ klassifiziert worden sind, aber es ist nicht klar, inwieweit die Zeitgenossen „Philosophie“ und Minderheitskulte unterschieden haben⁸⁷¹.

MIKALSON (1991) s. 3-5, (2005) s. 32-53, DOWDEN (2007) s. 41f.

⁸⁶⁹ Über die Beziehung zwischen den traditionellen Ideen der Griechen und dem historiographischen Muster Herodots: GOULD (2001) s. 359-377.

⁸⁷⁰ Über solche narrative Darstellungen und das Problem des „*mythos*“: CASSIRER (1923/1925), KIRK (1970), KIRK (1974), DETIENNE (1981), VEYNE (1983), DOWDEN (1992), DALFEN (2002) s. 214-217, CSAPO (2005), STRUCK (2009), PIRENNE-DELFORGE (2009). Neulich über das Problem der Wahrheit in Hesiod: HEIDEN (2007).

⁸⁷¹ Diogenes Laertios 1.5 unterscheidet Orpheus von den Philosophen, indem er die Gottheit narrativ gestaltet.

Die Versuche, eine nicht narrative Erklärung der Gottheit zu geben, sind normalerweise im Rahmen der zuvor genannten totalisierenden Erklärungen der Welt zu finden. Die Beziehung zwischen solchen Diskursen und den mehr oder weniger bekannten, von Götter und Heroen erzählenden Gedichten und dichterischen Traditionen ist äußerst problematisch. Die „Weisen“, welche die nicht narrativen Darstellungen der Gottheit eröffnen, kritisieren oft die als „weise“ etablierten Dichter, insbesondere Homer. Aber solche Bräuche existierten schon innerhalb der Dichtungstradition: Man findet auch Belege, in denen ein Dichter einen andern oder einfach eine ältere Tradition, vermutlich wegen seiner bzw. ihrer inadäquaten oder sogar unfremden Darstellung der Götter kritisiert.

Zumindest ab dem 6. Jahrhundert kennt man auch eine später im Rahmen der Philosophie etabliert Form der Kritik, die sogenannte allegorische Ausdeutung, die Suche nach einer *hyponoia* in den Texten, die sie einerseits als „weise“ rettet und andererseits gleichzeitig ihre buchstäbliche Wahrheitstreue leugnet. Man könnte verstehen, dass diesem Gebrauch eine Unterscheidung zwischen „Philosophie“ und „Dichtung“ implizit zugrunde liegt. Aber noch im 4. Jahrhundert v. Chr. lässt Plato seinen „Ion“ reden, als ob solche Interpretationsmethoden ein Teil der Kunst der Rhapsoden und dessen Verständnis der Gedichte seien.

Deswegen sieht der „Krieg“ zwischen Philosophie und Dichtung, von dem Plato selbst später redet – wobei wir nicht überzeugt sind, dass in diesem Fall „Philosophie“ und „Dichtung“ bereits ihre moderne Bedeutung haben –, wie eine rückschauende Systematisierung von Gegenüberstellungen aus, die in der archaischen und klassischen Zeit in einem sehr breiten diskursiven Rahmen stattfanden.

Dies soll in keinem Fall so zu verstehen sein, dass eine solche Komplexität aus einem modernen Begriff religiöser Freiheit entstammen kann⁸⁷². Die Polis ist die Achse des kultischen Systems der Griechen. In der archaischen und klassischen Welt hat die Polis Autorität in kultischen Fragen und bestraft die Übertreter, und ernennt die für die Lösung der auf den Kult bezogenen Probleme befähigten Menschen. Aber wir wissen nicht genau, was erlaubt und was nicht erlaubt wurde, und es ist auch nicht klar, ob die Griechen selbst feste Kriterien hatten. Die Bestrafung der Schändung des Kultes, der heiligen Orte usw. ist selbstverständlich, aber es ist nicht klar, ob man im religiösen Bereich ein „Meinungsverbrechen“ begehen konnte. Man kennt einige Prozesse gegen „Philosophen“, aber ihre Geschichtlichkeit ist oft zweifelhaft, und in jedem Fall ist auch die Art der Anklagen unklar⁸⁷³. Wir stoßen auf das gleiche Problem im Bereich des Theaters: Man spricht z. B. von einer fast sicher falschen Anklage gegen Euripides deswegen, weil er Herakles in dem gleichnamigen Stück als verrückt dargestellt hat⁸⁷⁴. Dann etwa ist die Rede von einer wahrscheinlich auch nicht glaubhaften Geldstrafe gegen Aristophanes und anderen ähnlichen Fällen. Es gibt keinen Konsens über die Anwendbarkeit der Gesetze der Polis auf den Gehalt der Theaterstücke.

Dennoch sind wir aufgrund der bloßen Existenz der Strafen gegen die Unfrommen gezwungen, eine Unterscheidung zu machen zwischen den seriösen Anklagen, die Götter geschändet zu haben, welche tatsächlich zur Hinrichtung des Angeklagten führen konnten, und dem Brauch, manche Gedichte als unfremd zu kritisieren oder sie vielleicht durch die Entdeckung einer *hyponoia* zu retten. Es ist wohl möglich, dass diejenigen, die solche Anklagen gegen Gedichte erhoben, sie ernst gemeint verstanden, oder dass sie ihre eigenen Paradigmata von Wissenschaft gegen die vermutete Weisheit der Gedichte vertraten. Aber solche Anklagen gegen Gedichte, die bei

⁸⁷² Vgl. MOMIGLIANO (1973).

⁸⁷³ Siehe MARASCO (1976). Über Euripides: LEFKOWITZ (1987), (1989).

⁸⁷⁴ Papy. Oxy. n. 2400, Bd. 24.107-9, z. 101-4.

den Feierlichkeiten der Polis eine Rolle spielten, haben angeblich nicht – auch nicht potentiell – die Konsequenzen einer echten Anklage wegen Impietät gehabt. Es sieht so aus, als seien zumindest im 5. Jahrhundert v. Chr. die Kontinuität des homerisch-hesiodischen Paradigmas für die Darstellung der Götter, wenigstens in manchen Bereichen der Polis und der Poliskulte, fest etabliert gewesen und gleichzeitig die Anklagen gegen ein solches Paradigma von der Polis erlaubt worden. Der Status solcher Darstellungen, wie derjenigen von Homer und Hesiod, muss demnach so sein, dass sie zu den Feierlichkeiten zur Ehre der Götter gehören und gleichzeitig kritisiert werden können⁸⁷⁵.

4.

Es wäre sinnlos, das „Problem der Tragödie“ als solches isoliert zu betrachten. Dies könnten wir nur, wenn die Rolle der anderen poetischen Gattungen uns selbstverständlich wäre. Aber das Gegenteil ist der Fall: Obwohl Epos und Lehrdichtung, Elegie und Jambus, Monodie und Chorlyrik zweifelsohne zu bestimmten performativen Kontexten gehörten und gewisse Rollen hatten, haben wir keinen direkten Zugang dazu.

Die Stellung der Tragödie im kultischen System Athens im 5. Jahrhundert ist von der der homerischen Gedichte nicht radikal verschieden: Beide haben eine prominente Rolle in kultischen Angelegenheiten, die einen panhellenischen Rang erlangen und die gleichzeitig ein Beweis der Macht und des Reichtums des Stadtstaates vor den auswärtigen Staaten sind. Die tragische Gattung wirft aber besondere Schwierigkeiten auf, und zwar aus drei unterschiedlichen Gründen:

1) Weil die Aufführung der Tragödie Elemente enthält, die wohl im Ritus verwurzelt sind. Es gibt hingegen nichts Ähnliches im homerischen Epos – nicht, dass die Rezitation Homers sich nicht in einen rituellen Kontext integrieren lässt, sondern, dass sie nicht notwendig mit *einem* rituellen Kontext verbunden ist und erkennbare rituelle Elemente vollkommen fehlen⁸⁷⁶.

2) Weil wir in der Tragödie auf Charaktere treffen, die anscheinend die Gottheit selbst in Frage stellen.

3) Weil im klassischen Athen die tragischen Werke für die Dionysien erstellt wurden und wir dagegen den ursprünglichen Kontext des homerischen Epos nicht kennen.

Die komplexe Frage der Beziehung zwischen dem Theater im Allgemeinen und dem Dionysoskult muss natürlich auch berücksichtigt werden.

Solche Besonderheiten der tragischen Gattung haben dazu geführt, dass die Diskussion um den kultischen Kontext der Tragödie und die Beziehung dieses Kontextes auf den Gehalt der tragischen Handlung eine zentrale Bedeutung für die moderne Forschung haben. Unserer Mangel an zuverlässigen Ansätze für die Deutung der individuellen Tragödien hat nur zur Verschärfung der Debatte beigetragen. Obwohl dieses ganze Problem nicht in einer einzigen Arbeit zu lösen ist, sind wir überzeugt, dass zumindest ein Teil dieser Problematik besser erfasst werden mag, wenn wir sie im Rahmen der gemeinsamen Problematik der griechischen poetischen Tradition betrachten.

Zum Ersten muss die Kontinuität zwischen der tragischen Gattung und der vorherigen

⁸⁷⁵ Über die Konkurrenz zwischen Dichtern / *performers* als traditionellen Muster: KELLY (2008).

⁸⁷⁶ Siehe SEAFORD (2005).

Tradition festgestellt werden: In einem Rahmen, in dem es vielleicht nicht notwendig⁸⁷⁷ oder unvermeidlich war, übernimmt die Tragödie die Charakteristiken und Grundargumente, die aus den homerischen oder im Allgemeinen aus der epischen Tradition stammen. (Die Schwierigkeit, „Homer“ als ein geschlossenes Korpus vor dem 4. Jahrhundert zu denken, und die zahlreichen Referenzen an Geschichte und Charakter der ganzen epischen Gattung in den uns erhaltenen homerischen Gedichten lassen uns in diesem Kontext „homerisch“ und „episch“ fast als Synonyme verwenden.) Die Mehrheit der behandelten Stoffe sind panhellenisch, oder zumindest sind sie auf panhellenische Themen bezogen. Die Kontinuität von Homer bis zur Tragödie war für Plato und Aristoteles ersichtlich und wird auch in dem bekannten Aischylos zugeschriebenen Satz über Homer bekräftigt. Das vermutlich politische Ziel einer solchen Aneignung – wie das der Standardisierung der Rezitationen Homers und der Aneignung Herakles’ in der Zeit der Peisistratiden⁸⁷⁸ – ist nicht explizit, aber lässt sich gut errahnen.

Die enge Beziehung zur vorherigen epischen Tradition hat anscheinend dazu geführt, dass einige der diskursiven Modelle, in denen Gehalte der vorgenannten Tradition in Frage standen, auch die Tragödie erreichen, und zwar durch einen angeblich paradoxalen Doppelweg. Einerseits existiert eine Tradition von Kritik an der Tragödie, analog zur Kritik an Homer und anderen Dichtern. Aber parallel zu dieser Kritik sind in denselben Tragödien auch Kritiken zu finden, die auf Erzählungen und Darstellungsformen der Götter gerichtet sind, die teils in der Tradition, auf die die Tragödie sich stützt – im Epos, in anderen Tragödien usw. –, teils auch in der Tragödie selbst vorkommen⁸⁷⁹.

Eine solche Befragung ist in der Moderne oft als „Kritik der Gottheit“ bzw. „Kritik der Religion“ gedeutet worden. Diese Deutung können wir nicht teilen. Zunächst, weil der kultische Rahmen der Aufführung augenscheinlich ist und bestehen bleibt, unabhängig von der Frage vermutlich ritueller Elemente, und weil kaum anzunehmen ist, dass die athenische Polis zur Bühne einer von den Griechen als unförmig angesehenen Darstellung der Götter werden konnte. Des Weiteren, weil die Tatsache, dass die Griechen allem Anschein nach immer eine Distanz zwischen den Göttern und ihren Darstellungsformen bewahrten. Und schließlich auch, da viele der „negativen“ Züge, die den Göttern in den Tragödien zugeschrieben werden bereits bei Homer vorkommen und es insofern kein allein die Tragödie, noch weniger nur Euripides betreffendes Problem ist.

Die Koexistenz beider Formen der Kritik der Götterdarstellung – innerhalb und außerhalb der tragischen *performance* – kann dadurch begreiflich werden, dass die Tragödie als eine poetische Form betrachtet wird, bei der die Pluralität der Stimmen die Integration von Diskursformen in die tragische Aufführung – und dadurch in den tragischen Text – ermöglicht, die gelegentlich bis häufig von der Kritik des homerisch-hesiodischen Paradigmas getragen sind. Ein Element der griechischen Tradition – in Dichtung wie Prosa –, ist die Kritik gewisser Götterdarstellungen als Mittel, um eine bessere, geläuterte Darstellung zu erreichen. Dieses Element kommt in der tragischen Gattung in einer Vielfalt von Strategien vor. Innerhalb der griechischen Tradition blieb diese „Korrektur“ der Götterdarstellung unverbindlich – die Rolle des Dichters war es nicht, eine neue Theologie zu errichten – und wurde nicht als Feindseligkeit gegenüber den Kulturen oder der „Religion“ als solcher

⁸⁷⁷ "Apart from Theseus, Attic myths are not very common in tragedy [...]: we find, for instance, the Triptolemus by Sophocles, the Erechtheus of Euripides, and a 'Pandion tetralogy' by Philocles (TrGF 24 T 6c, F 1); Cecrops, for instance, does not appear. Fragmentary plays about Medea may have concerned her time in Athens, but we cannot tell." BOWIE (2007), s. 209, Anm. 12.

⁸⁷⁸ Siehe BOARDMAN (1975).

⁸⁷⁹ Vgl. JENS (1971) XIF. über Verfremdung in der griechischen Tragödie.

verstanden, sondern als ein *speech act*, der als fromm verstanden wurde.

Es gibt keinen Grund, zu denken, dass das diskursive Element der Kritik an den Götterdarstellungen im Rahmen der tragischen Gattung eine Pflicht gewesen sei, sondern es war einfach ein mögliches Element. Der Mangel an bewährten Tragödien verhindert, dass man ein kohärentes Modell für das Vorkommen solcher Elemente erstellt. Aber man kann mit Vorsicht sagen, dass die Integration solcher Diskursformen in die tragische Gattung mittels einer allgemeinen Betrachtung der Diskursmodelle verstanden werden muss, die der Tragödie zu eigen sind. Sie ist nicht nur eine theatralische Gattung, sondern eine in einem mimetischen Rahmen sich vollziehende Artikulation von Diskursformen und diskursiven Erscheinungen, deren Ursprung nicht einheitlich ist und die auch innerhalb dieser Artikulation nicht eine Einheit im modernen Sinne des Wortes erreichen. Wie die Komödie und das Satyrdrama nimmt die Tragödie gewisse bereits existierende Modalitäten der poetischen *performance* an und artikuliert sie in einem Schauspiel, deren argumentativer Aufbau – den gewöhnlichen modernen Kriterien entsprechend – manchmal locker ist und in dem die sprachliche Konfrontation und die Diskussion über das Gehalt des Dramas eine wichtige Rolle haben. Obwohl die dramatische Illusion in der Tragödie – im Gegensatz zur Komödie – nie unterbrochen wird, ist der tragische Raum kein leerer Raum, in dem der Dichter frei eine Realität verdichtet. Die Tragödie hat eine Struktur – obwohl diese sich natürlich im Lauf der Zeit ändern kann –, in der eine Menge Figuren sich den Raum mit dem Chor teilt und in der alle zusammen durch teilweise schon standardisierte poetische Formen miteinander handeln (agon, stychomitia usw.)⁸⁸⁰. Die Selbstreferentialität des Chores, in dem die Tragödie sich selbst als Schauspiel, nicht als reine „Fiktion“ oder als naturalistische Reproduktion einer Handlung darstellt, ist schon weitgehend untersucht worden. Die strikte Kohärenz zwischen Figurenreden und dramatischer Situation bzw. mit der gesamten Handlung wird nicht immer vorausgesetzt.

Die Integration solcher Diskurse in die Tragödie ist nicht gattungsspezifisch, sondern ist mit anderen geistigen Phänomenen der gleichen Zeit verbunden. Die zeitgenössische intellektuelle Entwicklung ist kaum bekannt, das meiste wissen wir nur durch spätere Quellen, aber an ihrer Bedeutung in dem globalen Rahmen des epistemischen Wfandels lässt sich nicht zweifeln. Es gibt etliche Autoren und Figuren, die die Anerkennung ihrer Wahrheit verlangen, sich über die Grundelemente des Zusammenlebens innerhalb der Polis und die Natur des Wissens befragen, obwohl ihre Reflexion bleibt für uns meistens unbekannt. Man darf nicht vergessen, dass die spezifische Verwendung des Wortes „Sophist“ eine spätere ist und dass es wahrscheinlich keine „Sophistik“ als Bewegung gibt, sondern eine Reihe Menschen und Gruppen, die die Reflexion in neuen Gestalten entwickeln, auch wenn sie in einer Kontinuität mit vorgehenden Formen stehen⁸⁸¹. Deswegen meinen wir, dass es nicht völlig adäquat ist, zu sagen, dass die euripideische Tragödie von der „Sophistik“ „beeinflusst“ wurde. Wahrscheinlich müsste man eher sagen, dass die tragischen Autoren an den Interessen ihrer Zeit Anteil nehmen können⁸⁸², und das bedeutet manchmal auch an den Themen, die wir normalerweise mit der „Sophistik“ in Verbindung bringen⁸⁸³.

Solche Möglichkeiten kommen in den uns erhaltenen Stücken sehr unregelmäßig vor. Wir nehmen als Beispiel den *Herakles* und den *Hippolyt*, da sie für zwei sehr unterschiedlichen Weisen, die Götter in der tragischen Gattung zu behandeln, kennzeichnend sind.

⁸⁸⁰ Siehe GREENWOOD (1953) s. 121-144, insb. 125.

⁸⁸¹ Vgl. KERFERD (1981) s. 24, O'GRADY (2008), s.9f.

⁸⁸² Unentbehrlich als Versammlung relevanter Stellen: EGLI (2003). Siehe auch CONACHER (1998) und ASSAEL (2001).

⁸⁸³ ALLAN (2000) s. 145f. Siehe auch ALLAN (2005).

5.

Die zwei Tragödien, die die Geschichte vom Wahnsinn des Herakles erzählen, sind für eine komparative Untersuchung besonders passend. *Hercules furens* ahmt die dramatische Struktur des *Herakles* nach, und zwar mit einer Genauigkeit in Bezug auf dem Gesamtplan der Handlung – nicht auf die Details –, dass man eine genetische Beziehung zwischen beiden Stücken voraussetzen muss. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Seneca seinen *Hercules furens* als *imitatio* / *aemulatio* konzipiert hat, und zwar entweder von dem euripideischen *Herakles* – was in jedem Fall am wahrscheinlichsten ist –, oder zumindest von einer vermittelnden Quelle. Die *variationes* in *Hercules furens* sind tatsächlich fast systematisch. Jede der Sequenzen, in die sich die Handlung unterteilen lässt, wird in der senecaischen Version zwar anders behandelt; aber die Lösung solcher Sequenze ist fast immer gleich wie in dem euripideischen Stück. Leider kann man nicht sagen, ob eine solche Prozedur der *imitatio* üblich war.⁸⁸⁴

Beide Stücke sind wichtig für jede Diskussion über die Götter in den Tragödien Euripides' und Senecas. Einmal wegen der wichtigen Rolle, die die Götter in beiden Stücken als Motor der Handlung haben. Aber auch, weil man unserer Meinung nach beide Stücke auf die Exegesen des Herakles als Paradigma von Tugenden⁸⁸⁵ beziehen kann. Solche Exegesen sind in der kynisch-stoischen Tradition bedeutend, und auch für das Verständnis der Entwicklung der Konzeption der Gottheit innerhalb des epistemischen Wandels relevant.

Unsere Hypothese ist die folgende: In beiden Stücken ist Herakles an eine bestimmte Interpretation seines Charakters gebunden, in der er als leidender und zugleich evergetischer Held vorkommt und wegen seiner Fähigkeit, die Leiden als Teil seiner evergetischen Rolle zu ertragen, zu Paradigma von Tugendhaftigkeit wird. Zweifelsohne gibt es eine Kontinuität – nicht aber Identität – in der Durchführung einer solchen Exegese zwischen der Zeit Euripides' und Senecas. Der Held ist dann in beiden Stücken eine Verkörperung einer solchen Exegese in sehr unterschiedlichen Formen. Bei Euripides gibt es eine Gegenüberstellung zweier unterschiedlichen Darstellungen des Charakters von Herakles, die wiederum zwei unterschiedlichen Weisen der Beziehung des Helden zu den Göttern entsprechen: Zuerst der Sohn von Zeus, der Ungeheuer besiegt und die Erde bewohnbar macht, und der in Übereinstimmung mit einigen vorhergehenden poetischen Traditionen als Teil der göttlichen Ordnung der Welt – wenn auch nicht ausdrücklich – erscheinen kann. Nach dem Übergang der Katastrophe ist Herakles aber der leidende Held, der seine Vergangenheit annehmen muss, worin zugleich eine neue Auffassung des Heldentums und eine dem entsprechende Auffassung der Gottheit zum Ausdruck kommt. Bei Seneca hingegen wird die Darstellung Herakles' als leidender Held in die Geschichte der zwölf Arbeiten eingegliedert, und seine Version der Katastrophe schließt keinen wesentlichen Wandel seines Charakters ein.

Der Bezug der einzelnen Tragödien auf ihre jeweiligen epistemischen Kontexte beweist sich unseres Erachtens einerseits dadurch, dass Euripides die Darstellung des Hauptcharakters als Modell für verinnerlichte Tugend gegen alle dramatische Kohärenz als Mittel für die metapoetische Kritik von vermutlich älteren Fassungen des panhellenischen Kulthelden in einer Weise benutzt, die die zeitgenössischen Debatten über die Darstellungen der Götter widerspiegelt; andererseits gibt es in dem senecaischen Stück eine schon konventionelle Darstellung des Helden als Allegorie der stoischen Tugend, die nicht als Läuterung von vorherigen Traditionen zu verstehen ist, sondern als Verkörperung von philosophischen Begriffen, die ein selbstständiges Leben innerhalb einer als

⁸⁸⁴ Ein herausragender Vergleich von beiden Stücken in ZINTZEN (1972), mit dem wir aber nicht immer einverstanden sind.

⁸⁸⁵ Siehe HÖISTAD (1948) s. 22-73, GALINSKY (1972) s. 81- 100, ZWIERLEIN (1984), MICHELINI (1987) s. 243, BILLERBECK (1999) s. 25-29, SCHMIDT (2008).

Disziplin konzipierten “Philosophie” haben.

6.

Man hat oft gesagt, dass der euripideische *Herakles* kein einheitliches Thema hat⁸⁸⁶. Man hat auch eine dramatische Einheit in der Wiederholung gewisser Wörter und Themen finden wollen⁸⁸⁷. Unserer Ansicht nach werden diese Wörter und Themen nicht bloß wiederholt, sondern vielmehr mittels der Wendung der Handlung (insbesondere durch die Katastrophe) thematisiert. Der anscheinend willkürliche Einbruch der Götter gibt uns den Schlüssel dazu, die ganze Tragödie zu verstehen. Die gesamte Tragödie ist um zwei formale herum Debatten gestaltet und beide haben die Natur des Herakles und die Beziehung des Helden und der Sterblichen im Allgemeinen zu den Göttern zum Thema. Die zwei Debatten sind durch die Katastrophe miteinander verbunden. Diese schafft die dramatische Situation, in der die ihr vorangegangenen Themen anders behandelt werden.

Die erste Debatte ist in einer Reihe von Diskussionen und Zwischenfällen integriert (z. 1-513), die oft als dramatisch fehlgeschlagen beurteilt werden⁸⁸⁸. Wir haben nicht die Absicht, ein ästhetisches Urteil abzugeben, aber wir glauben, dass der dramatische Aufbau der Reden Megaras, Amphytrios und Lycus’ sowie der erste Teil des Stückes im Ganzen und sein Höhepunkt in der Wiederkehr Herakles’ aus der Welt der Toten eine durch den Dialog ausgearbeitete Darstellung der Götter und der Göttergerechtigkeit ist. Diese Darstellung wird zwar von der Katastrophe widerlegt, ist aber für das Verständnis des Stückes äußerst wichtig.

Zunächst muss man die Anfangssituation der Handlung betrachten. Trotz allem Anschein ist sie ganz anders, als die der senecaischen Tragödie, und zwar, weil die szenische Struktur gleichzeitig auf den politischen Rahmen der Polis und auf ein komplexes System von Beziehungen zwischen Sterblichen und Unsterblichen anspielt. Euripides unterstreicht von Anfang an:

a) Dass die Stadt Theben gespalten ist, und, fast symbolisch, dass die kampffähigen Menschen den Usurpator Lycus unterstützen, während die Anhänger Herakles’ alle physisch schwach sind. Amphytrio und die Mitglieder des Chores sind alle Greise; Megara ist eine Frau; die Kinder Herakles sind selbstverständlich auch unfähig, sich selbst zu verteidigen.

b) Dass die Schwäche der Anhänger Herakles’ nur durch die Vermittlung der Götter zu überwinden wäre. Obwohl es nicht direkt im ersten Moment ausgedrückt wird, kommt man zum Verständnis, dass eine solche Vermittlung die Wiederkehr Herakles’ aus dem Hades wäre, welche Zeus als der eigentliche Vater des Helden herbeiführen müsste.

Diese Situation drückt sich durch den szenischen Raum aus: die Familie Herakles’ und später die Greise, die treu bleiben, sich um einen Altar von Zeus Soter versammeln, der von Herakles selbst gestiftet wurde⁸⁸⁹.

Ab dieser Anfangssituation findet eine dreistimmige Diskussion zwischen Megara,

⁸⁸⁶ NORWOOD ([1920] 1953) s. 229, KITTO ([1939] 1961) s. 236-241. Gegen die Anwendbarkeit der Idee der organischen Einheit des Kunstwerkes in der Antike: HEATH (1989a).

⁸⁸⁷ Siehe KAMERBEEK (1966), BURNETT (1971). Detailliert in PORTER (1987) s. 85-112.

⁸⁸⁸ Nach WILAMOWITZ (1895), II s. 139f. ist es blosse rhetorische Übung.

⁸⁸⁹ Siehe dazu REHM (2002) s. 100-113.

Amphitryo und Lycus, insbesondere den zwei Männern, . Die zentralen Themen sind die *tykhe*⁸⁹⁰ und die Notwendigkeit, sich ihr zu ergeben, und die Gerechtigkeit des Zeus. Diese Gerechtigkeit würde sich in der Aufhebung der *tykhe* zeigen, da die *tykhe* die Gerechtigkeit selbst verunmöglicht. Megara stellt die Notwendigkeit heraus, sich der *tykhe* zu unterwerfen, und bereitet damit die Grundlagen für die Diskussion zwischen Amphitryo und Lycus vor (z. 60-86).

Die Rede, mit der Lycus Herakles beurteilt, drückt eine Auffassung des Charakters von Herakles aus, die eher zu einem rationalisierenden Kritiker des 5. Jahrhunderts passt, als einem Mann, der angeblich ein Zeitgenosse Herakles' und anderer Helden ist und auch in ihrer Welt lebt. Nach Lycus ist es nicht glaubwürdig, dass Herakles ein Sohn von Zeus sei (z. 146-150), und seine Leistungen haben keinen Wert, insofern sie nicht im richtigen Krieg, in dem kooperativen Rahmen des Heeres der Polis erreicht wurden, sondern bloß eine Tötung von Ungeheuern darstellen, die zumindest teilweise übertrieben und verfälscht ist (z. 151ff.). Lycus kritisiert insbesondere, dass Herakles mit Pfeil und Bogen kämpft (z. 159-161)⁸⁹¹. Die exklusive Benutzung des Bogens scheint nicht in den vorherigen Traditionen um Herakles verwurzelt zu sein, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass es hier eher als Vorwand für die Diskussion zwischen Amphitryo und Lycus vorkommt und insbesondere als Symbol der Art des Kampfes, den Herakles ausübt: nicht kooperativ, nicht der Polis angehörend. Gegen Lycus unterstreicht Amphitryo, dass der Bogen ein *pansophon heurema* (z. 188)⁸⁹² ist und dass Herakles dadurch (in einem in diesem Kontext hyperbolischen, aber klar auf andere Stellen des Stückes bezogenen Ausdruck) frei von der *tykhe* ist, welcher die anderen Sterblichen unterworfen sind (z. 190-203). Dieses Kampfstil gehört dem Kampf gegen Ungeheuer an, und man darf vermuten, dass Amphitryo dadurch auf die evergetische Rolle des Helden hinweist, die auch in der Tragödie vorkommt (z. 20, z. 850-853)⁸⁹³.

Die Art und Weise, in der Amphitryo zuerst den Wiederkehr Herakles' wünscht (z. 207-212) und später bezweifelt (z. 339-347), ist fast explizit: Die Rettung der Familie von Herakles hängt nicht von der Polis oder von einer rein menschlichen Ordnung im Allgemeinen ab – die mit dem Ankommen Lykus' aufgehoben worden ist –, sondern von einer Intervention der Götter⁸⁹⁴. In dem Diskurs Amphitryos ist Herakles stets mit den Göttern verbunden, obwohl seine sterbliche Natur gleichzeitig unterstrichen wird.

Die Möglichkeit einer Rettung der geschwächten Gerechten wird durch die tatsächliche Wiederkehr des Herakles bestätigt. Der Chor feiert ihn als Retter und wünscht eine utopische Verwirklichung der göttlichen Gerechtigkeit durch eine zweite Jugend für die Gerechten herbei, die die Überwindung ihrer physischen Schwäche wäre (z. 655-6724). Megara selbst vergleicht Herakles mit Zeus Soter (z. 521f.). Die Wiederholung eines einzigen Themas ist offensichtlich und hat eine fast symbolische Funktion: Herakles erscheint als ein Held, der Menschen und Ungeheuer durch einen nicht kooperativen Kampfstil besiegt und der außerhalb und jenseits der Polis ist. Der Sieg bei

⁸⁹⁰ Das Wort *tykhe* kommt häufig in dieser Tragödie vor: z. 63, 203, 250, 309, 315, 480, 509, 921, 1116, 1141, 1314, 1321, 1357, 1393, 1396. Wir sind der Meinung, der Begriff *tykhe* spielt in dieser Tragödie eine sehr wichtige Rolle. Anders sieht es MATTHIESEN (2004) s. 85-88. Auch wenn schon alt ist, ist STROHM (1944) und seine Analyse von Pindar, *Ol.* 12 uns sehr nützlich gewesen. Vgl. BUSCH (1937), , HERZOG-HAUSER (1948). Siehe auch Herodot 1.32.

⁸⁹¹ Mit Bezug auf dem Bogen: ARROWSMITH (1954) s. 84, TARAGNA NOVO (1973) insb. s. 60 Anm. 2, FOLEY (1985) s. 167-175, HAMILTON (1985), MICHELINI (1987), s. 243-246, PAPADOPOULOU (2005) s. 137-151.

⁸⁹² Vgl. ORIGA (2007) s. 36-38. WINNINGTON-INGRAM (2003) s. 48: "*The tendency [...] to state or re-state moral values in terms of sophia and amathia [...] is likely to have characterized sophistic thinking.*" Dieser *sophos*, von der *tykhe* befreite Herakles ist höchstwahrscheinlich nicht traditionell, aber verkörpert gleichzeitig moralische Güte und die Möglichkeit einer extrapolitischen Intervention in den menschlichen Affären.

⁸⁹³ Siehe auch ROHDICH (1968) s. 80-85.

⁸⁹⁴ Vgl. YUNIS (1988) s. 140ff.

den zwölf Arbeiten und insbesondere seine Wiederkehr aus dem Hades beweisen seine Überlegenheit.

Einige Züge dieser Darstellung des Helden haben zwar erkennbare Quellen⁸⁹⁵, aber man weiß nicht, ob sie insgesamt einer traditionellen Konzeption des Herakles entsprechen. Züge wie die angeblich exklusive Benutzung des Bogens sehen eigentlich nicht traditionell aus⁸⁹⁶. Wir kennen auch keine von Euripides' unabhängigen Quellen, die den Wahnsinn Herakles' *nach* den zwölf Arbeiten und nicht *vor* sie setzten. Es ist eher zu vermuten, dass Euripides in der ersten Hälfte des Stückes durch unterschiedliche Reden einerseits anhand einiger bereits existierender Elemente eine mögliche Darstellung des Helden aufbaut und andererseits eine solche Darstellung diskutiert.

Durch die Katastrophe erscheinen diese Darstellung des Helden und seine Rolle als Vermittler der Gerechtigkeit des Zeus als falsch: Megara und die Kinder sterben und, vielleicht noch wichtiger, der Held selbst wird von seiner allgemeinen evergetischen Rolle getrennt. Man sieht in den Reden von Iris und Lyssa: a) Herakles ist tugendhaft (z. 847ff.), und trotzdem nicht von allen Göttern geliebt (z. 840); b) der Schutz, den Zeus Herakles gewährt, ist nicht bedingungslos, und der Held in seiner Rolle als Everget und Vermittler der Gerechtigkeit des Zeus wird nicht immer von dem souveränen Gott unterstützt: nach der Ausführung der Arbeiten darf Hera ihn angreifen (z. 827-832); c) die Leiden Herakles' sind nötig insofern, als sie die Distanz zwischen Göttern und Sterblichen unterstreichen (z. 841f.). Die Tugenden des Helden sind dann anerkannt, aber seine Rolle, die auf solche Tugende bezogen war, ist nicht diejenige, die in dem Diskurs Amphitryos vorgekommen war.

Die Diskussion über die Götter, die sich daraus ergibt, beruht auch auf einer Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Weisen, die Götter und ihre Beziehung zu den Sterblichen zu verstehen. Sie hat metapoetischen Charakter. Gegen alle Wahrscheinlichkeit – da Herakles und Theseus beide in unterschiedlichen Erzählungen Kontakt mit den Göttern haben – reden sie über die Götter als ob ihre Grundquelle die *aidôn [...] logoi* wären (z. 1315, 1346). Keiner der beiden Helden gibt uns eine Darstellung der Götter, die man für eigentlich traditionell halten könnte. Durch unterschiedliche Strategien beurteilen sie solche *aidôn [...] logoi* negativ und kommen zu Schlussfolgerungen, die den dramatischen Kontext überschreiten. Die Inkohärenz zwischen den moralischen Kriterien der Sterblichen und den Göttern der Erzählungen ist in den Reden der beiden Helden implizit. Theseus führt die im 5. Jahrhundert gewöhnlichen Erzählungen über die Götter bis zum Extrem und nennt sie *hemartekotes* (z. 1319) – wo höchstwahrscheinlich eine Tradition von Kritiken an unterschiedlichen narrativen Darstellungen der Götter implizit ist⁸⁹⁷ –, obwohl man ihre Dominanz akzeptieren muss. Herakles hingegen verleugnet die gesamten *logoi* der Dichter und drückt eine Konzeption der Gottheit aus, in der angeblich intertextuelle Beziehungen mit den Fragmenten von Xenophanes und Antiphon vorkommen (z. 1340-1346). Die Götter der Tragödie verschwinden einfach darin, und sie werden durch eine Gottheit ersetzt, die den moralischen Kriterien einiger zeitgenössischer Diskursformen adäquat ist.

Es gibt nichtsdestoweniger eine moralische Forderung, die Herakles und Theseus trotz allem Anschein gemeinsam ist und die der Götterdarstellung des Amphitryos am Anfang des Stückes widerspricht: man muss sich der *tykhe* unterwerfen (Theseus: z. 1314f., 1320f.; Herakles: z. 1357)⁸⁹⁸. Herakles setzt ausdrücklich die *tykhe* mit Hera gleich (z. 1393), und man könnte sogar

⁸⁹⁵ Die evergetische Rolle findet man insbesondere in Hesiod, *Aspis*, z. 27-29, Pindar, *Nemea* 1, und wahrscheinlich auch Pisander f. 10 K. Siehe aber DAVIES (1988) s. 135.

⁸⁹⁶ Siehe BROMMER (1953) s. 64.

⁸⁹⁷ Siehe YUNIS (1988) s. 163 Anm. 46, EGLI (2003), s. 121-15.

⁸⁹⁸ Vgl. DE ROMILLY (2003) s. 289.

sagen, dass der Held zu einer allegorischen Deutung seiner eigenen Geschichte kommt. Die Unterwerfung unter die *tykhe* wird dramatisch dargestellt durch die Annahme der Freundschaft Theseus', die Reise nach Athen und die zukünftige Gründung von Kultstätten, die Herakles gewidmet sind (was Theseus prophezeit, wenn er, angeblich ohne Vorwissen, behauptet, dass Herakles am Ende seines Lebens heroisiert wird z. 1331-1333). Auch wird diese Annahme dadurch symbolisiert, dass Herakles den Bogen nicht ablegt (z. 1377-1385). Der Bogen wurde in der ersten Hälfte des Stückes von Amphitryo hyperbolisch als Mittel gelobt, sich von der *tykhe* zu befreien, und beweist später, als er für den Tod der Familie Herakles benutzt wird, die Abhängigkeit und Wehrlosigkeit des Helden angesichts der *tykhe*.

Das Modell der *arete*, das Herakles am Ende des Stückes annimmt⁸⁹⁹, ist nicht leicht zu bestimmen und wird nicht systematisch dargestellt. Aber es ist offensichtlich, dass die Fähigkeit, dank der Beziehung mit Zeus unabhängig von anderen Menschen und von der *tykhe* die Ungeheuer besiegen zu können, nicht mehr selbstverständlich ist. In seiner neuen Fassung der *arete* wird die evergetische Rolle nicht verleugnet (implizit in z. 1382-1384), aber die Würde des Herakles als Träger dieser Rolle wird dadurch bewiesen, dass der Held auch in einem Zustand von Wehrlosigkeit das Leiden ertragen kann. Man kann von einer asketischen Fassung der Tugend reden, die dem kynisch-stoischen Herakles näher ist und die man schon bei Prodikus⁹⁰⁰ und vielleicht auch bei Herodorus von Heraklea⁹⁰¹ fand. Diese Konzeption erweist sich in der Offenheit, mit der Herakles seine eigene Abhängigkeit zu Theseus zeigt und in der Verstärkung der Beziehung mit Amphitryo, der jetzt wie sein „echter“ Vater erscheint.

Wir sind davon überzeugt, dass dieses Stück nicht als naturalistisches Drama verstanden werden darf. So ist z. B. die Frage nach der tatsächlichen Herkunft des Helden (1, 170f., 339-47, 353f., 1263-1265) unseres Erachtens nicht als faktische Frage relevant: Sie bleibt in der Tragödie unentschieden, und in den jeweiligen Kontexten wird die Aussage, Herakles sei Sohn von Zeus oder von Amphitryo, als Aussage über den Charakter des Helden und seine heroische Tugend benutzt und nicht als faktische Diskussion über die Herkunft eines geschichtlich verstandenen Helden. Das Ziel des Stückes – oder zumindest eines Teils des Stückes – liegt unserer Ansicht nach darin, eine Darstellung der heroischen Tugend, die grundsätzlich durch Amphitryo und teilweise auch durch den Chor dargestellt wird, auszubauen und ein neues Tugendmodell zu zeigen, das dem Wesen des zeitgenössischen Denkens näher ist. Der Mangel an festen Grundlagen für das Menschenleben kann durch *hemartekotes* Götter ausgedrückt werden, aber die letzte Fassung der Gottheit, die im Stück dargestellt wird, geht in eine andere Richtung, die uns an Xenophanes usw. annähert. Wir verstehen, dass dies ein Extremfall der Praxis ist, mit der eine in der vorherigen Dichtung erschienene Götterdarstellung kritisiert oder abgelehnt wird. Die Gottheit von Herakles selbst bleibt unangetastet, insofern der Held diese geläuterte Form von *arete* verkörpert.

7.

Die Frage nach dem euripideischen *Hippolyt* und der senecaischen *Phaidra* geht in eine andere Richtung. Es ist nicht möglich, mit dem direkten Vergleich zwischen den zwei Stücken etwas zu gewinnen, da *Phaedra* keine *imitatio* des *Hippolyt* ist, obwohl daraus einige Themen übernommen sind sowie andere, die aus dem ersten euripideischen *Hippolyt* und vielleicht auch aus

⁸⁹⁹ GREGORY (1991) s. 149 -gegen CHALK (1962)- unterstreicht anstatt der *arete* die Frage der *eugeneia*. Aber in jeden Fall steht die *persona* des Helden in Frage.

⁹⁰⁰ Xenophon, *Memorabilia*, 2.1.21-34, und Sch. Aristophanes, *Nubes* z. 361.

⁹⁰¹ Insb. Herodoros Fr. 14 JACOBY *FGrHist* I 218.

der *Phaedra* des Sophocles stammen⁹⁰². Eine weitere Schwierigkeit ist, dass man nicht sicher sein kann, dass diese Motive direkt aus den genannten Tragödien stammen. Das Motiv des Wunsches von Phaedra, zusammen mit Hippolyt auf die Jagd zu gehen, stammt von Euripides, aber es ist ebenso bei Ovid zu finden⁹⁰³.

Beide Stücke basieren jedoch auf demselben Stoff⁹⁰⁴, und in beiden ist die Darstellung der Götter, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, sehr wichtig. Es lässt sich vertreten, dass auch in diesem Fall die jeweiligen Formen, in denen die zwei Dichter die Stoff gestalteten, eng mit dem epistemischen Kontext verbunden sind. Unsere Deutung des euripideischen *Hippolyt* beruht auf der folgenden Hypothese: In diesem Stück verschmilzt der Dichter ein traditionelles narratives Muster, das in etlichen griechischen Mythen in unterschiedlichen Weisen vorkommt – ein Sterblicher wird von einem Gott gehasst und zerstört, und durch diese Zerstörung wird er zu einem Elementen des Kultes⁹⁰⁵ –, mit einer Darstellung des Heros, die Motive aus den wahrscheinlich stereotypisierten Formen der Minderheitskulte der Zeit des tragischen Dichters enthält⁹⁰⁶. Eine solche Übertragung des Modelles der Minderheitskulte auf die tragische Bühne ist nicht ausschließlich bei Euripides zu finden. Die leider verschollenen, parallel zum *Hippolyt* laufenden *Bassarai*⁹⁰⁷ sind ein offensichtliches Beispiel, aber es lässt sich auch auf andere Belege verweisen. Unseres Erachtens sind solche Stücke nicht als Reformversuche des kultischen Lebens der Griechen zu verstehen. Es sind eher Versuche, in die Öffentlichkeit der Polis und die ihr vorhergegangenen Dionysoskulte Mustern von Frömmigkeit einzugliedern, die nur eine Minderheit beachtete, die aber zur sozialen und intellektuellen „Aktualität“ gehörten. Es sind Modelle, die im gesellschaftlichen Rahmen der Polis zu finden waren, die zwar nicht von der Polis selbst legitimiert waren, aber auch nicht streng verfolgt wurden.

Später werden wir sehen, dass die senecaische *Phaedra* uns den gleichen Stoff in einer Weise darstellt, in der der Bezug auf die zeitgenössischen Kulte verschwindet, und philosophische, mit den Prosawerken Senecas verbundene Elemente darin hervortreten.

Man hat die Keuschheit des jungen Hippolyts oft als ein absichtlich von dem Dichter als abwegig⁹⁰⁸ dargestelltes Verhalten gedeutet. Überhaupt beförderte die griechische Polis das Junggesellenleben nicht und betrachtete die Fortpflanzung als Pflicht. Deswegen versteht man normalerweise, dass das Zielpublikum des Stückes die Keuschheit Hippolyts als aberrant und abwegig oder zumindest als eine unerwünschte Sonderbarkeit ansah. Aber es ist wohl möglich, dass es nicht so gewesen sein mag und dass der Charakter Hippolyts von einem anderen Standpunkt her verstanden werden muss. Die Keuschheit als Mittel der Annäherung an die Gottheit war vielleicht im 5. Jahrhundert nicht unbekannt, auch wenn sie nicht für gewöhnlich gelebt wurde; sie gehörte wahrscheinlich zur kultischen Praxis der orphischen und pythagoreischen Kreise, die von der Polis nicht gefördert, aber auch nicht verfolgt wurden, und die man in der Zeit mit Vorstellungen von

⁹⁰² Siehe ZWIERLEIN (2006).

⁹⁰³ Ovid, *Heroidum Epistulae* 4.38-46, 103f.

⁹⁰⁴ Siehe FAUTH (1958), BARRETT (1964) s. 1-45, ZWIERLEIN (2006).

⁹⁰⁵ Siehe NAGY (1979), LYONS (1996) Kap. 3. Für den Tod der Helden mit Allgemeinen siehe BRELICH (1958), s. 80-90.

⁹⁰⁶ Vgl. WEST (1983) s. 170.

⁹⁰⁷ Siehe dazu DI MARCO (1993).

⁹⁰⁸ Siehe z. B. CONACHER (1967) s. 27-46, TSCHIEDEL (1969) s. 237.

Weisheit verbinden konnte⁹⁰⁹. Außerdem wird der Lebensstil Hippolyts innerhalb des Stückes mit Wörtern aus dem Bereich von *sophrosyne* (z. 79-81, 1007, 1013, 1402) und *eusebeia* (z. 996, 1339) charakterisiert, die auch zum gewöhnlichen moralischen Gedankengut gehören und deren Bedeutung eindeutig positiv ist. Es gibt keine Stelle, wo die Benutzung solcher Wörter widerlegt wird.

Die spärlichen Quellen der Antike, welche die Rezeption dieser Tragödie gewissermaßen widerspiegeln, zielen in die gleiche Richtung. Ein zeitlich relativ naher Text wie Xenophons *Kynaetikon* 1.2.11 sagt, dass Hippolyt von Artemis geehrt wurde, mit ihr redete und wegen seiner *sophrosyne* und *hosiotes* nach dem Tode *makaristheis* wurde. Die Anspielung auf die Reden mit Artemis, die in *Hippolyt* so wichtig sind und auch die Verwendung des Wortes *sophrosyne* deuten auf die Abhängigkeit dieses Textes von dem euripideischen Werk hin. *Hosiotes* findet man nicht in *Hippolytus*, aber die Benutzung solchen Wortes, um die „Lauterkeit“ Hippolyts auszudrücken, ist in diesem Kontext nicht überraschend. Der viel spätere Text der Scholien weist Hippolyt einen „philosophischen“, „orphischen“ und sogar „pythagoreischen“ Charakter zu⁹¹⁰. Offenbar sind die Scholien keine zuverlässige Quelle, aber sie stimmen mit Xenophon darin überein, Hippolyt in die Sphäre der Einweihung, der Nähe zu den Göttern usw. zu versetzen⁹¹¹.

Die Versuche, den Lebensstil Hippolyts mit der orphischen Strömung zu verbinden, halten wir für angemessen. Aber man muss sie richtig verstehen: Die Information, die uns die Tragödie über den vermutlichen Orphismus Hippolyts gibt, ist spärlich und vage (z. 952-954). Unserer Meinung nach ist es glaubhaft, dass die Anspielung Theseus' auf Orpheus und die ausgedrückten und nicht ausgedrückten Elemente, die man mit Orpheus verbinden kann, einfach die Beziehung Hippolyts zu Artemis an minderheitliche Kultformen annähern, und sie müssen nicht als Anspielung an einen bestimmten Kult verstanden werden.

Das Verhalten Hippolyts wird in der Tragödie zwar problematisiert, doch in der Problematisierung hat der Held allem Anschein nach Recht. So z. B. warnt ihn der Diener, dass er, wenn er Aphrodite nicht ehre, bestraft würde (z. 88-120), und dies tritt dann tatsächlich ein. Aber man darf nicht vergessen, dass die Hippolyt zu Ehren vollzogenen Kulte auch mit Aphrodite verbunden waren und dass das Publikum dies wusste⁹¹². Die Feindlichkeit der Göttin gegen den Helden darf man nicht einfach als Ausdruck einer „Schuld“ oder eines Konfliktes auffassen, so als ob die Feindlichkeit Aphrodites unabhängig von der Heroisierung wäre.

Die Diskussion zwischen Hippolyt und Theseus verstärkt die Meinung, dass Hippolyt im allgemeinen als positive Figur betrachtet wird und dass die Beurteilung seines Lebensstils innerhalb der Tragödie nicht selbstverständlich ist. In diesem Gespräch wirft Theseus seinem Sohn Heuchelei in Bezug auf manche Züge seines Lebensstils vor, nämlich Zölibat, Vegetarismus und Interesse an den Orpheusbüchern. Aber die Antwort Hippolyts drückt Integrationswille in das Polis-System aus, und es gibt auch keinen Grund, sie als heuchlerisch zu betrachten. Der Junge sagt, er habe immer die Götter – also nicht nur Artemis – verehrt (z. 996) und habe stets gute, gleichaltrige Freunde gesucht (z. 997f.); er habe sich immer bemüht, bei den Hellenischen Spielen hervorzuragen (z. 1016); und er sei immer Feind der Tyrannei gewesen (z. 1017-1020). Seine Selbstdarstellung evoziert insofern eher eine Art aristokratischer Moralität. Man muss bemerken, dass er nie die Vorwürfe Theseus' leugnet, die sich auf den Orphismus beziehen dürften, sondern einfach behauptet, dass sein Lebensstil mit den Anforderungen der Polis nicht in Konflikt steht.

⁹⁰⁹ Siehe CASADIO (1990) s. 282.

⁹¹⁰ Siehe insb. Schol. ad 3, 14, 953.

⁹¹¹ Auch über die Beziehung zwischen Artemis und Hippolyt siehe WILDBERG (2002).

⁹¹² Siehe BARRETT (1964) s. 3-6.

Der angebliche Widerspruch, dass Hippolyt gleichzeitig ein frommer, von den Göttern geliebter Junge und Feind einer Göttin sei, muss man im Rahmen des oben erwägten narrativen *pattern* deuten⁹¹³. In diesem Stück entspricht die Rolle der „Zerstörerin des Helden“ eigentlich nicht nur Aphrodite. Artemis verspricht, dass ein mit der Göttin der Liebe im Verhältnis stehender Sterblicher auch sterben wird. Es ist nicht klar, ob über Adonis oder über einen anderen Helden gesprochen wird. Es ist sogar möglich, dass Euripides auf keinen konkreten Helden anspielt. Aber offenbar wird das nächste Opfer auch nicht wegen seiner eigenen Taten sterben. In jedem Fall verstehen wir, dass dieser zukünftige Tod zu dem gleichen *pattern* gehört. Im Fall Hippolyts hat Aphrodite die Rolle der Zerstörerin des Helden, und in der Zukunft wird Artemis sie übernehmen. Die der Heroisierung der vorherigen Zerstörung des Sterblichen setzt keine Boshaftigkeit des Helden – und auch nicht des Gottes – voraus. Es gibt keine „guten“ und „bösen“ Götter, denn ein Gott kann unterschiedliche Rollen in der Heroisierung oder Vergöttlichung eines Sterblichen haben⁹¹⁴. Man darf vermuten, dass die angeblich paradoxalen vv. 1339-1341, in denen Artemis sagt, dass die Götter immer den Tod eines *eusebes* betrauten und die *kakous* zerstörten, in diesem Kontext verstanden werden müssen: Artemis offenbart nicht die Unwahrheit des Bundes, der sie dem Held verbindet, sondern eher, dass Hippolyt von Theseus ungerechter Weise bestraft worden ist, und dass er, zumindest von dem Standpunkt Artemis’, *eusebes*, also der Gottheit nah ist und deswegen die Rolle verdient, die er im Kulte haben wird.

Der Zugang zu diesem privilegierten Raum, in dem man mit den Göttern Umgang haben kann, hat doch etliche Züge, die mit denen des Eingeweihten verglichen werden können. Obwohl im Stück nicht ausdrücklich von „Einweihung“ gesprochen wird, sind der Artemis gewidmete Kult Hippolyts und dessen Nähe zur Göttin das Mittel eines Zuganges zum göttlichen Raum, der nicht im Umfang der gewöhnlichen Kulte zu finden ist und den man im 5. Jahrhundert auf die *teletai* im allgemeinen beziehen könnte. Der vertraute Umgang mit einer Göttin, die Ermächtigung, einen der Göttin vorbehaltenen *leimon* – gleich ob es ein wirkliches *temenos* ist oder nicht, die Tabus, die Merkmale der Konsekration, sind da – zu betreten, die Annahme eines Lebensstils, der Keuschheit und wahrscheinlich auch Vegetarismus einschließt, und ihn von den restlichen Sterblichen trennt, kann man als eine dramatisierte, nicht realistische Weise verstehen, den Zugang in die Götterwelt, der damals mit den orphischen, pythagoreischen, und auch mit den offiziellen *teletai* verbunden werden könnte, in die mythische Welt zu übertragen.

Gleichzeitig – und das ist wichtig – sind die Nähe des Jünglings zu Artemis und die moralischen Züge die mit dieser Nähe verbunden sind, in seine *physis* eingeschrieben. Das ist zumindest was Hippolyt während der Konsekration des Kranzes sagt, und seine Ansprüche werden im Stück nie widerlegt. Hippolyt wird nicht mechanisch durch eine Einweihung befähigt, mit einer Göttin vertraut zu sein, sondern durch seine eigene Konstitution, und dies wird durch Wörter ausgedrückt, die stark an die etwa zeitgleiche Debatte über *nomos* und *physis* erinnern und auch an den Begriff einer angeborenen Überlegenheit, die typisch für die aristokratische Moralkonzeption ist. Die Diskussion Phaedras über die Natur der Sitten verstärk diese Verbindung: Die Figur, welche die zentrale Rolle im Kult haben wird, erweist sich als *en têi physei* überlegen, als Besitzerin angeborener Tugenden, indem die Königin, im Rahmen des Kultes dem Hippolyt unterlegen, sich als unfähig erweist, eine wirksame Kenntnis des moralisch Guten zu erreichen⁹¹⁵. In der modernen Interpretation wird oft die Rede Phaidras als eine antisokratische Diskussion isoliert, oder auf die

⁹¹³ Vgl. HUMPHREYS (1975).

⁹¹⁴ Es gibt in diesem Sinn eine Äquivalenz zwischen Afrodite und Artemis. Vgl. KNOX (1952).

⁹¹⁵ Siehe dazu GOFF (1990) s. 40.

Antithese *shame culture / guilt culture* bezogen⁹¹⁶. Doch im Kontext der Tragödie ist es auch als eine Erklärung des Standpunktes von Phaidra zu sehen, in der ihre Unterlegenheit vor der angeborenen Güte des Hippolyts und gleichzeitig ihr eigenes Streben zum Gute erkennbar wird. Ihr Wunsch, die eigenen Leidenschaften zu beherrschen, ist wahrscheinlich der *gennaiotes*, auf den Artemis in der *dea ex machina* anspielt.

So schafft Euripides in *Hippolyt* angeblich eine Synthese von unterschiedlichen Weisen, in denen man in der Zeit die Annäherung eines Sterblichen an die Götter verstehen konnte. Diese Tragödie enthält ein Modell von Reinheit, das nicht zur gewöhnlichen rituellen Reinheit gehört und auch nicht zu einer bloß moralischen Erhebung, sondern zu einem generischen Modell von Einweihung, das höchstwahrscheinlich keiner alltäglichen Realität des angesprochenen Publikums entspricht. Das Publikum konnte aber vermutlich diese Haltung durch die Existenz in seinem sozialen Rahmen von *teletai*, mysterischen Kulturen usw. als eine nicht realistische, innerhalb der „mytischen“ Welt zu begreifende Einweihung verstehen.

8.

Man muss die senecaische Tragödie unter anderen Voraussetzungen verstehen. Der lateinische Autor findet sich auf der anderen Seite des Prozesses der Wissensorganisation, der in der hellenistischen Periode zu seinem Höhepunkt kommt. Ein Teil dieses Prozesses ist die allmähliche Verschriftlichung und Versachlichung des poetischen Textes⁹¹⁷. Obwohl die orale *performance* in der Zeit Senecas noch wichtig ist, ist jetzt unter den Eliten der Status der Texte von der Zirkulation und Aufbewahrung ihrer schriftlichen Form bestimmt. Die Philosophie ist ein autonomer Diskurs geworden, und auch wenn innerhalb derselben kein einziges Wissensparadigma vorherrscht, wird sie als Grundlage des Wissens nicht nur von den Griechisch Sprechenden, sondern auch von den Latein Sprechenden Eliten angenommen. Die römische Tragödie selbst ist die Folge einer Aneignung. Die tragische Gattung hat die kultische Rolle bewahrt⁹¹⁸, aber die Gestaltung eines Kanons von relevanten Autoren findet insbesondere im Rahmen des Lesens statt. Insofern werden in der Kaiserzeit etliche Autoren als wichtig erachtet, die vermutlich nicht für die Bühne geschrieben haben⁹¹⁹.

Die Haltung Senecas in Bezug auf die Tragödie ist nur eine unter den möglichen Positionen, die in seiner Zeit und seinem kulturellen Rahmen möglich sind⁹²⁰. Sie ist schwer allein aus den Texten Senecas zu verstehen, und es ist durchaus möglich, dass der Philosoph keine kohärente Position im Lauf seines Lebens vertreten hat. Zweifelsohne arbeitet er in den uns erhaltenen Texten keine systematische Poetik aus⁹²¹. Die Natur der von Quintilian erwähnten *praefationes* seiner Tragödien bleibt unbekannt. Deswegen müssen wir uns auf die Betrachtungen und Bemerkungen

⁹¹⁶ Siehe DODDS (1925), KOVACS (1980), KOVACS (1987) s. 22-27, DI BENEDETTO (1992) s. 5-23, CAIRNS (1993) s. 314-340, CRAIK (1993), WILLIAMS (1993) *passim*, HOLZHAUSEN (1995), ZEITLIN (1996), s. 219-284.

⁹¹⁷ Über die Verschriftlichung des Theaters: GENTILI (1979), BEACHAM (1991), BOYLE (2006) s. 145f. Siehe PARKER (2009), s. 187: "*the Romans enjoyed poetry (and literature in general) in four basic ways, each with its own social parameters: in recitations, as entertainments at convivium, through professional lectors, and by private readings.*"

⁹¹⁸ Siehe BEACHAM (1991) s. 20-22.

⁹¹⁹ Über den Fall Senecas: ZWIERLEIN (1966), FANTHAM (1982) s. 34-49, CALDER (1983) s. 184, SUTTON (1986), ZIMMERMANN (1990a), ZIMMERMANN (1990b), FITCH (2000), KUGELMEIER (2007).

⁹²⁰ Eine neue und interessante Behandlung dieses Themas in STALEY (2010).

⁹²¹ Vgl. MAZZOLI (1970), STALEY (2010). KNOCH (1972): "*Die Dichtkunst ist für den Ethiker Seneca überhaupt etwas höchst Problematisches. Nur selten nimmt er zu ihr Stellung, und niemals ausführlich oder zusammenhängend.*"

Senecas beschränken, die sich in seinen Prosawerke verstreut finden.

Eine erste Angabe kann man für sicher halten: Obwohl Seneca Interesselosigkeit für die Dichtung vorgibt, kennt er die großen Autoren der augusteischen Zeit. Er zitiert sie oft und ahmt sie in seinen Tragödien nach. Auf die griechische Tragödie spielt er kaum direkt an, wenn auch seine Tragödien höchstwahrscheinlich gute Kenntnisse über die Werke von Euripides und Sophokles voraussetzen. Mit großer Sicherheit setzt auch die *Apokolokyntose* die Kenntnis nicht philosophischer Texte voraus. Seneca müsste gute Kenntnisse nicht nur über die philosophische, sondern auch über die poetische und literarische Tradition Griechenlands gehabt haben, aber aus irgendeinem Grund – vielleicht wegen des unter den Römern üblichen Verhaltens, die Wichtigkeit der Griechen herunterzuspielen – zeigt er diese Kenntnisse nicht.

Die Haltung Senecas gegenüber der Dichtung mag verwirrend sein, gleichwohl kann man einige Grundthemen erkennen. Zum Ersten und insbesondere findet fast keine Bewertung der Dichtung als didaktisches Mittel statt, trotz des Interesses für deren psychagogische Wirkung wie auch für die Möglichkeit, eine solche Wirkung in anderen Kontexte umzusetzen⁹²². Senecas Meinung nach bringt die Verführung der Seele durch die Dichtung für gewöhnlich keine wertvollen Resultate. Trotzdem kann sie gelegentlich nützliche Aussprüche vermitteln⁹²³. Seneca trennt ausdrücklich die Dichtung und die psychagogische Kraft der Dichtung von der eigentlich philosophischen Ausbildung, welche die einzige ist, die für ihn echten Wert hat. Der Philosoph leugnet nicht die Autonomie des poetischen Diskurses, aber er füllt diese Autonomie mit keinem positivem Gehalt aus.

Diese Haltung hindert ihn aber nicht daran, oft poetische Zitate zu benutzen, um Punkte seines eigenen philosophischen Denkens zu erläutern, oder in gewissen Kontexten die Dichtung als nützlich anzuerkennen, wie z. B. die Fähigkeit, die wütende Seele zu besänftigen. Das mag uns als trivial erscheinen, aber es ist eine im Rahmen des stoischen Denkens zweifelsohne wichtige Überlegung. In *De Ira* hat Seneca die Auffassung verfochten, dass die vom Theater oder Texten ausgehenden Eindrücke keine moralische Wirkung auf die Seele haben⁹²⁴, obwohl er in anderen Büchern über die – positive wie negative – moralische Wirkung, welche die in den Gedichten und Theaterstücken enthaltenen Sentenzen haben können, geschrieben hat⁹²⁵. Unserer Meinung nach versucht Seneca nie die Dichtung als solche auf einem selbsterklärenden Prinzip zu fundieren. Er nimmt eher die Dichtung als etwas bereits existierendes und erklärt ihre Wirkungen je nach den Anforderungen des jeweiligen Kontextes. Nie schreibt er über seine eigenen Tragödien. Auch begründet er nie, dass er poetische Texte schreibt. Es ist wahrscheinlich nicht sinnlos, sie als eine im Grunde rhetorische Übung zu betrachten, auch wenn diese Übung der Philosophie Senecas nicht fremd ist. Die Stücke können und werden wahrscheinlich auch die stoische Philosophie des Autors widerspiegeln. Zwei so unterschiedliche Schriftsteller wie Mark Aurel und Epiktet, die zeitlich und auch philosophisch Seneca relativ nah sind, finden einen philosophischen Sinn in der tragischen Gattung als solcher, aber es ist unmöglich zu beweisen, dass Seneca mit ihnen über die Tragödie einer Meinung war. Gemeinsam ist den drei Autoren, dass sie nicht von einer „philosophischen“ Tragödie als einem Sondertypus sprachen – auch wenn eine „philosophische“ Tragödie allem Anschein nach auch existiert hat⁹²⁶ –, sondern von der Gattung im Allgemeinen.

⁹²² Siehe insb. *Epistulae Morales* 108.25-35.

⁹²³ *Epistulae Morales* 8.8; 33.1f., *De Tranquillitate Animi* 11.8.

⁹²⁴ *De Ira* 2.1-4.

⁹²⁵ *Epistulae Morales*, 115.12.

Die Frage nach den Göttern in der senecaischen Tragödie ist auch nicht einfach⁹²⁷. Man kann jedoch zwei Prinzipien unterstreichen:

1) Seneca schreibt seine Tragödien in einem Milieu, in dem, zumindest für die Eliten, die Unterscheidung zwischen den „Göttern der Dichtung“ und der wirklichen Gottheit, nämlich philosophischen Gottheit fast eine Voraussetzung darstellt, obwohl man zugleich noch einen „Sinn“ in den Mythen suchen kann. Das dem zugrunde liegende Prinzip der *theologia tripertita* ist wahrscheinlich nicht eine Lehre unter anderen, sondern eine der bekannten Gestaltungen eines Gedankengutes, das unter den Eliten allgemein angenommen wird⁹²⁸.

2) Die Götter, die in den Tragödien Senecas erscheinen oder – was viel häufiger ist – Gegenstand des Diskurses werden, verkörpern als zerstörerische Mächte oft eine angebliche Feindlichkeit gegen den Helden. Sie entsprechen nicht der stoischen Fassung der Gottheit und auch nicht den Lehren von den Göttern, die man in den Prosawerken Senecas nachlesen kann. Man darf vermuten, dass sie in den Tragödien entweder als Charaktere oder als allegorische Darstellungen erscheinen, aber nicht als die „wahren“ Götter des zu erreichenden Publikums. Man darf sogar vermuten, dass ihr zerstörerischer Charakter aus einem Missverständnis der Mechanismen der Heroisierung stammt, und auch, dass diese Götter nicht in allen Tragödien die gleichen Prinzipien verkörpern.

In dieser Arbeit werden wir die zwei Einzelfälle *Hercules furens* und *Phaedra* analysieren.

9.

Senecas *Hercules furens* hat den euripideischen Stoff auf eine ganz andere Weise behandelt. Im Hintergrund von Senecas Stück steht, wie oben gesagt, die lange Tradition der kynisch-stoischen Exegese, in dem der Heros erscheint, manchmal nur als Paradigma von Tugenden und manchmal im Stoizismus als Verkörperung eines Aspektes der Gottheit⁹²⁹. In seinen philosophischen Werken erscheint Hercules als ein Beispiel des stoischen Weisen – auch wenn der Philosoph anscheinend an der Geschichtlichkeit seiner Heldentaten zweifelt – und als Verkörperung der *Natura*⁹³⁰. Und dieser Hercules hat mit dem der Tragödie einige Züge gemeinsam: die evergetische Rolle, die mit großen zivilisatorischen Reisen verbunden ist, und die Geduld und Leidensfähigkeit, mit denen er seine Taten vollbringt. Deswegen, und auch aufgrund des Textes des *Hercules furens*, sind wir überzeugt, dass die noch von vielen vertretene Deutung dieses Hercules als eines *hybristes* irrig ist⁹³¹.

⁹²⁶ Siehe ROCA-FERRER (1974), TOSI (1995), LÓPEZ CRUCES (2003), (2008), NUSSIA (2006). Siehe auch MOTTO / CLARK (1988) s. 45 Anm. 6.

⁹²⁷ Zusammenfassende Behandlung in FISCHER (2008).

⁹²⁸ Vgl. PÉPIN (1958) s. 265-294, LIEBERG (1973), FREDOUILLE (1988).

⁹²⁹ GALINSKY (1972) s. 81- 100, BILLERBECK (1999) s. 25-29, SCHMIDT (2008).

⁹³⁰ Siehe *De Constantia Sapientis* 2.1.1-3; *De Tranquillitate Animi* 16.4; *De Beneficiis* 1.13; 4.7-8; 7.3. Siehe dazu DAVIS (1983), AUVRAY (1989), s. 13-17, BOYLE (1997) s. 63.

⁹³¹ Siehe LAWALL (1983), BILLERBECK (1999).

Anders als Euripides zeigt Seneca im Prolog des Stückes die Absicht Junos, Hercules mit dem Wahnsinn zu bestrafen⁹³². Die Zwecke Junos entwickeln sich zu Motiven, die in einer griechischen Tragödie kaum zu erwarten wären. Zuerst hebt Juno nicht nur die Untreue ihres Gatte hervor, sondern auch eine extreme Version eines Motives, das auch in der senecaischen *Medea* vorkommt⁹³³: Hercules hat die *foedera mundi*, die Grenzen, mit denen die Götter die unterschiedlichen Gebiete der Welt getrennt haben (z. 49-74, siehe auch z. 276f.), übertreten, indem er in die Hölle hinabgestiegen, und später daraus zurückgekehrt ist. An unterschiedlichen Stellen des Werkes wird angedeutet, dass Hercules nach einer solchen Tat nicht mehr ein gewöhnlicher Mensch ist, und dass er die Götter herausfordern könnte⁹³⁴. Im Prolog entfaltet Juno insbesondere dieses zweite Motiv. Sie befürchtet, Hercules sei fähig, bis zum Himmel hinaufzusteigen und den Olymp zu stürmen (z. 64-74).

Auch im Prolog erscheint zum ersten Mal ein Motiv, dass unseres Erachtens sehr wichtig ist, um den *Heracles furens* richtig zu deuten und auch seine Unterschiede zu *Herakles* zu verstehen. Juno behauptet eindeutig, dass die von Hercules erlittenen Bemühungen von der Göttin selbst verursacht sind (z. 30ff., insb. 57-59), und das Scheitern Junos bringt mit sich, dass die Kraft des Helden ihn in den Olymp führen wird (z. 61ff.). Der Wahnsinn wird eine neue Arbeit sein, die ihn zu Niederlage und Todeswunsch bringen könnte (z. 84f., 116f.). Es ist nicht trivial: Im *Herakles* bleibt die göttliche Verursachung der zwölf Arbeiten unbestimmt, aber es wird ausdrücklichs gesagt, dass der Held während der Durchführung der Arbeiten von Zeus beschützt und deswegen von Hera nicht angegriffen wurde. Nach der Beendigung der Arbeiten wird Herakles von Zeus nicht mehr beschützt, so dass er der Göttin gegenüber hilflos bleibt. In *Hercules furens* sind aber die Bemühungen des Helden vom Anfang an bis zum Ende von Juno verursacht, und der Held überwindet sie. In *Hercules furens* gibt es keine scharfe Unterscheidung zwischen einem Hercules „vor der Katastrophe“ und einem „nach der Katastrophe“, sondern es gibt nur einen Held, der in unterschiedlichen Graden über seine göttliche Feindin siegt – und dies wäre wahrscheinlich in einer griechischen Tragödie auch kaum zu erwarten. Trotz des Mangels an narrativer Kohärenz, den man in Bezug auf die Verhältnisse zwischen Hercules und den Göttern anerkennen mag, wird die Überwindung der Angriffe Junos von Hercules eindeutig ausgedrückt.

Unsre Hypothese ist nicht originell⁹³⁵, aber wir meinen, dass sie in jedem Fall in der vorhergehenden Literatur nicht genug entwickelt worden ist: Seneca allegorisiert in dieser Tragödie die theologischen und moralischen Auffassungen seines philosophischen Traktates *De Providentia*. Die intertextuellen Verweise zwischen beiden Werken sind so evident⁹³⁶, dass vermutlich der Autor damit gerechnet hat, dass beide ein gemeinsames Publikum hätten. Die in *De Providentia* dargestellte Auffassung ist wesentlich, dass der Gerechte von der Gottheit ständig gefoltert wird, indem er sich nur auf diese Weise tugendhaft vervollkommen kann und seine äußeren Leiden und seine Hilflosigkeit sind nur ein Mittel, wodurch er seine innere Unabhängigkeit befestigen kann. Diese Ergebung in das Leiden kann dem Leidenden als *Fortuna* erscheinen, hat aber ein vorgegebenes Ziel⁹³⁷. In den philosophischen Werken Senecas erscheint Hercules auch als Everget

⁹³² Ausdeutung der Juno als Allegorie der *pathe* des Helden: SHELTON (1978), FITCH (1987), BOYLE (1997); als äussere Macht: HELDMANN (1974), BILLERBECK (1999).

⁹³³ Vgl. Siehe BIONDI (1984).

⁹³⁴ Vgl. z. 39f., 74, 89f., 423, 457-462, 1018-1020.

⁹³⁵ Siehe FISCHER (2008) s. 86-91.

⁹³⁶ Siehe insb. *De Providentia* 5.10-11. Vielleicht auch 6.1: *filios amittunt uiri boni: quidni, cum aliquando et occidunt? in exilium mittuntur: quidni, cum aliquando ipsi patriam non repetituri relinquunt? occiduntur: quidni cum aliquando ipsi sibi manus afferant?*

⁹³⁷ Über die unterschiedlichen Weisen in denen die stoische Gottheit erscheinen kann: ROSENMEYER (1987) s. 69-74. Siehe auch CAVIGLIA (1979), s. 13ff.

und zugleich als leidender Held, der die Unabhängigkeit von Schmerzen verkörpert. In den Tragödien wird diese Doppeldimension des Helden als Everget und Leidender in einem Weg zum Olymp integriert, in einen Weg zur Vergöttlichung, der Ähnlichkeiten mit dem Weg der Tugend hat, wie er in *De Providentia* dargestellt wird. Der Gerechte muss eine Reihe Proben erdulden, durch die er in der *uirtus* fortschreitet.

Unserer Meinung nach trifft man im *Hercules furens* auf zwei Stellen, die für eine solche Deutung relevant sind: Erstens das senecaische Gegenstück zur Diskussion zwischen Amphitryo und Lycus, in dem die unterschiedlichen Aspekte der heroischen *persona* des Hercules nicht mehr erörtert werden, sondern der göttliche Rang, den etliche sterbliche Charaktere des Stückes ohne weitere Erklärung Hercules zuschreiben. Nach einer Werteordnung, die wahrscheinlich genuin römisch ist, verleugnet Lycus die Gottheit Hercules, indem der Held *miserum*, leidend, miserabel ist (z.463f.)). Er wurde durch Eurystheus zu Dienerschaft, durch Omphale zu Dienerschaft und sogar Verweiblichung erniedrigt. Die Antwort Amphitryos enthält zwar keine philosophische Diskussion, hat allerdings eine stoische Färbung: Obwohl Hercules erniedrigt wurde, ist er *fortem*, d.i. er besitzt Seelenkräfte, die nicht einfach auf konkrete Heldentaten bezogen sind, sondern einen Zug seines Charakters ausmachen.

Die andere relevante Stelle ist die Erste Choralische Ode, die durch zahlreiche intertextuelle Bezüge mit Euripides, Horaz und anderen Dichtern verbunden ist⁹³⁸. Der Chor, der in den anderen Oden immer zugunsten von Hercules singt, kritisiert hier angeblich den Übermut des Helden. Der erste Teil der Ode ist ganz offenbar eine *imitatio* der Parodos des euripideischen *Phaethon*, obwohl die zwei dramatischen Situationen ohne Bezug sind. Nachher kommt ein Lob der *aurea mediocritas* im horazianischen Stil, der mit einem Lob des Greisenalters zu Ende geht⁹³⁹. Dieser zweite Teil der Ode (z. 159-201) kehrt offenbar eine Stelle des *De Providentia* um, mit der ihn offensichtliche intertextuelle Bezüge verbinden. An der genannten Stelle kombiniert Seneca einige Verse aus Ovids Version der Geschichte Phaethons mit der eigenen Prosa. Der Philosoph erzählt durch diese Aneignung der Dichtung Ovids die Geschichte Phaetons und schlägt ihn als Modell von Tugend vor: Phaethon sei ein *generosus adulescens*, der es riskiert, zum Himmel hinaufzusteigen, trotz aller Wahrscheinlichkeit, dass sein Weg ihn in die Katastrophe führt. Der Sohn des Helios ist hier eine Allegorie des Menschen, der die Tugend trotz allen Gefahren annimmt. Die Gegenüberstellung von Risiko und Sicherheit, von Jugend und Greisenalter ist in den beiden Texten zu finden. Nur die Bewertung ist umgekehrt: In *De Providentia* lobt Seneca Phaethon, indem der Chor Hercules in horazischem Ton vor einem maßlosen Heroismus warnt, wahrscheinlich, weil der Chor selbst innerhalb des Stückes keine heroische Position vertritt und von seiner niedrigeren Stellung hinaus von Hercules singt⁹⁴⁰. Der Chor spricht in den restlichen Oden immer Bewunderung und Sympathie für den Helden aus, und wahrscheinlich tut er es auch hier in dieser ersten Ode, wo die Warnung gegen übertriebenen Heroismus gleichzeitig Anerkennung eines solchen Heroismus sein kann. Die höhere Bewertung des Mutes der Jugend in *De Providentia* ist nicht als anekdotisch zu sehen, insofern der Philosoph an anderen Stellen seines Prosawerkes einen solchen Mut als Bild der Tugend benutzt⁹⁴¹.

⁹³⁸ Siehe KAPNUKAJAS (1930), s. 1-89.

⁹³⁹ Siehe dazu PIERINI (1999), s. 59-77.

⁹⁴⁰ Siehe GÄRTNER (2003).

⁹⁴¹ Vgl. *Epistulae Morales* 71.18, 25; 93, 7-8. Siehe auch *De Vita Beata* 7.3, *Epistulae Morales* 71.22-23, 92.6-8, 25.

In dem philosophischen Werk stellt Seneca den Hercules als eine Version des stoischen *sapiens* dar⁹⁴². Offenbar hat der Charakter des *Hercules furens* nicht die Züge, die man normalerweise dem stoischen *sapiens* zusprechen würde. Unseres Erachtens aber muss dies nicht entscheidend sein, insofern als diese Tragödie nicht eine direkte Darstellung des *sapientis* ist, sondern eine Allegorie des Weges, dem der tugendhaften Mann folgen soll. Auch im Prosawerk Senecas ist Hercules mit einer Vielfalt von Bedeutungen versehen, die allerdings alle in die gleiche Richtung zielen: entweder Gott oder die Figur des *sapiens* – der gemäß der Gottheit lebt – oder die Tugenden, die dem *sapiens* zu eigen sind. Die Darstellung des Helden als Mensch, der dem Weg der Tugend folgt, steht nicht im Widerspruch mit anderen senecaischen Darstellungen. Die Allegorese eines solchen Weges der *virtus* ist anscheinend auch keine Problematisierung der stoischen Gottheit.

Wahrscheinlich ist es auf das Fehlen der Diskussion zwischen Herakles und Theseus am Ende des Stückes bezogen. Seneca sieht angeblich von diesem Teil des euripideischen Dramas ab, der insbesondere für die Entwicklung eines philosophischen Diskurses geeignet sein könnte. Sein Hercules verzichtet auf Selbstmord, nicht als Nachfolge einer Debatte über die Götter, sondern wegen der Angst vor dem Tod des Vaters (z. 1246ff.). Es ist eine gut bekannte Tatsache, dass die Szene bei Seneca die dramatische Variation einer Anekdote ist, die der Philosoph über sein eigenes Leben in einem philosophischen Werk erzählt⁹⁴³. In beiden Fällen ist ihre Einfügung in die senecaische Lehre vom Selbstmord und in die stoische Lehre im Allgemeinen höchst problematisch. In dieser Arbeit können wir nicht den Details dieser Frage nachgehen⁹⁴⁴. Aber es ist klar, dass: 1) das Überleben von Hercules auch eine Bedingung für die Überwindung dieser „dreizehnten“ Probe ist; 2) dass Seneca den Verzicht auf Selbstmord in einer solchen Situation als adäquat erachtet. Der Verzicht auf Selbstmord in gewissen Fällen wird hier wie in den *Epistulas Morales* akzeptiert und höchstwahrscheinlich in den vorhergesagten Weg der Tugend integriert, auch wenn dies vielleicht nicht der orthodoxen stoischen Lehre entspricht.

Die euripideische Tragödie war eine komplexe nicht naturalistische Darstellung einer wahrscheinlich von dem Dichter teilweise selbsterfundenen Episode, die eine Diskussion über die Götter und die Darstellung der Götter mit metapoetischen und allegorischen Elementen enthielt. Eine Diskussion, die immer im Kontext des Kultes betrachtet werden muss: Herakles ist ein Gott des Zielpublikums des Stückes, wird als Teil des Kultes von Dionysos dargestellt, und die Frage um die Frömmigkeit derselben Darstellung muss relevant sein. In der Zeit Senecas ist die Tragödie noch auf den Kult bezogen, aber in einem ganz anderen Milieu. Der Dichter sucht nicht mehr sein Gedicht als „fromm“ zu behaupten, und gleichzeitig kann er im Rahmen der schriftlichen Kultur der Eliten den traditionell gewordenen Stoff als Mittel für die Allegorese benutzen.

10.

Die Deutung der *Phaedra* stellt uns vor besondere Probleme, und zwar deshalb, weil der Diskurs über die Götter, den man darin findet, teilweise wie eine Negation der stoischen Fassung der Gottheit aussieht, und zumindest unserer Meinung nach ist keine allegorische Interpretation zu finden, die diese Schwierigkeit entscheidend überwindet. Dieses Stück ist höchstwahrscheinlich für ein Publikum konzipiert, das die tragische Tradition gut kannte und ihre Szene aus dem jeweiligen

⁹⁴² "*nullum enim sapientem nec iniuriam accipere nec contumeliam posse, Catonem autem certius exemplar sapientis uiri nobis deos immortales dedisse quam Ulixen et Herculem prioribus saeculis*" *De Constantia Sapientis*, 2, 1, 1-3. Siehe auch dazu *De tranquillitate animi*, 16, 4; *De beneficiis*, 1, 13. Die Verbindung des Hercules mit dem Göttlichen: *De beneficiis*, 4, 7-8.

⁹⁴³ Seneca, *Epistulae Morales*, 78.2.

⁹⁴⁴ Siehe INWOOD (2005) s. 113 und Kap. 11 *passim*. Siehe auch RIST (1969) Kap. 13., HILL (2004) Kap. 7.

Subtext verstand: Der Aufbau der Handlung ist sehr locker. So z. B. kommen Hippolyts Verehrung Dianas und auch seine Keuschheit im Lauf des Stückes vor, aber sie werden nicht ausdrücklich aufeinander bezogen, und es ist wohl möglich, dass der Dramatiker Seneca damit rechnete, dass das Publikum selbst die Verbindung herstellen würde. An unterschiedlichen Stellen wird allem Anschein nach angedeutet, dass Diana nicht wirklich keusch ist, und solche Anspielungen haben nur dann einen Sinn, wenn das Zielpublikum die vorherige Tradition kannte⁹⁴⁵.

Die Götter treten nicht auf der Bühne auf, und es wird auch nicht eindeutig ausgesagt, dass sie die Handlung steuern. Aber sie sind in den Reden der Charaktere sehr wichtig. Es ist möglich, drei unterschiedliche Diskurse über die Gottheit (insbesondere über Venus/Amor, die fast wie eine Einheit erscheinen) zu unterscheiden:

a) Phaedra ist nach ihrem eigenen Standpunkt Opfer des Hasses von Venus, und sie versteht, dass die Göttin sie leiden lässt, da sie alle Nachfahren des Helios hasst (z. 124-128). Seneca wiederholt hier eine rein mythologische Verursachung der Handlung, die mit Sicherheit viel älter als diese *Phaedra* ist⁹⁴⁶. Es ist interessant, dass sie hier vorkommt, in einem Stücke, wo man zwar über die Keuschheit Hippolyts, aber nicht ausdrücklich von dem Hass der Venus auf den Helden spricht.

b) Die *Nutrix* verleugnet eine solche Verursachung und sogar den göttlichen Charakter Amors durch Argumente, die man mit der Philosophie Senecas hat verbinden wollen, aber die auch als bloße moralische Gemeinplätze verstanden werden können (z. 195-217).

Diese zwei Ansichten kommen nicht mehr im Stück vor, und es ist wohl möglich, dass Seneca (a) nur als Vorwand für (b) und für eine Rede über die Bosheit des Eros erwähnt.

c) Der Chor sagt ausdrücklich aus, dass die Macht von Venus/Amor unüberwindlich sei, dass niemand sich davon befreien könne, und deutet auch durch Anspielungen an, dass Diana auch nicht frei vom Begehren sei. Solche Anspielungen kann man auch in den Reden von Phaedra und von der *Nutrix* finden (*passim*).

Der ätiologische Akt, der in *Hercules furens* noch in einer extrem verkürzten Form vorkam, ist in *Phaedra* verschwunden, und auch die Versöhnung zwischen Hippolyt und Theseus, die durch die Erscheinung des zerstückelten Körpers des Jungen ersetzt wird, verschwindet auch.

Es ist offenbar, dass in diesem Stücke weder Amor/Venus noch Diana die senecaische Fassung der Gottheit widerspiegeln. Seneca der Philosoph weist die Lust und den Verfall des Lebens der Städte zurück, aber auch den Barbarismus, den er mit der *ira* und mit dem Mangel an Selbstbeherrschung verbindet⁹⁴⁷. Die Götter dieses Stückes verkörpern angeblich die Abwesenheit der stoischen Gottheit, d. i. unterschiedliche Formen von *affectus*, von *pathe*. Ihre „Handlung“ – und in diesem Kontext ist es unsrer Meinung nach sinnlos, sich zu fragen, welche die „echte“

⁹⁴⁵ Siehe z. 309-316, 406ff., 743-748, 777-794.

⁹⁴⁶ Sosikrates 461F6 JACOBY *FGrHist*, Ovid *Heroides* 4.53-4.

⁹⁴⁷ Seneca, *De Ira*, insb. 2.15f., und *passim*. Siehe auch Seneca, *Ep. Mor.* 104.3, und *De superstitione* F34 HAASE.

Handlung dieser Götter ist, da sie eher wie psychologische oder moralische Allegorien aussehen – hat als Ausgang die Vernichtung von Hippolyt und Phaedra, deren Selbstmord in diesem Stück, anders als in *Hippolyt*, für die Erfüllung ihrer Pläne nicht nötig ist.

Wir glauben, dass es kaum möglich ist, eine endgültige Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der *Phaedra* zu geben. Als provisorische Hypothese nehmen wir jedoch an, dass Seneca kein didaktisches Stück schreiben wollte, sondern einfach eine *variatio* über das Thema von Hippolyt und Phaedra, in der die Dargestellten der Charaktere als Affekte-Modell im Allgemeinen stoischen Mustern folgt.

Der Fall Hippolyts bleibt aber unklar, und es ist wohl möglich, dass die Präsenz der *ira* und des unvernünftigen Hasses gegen die Frauen und das zivilisierte Leben sowie die angebliche Falschheit seiner durch Diana verkörperten Sphäre von Keuschheit auf eine grundlegende Falschheit der von ihm verkörperten Konzeption von Tugend hinweist. In der seneca'schen *Phaedra* drückt sich eine Spannung zwischen dem Leben in der Stadt und dem der Barbaren aus, und diese wird in unterschiedlichen Momenten des Stückes auf Hippolyt, seine Mutter, die Amazone – im Vergleich zu Euripides sehr wichtig innerhalb der Reden der Charaktere –, und auch auf Diana bezogen. Hippolyt spricht offen die Phantasie aus, als Jäger in einer rohen Welt zu leben, in der es keine Frauen und keine Raffinements gibt. Aber gleichzeitig sind in der *Phaedra* Barbarismus, Primitivismus und das Leben im Wald mit extremen Gestalten der Lust verbunden⁹⁴⁸. Außer den schon gesehenen Anspielungen auf die mögliche Unkeuschheit Dianas, versucht Phaedra der Amazone, der barbarischen Mutter Hippolyts, zu ähneln, um den Junge verführen zu können. Es ist wohl möglich, dass Seneca die Wut Hippolyts auf die Frauen und das städtische Leben und die extreme Lust Phaedras miteinander anzugleichen versucht, und zwar als zwei in der mythischen Welt des Stückes integrierte Erscheinungsformen der Affekte⁹⁴⁹.

Aber wir würden ungern die Deutungsmöglichkeit beiseite lassen, wonach dieser Hippolyt auch eine Allegorie des *adulescens generosus* von *De Providentia* sein könnte, auch weil der Bote ihn in v. 1092 mit Phaethon vergleicht. Diese letzte Hypothese ist zwar problematisch, da das Stück mit dem angeblichen Scheitern des Helden endet, aber es bleibt die Möglichkeit, dass Seneca in einer extremen, nicht naturalistischen Form die Risiken und Leiden des nach Tugendhaftigkeit strebenden Menschen darstellen wollte.

Es gibt doch etwas, was unseres Erachtens sowohl hier als auch in *Hercules furens* klar bleibt: Die Götter der Mythologie sind in den Tragödien Senecas keine Darstellung der stoischen Gottheit, aber können als Zeichen – höchstwahrscheinlich als polyvalente Zeichen – zur allegorischen Darstellung von stoischen Begriffen im Rahmen von Ideenkonstellationen benutzt werden, die letzten Endes auch die stoische Fassung der Gottheit indirekt enthalten können, auch wenn diese auf der Bühne und in den Reden der Charaktere abwesend ist.

11.

Die in dieser Arbeit versammelten Belege sind nicht ausreichend, um eine Gesamtsicht der Darstellung der Götter bei Euripides und bei Seneca zu erreichen. Die fragmentarische Überlieferung des euripideischen Korpus macht es uns in jedem Fall unmöglich, einen Gesamtübersicht auf die euripideische Darstellung der Gottheit zu haben. Bei beiden Dramatikern sind aber die Fragen der jeweiligen Zeit, ihrer epistemischen Lage, und der Rolle, die jeweils der

⁹⁴⁸ Vgl. BOYLE (1997) s. 64.

⁹⁴⁹ Herausragende Analyse in LEFÈVRE (1972]. Interessanter Ansicht: LITTLEWOOD (2004) s. 259-301.

Dichtung und der Darstellung der Götter zugeschrieben wird, zu erkennen.

Das homerisch-hesiodische Modell der Götterdarstellung wird in der Zeit von Euripides und auch innerhalb der Stücke von Euripides selbst als nicht kanonische – in dem Sinn von ‚verpflichtend‘ –, aber relevante Darstellung der Götter kritisiert und hinterfragt. Die attische Tragödie – nicht nur von Euripides – folgt dieser Darstellung, ist aber gleichzeitig durch ihre eigenen dramatische Formen durch unterschiedliche kritische Diskurse in die theatralische Form eingegliedert. Höchstwahrscheinlich ist es nicht richtig zu sagen, dass die euripideische Tragödie gleichzeitig „traditionell“ und „traditionskritisch“ ist, weil die Kritik an der homerisch-hesiodische Götterdarstellung sich auch in vorherigen Traditionen findet. Wir würden eher sagen, dass die diskursiven Modelle und die Debatten der Zeit der perikleischen und nachperikleischen Zeit sowie die Möglichkeit, innerhalb der attischen dramatischen Formen solche Debatten erscheinen zu lassen, bei Euripides mit einer außerordentlichen Sichtbarkeit hervortreten. Doch unser Mangel an Kontextwissen und auch die geringe Zahl von erhaltenen attischen Tragödien beschränkt unsere Möglichkeiten, die euripideischen Stücke in dem rekonstruierten Kontext richtig zu deuten, sehr stark.

Bei Seneca hingegen findet man etwas ganz anderes: Bei ihm gehören die Darstellungsformen der Götter, die von Homer und Hesiod stammen, schon zu einer poetischen Tradition, die er als Basis für allegorische Kompositionen verwenden kann. Die Elemente der poetischen Tradition, die er als Stoff behandelt, werden in sich selbst nicht befragt, sondern als *semata* benutzt, Zeichen durch die der Autor die Begriffe seines eigenen Gedankenguts ausdrücken kann.

Euripides erstellt seine Tragödien für eine kultische Aufführung, in der man die Götter als Teil der Feier darstellt, und zwar in einer Darstellungsweise, die nicht die Treue zu einer buchstäblichen „Wahrheit“ über die Götter sucht, sondern eine adäquate, fromme Darstellung, die nicht ganz vorherbestimmt ist. Die tragische Gattung enthält die Möglichkeit, die existierenden Darstellungsformen zu erneuern oder sogar die Angemessenheit oder die Frömmigkeit der unterschiedlichen Darstellungsformen zu bewerten, und die eigene Angemessenheit oder die Frömmigkeit der eigenen Darstellungsformen durch den Vergleich mit den anderen zu behaupten. Die Organisierung der Götterdarstellung muss im Bereich einer Tradition verstanden werden, in der die Existenz schriftlicher Texte und der Rahmen und die relative Wichtigkeit jeder *oral performance* zugleich zu beachten sind. Man muss sie im Kontext eines epistemischen Wandels bewerten, innerhalb dessen das Wissen nicht mehr aus einer rein oralen Tradition abhängt, wo aber unsere festen Grenzen zwischen Diskursformen wie „Mythos“, „Philosophie“ und „Religion“ nicht existieren oder ganz anders funktionieren.

Es ist nicht klar, ob die senecaischen Stücke aufgeführt wurden oder nicht. Unserer Meinung nach wurden sie höchstens bei privaten Aufführungen gespielt. Aber ihre Bewertung im Rahmen der literarischen Kultur der früheren Kaiserzeit war mit hoher Wahrscheinlichkeit durch das Lesen bestimmt. Die intertextuellen Bezüge zu philosophischen Texten Senecas sind manchmal ersichtlich, und sie sind sicher nicht für das Publikum eines großen Theaters gedacht. Auch wenn keine akademische Scheidung der Fächer in unserem Sinn existiert, gibt es Grenzen zwischen Diskursformen sowie eine Unterscheidung zwischen den möglichen Darstellungen der Götter in der Dichtung und den möglichen Weisen, die Gottheit zu denken. Deshalb kann man die Götter des *mythos*, wie oben gesagt, als *semata* mit verschiedenen Bedeutungen verwenden, z. B. für die allegorische Darstellung der kosmischen Ordnung oder der menschlichen Psyche. Das bedeutet nicht, dass die Tragödien Senecas „gottlos“ seien, sondern dass ihr Bezug auf die dem Autor und seinem Publikum zumindest in gewissem Maße gemeinsame Vorstellung der Gottheit ganz anders als es bei Euripides ist.

So z. B. erscheint uns der euripideische *Herakles* als Kritik des homerisch-hesiodischen

Paradigmas der Götterdarstellung innerhalb der Darstellung und auch als Konzeption einer geläuterten Darstellung der Gottheit und der Tugenden, die dieser geläuterten Darstellung entsprechen. Der *Hippolyt* ist seinerseits keine direkte Kritik, aber doch eine Darstellung des kultischen Helden, in der Elemente eines Begriffes von Reinheit, die aus Minderheitskulten kommen, eingegliedert werden. Obwohl man die Gründe, aus denen Euripides uns eine solche Darstellung des Helden gibt, nicht erkennen kann, ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Darstellung auch als „erhabener“ betrachtet wurde.

Bei Seneca findet man etwas ganz anderes. In *Hercules furens* und *Phaedra* werden die Darstellungen der Götter als solche nicht diskutiert, sondern kommen in einem Zusammenhang vor, in dem sie unterschiedliche Bedeutungen haben können, die nicht der stoischen Auffassung der Gottheit (oder der Auffassung der Gottheit, die dem Dramatiker und seinem Publikum gemeinsam sein könnte) entsprechen. Ihre Bedeutung ist eher in der Gesamthandlung und deren möglichen Deutungen (wahrscheinlich allegorischen Deutungen) zu finden. So ist Juno ein Charakter, der die Leiden von Herakles verursacht und gleichzeitig symbolisiert, und Venus/Amor und Diana wahrscheinlich unterschiedliche, von den *pathe* bestimmte Weisen, die Welt zu betrachten.

Allem Anschein nach entsprechen damit die vier von uns gelesenen Tragödien den jeweiligen epistemischen und kommunikativen Rahmen, die wir in den entsprechenden Kapiteln skizziert haben. Beide Rahmen gehören zwei unterschiedlichen Momenten eines einzigen, langfristigen Prozesses epistemischer und intellektueller Entwicklung an, den man anhand unterschiedlicher Texte und Textgattungen, unter ihnen die tragische Gattung, studieren kann.

Bibliografia

Edicions i comentaris emprats

ALLAN, W. Ed. (2008), *Euripides: Helen*, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge University Press, 2008.

ALLEN, T. W. / MONRO, D. B. Eds (1912ss.), *Homeri Opera*, 5 Vols., Oxford Classical Texts, 1912ss.

ATKINSON, J. E. (1985), "Seneca's 'Consolatio ad Polybium'", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 2.32.2, 1985, pp. 862-884.

BARLOW, S. A. Ed. (1996), *Euripides' Heracles, with Introduction, Translation and Commentary*, Aris & Phillips Ltd, Warminster, 1996.

BARRETT, W. S. Ed. (1964), *Euripides' Hippolytus: Edited with Introduction and Commentary by W. S. Barrett*, Clarendon Press, Oxford, 1964.

BILLERBECK, M. Ed. (1999), *Hercules Furens: Einleitung, Text, Übersetzung & Kommentar*, E. J. Brill, Leiden / Boston / Colònia, 1999.

BOND, G. W. Ed. (1981), *Euripides Heracles*, Clarendon Press, Oxford / Oxford University Press, Nova York, 1981.

BOYLE, A. J. Ed. (1987), *Seneca's Phaedra: Introduction, Text and Notes by A. J. Boyle*, Cairns, Liverpool, 1987.

BOYLE, A. J. Ed. (2008), *Octavia attributed to Seneca*, Oxford University Press, 2008.

BOYLE, A. J. Ed. (2011), *Seneca: Oedipus*, Oxford University Press, (2011).

BURNET, J. Ed. ([1903] 1987), *Platonis Opera Tomus III*, Oxford Classical Texts, 1987.

CAVIGLIA, F. Ed. (1979), *L. Anneo Seneca, il furore di Ercole: introduzione, testo, traduzione, e note a cura di Franco Caviglia*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1979.

COFFEY, M. / MAYER, R. Eds. (1990), *Seneca Phaedra*, Cambridge University Press, 1990.

DALFEN, J. Ed. (1979), *Marci Aureli Antonini ad se ipsum libri XII*, Teubner, Leipzig, 1979.

DELEBECQUE, E. Ed. (1970), *Xénophon: L'art de la chasse*, Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris, 1970.

DIELS, H. / KRANZ, W. Eds. (1903), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Berlín, 1903. [Reelaborat en edicions posteriors per KRANZ.]

DIGGLE, J. Ed. (1981-1994), *Euripidis Fabulae*, Oxford Classical Texts, 3 Vols., 1981-1994.

DINDORF, W. Ed. (1863), *Scholia graeca in Euripidis tragoedias, ex codicibus aucta et emendata*, Oxonii e typographeo academico, 1863.

DUMORTIER, J. / DEFRADAS, J. Eds. (1975), *Plutarque: Oeuvres morales*, Vol. 8 Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris, 1975.

FERRI, R. (2003), *Octavia: A Play Attributed to Seneca*, Cambridge University Press, 2003.

FITCH, J. G. Ed. (1987), *Seneca's Hercules Furens: A Critical Text with Introduction and*

Commentary, Cornell University Press, 1987.

FOWLER, R. L. Ed. (2000), *Early Greek Mythography Volume 1: Text and Introduction*, Oxford University Press, 2000.

HALLERAN, M. R. Ed. (1995), *Euripides' Hippolytus: Translation with Introduction, Notes and Essay* Aris & Phillips, Warminster, 1995.

JACOBY, F. Ed. (1923ss.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Weidmann, Berlín, 1923ss.

JOUAN, F. / VAN LOOY Eds. (2000), *Euripide Tome VIII: Fragments 2*, Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, París, 2000.

KANNICHT, R. / SNELL, B. / RADT, S. Eds. (1971-2007), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1971-2007.

MIRTO, M. S. Ed. (1997), *Euripide: Eracle*, BUR Rizzoli, Milà, 1997.

MURRAY, G. G. A. Ed. (1902-1904), *Euripidis Fabulae*, Oxford Classical Texts, 3 Vols., 1902-1904.

MYNORS, R. A. B. Ed. (1969), *Aeneid*, Oxford Classical Texts, 1969.

NAUCK, A. Ed. (1889), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Teubner, Leipzig, 1889.

OLDFATHER, W. A. Ed. (1925), *Discourses, Books 1-2*, Loeb Classical Library, 1925.

RICHARDSON, N. J. Ed. (1993), *The Iliad: A Commentary*, sota la direcció de G. S. Kirk, Vol. VI, llibres, 21-24, Cambridge University Press, 1993.

SOMMERSTEIN, A. H. Ed. (1982), *Aristophanes: Clouds, edited with Translation and Notes*, Bolchazy Carducci Publishers / Aris & Phillips Publishers, Warminster / Chicago, 1982,.

TARRANT, R. J. Ed. (1985), *Seneca's Thyestes Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant*, Scholars Press, Atlanta / Georgia, 1985.

USSANI, V. Ed. (1959), *Nicolai Treveti Expositio Herculis Furentis*, vol. II, Biblioteca degli scrittori greci e latini, Roma, 1959.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. v. Ed. ([1895] 1959), *Euripides Herakles*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1959.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. v. Ed. (1906), *Griechische Tragödien*, 3 vols., Weidmannische Buchhandlung, Berlín, 1906.

YOUNG, D. Ed. (1998), *Theognis*, Teubner, Leipzig, 1998.

ZWIERLEIN, O. Ed. (1986), *Seneca Tragoediae*, Oxford Classical Texts, 1986.

Bibliografia secundària

ADKINS, A. W. H. (1966), "Aristotle and the Best Kind of Tragedy", *Classical Quarterly* 16, 1966, pp. 78-102.

AHLBERG-CORNELL, G. (1992), *Myth and Epos in Early Greek Art: Representation and Interpretation*, P. Årmströms, Jonsered, 1992.

ALLAN, W. (2000), "Euripides and the Sophists: Society and the Theatre of War", a CROPP / LEE / SANSONE Eds. (2000), pp. 145-56.

- ALLAN, W. (2004), "Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy", *Harvard Studies in Classical Philology* 102, 2004, pp. 113-155.
- ALLAN, W. (2005), "Tragedy and the Early Philosophical Tradition", a GREGORY Ed. (2005), pp. 71-82.
- ALLAN, W. (2006), "Divine Justice and Cosmic Order in Early Greek Epic", *Journal of Hellenic Studies* 126, 2006, pp. 1-35.
- ALLEN, T. W. (1924), *Homer: the Origins and the Transmission*, Clarendon Press, Oxford, 1924.
- ANDERSON, M. J. (1997), *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
- ANEZIRI, S. (2003), *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft, Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Historia Einzelschriften 163, 2003, Stuttgart.
- ANLIKER, K. (1960), *Prologe und Aktenteilung in Senecas Tragödien*, Paul Haupt, Berna, 1960.
- ARCELLASCHI, A. (1990), *Médée dans le théâtre latin, d'Ennius à Sénèque*, École Française de Rome, Roma, 1990.
- ARICÒ, G. (1981), "Seneca e la tragedia latina arcaica", *Dioniso* 52, 1981, pp. 339-356.
- ARICÒ, G. / RIVOLTELLA, M. Eds. (2008), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Vita e Pensiero, Milà, 2008.
- ARMSTRONG, D. / SEIDENSTICKER, B. (1985), "Seneca Tragicus 1878-1978 (with Addenda 1979ff.)", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.32.2, 1985, pp. 916-968.
- ARMSTRONG, R. (2006), *Cretan Women. Pashipae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford University Press, 2006.
- ARNOTT, P. D. (1991), *Public and Performance in the Greek Theater*, Routledge, Nova York, 1991.
- ARRIGHETTI, G. / MONTANARI, F. Eds. (1991), *La componente autobiografica nella poesia Greca e Latina fra realtà e artificio letterario. Atti del convegno di Pisa, 16-17 maggio 1991*, Giardini, Pisa, 1991.
- ARROWSMITH, W. (1954), *The Conversion of Heracles: An Essay in Euripidean Tragic Structure*, Diss., Princeton University, 1954.
- ASMIS, E. (1990), "The Poetic Theory of the Stoic 'Aristo'", *Apeiron* 23, 1990, pp. 147-201.
- ASMIS, E. (2009), "Seneca on fortune and the kingdom of god", a BARTSCH / WRAY Eds. (2009), pp. 115-138.
- ASSAEL, J. (2001), *Euripide, philosophe et poète tragique*, Peeters, Louvain, 2001.
- AUDANO, S. Ed. (1998), *Seneca nel bimillenario della nascita*, Edizioni ETS, Pisa, 1998.
- AUNE, D. E. (1991), "Prolegomena to the Study of Oral Tradition in the Hellenistic World", a WANSBOROUGH Ed. (1991) pp. 59-106.
- AUVRAY, C. E. (1989), *Folie et douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta. Recherches sur l'expression esthétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque*, Peter Lang, Frankfurt am Main / Berna / Nova York / Paris, 1989.
- AVERY, H. C. (1968), "My tongue swore, but my mind is unsworn," *Transactions of the American*

- Philological Association* 99, 1968, pp. 19-35.
- AVEZZÙ, G. (2003), *Il mito sulla scena. La tragedia a Atene*, Marsilio, Venezia, 2003.
- AXELSON, B. (1967), *Korruptelenkult. Studien zur Textkritik der unechten Seneca-Tragödie Hercules Oetaeus*, Gleerup, Lund, 1967.
- BABUT, D. (1975), "Héraclite et la religion populaire", *Revue des Études Anciennes* 77, 1975, pp. 27-62.
- BAGORDO, A. (1998), *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente*, Beiträge zur Altertumskunde 111, Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1998.ç
- BALDWIN, B. (1981), "Seneca and Petronius", *Acta Classica* 24, 1981, pp. 133-140.
- BALZAMO, L. (1957), "Della possibilità di una poetica di Seneca in relazione alla cronologia delle sue tragedie", *Annali della Facoltà di Lettere e di Filosofia della Università di Napoli* 7, 1957, pp. 93-106.
- BAÑULS, J. V. / DE MARTINO, F. / MORENILLA, C. Eds. (2008), *Teatro y sociedad: las relaciones de poder en época de crisis*, Levante Editori, Bari, 2008.
- BARFIELD, R. (2011), *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*, Cambridge University Press, 2011.
- BARTSCH, S. (1994), *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*, Harvard University Press, 1994.
- BARTSCH, S. (2006), *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, University of Chicago Press, 2006.
- BARTSCH, S. / WRAY, D. Eds(2009), *Seneca and the Self*, Cambridge University Press, 2009.
- BEACHAM, R. C. (1991), *The Roman Theatre and Its Audience*, Harvard University Press, 1991.
- BEARE, W., (1964), *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1964.
- BECK, F. A. (1964), *Greek Education 450-350 B. C.*, Barnes & Noble Books, Londres, 1964.
- BECKER, O. (1937), *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, *Hermes Einzelschriften* 4, Berlin, 1937.
- BEHR, F. D'A. (2007), *Feeling History: Lucan, Stoicism, and the Poetics of Passion*, The Ohio State University Press, 2007.
- BELLO, E. (1997), *La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 1997.
- BELLONI, L. / MILANESI, G. / PORRO, A. Eds. (1995), *Studia Classica Iohanni G. Tarditi oblata* II, Milà, 1995.
- BERNABÉ, A. (2009), "El orfismo y los demás filósofos presocráticos", a BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009) pp. 1141-1160.
- BERNABÉ, A. / CASADESÚS, F. Eds. (2009), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, 2 Vols., Akal, Madrid, 2009.
- BERNEK, R. (2004), *Dramaturgie und Ideologie: Der politische Mythos in den Hikesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides*, K. G. Saur, Múnic / Leipzig, 2004.

- BESSLICH, B. (2008), "Cato als Repräsentant stoisch formierten Republikanertums von der Antike bis zur Französischen Revolution", a NEYMEYR / SCHMIDT / ZIMMERMANN Eds. (2008), pp.365-391.
- BEYE, C. R. Ed. (1974), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Laterza, Roma / Bari, 1974.
- BIERL, A. (1991), *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und "metatheatrische" Aspekte im Text*, Classica Monacensia I, Tübingen, 1991.
- BIERL, A. / BRAUNGART, W. Eds. (2010), *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*, De Gruyter, Berlin / Nova York, 2010.
- BILLERBECK, M. (1986), "Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.32.5, 1986, pp. 3116-3151.
- BILLERBECK, M. (1988), *Senecas Tragödien: sprachliche und stilistische Untersuchungen*, E. J. Brill, Leiden / Nova York / Copenhagen / Colònia, 1988.
- BILLERBECK, M. / SCHMIDT, E. A. / WICK, C. (2003), *Sénèque le tragique*, Entretiens sur l'Antiquité Classique Tome 50, Fondation Hardt, Vandoeuvres / Ginebra, 2003.
- BIONDI, G. G. (1984), *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea de Seneca*, Pàtron Editore, Bolonya, 1984.
- BIONDI, G. G. (1995), "Tragedia del tempo e tempo della tragedia in Seneca", a DIONIGI, I. Ed. (1995), pp. 27-35.
- BIONDI, G. G. (1998), "Seneca e il teatro. Peripezie e cantica: la tragedia tra coscienza e delirio", a AUDANO Ed. (1998), pp. 125-140.
- BIONDI, G. G. (2001), "Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?", a FEDELI Ed. (2001b) , pp. 17-34.
- BISHOP, J. D. (1985), *Seneca's Daggered Stilus: Political Code in the Tragedies*, Beiträge zur klassischen Philologie 168, Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1985.
- BITTRICH, U. (2005), *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie. Mit Ausblicken auf motivgeschichtlich verwandte Dichtungen*, Walter de Gruyter, Berlin / Nova York, 2005.
- BLAISE, F. / JUDET DE LA COMBE, P. / ROUSSEAU, PH. Eds. (1996), *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Cahiers de Philologie 16, Presses Universitaires de Septentrion, Lille, 1996.
- BLOK, J. H. (2007), "Fremde, Bürger und Baupolitik im klassischen Athen", *Historische Anthropologie* 15, 2007, pp. 309-326.
- BLÜMER, W. (2001), *Interpretation archaischer Dichtung. Die mythologischen Partien der Erga Hesiods*, 2 Vols., Aschendorff, Münster, 2001.
- BLUNDELL, S. / WILLIAMSON, M. Eds. (1998), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Routledge, Londres / Nova York, 1998.
- BOARDMAN, J. (1972), "Herakles, Peisistratos and Sons", *Revue Archéologique*, 1972, pp. 59-72.
- BOARDMAN, J. (1975), "Herakles, Peisistratos and Eleusis", *Journal of Hellenic Studies* 95, pp. 1-12.
- BOARDMAN, J. (1989), "Herakles, Peisistratos and the Unconvinced", *Journal of Hellenic Studies* 109, 1989, pp. 158s.

- BOBZIEN, S. (1998), *Determinism and Freedom in Stoic Philosophy*, Oxford University Press, 1998.
- BOLDRINI, S. / DELLA CORTE, F. Eds. (1987), *Filologia e forme letterarie, studi offerti a Francesco Della Corte*, Vol. 3, Università degli Studi di Urbino, 1987.
- BOLLING, G. M. (1925), *The External Evidence for Interpolation in Homer*, Clarendon Press, Oxford, 1925.
- BOND, G. W. (1981), *Euripides' Heracles, with Introduction and Commentary*, Clarendon Press, Oxford, 1981.
- BONELLI, G. (1978), "Il carattere retorico delle tragedie di Seneca", *Latomus* 37, 1978, pp. 395-418.
- BONNER, S. F. (1949), *Roman Declamation in the Late Republic and the Early Empire*, Liverpool University Press, 1949.
- BOSMAN, PH. (2007), "King meets Dog: The origin of the meeting between Alexander and Diogenes", *Acta Classica* 50, 2007, pp. 51-63.
- BOWIE, A. M. (1996), *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge University Press, 1996.
- BOWIE, A. (2007), "Myth in Aristophanes", a WOODARD Ed. (2007), pp. 190-209.
- BOWMAN, A. K. / WOOLF, G. Eds. (1994), *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge University Press, 1994.
- BOYLE, A. J. (1985), "In Nature's Bonds: A Study of Seneca's *Phaedra*", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.32.2, 1985, pp. 1284-1347.
- BOYLE, A. J. (1997), *Tragic Seneca*, Routledge, Londres / Nova York, 1997.
- BOYLE, A. J. (2006), *An Introduction to Roman Tragedy*, Routledge, Londres / Nova York, 2006.
- BOYLE, A. J. Ed. (1983), *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, Aureal Publications, Victoria, 1983.
- BRADEN, G. (1985), *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*, Yale University Press, 1985.
- BRADEN, G. (1993), "Herakles and Hercules: Survival in Greek and Roman Tragedy (with a Coda on *King Lear*)", a SCODEL Ed. (1993), pp. 245-264.
- BRAUN, L. (1982), "Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?", *Res Publica Litterarum* 5, 1982, pp. 43-53.
- BRAUND, S. M. (1997), "Virgil and the cosmos: religious and philosophical ideas", a MARTINDALE Ed. (1997), pp. 204-221.
- BRAUND, S. M. / GILL, CH. Eds. (1997), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge University Press, 1997.
- BRELICH, A. (1958), *Gli eroi greci: un problema storico-religioso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1958.
- BREMER J. / RADT S. L. / RUGHJ, J. Ed. (1976), *Miscellanea Tragica in Honorem Kamerbeek*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1976.
- BREMER, J. (1969), *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1969.

- BREMER, J. (1972), "Euripides *Heracles* 581", *Classical Quarterly* 22, 1972, pp. 236-240.
- BREMER, J. (1975), "The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' *Hippolytus*", *Mnemosyne* 4.28, 1975, pp. 268-280.
- BREMMER, J. N. (2004), *Greek Religion*, Cambridge University Press, 2004.
- BREMMER J. N. / ERSKINE A. Ed. (2010), *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edinburgh University Press, 2010.
- BRILLANTE, M. / CANTILENA, M. / PAVESE C. O. Eds. (1981), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Atti del Convegno di Venezia, Antenore, Pàdua, 1981.
- BRISSON, L. (1995), *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Variorum, Aldershot, 1995.
- BROADIE, S. (1999), "Rational Theology", a LONG Ed. (1999), pp. 205-224.
- BROMMER, F. (1953), *Herakles: Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Böhlau Verlag, Münster / Colònia, 1953.
- BROWN, A. L. (1978), "Wretched Tales of Poets: Euripides, *Heracles* 1340-6", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 24, 1978, pp. 22-30.
- BROWN, T. S. (1949), *Onesicritus: A Study in Hellenistic Historiography*, University of California Press, 1949.
- BUDELMANN, F. (2010), *The Cambridge Companion to Greek Lyrik*, Cambridge University Press, 2010.
- BUFFIÈRE, F. (1956), *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 1956.
- BURGESS, J. S. (2001), *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001.
- BURIAN, P. Ed. (1985), *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Duke University Press, 1985.
- BURIAN, P. (1997), "Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot", a EASTERLING Ed. (1997c), pp. 178-210.
- BURKERT, W. (1972), *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*, Walter de Gruyter, Berlín, 1972.
- BURKERT, W. ([1977] 1985), *Greek Religion: Archaic and Classical*, Trad.: J. RAFFAN, Basil Blackwell Publisher / Harvard University Press, 1985 [Traducció de: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1977.]
- BURKERT, W. ([1984] 1992), *The Orientalizing Revolution in the Early Archaic Age*, Trad.: M. E. PINDER / W. BURKERT, Harvard University Press, 1992 [Traducció de: *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Winter, Heidelberg, 1984.]
- BURKERT, W. (1960), "Platon oder Pythagoras? Zum Ursprung des Wortes 'Philosophie'", *Hermes* 88, 1960, pp. 159-177.
- BURKERT, W. (1979), *Structure and History in Greek Mythology and Ritual (Sather Classical Lectures)*, University of California Press, 1979.
- BURKERT, W. (1982), "Craft versus Sect: the Problem of Orphics and Pythagoreans", a MEYER / SANDERS Eds. (1982) pp. 1-22.

- BURKERT, W. (1987), *Ancient Mystery Cults*, Harvard University Press, 1987.
- BURKERT, W. (1990), “Herodot als Historiker fremder Religionen”, a REVERDIN / GRANGE Eds. (1990), pp. 1-32.
- BURNETT, A. P. (1971), *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- BUSCH, G. N. (1937), *Untersuchungen zum Wesen der Tyche in den Tragödien des Euripides*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1937.
- BUSHNELL, R. W. Ed. (2005), *A Companion to Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden (Massachusetts), 2005.
- BUXTON, R. (2007), “Tragedy and Greek Myth”, a WOODARD Ed. (2007) pp. 166-189.
- CACCIARI, M. (1995), “Ante retroque prospiciens”, a DIONIGI, I. Ed. (1995) pp. 36-47.
- CAIRNS, D. L. (1993), *Aidos: the Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- CAIRNS, D. L. (1997), “The Meadow of Artemis and the Character of the Euripidean *Hippolytus*”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 57.3, 1997, pp. 51-75.
- CALABRESE, E. (2009), *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, Palumbo Editore, Palermo, 2009.
- CALAME, C. (1988), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Labor & Fides, Ginebra, 1988.
- CALAME, C. (1996), *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*, Payot, Lausanne, 1996.
- CALAME, C. (1997), *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, trans. D. COLLINS / J. ORION, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 1997. [Traducció revisada de CALAME, C. (1977), *Les Choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977.]
- CALAME, C. (2000), *Le récit en Grèce ancienne*, Éditions Belin, Paris, 2000.
- CALAME, C. (2005), *Masks of Authority: Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*, trad. P. M. BURK, Cornell University Press, 2005. [Traducció de CALAME, C. (2005), *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique das la poétique grecque antique*, Les Belles Lettres, Paris, 2005.]
- CALAME, C. (2007), “Greek Myths and Greek Religion”, a WOODARD Ed. (2007), pp. 259-285.
- CALAME, C. (2009), *Greek Mythology*, trad. J. LLOYD, Cambridge University Press, 2009. [Traducció revisada de CALAME, C. (2000), *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette Supérieur, Paris, 2000.]
- CALDER III, W. M. (1976/77), “Seneca, Tragedian of Imperial Rome”, *Classical Journal* 72, 1976/77, pp. 1-11.
- CALDER III, W. M. (1983), *Secreti loquimur: An Interpretation of Seneca's Thyestes*, a BOYLE Ed. (1983) pp. 184-198.
- CALDER III, W. M. (2006), *Review of JANKA (2004)*, *Classical Review N. S.* 56, 2006, p. 243.
- CAMBIANO, G. / CANFORA, L. / LANZA, D. Eds. (1994), *Lo spazio letterario dellla Grecia antica* Volume I, Tomo III, Salerno Editrice, Roma, 1994.
- CAMPOS DAROCA, F. J. (2007), “Vida y *Vidas* de Eurípides”, a CAMPOS DAROCA / GARCÍA

- GONZÁLEZ / LÓPEZ CRUCES / ROMERO MARISCAL Eds. (2007), pp. 221-252,
- CAMPOS DAROCA, F. J. / GARCÍA GONZÁLEZ, F. J. / LÓPEZ CRUCES, J.L. / ROMERO MARISCAL, L. P. Eds. (2007), *Las personas de Eurípides*, Adolf. M. Hakkert, Amsterdam, 2007.
- CANTARELLA, E. ([1991] 1996), *Los suplicios capitales en Grecia y Roma: Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, trad. M. P. Boyssou / M. V. García Quintela, Ediciones Akal, Madrid, 1996. Edició original: *I supplizzi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Rizzoli Libri S. A., Milà, 1991.
- CANTER, H. V. (1925), *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*, University of Illinois Studies in Language and Literature 10, 1925.
- CAREY, CH. (2000), *Democracy in Classical Athens*, Bristol Classical Press, 2000.
- CAREY, CH. (2010), "Genre, Occasion and Performance", a BUDELMANN Ed. (2010), pp. 21-38.
- CARTLEDGE, P. (1993), *The Greeks: A Portrait of Self and Others*, Oxford University Press, 1993.
- CARTLEDGE, P. (1995), "We Are All Greeks? Ancient (Especially Herodotean) and Modern Contestations of Hellenism", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995, pp. 75-82.
- CASADESÚS, F. (2009a), "Heráclito y el orfismo", a BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009) pp. 1079-1103.
- CASADESÚS, F. (2009b), "Orfismo y pitagorismo", a BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009) pp. 1053-1078.
- CASADIO, G. (1990), "I Cretesi di Euripide e l'ascesi orfica", *Didattica del Classico* 2, Foggia, 1990, pp. 278-310.
- CASSIRER, E. (1923/1925), *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer, Berlín, 1923/1925.
- CASTAGNA, L. Ed. (1996), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Biblioteca di Aevum Antiquum 8, Milà, 1996.
- CAVIGLIA, F. (2008), "Il *Dialogus de oratoribus* e il teatro", a ARICÒ / RIVOLTELLA Eds. (2008) pp. 263-278.
- CERRI, G. (2003), "Messaggi etico-politici nella tragedia euripidea: dalle *Supplici* all'*Oreste*", a *Quaderni di Dioniso 1: Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo. Atti del Convegno Internazionale Siracusa, 19-22 settembre 2001*, 2003.
- CHADWICK, J. (1976), *The Mycenaean World*, Cambridge University Press, 1976.
- CHALK, H. H. O. (1962), "Arete and Bia in Euripides' Heracles", *The Journal of Hellenic Studies* 82, 1962, pp. 7-18.
- CHAPOUTHIER, F. (1952), "Euripide et l'accueil du divin", *Fondation Hardt, Entretiens* 1, Ginebra, pp. 205-237.
- CHASTON, C. (2010), *Tragic Props and Cognitive Function*, E. J. Brill, Leiden / Boston, 2010.
- CHAUMARTIN, F. R. (1996), "La natura dans les *Questions naturelles* de Sénèque", a LÉVY Ed. (1996) pp. 177-190.
- CHITWOOD, A. (2004), *Death by Philosophy. The Biographical Tradition in the Life and Death of the Archaic Philosophers Empedocles, Heraclitus and Democritus*, The University of Michigan Press, 2004.

- CLAASSEN, J. M. (1999), *Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, University of Wisconsin Press / Duckworth, Madison / Londres, 1999.
- CLARK, J. D. / MOTTO, A. L. (1981), "The Monster in Seneca's *Hercules Furens*", *Classical Philology* 76, 1981, pp. 101-117.
- CLARK, J. D. / MOTTO, A. L. (1988), *Senecan Tragedy*, A. M. Hakkert, Amsterdam, 1988.
- CLARK, J. R. / MOTTO, A. L. (1989), *Seneca: A Critical Bibliography 1900-1980: Scholarship on his Life, Thought, Prose, and Influence*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1989.
- CLAUS, D. (1972), "Phaedra and the Socratic Paradox", *Yale Classical Studies* 22, 1972, pp. 223-238.
- CLAVO, M. / RIU X. Eds. (2007), *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Pagès Editors, Lleida, 2007.
- COFFIN, A. B. Ed. (1991), *The Questions of Tragedy*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Nova York, 1991.
- COMPTON, T. (2007), *Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior and Hero in Graeco-Roman and Indo-European Myth and History*, Center for Hellenic Studies, Washington D. C., 2007.
- CONACHER, D. J. (1955), "Theme, Plot and Technique in the Heracles of Euripides", *Phoenix* 9, pp. 139-152.
- CONACHER, D. J. (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, 1967.
- CONACHER, D. J. (1998), *Euripides and the Sophists. Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, Duckworth, Londres, 1998.
- CONNOR, W. R. (1988), "'Sacred' and 'Secular': *Hiera kai hestia* and the Classical Athenian Concept of the State", *Ancient Society* 19 (1988), pp. 161-188.
- COOPER, C. R. Ed. (2007), *Politics of Orality*, E. J. Brill, Leiden, 2007.
- COPELAND, R. / STRUCK, P. T. Eds. (2010), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, 2010.
- CORBEILL, A. (2007), "Rhetorical Education and Social Reproduction in the Republic and Early Empire", a DOMINIK / HALL Eds. (2007), pp. 69-82.
- CRAIK, E. (1993), "*Aidôs* in Euripides' *Hippolytos* 373-430: Review and Reinterpretation", *The Journal of Hellenic Studies* 113, 1993, pp. 45-59.
- CRAIK E. (1997), "Phaedra's AIDOS again", *Classical Quarterly* 47, 1997, pp. 567-569.
- CRIADO, C. (2000), *La teología de la Tebaida estaciana: el anti-virgilianismo de un clasicista*, Georg Olms Verlag, Hildesheim / Zürich / Nova York, 2000.
- CROALLY, N. T. (1994), *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the function of tragedy*, Cambridge University Press, 1994.
- CROPP, M. / LEE, K. / SANSONE, D. Eds. (2000), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Stipes Publishing, Champaign, 2000.
- CSAPO, E. (2005), *Theories of Mythology*, Blackwell Publishing, Malden (Massachusetts) / Oxford / Carlton (Victoria), 2005.

- CSAPO, E. / SLATER, W. J. (1995), *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1995.
- CUPAIUOLO, F. *et al.* (1971), *Studi filologici e storici in onore de Vittorio de Falco*, Libreria Scientifica Editrice, Nàpols, 1971.
- CURD, P. / GRAHAM D. W. Eds. (2008), *The Oxford Handbook of Presocratic Philosophy*, Oxford University Press, 2008.
- CURLEY, T. F. (1986), *The Nature of Senecan Drama*, Instrumentum Criticum 4, Edizioni dell'Ateneo Spa, Roma, 1986.
- CURRIE, B. (2004), "Reperformance Scenarios for Pindar's Odes", a MACKIE Ed. (2004), pp. 49-70.
- DALFEN, J. (1998), "Was hat die Tragödie mit Athen zu tun? Die Hereinholung des Mythos nach Athen und die Demokratisierung des Mythos in Athen", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 28 (Festschrift für W. Speyer), 1998, pp. 70-86.
- DALFEN, J. (2002), "Platons Jenseitsmythen: Eine 'Neue Mythologie'?", a JANKA / SCHÄFER Eds. (2002), pp. 214-230.
- DANGEL, J. (2003), "Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique", a BILLERBECK / SCHMIDT / WICK Eds. (2003), pp. 63-120.
- DANGEL, J. (2008), "Sénèque ou la tragédie revisitée: dérivation des genres et tensions idéologiques en manifeste culturel", a ARICÒ / RIVOLTELLA Eds. (2008) pp. 171-192.
- D'ANTÓ, V. Ed. (1980), *I frammenti delle tragedie*, Milella, Lecce, 1980.
- DAVIES M. M. (1991), *Sophocles: Trachiniae, with Introduction and Commentary*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
- DAVIES, M. M. (1988), "Stesichorus' Gerioneis and its Folk-Tale Origins", *Classical Antiquity* 38, 1988, pp. 277-290.
- DAVIS. P. J. (1983), "Vindicat omnes natura sibi: A Reading of Seneca's *Phaedra*", a BOYLE Ed. (1983) pp. 114-127.
- DAVIS, P. J. (1993), *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Olms-Weidmann, Hildesheim / Zürich / Nova York, 1993.
- DE GENNARO, I. (2001), *Logos - Heidegger liest Heraklit*, Duncker & Humboldt, Berlín, 2001.
- DE LACY, P. H. (1948), "Stoic Views of Poetry", *American Journal of Philology* 69, 1948, pp. 241-271.
- DE ROMILLY, J. (1971), *La loi dans la pensée grecque, des origines a Aristote*, Les Belles Lettres, París, 1971.
- DE ROMILLY, J. (1971), *La loi dans le pensée Grecque des origines a Aristote*, Les Belles Lettres, París, 1971.
- DE ROMILLY, J. (1971), *Le temps dans la tragédie grecque: Eschyle, Sophocle, Euripide*, Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1971.
- DE ROMILLY, J. (2003), "The Rejection of Suicide in the *Heracles* of Euripides", a MOSSMAN Ed. (2003), pp. 1-10.
- DE ROMILLY, J. (2003), "The Rejection of Suicide in the *Heracles* of Euripides", trad. D. MOSSMAN / J. M. MOSSMAN, a MOSSMAN Ed. (2003), pp. 285-294. [Traducció de "Le Refus du suicide dans

- l'*Héraclès* d'Euripide", *Archaïgnosia* 1 (1980), pp. 1-10.]
- DELATTE, A. (1915), *Études sur la littérature pythagoricienne*, Bibl. de l'Ecole des hautes études, fasc. 217, Champion, Paris, 1915.
- DELEBECQUE, E. (1951), *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Klincksieck, Paris, 1951.
- DEPEW, M. / OBBINK, D. Eds. (2000), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Harvard University Press, 2000.
- DESTRÉE, P. / HERRMANN, F. G. Eds. (2011), *Plato and the Poets*, Brill, Leiden / Boston, 2011.
- DETIENNE, M. (1962) *Homère, Hésiode, et Pythagore*, Collection Latomus 57, Latomus, Brussel·les, 1962.
- DETIENNE, M. (1967), *Les Maîtres de Vérité en Grèce ancienne*, François Maspero, Paris, 1967.
- DETIENNE, M. (1981), *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981.
- DEVEREUX, G. (1985), *The Character of the Euripidean Hippolytus: An Ethno-Psychoanalytical Study*, Scholars Press, Chico (California) 1985.
- DEWALD, C. / MARINCOLA, J. Eds. (2006), *The Cambridge Companion to Herodotus*, Cambridge University Press, 2006.
- DI BENEDETTO, V. (1969), "Aristophanes, *Pax* 1282-9 e il *Certamen* tra Omero e Esiodo", *Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Classe Scienze Morali 24, pp. 161-165.
- DI BENEDETTO, V. ([1971] 1992), *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torí, 1992.
- DI BENEDETTO, V. / MEDDA, E. (2002), *La tragedia sulla scena: La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torí, 2002.
- DI MARCO, M. (1993), "Dioniso ed Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo", a MASARACCHIA Ed. (1993), pp. 101-153.
- DI MARCO, M. (2000), *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci, Roma, 2000.
- DIGGLE, J. (1970), *Euripides: Phaethon*, Cambridge University Press, 1970.
- DIHLE, A. (1970), *Homer-Probleme*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1970.
- DIMOCK JR., G. E., (1977), "Euripides' *Hippolytus*, or Virtue Rewarded", *Yale Classical Studies* 25, 1977, pp. 239-258.
- DINGEL, J. (1974), *Seneca und die Dichtung*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1974.
- DINGEL, J. (1985), "Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.32.2, 1985, pp. 1052-1099.
- DINGEL, J. (2009), *Die relative Datierung der Tragödien Senecas*, Walter de Gruyter, Berlin, 2009.
- DIONIGI, I. (1995), "Il *Carpe Diem* di uno stoico", a DIONIGI, I. Ed. (1995), pp. 15-26.
- DIONIGI, I. (2001), "Seneca ovvero della contraddizione", a FEDELI (2001) pp. 7-15.
- DIONIGI, I. Ed. (1995), *Protinus vive: Colloquio sul De Brevitate Vitae di Seneca*, Pàtron Editore, Bolonya, 1995.
- DODDS, E. R. (1925), "The ΑΙΔΩΣ of Phaedra and the Meaning of the Hippolytus", *The Classical*

Review, 39.5/6, 1925, pp. 102-104.

DODDS, E. R. (1951), *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, 1951.

DODDS, E. R. (1973), *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Clarendon Press, Oxford, 1973.

DOMINIK, W. / HALL, J. Eds. (2007), *A Companion to Roman Rhetoric*, Blackwell Publishing, Malden, 2007.

DOUGHERTY, C. / KURKE, L. Eds. (1993), *Cultural Poetics in Archaic Greece*, Oxford University Press, 1993.

DOVER, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy*, University of California Press, 1972.

DOVER, K. J. (1973), "Classical Greek Attitudes Toward Sexual Behavior", *Arethusa* 6, 1973, pp. 59-73.

DOVER, K. J. (1974), *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, University of California Press, 1974.

DOWDEN, K. (1992), *The Uses of Greek Mythology*, Routledge, Londres / Nova York, 1992.

DOWDEN, K. (2007), "Olympian Gods, Olympian Pantheon", a OGDEN Ed. (2007), pp. 41-54.

DRAPER, J. A. Ed. (2004), *Orality, Literacy, and Colonialism in Antiquity*, Brill, Leiden / Boston, 2004.

DROZDEK, A. (2006), "Prodicus: Deification of Usefulness", *Myrtia* 21, 2006, pp. 57-63.

DROZDEK, A. (2007), *Greek Philosophers as Theologians: The Divine Arche*, Ashgate, Aldershot / Burlington, 2007.

DUCHEMIN, J. (1967), "Le personnage de Lyssa dans l'Héraclé furieux d'Euripide", *Revue des Études Grecques* 80, pp. 130-139.

DUDLEY, D. R. ([1937] 1980), *A History of Cynicism from Diogenes to the 6th Century AD*, Ares, Chicago, [1937] 1980.

DUMÉZIL, G. (1986), *Les Dieux souverains des indo-européens (Troisième édition revue et corrigée)*, Gallimard, Paris, 1986.

DUNN, F. M. (1992), "Fearful Symmetry: The Two Tombs of Hippolytus", *Materiali e discussioni* 28, 1992, pp. 103-111.

DUNN, F. M. (1996), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton University Press, 1996.

DUPONT, F. (1985), *L'Acteur-roi*, Belles Lettres, Paris, 1985.

DUPONT, F. (1988), *Le Théâtre latin*, Armand Colin, Paris, 1988.

DUPONT, F. (1994), *L'invention de la littérature: De l'ivresse grecque au text latin*, Éditions La Découverte, Paris, 1994.

DUPONT, F. (1995), *Les monstres de Sénèque*, Éditions Belin, 1995.

EASTERLING, P. E. (1984), "The Tragic Homer", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 31, 1984, pp. 1-8.

EASTERLING, P. E. (1985), "Anachronism in Greek Tragedy", *The Journal of Hellenic Studies* 105,

1985, pp. 1-10.

EASTERLING, P. E. (1990), "Constructing Character in Greek Tragedy", a PELLING Ed. (1990), pp. 83-99.

EASTERLING, P. E. (1993), "The End of an Era? Tragedy in the Early Fourth Century", a SOMMERSTEIN / HALLIWELL / HENDERSON / ZIMMERMANN Eds. (1993), pp. 559-569.

EASTERLING, P. E. (1997a), "Form and Performance", a EASTERLING Ed. (1997), pp. 151-177.

EASTERLING, P. E. (1997b), "Constructing the Heroic", a PELLING Ed. (1997), pp. 21-37.

EASTERLING, P. E. (1997c), "A Show for Dionysus", a EASTERLING Ed. (1997), pp. 36-53.

EASTERLING, P. E. Ed. (1997), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997.

EBBOTT, M. (2003), *Imagining Illegitimacy in Early Greek Literature*, Lexington Books, Lanham, 2003.

EDERT, O. (1907), *Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*, Diss. Kiel 1907.

EDMONDS, R. G. (2004), *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*, Cambridge University Press, 2004.

EDMUNDS, L. (2001), *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / Londres, 2001.

EDWARDS, C. (1997), "Self-Scrutiny and Self-Transformation in Seneca's Letters", *Greece & Rome* 44, 1997, pp. 23-38.

EDWARDS, C. (2009), "Free yourself! Slavery, freedom and the self in Seneca's *Letters*", a BARTSCH / WRAY Eds. (2009), pp. 139-159.

EGERMANN, F. (1972), "Seneca als Dichterphilosoph", a LEFÈVRE Ed. (1972), pp. 33-57.

EGLI, F. (2003), *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen: Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, K. G. Saur, Múnic / Leipzig, 2003.

EKROTH, G. (2007), "Heroes and Hero Cults", a OGDEN Ed. (2007) pp. 100-114.

ENK, P. J. (1957), "Roman Tragedy", *Neophilologus* 41, 1957, pp. 282-307.

ERASMO, M. (2004), *Roman Tragedy: Theatre to Theatricality*, University of Texas Press, 2004.

ERBSE, H. (1984), *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Walter de Gruyter, Berlín / Nova York, 1984.

ERLER, M. (2002), "Praesens Divinum: Mythische und historische Zeit in der griechischen Literatur", a JANKA / SCHÄFER Ed. (2002), pp. 81-98.

ERSKINE, A. (1990), *The Hellenistic Stoa: Political Thought and Action*, Gerald Duckworth & Co. Ltd., Londres, 1990.

EUBEN, J. P. Ed. (1986), *Greek Tragedy and Political Theory*, University of California Press, 1986.

FANTHAM, E. (1982), *Seneca's Troades: a Literary Introduction, Text, Translation and Commentary*, Princeton University Press, 1982.

FANTHAM, E. (1993), "Seneca's *Phaedra* 54-81 and 406-423: two prayers and two problems",

Quaderni de Cultura e Tradizione Classica 11, 1993, pp. 161-169.

FANTHAM, E. (2000), "Production of Seneca's Trojan Women, Ancient? and Modern", a HARRISON (2000) pp. 13-26.

FARNELL, L. W. (1921), *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Clarendon Press, Oxford, 1921.

FAUTH, W. (1958), *Hippolytos und Phaidra: Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts*, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1958.

FEDELI, P. Ed. (2001a), *Scienza, cultura, morale in Seneca, Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999)*, Edipuglia, Bari, 2001.

FEDELI, P. Ed. (2001b), *Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo 1999*, Edipuglia, Nàpols 2001.

FEENEY, D. (1986), "History and Revelation in Virgil's Underworld", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 32, 1986, pp. 1-24.

FEENEY, D. (1991), *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

FEENEY, D. (1998), *Literature and Religion at Rome: cultures, contexts, and beliefs*, Cambridge University Press, 1998.

FEHRLE, E. (1910), *Die kultische Keuschheit im Altertum*, Literatur und Wissenschaft: Monatliche Beilage der Heidelberger Zeitung, Gießen, 1910.

FESTUGIÈRE, A. J. (1954), *Personal Religion Among the Greeks*, University of California Press, 1954.

FILLION-LAHILLE, J. (1984), *Le De Ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Klincksieck, Paris, 1984.

FINKELBERG, M. (1998), "The Geography of *Prometheus Vincetus*", *Rheinisches Museum* 141, 1998, pp. 119-141.

FINKELBERG, M. (2007), "Elitist Orality and the Triviality of Writing", a COOPER Ed. (2007), pp. 293-306.

FINNEGAN, R. (1977), *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*, Cambridge University Press, 1977.

FISCHER, S. E. (2008), *Seneca als Theologe: Studien zum Verhältnis von Philosophie und Tragödiendichtung*, Walter de Gruyter, Berlin / Nova York, 2010.

FITCH, J. G. (1981), "Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", *American Journal of Philology* 102, 1981, pp. 289-307.

FITCH, J. G. (2000), "Playing Seneca?", a HARRISON (2000), pp. 1-12.

FITCH, J. G. / MCEL DUFF, S. (2008), "Construction of the Self in Senecan Drama", a FITCH Ed. (2008), pp. 157-180.

FITCH, J. G. Ed. (2008), *Oxford Readings in Classical Studies: Seneca*, Oxford University Press, 2008.

FOLEY, H. P. (1985), *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press, 1985.

FOLEY, H. P. (1995), "Tragedy and Democratic Ideology: The Case of Sophocles' *Antigone*", a GOFF Ed. (1995), pp. 131-150.

- FOLEY, J. M. (2004), "Indigenous Poems, Colonialist Texts", a DRAPER Ed. (2004), pp. 9-35.
- FOLEY, J. M. Ed. (2005), *A Companion to Ancient Epic*, Blackwell, Oxford, 2005.
- FORD, A. (2002), *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton University Press, 2002.
- FORD, A. (2003), "From Letters to Literature", a YUNIS Ed. (2003) pp. 15-37.
- FOWLER, R. L. (2004), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge University Press, 2004.
- FRANZINO, E. (1995), "Euripides' *Heracles* 858-73", *Illinois Classical Studies* 20, 1995, pp. 58-63.
- FREDE, D. / INWOOD, B. Eds. (2005), *Language and Learning: Philosophy of Language in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, 2005.
- FREDOUILLE, J. C. (1988), "La théologie tripartite, modèle apologétique", a NÉRAUDAU / PORTE Eds., 1988, pp. 220-235.
- FRIEDRICH, R. (1996), "Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic", a SILK Ed. (1996), pp. 257-283.
- FRIEDRICH, W. H. (1933), *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Diss. Freiburg im Breisgau, 1931, Borna / Leipzig, 1933.
- FRIEDRICH, W. H. (1934), "Euripideisches in der lateinischen Literatur", *Hermes* 69, 1934, pp. 300-315.
- FRUTIGER, P. (1976), *Les mythes de Platon*, Arno Press, Nova York, 1976.
- FURLEY, W. D. (1992), "Seneca's Horrible Bull: Phaedra 1007-1034", *Classical Quarterly*, 42, 1992, pp. 562-566.
- GAHAN, J. J. (1987) "Imitatio et Aemulatio in Seneca's *Phaedra*", *Latomus* 46, 1987, pp. 380-387.
- GALINSKY, G. K. (1972), *The Herakles Theme*, Blackwell Publishing, Oxford, 1972.
- GAERTNER, J. F. Ed. (2007), *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*, Brill, Leiden, 2007.
- GARCÍA BLANCO, J. / MACÍA L. M. Eds. (1991), *Homero: Iliada*, vol I., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- GÄRTNER, T. (2003), "'Besser, dem gemeinen Volk anzugehören!': Zur Rolle des Chors in der senecanischen Tragödie", *Studia Humaniora Tartuensia*, 4.A.4
<http://www.ut.ee./klassik/sht/2003>.
- GATZ, B. (1967), *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Spudasmata 16, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1967.
- GAZICH, R. (2008), "Ostendere e demonstrare: valenze metateatrali di un'intenzione precettistica in Seneca", a ARICÒ / RIVOLTELLA Eds. (2008) pp. 209-228.
- GELLRICH, M. (1995), "Interpreting Greek Tragedy: History, Theory, and the New Philology", a GOFF Ed. (1995), pp. 38-58.
- GENTILI, B. (1979), *Theatrical Performances in the Ancient World*, J. C. Gieben, Amsterdam / Uithoorn, 1979.
- GENTILI, B. (1984), *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V Secolo*, Editori Laterza,

Roma / Bari, 1984.

GEORGE, D. B. (1994), "Euripides' Heracles 140-235: Staging and the Stage Iconography of Heracles' Bow", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35, pp. 145-157.

GEORGOUDI, S. (1998), "Sacrifices dans le monde grec: de la cité aux particuliers: quelques remarques", *Ktéma* 23 (1998), pp. 325-334.

GERSON L. P. Ed. (2010), *Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity*, Cambridge University Press, 2010.

GIANCOTTI, F. (1953), *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Società Editrice Dante Alighieri p. A., Roma / Nàpols / Città di Castello, 1953.

GIANCOTTI, F. (1986), *Poesia e Filosofia in Seneca Tragico: La "Fedra"*, C.E.L.I.D., Torí, 1986.

GIBERT, J. (1997a), "Euripides' *Hippolytus* Plays: Which Came First?", *Classical Quarterly* 47, 1997, pp. 85-97.

GIBERT, J. (1997b) "Heracles 1351 and the Hero's Encounter with Death", a *Classical Philology* 92.3, 1997, pp. 247-258.

GIGANTE, M. (1956), *Nomos Basileus*, Glaux, Nàpols, 1956.

GIGON, O. (1935), *Untersuchungen zu Heraklit*, Dieterich, Leipzig, 1935.

GIGON, O. (1945), *Der Ursprung der griechischen Philosophie: Von Hesiod bis Parmenides*, Verlag Schwabe & Co., Basilea, 1945.

GILDENHARD, I. / REVERMANN, M. Eds. (2010), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Walter de Gruyter, Berlín / Nova York, 2010.

GILL, CH. (1990), "The Articulation of the Self in the *Hippolytus*", a POWELL Ed. (1990), pp. 76-107.

GILL, CH. (2009), "Seneca and selfhood", a BARTSCH / WRAY Eds. (2009) pp. 65-83.

GILL, M. L. / PELLEGRINI, P. Eds. (2006), *A Companion to Ancient Philosophy*, Blackwell Publishing, Londres, 2006.

GIULIANO, F. M. (2005), *Platone e la poesia: Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Academia Verlag, Sankt Augustin, 2005.

GLUCKER, J. (1966), "Euripides, *Hippolytus* 88", *Classical Review* 16, 1966, p. 17.

GOFF, B. E. (1990), *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge University Press, 1990.

GOFF, B. E. Ed. (1995), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, University of Texas Press, 1995.

GOLDHILL, S. (1986), *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1986.

GOLDHILL, S. (1987), "The Great Dionysia and Civic Ideology", *The Journal of Hellenic Studies* 107, 1987, pp. 58-76.

GOLDHILL, S. (1991), *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, 1991.

GOLDSCHMIDT, V. (1969), *Le Système Stoïcien et l'idée de temps*, Librairie Philosophique J. Vrin,

París, 1969.

GOODY, J. (1997), *Representations and Contradictions: Ambivalence towards Images, Theatre, Fiction, Relics, and Sexuality*, Blackwell Publishing, Oxford and Malden, Massachusetts, 1997.

GOOSSENS, R. (1962), *Euripide et Athènes*, Acad. Royale de Belgique, Mémoires 55.4, Bruxelles, 1962.

GORDON, R. (1979), "The real and the imaginary: production and religion in the Graeco-Roman world", *Art History* 2, 1979, pp. 5-34.

GOTSHALK, R. (2000), *Homer and Hesiod, Myth and Philosophy*, University Press of America, Lanham / Nova York / Oxford, 2000.

GOULD, J. (1978), "Dramatic character and 'human intelligibility' in Greek tragedy", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 24, 1978, pp. 43-67.

GOULD, J. (2001), *Myth, Ritual, Memory and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford University Press, 2001.

GOULDNER, A. (1974), "Il sistema agonistico greco: modelli culturali" a Beye Ed. (1974) pp. 177-214.s

GOULET, R. (2005), "La méthode allégorique chez les Stoïciens", a GOURINAT Ed. (2005), pp. 93-120.

GOULET-CAZÉ, M. O. (1986), *L'ascèse cynique. Un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1986.

GOURINAT, J. B. Ed. (2005), *Bibliothèque d'Historie de la Philosophie: Les Stoïciens*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005.

GRAF, F. (1993), *Greek Mythology*, Johns Hopkins University Press, 1993.

GRAF, F. Ed. (1998), *Ansichten griechischer Rituale*, Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1998.

GRAF, F. (2009), "Orfeo, Eleusis y Atenas", trad. R. GARCÍA-GASCO, a BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009) pp. 671-696.

GRAHAM, D. W. (2008), "Heraclitus: Flux, Order, and Knowledge", a CURD / GRAHAM Eds. (2008) pp. 169-188.

GRANT, M. D. (1999), "Plautus and Seneca: Acting in Nero's Rome", *Greece & Rome*, Vol. xlvi, n° 1, 1999, pp. 27-35.

GRASSBY, R. M. R. (1969), *The Religious Content of the Heracles of Euripides*, Diss. Yale, 1969.

GRAU GUIJARRO, S. (2009), *La imatge del filòsof i de l'activitat filosòfica a la Grècia antiga: anàlisi dels tòpics biogràfics presents a les "Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres" de Diògenes Laerci*, Promocions i Publicacions Universitàries, Barcelona, 2009.

GRAZIOSI, B. (2002). *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*, Cambridge Classical Studies, 2002.

GREENE, E. Ed. (1996), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, University of California Press, 1996.

GREENWOOD, L. H. (1953), *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge in the University Press, 1953.

- GREGORY, J. (1991), *Euripides and the Instruction of the Athenians*, The University of Michigan Press, 1991.
- GREGORY, J. Ed. (2005), *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden (Massachusetts) / Oxford / Carlton (Victoria), 2005.
- GRENE, D. (1939), “The Interpretation of the Hippolytus of Euripides”, *Classical Philology*, 34.1, 1939, pp. 45-58.
- GREWE, S. (2001), *Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea*, Ergon Verlag, Würzburg, 2001.
- GRIFFIN, J. (1977), “The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer”, *Journal of Hellenic Studies* 97, 1977, pp. 39-54.
- GRIFFIN, J. (1990), “Characterization in Euripides: *Hippolytus* and *Iphigenia in Aulis*”, a PELLING Ed. (1990), pp. 128-149.
- GRIFFIN, J. (2007), “Gods and Religion”, a Harrison Ed. (2007) pp. 181-194.
- GRIFFIN, M. T. (1976), *Seneca: A Philosopher in Politics*, Clarendon Press, Oxford, 1976.
- GRIFFIN, M. T. ([1982] 2002), *The End of a Dynasty*, Routledge, Nova York, 2002.
- GRIFFIN, M. T. / BARNES, J. Eds. (1989), *Philosophia Togata: Essays on Philosophy and Roman Society*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- GRIFFITH, M. (1995), “Brilliant Dynasts: Power and Politics in the *Oresteia*”, *Classical Antiquity* 14, 1995, pp. 62-129.
- GRILLI, A. (1967), *Lezioni sulla Fedra di Seneca*, La Goliardica, Milà, 1967.
- GRIMAL, P. (1950), “Le De Providentia”, a *Revue des Études Anciennes*, n° 52, 1950, pp. 238-257.
- GRIMAL, P. (1963), “L'originalité de Sénèque dans la tragédie de *Phèdre*”, *Revue des Études Latines* 41, pp. 297-314.
- GRIMAL, P. (1970), “Nature et limites de l'éclecticisme philosophique chez Sénèque”, *Les Études Classiques* 38, 1970, pp. 3-17.
- GRIMAL, P. (1978), *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, Belles Lettres, Paris, 1978.
- GRISOLI, P. (1971), “Per l'interpretazione del primo canto corale dell'*Hercules furens* di Seneca (vv. 125-201)” *Bolletino dei Classici* 19, 1971, pp. 73-99.
- GRUBE, G. M. A. (1941), *The Drama of Euripides*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1941.
- GRUBER, M. A. (2009), *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2009.
- GSCHNITZER, F. ([1981] 1987), *Historia Social de Grecia. Desde el Período Micénico hasta el Final de la Época Clásica*, trad.: oF. J. FERNÁNDEZ NIETO, Ediciones AKAL S. A., Madrid, 1987. (Traducció de: *Griechische Sozialgeschichte von der mykenischen bis zum Ausgang der klassischen Zeit*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1981.)
- GUCKES, B. Ed. (2004), *Zur Ethik der älteren Stoa*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004.
- GUETTEL COLE, S. (1998), “Domesticating Artemis”, a BLUNDELL / WILLIAMSON Eds. (1998) pp. 27-43.

- GUTHRIE, W. K. C. (1952), *Orpheus and Greek Religion*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1952.
- HABINEK, T. N. (1998), *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*, Princeton University Press, 1998.
- HADAS, M. (1939) "The Roman Stamp of Seneca's Tragedies", *American Journal of Philology* 60, 1939, pp. 220-231.
- HADAS, M. Ed. (1958), *The Stoic Philosophy of Seneca: Essays and Letters of Seneca*, W. W. Norton & Company, Nova York, 1958.
- HALBIG, CH. (2004), "Die stoische Affektenlehre", a GUCKES Ed. (2004) pp. 30-68.
- HALL, E. (1989), *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford University Press, 1989.
- HALL, E. (1997), *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge University Press, 1997.
- HALL, E. (2010), *Greek Tragedy - Suffering under the Sun*, Oxford University Press, 2010.
- HALLERAN, M. R. (1991), "Gamos and Destruction in Euripides' Hippolytus", *Transactions of the American Philological Association* 121, 1991, pp. 109-121.
- HALLIWELL, S. (1986), *Aristotle's Poetics*, Duckworth, Londres, 1986.
- HALLIWELL, S. (1987), *The Poetics of Aristotle*, University of North Carolina Press, 1987.
- HAMILTON, R. (1985), "Slings and Arrows: the Debate with Lycus in the *Heracles*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 115, 1985, pp. 19-25.
- HARDER, M. A. / REGTUIT, R. F. / WAKKER, G. C. Eds. (2006), *Beyond the Canon*, Peeters, Leuven, 2006.
- HARRIS, W. V. (1989), *Ancient Literacy*, Harvard University Press, 1989.
- HARRISON, G. W. M. Ed. (2000), *Seneca in Performance*, Duckworth with the Classical Press of Wales, Londres, 2000.
- HARRISON, S. Ed. (2007), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, 2007.
- HARRISON, T. (2000), *Divinity and History: The Religion of Herodotus*, Clarendon Press, Oxford, 2000.
- HARTOG, F. (1988), *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History*, trad. J. LLOYD, Berkeley / Los Angeles, 1988 [Traducció de: *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, París, 1980.]
- HARVEY, A. E. (1955), "The Classification of Greek Lyric Poetry", *Classical Quarterly* 5, 1955, pp. 157-175.
- HAUER, J. W. (1937), *Glaubensgeschichte der Indogermanen. Das religiöse Artbild der Indogermanen und die Grundtypen der Indo-Arischen Religion*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1937.
- HAVELOCK, E. (1963), *Preface to Plato*, Harvard University Press, 1963.
- HAVELOCK, E. (1986), *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, 1986.
- HEATH, M. (1987a), *The Poetics of Greek Tragedy*, Stanford University Press, 1987.

- HEATH, M. (1987b), *Political Comedy in Aristophanes*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1987.
- HEATH, M. (1989), *Unity in Greek Poetics*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- HEIDEN, B. A. (2007) "The Muses' Uncanny Lies: Hesiod, Theogony 27 and Its Translators", *American Journal of Philology* 128.2, 2007, pp. 153-175.
- HEIL, A. (2007), "Die Illusion des Amphitryon (Seneca, *Hercules Furens* 520-3) a *Mnemosyne* 60, 2007, pp. 253-268.
- HEINIMANN, F. (1965), *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese*, F. Reinhardt, Basilea, 1965.
- HELDMANN, K. (1974), *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Hermes Einzelschriften 31, Wiesbaden, 1974.
- HENRICH, A. (1994-1995), "Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy", *Arion* 3.1., 1994-1995, pp. 56-111.
- HENRICH, A. (1998), "Dromena und Legomena: Zum rituellen Selbstverständnis der Griechen", a GRAF Ed. (1998) pp. 33-71.
- HENRICH, A. (2003), "Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis", a YUNIS Ed. (2003), pp. 38-58.
- HENRICH, A. (2010), "Mystika, Orphika, Dionysiaka. Esoterische Gruppenbildungen, Glaubensinhalte und Verhaltensweisen in der griechischen Religion", a BIERL / BRAUNGART Eds. (2010), pp. 87-114.
- HENRY, D. / WALKER, E. (1965), "The Futility of Action: A Study of Seneca's *Hercules furens*", *Classical Philology* 60, 1965, pp. 11-22.
- HERINGTON, C. J. (1966), "Senecan Tragedy", *Arion* 5, 1966, pp. 422-471.
- HERINGTON, C. J. (1985), *Poetry Into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, University of California Press, 1985.
- HERRERO, M. (2009), "El orfismo, el *genos* y la *polis*", a BERNABÉ / CASADESÚS (2009) pp. 1603-1622.
- HERRMANN, L. (1924), *Le Théâtre de Sénèque*, Société d'édition "Les Belles Lettres", Paris, 1924.
- HERZOG-HAUSER, G. (1948), "Tyche und Fortuna", *Wiener Studien* 63, 1948, pp. 156-163.
- HEUSS, A. (1954), "Alexander der Große und die politische Ideologie des Altertums", *Antike und Abendland* 4, 1954, pp. 65-104.
- HEXTER, R. / SELDEN, D. Eds. (1992), *Innovations of Antiquity*, Routledge, Nova York, 1992.
- HIJMANS JR., B. L. (1976), *Inlaboratus et facilis: Aspects of Structure in Some Letters of Seneca*, E. J. Brill, Leiden, 1976.
- HILTBRUNNER, O. (1985), "Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.32.2, 1985, pp. 969-1051.
- HILL, T. D. (2004), *Ambitiosa Mors: Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, Routledge, Londres / Nova York, 2004.
- HINDS, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press, 1998.

- HINE, H. M. (2000), *Seneca Medea with an Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Aris & Philips, Warminster, 2000.
- HINE, H. M. (2003), "Interpretatio Stoica", a BILLERBECK / SCHMIDT / WICK Eds. (2003), pp. 173-220.
- HOEKSTRA, A. (1981), *Epic Verse before Homer. Three Studies*, North-Holland Publishing, Amsterdam, 1981.
- HÖISTAD, R. (1948), *Cynic Hero and Cynic King*, Gleerup, Uppsala, 1948.
- HOLZHAUSEN, J. (1995), *Eros und Aidos in Phaidras Monolog: Euripides Hippolytos 373-430*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur F. Steiner, Mainz / Stuttgart, 1995.
- HOSE, M. (1995), *Drama und Gesellschaft, Studien zur dramatischen Produktion in Athen am Ende des 5. Jahrhunderts*, Drama Beiheft 3, M&P: Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart, 1995.
- HUMPHREYS, S. C. (1975), "'Transcendence' and intellectual roles: the ancient Greek case", *Daedalus* 109.21, 1975, pp. 91-118.
- HUMPHREYS, S. C. (2004), *The Strangeness of Gods*, Oxford University Press, 2004.
- HUNTER, R. (2009), "The Garland of Hippolytus", a *Trends in Classics* 1, 2009, pp 18-35.
- HUSSEY, E. (2006), "The Beginnings of Science and Philosophy in Archaic Greece", a GILL / PELLEGRINI Eds. (2006), pp. 3-19.
- HUTCHINSON, G. O. (2004), "Euripides' Other *Hippolytus*", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie* 149, 2004, pp.
- HUTTNER, U. (1997), *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1997.
- INWOOD, B. (1991), *Review of ROSENMEYER (1989)*, *Classical Philology* 86, 1991, pp. 248-52.
- INWOOD, B. (2005), *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- INWOOD, B. (2010), "Stoicism", a GERSON Ed. (2010), pp. 126-139.
- INWOOD, B. Ed. (2003), *The Cambridge Companion to the Stoics*, Cambridge University Press, 2003.
- JAKOBI, R. (1988), *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Walter de Gruyter, Berlin, 1988.
- JANKA, M. (2004), *Dialog der Tragiker. Liebe, Wahn und Erkenntnis in Sophokles' Trachiniai und Euripides' Hippolytos*, Beiträge zur Altertumskunde 207, K. G. Saur, München / Leipzig, 2004.
- JANKA, M. / SCHÄFER, CH. Ed. (2002), *Platon als Mythologe: Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002.
- JANKO, R. (1982), *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge University Press, 1982.
- JANKO, R. (1998), "The Homeric Poems as Oral Dictated Texts", *Classical Quarterly* 48, 1998.
- JENS, W. (1971), *Die Bauformen der Tragödie*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971.
- JENSEN, M. S. (1980), *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 1980.

- JOCELYN, H. D. (1967), *The Tragedies of Ennius: The Fragments edited with an Introduction and Commentary*, Cambridge University Press, 1967.
- JOHNSON, W. A. / PARKER H. N. Eds. (2009), *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford University Press, 2009.
- JOLY, R. (1956), *Le thème philosophique des genres de vie dans l'Antiquité Classique*, Memoires de l'Académie Royale de Belgique, 51.3, Brusel·les, 1956.
- JOUAN, F. (1997), “Héros comique, héros tragique, héros satyrique”, a THIERCY / MENU Eds. (1997) pp. 215-228.
- JOUAN, F. (1970), “Le 'Prométhée' d'Eschyle et l' 'Héraclès' d'Euripide”, *Revue des Études Anciennes* 72, 1970, pp. 317-331.
- JOYAL, M. / MCDUGALL, I. / YARDLEY, J.C. (2009), *Greek and Roman Education: A Sourcebook*, Routledge, Londres / Nova York, 2009.
- KAHN, C. H. (1979), *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge University Press, 1979.
- KAHN, C. H. (1997), “Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment”, *Phronesis* 42.3, pp. 247-262.
- KAMERBEEK, J. C. (1966), "Unity and Meaning of Euripides' *Heracles*", *Mnemosyne* 1966, pp. 1-16.
- KAPNUKAJAS, C. K. (1930), *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des Hercules furens und der Medea*, Inaug. Diss., Leipzig, 1930.
- KEARNS, E. (2010), *Ancient Greek Religion: A Sourcebook*, Wiley-Blackwell, Malden (Massachusetts) / Oxford / Chichester (West Sussex), 2010.
- KELLY, H. A. (1979), “Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity”, *Traditio* 35, 1979, pp. 21-44.
- KELLY, H. A. (2008), "Performance and Rivalry: Homer, Odysseus, and Hesiod", a REVERMANN / WILSON Eds. (2008), pp. 177-203.
- KENNEDY, D. F. (1993), *The Arts of Love: five studies in the discourse of Roman love elegy*, Cambridge University Press, 1993.
- KENNEDY, G. (1972), *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton University Press, 1972.
- KER, J. (2006), “Seneca, Man of Many Genres”, a VOLK / WILLIAMS Eds. (2006) pp. 19-41.
- KERÉNYI, K. (1966/88), *Werke in Einzelausgaben*, Ed. M. KERÉNYI, 9 Vols., Langen-Müller, Múnic, 1966/88.
- KERFERD, G. B. (1981), *The Sophistic Movement*, Cambridge University Press, 1981.
- KINGSLEY, P. (1995), *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- KIRK, G. S. (1954), *Heraclitus: The Cosmic Fragments*, Cambridge University Press, 1954.
- KIRK, G. S. (1962), *The Songs of Homer*, Cambridge University Press, 1962.
- KIRK, G. S. (1965), *Homer and the Epic*, Cambridge University Press, 1965.
- KIRK, G. S. (1970), *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures* (Sather

- Classical Lectures*), Cambridge University Press / University of California Press, 1970.
- KIRK, G. S. (1974), *The Nature of Greek Myths*, Penguin, Harmondsworth, 1974.
- KIRK, G. S. (1976), *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge University Press, 1976.
- KIRK, G. S. / RAVEN, J. E. (1957), *The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts*, Cambridge at the University Press, 1957.
- KITTO, H. D. F. ([1939] 1961), *Greek Tragedy: A Literary Study*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1961.
- KIVILO, M. (2010), *Early Greek Poets' Lives: The Shaping of the Tradition*, E. J. Brill, Leiden / Boston, 2010.
- KNOCHE, U. (1972), "Eine Brücke vom Philosophen Seneca zum Tragiker Seneca", a LEFÈVRE Ed. (1972), pp. 58-66.
- KNOX, B. M. W. (1952), "The Hippolytus of Euripides", *Yale Classical Studies* 13, 1952, pp. 1-31.
- KNOX, B. M. W. (1992), "Athenian Religion and Literature", a LEWIS / BOARDMAN / DAVIES / OSTWALD Eds. (1992), pp. 268-286.
- KÖNIG, J. / WHITMARSH, T. (2007), "Ordering Knowledge", a KÖNIG / WHITMARSH Eds. (2007), pp. 3-39.
- KÖNIG, J. / WHITMARSH, T. Eds. (2007), *Ordering Knowledge in the Roman Empire*, Cambridge University Press, 2007.
- KOVACS, D. (1980), "Shame, Pleasure, and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides, Hippolytus 375-87)", *The American Journal of Philology* 101.3, 1980, pp. 287-303.
- KOVACS, D. (1987), *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*, Johns Hopkins University Press, 1987.
- KOVACS, D. (1990), *Euripides I*, Loeb Classical Texts, Harvard, 1990.
- KOVACS, D. (1994), *Euripidea*, E. J. Brill, Leiden, 1994.
- KOWALZIG, B. (2007), *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford University Press, 2007.
- KRAGELUND, P. (2008), "Senecan Tragedy: Back on Stage?", a FITCH Ed. (2008), pp. 181-194.
- KROEKER, E. (1938), *Der Herakles des Euripides*, Diss. Leipzig, 1938.
- KUGELMEIER, CH. (2007), *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*, C. H. Beck, Múnic, 2007.
- KULLMANN, W. (1960), *Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis)*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1960.
- KURKE, L. (2000), "The Strangeness of 'Song Culture'", a TAPLIN Ed. (2000), pp. 58-87.
- LADA-RICHARDS, I. (1999), *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Clarendon Press, Oxford, 1999.
- LAMBERTON, R. (1986), *Homer the Theologian*, University of California Press, 1986.
- LAMBERTON, R. (1988), *Hesiod*, Yale University Press, 1988.

- LANGE, K. (2002), *Euripides und Homer: Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2002.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1990), "Cincuenta notas críticas a Eurípides, Heracles furioso", *Cuadernos de filología clásica* n° 24, 1990, pp. 19-76.
- LAWALL, G. (1983), "Virtus and Pietas in Seneca's Hercules Furens", a BOYLE Ed. (1983) pp. 6-26.
- LE GUEN, B. (1997), "De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand: Actes de la Table ronde internationale (24-25 janvier 1997, Toulouse)", *Pallas* 47, 1997.
- LE GUEN, B. (2001), *Les Associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique. Vol. 1, Corpus documentaire; Vol. 2, Synthèse (=Études d'Archéologie Classique XI-XII)*, Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité, 2001.
- LEEMANN, A. D. (1976), "Seneca's *Phaedra* as a Stoic tragedy", a BREMER / RADT / RUIGHJ Eds. (1976), pp. 199-212.
- LEFÈVRE, E. (1972), "Quid ratio possit? Senecas *Phaedra* als stoisches Drama", a LEFÈVRE Ed. (1972), pp. 343-375.
- LEFÈVRE, E. Ed. (1972), *Senecas Tragödien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstad, 1972.
- LEFÈVRE, E. (1976), *Der Thyestes des Lucius Varius Rufus: Zehn Überlegungen zu seiner Rekonstruktion*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1976.9, Mainz, 1976.
- LEFÈVRE, E. (1985), "Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas *Oedipus*", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 2.32.2, 1985, pp. 1242-1262.
- LEFÈVRE, E. (1987), "Die Monomanie der senecanischen *Phaedra*", *Quaderni de Cultura e Tradizione Classica* 4-5, 1987, pp. 207-217.
- LEFÈVRE, E. (1990), "Die politische Bedeutung von Senecas *Phaedra*", *Wiener Studien* 103, 1990, pp. 109-122.
- LEFÈVRE, E. (2008), "Petrons Kritik an dem Tragiker Seneca", a ARICÒ / RIVOLTELLA Eds. (2008), pp. 253-262.
- LEFKOWITZ, M. R. (1978), "The Poet as a Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction", *The Classical Quarterly* 28, 1978, pp. 459-469.
- LEFKOWITZ, M. R. (1981), *Lives of the Greek Poets*, The Johns Hopkins University Press, 1981.
- LEFKOWITZ, M. R. (1986), *Women in Greek Myth*, Johns Hopkins University Press, 1986.
- LEFKOWITZ, M. R. (1987), "Was Euripides an Atheist?", *Studi italiani di filologia classica* 5, 1987, pp. 149-166.
- LEFKOWITZ, M. R. (1989), "'Impiety' and 'atheism' in Euripides' dramas", *Classical Quarterly* 39, 1989, pp. 70-82.
- LENNARTZ, K. (1994), *Non verba sed vim. Kritisch-exegetische Untersuchung zu den Fragmenten archaischer römischer Tragiker*, Teubner, Stuttgart, 1994.
- LEO, F. (1878), *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berolini: Apud Weidmannos, 1878.
- LÉVY, C. Ed. (1996), *Le concept de nature à Rome: La physique*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1996.

- LÉVY, C. (1996), "Philosopher à Rome", a LÉVY Ed. (1996), pp. 7-20.
- LEWIS, M. D. / BOARDMAN, J. / DAVIES, J. K. / OSTWALD, M. Eds. (1992), *The Cambridge Ancient History: The Fifth Century B.C.*, Cambridge University Press, 1992.
- LIEBERG, G. (1973), "Die *theologia tripertita* in Forschung und Bezeugung", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1.4, pp. 63-115, 1973.
- LIGHTFOOT, J. L. (2000), "Sophisticates and solecisms: Greek literature after the classical period", a TAPLIN Ed. (2000), pp. 217-256.
- LIGHTFOOT, J. L. (2003), *Lucian, On the Syrian Goddess*, Oxford University Press, 2003.
- LINFORTH, I. M. (1941), *The Arts of Orpheus*, Arno Press, Berkeley / Los Angeles / Nova York, 1941.
- LITTLEWOOD, C. A. J. (2004), *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford University Press, 2004.
- LLOYD, G. E. R. (1989), *The Revolutions of Wisdom: Studies in the Claims and Practice of Ancient Greek Science (Sather Classical Lectures)*, University of California Press, 1989.
- LLOYD, G. E. R. (2003), "Literacy in Greek and Chinese Science", a YUNIS Ed. (2003), pp. 122-138.
- LLOYD, M. (1992), *The Agon in Euripides*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- LLOYD-JONES, H. (1967), "Heracles at Eleusis: P. Oxy. 2622 and P.S.I. 1391", *Maia* 19, 1967, pp. 206-229.
- LLOYD-JONES, H. (1971), *The Justice of Zeus*, University of California Press, 1971.
- LONG A. A. (1999), "The Scope of Early Greek Philosophy", a LONG Ed. (1999), pp. 1-21.
- LONG, A. A. Ed. (1999), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge University Press, 1999.
- LONG, A. A. (2005), "Stoic linguistics, Plato's *Cratylus*, and Augustine's *De dialectica*", a Frede / Inwood Eds. (2005) pp. 36-55.
- LONG A. A. (2006), *From Epicurus to Epictetus: Studies in Hellenistic and Roman Philosophy*, Clarendon Press, Oxford, 2006.
- LONIS, E. (1994), *La cité dans le monde grec*, Éditions Nathan, Paris, 1994.
- LOOY, H. v. (1971), "Observations sur un passage de l'*Hippolyte* d'Euripide (vv. 29-33)", a CUPAIUOLO *et al.* Eds. (1971).
- LÓPEZ CRUCES, J. L. (2003), "Diógenes y sus tragedias a la luz de la comedia", a *Ítaca: Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 19, 2003, pp. 47-69.
- LÓPEZ CRUCES, J. L. (2004), "P.Oxy. 2454 (=TrGF *adesp.* 653): cuestiones de datación, género y autoría", *Myrtia* 19, 2004, pp. 8-11.
- LÓPEZ CRUCES, J. L. (2008), "El Aquiles de Diógenes o la negación de la bella muerte", a BAÑULS / DE MARTINO / MORENILLA Eds. (2008), pp. 189-217.
- LORAUX, N. (1978), "Sur la race des femmes et quelques-unes de ses tribus", *Arethusa* 11, 1978, pp. 43-87.

- LORD, A. (1960), *The Singer of Tales*, Harvard University Press, 1960.
- LORD, A. (1991), *Epic Singers and Oral Tradition*, Cornell University Press, 1991.
- LORD, A. (1995), *The Singer Resumes the Tale*, Ed. M. L. LORD, Cornell University Press, 1995.
- LUCAS, D. W. (1946), "Hippolytus", *Classical Quarterly* 40, 1946, pp. 65-69.
- LUPPE, W. (1994), "Die Hypothese zum ersten *Hippolytos*", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie* 102, 1994, pp. 23-39.
- LUPPE, W. (2003), "Nochmals zur Hypothese des ersten *Hippolytos*", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie* 143, 2003, pp. 23-26.
- LYONS, D. (1996), *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton University Press, 1996.
- MACÍAS, S. (2009), "Orfeo y el orfismo en la tragedia griega", a BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009) pp. 1185-1215.
- MACKAY, E. A. Ed. (2008), *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*, E. J. Brill, Boston / Leiden, 2008.
- MACKIE C. J. Ed. (2004), *Oral Performance and Its Context*, E. J. Brill, Leiden, 2004.
- MADER, G. (1990), "Form and Meaning in Seneca's 'Dawn Song' (H.F. 125-201)", *Acta Classica* 33, 1990, pp. 1-32.
- MAGNANI, M. (2003), "La reputazione di Fedra", a VOX Ed. (2003), pp. 59-63.
- MAGNANI, M. (2004), "*P. Mich.* inv. 6222A e *P. Oxy.* LXVIII 4640 c. II: alcune osservazioni sull'*argumentum* (?) del primo *Ippolito* euripideo", *Eikasmos* 15, 2004, pp. 227-240.
- MAGUINNESS, W. S. (1956), "Seneca and the Poets", *Hermathena* 88, 1956, pp. 81-98.
- MALASPINA, E. Ed. (2001), *L. Annaei Senecae De clementia libri duo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2001.
- MANN, W. R. (2006), "Learning How To Die: Seneca's Use of *Aeneid* 4.653 at *Epistulae Morales* 12.9", a VOLK / WILLIAMS Eds. (2006), pp. 103-122.
- MANNING, C. E. (1994), "School Philosophy and Popular Philosophy", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 36.7, 1994, pp. 4995-5026.
- MARASCO, G. (1976), "I processi d'empietà nella democrazia ateniese", *Atene e Roma* 21, 1976, pp. 113-131.
- MARINCOLA, J. (1997), *Authority and Tradition in Ancient Historiography*, Cambridge University Press, 1997.
- MARINER BIGORRA, S. (1986), "Llatí clàssic com a llengua d'un espectacle de masses", a *El teatre grec i romà, Actes del VIIIè Simposi de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics (Secció Catalana)*, 1986.
- MARSHALL, C. W. (1996), "Literary Awareness in Euripides and His Audience", a WORTHINGTON Ed. (1996), pp. 81-98.
- MARTI, B. (1945), "Seneca's Tragedies: A New Interpretation", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 76, 1945, pp. 216-245.

- MARTI, B. (1947), "The Prototypes of Seneca's Tragedies", *Classical Philology* 42, 1947, pp. 1-16.
- MARTIN, R. (1993), "The Seven Sages as Performers of Wisdom", a DOUGHERTY / KURKE Eds. (1993), pp. 108-128.
- MARTINA, A., (1996), "Alcune osservazioni sul coro della tragedia latina", a: CASTAGNA Ed. (1996), pp. 17-36.
- MARTINDALE, CH. (1993), *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge University Press, 1993.
- MARTINDALE, CH. Ed. (1997), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge University Press, 1997.
- MASARACCHIA, A. Ed. (1993), *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma, 1993.
- MASTRONARDE, D. J. (2000), "Euripidean Tragedy and Genre: The Terminology and its Problems", a CROPP / LEE / SANSONE Eds. (2000), pp. 23-39.
- MASTRONARDE, D. J. (2005), "The Gods", a GREGORY Ed. (2005) pp. 321-331.
- MASTRONARDE, D. J. (2010), *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, 2010.
- MATHESON, S. B. / POLLITT J. J. (1994), *An Obsession with Fortune: Tyche in Greek and Roman Art*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1994.
- MATTHIESEN, K., (2004), *Euripides und sein Jahrhundert* Zetemata 119, C. H. Beck, Múnic, 2007.
- MATTHIESEN, K. (2002), *Die Tragödien des Euripides* Zetemata 114, C. H. Beck, Múnic, 2002.
- MAUCH, M. (1997), *Senecas Frauenbild in den philosophischen Schriften*, Peter Lang, Frankfurt am Main / Berlín / Berna / Nova York / París / Viena, 1997.
- MAYER R. G. (1991), "Roman Historical Exempla in Seneca", a REVERDIN / GRANGE Eds. (1991) pp. 141-176.
- MAZZOLI, G. (1970), *Seneca e la poesia*, Ceschina, Milà, 1970.
- MAZZOLI, G. (2008), "La riflessione di Seneca sul teatro nello specchio dell'*Hercules furens*", a ARICÒ / RIVOLTELLA Eds. (2008) pp. 193-208.
- MCDERMOTT, E. (1989), *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*, The Pennsylvania State University, 1989.
- MCDONALD, L. M. (1996), "The Integrity of the Biblical Canon in Light of Its Historical Development", *Bulletin for Biblical Research* 6, 1996, pp. 95-132.
- MCDONALD, M. / WALTON, J. M. Eds. (2007), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge University Press, 2007.
- MEGINO, C. (2009), a BERNABÉ / CASADESÚS Eds. (2009), pp. 1105-1140.
- MELIA, D. F. (2004), "Orality and Aristotle's Aesthetics and Methods; Take #2", a MACKIE Ed. (2004), pp. 117-128.
- MERKELBACH, R. (1952), "Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte", *Rheinisches Museum für Philologie* 95, 1952, pp. 23-47.

- MEYER, B. F. / SANDERS, E. P. Eds. (1982), *Jewish and christian Self-Definition III*, SCM Press, Londres, 1982.
- MICHELINI, A. N. (1987), *Euripides and the Tragic Tradition*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1987.
- MIKALSON, J. (1986), "Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy", *Transactions of the American Philological Association* 116, 1986, pp. 89-98.
- MIKALSON, J. (1991), *Honor Thy Gods*, The University of North Carolina Press, 1991.
- MIKALSON, J. (2005), *Ancient Greek Religion*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 2005.
- MILLER, P. A. (1994), *Lyric Texts & Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, Routledge, Londres / Nova York, 1994.
- MIQUEL, J. (1969), *El problema de la sucesión de Augusto*, Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1969. pp. 61-70.
- MIRTO, M. S. (2010), "Il dio nato due volte: l'etimologia nelle *Bacanti* tra fede religiosa e critica del mito", *Philologus* 154.1, pp. 3-24.
- MITCHELL-BOYASK, R. (1999), "Euripides' *Hippolytus* and the Trials of Manhood (The Ephebia?)", a PADILLA Ed. (1999), pp. 42-66.
- MITTEN, D. G. / PEDLEY, J. G. / SCOTT, J. A. Eds. (1971), *Studies presented to M. A. Hanfmann*, Fogg Art Museum, Cambridge MA, 1971.
- MOLES, J. (2007), "Philosophy and Ethics", a HARRISON (2007) pp. 165-180.
- MOMIGLIANO, A. (1973), "Freedom of Speech in Antiquity", a *Dictionary of the History of Ideas*, Scribner, Nova York, 1973, pp. 252-263.
- MOMIGLIANO, A. (1978), "The Historians of the Classical World and their Audiences", a *Annali della Scuola Normale di Pisa* (3a. Sèrie) 8, 1978, pp. 59-75.
- MOMIGLIANO, A. (1990), *The Classical Foundations of Modern Historiography (Sather Classical Lectures)*, University of California Press, 1990.
- MORETTI, J. C. (2000), "The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens", trad. E. CSAPO, a CROPP / LEE / SANSONE Eds. (2000), pp. 377-398.
- MORGAN, K. A. (2000), *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge University Press, 2000.
- MORGAN, T. J. (1998), *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds*, Cambridge University Press, 1998.
- MORGAN, T. J. (1999), "Literate Education in Classical Athens", *Classical Quarterly* 49, 1999, pp. 46-61.
- MORRIS, I. / POWELL, B. Eds. (1997), *A New Companion to Homer*, E. J. Brill, Leiden / Nova York / Colònia, 1997.
- MORRISON, J. V. (2004), "Memory, Time and Writing: Oral and Literary Aspects of Thucydides' *History*", a MACKIE Ed. (2004), pp. 95-116.
- MOSSMAN, J. Ed. (2003), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, Oxford University Press, 2003.

- MOST, G. W. (1992), “*Disiecti membra poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*”, a HEXTER / SELDEN Eds. (1992), pp. 391-419.
- MOST, G. W. (1999), “The Poetics of Early Greek Philosophy”, a LONG Ed. (1999), pp. 332-362.
- MOST, G. W. (2000), “Generating Genres: The Idea of the Tragic”, a DEPEW / OBBINK Eds. (2000) pp. 15-35.
- MOST, G. W. (2003), "Philosophy and Religion", a SEDLEY Ed. (2003) pp. 300-322.
- MOTTO, A. L. & CLARK, J. R. (1988), *Senecan Tragedy*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1988.
- MOTTO, A. L. (1993), *Essays on Seneca*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1993.
- MOTTO, A. L. (2001), *Further Essays on Seneca*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2001.
- MOTTO, A. L. (2009), *Additional Essays on Seneca*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2009.
- MURRAY, G. (1934), *The Rise of the Greek Epic*, Oxford University Press, 1934.
- MURRAY, G. (1946), “Euripides' Tragedies of 415 B. C.: The Deceitfulness of Life”, *Greek Studies* 127-146, Clarendon Press, Oxford, 1946.
- MURRAY, O. / PRICE, S. Eds. (1991), *The Greek City. From Homer to Alexander*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
- MYRES, J. L. (1958), *Homer and his Critics*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1958.
- NAGY, G. (1979), *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Johns Hopkins University Press, 1979.
- NAGY, G. (1980), *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- NAGY, G. (1990), *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, 1990.
- NAGY, G. (1996a), *Homeric Questions*, University of Texas Press, 1996.
- NAGY, G. (1996b), *Poetry as Performance, Homer and Beyond*, Cambridge University Press, 1996.
- NAGY, G. (2001), “Eléments orphiques chez Homère”, *Kernos* 14, 2001, pp. 1-9.
- NAGY, G. (2002), *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Harvard University Press, Washington, 2002.
- NAGY, G. (2007), “Homer and Greek Myth”, a WOODARD Ed. (2007), pp. 52-82.
- NAGY, G. (2007), “Lyric and Greek Myth”, a WOODARD Ed. (2007), pp. 19-51.
- NÉRAUDAU, J. P. / PORTE, D. Eds. (1988), *Hommages à Henri Le Bonniec: Res Sacrae*, Latomus 201, Brussel·les, 1988.
- NESTLE, W. (1901), *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Kohlhammer, Stuttgart, 1901.
- NESTLE, W. (1940), *Vom Mythos zum Logos, die Selbentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, A. Kröner, Stuttgart, 1940.
- NEYMEYR, B. / SCHMIDT, J. / ZIMMERMANN, B. Eds. (2008), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Walter de Gruyter, Berlin, 2008.

- NIGHTINGALE, A. W. (1995), *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge University Press, 1995.
- NIGHTINGALE, A. W. (2000), "Sages, sophists, and philosophers: Greek wisdom literature", a TAPLIN Ed. (2000) pp. 138-73.
- NIGHTINGALE, A. W. (2007), "The Philosophers in Archaic Greek Culture", a SHAPIRO Ed. (2007), pp. 169-198.
- NISBET, R. G. M. (1987), «The Oak and the Axe: Symbolism in Seneca, Hercules Oetaeus 1818ff», a WHITBY / HARDIE Eds. (1987), pp. 243-251.
- NISBET, R. G. M. (2008), "The Dating of Seneca's Tragedies, with Special Reference to *Thyestes*", a FITCH Ed. (2008), pp. 348-371.
- NORDEN, E. ([1915] 1974), *Die Antike Kunstprosa*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974.
- NORTH, H. (1966), *Sôphrosynê: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Cornell University Press, 1966.
- NORWOOD, G. ([1920] 1953), *Greek Tragedy*, Methuen and Co. Ltd., Londres, 1953.
- NOVARA, A. (1987), "Mythe et philosophie chez Sénèque dans le prologue de l'Hercules Furens ou Junon, la Fortuna Mala et le sens de la souffrance", a BOLDRINI / DELLA CORTE Eds. (1987) pp. 313-325.
- NOVARA, A. (1988), "Tantaene animis caelestibus irae? (Aen. I, 11). Ou Vergile relu avec Sénèque", a *Res sacrae, Mélanges Le Bonniec*, Brusel·les, 1988, pp. 342-351.
- NUSSBAUM, M. C. (1986), *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge University Press, 1986.
- NUSSIA, M. (2006), "Fragments of Cynic Tragedy" a HARDER / REGTUIT / WAKKER Eds. (2006) pp. 229-248.
- O'GRADY, P. F. (2008), "What is a Sophist?", a O'GRADY Ed. (2008), pp. 9-20.
- O'GRADY, P. F. Ed. (2008), *The Sophists: An Introduction*, Duckworth, Londres, 2008.
- OBBINK, D. (2010), "Early Greek Allegory", a COPELAND / STRUCK Eds. (2010) pp. 15-25.
- OGDEN, G. Ed. (2007), *A Companion to Greek Religion*, Blackwell Publishing Ltd., Malden (Massachusetts) / Oxford / Victoria, 2007.
- ONG, W. J. (1967), *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press, 1967.
- ONG, W. J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1982.
- OPELT, I. (1972), "Senecas Konzeption des Tragischen", a LEFÈVRE Ed. (1972), pp. 92-128.
- ORIGA, V. (2007), *Le contraddizioni della sapienza. Sophia e sophos nella tragedia euripidea*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007.
- PADEL, R. (1992), *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton University Press, 1992.
- PADEL, R. (1995), *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton

University Press, 1995.

PADILLA, M. (1992), "The Gorgonic Archer Danger of Sight in Euripides' Heracles", *Classical World* 86, 1992, pp. 1-12.

PADILLA, M. Ed. (1999), *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Bucknell University Press, 1999.

PADUANO, G. (1974), *Il mondo religioso della tragedia romana*, Sansoni, Florència, 1974.

PAPADOPOULOU, T. (2005), *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge University Press, 2005.

PARATORE, E. (1956), "Sulle sigle dei personaggi nelle tragedie di Seneca", *Studi Italiani di Filologia Classica* 27/28, 1956, pp. 324-360.

PARATORE, E. (1966), *Il prologo dello "Hercule Furens" di Seneca e l'"Eracle" di Euripide*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966.

PARKER, H. N. (2009), "Books and Reading Latin Poetry", a JOHNSON / PARKER Eds. (2009) pp. 186-229.

PARKER, R. (1983), *Miasma: Pollution and Purification*, Clarendon Press, Oxford, 1983.

PARKER, R. (1996), *Athenian Religion: A History*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

PARKER, R. (2005), *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, 2005.

PARRY, M. (1971), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Ed. A. PARRY, Oxford University Press, 1971.

PASCHALIS, M. (1994), "The Bull and the Horse: Animal Theme and Imagery in Seneca's Phaedra", *The American Journal of Philology* 115.1, 1994, pp. 105-128.

PELLEGRIN, P. Ed. (2006), *A Companion to Ancient Philosophy*, Blackwell Publishing, Londres, 2006.

PELLING, CH. Ed. (1990), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1990.

PELLING, CH. Ed. (1997), *Greek Tragedy and the Historian*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

PÉPIN, J. (1958), *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Aubier, Paris, 1958.

PETRONE, G. (1984), *La scrittura tragica dell'irrazionale: Note di lettura al teatro di Seneca*, Palumbo Editore, Palermo, 1984.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. ([1927] 1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford University Press, 1962.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford University Press, 1946.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1953), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford University Press, 1953.

PICONE, G. (1984), *La fabula e il regno: Studi sul Thyestes di Seneca*, Palumbo, Palermo, 1984.

PICONE, G. (2004), "La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca", *Dioniso* 3, 2004, pp. 134-143.

- PIERINI, R. D. I. (1990), *Tra Ovidio e Seneca*, Pàtron Editore, Bologna, 1990.
- PIERINI, R. D. I. (1996), “*Venit ad pigros cana senectus* (Sen. Herc. F. 198). Un motivo dei cori senecani tra filosofia ed attualità”, a CASTAGNA Ed. (1996), pp. 37-56.
- PIERRIS, A. L. (2006), *Religion and Mystery*, Institute for Philosophical Research, Patras, 2006.
- PIGEAUD, J. (1976), “Euripide et la connaissance de soi: Quelques réflexions sur *Hippolyte* 73 à 82 et 373 à 430”, *Les Études Classiques* 44, 1976, pp. 3-24.
- PIRENNE-DELFORGE, V. (2009), “Under Which Conditions Did the Greeks 'Believe' in Their Myths? The Religious Criteria of Adherence”, a WALDE / DILL Eds. (2009) pp. 38-54.
- POE, J. P. (1969), “An Analysis of Seneca's *Thyestes*”, *Transactions of the American Philological Association* 100, 1969, pp. 355-376.
- POHLENZ, M. (1948/49), *Die Stoa: Geschichte einer geistigen Bewegung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1948/49.
- PORTER, D. H. (1987), *Only Connect: Three Studies in Greek Tragedy*, University Press of America, Lanham / Nova York / Londres, 1987.
- PÒRTULAS, J. (2007), *Quelcom a veure amb Dionís (però no se sap exactament què)*, a CLAVO / RIU Eds. (2007), pp. 29-50.
- PÒRTULAS, J. (2008), *Introducció a la Iliada: Homer, entre la història i la llegenda*, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 2008.
- POWELL, A. Ed. (1990), *Euripides, Women and Sexuality*, Routledge, Londres / Nova York, 1990, pp. 76-107.
- PRATT, L. (1993), *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics (Michigan Monographs in Classical Antiquity)*, The University of Michigan Press, 1993.
- PRATT, N. (1983), *Seneca's Drama*, University of North Carolina Press, 1983.
- PUCCI, P. (1977), *Hesiod and the Language of Poetry*, Johns Hopkins University Press, 1977.
- PULLEYN, S. (1997), *Prayer in Greek Religion*, Oxford University Press, 1997.
- PUTNAM, M. C. J. (1995), *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, University of North Carolina Press, 1995.
- RANKIN, H. D. (1983), *Sophists, Socratics and Cynics*, Barnes & Noble Books, Totowa (New Jersey), 1983.
- REALE, G. (2004), *La filosofia di Seneca come terapia dei mali dell'anima*, Bompiani, Milà, 2004.
- REGENBOGEN, O. (1930), “Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas”, *Vorträge der Bibliothek Warburg, Vorträge 1927-28*, Fritz Saxl, Leipzig / Berlin, 1930
- REHM, R. (1992), *Greek Tragic Theatre*, Routledge, London / Nova York, 1992.
- REHM, R. (2002), *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, 2002.
- REVERDIN, O. / GRANGE, B. Eds. (1990), *Hérodote et les peuples non grecs. Entretiens sur l'Antiquité Classique* 35, Fondation Hardt, Ginebra, 1990.

- REVERDIN, O. / GRANGE, B. Eds. (1991), *Sénèque et la prose latine. Entretiens sur l'Antiquité Classique 36*, Fondation Hardt, Ginebra, 1991.
- REVERMANN, M. / WILSON, P. Eds. (2008), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford University Press, 2008.
- RHODES, P. J. (2003), "Nothing to do with Democracy: Athenian Drama and the Polis", *The Journal of Hellenic Studies* 123, 2003, pp. 104-119.
- RIBBECK, O. (1875), *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Teubner, Leipzig, 1875.
- RICHARDSON, N. J. (1975), "Homeric Professors in the Age of the Sophists", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 201, 1975, pp. 65-81.
- RICHARDSON, N. J. (1992), "Aristotle's Reading of Homer and its Background", a KEANEY / LAMBERTON Eds. (1992) pp. 30-40.
- RICHARDSON, N. J. (1993), "Homer and his Ancient Critics", a RICHARDSON Ed. (1993), pp. 25-49.
- RIEMER, P. (1997), "Zur dramaturgischen Konzeption von Senecas *Agamemnon*", a ZIMMERMANN Ed. (1997) pp. 135-151.
- RIST, J. M. (1969), *Stoic Philosophy*, Cambridge University Press, 1969.
- RIU, X. (1999), *Dionysism and Comedy*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham / Boulder / Nova York, Oxford, 1999.
- RITCHIE, W. (1964), *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge University Press, 1964.
- ROBB, K. (1994), *Literacy and Paideia in Ancient Greece*, Oxford University Press, 1994.
- ROCA-FERRER, J. (1974), "Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad", *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 8, 1974, pp. 1-199.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1977/87), *Historia de la fábula grecolatina*, Universidad Complutense, Madrid, 1977/87.
- ROHDICH, H. (1968), *Die euripideische Tragödie: Untersuchungen zu ihrer Tragik*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1968.
- ROSATO, C. (2005), *Euripide sulla scena latina arcaica. La "Medea" di Ennio e le "Baccanti" di Accio*, Edizioni Pensa Multimedia, Lecce, 2005.
- ROSENMEYER, T. (1989), *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- ROISMAN, H. (1999), *Nothing Is As It Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*, Rowman and Littlefield, Lanham, 1999.
- RÖSLER, W. (1980), *Dichter und Gruppe: Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyriker am Beispiel Alkaios*, Fink, Múnich, 1980.
- ROSS JR., D. O. (1975), *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge University Press, 1975.
- ROSS, S. A. (2005), "Barbarophonos: Language and Panhellenism in the *Iliad*", *Classical Philology* 100, 2005, pp. 299-316.
- ROUSSEAU, PH. (1991), "Un héritage disputé", a ARRIGHETTI / MONTANARI Eds. (1991) pp. 41-72.
- ROUSSEAU, PH. (1996), "Instruire Persès. Notes sur l'ouverture des Travaux d'Hésiode", a BLAISE /

- JUDET DE LA COMBE / ROUSSEAU Eds. (1996), pp. 93-167.
- RUDICH, V. (1993), *Political Dissidence under Nero: The price of dissimulation*, Routledge, Londres / Nova York, 1993.
- RUDICH, V. (1997), *Dissidence and Literature under Nero*, Routledge, Londres / Nova York, 1997.
- RUSSELL, D. A. (1981), *Criticism in Antiquity*, Duckworth, Londres, 1981.
- RUSSELL, D. A. (1983), *Greek Declamation*, Cambridge University Press, 1983.
- SABBATUCCI, D. (1991), *Saggio sul misticismo greco* (Seconda edizione ampliata), Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1991.
- SAÏD, S. (1978), *La faute tragique*, François Maspero, Paris, 1978.
- SANDBACH, F. H. (1975), *The Stoics*, Hackett Co. Inc., Londres, 1975.
- SCHÄFER, CH. (2002), "Herrschen und Selbstbeherrschung", a JANKA / SCHÄFER Eds. (2002), pp. 115-136.
- SCHIESARO, A. (1997), "Passion, Reason and Knowledge in Seneca's Tragedies", a BRAUND / GILL Eds. (1997), pp. 89-111.
- SCHIESARO, A. (2003), *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge University Press, 2003.
- SCHMIDT, J. (2008), "Herakles als Ideal stoischer Virtus. Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800", a NEYMEYR / SCHMIDT / ZIMMERMANN Eds. (2008), pp. 295-342.
- SCHMITZ, C. (1993), *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas*, Walter de Gruyter, Berlin / Nova York, 1993.
- SCHOFIELD, M. (1991), *The Stoic Idea of the City*, Cambridge University Press, 1991.
- SCHUBERT, CH. (1998), *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike*, Beiträge zur Altertumskunde 116, Stuttgart / Leipzig 1998.
- SCHUDEBOOM, F. L. (2009), *Greek Religious Terminology – Telete & Orgia: A Revised and Expanded English Edition of the Studies by Zijderveld and Van der Burg*, E. J. Brill, Boston / Leiden, 2009.
- SCODEL, R. (1980), *The Trojan Trilogy of Euripides*, Hypomnemata 60, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1980.
- SCODEL, R. (2004), "The Modesty of Homer", a MACKIE Ed. (2004), pp. 1-19.
- SCODEL, R. Ed. (1993), *Theater and Society in the Classical World*, The University of Michigan Press, 1993.
- SCULLION, S. (2000) "Tradition and Invention in Euripidean Aitiology", a CROPP / LEE / SANSONE Eds. (2000), pp. 217-233.
- SCULLION, S. (2002), "Nothing to do with Dionysus!: Tragedy Misconceived as Ritual", *Classical Quarterly* 52, 2002, pp. 102-137.
- SCULLION, S. (2005), "Tragedy and Religion: The Problem of Origins", a GREGORY Ed. (2005), pp. 23-37.

- SCULLION, S. (2006), "Herodotus and Greek religion", a DEWALD / MARINCOLA Eds. (2006) pp. 192-208.
- SCULLION, S. (2007), "Festivals", a OGDEN Ed. (2007), pp. 190-203.
- SEAFORD, R. (1995), *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford University Press, 1995.
- SEAFORD, R. (1996), "Something to Do with Dionysos - Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich", a SILK Ed. (1996), pp. 284-309.
- SEAFORD, R. (2005), "Tragedy and Dionysos", a BUSHNELL (2005) pp. 25-38.
- SEDLEY, D. (1989), "Philosophical Allegiance in the Graeco-Roman World", a GRIFFIN / BARNES Eds. (1989), pp. 97-119.
- SEDLEY, D. Ed. (2003), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*, Cambridge University Press, 2003.
- SEGAL, C. (1965), "The Tragedy of the *Hippolytus*. The Waters of Ocean and the Untouched Meadow", *Harvard Studies in Classical Philology* 70, 1965, pp. 17-169.
- SEGAL, C. (1970), "Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus*", *Hermes* 98, 1970, pp. 278-299.
- SEGAL, C. (1978/79), "Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy", *Classical World* 72, 1978/79, pp. 138.
- SEGAL, C. ([1983] 1991), "Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy", a COFFIN Ed. (1991), pp. 303-316.
- SEGAL, C. (1986), *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton University Press, 1986.
- SEGAL, C. (1989), *Orpheus: The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- SEIDENSTICKER, B. (1969), *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1969.
- SETAIOLI, A. (1985), "Seneca e lo stile", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 2.32.2, 1985, pp. 776-858.
- SETAIOLI, A. (1988), *Seneca e i Greci: Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Pàtron Editore, Bologna, 1988.
- SETAIOLI, A. (2000), *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Pàtron Editore, Bologna, 2000.
- SEVERYNS, A. (1928), *Le Cycle épique dans l'École d'Aristarque*, Université de Liège / Champion, Paris / Liège, 1928.
- SHAPIRO, H. A. (1983), "*Heros Theos*: The Death and Apotheosis of Herakles", *Classical World* 77, 1983, pp. 7-18.
- SHAPIRO, H. A. Ed. (2007), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, Cambridge University Press, 2007.
- SHELTON, J. A. (1978), *Seneca's Hercules Furens: Theme, Structure and Style Hypomnemata* 50, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978.
- SHEPPARD, J. T. (1916), "The Formal Beauty of the Hercules Furens", *Classical Quarterly* 10 pp. 72-79s 1916.

- SILK, M. Ed. (1996), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford University Press, 1996.
- SIPPLE, A. (1938), *Der Staatsmann und Dichter Seneca als politischer Erzieher*, Konrad Triltsch Verlag, Würzburg, 1938.
- SNELL, B. (1948), "Das früheste Zeugnis über Sokrates", *Philologus* 97, 1948, pp. 125-134.
- SNELL, B. (1967), *Scenes from Greek Drama (Sather Classical Lectures)*, University of California Press, 1967.
- SNELL, B. (1978), *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit: Studien zur frühgriechischen Sprache*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978.
- SNODGRASS, A. (1967), *Arms and Armours of the Greeks*, Thames & Hudson, Londres, 1967.
- SNODGRASS, A. (1971), *The Dark Age of Greece*, Routledge, Londres / Nova York, 1971.
- SNODGRASS, A. (1998), *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge University Press, 1998.
- SOLMSEN, F. (1973), "Bad Shame and Related Problems in Phaedra's Speech (Eur. Hipp. 380-388)", *Hermes* 101, 1973, pp. 420-425.
- SOMMERSTEIN, A. (1988), "Notes on Euripides' Hippolytos", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 35, 1988, pp. 23-41.
- SOMMERSTEIN, A. / HALLIWELL, S. / HENDERSON, J. / ZIMMERMANN, B. Eds. (1993), *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Levante Editori, Bari, 1993.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2009), *Talking about Laughter, and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford University Press, 2009.
- SORABJI, R. (1980), *Necessity, Cause and Blame*, University of Chicago Press, 1980.
- SORABJI, R. (2002), *Emotion and Peace of Mind: from Stoic agitation to Christian temptation*, Oxford University Press, 2002.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1990), 'What is *Polis* Religion?', a MURRAY / PRICE Eds. (1990).
- SOURVINOU-INWOOD, C. (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Lexington Books, Lanham / Boulder / Nova York / Oxford, 2003.
- SPENCER, D. (2002), *The Roman Alexander. Reading a Cultural Myth*, University of Exeter Press, 2002.
- SPEYER, A. (2003), *Kommunikationsstrukturen in Senecas Dramen: Eine pragmatisch-linguistische Analyse mit statistischer Auswertung als Grundlage neuer Ansätze zur Interpretation Hypomnemata* 149, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2003.
- STAFFORD, E. (2010), "Herakles between Gods and Heroes", a BREMMER / ERSKINE Ed. (2010) pp. 228-269.
- STALEY, G. E. (2010), *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford University Press, 2010.
- STINTON, T. C. W. (1975), "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *Classical Quarterly* 25, 1975, pp. 221-254.
- STINTON, T. C. W. (1987), "The Apotheosis of Heracles from the Pyre", *The Journal of Hellenic*

Studies Suppl. xv, 1987, pp.1-16.

STOK, F. (1988/89), "Modelli delle Troades di Seneca: Ovidio", *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 6-7, 1988/89, pp. 235-251.

STRIKER, G. (1995), "Cicero and Greek Philosophy", *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 1995, pp. 53-61.

STROH, W. (2008), "Staging Seneca: the Production of *Troas* as a Philological Experiment", a FITCH Ed. (2008) pp. 195-220.

STROHM, H. (1944), *Tyche: zur Schicksalsauffassung bei Pindar und den frühgriechischen Dichtern*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, 1944.

STRUCK, P. T. (2009), "The Invention of Mythic Truth in Antiquity", a WALDE / DILL Eds. (2009) pp. 25-37.

SULLIVAN, J. P. (1968), "Petronius, Seneca, and Lucan: A Neronian Literary Feud?", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 99, 1968, pp. 453-467.

SULLIVAN, J. P. (1985), *Literature and Politics in the Age of Nero*, Cornell University Press, 1985.

SUSANETTI, D. (2010), *Euripide: Baccanti. Introduzione, traduzione e commento*, Carocci editore, Roma, 2010.

SUTTON, D. F. (1986), *Seneca on the Stage*, E. J. Brill, Leiden, 1986.

TANNER, R. G. (1985), "Stoic Philosophy and Roman Tradition in Seneca Tragedy", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 2.32.2, 1985, pp. 1100-1133.

TAPLIN, O. (1978), *Greek Tragedy in Action*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1978.

TAPLIN, O. (1992), *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

TAPLIN, O. Ed. (2000), *Literature in the Greek and Roman Worlds: a New Perspective*, Oxford University Press, 2000, pp. 217-258.

TARAGNA NOVO (1973), "L'APETH di Eracle e la sorte dell'uomo nel contrasto tra Lico e Anfitrione. (*Eur.* H.F. 140-239)", *Rivista di Filologia*, 101 (1973), pp. 45-69.

TARRANT, R. J. (1978), "Senecan Drama and its Antecedents", *Harvard Studies in Classical Philology* 82, 1978, pp. 213-263.

TARRANT, R. J. (1995), "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 1995, pp. 215-230.

TARRANT, R. J. (2006), "Seeing Seneca Whole?", a VOLK / WILLIAMS Eds. (2006) pp. 1-17.

TEFFETELLER, A. (2007), "Orality and the Politics of Scholarship", a COOPER Ed. (2007) pp. 67-86.

THIERCY, P. / MENU, M. Eds. (1997), *Aristophane. La langue, la scène, la cité. Actes du colloque du Toulouse 17-19 mars 1994*, Levante, Bari, 1997.

THOMAS, R. (1989), *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge University Press, 1989.

THOMAS, R. (1992), *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge University Press, 1992.

THOMAS, R. (1994), "Literacy and the city-state in archaic and classical Greece", a BOWMAN / WOOLF Eds. (1994), pp. 33-50.

- THOMAS, R. (2006), "The intellectual milieu of Herodotus", a DEWALD / MARINCOLA Eds. (2006), pp. 60-75.
- THOMAS, R. (2009), "Writing, Reading, Public and Private 'Literacies': Functional Literacy and Democratic Literacy in Greece", a JOHNSON / PARKER Eds. (2009), pp. 13-45.
- THOMAS, R. F. (1982), "Catullus and the Polemics of Poetic Reference", *American Journal of Philology* 103, 1982, pp. 144-164.
- THOMPSON, H. A. (1966), "Activity in the Athenian Agora 1960-1965", *Hesperia* 35, 1966, pp. 37-54.
- TIMPANARO, S. (1981), "Un nuovo commento all'Hercules furens di Seneca nel quadro della critica recente", *Atene e Roma* 26, 1981, pp. 113-141.
- TORRE, CH. (2000), *Il matrimonio del Sapiens: ricerche sul De Matrimonio di Seneca*, Pubblicazioni del Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e Loro Tradizioni della Università di Genova, Genova, 2000.
- TOSI, R. (1995), "Note ai frammenti tragici attribuiti a Diogene Cinico", a BELLONI / MILANESI / PORRO Eds. (1995), pp. 939-946.
- TRAINA, A. (1970), *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970.
- TRINACTY, CH. V. (2007), *Character is Destiny: Senecan tragedy and Ovid*, Brown University, 2007.
- TSCHIEDEL, H. J. (1969), *Phaidra und Hippolytos: Variationen eines tragischen Konfliktes*, Erlangen, Nürnberg, 1969.
- UNTERSTEINER, M. (1955), *Senofane Testimonianze e Frammenti: Introduzione, Traduzione e Commento*, "La Nuova Italia" Editrice, Florència, 1955.
- VAN DIJK, G. J. (1997), *AINOI, AOFIOI, MYΘOI: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature, with a Study of the Theory and Terminology of the Genre*, E. J. Brill, Leiden / Nova York / Colònia, 1997.
- VAN ROSSUM-STEENBEEK, M. (1998), *Greek Readers' Digests? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, E. J. Brill, Leiden / Nova York / Colònia, 1998.
- VEGETTI, M. (1994), "Enciclopedia ed Antienciclopedia: Galeno e Sesto Empirico", a CAMBIANO / CANFORA / LANZA Eds. (1994), pp. 333-359, 1994.
- VERNANT, J. P. (1976), *Religion grecque, religions antiques*, François Maspero, París, 1976.
- VERNANT, J. P. (1981), *Les origines de la pensée grecque*, Presses Universitaires de France, París, 1981.
- VERNANT, J. P. / VIDAL-NAQUET, P. (1972), *Mythe et tragédie en Grece ancienne*, François Maspero, París, 1972.
- VERNANT, J. P. / VIDAL-NAQUET, P. (1986), *Mythe et tragédie en Grece ancienne II*, La Découverte, París, 1986.
- VEYNE, P. (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Editions du Seuil, París, 1983.
- VEYNE, P. ([1993] 1995), *Séneca y el estoicismo*, Trad. Mónica Utrilla, Fondo de Cultura

- Económica, México, 1995. (Traducció de *Sénèque*, Éditions Robert Laffont S. A., Paris, 1993).
- VLASTOS, G. (1955), "On Heraclitus", *American Journal of Philology* 76, 1955, pp. 337-378.
- VOGT-SPIRA, G. Ed. (1990), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Narr, Tübingen, 1990.
- VOLK, K. (2006), "Cosmic Disruption in Seneca's Thyestes: Two Ways of Looking at an Eclipse", a VOLK / WILLIAMS Eds. (2006) pp. 183-200.
- VOLK, K. / WILLIAMS, G. D. Eds. (2006), *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, E. J. Brill, Leiden, 2006.
- VON FRITZ, K. (1972), "Tragische Schuld in Senecas Tragödien", a LEFÈVRE Ed. (1972), pp. 67-73.
- VOX, O. Ed. (2003), *Ricerche euripidee*, Edizioni Pensa Multimedia s. r. l., Lecce, 2003.
- WALDE, CH. / DILL, U. Eds. (2009), *Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen*, Walter de Gruyter, Berlín, 2009.
- WALKER, H. J. (1995), *Theseus and Athens*, Oxford University Press, 1995.
- WALTER, S. (1975), *Interpretationen zum Römischen in Senecas Tragödien*, Rohr H., Zürich, 1975.
- WANSBOROUGH, H. Ed. (1991), *Jesus and the Oral Gospel Tradition*, Sheffield Academic Press, 1991.
- WEBSTER, T. B. L. (1967), *The Tragedies of Euripides*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1967.
- WEIPPERT, O. (1972), *Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit*, Diss. Würzburg, Augsburg, 1972.
- WELLMANN-BRETZIGHEIMER, G. (1978), "Senecas Hercules furens", *Wiener Studien* 12, 1978, pp. 111-150.
- WERNER, S. (2009), "Literacy Studies in Classics: The Last Twenty Years", a JOHNSON / PARKER Eds. (2009) pp. 333-384.
- WEST, D. / WOODMAN, T. Eds. ([1979] 2007), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge University Press, 2007.
- WEST, M. L. (1965), "Euripides, *Hippolytus* 88", *Classical Review* 15, 1965, p. 156.
- WEST, M. L. (1966), "Euripides, *Hippolytus* 88 Again", *Classical Review* 16, 1966, pp. 274s.
- WEST, M. L. (1983), *The Orphic Poems*, Oxford, 1983.
- WEST, M. L. (1985), *The Hesiodic Catalogue of Women*, Clarendon Press, Oxford, 1985.
- WEST, M. L. (1995), "The Date of the *Iliad*", *Museum Helveticum*, 52, 1995, pp. 203-219.
- WEST, M. L. (2003), "*Iliad* and *Aethiopsis*", *Classical Quarterly* 53, 2003, pp. 1-14.
- WEST, M. L. (2007), *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, 2007.
- WHITBY, M. / HARDIE, P. Eds. (1987), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Bristol Classical Press, 1987.
- WIENER, C. (2006), *Stoische Doktrin in römischer Belletristik*, K. G. Saur, Múnic / Leipzig, 2006.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. v. (1931), *Der Glaube der Hellenen*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlín, 1931.

- WILDBERG, CH. (2000), "Piety as Service, Epiphany as Reciprocity: Two Observations on the Religious Meaning of the Gods in Euripides", a CROPP / LEE / SANSONE Eds. (2000), pp. 235-256.
- WILDBERG, CH. (2002), *Hyperesie und Epiphanie: Ein Versuch um die Bedeutung der Götter in den Dramen des Euripides*, Zetemata 109, C. H. Beck, Múnic, 2002.
- WILSON, J. R. (1968), "The Etymology in Euripides, *Troades* 13-14", *American Journal of Philology* 89, 1968, pp. 66-71.
- WILLIAMS, B. A. O. (1993), *Shame and Necessity (Sather Classical Lectures)*, University of California Press, 1993.
- WILLIAMS, G. D. (2006), "States of Exile, States of Mind: Paradox and Revesal in Seneca's *Consolatio ad Helviam Matrem*", a Volk / Williams Eds. (2006) pp. 147-173.
- WILLIAMS, G. W. (1968), *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1968.
- WILLIAMS, G. W. (1992), "Poet and Audience in Senecan Tragedy. *Phaedra* 358-430", a WOODMAN / POWELL Eds. (1992), pp. 138-149.
- WILLINK C. W. / Ed.: BENJAMIN HENRY, W. (2010), *Collected Papers on Greek Tragedy*, E. J. Brill, Leiden / Boston, 2010.
- WILLINK, C. W. ([1968] 2010), "Some Problems of Text and Interpretation in the *Hippolytus*", a WILLINK / Ed: BENJAMIN HENRY (2010), Cap. 1 = *Classical Quarterly* 18, 1968, pp. 11-43.
- WILLINK, C. W. (1999), "Further Critical Notes on Euripides' *Hippolytus*", *Classical Quarterly* 49, 1999, pp. 408-427.
- WINKLER, J. J. / ZEITLIN, F. I. Eds. (1990), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990.
- WINNINGTON-INGRAM, R. (2003), "Euripides: *Poiêtês Sophos*", a MOSSMAN Ed. (2003), pp. 47-63.
- WISEMAN, T. P. (1994), *Historiography and Imagination*, University of Exeter Press, 1994.
- WISEMAN, T. P. (1998), *Roman Drama and Roman Historiography*, University of Exeter Press, 1998.
- WOODARD, R. D. (2007), "Hesiod and Greek Myth", a WOODARD Ed. (2007) pp. 83-165.
- WOODARD, R. D. Ed. (2007), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press, 2007.
- WOODFORD, S. (1971) "Cults of Heracles in Attica", a MITTEN / PEDLEY / SCOTT Eds. (1971), pp. 211-225.
- WOODMAN, T. / POWELL, J. Eds. (1992), *Author & Audience in Latin Literature*, Cambridge University Press, 1992.
- WORTHINGTON, I. Ed. (1996), *Voice Into Text: Orality & Literacy in Ancient Greece*, E. J. Brill, Leiden, 1996.
- WRIGHT, M. (2005), *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press, 2005.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (1980), *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Akademia Athenon, Atenes, 1980.

- YOSHITAKE, S. (1994), "Disgrace, Grief and Other Ills: Heracles' Rejection of Suicide", *The Journal of Hellenic Studies* 114, 1994, pp. 135-153.
- YUNIS, H. (1988), *A New Creed: Fundamental Beliefs in Athenian Polis and Euripidean Drama*, Hypomnemata 91, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1988.
- YUNIS, H. Ed. (2003), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge University Press, 2003.
- ZAGDOUN, M. A. (2000), *La philosophie stoïcienne de l'art*, CNRS Editions, Paris, 2000.
- ZEITLIN, F. I. (1985), "The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the self in the *Hippolytus*", a BURIAN Ed. (1985) pp. 52-111.
- ZEITLIN, F. I. (1986), "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", a EUBEN Ed. (1986), pp. 101-141.
- ZEITLIN, F. I. (1996), *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, The University of Chicago Press, 1996.
- ZIMMERMANN, B. (1990a), "Seneca und die römische Tragödie der Kaiserzeit", *Lexis* 5 / 6, 1990, pp. 203-214.
- ZIMMERMANN, B. (1990b), "Seneca und der Pantomimus", a VOGT-SPIRA Ed. (1990), pp. 161-167.
- ZIMMERMANN, B. Ed. (1997). *Griechisch-römische Komödie und Tragödie II*, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart, 1997.
- ZINTZEN, C. (1960), *Analytisches Hypomnema zur Senecas Phaedra. Beiträge zur Klassischen Philologie I*, Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1960.
- ZINTZEN, C. (1972), "Alte virtus animosa cadit", a LEFÈVRE Ed. (1972), pp. 149-209.
- ZWIERLEIN, O. (1966), *Die Rezitationsdramen Senecas*, Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1966.
- ZWIERLEIN, O. (1984), *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung: mit einem Anhang über 'tragische Schuld' sowie Seneca-imitationen bei Claudian und Boethius*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1984.
- ZWIERLEIN, O. (1986), *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1986.
- ZWIERLEIN, O. (1987), *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1987.
- ZWIERLEIN, O. (2006), *Hippolytos und Phaidra: Von Euripides bis D'Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus*, Ferdinand Schöningh, Paderbon / Múnic / Viena / Zürich, 2006.