

El escudo de Homero en *Icaromenipo*, resonante según Luciano

María Victoria Martínez
Universidad Nacional del Litoral (Argentina)

ABSTRACT

Lucian's *Icaromenippus* is a satirical dialogue that has been regarded as a philosophical criticism of human folly. Nevertheless, though the topic appears thematized, it is possible to see the way in which the ekphrasis acts, which implies an approach to rhetorical framework. This paper aims to show that the descriptive resource, influenced by Homeric poetry, contains crossings between the language rhetorical and the musical. The auditory dimension introduces a network of meaning that offers the possibility of tracing connections with a conception about the receivers. Thus, the satirical dialogue with a philosophical theme becomes a text that includes lines about literary creation.

KEY WORDS: *ekphrasis* – Homer – Menippus – *pepaideuménoi* – metapoetry

1. Introducción

Icaromenipo o *el que vuela por encima de la nube (Icar.)* de Luciano es un diálogo que ha sido leído como un viaje extraordinario de Menipo¹ motiva-

1. *Icar.* forma un díptico junto a *Menipo o la nigromancia (Nec.)* por la presencia del mismo personaje, Menipo, inspirado en la figura histórica del filósofo cínico de época helenística. Cada diálogo tiene un plan paralelo, con el relato en primera persona de viajes extraordinarios de orientación complementaria: en *Icar.* se desarrolla la *anábasis* ('ascenso'); y en *Nec.*, la *katábasis* ('descenso'). El paralelismo consiste en la narración de Menipo a un amigo (figura anónima) del proceso atravesado por la puesta en cuestión de su propia educación que lo condujo a la realización de tal viaje de búsqueda del mejor modo de

do por una revisión filosófica de la vida humana². Sin embargo, este trabajo propone un enfoque sobre la dimensión retórica para esclarecer la elaboración de la *écfrasis* y proponer su lectura en un pasaje donde no se muestra de manera tan evidente. El objetivo es mostrar que la presencia de dicho *progýmnaσμα* toma una forma particular respecto del modelo establecido en los tratados y habilita posturas sobre la creación poética, tales como: la observación satírica, la armonía, el público lector y los modos de resignificación del *canon* griego. Los pasajes analizados (*Icar.* 16, 17, 19, 27) se presentan cuando el héroe protagonista del texto comenta a su interlocutor lo observado en el viaje de búsqueda existencial.

La escritura luciánica como heredera de una formación retórica adoptó el recurso de la *écfrasis*, cuyo propósito es describir y poner bajo los ojos un objeto³. Las características de este *progýmnaσμα* fueron sistematizadas en los manuales de época romana⁴, y el rétor Teón identifica la *claridad* y la *enárgeia* (σαφήνεια...ἐνάργεια)⁵ como sus virtudes. La más potente para los abordajes literarios es la *enárgeia*, una práctica discursiva que genera vivez articulando la dimensión verbal, la visual y las correspondientes a todos los sentidos. De acuerdo con Webb en la *enárgeia* se reconoce el objetivo de la *écfrasis* de involucrar a los receptores en el tema y el de apelar a su contribución en la interpretación del objeto.⁶ Ahora bien, la autora citada profundiza sobre el problema de la seguridad del orador en el control de la *enárgeia* porque, si bien esta categoría aparenta ser predecible, en realidad se trata de un factor subjetivo y, por tanto, de difícil cálculo. Webb advierte sobre un pasaje del Libro VIII de Quintiliano⁷ donde es notable que lo predecible se apoya en objetos convencionales, pues, se asume que para los lectores es más fácil aceptar descripciones conocidas que reconocer versiones innovadoras. Asimismo, el efecto vívido es entendido por Berardi como la capacidad de producir intensidad dramática porque el emisor, con su exposición detallada, adopta el rol de espectador directo⁸. Cassin entiende la *écfrasis* como el empleo al extremo de la palabra que busca agotar el objeto⁹, una experimentación con la artificiosidad del lenguaje que junto a la autonomía genérica alcanzada en el contexto imperial llevan a considerarla una figura específica de la Segunda Sofística. En un nivel de lectura más profundo, esta palabra descriptiva es concebida por Gómez como productora

vida, una misión filosófica necesaria ante el reconocimiento de la insuficiencia de sus dominios.

2. BOMPAIRE 1958, 148-149, 350-352; ANDERSON 1976, 115, 139-140; CAMEROTTO 2014, 175.
3. Una revisión de definiciones en los manuales de retórica puede consultarse en SQUIRE 2015, 3-5.
4. Cf. Theon, *Prog.* 118-120; Hermog. *Prog.* 22-23; Aphth. *Prog.* 36-38.
5. Theon, *Prog.* 119.27.
6. WEBB 2009, 107-130.
7. Quint., *Inst.*, 8.3.71.
8. La dimensión relativa a las emociones junto a la visual son las principales del *progýmnaσμα*; cf. BERARDI 2012, 38.
9. CASSIN 2008, 323-340.

de engaños para persuadir al receptor sobre la existencia del objeto observado y constituye otro factor de la tendencia sofisticada creadora de ilusión con antecedentes en Gorgias de Leontinos¹⁰. La producción de una experiencia que trasciende lo legible permite, además, el juego con los límites de lo escribible e implica la puesta en diálogo entre el arte retórico, el pictórico, el musical, y también, las áreas referidas a las experiencias sensoriales.

Ahora bien, el tratamiento de Quintiliano sobre la *écfrasis* pone de manifiesto que las descripciones de imágenes más fáciles de comunicar serían las convencionales. Pero, es este un planteo muy distinto al de la escritura luciánica, nunca ajustada a prescripción alguna, antes bien, muy hábil para el juego con ellas. Estos aspectos se problematizan al comienzo del pasaje de *Icar.* abordado, en la justificación de Menipo de la estrategia para exponer su visión de la vida humana luego del viaje aéreo:

«Es imposible, amigo, contártelo todo con detalle, en la medida en que incluso verlo era trabajo. No obstante, los principales elementos aparecían tal como Homero dice que figuraban en el escudo»¹¹.

En efecto, la experiencia representa una dificultad para ponerla en palabras que requiere basarse en el escudo de Homero¹². Pero, la alusión es fragmentaria porque no menciona el nombre del héroe Aquiles, sino que lo supone como un conocimiento compartido con los lectores *παιδευμένοι*¹³. Sin embargo, sabemos que Menipo, como héroe de la sátira producirá una *écfrasis* porque apela a sus dos objetivos retóricos, ya que necesita *exponer en palabras* (*διέρχομαι*)¹⁴ una *observación* compleja (*ὄραω*)¹⁵. Por tanto, de acuerdo con Coloma, la *écfrasis* no solo es una forma de representar una obra de arte sino que implica su comprensión,¹⁶ entendida en el ejercicio poético de selección y disposición progresiva de los elementos del mito y en el reconocimiento de su valor simbólico.¹⁷ Estas son las líneas que orientarán este estudio que propone un análisis de los elementos constructivos de la *écfrasis*. En los distintos momentos se examinará el peso dado ya a su naturaleza verbal, ya a la pictórica, defenderemos la hipótesis sobre la reflexión meta-poética y esclareceremos el vínculo intertextual con el antecedente épico.

10. GÓMEZ 2019, 243-244.

11. Luc., *Icar.* 16.15-17: Πάντα μὲν ἔξῃς διελθεῖν, ὃ φιλότις, ἀδύνατον, ὅπου γε καὶ ὄραν αὐτὰ ἔργον ἦν· τὰ μέντοι κεφάλαια τῶν πραγμάτων τοιαῦτα ἐφαίνετο οἷά φησιν Ὀμηρος τὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος. Las traducciones de *Icar.* son de Jufresa; Vintrol 2013.

12. Hom., *Il.* 18.468-616.

13. Categoría para designar a los que fueron educados en la cultura griega y funciona como rasgo identitario de los círculos de elite en la Roma imperial, cf. WHITMARSH 2005, 13.

14. Luc., *Icar.* 16.15.

15. Luc., *Icar.* 16.16.

16. COLOMA 2019, 65-68.

17. MESTRE; GÓMEZ 2021, 160, en un análisis de la *écfrasis* en *Imágenes y Defensa de las imágenes* sostienen que la adecuación a la preceptiva del *progymnasma* responde al conocimiento de Luciano de las convenciones antiguas de la *paideia*; mientras que en las estrategias de fragmentarismo, selección y mezcla está la tarea creativa, la innovación.

2. Observación estática a través de la tradición homérica

Es preciso comenzar el análisis con una lectura en paralelo del texto homérico y las palabras de Menipo que son las siguientes:

Es imposible, amigo, contártelo todo con detalle, en la medida en que incluso verlo era trabajo. No obstante, los principales elementos aparecían tal como Homero dice que figuraban en el escudo. En una parte había banquetes y bodas, en otra tribunales y asambleas, hacia un lado alguien ofrecía sacrificios y, cerca, otro estaba claramente de luto. Siempre que echaba una mirada hacia la tierra gética, encontraba a los getas peleando; siempre que me desplazaba a los escitas, era posible ver que iban errantes con sus carros. Y cuando inclinaba el ojo, un poco, hacia otro lado contemplaba a los egipcios cultivando sus campos; el pueblo fenicio por su parte ejercía el comercio, el cilicio se entregaba a la piratería, el laconio se azotaba a sí mismo y el ateniense pleiteaba¹⁸.

Este pasaje solo ofrece un listado de seis escenas que se corresponden con las primeras de la *écfrasis* homérica, donde se describen dos ciudades anónimas, estrategia que indica la imposibilidad del referente destacando su ficcionalidad y su naturaleza poética¹⁹. En la comparación entre los dos textos se puede distinguir que las escenas iniciales de los hexámetros son bodas y festines (ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε)²⁰, y en la versión de Menipo se utilizan las mismas palabras pero en orden invertido (ἦσαν εἰλαπίνας καὶ γάμοι)²¹. Seguidamente, el poeta ciego ubicó una reunión del pueblo (εἰν ἀγορῇ ἔσαν)²² con el empleo del término ἀγορά y la resolución de un juicio mediante el verbo δικάζω²³. Menipo, por su parte, repite las mismas actividades pero no los mismos términos, sino que coordina δικαστήρια καὶ ἐκκλησίαι. Esta alteración es un indicio de que probablemente Luciano recuerde el hipotexto de memoria. Las dos últimas escenas homéricas en la versión de *Icar*. toman una forma más alusiva y difusa porque Menipo agrega a la enumeración el sacrificio y el luto (καθ' ἕτερον δὲ μέρος ἔθνε τις, ἐν γειτόνων δὲ πενθῶν ἄλλος ἐφαίνετο)²⁴ que se pueden entender como interpretación de las imágenes quinta y sexta de la épica: una procesión ritual del

18. Luc., *Icar*. 16.11-20.

19. En época imperial la poesía homérica fue materia de discusión, por un lado, leída como registro histórico y criticada por sus imprecisiones; por otro, valorada por su calidad poética. Cf. KIM 2010; MESTRE 2000. Sin embargo, este trabajo no se ocupa de esta problemática, dado que solo nos servimos del aporte poético de la *écfrasis* de Homero.

20. Hom., *Il*. 18.490.

21. Luc., *Icar*. 16.13.

22. Hom., *Il*. 18.496.

23. Hom., *Il*. 18.506.

24. Luc., *Icar*. 16.15.

pueblo con las figuras de Ares y Atenea²⁵ y un campo de batalla funesto²⁶. Así, la *écfrasis* satírica expone un modo de comprender la tradición que implica un amplio dominio del arte de la palabra notable en la selección sobre qué información incluir, con qué palabras y qué es necesario destacar.

A continuación del inventario de las seis escenas, Luciano agrega un catálogo de pueblos con sus nombres propios, sus atributos conocidos y en un listado que recorre —teniendo como centro la Hélade— desde los más periféricos (getas, escitas, egipcios), hacia otros más cercanos (fenicios y cilicios) y, por último, dos potencias representantes del mismo mundo griego (lacionios y atenienses). La magnitud del recorrido visual ofrece una mirada *panóptica*, es decir que introduce una estrategia clave del género satírico²⁷ pero anula la posibilidad de una descripción detallada. Así, el antecedente homérico de la *écfrasis* es reelaborado de manera fragmentaria y conduce a plantear: ¿qué ocurre con su aspecto más característico, la *enárgeia*? Pues, solo se ha leído un listado de escenas estáticas y la *écfrasis* estaría incompleta por la ausencia de palabras que produzcan ilusión de una experiencia vívida, de un espacio perceptible por los sentidos. Es decir, que hasta aquí predomina el arte de la palabra.

3. Observación dinámica a partir de todos los sentidos

La palabra fragmentaria es completada cuando Menipo continúa su exposición:

Como todo esto ocurría al mismo tiempo, ya puedes imaginarte qué guirigay era el que aparecía. Como si alguien tras poner en escena muchos coristas, mejor aún muchos coros, ordenara luego a cada uno de los cantantes que abandonara el acorde común y cantara un solo; ante la rivalidad de cada uno de los cantantes, su intento de llevar a buen fin su solo y su afán por superar en intensidad de voz al vecino ¿te imaginas, por Zeus, como sería el canto?

Amigo: _Completamente ridículo, Menipo, y confuso.

Menipo: _Pues así, amigo, son todos los coristas de la tierra y la vida de los hombres está compuesta de una tal falta de armonía. No solo cantan de un modo desafinado sino que también difieren en pose, danzan al contrapaso y no concuerdan en un solo propósito hasta que el director del coro expulsa a cada uno de ellos de la escena diciéndole que no le necesita. A partir de este momento ya todos callan por igual y ya no entonan aquel canto mezclado y sin orden. Ahora bien, todo lo que ocurría en el propio teatro variado y multi-forme era, sin duda, divertido²⁸.

25. Hom., *Il.* 18.515.

26. Hom., *Il.* 18.536-540.

27. La mirada *panóptica* establece un distanciamiento de lo observado que posibilita abarcar una totalidad para desnaturalizarla, cf. CAMEROTTO 2014, 203-205.

28. Luc., *Icar.* 17.1-11.

Este pasaje sí presenta una *écfrasis* porque está formado con palabras que transmiten un efecto vívido²⁹. Para ello, el primer elemento es la dimensión temporal con la ubicación del momento de lo observado (τὸν αὐτὸν γινομένων χρόνον ὥρα)³⁰ y luego se agrega una comparación. El *simil* por medio del nexo comparativo ὥσπερ-ἄν-εἶ vincula la vida humana con un coro que permite pasar a la dimensión auditiva de la *écfrasis*, un recurso que lleva al límite las posibilidades de lo escribible. El texto recurre al arte musical pero la ausencia de equivalencias entre el sentido auditivo y la escritura exige la creación de una ilusión del sonido.³¹ La misma se compone con palabras descriptivas sobre los coristas en el acto creativo del canto y de ello resulta una escena en proceso. Así, hay una pérdida del aspecto de cuadro estático y terminado, dando forma a la *enárgeia*. La caracterización del coro primero alude a la disonancia del sonido, formulada con el adjetivo intensificador ὁποῖος y el sustantivo κυκεών ('confusión', 'mezcla'); el canto grupal es mencionado con el término συνῳδίας ('canto en común' opuesto a ἴδιος 'solo'); los participantes se muestran en una actitud combativa expresada con el verbo ὑπερβάλλω ('pasar de la medida', 'superar') y el sustantivo μεγαλοφωνία ('voz fuerte'). Puede leerse una crítica hacia este coro por sus excesos porque los dos últimos términos mencionados están compuestos con formas intensificadoras (el prefijo ὑπερ- y el adjetivo μέγας).

La puesta en práctica de la *enárgeia* conlleva un recurso más, el diálogo, necesario para introducir la voz del interlocutor³² y comentar los detalles del canto (ᾠδή) imposible. Menipo pregunta al amigo cómo lo imagina con el verbo ἐνθυμέομαι ('idear', 'imaginar') y éste lo caracteriza como παγγέλοιος ('ridículo') y τεταραγμένη ('confuso'). Estos términos —de los que nos ocuparemos más abajo— dan indicio de una reflexión en otro orden, más allá de la interrogación filosófica de Menipo (motor del viaje hacia arriba)³³. Pues, especialmente, la noción de γελοῖος ('risible') reviste un sentido técnico en la escritura luciánica como condición para catalogarla en el género satírico.

29. En un estudio sobre la *écfrasis* en *Narrativas Verdaderas* SOLÉ 2021, 120-121 plantea que las imágenes sensoriales potencian el realismo en la percepción de los receptores y los introducen en el mundo del *pseûdos*. En este sentido, la vividez es una categoría que cobra relevancia porque estimula las partes cerebrales relacionadas con la percepción sensorial con el objetivo de persuadir al lector en la aceptación del *pseûdos*.

30. Luc., *Icar*. 17.1.

31. Esta imagen auditiva está para completar los detalles ausentes en la *écfrasis* analizada en *Icar*. 16.11-20. Se trata de una figura sonora imaginaria que describe el impacto generado por el espacio. SOLÉ 2021, 125 en su estudio de este *progýmnasma* también analiza una *écfrasis* desprovista de detalles y propone, en ese caso, la elaboración de una *écfrasis* reflexiva porque eleva ese nivel por sobre el descriptivo. Pues, la referencia a la percepción auditiva contribuye a imaginar los detalles espaciales.

32. La función del interlocutor es abordada por VALVERDE 1999, 228 quien la interpreta como dirigida a confirmar la exposición fantástica de Menipo. El estudio citado agrega que el rol silenciado del interlocutor explica la originalidad del diálogo luciánico respecto del socrático que, aunque dice seguirlo (cf. Luc., *Bis.Acc.* 30.11), se diferencia porque produce un estilo narrativo que atenúa la mayéutica para construir ideas entre dialogantes.

33. Véase nota 1.

En la analogía entre la vida humana (ὁ τῶν ἀνθρώπων βίος) y los coristas de la tierra (γῆς χορευταί) en escena (σκηνή)³⁴, el oyente-Menipo alude a la carencia de armonía (ἀναρμοστία) y caracteriza la audición como desafinada (ἀπωδός), sin ritmo —por diversa (ἀνόμοιος) o contraria (ἔναντιος)— y sin orden (ἄτακτον...ᾤδήν)³⁵.

3.1 ¿Mirar, mirarse o leerse?

Todo el trabajo examinado sobre la palabra tiene alcances en otro nivel, pues, el contraste entre un coro (χορός) y un cantante solista (τῶν ᾄδόντων ἑκάστῳ) permite reflexionar sobre los excesos y disonancias musicales, en paralelo a la vida humana. En la pregunta de Menipo la forma verbal ἐνθυμῆ (‘te imaginas’)³⁶ remite a la imposibilidad de la escritura para reproducir el sonido escuchado que solo puede ser creado por una ilusión sofisticada. Así, la escritura da forma al canto coral. Al mismo tiempo, realiza una mirada sobre sí misma con un vocabulario que tiene correspondencias con el arte retórico. Ya se ha hecho referencia al término γελοῖος (‘risible’) que forma parte de la estética del humor luciánico. El sentido técnico también aparece en la referencia a la armonía expresada con un antónimo (ἀναρμοστία ‘falta de armonía’) que al estar formado por un prefijo privativo (ἀν-) se vincula con otros atributos de la descripción (ἀν-όμοιος y ἄ-τακτον). La noción de ἄρμονία funciona junto a la de *míxis* (‘mezcla de géneros, tonos y estilos contrarios’) —uno de los principios constructivos centrales en la obra de Luciano—; y está en la base de la formación de las figuras híbridas. Tal concepto que mira la importancia de la articulación armónica en las mezclas, es definido con préstamos de las notas musicales en *A quien dijo*: “eres un Prometeo en tus discursos” donde se explica su valor imprescindible en la *míxis* de géneros literarios; mientras que con préstamos de la pintura en *Zeuxis o Antíoco* designa el equilibrio de los rasgos contradictorios en la figura del hipocentauro, emblema del estilo híbrido³⁷.

Ahora bien, excepto por la presencia de γελοῖος (‘ridículo’) ninguno de los otros tecnicismos aparecen literalmente en el pasaje (porque no aparecen literalmente ‘armonía’ ni ‘míxis’ sino términos diferentes). ¿Por qué la escritura intenta mirarse sobre estas nociones de manera diferente y velada? ¿Habría alguna diferencia más? ¿Por qué se elige un coro para tal reflexión? La elección de los términos en la descripción tiene una connotación negativa respecto de las nociones programáticas desarrolladas por Luciano. De ahí que se escuche una melodía calificada como *confusa* (κυκλώων) y no *híbrida*, con

34. Una analogía similar entre la vida humana y una escena —pero del género trágico— aparece en Luc., *Nec.* 16.

35. Luc., *Icar.* 17.6-10.

36. Luc., *Icar.* 17.7.

37. Cf. Luc., *Prom.Es.* 6 y *Zeux.* 5, respectivamente. También, el aspecto híbrido es abordado en *Bis.Acc.* 33.20.

el concepto técnico de la *μίξις* que designa una creación positiva. La negatividad puede comprobarse por el encuentro del mismo vocabulario en *Maestro de oradores* cuando el rétor, acérrimo defensor del camino fácil y rápido a la retórica, para las virtudes del *discurso* (λόγος) que enseña, se basa en la *superioridad de su estilo* por la intensidad de su voz (ὑπερφωνοῦντα ‘hablando más alto que’) y la compara con las superioridades de «cuanto la trompeta sobrepasa a las flautas y las cigarras a las abejas y los coros a los solistas»³⁸, donde aparecen los mismos términos que en nuestra *écfrasis*. Pero, si para Menipo el canto de tono elevado (ὑπερβάλλω, ‘pasar de la medida’, ‘superar’; μεγαλοφωνία, ‘voz fuerte’) es confuso (κνκεών), para el ejemplo de mal maestro tal exceso (ὑπέρο) es concebido un argumento de elocuencia, por eso prefiere el coro disonante. El orador recomienda además como criterio para la selección de términos «no te preocupes por ninguno de los otros, aunque no cuadren con éstos, sean discordantes, y desentonen»³⁹, con el uso de tres adjetivos cuyo significado remite a la elocuencia, y dos de ellos —ἀνόμοιος (‘diferente’) y ἀπωδός (‘desafinado’)— estaban también en la descripción crítica de Menipo. La lectura contraria se apoya en el carácter de ejemplo de γελοῖος (‘risible’) de la figura del orador que exige un rol activo del lector para interpretar el sentido inverso.

Los personajes negativos son muy variados en la escritura del sirio y conforman una estrategia denominada *retórica da diferença*⁴⁰, que incluye los recurrentes casos en que el *lógos luciánico* busca diferenciarse de *los otros*, al mismo tiempo que de sí mismo. En este marco se entienden los ejemplos negativos que, en lugar de definir el acto poético, dan indicios de lo que no es. El propósito de esa contra-lectura es discutir las lecturas familiarizadas y exige definir lo propio desde el lugar de la extranjería (ξενιτεία). Así, el *lógos luciánico* adquiere su identidad en el estilo de la *diferencia*, invirtiendo la tradición recibida⁴¹.

Por tanto, el coro percibido por Menipo no solo sirve para explicar los asuntos humanos, sino para dirigir la mirada sobre estrategias de la escritura *armónica*. En cuanto a la elección del coro, consideramos que este modo de explicación metapoética permite agregar el concepto de ‘muchedumbre’⁴²

38. Luc., *Rb.Pr.* 13.10: ὅποσον ἢ σάλπιγξ τοὺς αὐλοὺς καὶ οἱ τέττιγες τὰς μελίττας καὶ χοροὶ τοὺς ἐνδιδόντα. Trad. de Mestre; Gómez.

39. Luc., *Rb.Pr.* 16.10-14: μελέτω δὲ μηδὲν τῶν ἄλλων, εἰ ἀνόμοια τούτοις καὶ ἀσύμφυλα καὶ ἀπωδά.

40. BRANDÁO 2001, 76

41. BRANDÁO 2001, 130.

42. Luciano utiliza el término πολλοὶ en diversos pasajes para referirse a quienes conciben la escritura de manera opuesta a su propio estilo. En *Zeuxis o Antíoco*, πολὺς designa al público que elogia la novedad de sus discursos, sin percibir la armonía de la unión con lo antiguo (ἀρχαῖος) y la gracia ática (χάριτος Ἀττικῆς, Luc., *Zeux.* 1-2.5); en *Cómo se debe escribir la historia*, identifica a los que consideran la tarea que titula la pieza como demasiado fácil (ὀΐστος) e innata, frente a las indicaciones para ser un escritor libre (ἐλεύθερος, Luc., *Hist. Conscr.* 5; 38); en *Maestro de oradores* la elocuencia ridiculizada se caracteriza como el camino frecuentado por muchos y distintos hombres (πρὸς δὲ τὴν ἐτέραν ἐλθῶν εὐρήσεις πολλοὺς μὲν ἄλλους, Luc., *Rb.Pr.* 11).

(οἱ πολλοὶ), también identificada por su falta de formación griega (ἀπαίδευτος)⁴³. Dicho concepto establece diferencias en el público en cuanto al dominio de la *paideía*, al funcionar con pares contrarios como ‘pocos’⁴⁴ (ὀλίγος, ἰδιώτης). En este aspecto del público Camerotto advierte el alcance de la *míxis*: fusionar géneros diferentes implica el conocimiento de una recepción heterogénea y del problema de comunicación literaria⁴⁵. De este modo, la parodia pone en juego el dominio de la *paideía* del receptor⁴⁶ para reconocer los hipotextos. En su estudio dedicado al diálogo *Icar*, el autor citado profundiza exhaustivamente el vínculo con la comedia *Paz* de Aristófanes⁴⁷. Este aporte interesa en nuestro análisis porque la tarea del lector estaría en asociar el vuelo del héroe cómico Trigeo sobre un escenario ateniense⁴⁸ con el de Menipo que sobrevuela las claves helénicas.

Un antecedente de escena coral con una función similar aparece en la *écfrasis* modélica de Homero que termina con una imagen de coro y danza alusiva del mito de Dédalo y Ariadna⁴⁹. En el centro se ubica un divino aedo⁵⁰ que ha sido interpretado como autofiguración del mismo poeta jonio. Esta lectura se debe a que dichos hexámetros⁵¹ son una interpolación de *Odisea*⁵² donde el que canta es Demódoco, caracterizado como «a quien la Musa quería extremadamente y le había dado un bien y un mal: le privó de la vista y le concedió el dulce canto»⁵³, es decir que tiene los mismos rasgos atribuidos a Homero. A partir de ello, en el escudo podemos identificar una estructura formada por una variedad de escenas que termina con una inter-

43. En *Alejandro o un falso adivino* es empleado para designar a los que se dejaban engañar por el falso profeta de Abonutico; tanto para calificar a los pueblos de los paflagonios y pónticos (Luc., *Alex.* 17.3), como de manera más generalizada (Luc., *Alex.* 9.10).

44. Con el término ὀλίγος Hermes designa a los que no aceptan valores efímeros, mediante el mito de Odiseo frente a las Sirenas (Luc., *Cont.* 21.6); mientras que ἰδιώτης es usado por Tiresias para explicar el modelo de vida que se debe preferir al Menipo del viaje por el Hades (Luc., *Nec.* 21.7).

45. CAMEROTTO 2009, 7.

46. Para el reconocimiento de Luciano en su público de distintos niveles de lectores, cf. CAMEROTTO 1998, 261-302.

47. CAMEROTTO 2009, 14-24.

48. Ar., *Pax* 146-148.

49. Hom., *Il.* 18.590-606.

50. Hom., *Il.* 18.604-606.

51. Hom., *Il.* 18.605-606.

52. Hom., *Od.* 4.18-19 (trad. Segalà). CAVALLERO 2014, 106-107 refiere a este problema textual por el cual los versos 604-605 fueron rechazados por algunos editores. El autor citado los acepta porque considera que la presencia de la estructura de participio μολπῆς ἐξάροντες tiene como sujeto tácito el sintagma θεῖος ἀοιδός de los versos previos. Asimismo, CAVALLERO agrega la hipótesis de AUBRIOT 2003 quien sostiene que las obras de los dioses —como la aludida, de Hefesto— conservan un vínculo directo con la creación del poeta (de modo que así se justifica la presencia de los versos referidos al *divino aedo*); y por el contrario, las obras humanas presentan temas principales del poema (por ejemplo: el manto de Odiseo, cf. *Od.* 19. 225-233). En este trabajo se considera que Luciano conocía los versos porque permiten la reflexión metapoética sugerida en el análisis.

53. Hom., *Od.* 8.62-65.

vención musical de función metapoética⁵⁴. El coro disonante de Luciano admite una lectura con el mismo sentido porque aparece a continuación de una variedad de escenas (las seis imágenes fragmentarias y la ojeada sobre los pueblos, que sustituyen los planos variados del escudo homérico) y su objetivo es reflexionar sobre la propia poética. Es decir que reedita aquella estructura y refuerza la alusión a la versión épica. La relevancia atribuida por el sirio al pasaje coral homérico se confirma en la pieza *Sobre la danza*:

Los versos que compuso Homero sobre Ariadna en el escudo y sobre el coro que Dédalo le organizó, como ya los has leído (ὡς ἀνεγνωκότι σοι), los dejo de lado, así como a los danzantes, a quienes en este pasaje llama saltadores, conductores del coro, e igualmente lo que dice en el propio escudo: “Jóvenes danzantes hacían cabriolas”, como si esta fuera la imagen más bella que Hefesto había grabado en el escudo⁵⁵.

Licino, en su defensa de la danza, mediante el superlativo del adjetivo καλός (κάλλιστον) identifica la imagen principal del escudo con la de los jóvenes directores del *coro* que sirve de cortejo al *divino aedo*. Donde se desprende que la escena⁵⁶ es conocida por medio de la lectura (ἀναγιγνώσκω)⁵⁷, es concebida como un cuadro perfecto porque remite a una multitud en orden que puede cantar y bailar una danza en común, propia del mundo épico idealizado⁵⁸.

3.2. La mirada aguda de un Linceo, para leerte mejor

El subtítulo de este apartado remite a un pasaje previo a la exposición de Menipo sobre la vida humana, cuando el interlocutor esperaba una descripción minuciosa de los hombres cual registro agudo por los ojos del mítico Linceo, hijo de Afareo,⁵⁹ pero en ese momento el héroe de la sátira no era

54. FLÓREZ FLÓREZ 2011, 42-45 analiza la función metapoética del escudo de Aquiles rastreando los usos del adjetivo *daidáleos* ('primoroso, bien labrado, trabajado artísticamente'), y señala el empleo polisémico del término tanto para el contenido del escudo —con anticipaciones de las hazañas de Aquiles—, como para el mismo proceso de su elaboración —en las acciones de Hefesto—. Por otra parte el adjetivo está vinculado al nombre de Dédalo (Δαίδαλος), cuya figura ha sido fijada en el relato mítico como representante de la creación en tanto artilugio. Este aporte proporciona mayor coherencia a la hipótesis defendida sobre la función metapoética en *Icar*. y a la selección del relato mítico de Dédalo en su base.

55. Luc., *Salt.* 13.1-10. (Trad. Gómez; Vintro)

56. Hom., *Il.* 18.603-607.

57. Luc., *Salt.* 13.2.

58. Según los hexámetros el coro y la danza se desarrollan de manera armónica con una *facilidad* (ῥεῖα, Hom., *Il.* 18.600) que es comparada al trabajo de un alfarero experimentado. En el mismo orden de ideas se ha señalado el predominio de la sociabilidad en las escenas homéricas y la ausencia de actos privados; cf. FLÓREZ FLÓREZ 2011, 37.

59. Luc., *Icar.* 12.10.

capaz de hacerlo. No obstante, ahora que domina la *écfrasis* puede relatar detalles sobre lo visto y generar evidencia física:

Creo que tú habrás visto muchas veces un ágora de hormigas, unas apelotonadas en torno a la boca del agujero, otras (...) arquitectos, demagogos, prítanes, músicos y filósofos. Por lo demás, las ciudades con sus habitantes guardan el mayor parecido con los hormigueros. Si te parece un modelo de poca categoría la comparación del género humano con la organización de las hormigas, fíjate en el mito antiguo de los tesalios: encontrarás que los mirmidones, la raza más belicosa, pasaron de hormigas a hombres.

Después que lo hube mirado todo suficientemente y me hube reído a placer, me sacudí y eché a volar «Al palacio en que mora Zeus, que lleva la égida, entre las demás deidades»⁶⁰.

El escudo de Homero se había empleado para explicar la visión *panóptica*, pero la estrategia es diferente para la visión interna detallada. Para dar precisión visual, nuevamente, Menipo recurre a una comparación, un aporte de la poesía homérica cuyo objetivo era enseñar al receptor de época arcaica un escenario de guerra jamás conocido. Así, el *símil* de la épica vincula dos elementos: un elemento A conocido por el receptor, con mayor desarrollo; y un elemento B desconocido, apenas mencionado. Ahora bien, si el uso de la *écfrasis* por parte de Luciano busca problematizar la representación, la comparación elaborada se dirige a un objetivo exactamente contrario al modelo homérico. En efecto, Menipo formula el elemento A como una imagen imposible, un ágora de hormigas (*μυρμήκων ἀγοράν*),⁶¹ que al ser complemento de ‘ver’ (*ἑωρακέναι*)⁶² instala la *enárgeia*. El elemento A es prolongado con una enumeración que empieza por el sentido de ‘multitud’ con el participio nominalizado *τοὺς εἰλουμένους* (del verbo *εἶλω*, ‘reunirse’)⁶³ y se enfatiza con una coordinación de sujetos que remiten a ‘las hormigas’ (*ἐνίους... ἑτέρους... ὁ μὲν... ὁ δὲ...*)⁶⁴ como agentes de diferentes acciones y profesiones humanas. Tareas en las que difícilmente puedan ser vistas las hormigas, pero sí posibles de existir por medio de las palabras. Este es el trabajo de la *écfrasis* con los aportes del arte retórico y el arte pictórico, pues, la pintura puede presentar muchos personajes simultáneamente; en cambio la escritura poética solo puede hacerlo con figuras sucesivas, por la condición lineal del significante. El término ‘multitud’ configura el engaño verbal de la *écfrasis* para crear la ilusión visual de tal cantidad de personajes y aporta un argumento más al interés del sirio sobre el modo de concebir ese posible colectivo de receptores. El episodio termina con dos datos que revelan una base mítica y libresca, por tanto, apelan a la *paideía* del lector. El primero evita

60. Luc., *Icar.* 19.3-14.

61. Luc., *Icar.* 19.3.

62. Luc., *Icar.* 19.3.

63. Luc., *Icar.* 19.4.

64. Luc., *Icar.* 19.5-6.

una connotación peyorativa en el uso de las hormigas como elemento de comparación, mediante el verbo ἐπισκέπτομαι⁶⁵ ('mirar, examinar, considerar') cuya polisemia es productiva para reflexionar hacia qué lado se juega la *écfrasis*: ¿hacia el arte pictórico (por el sentido visual de 'mirar') o hacia el arte retórico (por el envío a 'considerar, recordar' un *corpus* de relatos míticos)? ¿Qué sentido tiene mayor peso? ¿El mito tiene que ser visto o considerado? Esta estrategia colabora, nuevamente, con el ocultamiento del nombre de Aquiles, pues, por su recuerdo los lectores *pepaideuménoi* —en un rol activo— saben que el ejército tesalio del Pelida es «la raza más belicosa»⁶⁶. El segundo también despierta algunos interrogantes: ¿el texto prefiere el placer visual o el placer retórico de las palabras? En el lado del placer visual está el héroe de la sátira reconociendo su deleite como espectador (Ἐπειδὴ... ἔώρατο καὶ κατεγεγέλαστό)⁶⁷; en el del placer retórico, la sofisticación de formular el destino del próximo viaje con un hexámetro homérico⁶⁸. Procedimientos distintivos de la escritura luciánica como resistente a ser encasillada en una sola postura.

4. Un *quasi*-coro metapoético: del divino aedo a unas Musas lectoras

La reelaboración de la *écfrasis* del escudo homérico permite destacar otro pasaje, el simposio en el Olimpo⁶⁹, en el que las técnicas de escritura habilitan una reflexión sobre este mismo ejercicio retórico. Menipo, después de la descripción sobre los hombres, tiene que hacer lo propio con los dioses. El simposio olímpico toma forma de *écfrasis* cuando aparece el sentido de la vista mediante una expresión que permite establecer un vínculo con la anterior. Pues, en la primera *écfrasis* Menipo formuló el objeto de la observación con la frase «los principales elementos aparecían tal como Homero dice los del escudo» (οἶά φησιν Ὅμηρος τὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος)⁷⁰, y en la segunda, con esta otra «también él, creo, al igual que yo ha visto las cosas de allí (καθάπερ ἐγὼ τὰ κεῖ θεθεαμένος)»⁷¹. En ambos casos lo descrito se introduce con el artículo neutro plural τὰ, el primero aparece sustantivando el sintagma ἐπὶ τῆς ἀσπίδος, el segundo acompaña al adverbio ἐκεῖ unidos por crásis (τὰ κεῖ). Mediante esta fórmula Menipo, además, se pone en el mismo plano

65. Luc., *Icar.* 19.11.

66. Luc., *Icar.* 19.12: donde la belicosidad de los mirmidones es referida con el superlativo del adjetivo μάχιμος ('belicoso'), término que no aparece en *Iliada*. Pero, en el canto I Agamenón atribuye dicha característica al Pelida con la expresión αἰχμητής ('guerrador, belicoso'): «si los sempiternos le hicieron belicoso...» εἰ δέ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἔόντες, cf. Hom., *Il.* 1.290.

67. Luc., *Icar.* 19.13.

68. Hom., *Il.* 1.222, en Luc., *Icar.* 19.14.

69. Luc., *Icar.* 27.1-28.5.

70. Luc., *Icar.* 16.12.

71. Luc., *Icar.* 27.7.

que Homero por el ejercicio de la visión (θεάομαι)⁷², al mismo tiempo que introduce un tono de risa satírica porque la acción verbal es imposible para la legendaria ceguera del poeta jonio⁷³. Ahora bien, aunque todo habilite a proponer un paralelo con la *écfrasis* antes analizada, en esta versión no hay referencia explícita al *progýmnasma*, ni un antecedente épico de las mismas características. Por ello, a continuación mostraremos la presencia de claves del ejercicio retórico y de elementos alusivos —aunque no tan explícitos— a la estructura identificada en la base del escudo homérico.

En esta segunda *écfrasis* la variedad de escenas que había en el escudo épico se sustituye por una variedad de dioses de distintos niveles, diferenciación marcada mediante rasgos humanos⁷⁴. El listado de dioses forma un abanico cuyas descripciones producen un cuadro estático pero no incluye recursos que apelen a los sentidos y a la vividez. Sin embargo, hacia el final del episodio olímpico la introducción de la dimensión sonora aporta mayor intensidad a la alusión homérica:

Durante la cena Apolo tocó la cítara, Sileno danzó el córdax y las Musas puestas en pie nos cantaron la *Teogonía* de Hesíodo y el primer canto de los *Himnos* de Píndaro. Después que se había llegado al hartazgo, nos acostamos, cada uno como pudo, bastante borrachos.

“Las demás deidades y los hombres que en carros combaten,
durmieron toda la noche, pero yo no probé las dulzuras del sueño.”

Pues reflexionaba sobre muchas cuestiones, pero en especial sobre éstas: cómo, al cabo de tanto tiempo, Apolo no criaba barba o cómo se producía la noche en el cielo estando Helios siempre presente y participando en los festejos⁷⁵.

Para la interpretación de este pasaje como una reescritura satírica del arquetipo homérico es posible considerar como antecedente el siguiente canto de las hijas de Mnemosyne, también desarrollado en un simposio olímpico: «ni faltó la hermosa cítara que tañía Apolo, ni las Musas que con linda voz cantaban alternándose»⁷⁶. El texto satírico produce un cambio porque a los planos variados de la descripción ya no les sigue un *divino aedo*⁷⁷ como el homérico. En una revisión de esa concepción poética apoyada en la inspiración di-

72. Luc., *Icar.* 27.7.

73. La misma transgresión sobre la ceguera está en *Narrativas Verdaderas* (Luc., *VH* 2.20.16) que también le atribuye el verbo γράφω (Luc., *VH* 2.24.2) que muestra la incorporación del poeta de la tradición oral al mundo libresco.

74. Un dato para sostener esta afirmación es que para marcar la diferencia entre dioses genuinamente olímpicos y un grupo de divinidades secundarias Luciano las califica con el adjetivo μέποικος ('metecos') procedente de una categoría cívica, creada por los atenienses de la época clásica en su organización social —por tanto, imposible para los dioses—.

75. Luc., *Icar.* 27.11-28.5.

76. Hom., *Il.* 1.603-604: οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων, / Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμενα ὀπι καλῆ. (trad. Segalà)

77. Hom., *Il.* 18.606.

vina —dominante en la Grecia arcaica—, el canto de las Musas escuchado por Menipo consigue otra forma de puesta en abismo de la creación, porque ahora la escena musical muestra una nueva concepción de los dioses como configuración de una tradición libresca mediatizada por la lectura y el aprendizaje de la obra de Hesíodo y la de Píndaro⁷⁸. Así, el plano divino transfiere la autoría a la voz humana y la selección de aquellos dos poetas se ajusta a sus desarrollos de mayor responsabilidad⁷⁹ en torno a la creación literaria⁸⁰. Esta innovación luciánica de unas Musas lectoras entonando poesía referida a los dioses mismos mantiene de la épica el cuadro musical que habilita una autorreflexión sobre la tarea creativa.

Por otro lado, las Musas lectoras permiten problematizar la noción misma de coro por la forma de cantar alternada⁸¹ como se evidencia en el participio ἀμειβόμενοι (del verbo ἀμείβω, ‘alternar, responder, contestar’)⁸² y no de manera coral. Dicho verbo predomina en los diálogos de distintos héroes y constituye una tendencia que sugiere la selección de Luciano de las nueve divinidades y su modo de cantar para sembrar una puesta en diálogo. Sumado a esto, en las vertientes literarias cada una de las musas tiene el mecenazgo de una de las artes de la palabra⁸³. Estos dos aspectos en la mirada meta-poética formarían la idea de aceptación del diálogo entre las palabras procedentes de todos los géneros literarios. Un planteo acorde con un autor

78. El primer canto de los *Himnos* de Píndaro es un texto conservado de manera fragmentaria sobre las bodas de Cadmo y Harmonía (Pind. *fr.* 32.5), el nombre propio de esta diosa homónima del concepto problematizado en *Icar*. 17 tal vez explique su elección. Se ha señalado el vínculo con *Teogonía*, especialmente, por la narración de los matrimonios de Zeus simbólicos de las infinitas posibilidades de existencia, cf. SNELL 1963, 120-139.

79. Hesíodo en su *Teogonía* incluye la invocación programática de las Musas donde se destaca la aparición del nombre propio del poeta (Hes., *Theog.* 1-115), un *tópos* también presente en Hes., *Op.* 658-664. Luciano compuso un *Diálogo con Hesíodo*, donde la voz del poeta aclara que la *libertad* (ἐλευθερία, Luc., *Hes.* 5.11) en la creación poética se funda en la *autoridad* (ἐξουσία, Luc., *Hes.* 5.12) sobre el *cantar exacto* (ἀκριβοῦς λογιέομαι, Luc., *Hes.* 5.3). En cuanto a Píndaro, según HUNTER 2003, 213-220 el aporte al desarrollo de la conciencia creadora procede de la *Olímpica* 2.83-8, estudiada como reflexión sobre las dos concepciones de la poesía, producto del conocimiento natural (*phýsis*) o del aprendizaje (*téchnē*). Un planteo cercano puede leerse en el himno a Zeus de Calímaco (Jov. 5-10), donde el yo lírico se pregunta ¿a quién debe cantar? que habilita una escena de creación en proceso.

80. Una aproximación a este tema puede consultarse en CASSIN 2008, 300-310 donde, a propósito de la presencia del verbo πλάσσω (‘formar, inventar, modelar’) en *Prom.Es.*, recuerda sus antecedentes en Hesíodo y Gorgias. Derivada del verbo mencionado, la noción de *plásma* tuvo amplio desarrollo en el contexto de la Segunda Sofística para designar las composiciones ficcionales en el acto creativo del escritor, diferenciándose del concepto de *pseúdos* (‘ficción, engaño’) que en el marco de la Sofística de época clásica adquirió una connotación peyorativa vinculada a la mentira por parte de la vertiente filosófica.

81. Conocido como canto amebeo que se caracteriza por la forma dual reflejando el enfrentamiento de dos cantores. De acuerdo con BAYO 1959, 258 la estructura proviene de la dialéctica de los sofistas.

82. Hom., *Il.* 1.604.

83. Cf. Pl. *Phaedr.* 259b-d donde se hace referencia a esta atribución de cada una de las Musas.

que renuncia a las posiciones unívocas y prefiere jugar de manera dialógica⁸⁴ aspectos diversos involucrando también a sus lectores.

Si volvemos a la disyuntiva de arte retórico o artes sensoriales, el final del banquete aporta un paso más en la reflexión. Menipo toma la palabra del mismo modo que lo hizo antes con versos homéricos⁸⁵ pero ya no expresa un deleite visual sobre la escena divina —como lo hizo luego de observar a los hombres—⁸⁶. Por el contrario, la instancia en el Olimpo deja al héroe de la sátira en un estado reflexivo (ἀνελογίζομην «*reflexionaba* sobre muchas cuestiones»)⁸⁷ porque la revisión y recomposición de versiones de los dioses del mundo libresco conduce a más interrogantes, que no siguen la línea de la crítica exegética del mito⁸⁸ —con sus inquisiciones sobre los datos dudosos de estos relatos—. Estas preguntas se apoyan en el objetivo del género satírico de desestabilizar al lector y sembrar más interrogantes en una lectura abierta⁸⁹. Así, se lee que la *écfrasis* proporciona mayor peso al arte retórico porque domina la tradición mitológica y también crea nuevas versiones con una gran habilidad para distinguirse del uso corriente del mito.

5. A modo de conclusión: Existir en la palabra

En el desarrollo de este trabajo se han analizado los diferentes recursos compositivos de la *écfrasis*. Así, se ha podido observar que el mayor tratamiento dedicado a la dimensión verbal por sobre la pictórica ha permitido la inclusión de reflexiones metapoéticas. En efecto, ha sido el mismo relato de Menipo el que estableció las características de la mirada *panóptica* de la sátira como un marco *en proceso* dirigido a poner al lector en el ejercicio de reconstruir la *armonía* de la escritura que allí mismo se define. De ese modo Luciano entiende la escritura creativa y su poder para autodefinir las propias

84. Con la forma dialógica no se pretende hacer referencia al diálogo filosófico, sino al modo relativizado de entender los géneros, valores, sentidos, entre otros, en el pensamiento luciánico que renuncia a las jerarquías y relaciones de poder.

85. Hom. *Il.* 2.1-2: modificados porque donde el hexámetro tiene el nombre de Zeus como agente, Menipo utiliza la primera persona y se lo apropia.

86. En nuestro análisis de aquella actitud de deleite en la *écfrasis* anterior, ya hemos señalado la introducción del valor libresco de los versos citados en final del episodio. Ese mismo propósito se vincula con esta otra alusión épica en el pasaje hacia otro episodio. Para una explicación de la función principal de las citas homéricas como marcadores de episodios véase CAMEROTTO 2009, 13-14 y VALVERDE 1999, 227-228.

87. Luc., *Icar.* 28.3.

88. Esta tendencia fue promovida en los diálogos platónicos —especialmente en *Fedro* sobre el rapto de Oritía por Bóreas, cf. Plat. *Phaed.* 229b-d— y tuvo continuidad en el estoicismo.

89. En el objetivo de los héroes satíricos tendiente a desestabilizar al lector sin buscar soluciones frente a un problema, CAMEROTTO 2009, 16 señala la importancia de la autoironía, una estrategia que pone en discusión sus propias afirmaciones. Asimismo, el autor refiere a que se trata de un rasgo distintivo del héroe satírico respecto del cómico cuyo propósito frente a un problema es proponer un cambio para resolverlo.

leyes en un perpetuo *juego de diferencias*. Al mismo tiempo, se ha identificado el interés sobre los *receptores*, cuya variedad nunca es olvidada y es en la que se sostiene la experimentación en la *poikilía*.

En cuanto al diálogo con los antecedentes literarios se ha demostrado que Menipo realiza dos observaciones que configuran imágenes librescas. En efecto, la realizada desde el cielo sobre tan inmenso espacio jamás podrá ocurrir, pero su diagramación es posible a través de la palabra y el conocimiento de la épica. El sonido cacofónico del coro tampoco podrá existir pero sus rasgos existen en el discurso del arte retórico. Tampoco es posible ver a las hormigas comportarse como humanos pero sí es coherente la comparación por el recuerdo del relato mítico del Pelida. En cuanto a la observación en el Olimpo, tal mezcla de divinidades tampoco es posible, pero se admite la formación del cuadro gracias a la tradición de la *paideía*. Por tanto, todas las imágenes desarrolladas existen por la lengua libresca, esa es su condición de ser.

Homero en su *écfrasis* ubica en el centro de la escena musical un aedo cantando porque compone en época arcaica, cuando la creación poética era concebida como un don divino. Luciano en su *écfrasis* de los dioses selecciona para la escena musical a los mismos dioses cantando poemas sobre ellos mismos, pero de autores, aprendidos de la fuente libresca. En este segundo caso, la cita de Hesíodo y Píndaro muestra ya conformada la concepción libresca de la producción literaria. Por último, este trabajo ha demostrado un vínculo indisoluble entre el género satírico y el recurso de la *écfrasis*, porque el primero se constituye por un héroe cuyo objetivo es ver y decir; y este es el mismo objetivo de la palabra *ecfrástica*.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ANTIGUAS:

- Aristófanes, *Comedias II. Las nubes, Las avispas, La paz, Los pájaros*, introducción, traducción y notas de L. M. Macía Aparicio, Madrid, Gredos, 2007.
- Aristóteles, *Poética*, traducción, notas e introducción E. Sinnott, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2009.
- Calímaco, *Himnos, Epigramas y Fragmentos*, introducciones, traducción y notas de L. A. de Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez, Madrid, Gredos, 1980.
- Hesíodo, *Obras y Fragmentos. Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Fragmentos, Certamen*, introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.
- Homero, *Ilíada*, traducción de L. Segalá y Estalella, introducciones de P. Henríquez Ureña y M. Alesso, notas de M. Alesso y A. Regúnaga, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Homero, *Odisea*, introducciones de P. Henríquez Ureña y E. Huber, traduc-

- ción de L. Segalá y Estalella, notas de M. S. Chozas, Buenos Aires, Losada, 2015.
- Luciano, *Obras Volumen IV*, edición, traducción y notas de F. Mestre y P. Gómez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Luciano, *Obras Volumen V*, edición, traducción y notas de M. Jufresa y E. Vintró, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.
- Luciano, *Obras Volumen VII*, edición, traducción y notas de P. Gómez y E. Vintró, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 2021.
- Píndaro, *Odas y fragmentos. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos*, introducciones, traducción y notas de A. Ortega, Madrid, Gredos, 1984.
- Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1986.
- Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de Retórica*, introducción, traducción y notas de M. D. Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.

FUENTES MODERNAS:

- G. ANDERSON 1976, *Lucian. Theme and variation in the second sophistic*, Leiden.
- M. BAYO 1958, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid.
- F. BERARDI 2012, *La dottrina dell' evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- J. BOMPAIRE 1958, *Lucien écrivain. Imitation et creation*, Paris.
- J. L. BRANDÃO 2001, *A poética do hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, Belo Horizonte.
- A. CAMEROTTO 1998, *Le metamorfosi della parola: studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa.
- A. CAMEROTTO 2009, *Icaromenipo, o l'uomo sopra le nuvole*, Alessandria.
- A. CAMEROTTO 2014, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine.
- B. CASSIN 2008, *El efecto sofístico*, Buenos Aires [trad. castellana].
- P. CAVALLERO 2014, *Leer a Homero: Iliada, Odisea y la mitología griega*, Buenos Aires.
- P. COLOMA 2019, «Arte y literatura: una relación de transgresión e intimidad», *Índex, Revista de arte contemporáneo* 8, pp. 64-70, DOI: 10.26807/cav.v.0i08.217.
- A. FLÓREZ FLÓREZ 2011, «Kósmos y pólis en el escudo de Aquiles», *Universitas Philosophica*, vol. 28, 56, pp. 23-59.
- P. GÓMEZ 2019, «El arte de la palabra y palabras de arte: narración, diálogo y descripción en Luciano», *Araucaria* vol. 21, 41, pp. 233-256. DOI: 10.12795/araucaria.2019.i41
- R. HUNTER 2003, «Reflecting on writing and culture: Theocritus and the style of cultural change», in H. YUNIS (ed.), *Written texts and the rise of literate culture in Ancient Greece*, Cambridge - New York, pp. 213-234.
- L. KIM 2010, *Homer between history and fiction in imperial Greek literature*, Cambridge - New York.

- F. MESTRE 2000, «Por qué miente Homero: una visión histórica de los poemas homéricos en época imperial», in *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, 21-25 de septiembre de 1999, Madrid, pp. 533-540.
- F. MESTRE y P. GÓMEZ 2019-2020, «De l'ekphrasis des manuels aux *Portraits* de Lucien», *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, 35-36, 2021, pp. 153-170, DOI: 10.2436/20.2501.01.99.
- B. SNELL 1963, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino. [trad. it.]
- D. SOLÉ 2021, «Perspectives audiovisuals de l'espai a Lluçà de Samòsata», in *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 11 (2), 119-128.
- M. SQUIRE 2015, «Ecphrasis: visual and verbal interactions in Ancient Greek and Latin Literature», *Oxford Handbooks Online*, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935390.001.0001/oxfordhb/9780199935390-e-58> [fecha de consulta: 09/03/2021].
- A. VALVERDE GARCÍA 1999, «El *Icaromenipo* de Luciano de Samosata: un ejemplo de sátira menipea», *Habis* 30, pp. 225-235.
- R. WEBB 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, England & Burlington, VT.
- T. WHITMARSH 2005, *The Second Sophistic*, Oxford.