

Ta zôia

L'espai a Grècia II:
els animals i l'espai

Ta zôia

L'espai a Grècia II: els animals i l'espai

Montserrat Jufresa i Montserrat Reig
(editores)

Abstracts in English

DOCUMENTA 20

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
INSTITUT CATALÀ D'ARQUEOLOGIA CLÀSSICA
Tarragona, 2011

Col·loqui Internacional sobre la Concepció de l'Espai a Grècia (2n : 2009 : Barcelona, Catalunya i Tarragona, Catalunya)

Ta Zôia : l'espai a Grècia II : els animals i l'espai. – (Documenta ; 20)

Referències bibliogràfiques. – Textos en català, italià, castellà, francès i anglès, resums en anglès

ISBN 9788493903336 (Institut Català d'Arqueologia Clàssica). – ISBN 9788499650883 (Institut d'Estudis Catalans)

I. Jufresa, Montserrat, ed. II. Reig, Montserrat, ed. III. Institut d'Estudis Catalans IV. Institut Català d'Arqueologia Clàssica V. Títol VI. Títol: Espai a Grècia II VII. Col·lecció: Documenta (Institut Català d'Arqueologia Clàssica) ; 20

1. Animals – Mitologia – Grècia – Congressos 2. Animals en la literatura – Congressos 3. Animals en l'art – Congressos

4. Espai – Filosofia – Grècia – Congressos

59:29(061.3)

Aquesta obra recull les aportacions del II Col·loqui Internacional sobre la Concepció de l'Espai a Grècia, coorganitzat per la Societat Catalana d'Estudis Clàssics (filial de l'Institut d'Estudis Catalans) i l'ICAC en el marc del programa de recerca PT2008-S0404 de l'IEC, amb el suport del programa d'ajuts ARCS 2009 de la Generalitat de Catalunya i del Ministeri de Ciència i Innovació (accions complementàries HAR2009-07834-E), i celebrat els dies 3 i 4 de desembre del 2009.

Aquesta publicació ha estat possible gràcies a l'ajut de l'Institut d'Estudis Catalans, del programa ARCS 2010 de la Generalitat de Catalunya, i del Ministeri de Ciència i Innovació (accions complementàries: HAR2010-117709-E).

© d'aquesta edició, Societat Catalana d'Estudis Clàssics (filial de l'Institut d'Estudis Catalans) i Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC)

Societat Catalana d'Estudis Clàssics

Carrer del Carme, 47

08001 Barcelona

Telèfon 93 324 85 80 – fax 93 270 11 80

scec@iec.cat

Institut Català d'Arqueologia Clàssica

Plaça d'en Rovellat, s/n, 43003 Tarragona

Telèfon 977 24 91 33 – fax 977 22 44 01

info@icac.net – www.icac.net

© del text, els autors

© de la fotografia de la coberta, Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale

Primera edició: juny del 2011

Coordinació: Publicacions de l'ICAC

Correcció: Joan-Josep Miracle Amat (català) i Chris David Cunion (anglès)

Traducció del capítol 5: Isabelle Dejean i Xavier Bassas

Disseny de la col·lecció: Dièdric

Coberta: Gerard Juan Gili

Fotografia de la coberta: Rapte d'Europa. Hídria de Caere, c. 530-520 aC. Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma

Maquetació: Imatge-9, SL

Impressió: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert

Dipòsit Legal: T-1380-2011

ISBN de l'Institut d'Estudis Catalans: 978-84-9965-088-3

ISBN de l'ICAC: 978-84-939033-3-6

Presentació. <i>Montserrat Jufresa i Isabel Rodà</i>	9
Introducció. <i>Montserrat Jufresa i Montserrat Reig</i>	11
1. Semanticità, articolazione, scrivibilità: gli spazi di confine tra l'uomo e l'animale nella Grecia antica. <i>Giovanni Manetti</i>	13
2. Los animales de la fábula. <i>Carlos García Gual</i>	21
3. Animal Choruses in Comedy. <i>Xavier Riu</i>	29
4. Les Scythes d'Hérodote. Des passeurs de frontière entre nature et culture. <i>Julien Averty</i>	39
5. La fonction des animaux dans les toponymes grecs : quelques exemples. <i>Montserrat Reig</i>	49
6. El delfín, señalando el camino, de Delos a Delfos. <i>Pedro Azara</i>	57
7. Pourquoi l'ourse tourne-t-elle au pôle ? <i>Arnaud Zucker</i>	63
8. Animaux et imaginaire en Grèce nord-occidentale. <i>François Quantin</i>	73
9. Imágenes de animales en la moneda griega o el triunfo animal. <i>Francisca Chaves</i>	85
10. La naturaleza alterada. Imágenes de la metamorfosis animal en la antigua Grecia. <i>Margarita Moreno</i>	105
11. Representations of Animals in Hellenistic Times: Some Examples from Pottery. <i>Lydia Trakatelli</i>	121
Abstracts in English	137

PRESENTACIÓ

Montserrat Jufresa

Presidenta de la Societat Catalana d'Estudis Clàssics

Isabel Rodà

Directora de l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica

Aquest volum recull la major part de les contribucions presentades al II Col·loqui Internacional sobre la Concepció de l'Espai a Grècia, celebrat al desembre de 2009, i articulat entorn del tema «Ta zôia. Els animals i l'espai a l'Antiga Grècia». El col·loqui va ser organitzat en el marc del projecte de recerca «L'espai tal com el veien i el pensaven els grecs», impulsat i finançat per l'Institut d'Estudis Catalans per a un període de tres anys (2008, 2009, 2010). El grup de recerca ha estat format pels membres de la Societat Catalana d'Estudis Clàssics, filial de l'IEC, Montserrat Jufresa –com a investigadora principal– i Montserrat Reig, i pels de l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Isabel Rodà –directora de l'ICAC–, Gemma Fortea, Jesús Carruesco i Roger Miralles.

Per al segon any del nostre projecte, varem decidir centrar el nostre objectiu d'estudi en els animals, aquests altres éssers que comparteixen l'espai de la terra amb els homes. Malgrat que els grecs antics no elaboraren una teoria evolutiva pròpiament dita, tant en els mites com en les explicacions de caire científic i filosòfic, animals i homes gaudeixen d'un origen similar. Nascuts com les plantes de la terra i de l'aigua escalfades per l'energia del sol, la mateixa terra els ha estat la primera mare nutrícia, i animals i homes han après més tard, per ells mateixos, a nodrir-se, reproduir-se i morir. En altres narracions és una divinitat –el Demiürg, Prometeu o Cipris– la que ha donat forma a animals i homes a partir del fang.

Així, doncs, l'home, que ara sabem que fou l'últim a arribar a l'escenari del nostre univers conegut, ha compartit des de sempre amb els animals el lloc on vivia, i aquests companys, per tant, han estat presents des del primer moment tant en la seva quotidianitat material com en el seu imaginari. Però, a més, les evidents afinitats i diferències entre homes i animals han fet que aquests es convertissin al llarg dels temps en un terme de comparació constant, i que els homes es plantejessin –sense haver-hi trobat encara exactament la resposta– on són els límits que els en separen o fins on arriba el parentiu que els uneix.

Els llaços que ens lliguen als animals presenten, per tant, les formes més variades de la necessitat, l'afectivitat, la subsistència o el valor econòmic, però també posseeixen un valor simbòlic que els fa ser presents en altres àmbits. Així, els trobem en els processos de definició de l'espai urbanístic i d'organització del territori,

en la iconografia, la religió, els mites, els modes del discurs, la literatura, la reflexió científica, filosòfica i antropològica, etc.

No fa gaire, en un llibre traduït per l'amic Josep Maria Jaumà,¹ vam trobar-hi un exemple que creiem que il·lustra de manera molt significativa aquest estatus ambigu i especial que tenen els animals amb relació als homes.

Dietrich Bonhoeffer, que va ser després una de les figures més emblemàtiques de la resistència alemanya contra el nazisme, va passar un any –de febrer del 1928 a febrer del 1929– a la parròquia evangèlica de Barcelona per fer-hi unes pràctiques com a pastor. Durant aquest període va escriure nombroses cartes, tant a la família com als seus amics i mestres, que s'han conservat. A les cartes hi explica els fets i els petits incidents de la seva vida quotidiana, com en aquesta, adreçada al seu amic Walter Dress, on diu:

«Avui m'ha passat un cas pastoral singular que et vull explicar breument i que, malgrat la seva simplicitat, m'ha fet pensar. A les 11 del matí ha trucat a la porta i ha entrat a la meua habitació un noi de 10 anys enviat pels seus pares per una qüestió que jo li havia demanat. M'adono que a aquell noi, que normalment és l'alegria en persona, li passa alguna cosa que aviat descobreixo: comença a plorar amargament i només sento les paraules “el senyor Wolf s'ha mort”, i segueix plorant més i més. “Bé, qui és el senyor Wolf?” “És un gosset pastor que estava malalt des de feia vuit dies i que s'ha mort fa mitja hora”. No hi havia manera de consolar-lo. L'assec als meus genolls però no es pot calmar. Després m'explica com s'ha mort i que ara tot s'ha acabat. Em diu que ell sempre jugava amb el gos, que al matí li venia al llit i el despertava... i ara s'havia mort. Què li podia dir? M'ho explica llargament. De sobte es queda molt parat amb un plor que em trenca el cor i diu: “Però ja sé que no és mort.” “Què vols dir?” “El seu esperit és ara al cel, i és feliç. A classe, un preguntà a la professora de religió com s'està al cel, i ella li respongué que encara no hi havia anat mai. Diguï'm, hi trobaré el Sr. Wolf? Segur que és al cel”.

»Vet aquí que havia de respondre que sí o que no. Dir “no ho sabem” hauria volgut dir que no. Aquí hi havia algú que volia saber-ho segur, i això sempre és difícil. Em va sortir de dir-li, doncs: “Mira, Déu ha fet els homes i també els animals; segur que també

1. Dietrich Bonhoeffer, *Cartes des de Barcelona*, pròleg d'Alexander Fidora, trad. de Josep Maria Jaumà, Quadern 87 de la Fundació Joan Maragall. Editorial Claret, Barcelona, 2008.

estima els animals i crec que a la casa de Déu tots aquells que s'han estimat a la terra, que s'han estimat de veritat, també seguiran units, perquè estimar-se és una part de Déu. Com passa realment, això no ho sabem.” Hauries hagut de veure el rostre feliç del noiet; havia deixat de plorar del tot. “Així tornaré a veure el senyor Wolf quan em mori, i podrem tornar a jugar.”

»En poques paraules, era molt feliç. Sempre recordaré la cara esperançada amb què se n'anà.»

Heus ací, doncs, que aquesta història, en la seva dramàtica innocència, escenifica la qüestió fonamental que els animals susciten en nosaltres: tenen ànima els animals? És a dir, són persones, els animals? Pre-

gundes que n'aixequen unes altres: les persones són animals? I, com deia Montaigne, què en pensen, els animals, de nosaltres?

Com ja heu pogut suposar, l'objectiu del nostre estudi, reflectit en aquest col·loqui, és el de tractar d'escatir una mica més, mitjançant una aproximació des de diferents disciplines, què pensaven i com se servien els grecs antics dels animals; en definitiva, de com traçaven ells la línia divisòria entre animals i homes.

Ben segur que és un objectiu massa ambiciós i que ens quedaran molts aspectes per examinar, però això no hi fa res si aconseguim de fer-nos una certa visió de conjunt i podem pensar que continuarem reflexionant-hi.

INTRODUCCIÓ

Montserrat Jufresa i Montserrat Reig
Societat Catalana d'Estudis Clàssics
Universitat de Barcelona

L'estudi de la concepció de l'espai a Grècia, principal objecte de recerca del nostre grup «L'espai tal com el veien i el pensaven els grecs», format per investigadors de la Societat Catalana d'Estudis Clàssics, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, i de l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica, ens ha obligat a plantejar la investigació des del començament com un projecte de caire interdisciplinari. Ja en un primer volum¹ exposàvem el nostre interès per aplegar treballs que analitzessin l'espai en els textos filosòfics, literaris i històrics i en els documents materials arqueològics i iconogràfics, continuant i renovant críticament algunes de les idees sobre l'espai a Grècia que els eminents estudiosos J. P. Vernant i P. Vidal-Naquet van proposar i desenvolupar. En aquest volum tornem a apropar-nos a la riquíssima qüestió de l'espai, però ara des d'un enfocament distint.

Després d'una primera fase centrada en el debat metodològic, hem volgut triar un tema o element concret que hagués estat important per als grecs a l'hora de pensar no solament l'organització de l'espai còsmic o polític, religiós i privat, sinó també l'espai que ocupa l'home amb relació als altres éssers amb qui comparteix el món. Així és com vam celebrar el II Col·loqui Internacional sobre la concepció de l'espai a Grècia (desembre de 2009) amb el títol: «ΤΑ ΖΩΙΑ. Els animals i l'espai a l'Antiga Grècia». L'animal és un motiu clau a l'hora de raonar sobre les qüestions que hem plantejat anteriorment: com a víctima sacrificial i atribut de la divinitat, participa en els rituals i mites que intenten explicar la definició de l'hàbitat humà; com a company i alhora «altre» dels humans, marca les fronteres simbòliques i geogràfiques del territori. La iconografia, la filosofia, el mite, la literatura o la religió l'han reconegut com una figura «bona per pensar» l'articulació de l'espai.

El llibre que teniu a les mans és fruit de les contribucions presentades en aquell col·loqui i dels debats que van suscitar. Cadascun dels articles aquí aplegats examina un aspecte de la immensa varietat de funcions que la cultura grega va atribuir d'una manera o d'una altra als diversos animals i que els va convertir en col·laboradors actius de la domesticació de l'espai i de la seva estructuració. És evident que no hi ha cap intenció d'exhaustivitat, ans al contrari, allò que trobem fascinant d'aquesta proposta és justament el seu caràcter quasi il·limitat. Sí que hem volgut, en canvi, incorporar una àmplia varietat d'anàlisis que mostres-

sin tot el ventall de possibilitats que la connexió entre els animals i l'espai ofereix als estudiosos del món antic.

Els animals ocupen un lloc important en l'imaginari dels grecs de les *poleis*. Els relats mífics que expliquen el funcionament de les fundacions de ciutats o que dibuixen el mapa terrenal i celestial dels camins els assignen sovint un paper protagonista compartit amb l'heroi o l'heroïna humans. Aquesta proximitat i alhora llunyania que s'estableix amb ells determina el fort poder simbòlic que els capacita per representar el déu o la comunitat, però també l'estranyesa d'altres cultures o comportaments. Així, els trobem en totes les expressions filosòfiques, literàries, històriques, religioses i artístiques que vehiculen el pensament d'una col·lectivitat que narra el seu territori.

El text de Giovanni Manetti explora a partir dels documents filosòfics una de les fronteres més vagues i imprecises, i alhora problemàtiques, de la cultura grega: la separació entre l'home i l'animal. Aquest capítol presenta una reflexió de caràcter general que serà represa amb documents diferents per d'altres contribucions. L'autor ens demostra que el llenguatge articulat i l'arbitrarietat i convencionalitat dels seus signes és l'argument fonamental utilitzat per Aristòtil a l'hora d'examinar les semblances i les distincions respectivament entre humans i animals.

En el *topos* de la *faula*, com ens fa veure Carlos García Gual, el *logos*, en el seu doble sentit de paraula i de discurs racional, torna a ocupar el centre del debat a l'hora de delimitar les fronteres. Al·legòricament, els animals enraonen per parodiar i ensenyar l'organització del món dels humans: una jungla sense escrúpols. La *faula* és un element important de l'obra d'autors com Hesíode, perquè abans que «lloc» literari és una eina d'articulació de l'espai polític.

Sense abandonar la línia de les fonts literàries, Xavier Riu ens proposa entendre els animals en els cors de la Comèdia Antiga més com a metàfores dels ciutadans atenesos que cerquen en el teatre construir el seu espai polític i social que no pas com a autèntiques representacions animals procedents d'una tradició ritual arcaica. Això el porta a discutir la connexió sempre problemàtica entre els cors de la comèdia que coneixem a través dels textos d'època clàssica i la iconografia arcaica que pinta escenes de danses de cors animals. Cal tenir en compte que el cor és sempre també, per definició, l'espai de la dansa i que la seva presència mai

1. Carruesco, J. [ed.] 2010: *Topos-Chôra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, Tarragona.

no està desconnectada de la representació simbòlica de l'espai.

Julien Averty troba en els textos d'Heròdot aquest mateix ús dels animals com a representació simbòlica del món humà, especialment d'aquell situat a zones considerades frontereres entre la civilització i el món salvatge, les *schatiai*. El cas dels escites, però, serveix a l'hora de problematitzar les polaritats excessivament rígides. L'autor estudia l'interès d'Heròdot pel nomadisme dels escites com un exemple de sistema de vida entre natura i cultura, en un espai de fronteres en canvi permanent.

Els animals juguen un paper cabdal en els mites de fundació de les ciutats gregues. Montserrat Reig mostra quina incidència té aquest fet en els topònims antics que ens han arribat. L'ús que els topònims fan dels animals revela que són associats fonamentalment a llocs que han servit per orientar els humans en l'obertura de les rutes que han conduït a l'establiment de les ciutats.

La relació entre el dofí i els relats de fundació dèlfics és l'objecte d'estudi de l'article de Pedro Azara. L'autor examina l'*Himne Homèric a Apol·lo* i les diverses característiques que fan del déu de Delfos un constructor i un urbanista. Les associacions entre els moviments d'Apol·lo i del dofí a través de les rutes marines el porten a preguntar-se, basant-se en alguns estudis sobre les constel·lacions, si la constel·lació del Dofí no seria també un senyal que marcaria el camí als visitants del santuari.

Però probablement l'animal més conegut dels que ocupen un lloc al cel sigui l'Óssa Major. Arnaud Zucker analitza les possibles relacions entre els relats grecs sobre l'ós de la zoologia, el de la mitologia i l'astronòmic a la recerca d'una explicació per a la incongruència d'assignar el nom d'un animal sense cua a una constel·lació on el dibuix dels estels que la formen és entès com un ós amb cua. El fenomen de trobar al cel una organització espacial que reproduceixi els protagonistes dels mites que han estat utilitzats en la fundació de les ciutats i en l'articulació del territori sembla no haver estat sistematitzat en forma de catasterismes fins a l'època hel·lenística.

El discurs mític i les pràctiques religioses atribueixen als animals un paper central a l'hora de marcar les relacions territorials i econòmiques en una regió. François Quantin analitza i interpreta tres exemples de l'Epir que, de formes molt diverses, defineixen alguns dels elements més característics d'aquesta regió: el sacrifici que acompanya el jurament entre el rei i el poble al santuari de Zeus *Areios*, els coloms de Dodona i llurs connexions amb el calendari, els gossos molossis i la cultura del pastoralisme de la zona.

Els tres darrers articles tenen en comú treballar sobre les fonts iconogràfiques. Francisca Chaves de-

mostra com la moneda, instrument de propaganda, va utilitzar durant tota l'època arcaica i clàssica la imatge dels animals, juntament amb la dels déus, per transmetre i difondre simbòlicament els valors cívics i ètnics de les diverses ciutats. Aquesta preeminència de l'animal a l'hora de fer de marcadors territorials no va començar a perdre força fins a l'arribada d'Alexandre amb el triomf de la figura humana.

En el text de Margarita Moreno, podem trobar-hi una rica panoràmica dels esquemes iconogràfics de metamorfosi animal que complementa altres aproximacions, presents també en aquest volum, a la qüestió de les fronteres entre l'humà i l'animal. L'autora utilitza diversos exemples que mostren l'interès dels grecs per explorar l'horror i alhora la fascinació que desperta el contacte amb el no humà, així com la possibilitat d'experimentar la pèrdua de la identitat pròpia.

Lydia Trakatelli estudia els canvis que es van produir en el període hel·lenístic en el tractament de l'espai iconogràfic dels vasos i la incidència que van tenir en l'ús dels motius animals. Hi ha una reducció general en tots els centres de producció tant de la varietat de motius en la decoració com també de l'espai que ocupen. El seu estudi coincideix en línies generals amb la pèrdua d'importància de la figura animal detectada en les monedes en la mateixa època.

Totes aquestes aportacions a la reflexió i al coneixement de com els grecs veien i pensaven l'espai a través dels animals remarquen l'interès que tenia per a la cultura grega col·locar senyals, delimitar, articular o tancar l'espai per poder-lo percebre i copsar. Cal no oblidar que, segons una tradició grega, foren dues àligues les encarregades per Zeus de marcar el centre del món. Cadascuna d'elles havia de sortir d'un extrem del cosmos i, allà on totes dues coincidissin, deixar-hi anar una pedra. Al Jardí de les Hespèrides, tot just davant d'Atlas, el tità sobre les espatlles del qual reposen la terra i el cel, una serp monstruosa vigila les pomes d'or. A l'entrada del reialme dels morts, el gos Cerber controla les anades i vingudes de les ànimes. Alguns relats asseguren que un grupet de coloms, confosos sovint amb les Plèiades, fan anualment una ruta perillosa que surt d'un punt molt proper a la llacuna Estígia, passa a través de les Roques Errants i arriba a l'Olimp. En aquest viatge, un dels coloms perd la vida i Zeus ha d'afegir-ne un de nou al seguici. La missió d'aquests ocells a través dels tres pisos de l'univers és dur l'ambrosia que manté la immortalitat dels déus. Així, doncs, els animals obren rutes que definiran l'estabilitat del cosmos, l'arrelament de les ciutats, els punts de contacte i d'intercanvi o les fronteres entre territoris. Els seus moviments, com els dels homes i els déus, organitzen l'espai, que d'altra manera seria caòtic i salvatge.

1. SEMANTICITÀ, ARTICOLAZIONE, SCRIVIBILITÀ: GLI SPAZI DI CONFINE TRA L'UOMO E L'ANIMALE NELLA GRECIA ANTICA

Giovanni Manetti
Università di Siena

I

Nell'antichità classica l'animale è, tra le altre cose, anche e soprattutto un soggetto «buono per pensare». Per pensare l'identità stessa dell'uomo, per mettere in risalto – per scarto – una sorta di essenza caratteristica di quest'ultimo. Gli animali, soprattutto nei testi filosofici greci, vengono trattati a questo proposito come una «pietra di paragone»¹ al fine di stabilire, per differenza, appunto, le caratteristiche specifiche della dimensione umana. In questa operazione il linguaggio sembra essere uno strumento fondamentale, e il discrimine tra i due spazi può interessare sia l'aspetto strettamente cognitivo, nel quale il *logos*-linguaggio si identifica con il *logos*-ragione, sia quello più specificamente legato a fattori materiali, come l'aspetto articolatorio e acustico della fonazione.

La riflessione ha come presupposto un topos molto antico nella cultura greca, quello del linguaggio degli uccelli, che è dato ritrovare fin dai poemi omerici e su, su, in Alcmane, in Democrito, nei tragici, in Erodoto,² fino ad arrivare ad Aristotele che per primo imposta scientificamente la questione circa la linea di confine – cognitivo e linguistico-articolatorio – che separa lo spazio degli animali da quello degli uomini. Il dibattito ben presto si articola secondo due direttrici contrapposte: da una parte si collocano quegli autori, che oggi si è preso l'abitudine di definire «discontinuisti», secondo i quali i due spazi sono irriducibilmente diversi; dall'altra ci sono i «continuisti», i quali sostengono che lo spazio cognitivo e/o comunicativo, degli animali si distingue solo quantitativamente – per gradi – rispetto a quello degli uomini.

II

In questa occasione ci soffermeremo soprattutto su Aristotele, iniziando dall'analisi di alcuni passi delle «opere biologiche», in cui sul tema del rapporto tra uomini e animali sembra emergere un punto di vista pienamente continuista. Nel primo capitolo dell'ottavo libro della *Historia animalium* Aristotele afferma:

«Alcuni animali differiscono dall'uomo secondo il più e il meno ed è la stessa cosa per l'uomo a paragone ad un gran numero di animali (in effetti certi di

questi stati psicologici [di cui Aristotele ha parlato appena prima] hanno più intensità nell'uomo, certi altri ne hanno di più negli altri animali), altri al contrario presentano dei rapporti di analogia; così, a ciò che nell'uomo è arte, saggezza, intelligenza, corrisponde in certi animali qualche altra facoltà naturale dello stesso genere. Questo fatto è particolarmente evidente se si considerano i fanciulli nella loro tenera età: infatti nei fanciulli è possibile vedere le tracce e i germi delle loro future disposizioni, e la loro anima non differisce, per così dire, affatto dall'anima delle bestie in questo periodo, in modo che non c'è niente di assurdo nel pensare che certi aspetti psichici siano gli stessi nell'uomo e negli altri animali, certi altri presentino delle forti somiglianze, certi altri ancora abbiano dei rapporti di analogia» (*H.A.* VIII 1, 588a 25-b 3).

La gradazione che si stabilisce nella scala naturale tra le varie specie animali è in qualche maniera rispecchiata da una gradazione che è possibile individuare nello strumento comunicativo di cui queste diverse specie dispongono. Si delinea così una distinzione tra le tre nozioni di *psophos*, *phoné* e *dialektos*, che viene chiaramente illustrata nel capitolo 9 del quarto libro dell'*Historia animalium*:

«La voce (*phoné*) e il suono (*psophos*) sono due cose distinte, e una terza è la voce articolata (*dialektos*). La voce non può venir emessa da nessuna altra parte se non dalla laringe (*pharyngi*); perciò quegli animali che sono privi di polmoni neppure possono emettere la voce. La voce articolata è l'articolazione (*diarthrosis*) della voce mediante la lingua. Dunque le vocali sono emesse dalla voce, cioè dalla laringe (*larynx*), mentre le consonanti dalla lingua e dalle labbra: e di queste consta la voce articolata. Perciò quegli animali che non hanno lingua o non l'hanno sciolta, non possono emettere una voce articolata (*ou dialegetai*). E' invece possibile emettere suoni (*psophein*) anche con altre parti» (*H.A.* IV 9, 535a).

Vediamo separatamente i tre diversi livelli dello strumento comunicativo.

1. La nozione di suono (*psophos*) è chiaramente definita nel *De anima* (II 8, 420b 5-10) dove si dice che essa indica qualunque suono o rumore che può essere prodotto ad esempio battendo un corpo duro e liscio, come un oggetto di bronzo. Emettono suoni anche gli strumenti musicali, come il flauto e la lira. Vengono anche precisate le condizioni affinché il suono

1. Cfr. Manetti 2007, 9 e sgg.

2. Cfr. Laspia 1996, 59-60.

si produca: 1) ci deve essere un oggetto che colpisce (*typton*); 2) ci deve essere un corpo che è colpito (*typtomenon*); e ci deve essere infine un mezzo entro cui tale fenomeno si produce, che può essere l'aria, ma anche l'acqua in certi casi.

Si viene pertanto a stabilire una gradazione ed una gerarchia tra le diverse specie animali. Essa comincia con gli insetti, che, pur essendo privi sia di voce (*phoné*) che di voce articolata (*dialektos*), possono produrre suoni (*psophoi*) con il loro pneuma interno. Fanno così l'ape che ronzia e le mosche, che sollevando e richiudendo le ali nel volo comprimono e dilatano appunto lo pneuma interno; le cicale invece producono il suono con la membrana posta sotto al diaframma; le locuste lo producono strofinando i piedi «timonieri». Anche certi tipi di pesci emettono dei suoni ovvero degli stridi, che si producono sia strofinando le branchie, sia mediante le parti interne collocate nella regione dello stomaco.

2. Al secondo livello dello strumento comunicativo – cui corrisponde un secondo grado della gerarchia tra le specie animali – la voce (*phoné*) si distingue nettamente dallo *psophos* in quanto si configura come suono vocale e viene caratterizzata da Aristotele in termini sia biologici, sia psicologici. Il requisito biologico affinché ci sia *phoné* consiste nella necessità che essa venga emessa da un essere vivente (*empsychou*) (*De an.* II 8, 419b 5). Ma l'espressione greca *empsychos* deve essere intesa in senso più specificamente etimologico come «provvisto di un organo per respirare» (Lo Piparo 1988, 89, n. 23). Per Aristotele i pesci e gli insetti infatti non possono produrre suoni vocali perché nessuno di loro respira: i pesci perché non hanno polmoni, ma hanno le branchie (*De an.* II 8, 420b 10-15) e gli insetti perché dispongono, come abbiamo visto, di uno pneuma interno (*H.A.* IV 9, 535b 3-12). L'organo per la respirazione deve essere collegato ad un secondo organo, costituito dalla trachea/arteria, che rappresenta il *typtomenos*, cioè il corpo contro cui va a sbattere l'aria, che proviene da un essere animato che è causa del fenomeno, il *typton*, ovvero il percuoziente (*De an.* II 8, 420b 25-30).

Il requisito psicologico a cui deve essere sottoposto uno *psophos* affinché divenga una *phoné* consiste nel fatto che deve essere dotato di significato (*semantikos gar de tis psophos estin he phoné*, *De an.* II 8, 420b 29-30). Per Aristotele, in questo contesto, che un determinato suono sia dotato di significato equivale al fatto che l'emissione sonora sia accompagnata da una rappresentazione mentale (*alla dei empsychou te einai to typton kai meta phantasias tinos*). È quest'ultima

che permette di richiamare alla mente gli oggetti assenti e le sensazioni. Gli animali non sono sprovvisti della capacità di rappresentazione mentale o *phantasia*; però posseggono soltanto uno dei due tipi in cui essa si articola: essi posseggono, cioè, solo la rappresentazione sensibile (o *phantasia aisthetiké*), mentre l'uomo può disporre della *phantasia logistiké*, ovvero della «rappresentazione linguisticizzata» (*De an.* III 10, 433b 29-30), che è appunto una rappresentazione che è possibile tradurre in parole (Lo Piparo 2003, 23 e sgg.).³

Ad essere capaci di emettere voce (*phoné*) sono dunque tutti quegli animali che possiedono sia i polmoni, che la trachea. Tra gli animali marini Aristotele fa l'esempio dei delfini, che emettono degli stridi e dei mormorii; tra quelli terrestri, vengono portati come esempi le rane che gracidano e i serpenti che sibilano; ad essi vengono aggiunti i caproni, i verri e i montoni, che emettono delle voci caratteristiche per attirare le femmine nel momento degli amori e degli accoppiamenti (*H.A.* IV 9, 535a 33-536b 20).

3. Il terzo livello dello strumento comunicativo è rappresentato dalla *dialektos*, la voce articolata, che va intesa come una specie della voce (*eidos phones*, *Probl.* XI 898b 31); in particolare essa si specifica come una «articolazione della voce con la lingua» (*tes phones tei glottei diarthrosis*, *H.A.* IV 9, 535a 30): essa dunque è sottoposta a tutti i requisiti che sono necessari perché si abbia voce, ma, in più, la sua realizzazione richiede l'intervento di altri organi quali la lingua, le labbra, i denti. Secondo Aristotele, infatti, la *dialektos* è composta di vocali (*phoneenta*), prodotte attraverso la voce e la laringe e di consonanti (*aphona*), prodotte per mezzo della lingua, delle labbra e dei denti. La *dialektos* non è specifica del genere umano, ma è posseduta, tra gli animali, da quanti sono dotati di una lingua fine e flessibile. Quest'ultima caratteristica è tipica del genere degli uccelli che condividono con il genere degli uomini il fatto di possedere una lingua adatta appunto alla *diarthrosis* della voce. Dice infatti Aristotele:

«Il genere degli uccelli è in grado di emettere una voce (*aphiesi phonen*) e si avvicinano di più al possesso di una voce articolata (*kai malista echei dialekton*) quelli che hanno una lingua larga, e fra di essi quanti hanno la lingua sottile. In certi gruppi di uccelli, comunque, le femmine e i maschi emettono la stessa voce, in altri una voce diversa. Gli uccelli piccoli hanno maggior ricchezza di suoni (*polyphona*) e cantano più volentieri (*lalistera*) di quelli grandi» (*H.A.* IV 9, 536a 21-27).

3. Del resto questa distinzione è coerente con l'osservazione che Aristotele fa in *De anima*, III 3, 428a 23-24, secondo cui «la *phantasia* c'è in alcuni animali, mentre il *logos* no». Il *logos* viene visto in questo passo come capacità cognitiva che permette di connettere diverse rappresentazioni mentali in una sola ed unitaria ulteriore rappresentazione, in vista di una deliberazione. La distinzione tra l'uomo e l'animale viene così spostata sul piano specificamente cognitivo. Per il problema della *logiké phantasia* («rappresentazione che può essere espressa in parole») presso gli stoici, si veda Manetti 1988, 140.

III

1. Il tema dell'attribuzione agli uccelli di voce articolata (*dialektos*) diviene centrale per argomentare se esista una dimensione specifica del linguaggio umano già a partire dal punto di vista fonetico-articulatorio. A questo proposito si registrano due interpretazioni nettamente opposte. Prendiamo in considerazione per prima l'interpretazione che definiamo tradizionale, proposta per la prima volta da Walter Belardi (1975, 51), secondo cui «nella teoria biopsicologica di Aristotele viene negato alla voce umana ogni carattere di specificità assoluta e tolto ogni privilegio esclusivistico, in quanto lo specifico del linguaggio umano va cercato altrove che nella voce: non nella fonazione e nemmeno nell'articolazione, ma nella funzione simbolica». Una analoga interpretazione viene seguita anche da Wolfram Ax (1978, 260) e più recentemente da Jean-Louis Labarrière (2007), il quale va anche oltre. Infatti, appoggiandosi ad un passo del capitolo 17 del secondo libro del *De partibus animalium*, dove si parla della funzione della lingua, passo che contiene anche un rinvio alla *Historia animalium*, iv 9, 536b 17-19, Labarrière sostiene la tesi secondo cui i piccoli uccelli non solo possiedono una *dialektos*, ma la esercitano in vista di una «funzione comunicativa». ⁴ Ciò che permette di dare peso a questa tesi è anche il passo seguente della *Historia animalium*:

«Fra i piccoli uccelli alcuni non cantano con la stessa voce (*phonen*) dei loro genitori, se sono stati allevati lontano da essi e hanno udito il canto di altri uccelli. E' accaduto del resto di osservare una femmina di usignolo che insegnava a cantare a un suo piccolo, segno che la voce articolata non è altrettanto naturale della voce (*hos ouch homoiās physei tes dialektou ouses kai tes phones*), e può essere plasmata. Anche gli uomini emettono la stessa voce, ma non certo la stessa voce articolata» (*H.A.* iv 9, 536b 15-21).

In esso si sostengono due argomenti che attribuiscono a determinate specie animali una caratteristica tipicamente umana, rappresentata da una certa dimensione culturale, ⁵ come contrapposta alla dimensione naturale, che normalmente è di tipica competenza degli animali non umani.

La voce (*phoné*), dunque, appartiene alla classe delle cose naturali, la voce articolata (*dialektos*) invece

appartiene alle cose che potremmo definire culturali, che variano da un gruppo all'altro, che vengono apprese e non sono date insieme alla dotazione naturale. Lo dimostra il fatto che la *dialektos*, nel caso degli uomini, varia da una cultura – e da una lingua – ad un'altra. Lo dimostra ancor più chiaramente lo strano caso dell'usignolo femmina che insegna a cantare al suo piccolo. Lo dimostra, infine, il caso dei piccoli uccelli che se allontanati dai loro genitori, non emettono gli stessi tipi di suoni che emettono questi ultimi.

2. A questa interpretazione tradizionale se ne contrappone una seconda, sostenuta da Franco Lo Piparo (1988) prima e approfondita da Patrizia Laspia (1996) in seguito, che vede una più netta linea di demarcazione tra la organizzazione fonetica delle espressioni animali e quella delle espressioni umane. Lo Piparo, pur riconoscendo che la *dialektos* degli uccelli costituisce un punto di rottura addirittura rivoluzionario rispetto al modo di comunicazione degli altri animali non umani, che è basato sulla *phoné*, tuttavia tende a distinguere la *dialektos* degli animali da quella degli esseri umani sostenendo che i meccanismi che generano la voce umana non sono puramente esteriori, «but internal to the generative apparatus of *logos-language*». ⁶ Laspia (1996, 64 e sgg.), per parte sua, adduce vari argomenti per mostrare che i due tipi di *dialektos* non possono essere assimilati.

Innanzitutto Laspia riprende da Lo Piparo (1988, 97) l'osservazione che per Aristotele il tratto sopralaringeo nell'uomo è conformato in modo radicalmente diverso rispetto all'animale: il primo ha i denti e le labbra, e queste ultime sono molli, carnose e capaci di essere separate (*De part. an.* ii 16, 30-31) in modo da essere adatte sia all'articolazione dei suoni (ii 16, 659b 30 e ii 17, 660a 21-22) sia al discorso (*pros ton logon*, ii 16, 659b 35 e ii 17, 660a 22); negli uccelli, invece, si può constatare che le labbra e i denti sono come riuniti e fusi in un unico organo, rappresentato dal becco. ⁷ Questo non può che produrre una estrema «povertà articolatoria».

In secondo luogo Laspia sottolinea con forza che agli uccelli non è mai riconosciuto il pieno possesso della *dialektos*; e, accanto ad altri passi in cui Aristotele sembra attribuire con maggiore sicurezza la *dia-*

4. Cfr. Labarrière 2007, 109-110: «Mostrando che è soprattutto (*malista*) l'uomo che onora al meglio la funzione della lingua in vista del bene, Aristotele non dice affatto, contrariamente a quello che si potrebbe credere, che questa funzione è riservata solo a lui, ma dice piuttosto che è in lui, e in lui solo, che 'funziona meglio'. E' dunque situandosi dal punto di vista della perfezione della 'funzione ermeneutica' che possiamo riservare quest'ultima all'uomo, ma possiamo altrettanto bene considerare che questa funzione, in quanto riguarda prima di tutto la voce, esiste *anche* in modo più o meno ben realizzato in altri animali, al punto che ce ne sono alcuni, i piccoli uccelli dai canti variegati, che possiedono non soltanto una voce, ma anche una *dialektos*».

5. Sostiene infatti Labarrière *ibidem*: «si sarebbe tentati di parlare di 'acculturazione'».

6. Lo Piparo 1988, 99.

7. Cfr. *De part. an.* ii 16, 659b 23-27: «Sotto le narici, nei sanguigni che hanno denti, si trova la natura delle labbra. Negli uccelli, invece, come si è detto, per la difesa e per il nutrimento il becco è osseo: esso, infatti è riunito in uno in luogo dei denti e delle labbra, come se si togliessero le labbra di un uomo e si fondessero i denti di sopra e quelli di sotto, separatamente, allungandoli a punta: già questo sarebbe un becco d'uccello».

lektos anche a specie non umane, ce n'è uno in cui tale caratteristica viene attribuita con una sfumatura di scetticismo:

«Differiscono secondo i luoghi tanto le fonazioni semplici quanto le fonazioni articolate. La voce manifesta (le sue differenze) soprattutto attraverso l'acuto e il grave, ma la sua qualità non differisce affatto negli animali della stessa specie; quella organizzata in giunti fonici (*he d'en arthrois*) cui si potrebbe forse dare il nome di 'voce articolata' (*hen an tis hosper dialekton eipeien*), differisce, oltre che da quella di altri animali, anche fra animali della stessa specie che abitano in luoghi diversi: così, tra le pernici, alcune chiocciano, altre trillano» (*H.A.* iv 9, 536b 7-13).

Per quello che riguarda la *dialekton* umana Aristotele invece esprime con sicurezza dei giudizi piuttosto netti in almeno due passi:

H.A. iv 8, 535a 34-536b 3: «I quadrupedi vivipari hanno ciascuno una voce differente, ma nessuno di essi ha la voce articolata: quest'ultima è caratteristica propria dell'uomo».⁸

Probl. xi 1, 899a 32-b 2: «Nessun altro animale parla (*lalei*), oltre all'uomo».

Infine si deve ricordare come da tutti gli usi aristotelici della parola *logos* emerge la presenza di una specificità logico-semantica delle lingue naturali, che le differenzia dalle forme di comunicazione tipiche degli animali, come è ben evidenziato da un celebre passo della *Politica*:⁹

«Perciò è chiaro che l'uomo è animale più socievole di qualsiasi ape e di qualsiasi altro animale che vive in greggi. Infatti, secondo quanto sosteniamo, la natura non fa nulla invano, e l'uomo è l'unico animale che abbia il linguaggio (*logos*); la voce (*phoné*) è segno (*semeion*) del piacere e del dolore e perciò l'hanno anche gli altri animali, in quanto la loro natura giunge fino ad avere e a significare (*semainein*) agli altri la percezione (*aisthesin*) del piacere e del dolore. Invece il linguaggio (*logos*) serve a indicare (*deloun*) l'utile e il dannoso, e dunque anche il giusto e l'ingiusto. E questo è proprio dell'uomo rispetto agli altri animali:

essere l'unico ad avere percezione (*aisthesin*) del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e così via» (*Pol.* 1253a 7-18).

IV

Una perfetta opposizione tra la dimensione naturale e quella culturale a distinguere uomini dagli animali in relazione al linguaggio emerge anche nel *De interpretatione* (*De Int.* 16a 20-29), in particolare al secondo capitolo in cui si trova la nota definizione del carattere convenzionale del nome.¹⁰ In quel celebre passo viene stabilita un'opposizione netta tra le espressioni linguistiche degli uomini, gli *onomata*, caratterizzati dal fatto di essere «per convenzione» e non «per natura» e i suoni emessi dagli animali che vengono definiti *agrammatōi psophoi*. Ci troviamo qui di fronte ad una diversa e nuova nozione: *agrammatos* è una nozione grammaticale, mentre quella di articolazione era una nozione fondata su basi eminentemente biologiche. La differenza del linguaggio umano rispetto a quello degli animali consiste nel fatto che quest'ultimo è costituito di espressioni che da una parte non essendo «nomi», non hanno il carattere della convenzionalità, dall'altra non sono scomponibili in elementi minimi. Per il linguaggio umano vale invece una regola che è stata accostata alla «doppia articolazione» di Martinet (1960),¹¹ secondo il quale il linguaggio è articolato in elementi dotati di senso (risultanti dalla prima articolazione), e in elementi sprovvisti di senso (che risultano dalla scomposizione dei primi: i più piccoli sono i fonemi, elementi di seconda articolazione). In Aristotele i nomi (elementi dotati di senso) sono scomponibili in elementi più piccoli, gli *stoicheia* o i *grammata* (cioè le singole lettere, espressione che nella tradizione greca indica tanto le lettere scritte, quanto i suoni), che sono appunto indivisibili e che potremmo assimilare alle unità di seconda articolazione. La semanticità del linguaggio umano, per Aristotele, sta nella divisibilità e nella combinabilità.¹² La semanticità

8. Si veda anche Fusco 2007, 23-24.

9. Qui vengono definite due opposizioni significative che tracciano una distinzione netta tra lo spazio degli uomini e quello degli animali non umani. La prima opposizione è quella tra il *logos*, tipico e esclusivo possesso degli uomini e la *phoné*, che invece può appartenere anche agli animali; la seconda opposizione è quella tra la «percezione e significazione del piacere e del dolore», che compete agli animali e la «percezione dell'utile e del dannoso, del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto», che invece pertiene esclusivamente agli uomini. In questo passo è fondamentalmente in gioco una opposizione tra una dimensione naturale, tipica degli animali, ed un'altra, culturale, che è tipica degli uomini. Nel testo si instaura un parallelismo perfetto nella considerazione delle due categorie di soggetti, rinforzato dall'uso in entrambi i casi dell'espressione *aisthesis* («percezione»). Si noti anche che al *logos*-linguaggio, così come alla *phoné* viene assegnato un compito strumentale rispetto alla manifestazione dei due aspetti contrapposti della seconda dicotomia.

10. Cfr. *De Int.* 16a 20-29: «Il nome è dunque una voce significativa secondo convenzione (*onoma esti men oun phoné semantike katà syntheken*), il quale prescinde dal tempo ed in cui nessuna parte è significativa, se considerata separatamente. [...] Abbiamo detto inoltre 'per convenzione' (*katà syntheken*), in quanto nessun nome è tale per natura (*physei*). Si ha un nome piuttosto, quando un suono della voce diventa un simbolo, dal momento che qualcosa viene altresì rivelato (*delousi de ti*) dai suoni non trascrivibili in lettere (*agrammatōi psophoi*) – ad esempio degli animali non umani – nessuno dei quali costituisce un nome».

11. Cfr. Labarrière 2007.

12. Cfr. Morpurgo-Tagliabue 1967.

del linguaggio degli animali consiste nella possibilità delle espressioni di indicare qualcosa (*delousi de ti, De int.* 16a 28).

V

Esamineremo ora più da vicino il tema della divisibilità delle espressioni vocali umane in elementi minimi (*stoicheia*). Esso compare varie volte nel *corpus* aristotelico e si intreccia variamente con il tema della possibilità di pronunciare espressioni che possano corrispondere a lettere. Innanzitutto il fatto che il linguaggio degli animali sia composto solo di suoni indivisibili, ma non combinabili è chiaramente affermato nel capitolo 20 nella *Poetica*:

«Lettera (*stoicheion*) è suono indivisibile (*phoné adiairetos*), non qualsiasi, ma tale che possa dar luogo ad un suono composto (*synthetè phoné*). Anche gli animali emettono suoni indivisibili (*adiairetoi phonai*) nessuno dei quali chiamo lettera (*stoicheion*)» (*Poet.* 1456b 22-24).

Il tema della pronuncia di *grammata* è variamente affrontato poi tanto nei *Problemata*, quanto in alcuni passi delle opere biologiche. Nei paragrafi 37 e 38 della sezione x dei *Problemata*¹³ emergono vari temi che abbiamo già incontrato. Tra questi innanzitutto il fatto che mentre gli animali posseggono una sola voce (*phoné*), gli uomini posseggono molte voci articolate (*dialektoi*). E poi emerge il tema dei bambini che non hanno ancora raggiunto la maturità articolatoria, fatto che li mette in analogia con gli animali, salvo che per i bambini si tratta di un processo non ancora compiuto, mentre per gli animali – lascia intendere il passo – l'impossibilità non è temporanea.

Ma il fulcro dell'argomentazione aristotelica è dato da una focalizzazione sul tema delle lettere (*grammata*). Innanzitutto si osserva che gli uomini sono in grado di pronunciare molti tipi di lettere, mentre gli animali non ne pronunciano nessuna. Se fino a questo punto si può constatare una piena concordanza con quanto affermato nel passo della *Poetica* visto prima, secondo cui nessuno dei suoni indivisibili pronunciati dagli animali può essere

considerato una lettera (*stoicheion*), c'è un'espressione correttiva che sembra mettere in dubbio quell'assunto: si dice infatti che essi possono pronunciare al massimo «due o tre consonanti».¹⁴ Due ipotesi, che non si escludono mutuamente, sono possibili. La prima ipotesi consiste nel pensare che Aristotele abbia in mente gli animali imitatori, che tanta fortuna avranno nella tradizione successiva, come i pappagalli e le gazze. La seconda ipotesi consiste nel pensare che il filosofo abbia in mente quei suoni degli animali che possono assomigliare ad alcuni suoni consonantici che si ritrovano anche nei sistemi fonetici delle lingue umane. Quest'ultimo fatto ritroverebbe una coerenza con quanto affermato nella *Poetica* in quanto tali suoni casuali non costituirebbero effettivamente degli elementi di sistemi fonetici organizzati, che si ritrovano solo nel linguaggio umano.

Nei paragrafi 38 e 39 della sezione x vi è poi una osservazione interessante su quale sia la natura delle lettere (*grammata*) e su come debbano essere quindi definite: esse sono «modulazioni della voce» (*grammata pathe estì tes phonés*). E quest'ultima affermazione conduce ad una definizione del linguaggio (*logos*) dal punto di vista fisico e semantico al tempo stesso: esso – si dice – consiste nell'indicare le cose con le modulazioni della voce, cioè con le lettere. Contemporaneamente si esclude che il linguaggio consista in due caratteristiche che altrove sono state attribuite appunto agli animali: la prima osservata nel *De interpretatione*, stabilisce che il linguaggio non sia una semplice indicazione delle cose attraverso la voce; la seconda, osservata nella *Politica*, stabilisce che essa non sia semplice comunicazione del dolore e della gioia. Infine nel passo citato si stabilisce che le lettere, suddivise in consonanti e vocali, formano appunto la voce articolata (*dialektos*).

Se nel brano appena visto Aristotele cerca di collegare le lettere (*grammata*) soprattutto ad una dimensione semantica («il linguaggio – *logos* – non consiste nell'indicare qualcosa con la voce, ma con le sue modulazioni – *pathesi*»), ulteriori indicazioni sulle lettere (*grammata*) dal punto di vista strettamente fisico-articolatorio si possono reperire in due passi del *De partibus animalium*, rispettivamente dei capitoli 16

13. Cfr. *Probl.* x 895a 4-14: «37. Perché è soprattutto l'uomo a emettere tipi diversi di voce (*pollas phonas*), mentre gli altri animali solo una, se sono della stessa specie? Anche l'uomo ha una sola voce (*phoné*), ma parecchie voci articolate (*dialektoi*). 38. E perché questa voce è diversa, mentre non lo è negli altri animali? Forse perché gli uomini possono pronunciare molte lettere (*grammata pollà phthengontai*), mentre gli altri animali non ne pronunciano nessuna, o pronunciano due o tre consonanti. Insieme con le vocali, queste formano la voce articolata (*dialektos*). Il linguaggio (*logos*) non consiste nell'indicare qualcosa con la voce, ma con le sue modulazioni (*pathesi*), né è solo una comunicazione di dolore o di gioia. E le lettere sono modulazioni della voce (*grammata pathe estì tes phonés*). Bambini e animali si esprimono poi allo stesso modo, perché i bambini non sanno ancora pronunciare le lettere».

14. Si veda anche *Probl.* xi 905a 30-34: «57. Perché, fra gli esseri dotati di voce, nell'uomo essa raggiunge la perfezione più tardi che in ogni altro? Forse a causa delle sue molteplici differenze e forme? Gli altri animali non articolano nessuna lettera o poche. Ora ciò che è multiforme e molto diversificato ha bisogno di moltissimo tempo per perfezionarsi».

e 17 del secondo libro, in cui viene evidenziato il ruolo della lingua e delle labbra per la loro articolazione.¹⁵

VI

Cercando di trarre delle conclusioni da quanto detto possiamo osservare che nel pensiero di Aristotele si individua una certa linea di continuismo tra l'uomo e gli animali quando si tratta di prendere in considerazione la dimensione naturale, come la conformazione degli organi e la configurazione fisica delle espressioni vocali. Al contrario quando si tratta di prendere in considerazione la dimensione culturale, rappresentata al massimo grado da quell'intreccio specifico tra linguaggio e pensiero, l'uomo viene ad occupare nella *scala naturae* una posizione unica e in completo scarto rispetto alle altre specie, come avviene nella *Politica*, dove il divario tra uomo ed animale è netto.

Si possono individuare – in un modo molto schematico – tre grandi aree concettuali, che stabiliscono altrettante categorie sulla base delle quali il paragone tra il linguaggio degli uomini e quello degli animali viene istituito:

1) Il concetto di «semanticità», che è parte della definizione della *phoné* e si configura come capacità di associare alla voce una rappresentazione mentale (*phantasia*), che incontriamo nel secondo libro del *De anima*. Su questo tema si registra la maggiore emergenza della posizione continuista di Aristotele: tanto gli uomini, quanto gli animali condividono il fatto di emettere sia delle espressioni accompagnate da rappresentazioni mentali, sia delle espressioni finalizzate alla comunicazione.

2) Il concetto di «articolazione», discusso principalmente nel capitolo XI del quarto libro della *Historia animalium*. Anche su questo tema Aristotele propone una soluzione continuista tra uomo e animale: non stabilisce una linea di demarcazione nel possesso di una determinata funzione nell'uomo (la possibilità di *dialektos*), negandola all'animale, ma appunto una distinzione di grado. Così entrambi – l'uomo e l'animale – sotto certe condizioni possono avere la *dialektos*, ma solo all'uomo è riservato il perfetto compimento della funzione. Ragione per cui, se è soprattutto nell'uomo che si apprezza meglio la funzione della lingua (in quanto organo) in vista dell'articolazione degli elementi fonici (e cioè del

linguaggio) e della comunicazione, ciò non toglie che anche alcuni degli animali, e fra essi tutti gli uccelli, si servano della lingua in vista dell'*hermeneia*, cioè della comunicazione. Ciò non toglie che *dialektos* umana e *dialektos* animale siano profondamente diverse.

3) Il concetto di «analizzabilità in lettere», che è menzionato nel secondo capitolo del *De interpretatione*, nel cap. 20 della *Poetica*, nella sezione x dei *Problemata* e nel libro secondo del *De partibus animalium*. Su questo tema l'opposizione tra uomini e animali è netta e insanabile.

VII

Per mostrare alcuni degli esiti delle distinzioni aristoteliche circa il linguaggio degli uomini in relazione a quello degli animali, si possono mettere a confronto le tre categorie aristoteliche con i modi della loro ricezione presso due autori (entrambi a cavallo tra il V e il VI secolo d.C.): Prisciano, per la tradizione grammaticale e Ammonio per quella filosofica.¹⁶

In entrambi questi autori, ma in maniera diversificata per ciascuno di loro, le tre nozioni divengono due (una di esse essendo assorbita da una delle altre), che danno luogo per opposizione a due dicotomie. Ne risulta in ciascun caso una matrice che prevede quattro posizioni. Vediamo separatamente i due autori.

Prisciano, nelle *Istitutiones grammaticae* dopo aver definito la *vox* secondo parametri che richiamano la definizione stoica di *phoné* («Philosophi definiunt vocem esse aerem tenuissimum ictum vel suum sensibile aurium, id est quod proprie auribus accidit»), articola due coppie di opposizioni che si rifanno ai parametri aristotelici:

«Quattro sono le differenze della voce: articolata (*articulata*), non-articolata (*inarticulata*), analizzabile in lettere (*literata*), e non-analizzabile in lettere (*illiterata*). La voce articolata è quella che viene emessa in congiunzione con un movimento della mente del parlante (*articulata est, quae coartata, hoc est copulata cum aliquo sensu mentis eius qui loquitur, profertur*). La voce non-articolata è quella opposta, che non deriva da una affezione della mente (*inarticulata est contraria, quae a nullo affectu proficiscitur mentis*). Analizzabile in lettere (*literata*) è la voce che può essere scritta, non analizzabile in lettere (*illiterata*) quella che non può essere scritta». (*Inst.* I 1, 5-9)

15. Cfr. *De partibus an.* II 16, 660a 2-7: «Il linguaggio (*logos*) <articolato> mediante la voce è costituito da lettere: se la lingua non fosse siffatta e le labbra non fossero umide, non si potrebbe pronunciare la maggior parte delle lettere, giacché alcune sono colpi della lingua e altre congiunzioni delle labbra. Quali e quante esse siano e che differenze abbiano bisogna apprenderle da chi si intende di metrica».

«L'uomo ha la lingua massimamente sciolta, molto molle e anche larga, in modo che sia utile per entrambe le operazioni, sia per la sensazione dei gusti (tra gli animali, infatti, l'uomo è quello dotato della migliore sensazione, e la sua lingua è molle, giacché è la più atta a toccare, e d'altronde il gusto è un certo tatto), sia per l'articolazione delle lettere (*pros ten ton grammaton diarthrosis*): essendo molle e larga, infatti, è utile anche per il linguaggio (*logon*), giacché essendo siffatta e massimamente sciolta può flettersi ed estendersi in ogni direzione. E' evidente se si fa caso a quelli che non sono molto sciolti (di lingua): infatti balbettano e tartagliano, e questo è un difetto che riguarda le lettere (*grammaton*)». (*De partibus an.* II 17, 660a 16-27).

16. Si veda a questo proposito Tabarroni 1988.

Prisciano connette il fatto che una espressione sia articolata con il carattere di semanticità (il suo essere accompagnata da un *sensus mentis*): l'articolazione è coestensiva con semanticità. Quindi parametro per la classificazione delle *voces* consiste nel suddividere le espressioni linguistiche in «articolate» (e di conseguenza «dotate di senso») e «inarticolate» (e di conseguenza sprovviste di senso). Il secondo parametro consiste nel classificarle a seconda della loro possibilità di essere trascritte (oltre che analizzabili) in lettere (*vox literata* / *vox illiterata*). Ne risulta una distinzione tra le espressioni del linguaggio umano, che sono articolate e analizzabili in lettere, e quelle degli animali, che – secondo Prisciano – sono inarticolate e non trascrivibili in lettere.

A questa premessa teorica Prisciano fa seguire quattro esempi che corrispondono alle quattro combinazioni possibili:

«Di conseguenza uno può trovare voci articolate, che possono essere scritte e comprese, come *Arma virumque cano*, e anche voci che possono essere comprese ma non scritte, come i fischi umani e i gemiti: questi ultimi tipi di voce infatti non possono essere scritti, sebbene indichino qualche significato inteso da chi le emette. Inoltre vi sono altre voci che, sebbene si possano scrivere, tuttavia si dicono non articolate, perché non significano niente, come *coax* [il gracciare delle rane] e *cra* [il gracchiare dei corvi]. Infine ci sono voci non articolate e non analizzabili in lettere, che non possono né essere scritte né comprese, come il crepito e il muggito e così via.»

Se osserviamo più attentamente la matrice, possiamo notare che si viene a stabilire una netta separazione tra le voci emesse dagli uomini, e una seconda categoria in cui sono collocate sia le voci emesse dagli animali, sia i suoni che si possono produrre accidentalmente. Non ha nessuna importanza che i suoni emessi dagli uomini si possano o no scrivere; ciò che conta è il loro carattere di articolazione, che è alla base della loro significatività e comprensibilità. D'altra parte i suoni emessi dagli animali (o che si producono accidentalmente), anche se possano per caso essere scritti, sono privi di senso e incomprensibili.

Ammonio, per parte sua, nel commento al *De interpretatione*, stabilisce come centrale una diversa dicotomia, opponendo la 'voce semantica' (*semantike*) alla 'voce asemantica' (*asemos*). Questa coppia dicotomica si combina con l'altra coppia che oppone la voce trascrivibile (che è sempre articolata) alla voce non trascrivibile (che invece è inarticolata):

«Infatti, dal momento che la voce semplice è divisibile secondo due coppie di differenze: significativa (*semantike*) e non significativa (*asemos*), da una parte, e analizzabile in lettere (*engrammatos*) e non analizzabile in lettere (*agrammatos*), delle quali l'una viene chiamata articolata (*enarthros*) e l'altra non articolata (*anarthros*), dall'altra [...], ne segue che sono possibili quattro combinazioni, ma soltanto una di esse è quella da cui risultano il nome e il verbo e il discorso che è composto di entrambi. Di conseguenza vi sono alcune

voci significanti e che sono analizzabili in lettere, come «uomo», e altre significanti e che non sono analizzabili in lettere, come l'abbaiare del cane. Ancora vi sono voci non significanti e che sono analizzabili in lettere, come «*blityri*» e altre non significanti e che non sono analizzabili in lettere, come i fischi emessi casualmente e non al fine di significare qualcosa, e come l'imitazione [fatta dall'uomo] di qualche voce degli animali privi di ragione/linguaggio, non quando avviene ai fini di imitarli (in effetti queste sono significanti), ma soltanto quelle emesse casualmente e inintenzionalmente» (Ammon., *in de Int.* 2; 31, 3-18).

Nella classificazione di Ammonio, dunque, non solo le voci umane sono significanti, ma anche le voci emesse dagli animali, come l'abbaiare del cane.

Ammonio stabilisce l'equivalenza tra *engrammatos* e *enarthros* sulla base di una doppia analogia, con le membra di un animale e con gli elementi fisici rispettivamente:

«Perché le sillabe che il linguaggio comprende, che sono effettivamente divise l'una dall'altra, assomigliano alle membra di un animale, che sono capaci di essere divise l'una dall'altra, proprio come le lettere, di cui una particolare aggregazione forma le sillabe, assomigliano agli elementi naturali stessi, di cui una particolare mistura completa ciascuno dei membri» (Ammon., *in de Int.* 2; 31, 5-9).

Ma il fulcro del discorso è dato dalla considerazione che le espressioni del linguaggio umano sono «per convenzione», mentre questa caratteristica non si dà nel caso del linguaggio animale. Questo è coerente con il secondo capitolo del *De interpretatione*, nel quale Aristotele sostiene che anche le voci degli animali «significano qualcosa», come abbiamo visto. Ammonio sottolinea che:

«L'accordo intorno ai suoni vocali è un prodotto unicamente umano; infatti niente né al di sopra né al di sotto l'uomo è tale da usare la convenzione, nel primo caso non essendocene bisogno, nel secondo caso non essendoci la capacità di accordarsi l'uno con l'altro. Così l'accordo è il solo prodotto umano, e dal momento che essi [gli uomini] erano incapaci di ricordare tutti i suoni vocali, ciascun gruppo inventò le lettere attraverso cui essi avrebbero descritto i suoni vocali usati tra di loro» (Ammon., *in de Int.* 2; 22-25).

La principale differenza rispetto alla classificazione di Prisciano consiste nel diverso uso del concetto di articolazione. In Prisciano tale concetto è strettamente legato a quello di significatività e di intellegibilità delle voci, mentre in Ammonio l'articolazione è strettamente legata alla trascrivibilità in lettere. In effetti nessuno dei due rispecchia pienamente la classificazione aristotelica, in quanto entrambi riducono a due i termini della classificazione, mentre in Aristotele abbiamo una classificazione a tre termini, che considera separatamente (i) la semanticità, (ii) l'articolazione, (iii) la trascrivibilità in lettere, da cui consegue una più raffinata e complessa distinzione tra uomini e animali.

VIII

Ci avviamo alla conclusione. Continuismo e discontinuismo tra la dimensione animale e quella umana sono i due termini di un dibattito che accenderà le scuole filosofiche post-aristoteliche, e individuerà, accanto alla linea che abbiamo cercato di seguire ed illustrare, anche un'altra linea oppositiva: quella tra *logos endiathetos* (considerato generalmente specifico degli uomini) e *logos prophorikos* (esteso anche agli animali). Il dibattito intorno a questa opposizione, prolungatosi fino ad epoca tarda, vedrà contrapposti gli Accademici e gli Stoici, ed interesserà personaggi come Filone di Alessandria, Plutarco, Sesto Empirico e Porfirio.¹⁷

A dimostrare poi la grande vitalità delle discussioni sorte nell'antichità classica si può addurre il fatto che tale dibattito non si esaurisce con la fine del mondo antico, ma continua ad animare in modo acceso le discussioni filosofiche sia nel corso del Medioevo, sia nel Sei e Settecento sulla mente ed il linguaggio degli animali, con esempi tratti direttamente dai testi antichi, per giungere sotto altra forma – ma identico negli assunti – fino ai giorni attuali.¹⁸

Bibliografia

- AX, W. 1978: «*Psophos, phonè und dialektos als Grundbegriffe aristotelischer Sprachreflexion*», *Glotta* 56, 245-271.
- BELARDI, W. 1975: *Il linguaggio nella filosofia di Aristotele*, K Libreria Editrice, Roma.
- CHIESA, M. C. 1991: «Le problème du langage intérieur chez les Stoïciens», *Revue Internationale de Philosophie* 3, n° 178, 301-321.
- DIERAUER, U. 1977: *Tier und Mensch in Denken der Antike. Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik*, Gruner, Amsterdam.
- FABRIS, A.; URE, M. [ed.] 2008: *Ética de la comunicación entre dos continentes*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina.
- FUSCO, M. 2007: «Il linguaggio degli animali nel pensiero antico. Una sintesi storica», *Studi filosofici* xxx, 17-44.
- GENSINI, S. 2007: «Linguaggio e anime 'bestiali' fra Cinque e Seicento. Aspetti di un dibattito», in: MANETTI, G.; PRATO, A. [ed.], *Animali, Angeli, Macchine. Come comunicano e come pensano*, ETS, Pisa, 229-254.
- GENSINI, S.; FUSCO, M. [ed.] 2010: *Animal loquens. Linguaggio e conoscenza negli animali non umani da Aristotele a Chomsky*, Carocci, Roma.
- GIRGENTI, G.; SODANO, A. R. [ed.] 2005: *Porfirio. Astinenza dagli animali*, Bompiani, Milano.
- LABARRIÈRE, J.-L. 2007: «Aristotele, Martinet e la Signora Usignolo», in: MANETTI, G.; PRATO, A. [ed.], *Animali, Angeli, Macchine. Come comunicano e come pensano*, ETS, Pisa, 99-114.
- LASPIA, P. 1996: *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Novecento, Palermo.
- 1997: *L'articolazione linguistica. Origini biologiche di una metafora*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- LO PIPARO, F. 1988: «Aristotle: The Material Conditions of Linguistic Expressiveness», in: MANETTI, G. [ed.], *Signs of Antiquity / Antiquity of Signs, Versus*, 50/51, 83-102.
- 2003: *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Bari-Roma.
- MANETTI, G. 1988: «Perception, Encyclopedia and Language among the Stoics», in: MANETTI, G. [ed.], *Signs of Antiquity / Antiquity of Signs, Versus*, 50/51, 123-144.
- 2007: «Animali, angeli, macchine nella filosofia del linguaggio dall'antichità a Cartesio», in: MANETTI, G.; PRATO, A. [ed.], *Animali, Angeli, Macchine. Come comunicano e come pensano*, ETS, Pisa, 9-55.
- 2008: «Ética animalista y lenguaje en la antigüedad», in: FABRIS, A.; URE, M. [ed.], *Ética de la comunicación entre dos continentes*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina, 23-51.
- MANETTI, G. [ed.] 1988: *Signs of Antiquity / Antiquity of Signs, Versus*, 50/51.
- MANETTI, G.; PRATO, A. [ed.] 2007: *Animali, Angeli, Macchine. Come comunicano e come pensano*, ETS, Pisa.
- MARTINET, A. 1960: *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris (tr. it. *Elementi di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1971).
- MELAZZO, L. 2000: «La fonazione nell'interpretazione aristotelica», in: VALLINI, C. [ed.], *Le parole per le parole. Ilogonimi nelle lingue e nel metalinguaggio*, Il Calamo, Roma, 71-114.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. 1967: *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- PANACCIO, C. 1999: *Le discours intérieur. De Platon à Guillaume d'Ockam*, Editions du Seuil, Paris.
- PRATO, A. 2007: «Animali, uomini, macchine nel Settecento», in: MANETTI, G.; PRATO, A. [ed.], *Animali, Angeli, Macchine. Come comunicano e come pensano*, ETS, Pisa, 57-84.
- STANCATI, C. 2007: «Animali-macchine e umani da Descartes all'Encyclopédie», in: MANETTI, G.; PRATO, A. [ed.], *Animali, Angeli, Macchine. Come comunicano e come pensano*, ETS, Pisa, 203-28.
- TABARRONI, A. 1988: «On Articulation and Animal Language in Ancient Linguistic Theory», in: MANETTI, G. [ed.], *Signs of Antiquity / Antiquity of Signs, Versus*, 50/51, 103-121.

17. Si vedano, a questo proposito, soprattutto Chiesa 1991 e Panaccio 1999.

18. Cfr. Manetti e Prato 2007; Gensini 2007; Prato 2007; Stancati 2007; Gensini e Fusco 2010.

2. LOS ANIMALES DE LA FÁBULA

Carlos García Gual
Universidad Complutense de Madrid

I

Desde los más antiguos relatos griegos, y en algunos mitos, aparecen de cuando en cuando figuras de animales, en una serie bastante limitada, y en esas imágenes se destacan algunos de sus rasgos típicos según lo requiere su papel y función en la narración. Así pues el león avanza feroz y poderoso, el águila señorea las alturas y acaso va y viene entre los cielos y la tierra, y la serpiente es maligna y furtiva. Aparecen ahí las figuras de los animales más frecuentes en la vida cotidiana, y suelen tener actuaciones breves y puntuales. Un valor emblemático tienen además algunos animales, símbolos de un dios, como lo son, por ejemplo, el águila de Zeus, la lechuza de Atenea, y el caballo de Poseidón. En general, las bestias son como actores de reparto en momentos precisos de un relato, o acaso se introducen en algunos símiles, con rasgos típicos, como sucede en los poemas homéricos, cuando por sus trazos característicos se comparan a los de algún personaje humano: así, por ejemplo, se evoca al león para describir el avance intrépido de algún héroe guerrero. Pero los animales no tienen nunca una función de protagonistas en el texto.

Como escribe R. Buxton (2000, 191-192):

«La compleja realidad de las especies animales se reduce a unas cuantas características sobresalientes, que se utilizan, a su vez, para señalar los rasgos del mundo de la cultura humana. Las serpientes son protagonistas principales en narraciones donde la frontera entre arriba y abajo, vida y muerte, se indaga o se pone en entredicho. Cuando una serpiente toca con una hierba especial el cuerpo muerto de su congénere y en seguida le devuelve la vida, el acto proporciona un modelo a imitar al adivino Políido para resucitar a Glauco, hijo de Minos. Los lobos salvajes, marginales, aparecen en cuentos de destierro y trasgresión: cuando Licaón traspasa la frontera de la conducta humana aceptable al sacrificar a un niño en el altar de Zeus, es convertido en lobo. Los perros son a un tiempo iguales y distintos a los lobos, pues son salvajes y domésticos. Su potencialidad como depredadores crueles sale a relucir en la historia de Acteón, devorado por sus propios sabuesos, y en el hecho de que la mayor desgracia a la que el cadáver de un héroe puede someterse es la de servir de alimento a perros (y a pájaros).»

Y continúa diciendo de los caballos:

«También los caballos son ambiguos, aunque de un modo distinto. Silenciosos y sumisos en inconta-

bles viajes y batallas de carros, a veces contraatacan. En la caída de Hipólito el causante de la muerte del héroe es el monstruoso toro salido del mar, enviado por Poseidón como respuesta a la maldición que había pronunciado Teseo, padre de Hipólito (aunque son sus caballos desbocados los que lo matan). Pero el objeto de uno de los trabajos de Heracles, las yeguas devoradoras de hombres pertenecientes a Diomedes, representan una expresión más extrema de la potencialidad de los caballos para la ferocidad, lo mismo que los que mataron a Licurgo por negar a Dioniso: “lo llevaron atado al monte Pangeo donde por voluntad de Dioniso murió destrozado por los caballos” (Apolodoro, III 5, 1). El motivo es equivalente al de las narraciones sobre la muerte de Penteo y Orfeo (despedazados por mujeres furiosas); en la montaña los caballos, como las mujeres, son marginales.»

Para acabar con reflexiones sobre los animales y el pensamiento humano:

«De la abeja que construye una colmena en la boca del dormido poeta Píndaro, a los alegres delfines en cuya forma Dioniso cambia a los piratas que se disponían a encadenarlo, los mitos griegos se sirven de la serie animal, todo un vocabulario de términos para dividir y pensar el mundo... La serie animal impregna todo el tejido de las narraciones griegas. Los símiles y los insultos homéricos (“Borracho, que tienes mirada de perro y corazón de cierva” *Iliada*, I 225); la categorización poética que hace Semónides de las mujeres (la abeja, la gata, la mona); la conducta de los animales, que varía en función de que vayan a ser sacrificados y comidos, o cazados... todo ello es un complejo e interrelacionado entramado de actitudes y acciones.

»[...] Cabe una distinción útil entre dos categorías denominadas a veces “tradicional” y “científica”. En la primera los animales (y las plantas y los metales) son medios para pensar, en la segunda son los objetos del pensamiento.»

II

Que los animales sirvan como «medios para pensar» resulta mucho más claro en un texto literario como el famoso poema *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos (s. VII a. C.), donde una serie de ellos se utiliza como términos de comparación para definir los diversos tipos de mujeres. Citaré por extenso, pero abreviando algo sus líneas, el conocido poema:

De modo diverso hizo la divinidad la índole de la mujer desde un comienzo. A la una la sacó de la hispida cerda: en su casa todo está revuelto con la basura, en desorden y rodando por los suelos, y ella sin lavarse y con vestidos sucios se revuelca en el estiércol y se cubre de grasa. A la otra la hizo dios de la perversa zorra, una mujer que lo sabe todo. No se le escapa inadvertido nada de lo malo ni de lo bueno ... Otra de la perra salió: gruñona e impulsiva, que pretende oírlo todo, sabérselo todo, y va por todas partes figando y vagando y ladra de continuo, aun sin ver a nadie... A otra la moldearon los Olímpicos del barro, y la dieron al hombre como algo tarado. Porque ni el mal ni el bien conoce una mujer de esa clase. De las labores sólo sabe una: comer... Otra vino del mar. Esta presenta dos aspectos. Un día ríe y está radiante de gozo... Al otro día está insoportable y no deja que la vean ni que se le acerque nadie; sino que está enloquecida e inabordable entonces, como perra con cachorros... Otra procede del asno apaleado y gris, que a duras penas por la fuerza y tras los gritos se resigna a todo y trabaja con esfuerzo en lo que sea. Mientras tanto come en el establo toda la noche y todo el día, y come ante el hogar. Pero cuando se trata del comercio sexual acepta sin más a cualquiera que se le acerque. Y otra es de la comadreja, una raza triste y ruin. Pues ésa no posee nada hermoso ni atractivo, nada que inspire placer ni amor despierte. Anda como loca tras el placer de Afrodita, pero al hombre que la posee le da náuseas. Con sus hurtos causa muchos males a sus vecinos, y a menudo devora las ofrendas destinadas al culto. A otra la engendró una yegua linda de larga melena. Ésta evita los trabajos serviles y la fatiga y no quiere manejar el mortero ni sacudir el cedazo y ni saca la basura fuera de la casa... Cada día se lava la suciedad hasta dos veces e incluso tres, y va untada de perfumes... Un bello espectáculo es una mujer así para los otros, para su marido una desgracia... Otra viene de la mona. Esta es, sin duda, la mayor calamidad que Zeus dio a los hombres. Es feísima de cara. Semejante mujer va por el pueblo como objeto de risa para todas las gentes. Corta de cuello, apenas puede moverlo; va sin trasero, brazos y piernas secos como palos. ¡Infeliz quienquiera que tal fealdad abraza! Todos los trucos y las trampas sabe como un mono y no le preocupa el ridículo... A otra la sacaron de la abeja. ¡Afortunado quien la tiene! Pues es la única a la que no alcanza el reproche, y en sus manos florece y aumenta la hacienda...

Aquí la comparación con diversas especies animales sirve para distinguir diversos tipos de mujeres. A éstas

se les adjudican ciertas características o rasgos de uno u otro animal. Los rasgos que aquí se describen son unas veces físicos y otras más bien de carácter: la hija de la comadreja es ninfómana, fea y ladrona; la de la zorra, astuta y malintencionada; la de la yegua, perezosa, abandonada y presumida; la de la mona, es ridícula, se mete en todo, de rostro feo y sin un decente culo, etc. En fin, ese poema, que a menudo se ha calificado como un texto singularmente misógino, aprovecha los trazos y el modo de ser bien advertido de algunas bestias familiares para esbozar un breve catálogo de las clases de mujeres, relacionando un tipo animal con un preciso *ethos* femenino, con las que el hombre tiene que convivir y cargar en su matrimonio. Nos da, en un breve apunte caricaturesco, un catálogo típico de las variadas descendientes de la mítica Pandora, la primera mujer a la que Hesíodo presentó en sus poemas (*Teogonía* y *Trabajos y días*) como un ambiguo regalo enviado por Zeus a los hombres para contrarrestar el don del fuego hurtado a los dioses por el filántropo Prometeo.

En esta pintoresca ristra de tipos femeninos abundan mucho más los rasgos negativos que los positivos: tan sólo la hija de la abeja parece ser una esposa conveniente y benéfica. Pero no vamos ahora a glosar el curioso vituperio del género femenino que se dibuja aquí, en estos comienzos de la literatura arcaica griega, ni a rastrear los ecos posteriores de este curioso poema yámbico. Tan sólo apuntaremos que, desde el punto de vista de la comparación, decir que una mujer es la hija de la mona o de la zorra, no es más que un modo de calificarla muy parecido a como, en la poesía épica, se dice que tal o cual héroe avanza como un león o un toro.

III

Las razas de los animales sirven para resaltar cualidades que los humanos comparten o parecen compartir con este o aquel animal, en su habitual comportamiento en la lucha por la vida. Ese es un principio latente también en las fábulas, pero allí la comparación no es un símil explícito. En las fábulas los animales no se perfilan como piezas sueltas, como en las imágenes de los símiles, sino que es todo el conjunto animal el que funciona como marco en el juego irónico como referencia que viene a ilustrar el comportamiento de los humanos. Más como una metáfora que como paralelos puntuales y escogidos. En las fábulas es todo un repertorio o mundillo bestial el que se usa para evocar el mundo o la sociedad humana. La comparación queda latente bajo la narración y sólo se hace explícita en la moraleja, que es un añadido didáctico a la fábula en sí, como explicaremos.

Las fábulas no muestran interés por describir la figura y la vida de los animales que las protagonizan, ni su entorno natural. Son breves relatos donde las bestias interactúan humanizadas mediante la atribución de razón y palabra. Es decir, aquí, en estas breves actua-

ciones, se les ha dotado de voz y palabra (*lógos*) a esos animales, que en griego son llamados «irracionales» o *áloga*. Asumen así una cierta condición humana, como portadores de *lógos*, razón y palabra, algo que Aristóteles señalará como rasgo definitorio del *ánthropos*, único animal dotado de «palabra y razón», es decir único *zôon lógon échon*. De mudos e irracionales los animales se truecan en bestias parlantes y razonadoras en el violento y animado parque zoológico de Esopo. Es como si fueran máscaras en ese teatro de reducido y familiar repertorio donde se presentan actuando en conflictos casi siempre violentos, en que a menudo está en juego no sólo el triunfo, sino la vida del más débil.

Conviene, desde luego, recordar que la fábula no es un invento helénico, sino un género muy antiguo en la literatura universal, que ya existía en la tradición sapiencial mesopotámica y babilonia. Tenemos ejemplos de fábulas muy anteriores a las griegas, pero fue en la literatura griega arcaica donde el género fabulístico adquirió su perfil canónico, como modelo para la tradición posterior europea. En Grecia, las primeras fábulas están en los *Trabajos y días* de Hesíodo (s. VIII a. C.) y en algunos fragmentos de los poemas yámbicos de Arquíloco (s. VII a. C.). Sin embargo, como un género fijado ya en su patrón clásico, la primera colección de fábulas griegas se atribuye al famoso Esopo a quien tradicionalmente se le ha considerado como el «*prôtos heuretês*» del género.¹

Como decíamos, la fábula más antigua de la literatura griega —y de la occidental, por lo tanto— es la de «el halcón y el ruiñeñor» (en *Trabajos y Días*, versos 203-212). Ya los antiguos sabían bien que a Hesíodo le corresponde el mérito de ser el introductor de la fábula. Lo deja muy claro el preceptista latino Quintiliano: «Nam videtur fabellarum primus auctor Hesiodus». Y también el de usarla como ejemplo en un contexto muy interesante, con valor didáctico, en medio de sus reflexiones acerca del comportamiento justo en la sociedad humana. Recordaremos la fábula para aclarar los detalles:

«Ahora contaré una fábula a los reyes, aunque sean sabios:

»Así le habló un halcón a un ruiñeñor de variopinto cuello mientras le llevaba muy alto, entre las nubes, atrapado en sus garras. Este gemía lastimosamente, ensartado entre sus corvas garras y aquél en tono soberbio le dirigió estas palabras:

«¡Infeliz! ¿Por qué chillas? Ahora te tiene en su poder uno mucho más poderoso. Irás a donde yo te lleve por muy cantor que seas y me servirás de comida si quiero, o te dejaré libre. ¡Loco es el que quiere ponerse a la altura de los más fuertes! Se ve privado de la victoria y además de sufrir vejaciones, es maltratado?».

En las líneas siguientes advertimos cómo el poeta

Hesíodo quiso contar esta fábula «a los reyes», para aconsejarles, a ellos que juzgan los pleitos, que nunca deben adoptar la actitud cruel del halcón, sino ser compasivos, porque entre los hombres debe brillar la Justicia, la *Dike*, que ampara Zeus, mientras que en el mundo animal tan sólo dominan la violencia y el poder sin trabas del más fuerte. Vale, pues, este breve *exemplum* como sabia advertencia: el mundo humano no debe ser tan feroz como el de las bestias. (Me apresuro a señalar que es distinta la interpretación de esta fábula cuando se recoge en la colección esópica, como veremos luego.) Y tiene, por descontado, el texto de Hesíodo un tinte poético que no se da en las fábulas de Esopo, escritas en prosa sencilla y sin estilo épico.

Pero ya está ahí el trazo más característico de la fábula como género literario: los animales hablan y razonan como los seres humanos. Es decir, tienen lo que los griegos llamaban *lógos*, que es a la vez razón y palabra. Esa es la convención básica en el género: las bestias aquí piensan y hablan. (Y no por un milagro ocasional, como cuando, en un pasaje famoso de la *Iliada*, el caballo de Aquiles dirige a su dueño tristes palabras proféticas, por un especial favor de los dioses.) El mundo de los animales de las fábulas espeja el de los humanos; por eso sirve de paradigma moral. Los comportamientos de las bestias parlantes ofrecen, gracias a ese truco paradójico, una lección de conducta. Las fábulas adquieren así una función didáctica, y reflejan una ética. Bajo sus disfraces muestran cómo esos animales humanizados, con voz y razón, intentan triunfar en su constante y natural lucha por la vida, y así proponen, en ese espejo, una curiosa visión de conjunto sobre la conflictiva sociedad bestial, espejo de la sociedad humana.

A diferencia de lo que decía Hesíodo (cuando insistía en que «los humanos no deben comportarse como las bestias»), el mensaje de la fábula esópica es que la sociedad humana es como la de los animales, despiadada y violenta, y que los coloquios y las palabras afables sirven para enmascarar la violencia o para triunfar con el engaño, únicas armas en esa sociedad bestial. En toda fábula surge un conflicto que se resuelve bien mediante la fuerza o por medio de la astucia, y el final es a menudo cruel, aunque adecuado, según la implacable lógica de las fábulas. (En las fábulas, como ya se sabe, acaban muriendo tantos personajes como en las tragedias griegas.)

IV

Por otra parte, un vistazo a la colección fabulística sugiere que el esquema de fondo de esos breves

1. Incluso no sabemos si Esopo fue un autor real o un personaje de ficción, el pintoresco protagonista de una biografía popular anónima inventada a finales del siglo VI a. C. y retocada luego. Sobre el fabulista conservamos una muy curiosa *Vida de Esopo*, que lo pinta feo y esclavo, astuto narrador de apólogos, víctima de los taimados sacerdotes de Delfos. Pero esto es otro tema.

textos es bastante sencillo. La estructura del relato es casi siempre la de un conflicto con tres momentos: situación inicial, actuación y resultado. En la actuación de los actores enfrentados a la situación conflictiva hay dos factores que cuentan: la fuerza y la trampa.² Cuando dos animales se enfrentan, sucede que uno es más fuerte o se encuentra en una ventajosa posición y otro intenta vencerlo, convencerlo o escapar de él mediante sus razones. El león es, por esencia, el animal más fuerte, y el zorro, en la colección esópica, el más astuto. Por eso son los más frecuentes en la colección de fábulas. Pero entre uno y otro quedan los demás, con diversos grados de fuerza y astucia.

La visión del mundo, es decir, de la sociedad de las bestias parlantes que las fábulas pintan, es conflictiva, pragmática y feroz. En esa sociedad no hay justicia (la *Dike* de Hesíodo) ni compasión hacia el débil casi nunca. Por más que el débil exponga sus razones, es la fuerza la que, al final, dirime la victoria. Contra ella sólo vale la trampa, es decir, el ingenio del zorro. Las protestas de los débiles son vanas. Bien lo dictamina la famosa máxima de La Fontaine: «La razón del más fuerte es siempre la mejor». En vano el corderillo declara su inocencia ante el lobo; éste lo devora con razones o sin ellas. Los pactos con el león no llevan a un reparto igualitario, y es necio pretenderlo.

Veamos, desde esta óptica, cómo cuenta «Esopo» la fábula del gavilán (= el halcón) y el ruiseñor, que leímos en Hesíodo:

«Un ruiseñor, posado en una encina, cantaba como tenía por costumbre. Y un gavilán, al verlo, como andaba falto de comida, se lanzó sobre él y lo arrebató. A punto de morir, el ruiseñor le rogaba que lo soltara, alegando que no era suficiente para saciar el vientre de un gavilán, y que debía buscar, para saciar su hambre, pájaros más grandes. Y éste repuso: «¡Pero imbécil sería yo si dejando marchar el bocado que tengo a punto en mis garras me pusiera a perseguir lo que aún no ha aparecido!»»

Y la moraleja viene a darle toda la razón al gavilán: «Entre los humanos hay insensatos que, fiados en mayores esperanzas, dejan escapar lo que tienen entre manos». (Lo que dice el refrán español: «más vale pájaro en mano que ciento volando».)

La moraleja suele ser un añadido posterior a la fábula, que declara de modo explícito la enseñanza implícita en su resultado. Aquí, como en Hesíodo, la conclusión está clara: el ruiseñor se equivoca esperando clemencia del ave rapaz más fuerte. Su violento

raptor no sólo da sus razones, sino que, en la versión de Hesíodo, insulta al pobre pájaro cantor.

El carácter alegórico del relato fabulístico ya fue bien destacado por los retóricos antiguos, que definieron la fábula como «un relato fingido que da una imagen de la verdad». A través de esa breve escena trágico-cómica, la fábula alecciona sobre la verdad de la sociedad real, y enseña a no fiarse de las vanas apariencias. A diferencia del cuento maravilloso, donde a veces aparecen animales con poderes mágicos, las bestias parlantes no invitan aquí a una evasión hacia lo fantástico, sino a una meditación sobre la sociedad humana. Podríamos hablar de un «realismo irónico» del género que acude a una ficción evidente (en griego, *pseudos*) para descubrir la verdad (en griego, *alétheia*). La intención didáctica y «realista» de la fábula la define y la caracteriza.³

No estará de más citar alguna definición moderna del género, como la de J. Janssens: «La fábula es un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza. La lección que se desprende de la misma está formulada en una máxima, o bien sobreentendida, procede por inducción: es la moraleja. La fábula es propiamente la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción, o, incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría».

Pero no me interesa ahora insistir en el didactismo del género, ni voy siquiera a discutir la última frase de la anterior definición que me parece exagerada. Tan esencial como la moraleja, o más, es la acción de la fábula y que sus actores sean, en la mayoría de ejemplos, animales parlantes (incluso objetos parlantes en casos más raros) que actúan afrontando un conflicto. En todo caso, junto a su didactismo moral, la fábula posee un gracejo o encanto propio, cuenta un caso gracioso que atrae la atención y que es memorable, en buena medida por el tono de farsa que le prestan sus personajes. Pasemos, pues, a hablar de los actores de la fábula.

V

En la colección de fábulas de Esopo, el zorro es el animal más frecuente y el más afortunado.⁴ No es un bicho de gran fuerza, su arma es la astucia y la palabra zalamera. Con ella se defiende del león y del lobo, más fuertes, y procura sacar ganancias de otros animales

2. Existen algunos otros esquemas en la trama de las fábulas. A veces sólo hay un actor (como en «la zorra y las uvas») y en otras la trama es más compleja. Pero el diálogo entre dos animales es el más extendido. Cuando aparece algún ser humano, su función equivale a la de cualquier otro personaje. En principio el mundo de las fábulas es realista, y sólo en muy raros casos sucede algo maravilloso (como «la gata convertida en mujer», por ejemplo). Sobre la estructura de las fábulas el mejor estudio es el ya clásico de Nøjgaard 1964-67.

3. Pero no es sólo una lección para niños, desde luego, como se ha pensado en algún momento. Ya J. J. Rousseau, en su *Emilio*, desaconsejaba el uso de las fábulas en la enseñanza infantil por lo amargo de su mundo moral.

4. Ese zorro ladino merecerá luego, en la tradición medieval, el papel de protagonista en los textos largos del *Roman de Renard* francés o el *Reinhart Fuchs* alemán.

más tontos. Es, por otra parte, un cínico que desmascara las pretensiones de los tontos y vanos, como el mono, y sabe aprovecharse con engaños del macho cabrío, del cuervo y del ciervo. La fábula del zorro y el cuervo es tal vez el mejor ejemplo de la astucia de este animal, al que ya el poeta Arquíloco calificaba de «versátil y aprovechado».⁵ El afán de la zorra es sacar ganancia como sea, no por la fuerza, en la que es inferior, sino con su hábil y taimado ingenio.

Los trucos del zorro (o la zorra) le dan casi siempre el triunfo: se lleva el queso y se ríe de los más tontos. Contrasta esta imagen con la que Semónides ofrecía de la «hija de la zorra», que ya vimos. También contrasta con la del mono, que es vanidoso y necio. Al mono le gusta el disfraz y trata de imitar a otros (a diferencia del papel de listo que tiene en las fábulas orientales, donde actúa a veces como sabio juez). El defecto más censurado en las fábulas es justamente el de la vanidad. El animal que pretende imitar a uno superior o disfrazarse siempre acaba mal. El gusano que quiere estirarse para parecer serpiente revienta, como el sapo que se hincha para parecer un buey (en Fedro); el grajo que se creyó un águila queda enganchado en las lanas del cordero que quiso raptar; la corneja que se adorna con plumas ajenas es pronto burlada y desplumada. La moraleja es muy clara: nadie puede escapar a su condición natural. («Aunque la mona se vista de seda, mona se queda» concluirá un fabulista español.)

El animal más descontento de la serie es aquí el asno. El asno salvaje envidia al doméstico, y éste envidia al caballo, al mulo y al perro. Se cree adorado cuando la gente se prosterna ante la imagen que lleva sobre el lomo; piensa asustar al león con su rebuzno, se viste la piel de éste, trata de competir en canto con las cigarras, y mejorar cambiando de dueño, trampea para evitar la carga pesada (en la fábula de la sal y las esponjas), etc. Tiene, como el Tersites de la *Iliada*, afanes igualitarios, y cuando va de caza con el león y el zorro, pretende un reparto equitativo (y recibe, a cambio, un zarpazo del león). El asno necio siempre acaba apaleado y castigado.

El león ocupa el lugar más alto en la escala de la fuerza. Es el poderoso por excelencia. Aunque sin el título de «el rey de la selva», ejerce como tal. Con él conviene saber guardar las distancias, como hace la zorra, y no pretender tomarlo como socio en ningún reparto. Pero es interesante notar que también el león pasa a veces hambre y necesita de los otros. E incluso el león viejo llega a fingirse enfermo para atraer a su cueva y devorar a los incautos. Es decir,

incluso el león quiere, en el apuro, emular las astucias del zorro.

El lobo queda entre el león y el zorro, en cuanto a fuerza. Pero es poco astuto y acaba casi siempre mal. Es despiadado con los más débiles y no puede dejar de mostrar su naturaleza feroz (en las fábulas medievales resulta repetidamente burlado por el zorro). Los perros son leales, pero demasiado ingenuos. La serpiente es dañina por naturaleza, como el escorpión. El caminante que recoge a una serpiente y le da calor y abrigo sufre su mordedura venenosa. La rana que vadea el lago llevando sobre su lomo al escorpión muere aguijoneada.

La ideología de la fábula es fundamentalmente conservadora: advierte que cada uno debe seguir su condición natural y desconfiar y guardarse de los demás, en esa ley de la jungla donde la violencia y el engaño dominan, y los grandes devoran a los chicos. Ciertamente es que a veces un favor resulta provechoso (como le pasó al león que salvó al ratón y luego fue salvado por éste que royó la red de caza), pero conviene mucho no hacer favores inútiles.

Como decíamos, en este teatro de las bestias hay dos tipos con buenas cartas: el león y el zorro. Pero el león no siempre puede ejercer su poder.⁶ Algunos moralistas políticos, como Maquiavelo o Gracián, aconsejarán a los príncipes utilizar uno u otro disfraz según convenga: unas veces hay que vestir la piel del león, otras la de la zorra, con un consejo que viene de las fábulas.

VI

En la Edad Media perviven traducidos los textos de los fabulistas antiguos, los del griego Esopo y del latino Fedro, contaminados con otros ejemplos en una tradición a la par docta y popular. Algunos *Isopetes*, y, sobre todo, el *Roman de Renard* confirman el largo y perdurable éxito de las fábulas. Me parece especialmente atractivo el caso de ese *Roman de Renard*, un largo poema satírico donde los animales de la fábula reaparecen en un escenario feudal, travestidos con disfraces y ropajes medievales. En la corte del Rey León cobran nueva vida toda una serie de bestezuelas que ahora tienen incluso sus nombres propios. Ahí está Renard, el zorro, que tiene un papel protagonista; Isengrin, el lobo, truhán engañado; Chantecler, el gallo petulante; Tibert, el gato taimado; Brun, el oso torpón; Noble, el león, rey poderoso en su corte feudal, etc. En una pintoresca parodia del mundo cortés de

5. Para la tradición y numerosas versiones de esta fábula en la Historia de la Literatura Europea remito a mi libro sobre *El zorro y el cuervo* de 1995. La comparación con los animales de la fábula apunta al comportamiento, que es similar entre bestias y hombres. Uno puede comportarse unas veces como un zorro y otras como el mono o el cuervo. Aunque puede decirse que «fulano es un zorro», como se decía de un héroe que era «como un león», los ejemplos se refieren siempre a una actuación y evalúan la astucia o torpeza de la elección tomada. Lo importante es el *kérdos*, la ganancia final. Y la palabra, el *lógos*, es un arma para el engaño, si sirve de algo. De ahí su valor didáctico y ético.

6. Quizás sea esto un reflejo de la época arcaica griega, donde el poder real estaba en crisis; el león es mucho más poderoso en las fábulas medievales.

la épica y la novela, aquí están los animales de las fábulas con vestidos y hábitos de la época.⁷ (También en nuestro *Calila e Dimna* de origen oriental, los dos narradores son chacales en la corte del rey león). El éxito de esta obra fue tanto que el nombre propio del protagonista, el zorro Renard (que viene del latín *Reginardus*, «Reinardo») pasó a denominar comúnmente al «zorro» en francés (en lugar del nombre común *goupil*, que venía del diminutivo de *vulpis*, *vulpeculus*). Aquí las bestias se visten con ropas de época, y el zorro se disfraza de monje, cuando le conviene, y se burla de instituciones de su tiempo, como las Cruzadas, los curas, las insignias y la justicia real, por ejemplo. Se da un paso adelante en la humanización de las bestias de la fábula al meterlas en el nuevo escenario y con trajes de época. A diferencia de los fabulistas antiguos, los poetas medievales se sirven de las máscaras de las especies animales para representar a individuos un tanto típicos, provistos de nombres propios y oficios cortesanos.

Los fabulistas del siglo XVIII, como el francés La Fontaine, el inglés Gray, o el alemán Lessing, retornan a los modelos clásicos, pero aprovechan también ejemplos de otros repertorios, como el de las fábulas indias y los ecos de algunas recreaciones medievales. La historia de la fábula en Europa es riquísima. Los autores del siglo XVIII recrean los viejos ejemplos con un nuevo colorido poético, como nuestro Samaniego, o versifican otras nuevas, como Iriarte, trazadas a partir de un patrón más o menos clásico. En su mayoría, según el consejo de La Fontaine, quieren «colorear y alegrar la fábula» —*égayer la fable*—, pero conservan, con ligeros añadidos, el repertorio animalesco clásico, con sus variados disfraces y acentos. La difusión de la fábula como un género poético fácil y popular, de afares didácticos, fue extremadamente prolífica en el siglo XVIII y en el XIX, en muchas lenguas europeas.

La larga tradición española de fábulas en verso podría ser una buena muestra, y lo es, desde luego, su continuación en las fábulas escritas en Hispanoamérica. Y es aquí, en los repertorios de fábulas ultramarinas, donde topamos con una estupenda ampliación de la fauna (y la flora), ya que aparecen hablando las bestias del nuevo mundo, con sus nombres autóctonos. Ahí encontramos nuevas especies como el hornero, el teruterero, la víbora de cascabel, el oso hormiguero, la llama, el chimango, el sijú, el cocuyo, el majá, la jutía, el aguacerito, el traro, el sanates, el guajolote, el ampalagua, el chichicuilete, el cenizote, el cui, la vizcacha, el ñandú, el tijereta, los tatúes, el carancho, el cucarrón, el cóndor, el chingolo, el jaguar, el yagüaré, el huanaco, el espín, el ocelote, el babirusa, el zorrito, el tardo amado, el pizote, el tepescuintle, el huroncillo, y algunos más, según anota M. Camurati

(1978). Estos bichejos de la variopinta y selvática fauna suramericana alternan aquí con los del repertorio más clásico: el zorro, el león, el ratón, el mono y otros personajes del texto esópico, de quienes aprendieron el habla y los modales.

Es muy curioso observar cómo el viejo esquema de la fábula perdura en diálogos con nuevos personajes, donde animales exóticos dialogan con objetos mecánicos modernos, como, por ejemplo, en «El cocuyo y el quinqué» o «La ballena y el telégrafo subatlántico». Sin embargo, bajo los nuevos ropajes, sigue funcionando la estructura antigua y el afán didáctico de los ejemplos clásicos. Y las bestias parlantes continúan como vistosos actores de esas historietas didácticas y alegóricas.

Bibliografía

Fuentes

- ESOPO; BABRIO 1978: *Fábulas*, traducción y notas de P. Bádenas y J. López Facal, introducción de C. García Gual, Gredos, Madrid.
- FEDRO 2001: *Fábulas*, traducción, prólogo y notas de Almudena Zapata, Alianza Editorial, Madrid.
- Le Roman de Renard* 1979: edición, traducción y estudio de Luis Cortés Vázquez, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Estudios

- BOULOGNE, J. [ed.] 2005: *Les Grecs de l'Antiquité et les animaux. Le cas remarquable de Plutarque*, Université de Lille, Lille.
- BUXTON, R. 2000: *El imaginario griego: los contextos de la mitología*, Cambridge University Press, Madrid.
- CAMURATI, M. 1978: *La fábula en Hispanoamérica*, UNAM, México.
- GARCÍA GUAL, C. 1974: *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid.
- 1995: *El zorro y el cuervo*, Alianza Editorial, Madrid.
- 2002: «Samaniego humanista: las fábulas y la poética», in: PALACIOS, E. [ed.], *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Biblioteca Nueva, Madrid, 51-80.
- HOLZBERG, N. 2001²: *Die antike Fabel. Eine Einführung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- JANSSENS, J. 1955: *La fable et les fabulistes*, Office de Publicité, Bruselas.
- JEDRKIEWICZ, S. 1989: *Sapere e paradosso nell'Antichità: Esope e la favola*, Ateneo, Roma.
- 2002: «Animales y sophía: la fábula esópica como mensaje universal», in: PÉREZ JIMÉNEZ, A.; CRUZ

7. El tema del disfraz está ya en las fábulas griegas y latinas. Pero allí el que se disfraza acaba siempre descubierto y castigado. Pero aquí los animales llevan trajes como los humanos y se integran así en el escenario cortesano. Se mantiene, con todo, la antigua lección: siempre se conserva la propia naturaleza, vístase el traje que sea. El zorro actúa como zorro siempre y el lobo no deja de ser un lobo con traje cortesano.

- ANDREOTTI, G. [ed.], «*Así dijo la zorra*». *La Tradición Fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Ediciones Clásicas, Madrid-Málaga, 19-48.
- LEIBFRIED, E. 1967: *Fabel*, Metzler, Stuttgart.
- NØJGAARD, M. 1964-67: *La fable antique*, 2 vols., Gnomon 42, Copenhagen.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. 1998: «Las Fábulas de Félix María de Samaniego: Fabulario, bestiario, fisiognomía y lección moral», *Revista de Literatura* XL, 119, 79-100.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. 1979-87: *Historia de la fábula greco-latina*, Universidad Complutense, 4 vols., Madrid.

3. ANIMAL CHORUSES IN COMEDY

Xavier Riu
Universitat de Barcelona

There are several different aspects to my title, and I will be looking at two of them in this paper: the choruses, and the animals as members of the comic choruses. I will be doing this in an attempt to put together several interpretative problems rather than to provide a detailed investigation of any one interpretation. The last part focuses on the horses in Aristophanes' *Knights*, as an example of the complex ways in which animals are used by Greek comedy. It will be proposed that horses do not even appear in this play.

A. Choruses

Over the last few years there has been a sudden upsurge in the number of studies with respect to vase-paintings (those found in Corinth in the late-seventh century and soon afterwards in Attica, and later elsewhere) that depict first the so-called *padded dancers* or *komasts* and later satyrs as well. From the beginning of this trend the question arose as to whether these figures had anything to do with dramatic performances, but in recent items in the already extensive bibliography this idea is presented as more than a mere possibility and it has forceful advocates.

Of course this concept is not exactly a new one. For instance Webster (1962), Sifakis (1971) (which for years was perhaps the most representative study of animal choruses), Trendall and Webster (1971) all more or less advocate the relationship between the vases and dramatic performance. However it must be said that the idea did not meet with general or clear

approval.¹ As a result, studies on animal choruses in comedy have been few and somewhat limited to the comedic genre, including sometimes an acknowledgment of the general similarity to the vases, but viewed for the most part in relation to the notion of the 'animal' and the possible function of animal representation in, for example, a Dionysian world.²

Suddenly, over the last few years, a whole world seems to have opened up. In fact we have thousands of such vases, the first examples of which date back to the late 7th century (c. 630) and with no gaps: almost every decade is represented in the collections. Furthermore, between the years 540 and 530 there seems to be a shift, when padded dancers begin to wane and the appearance of satyrs becomes more frequent,³ and this is roughly the time at which many experts date Arion, the reputed inventor of the dithyramb. This wealth of representation is too tempting for it not to be used in the periodical renewal of interest in the origins of drama, and as a consequence many contributions which attempt to elucidate the relationship between padded-dancers, symposiasts, satyrs, dithyramb, circular choruses, comedy, etc., are seeing the light.

As to the depictions of animal choruses themselves, we have some 20 examples dating⁴ from ca. 510 to ca. 480. Before that, we have only the Berlin knights (540-530),⁵ and later, the so-called Getty birds, which have been dated at 414,⁶ 440-430⁷ or 450-440;⁸ these may represent a chorus, but are in fact two cocks gesturing or dancing on each side of a piper. Green 1985 interpreted this vase as a depiction of Aristophanes' *Birds*, but there are no cocks in this play and – if they

1. A quote from Osborne 2008, 398 illustrates this point: «Cook, reviewing the book [Trendall and Webster 1971] in *Classical Review* referred the reader to Seeberg's *Corinthian Komos Vases*, remarking that Seeberg was 'much more circumspect in interpreting them' [*scil.* as pre-dramatic monuments], but Trendall and Webster's lack of circumspection is actually good to think with». Here one can see, simultaneously, the circumspection with which the idea was originally received, the circumspection that characterised other contemporary work, and the more enthusiastic reception that it encountered later on.

2. This evolution of scholarship is taken up by Rothwell 2007, 183, in the first paragraph of his conclusions: «I began this project with the assumption that animal choruses were rooted in some primitive fertility cult. I had imagined also that these costumed dancers represented a world allied with daemonic powers, embodying the antithesis of humanity or revealing a subversive animal world latent in human beings. On both counts my ultimate findings have been different». Whether we agree or not with his findings (and with such a complex and all-embracing book one may easily find oneself at the same time agreeing and disagreeing in many an issue) this is roughly the development made by scholarship on animal choruses over the last few years.

3. Satyrs are as old as padded dancers, but start becoming more frequent ca. 550; padded dancers disappear ca. 540. In Attica padded dancers appear at least ca. 580; fully equipped satyrs ca. 570.

4. On the dates of these vases, Green 1985. Cf. Osborne 2008, 397 n. 11.

5. This vase depicts not exactly animals, but rather men ostensibly disguised as horses and younger men straddling their shoulders. (ABV 297 no. 17; *Para.* 128 no. 17, *Addenda* 78, Green 1985, no. 3, fig. 6, Rothwell 2007, pl. I. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin F 1697).

6. Green 1985.

7. Steinhart 2004, 22.

8. Krumeich 1999, 42 n. 8.

belong to a comedy, and one that we know – they would more likely represent the two *logoi* of *Clouds*, as suggested by Taplin 1987, 95-102 (according to *Schol. in Nub.* 839 the *logoi* were introduced as fighting cocks, each one in a cage). After ca. 480 such choruses disappear from vase paintings. The fact that 486 is the accepted date for the introduction of comedy into the City Dionysia may not be just a coincidence, but it is difficult to interpret.⁹ Be it as it may, with the possible exception of Magnes' comedies, which cannot be dated accurately, we have no information on comedies with animal choruses until ca. 440, and from probably the 430s to the end of the century there seems to be a revival: we have 13 titles of comedies bearing the names of animals in the plural; they then seem to wane again, since there are only three more titles which may be dated to the 4th century.

It is clear that a theory is taking shape in academic circles with respect to vase paintings. Of course every scholar is wont to introduce a nuance or reject particular connections of one kind or another, one may go farther than another, but in general there is a wide-ranging agreement that these vase-paintings display some sort of performance (hence some scholars might place them in the realm of public performances, others in symposia, others in public symposia like *syssitiai* or the like). Also, many experts would agree that, at least in most cases, they represent some kind of chorus: in the great majority of cases they appear in groups of two or three.¹⁰ Apart from this, it may be said that there is agreement on the questions, but not in the answers. The situation, with respect to the main points that concern us here, may be summarized as follows:

1. Some experts would identify such figures (padded dancers, satyrs, etc.) with performances of a comic type, just because they appear rather undignified and grotesque to our eyes. Many experts do not mention this, and I for one am not sure that such a connection is necessary. For instance, one vase¹¹ depicts what seems to be a hunting scene with padded men; Steinhart (2007, 206), for instance, says that since there are *komasts* «it could hardly have been very serious in tone», but one of the *komasts* is being eaten by a panther, which is not an obviously comic scene. In general, the presence of symbols of terror, such as panthers, sirens, and sphinxes on vases depicting satyrs has led

some scholars to suggest that satyrs were not figures of fun in late-seventh and early sixth-century Greece.¹² All this, however, is highly speculative and is based more on our own reaction to such figures than on information regarding Archaic Greece. And our reaction is based in turn on information from other contexts and other periods of history. In fact the categories 'risible' and 'serious' vary greatly over the course of time and other dichotomies interact with them, such as (and this is well attested in Greece in connection with both the laughable and the serious) 'high' or 'noble' vs. 'base'. Animals, like human beings and gods, have a place on both sides of these dichotomies, although with different meanings (or rather different usages). Thus, not all these representations will have the same meaning –which is quite obvious in itself, since there are very different kinds of representations among these vases. For instance, when the *komasts* are shown together with symposiasts, they are sometimes interpreted as acting in contrast with them, as *akletoi* entertainers, or as a «negation of the symposion code».¹³ This may be true in some cases, but certainly not in all. Accordingly, other scholars have interpreted them as symposiasts like the rest¹⁴ or as professional entertainers.¹⁵ We are in the Archaic, not in the Classical world, but I would like to recall that in Classical Athens it was necessary for the members of the choruses to be citizens, and *if* these vases show choruses, and allowing for the different ways in which citizenship was defined in different periods, there is no reason to suppose that in the Archaic period the situation in this respect was very different.

2. Some experts tend to identify the padded dancers with satyrs, but many disavow such a connection. The fact that around the middle of the 6th century the padded dancers tend to disappear and that Satyrs become increasingly frequent, calls for some interpretation, but most scholars would not interpret this as simply a substitution.

With respect to animal choruses in vase painting (and in fact these depictions are not all animal choruses in a strict sense, but rather choruses of riders on various animals), we do not even know whether they are all to be interpreted as the same kind of chorus. We have (I have omitted two cups which show a lone dolphin-rider on the interior tondo):

9. As noted by Taplin 1993, 8.

10. Cf. Seeberg 1971, 1-2.

11. Corinthian alabastron, c.620-595 BC, Paris, Musée du Louvre S 1104.

12. E.g. Hedreen 1992, 167-70; Green 2007, 101. See also Rusten 2006, 52 and n. 50.

13. Seeberg 1995, 3. Cf. Rothwell 2007, 23 and notes for other bibliography.

14. For instance, in a Corinthian bowl (British Museum 61.4-25.45 [AN496279001]) by the Medallion Painter, ca. 600-575, the padded figures are just dressed differently from the lying symposiast, but their heads, hair and beards are the same. Fehr 1990, 192 sees an evolution from «fat dancers with stumpy proportions, a big head, and often a physical handicap» to «more "normal" men without such signs of a low social standing». This has been noted also by others, in different ways, and the Attic representations of such scenes show an increasing tendency to display nude rather than padded figures, and not particularly undignified.

15. Steinhart 2004, 53-54.

1. The Berlin knights on the shoulders of men disguised as horses.

2. The Boston *Ostrich/Dolphin Riders*,¹⁶ a vase that shows six ostrich riders facing a small bearded and rather outlandish figure and an aulos-player on one side and on the other side six dolphin riders in rows of three, also facing an aulos-player.

3. The Olto's *Dolphin Riders*.¹⁷ Here the riders wear breastplates, Corinthian helmets and greaves, and hold shields and spears; they are hoplites rather than knights. The word ΕΠΙΔΕΛΦΙΝΟΣ (ἐπὶ δελφίνος) is written in front of each rider, as though the words were coming from their mouths.¹⁸ There is no piper.

4. Two Attic lekythoi, one in Athens,¹⁹ the other in Palermo.²⁰ They are similar: both show two bearded dolphin-riders and an aulos-player. The riders wear breastplates, helmets with high crests, and cloaks. Each carries two spears. The main difference is that on the Athens vase they are on each side of the aulos-player, whereas on the vase in Palermo both ride to our left, towards the aulos-player, and the first is looking back at the other. The vase that shows the aulos-player in the middle might suggest a circular chorus around the player.

5. Paris dolphin-riders.²¹ Eight bearded dolphin-riders wearing helmets and corselets. Each rider is carrying two spears and is raising his left arm. An aulos-player stands in their midst. Either they are moving in rows, rather than in a single line, or their arrangement suggests a circular chorus with the aulos-player in the centre.

6. Bull-headed dancers²² which could be either Minotaurs or river-gods.

7. The London Birds.²³ These are two men dressed up entirely as birds, dancing and looking backwards towards an aulos-player.

8. Berlin birds.²⁴ These are men wearing long cloaks and cock masks who are standing behind an aulos-player.

9. The Getty birds.²⁵

10. There are also several depictions of what may be dolphin choruses, but with no aulos-player. In these

vases the pattern of figures is circular, but this might be only because they are depicted all around the vase. In some cases they are half-men half-dolphins. They are often taken to represent the story of the pirates in the *Homeric Hymn to Dionysus*, but Csapo 2003 shows that this is not necessarily so, and his conclusions hold: dolphins (and Nereids) «are symbolic dancers from their earliest appearance in Greek art, myth and literature». «Dolphins have a particular association with komastic dance, round-dance and cult dance, especially the dithyramb, and for all these reasons they develop a close association with Dionysus». This is correct, although the last sentence presupposes an evolution and a causal connection that in fact we do not know: they have a clear association with Dionysus, but we do not know the reasons or whether there is indeed a development.

In this summary it can be seen that the only “animal choruses” in the true sense are the bird choruses, in which the *choreutai* are men wholly disguised as birds, and perhaps the bull-headed men.²⁶ The Berlin knights could also be similar to Aristophanes' *Knights* (however I will refer to this play later). All the other figures are quite different from what we know of comic choruses. As to the kind of performances or the genres with which these paintings might be related, current academic opinion points mainly in two directions: either to some sort of comic performances, or to dithyramb. In my view a comic performance is not a likely scenario in most cases, and I would endorse a comment by Jeffrey Rusten (2006, 52): «The reason these vases had all been connected with Old Comedy was the inherent silliness of an animal-riding chorus. Yet apart from this incongruity, there is nothing else about a chorus of men, often in armor but never costumed or masked, riding animals (often dolphins) to the accompaniment of the pipe, that necessitates Old Comedy». If they have to be identified with some of the known genres, the dithyramb is perhaps the most plausible possibility. The dithyrambic theory with respect to dolphins is particularly strong.²⁷ In general there has

16. Attic black-figure skyphos, ca. 500-490, *ABV* 617; Green 1985, nr. 17, fig. 20a-b; Rothwell 2007, pl. VI-VII. Boston Museum of Fine Arts 20.18.

17. Attic red-figure psykter, ca. 510, *ARV*² 1622 no. 7 bis; *Para.* 259 no. 326; *Addenda* 163; Green 1985, no. 6, fig. 9; Rothwell 2007, pl. V. New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of the Norbert Schimmel Trust, 1989 (1989.281.69).

18. Sifakis 1967 argued that this could be part of an anapaestic parodos.

19. Kerameikos Inv. 1486, *ABV* 518; Green 1985, 102 no. 13 fig. 16a-b.

20. Museo Archeologico Regionale, 2816, Trendall and Webster 1971, 23 pl. I.14; Green 1985, 102 no. 14 fig. 17.

21. Attic black-figure cup (ca. 490-480), Louvre, CA1924. *ARV*² 1622; *Para.* 259; *Addenda*² 130; Green 1985, no. 30.

22. Attic black-figure hydria (ca. 520-500), London, British Museum B 308, Green 1985, 101 no. 5 fig. 8. Attic black-figure cup (ca. 510-500), Oxford, Ashmolean Museum 1971.903, Green 1985, 101 no. 7 figs. 10a-b.

23. Attic black-figure oinochoe by the Gela painter (ca. 500-490), London, British Museum B 509. *AVB* 473; *Para.* 214; Trendall and Webster 1971, pl. I.12; Green 1985, no. 8; Rothwell 2007, pl. II.

24. Attic black-figure amphora (ca. 480), Berlin, Staatliche Museum F 1830. Green 1985, 11; Rothwell 2007, pl. III.

25. Malibu. J. Paul Getty Museum 82.AE.83. Green 1985, figs. 3, 22; Rothwell 2007, pl. IV.

26. Also the dolphins in no. 10, but they are different in that they are not men disguised, but dolphins, in some cases with feet, in some they are half-transformed men.

27. Cf. especially Csapo 2003.

been a marked tendency over the last few years to a dithyrambic (or “dithyramboid”) interpretation of many of these vase paintings, including some of the padded dancers and even the satyrs. Even the old hypothesis by Wilamowitz of a dithyramb sung by a chorus of satyrs has reappeared in some studies in order to explain these paintings – although perhaps ‘dithyramb’ is too precise a word to use in this context, hence the use of the term ‘dithyramboid’.²⁸ There is in fact a dispute as to whether the dithyramb and circular chorus are one and the same or if they are different genres. I will not enter this discussion, but one brief comment at least is needed: dithyrambs and round choruses have been contrasted as ‘ritual’ and ‘theatrical’ respectively.²⁹ Yet this distinction raises two problems:

1) The contrast between ‘ritual’ and ‘theatrical’ in Archaic and, at least partially, in Classical Greece may not be so clear cut. I have never seen a specific argument in support of this distinction and I wonder what notion of ‘ritual’ underlies this differentiation. Something which is performed publicly in honour of a god and which occurs regularly on the same day of the year in the theatre is what? Is it theatrical? Or is it ritual? Is it theatrical entertainment? Or is it ritual tout court? Or is it ritual entertainment? This distinction leans heavily on the presupposition that these genres must be different because the ‘theatrical’ circular chorus is too complex to be ritual.

2) The notion that dithyrambs are a particular kind of circular chorus is highly compelling, but it neither entails nor gives any support to the idea that dithyrambs and circular choruses are two different things. A study by Armand D’Angour (1997) concludes, quite convincingly, that the old dithyramb was processional and acquired its circular shape in the theatre. He gives this innovation not to Arion but to Lasos in the late sixth century. Our sources point to one or several evolutionary processes of the dithyramb, and we know that the Hellenistic scholars had some trouble in classifying dithyrambs, but this is quite different from supposing that dithyrambs ceased to be dithyrambs or that they gave way to something different, which is no longer identifiable with the dithyramb.³⁰ The only support for this theory comes from the fact that dithyrambs are rarely named in inscriptions dealing with choral performances in the theatre. However, this does not necessarily mean that they are not dithyrambs: furthermore, in the few texts men-

tioning the events of the Great Dionysia only ‘boys’, or ‘men’ are mentioned (or perhaps *kômoî*), and neither dithyrambs nor circular choruses are cited, although this does not mean that these choruses were not dithyrambs and, as such, circular choruses.

B. The animals in the choruses

To study the role of animals in the comic chorus we must turn to the comedies of Aristophanes, because an analysis of the role of animals is not entirely feasible from just a title or a few fragments. Of the Aristophanic plays that are available in their entirety, four bear the name of an animal in plural (in one case implicitly), and they have a chorus in which the animal named or implicit in the title is somehow present. However, their presence is very different in the four plays.

1. In *Knights*, the chorus is made up of knights, who either go on foot or ride their horses (probably not real horses, but either theatrical props or men disguised as horses, as in the vase in Berlin); in all events, the horses do not speak and are referred to only once.

2. In *Wasps*, the members of the chorus are not really wasps, but old Athenian jurors who, like wasps, act in swarms and “sting”.

3. In *Birds*, the chorus is made up of birds. They are humanized and they speak, although they represent birds.

4. In *Frogs*, the frogs are a secondary chorus which acts only from line 209 to 262. The fact that the play is not named after the real chorus of dead mystic initiates, but after this chorus of frogs is curious, and has been the subject of much debate.³¹ Be this as it may, their role in the play is limited and may be a way to suggest the marshes of Dionysus *en limnais*.³²

Thus, the only play in which the chorus is composed of “real” animals is *Birds*. In *Wasps* the animals are in fact metaphors. In *Frogs* they appear in just one scene. In *Knights* they may appear or not, and in all events they do not speak and are only alluded to once, in the parabasis (595) – and perhaps are not even there, as shall be noted below. Quite curiously, *ἵππος* and other derivative words seldom appear in this play; we find *ἵππεύς* 4 times (225, 242, 610, 627), once *ἵππιος* (an epithet of Poseidon, 551), *ἵππαγωγοί* (599), *ἵππαπαί* (602), and the two names Hippodamos (327) and Hippias (449) once each; *ἵππος* it-

28. Csapo has used this word in several of his contributions (e.g. Csapo and Miller 2007, 22).

29. See particularly Csapo and Miller in their Introduction to 2007, p. 8.

30. Csapo and Miller 2007, 33 n. 34 cite Käppel 2000 and D’Alessio (forthcoming) on the distinction between circular *choroi* and dithyrambs. However, Käppel dates the expression ‘circular chorus’ to designate non-dithyrambic compositions as possibly arising in the 4th century. D’Alessio offers a complex view of the problem of names and disavows explicitly the distinction between cult songs and competition songs at least for the 5th century and probably later (n. 39 in the present form of the text; I am grateful to the author for letting me read this still unpublished work).

31. There has also been much debate as to whether these characters were seen on stage or only heard. For a brief but clear exposition of the question, see Dover 1993, 56-57. Andrisano 2010 proposes new arguments for the visibility of the frog-chorus. Reig 2007, 56, 60-4 offers a compelling view of the relationship between the two choruses.

32. Cf. Riu 1999, 135.

self occurs only 3 times (552, 595, 1266). Of these three passages, two are in songs and one refers to the knights' horses. This latter passage is the only mention of the knights' horses in the whole play, but I am not certain that it actually refers to the horses themselves, as the wording of the passage in which it appears suggests an obscene reading.³³ Of course we cannot be sure that this reading was intended by Aristophanes and understood by his audience, but the fact is that many words support such an interpretation, and some of them quite clearly point to this reading.

The passage is the *antepirrhema* of the *parabasis* (Eq. 595-610):

Ἄ ξύνισμεν τοῖσιν ἵπποις, βουλόμεσθ' ἐπαινέσαι.
Ἄξιοι δ' εἶς' εὐλογεῖσθαι πολλά γὰρ δὴ πράγματα
ξυνδιήνεγκαν μεθ' ἡμῶν, εἰσβολάς τε καὶ μάχας.
Ἀλλὰ τὰν τῇ γῇ μὲν αὐτῶν οὐκ ἄγαν θαυμάζομεν,
ὥς δ' εἰς τὰς ἵππαγωγούς εἰσπηδῶν ἀνδρικῶς,
πριάμενοι κώθωνας, οἱ δὲ καὶ σκόροδα καὶ κρόμμνα·
εἶτα τὰς κώπας λαβόντες ὥσπερ ἡμεῖς οἱ βροτοὶ
ἐμβαλόντες ἀνεβρούξαν· «Ἰππαπαῖ, τίς ἐμβαλεῖ;
Ληπτέον μᾶλλον. Τίδρωμεν; Οὐκ ἔλας, ὦ σαμφορά;»
Ἐξεπηδῶν τ' εἰς Κόρινθον· εἶτα δ' οἱ νεώτατοι
ταῖς ὀπλαῖς ὥρυττον εὐνὰς καὶ μετήσαν στρώματα·
ἦσθιον δὲ τοὺς παγούρους ἀντὶ ποίας Μηδικῆς,
εἴ τις ἐξέροποι θύραζε κακὸν βυθοῦ θηρώμενοι·
ὥστ' ἔφη Θεώρος εἰπεῖν καρκίνον Κορίνθιον·
«Δεῖνὰ γ', ὦ Πόσειδον, εἰ μὴδ' ἐν βυθῷ δυνήσομαι
μήτε γῇ μήτ' ἐν θαλάττῃ διαφυγεῖν τοὺς ἱππέας.»

«We want to praise a secret that we share with our horses. They are worthy of our praises; for, in truth, they have gone through many affairs with us, both incursions and battles! But their exploits on land we do not admire as much as when they manfully leapt into the transport ships, having purchased drinking-cups, some of them also garlic and onions; then they seized their oars just like we men and pushed hard, all swollen up: "Hippapai! Move over! We must take better hold! What are we doing here? Samphoras! Are you rowing or not?" and leapt ashore at Corinth. Then the youngest hollowed out beds with their hooves and went to fetch bed-clothes; instead of Persian grass, they ate *pagouroi*, if any crept out of doors, even catching them in the deep; so that Theoros declared that a Corinthian crab said, "It is dreadful, Oh Poseidon, if neither in the deep, nor on land, nor in the sea, I shall be able to escape the knights."»

Σύννοια may have the neutral meaning 'to know

something about somebody', and this is the usual translation in this passage (whenever it is translated, for quite often it is not). However, its meaning presents other nuances very often, and almost always in Aristophanes. When the complement in dative is a reflexive pronoun it rather means 'to be aware of something' or 'to have something on one's conscience' (Eq. 184, *Vesp.* 999, *Thesm.* 477). In all the other Aristophanic occurrences it means (according to the *LSJ* definition) 'to share the knowledge of something with somebody, to be implicated in or privy to it', i.e. 'to know someone's secret' (*Lys.* 841, *Thesm.* 475, 553, *Ran.* 960, *Eccl.* 17, *Pl.* 214). Hence my translation.

Ἴππος may, according to Hesychius (s.v. ἵππον) designate the genitals; in comedy it is used to allude to the penis several times and derivatives of the word are very productive in this sense.³⁴ The words for 'knight', 'horse', and 'ride' furnish many *double-entendres* in comedy: ἵπποδρομία *Pax* 899; ἵππεύς *Anaxil.* 22, 10, *Lys.* 676f.; ἵππικός *Eccl.* 846 (with *scholia*), *Lys.* 676, *Eupolis* 293 K-A; the tyranny of Hippias, *Vesp.* 502, *Lys.* 619; ἵππόβινος *Ran.* 429; ἵπποκλειδῆς fr. 721 K-A; κέλης *Lys.* 59f., *Pax* 900, *Pl. Com.* 188, 18 K-A;³⁵ κελητίζω *Thesm.* 153, *Vesp.* 501, *Pax* 900.

Here the horses set sail, and the idea of 'embarking', 'navigate' and others are highly useful in producing obscene meanings in comedy;³⁶ no obscene usage is attested for εἰσπηδάω, but we have πηδάλιον (cf. Henderson 1991, 123).

Let's examine what the "horses" do once they have embarked. First they hold the oars "like we mortal men";³⁷ we know that 'oar' (ἐρετμόν) designates the phallus in *Pl. Com.* 3, 4 K-A (cf. Hesych. s.v. and also ἐρέσσειν in *A.P.* 5, 54, 4; 5, 204, 2) and *Pax* 142 (πηδάλιον, cf. *Thgn.* 458 and *Theophil.* 6.3, who probably imitates him). We do not know of any occurrence of κώπη in this double meaning (unless C. Ruck [1975, 51 n. 97] is correct in interpreting the scene with Charon in *Ran.* 180-270 as anal intercourse). Be it as it may, we have δικοπεῖν in *Eccl.* 1091. As for λαμβάνειν, it is a very general word and it may easily take on the meaning required by the context. In comedy we find it several times with a complement denoting a sexual organ: *Ach.* 274; *Vesp.* 1342; *Lys.* 1115, 1121; *Eccl.* 1020.

Immediately the "horses" ἐμβαλόντες ἀνεβρούξαν, which I have translated as "pushed hard, all swollen up". The latter word was corrected into ἀνεφρουάξανθ' by Walsh and van Herwerden, but the manuscripts are unanimous. Compounds with -βάλλειν are (according to Henderson 1991, 170) preferred by

33. I made this interpretation in Riu 1985. The following section is for the most part a translation of this paper with some additions. This type of reading was briefly suggested by Ruck 1975, 57 n. 23, in a comment on the presence of crabs in this passage.

34. Cf. Henderson 1991, 126, 127, 136, 148, 165, 169, 177. I have borrowed most of the parallels from this extremely useful book.

35. Cf. Eust. in *Od.* p. 1539, 34.

36. See the numerous examples of "Nautical Terminology" in Henderson 1991, 161-166.

37. This may produce a supplementary joke: βροτός is used of mortals as opposed to gods, so here the chorus members are referring to their "horses" as immortal deities.

Aristophanes and, as far as we can tell, by comedy in general; thus we find καταβάλλειν³⁸ in *Pax* 896, *Ach.* 275; προσβαλεῖν in *Ach.* 994; ἐμβάλλειν is in Pherecr. 155, 14 K-A;³⁹ ἔμβολον in Ar. fr. 334 K-A, *Birds* 1256, Eub. 75.10ff K-A. Ἀναβρυάζω occurs here only, and a *scholium* on 602 and the Suda (s.v.) gloss it by ἀνεθορύβησαν, ἀνέκραγον. However, βρυάζω has nothing to do with sound; it rather means 'to swell', 'be full of sap', 'overflow', also 'to enjoy', also 'to be pregnant'. Βρυάκτης is 'the jolly god' in Orpheus, *ap.* Stob. 1, 1, 30;⁴⁰ βρυασμός means 'voluptuousness' in Epicurus (*ap.* Plut. *Mor.* 1107a). By joining the meaning of βρυάζω with the prefix ἀνά the image is clear enough.

We then re-encounter the verbs ἐμβάλλειν, λαμβάνειν, and immediately Οὐκ ἐλάῳ, ὦ σαμφοῖρα. Ἐλαύνω is synonymous with βινεῖν in *Eccl.* 37ff., Pl. Com. 3, 4 K-A, *Ach.* 995; in compounds, κατελαύνειν in *Pax* 711, *Eccl.* 1082; ἐξελαύνειν Antiph. 300 K-A.

They go to Corinth, a city famous for its dissolute life. In comedy: Pl. 149, *Thesm.* 404, 648, fr. 928 K-A, Cratin. 299, 4 K-A; Steph. Byz. s.v. glosses κορινθιάζομαι as τὸ ἐταίρειν, ἀπὸ τῶν ἐν Κορίνθῳ ἐταίρων, ἢ τὸ μαστροπεύειν and he refers this to Aristophanes' *Cocalos*. It may be worthwhile recalling Poliochos' title Κορινθιαστής, which probably means 'whoremonger', and Ar. *Lys.* 91ff., which according to Willems 1919, 2.420-21 may refer to χαυνοπωκτία and which should be compared to Ar. Pl. 149-52.⁴¹

Once in Corinth, the youngest ταῖς ὀπλαῖς ὥρτυον εὐνάς. Ὀρτύω and its compounds also mean 'to fuck': *Pax* 898, *Av.* 442, *Nub.* 714,⁴² Pherecr. 155, 19 K-A (κατορτύτειν). Here it appears together with εὐνή, which is not an obscene word, rather the opposite, and which is found with some frequency in epic, lyrical and tragic works. It also appears, however, in erotic contexts.⁴³ In comedy we must cite in this respect *Eccl.* 959, 967 (cf. ξυνευνή in v. 954) and *Thesm.* 1122.

The same young horses that dig out their beds go fetching βρώματα according to ms. R, or στοῦματα, according to the rest of manuscripts. In the first case this is, one supposes, the food mentioned later on; in the second it is probably the bedcovers for the beds they have just dug out.⁴⁴ These horses eat παγούροι instead of ποῖα Μηδική. Ἐσθίω, both alone and in compounds, often has an obscene double sense in comedy, and in general the correspondence between the terms for eating and sex is commonplace.⁴⁵ The πάγουρος is a kind of crab, and this may be surprising, since horses are herbivores. Even supposing that καρκίνος was a derogative term used for the Corinthians, this is not the word used in this verse. Comedy often plays with the literal meaning of words, and here we could have one of these plays on words: πάγουρος literally means 'strong tail', and οὐρά, as well as other terms indicating more or less the same, like κέρκος and ὄρρος, is a well-known euphemism for 'penis'; a relationship which is not exclusive to the Greek language.⁴⁶

The ποῖα Μηδική is not out of place in this passage, since this was the name of the grass on which most usually horses fed.⁴⁷ However, in our present context this expression raises some peculiar connotations that point us in two directions. In the first place, ποῖα (or ποίη, in the epic form) is found several times in erotic contexts: in *Iliad* xiv 347 it is the grass that grows during the sacred intercourse between Zeus and Hera; in *Theogony* 194 it is the grass that sprouts around Aphrodite's feet the first time she sets them on the ground in Cyprus; in 576 Athena places garlands of ποίη around Pandora's neck, Pandora being the prototype of all women. In Archilochus 196a, 23 W the ποητρόφους (or ποηφόρους) κήπους may well designate female pubic hair; in Pindar *Pyth.* ix 37 this word is used to denote the defloration of Cyrene by Apollo. In Sappho (31 V), on the other hand, it is used to compare the paleness of a girl in love. Moreover, we know that comedy often uses names of grass, or the land it covers, to designate female pubic hair.⁴⁸

38. 'Ejaculate' in technical prose: Men., *Georg.* 37; Epicur., *Nat.* 908; Sor. 1.33. Cf. also βαλλίον, 'phallus' in Herod. 6, 69. Cf. Henderson 1991, 170.

39. στορόβιον ἐμβαλὼν τινα (on στορόβιον cf. Pl. Com. 285 K-A).

40. Detienne 1986, 96 translates his name as «l'Exubérant»; pp. 96-97 is a good description of the meaning and some connotations of βρυάζω.

41. Cf. Henderson 1991, 211 n. 10.

42. Here διορτύτουσιν does not mean "to copulate" directly, but notice again the conjunction of Corinthians and this verb. In this case 'Corinthians' is a pun for κόρεις or 'bugs', and they are the active party who penetrate Strepsiades' πρωκτόν and pull his balls.

43. E.g. Mimn. 7, 3 Gent-Pr; Semon. 7, 53 W; Soph., *Tr.* 109; Eur., *Med.* 1027, *Bacch.* 223; its usage as 'wife' in Eur., *I.A.* 1355 must be recalled, as well as εὐνημα 'union, hymen' in *Ion* 304.

44. One may also wonder why they have to go and fetch them, as soldiers were supposed to carry all they needed with them (cf. e.g. *Schol. Ach.* 1097). However this is no reason to prefer the other reading: both are equally possible.

45. Some examples of the use of the verb in comedy: *Ach.* 797, 799; *Pax* 449, 852, 1353, 1359, and esp. 1167; probably *Av.* 76, *Pl.* 255, and fr. 600 K-A (= Poll. 2, 189, which must be compared to 7, 180 = Pl. Com. 75 K-A).

46. Cf. Henderson 1991, 27, 128. Some examples: Soph. fr. 1078; Antiph. fr. 129, 4 K-A; in compounds, CA 1352 (ἀπο)μυζουρίς, CA 1367 νόθουρος and Hesych. μυλουρίς.

47. Strab. xii 525, cited by Herodian in *Gramm. Graeci* III, vol. 2, p. 316.

48. Cf. Henderson 1991, 20, 46, 135-6.

This is not, however, what these “horses” “eat”, but rather “strong-tailed” animals.

The other direction is suggested by the word Μηδική and the parallelism between *epirrhome* and *antepirrhome*. The two *epirrhemata* are strictly parallel: both praise the warlike courage and the manly strength displayed in war. The *epirrhome* (565-580) sings of the courage of the knights’ forefathers and of their triumphs, and in comedy the fathers are those who fought in the Persian Wars, at Marathon and Salamina. The *antepirrhome* sings of the manly courage of the knights in an expedition to Corinth.⁴⁹ However, at the end of the *epirrhome* a contrast is already suggested, when the knights of the chorus demand to be permitted κομᾶν and ἀποστλεγγίζειν once the war is over. Κομάω, besides its primary meaning ‘to let the hair grow long’, means ‘to revel’ in the genre of comedy and quite often ‘to be a homosexual or degenerate’, in connection with εὐρυπρώκτος or the like, or, in relation to this, ‘laconize’ (*Nub.* 348, 1101; *Vesp.* 466, 1317; *Au.* 1282; *Pl.* 170). Pederasty was, after all, an aristocratic practice, and a good deal of the Aristophanic humour on the subject is based on this fact. As for the baths,⁵⁰ they are usually mentioned by Aristophanes with respect to an easy life, in contexts of feast and richness, either before a banquet or before making love (*Eq.* 50; *Pax* 868, 1139; *Au.* 132, 140; *Lys.* 1066; *Pl.* 615; frs. 109, 110.3). It must be recalled that the baths are also frequented by the young debauchees represented by the Wrong Argument (*Nub.* 991, 1044-54).

The contrast, suggested here, between the knights and their forefathers⁵¹ is developed in the *antepirrhome*, in which almost every significant word admits an obscene interpretation. Thus, the adventures of the present-day knights do not match the military prowess of their forefathers who expelled the Persians (they do not eat Persian grass, but ‘strong-tailed’ crabs),⁵² and they seek sex rather than battle in Corinth.⁵³

This reading is also the best way to explain the fact that, although these praiseworthy actions are credited to the horses, as though the knights had no intervention in them, it is quite clear that they have been performed by the knights themselves.⁵⁴ At the end a Corinthian crab complains that he cannot escape the knights (not the horses): it is *they* who have been praised all along, or more exactly a specific part of their anatomy.

If this reading is correct, then the knights’ horses are *never* mentioned in this comedy, which could mean that they were not present on stage and were substituted by (perhaps extremely ostentatious) phalluses. Of course it is possible that there were (theatrical) horses and that they were metaphorised as penises in the *antepirrhome*. Indeed we have three possibilities:

1) either there were no horses on stage, only the choreuts’ phalluses;

2) or there were horses present and in these verses they are metaphorised into penises;

3) or else my reading of these verses is wholly invalid. This is of course possible, but the concentration of words pointing to an obscene meaning, and particularly the παγούροι and the verb ἀναβουάζω, the two words that are most out of context here, need some interpretation.

If there were no horses on stage, then, we are left only with *Birds*, and the passing frogs, as animal choruses in the extant comedies of Aristophanes.

I would like to reach a simple, brief conclusion: we have animal choruses on the vases, but they may not represent comedies. In some cases this seems to be quite likely: the dolphins are more likely to represent dithyrambs or round choruses, since the hoplites do not appear to be wearing any form of comic costume. Some 50 years after the production of the last vases we have several comedies which have plural animal names in their titles, and as such these plays would probably include animal choruses. Four of these are extant, and they are all very different: the animals are in one case, perhaps two, metaphors (wasps, horses); in another a passing chorus which sings just one song before the parodos, and only in *Birds* is the chorus composed of birds. Of course they are also metaphors, but animals in Greek literature are somehow always metaphors, a fact which does not prevent them from being animals at the same time: at least the birds are birds, and not jurors or penises.

The great variation in the use of animals in just four comedies of Aristophanes tells us that we should be very careful in guessing what the animal choruses – or choruses with animals – might mean in the archaic depictions. Besides, there is a gap of some fifty years between the last depictions and the first animal choruses in comedies, a gap filled by only three titles attributed to Magnes. This also means that animal

49. This may refer to the expedition of 425, the summer previous to the performance of *Knights* (cf. Thuc. III 42, 45).

50. ἀπεστλεγγισμένοι means ‘scraped clean, fresh from the bath’ (LSJ).

51. Only suggested, but quite explicitly, since the verb κομάω and derivatives, when referred to hair and men, is regularly presented as negative in Aristophanes, in the same way as, conversely, the warriors of the old generations are presented positively.

52. Some ancient commentator probably saw a reference to the Persian Wars in the word Μηδική, since one scholiast to v. 606 writes: ἐπεὶ τοῖς Ἀθηναίοις ἔθος ἦν Μήδων κρατεῖν.

53. In ancient Greek, as now in several languages, words that designate sexual aggression serve to describe any kind of violent attack. Thus the whole section could simply mean something akin to “they fucked them up”. However, if we must extract any narrative sense from all those obscene suggestions, the words designating sexual attack are not directed solely at the Corinthians, but are also used among the knights themselves during their trip.

54. This has been noted since the *scholia* to 545.

choruses are not exactly a tradition in comedy. They could have been part of a revival,⁵⁵ but they could also have been a novelty, and even if they were a revival, the function of animals in them could have very easily changed.

Bibliography

- ABV: BEAZLEY, J. D. 1956: *Attic Black-Figure Vase-Painting*, Oxford.
- ARV²: BEAZLEY, J. D. 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd ed., Oxford.
- Addenda: BURN, L.; GLYNN, R. 1982: *Beazley Addenda*, Oxford.
- Addenda²: CARPENTER, T. H.; MANNACK, T.; MENDONÇA, M. 1989: *Beazley Addenda*, 2nd ed., Oxford.
- ANDRISANO, A. M. 2010: «Il coro delle rane (Aristoph. *Ran.* 209-268): non solo musica!», in: PETRONE, G.; BIANCO, M. M. [ed.], *Comicum Choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Flaccovio, Palermo, 9-31.
- CSAPO, E. 2003: «The Dolphins of Dionysus», in: CSAPO, E.; MILLER, M. C. [ed.], *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word, and Image in Ancient Greece*. Essays in Honour of William J. Slater, Oxford, 69-98.
- CSAPO, E.; MILLER, M. C. [ed.] 2007: *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge.
- D'ALESSIO, G. B.: «The name of the Dithyramb: Diachronic and Diatopic Variations», in: KOWALZIG, B.; WILSON, P. [ed.], *Song Culture and Social Change: The Contexts of Dithyramb*, Oxford. [Forthcoming].
- D'ANGOUR, A. 1997: «How the Dithyramb got its Shape», *CQ* ns 47/2, 331-351.
- DETIENNE, M. 1986: *Dionysos à ciel ouvert*, Paris.
- DOVER, K. 1993: *Aristophanes. Frogs*. Edited with Introduction and Commentary by K. D., Clarendon, Oxford.
- FEHR, B. 1990: «Entertainers at the *Symposion*: The *Akletei* in the Archaic Period», in: MURRAY, O. [ed.], *Sympotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford.
- GREEN, J. R. 1985: «A Representation of the *Birds* of Aristophanes», *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2, 95-118.
- 2007: «Let's hear it for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama», in: CSAPO, E.; MILLER, M. C. [ed.], *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge, 96-107.
- HEDREEN, G. M. 1992: *Silens in Attic Black-Figure Vase-Painting: Myth and Performance*, University of Michigan.
- HENDERSON, J. 1991: *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press [first ed. New Haven 1975].
- KÄPPEL, L. 2000: «Bakchylides und das System der chorlyrischen Gattungen im 5. Jh. v. Chr.», in: BAGORDO, A.; ZIMMERMANN, B. [ed.], *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, München, 11-27.
- KRUMEICH, R. 1999: «Archäologische Einleitung», in: KRUMEICH, R.; PECHSTEIN, N.; SEIDENSTICKER, B. [ed.], *Das griechische Satyrspiel*. col. «Texte zur Forschung» 72, Darmstadt, 41-73.
- MICHELINI, A. 1982: *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden.
- OSBORNE, R. 2008: «Putting Performance into Focus», in: REVERMANN, M.; WILSON, P. [ed.], *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, 395-418.
- Para.: BEAZLEY, J. D. 1971: *Paralipomena*, Oxford.
- REIG, M. 2007: «La mimesis dels morts a *Les Granotes* d'Aristòfanes», in: CLAVO, M.; RIU, X. [ed.], *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida, 51-66.
- RIU, X. 1985: «Els epirremata a la paràbasi dels Cavaillers», *Ítaca* 1, 177-183.
- 1999: *Dionysism and Comedy*, Rowman and Littlefield, Lanham MD.
- «La storia del teatro secondo Aristotele e la questione del coro in *Epicarmo*», in: ANDRISANO, A. M. [ed.], *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, La Biblioteca di DeM I, Ferrara. [Forthcoming.]
- ROTHWELL, K. S.: *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge. [Forthcoming]
- RUCK, C. 1975: «Euripides' Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes», *Arion* n.s. 2, 13-57.
- RUSTEN, J. 2006: «Who 'invented' Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence», *AJP* 127, 37-66.
- SEEBERG, A. 1971: *Corinthian Komos Vases*. *BICS* Supplement no. 27, London.
- 1995: «From Padded Dancers to Comedy», in: GRIFFITHS, A. [ed.], *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handle*, *BICS* Supplement 66, London, 1-12.
- SIFAKIS, G. M. 1967: «Singing Dolphin Riders», *BICS* 14, 36-37.
- 1971: *Parabasis and Animal Choruses*, London.
- STEINHART, M. 2004: *Die Kunst der Nachahmung: Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit*, Philipp von Zabern, Mainz.

55. Another possible case of a revival in late fifth-century drama is the use of trochaic tetrameter, which in the last plays of Euripides is very abundant, as in the first by Aeschylus, but they seem to be given a quite different use (see Michelini 1982, 42, 46-51; also Riu, forthcoming, on what this entails regarding the Aristotelian theory on the tetrameter).

- 2007: «From ritual to narrative», *in*: CSAPO, E.; MILLER, M. C. [ed.], *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge, 196-220.
- TAPLIN, O. 1987: «Classical Phallology, Iconographic Parody and Potted Aristophanes», *Dioniso* 57, 95-111.
- 1993: *Comic Angels*, Clarendon, Oxford.
- TRENDALL, A. D.; WEBSTER, T. B. L. 1971: *Illustrations of Greek Drama*, London.
- WEBSTER, T. B. L. 1962: Pickard-Cambridge, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2nd edition, revised by T. B. L. Webster, Clarendon Press, Oxford.
- WILLEMS, A. 1919: *Aristophane*, 3 vols., Paris-Brussels.

4. LES SCYTHES D'HÉRODOTE. DES PASSEURS DE FRONTIÈRE ENTRE NATURE ET CULTURE*

Julien Averty
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Équipe ITEM (EA 3002)

Le clivage entre nature et culture trouve dans l'esprit grec sa traduction au travers d'une frontière fondamentale, ainsi que l'indique Pierre Vidal-Naquet dans son *Chasseur noir* : « Dans le monde décrit par Homère, l'opposition entre la civilisation et la sauvagerie n'est pas celle de la ville et de la campagne, mais celle de la campagne cultivée et de la campagne sauvage [le cyclope ignore le travail des champs]. Dans le monde de la cité, la campagne sauvage, l'*agros*, continue d'exister sous forme de zones frontières peuplées de bucherons et de bergers transhumants ». ¹ Cet antagonisme s'applique aussi au macrocosme, puisqu'au-delà de la cité, l'ensemble de l'oikoumène est concerné, comme le souligne Pascal Payen ² dans son ouvrage sur *Les îles nomades* : il existait un « modèle de pensée en Grèce qui, dès les géographies mythiques, s'attachait à rechercher les hommes du bout du monde et à classer les peuples de la terre à partir d'un centre, Delphes, le nombril (*omphalos*) du monde, en une série de cercles concentriques ». À chaque direction de la terre correspondait un peuple des confins marqué par une marginalité culturelle. ³ Cette marginalité était proportionnelle à la distance qui séparait le peuple en question des Ioniens.

Cette séparation entre nature et culture ne saurait se réduire à une simple frontière spatiale ; elle se fait dichotomie puisqu'elle oppose des concepts tels que l'ordre et le chaos, le formel et l'informel, la connaissance et l'inconnu, la justice (*dikè*) et l'absence d'éthique, et ce faisant, elle définit, au sens premier du terme, la juste place de l'homme dans le *cosmos*, ainsi que le montre Alain Schnapp dans *Le Chasseur et la cité*. ⁴ La fondation de l'espace de la *polis* est alors conçue comme l'aboutissement d'une longue évolu-

tion au cours de laquelle l'homme dépasse définitivement sa condition première d'animal en délimitant clairement l'espace qui lui est propre et celui auquel il n'appartient plus.

Ce qui rend le « Scythe d'Hérodote » ⁵ si original et troublant pour l'esprit grec, c'est que contrairement à la place strictement marginale, que ce soit sur un plan physique ou imaginaire, que lui confère la Tradition, l'Enquêteur semble se refuser à cantonner ces barbares dans le strict espace du « dehors » qui leur est d'ordinaire dévolu.

Les Scythes sont nomades. Leur existence s'inscrit donc dans le mouvement, de même que l'image qu'ils renvoient, qui, tout au long du *logos* qui leur est consacré, n'est jamais statique, « sédentaire ». À maints égards les Scythes d'Hérodote participent aussi bien à l'animalité qu'au monde mythique et sauvage des *eschatiai*, dans la mesure où ils évoluent dans cette marge et à l'image de cette marge. ⁶ Cependant, bien qu'éloignés aussi bien culturellement que spatialement du lecteur grec, les nomades présentent sous la plume d'Hérodote de nombreux traits héroïques grecs, qui, paradoxalement, les élève vers les plus hautes sphères de l'humanité dès lors que l'on s'en remet aux canons des représentations communes grecques, de ce « savoir partagé » dont nous parle François Hartog dans *Le miroir d'Hérodote*. ⁷

En cela ils se rapprochent du chasseur, figure dérangeante par son ambiguïté constitutive, comme le montre Pierre Vidal-Naquet dans *Le Chasseur noir*. ⁸ Nomades, les Scythes ont pour terre de prédilection ces « espaces intermédiaires » dont nous parle Serge Gruzinski dans son essai *La pensée métisse* : ⁹ « La compréhension du métissage se heurte à des habitudes

* Je remercie sincèrement Jesús Carruesco, Montserrat Reig et Gemma Fortea pour la chaleur de leur accueil ainsi que les autres intervenants de ce colloque pour la sollicitude dont ils ont fait preuve à mon égard. Enfin, mes remerciements vont à mon directeur de recherche François Quantin pour la confiance et le soutien qu'il m'a donnés et l'opportunité qu'il m'a offerte de participer à cet événement. Les traductions d'Hérodote sont dues à Ph.-E. Legrand, aux *Belles Lettres*.

1. Vidal-Naquet 1981, 27.

2. Payen 1997, 176.

3. Hdt. I 203 ; III 98 ; IV 18.

4. Schnapp 1997, 23 : « les hommes doivent, pour accéder à la vie de cité, se situer par rapport aux animaux domestiques, aux animaux sauvages, à la maîtrise des plantes ».

5. Hartog 1980, 11-12.

6. *Ibid.*, 69-71.

7. *Ibid.*, 57-69.

8. Vidal-Naquet 1981, 24 : « Comme le montrent et les mythes et la tragédie, l'homme chasseur, au contact direct de la nature sauvage, a une double face : la chasse est le premier degré de la rupture avec le monde sauvage, les « héros culturels » des légendes grecques sont tous des chasseurs et des destructeurs de bêtes fauves, mais la chasse est aussi la part sauvage de l'homme ; ainsi, dans les mythes, le sacrifice d'un animal chassé est le plus souvent le substitut d'un sacrifice humain ».

9. Gruzinski 1999, 42.

intellectuelles qui portent à préférer les ensembles monolithiques aux espaces intermédiaires. Il est plus facile en effet d'identifier des blocs solides que des interstices sans nom. On préfère considérer que « tout ce qui paraît ambigu ne l'est qu'en apparence et que l'ambiguïté n'existe pas ». ¹⁰ Les approches dualistes et manichéennes séduisent par leur simplicité, et quand elles se drapent dans la rhétorique de l'altérité, elles confortent les consciences tout en satisfaisant notre soif de pureté, d'innocence et d'archaïsme ».

Figure aux reflets multiples, le Scythe d'Hérodote ne se laisse pas cerner aisément, son *aporie* ¹¹ le « rend impossible à joindre », ¹² irréductible à un seul et même visage. Dès lors, se demandera-t-on, au sein d'une représentation du monde dont la cohérence repose sur la stabilité de frontières, de limites, et sur l'immuabilité d'un *statu quo*, quelle place l'Enquêteur confère-t-il à ses Scythes ? Entre animalité et humanité, étrangeté et altérité, les nomades semblent refuser les carcans dans lesquels le savoir partagé les insère de force.

Les « hurlements » scythes

Si l'on se réfère aux peuples qui la bordent, ¹³ la Scythie est clairement inscrite par Hérodote au sein de l'espace des *eschatiai*. Ces terres de confins abritent des monstres ou des peuples qui apparaissent plus proches de l'animal que de l'homme. C'est par l'intermédiaire du poème épique d'Aristéas ¹⁴ ou des propos des Issédons ¹⁵ qu'Hérodote rapporte leur existence. Ce sont, par exemple, « les griffons gardiens de l'or » ¹⁶ qui marquent les extrémités du monde ou encore les Arimaspes, « hommes qui n'auraient qu'un œil » ¹⁷ et qui « font constamment la guerre à leurs voisins ».

En outre, tous les peuples limitrophes des Scythes affichent eux aussi des caractères mythiques ou bestiaux. Les Taures, par exemple, « sacrifient à la Vierge [Iphigénie fille d'Agamemnon] les naufragés et ceux des Grecs qu'ils ont capturés en les attaquant en haute mer », ¹⁸ « coupent la tête des ennemis qu'ils emportent chez eux, la fichent sur une perche, et dressent

cette perche bien haut au-dessus de leur habitation, de préférence au-dessus du trou par où s'échappe la fumée ». De plus, « ils vivent de la piraterie et de la guerre », ce qui ne peut qu'accroître leur caractère sauvage et violent.

Les Neures, quant à eux, sont atteints de lycanthropie : « les Scythes et les Grecs établis en Scythie racontent qu'une fois par an tout Neure devient pendant quelques jours un loup, après quoi il reprend la même forme ». ¹⁹ On relèvera donc dans ce cas la nature mi-homme, mi-animale de ce peuple, ainsi que ses pouvoirs mystérieux. Les Androphages quant à eux « ont, de tous les hommes, les mœurs les plus sauvages ; ils n'observent pas la justice, ils n'ont aucune loi [...] ; ils ont une langue particulière ; seuls des peuples dont nous parlons, ils mangent la chair humaine ». ²⁰

Bien que les Scythes ne soient pas considérés par l'Enquêteur comme aussi sauvages que leurs voisins, ²¹ il n'en reste pas moins que les nomades portent eux aussi les stigmates de la violence inhérente à leur espace, de sorte que leur figure se rapproche de celle de l'animal.

Lors de leurs rites funéraires, les Scythes se purifient, nous dit Hérodote, en s'immergeant dans « une fumée odorante », ²² une épaisse vapeur produite par la combustion de graines de chanvre. « Charmés d'être ainsi étuvés, les Scythes poussent des hurlements ». Remarquons que l'auteur aurait pu parler d'incantations, de clameurs, voire de vociférations, mais il choisit de faire hurler les Scythes, ajoutant ainsi une connotation bestiale ; ils sont ici mis sur le même plan qu'une meute de loups, à l'instar de leurs voisins Neures. Le caractère « animal » des Scythes est mis en avant dès le début du *logos*, notamment dans la version de leurs origines racontées par les Grecs du Pont. Selon ce récit, la mère des premiers rois de Scythie aurait été « une jeune fille serpent formée de deux natures ; les parties supérieures de son corps, à partir des hanches, étaient d'une femme ; les parties inférieures, d'un reptile ». ²³ On reconnaît bien là un aspect traditionnel de la mythologie grecque, dans laquelle beaucoup de figures sont « hybrides »,

10. H. Neveux, « Les seigneuries françaises et les concepts de *Grund-und Gutsherrschaft* », in : *Historie und Eigen-Sinn, Festschrift für Jan Peters zum 65 Geburtstag*, Weimar, Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 1997, 104.

11. Payen 1997, 297-298, où le terme est étudié. Sa polysémie est elle-même porteuse de sens. Le terme est délicat à définir exactement car il renvoie à plusieurs champs de sens. Il signifie l'éloignement, l'inaccessibilité mais aussi l'ignorance ou l'embarras.

12. Hdt. iv 46.

13. Hdt. iv 102.

14. Hdt. iv 13.

15. Hdt. iv 27.

16. Hdt. iv 13.

17. Hdt. iv 13 ; 27.

18. Hdt. iv 103.

19. Hdt. iv 105.

20. Hdt. iv 106.

21. Hdt. iv 46 : « Le Pont-Euxin (...) est de toutes les contrées celle qui, les Scythes mis à part, offre les populations les plus ignorantes ».

22. Hdt. iv 75.

23. Hdt. iv 9.

à l'image des Sirènes, de Méduse ou du Minotaure. De sorte que le mythe étiologique des Scythes les rapproche de ces figures emblématiques de la frontière, tant de l'humanité que de l'animalité. Ainsi, à l'instar des prédateurs carnivores qui se repaissent du sang de leur proie, « quand un Scythe a abattu son premier homme, il boit de son sang ».²⁴ Par la suite, le vin se substitue au sang lors de rituels honorifiques : « une fois par an, chaque chef de district, dans son district, prépare un cratère de vin mêlé avec de l'eau ; de ce vin boivent ceux des Scythes qui ont tué des ennemis ».²⁵ De même, à l'inverse d'Héraclès, le tueur de monstres, qui porte sur lui la fourrure du lion de Némée, « beaucoup d'entre eux font aussi avec les peaux écorchées [de leurs adversaires] des manteaux dont ils se revêtent, formés de pièces cousues ensemble comme des capes de bergers ».²⁶ On relèvera dans cet exemple une inversion flagrante des sphères humaines et animales : ce n'est pas l'homme qui se couvre de la peau de la bête mais bien la bête qui se revêt de la peau de l'homme. En outre, cette inversion se retrouve aussi dans la pratique des sacrifices humains pour honorer Arès.²⁷ Enfin, leurs « procès » excluent la parole, puisqu'ils se résument à un duel devant le roi : « ils en font autant des crânes de leur proches [ils les scient jusqu'aux sourcils, les ornent et en font des verres, comme il le font avec ceux de leurs ennemis], s'il y a entre eux des différends et que l'un a triomphé de son adversaire devant le roi ; quand il vient chez lui des hôtes dont il fait cas, il leur présente ces têtes et explique que c'était l'un de ses proches qui lui avaient cherché noise, et qu'il les a vaincus ».²⁸ Là où les Athéniens pratiquent la joute oratoire, les Scythes semblent préférer déterminer qui est le « mâle dominant ». Tout se passe comme s'ils demeuraient encore dans l'âge mythique des monstres, et des héros « mal dégrossis » de l'âge de bronze hésiodique. À la lecture d'Hérodote, une impression s'impose : les *nomoi* scythes demeurent identiques depuis l'origine.

En outre, les Scythes eux-mêmes présentent leur peuple comme « de tous le plus récent »²⁹ et affirment que « de l'époque de leur premier roi Targitaos, jusqu'au temps où Darius passa dans leur pays, il y a en tout [...] mille ans, pas davantage ».³⁰ En ce sens, leur religion apparaît fruste, rudimentaire, et ce à plusieurs niveaux. En effet, les divinités de leur panthéon ren-

voient à des forces élémentaires, primaires. Ils vénèrent par exemple la Terre, dont ils pensent qu'elle est « l'épouse de Zeus »,³¹ le père des dieux, qui est plus ici une puissance ouranienne que le dieu fondateur de l'autorité royale et patriarcale. Vient ensuite Hestia, « la reine des Scythes »,³² qui elle aussi renvoie à la terre et au sol. Aphrodite, à laquelle les Scythes rendent un culte, est l'*Ourania*, épiclèse qui suggère aussi un lien avec les éléments. De même, Apollon et Poséidon sont ici le dieu solaire et la puissance tellurique. On relèvera en dernier lieu qu'outre Arès, la religion scythe ne connaît pas d'autres dieux, notamment des divinités qui renverraient à des concepts moraux ou à des activités. Enfin, dans la version de leurs origines adoptée par les Scythes eux-mêmes, leurs trois ancêtres auraient eu comme parents « Zeus et une fille du fleuve Borysthène »,³³ ce qui symbolise la rencontre du ciel et de l'eau, faisant des Scythes les fils des éléments.

Le caractère primitif de la vie religieuse scythe est aussi rendu par l'Enquêteur grâce aux descriptions du déroulement des rites. Il précise par exemple que « les rites du sacrifice sont les mêmes pour tous dans toutes les cérémonies semblablement »,³⁴ ce qui dénote une absence d'élaboration, de nuance dans ces rituels. Pour souligner cet aspect, Hérodote met en valeur l'écart entre la sophistication des rituels sacrificatoires grecs et la simplicité du sacrifice scythe. Ainsi le sacrifiant scythe « passe autour du cou [de la victime] un lacet, introduit dedans un bâton qu'il fait tourner et étrangle la bête, sans allumer de feu, sans consacrer de prémices, sans faire de libations ». On relèvera, dans l'accumulation des lacunes du rituel scythe, un moyen d'accentuer son imperfection.

De même, les sanctuaires d'Arès, qui est pourtant le dieu auquel les Scythes attachent manifestement le plus d'importance,³⁵ se résument à « des fagots de menu bois » que l'on est contraint de recharger constamment, « car le monceau s'affaisse constamment par l'effet des intempéries ». De surcroît, la représentation du dieu guerrier se limite à « un antique sabre de fer » planté sur le monceau. Cette représentation illustre pleinement l'idée que nous développons ici. En effet ce sabre appartient à un âge primitif, comme l'indique le fait qu'il soit antique, et plonge par association les Scythes dans une époque révolue : ils sont les mêmes

24. Hdt. iv 64.

25. Hdt. iv 64.

26. Hdt. iv 64.

27. Hdt. iv 62.

28. Hdt. iv 65.

29. Hdt. iv 5.

30. Hdt. iv 7.

31. Hdt. iv 59.

32. Hdt. iv 127.

33. Hdt. iv 5.

34. Hdt. iv 60.

35. Hdt. iv 62. Le dieu semble bénéficier d'un régime de faveur dans l'accomplissement des rituels qui lui sont consacrés.

qu'il y a « mille ans ».³⁶ De plus, ce sabre constitue une représentation pour le moins dépouillée d'Arès : le dieu n'a pas de visage, et il est réduit à une matière brute. Sur cet objet aniconique les Scythes versent le sang humain : « Après qu'on a versé des libations de vin sur la tête des victimes humaines, on les égorge au-dessus d'un vase ; on monte ensuite ce vase très haut du tas de branchage, et on répand le sang sur le sabre ».³⁷

Comme figés dans des temps antérieurs à la civilisation, les nomades de l'Enquête s'apparentent aux hommes de la protohistoire dont nous parle Alain Schnapp, qui se « distinguent des hommes préhistoriques parce qu'ils font de la chasse un moyen de subsistance »³⁸ et non un impératif de survie, mais qui restent toutefois en deçà de l'homme de la cité car ils ignorent le travail des champs, et donc la guerre, ainsi que le clame Idanthyse, roi des Scythes, dans le discours qu'il adresse à Darius : « nous n'avons ni villes ni plantations que nous craignons de voir prendre ou dévaster ».³⁹

Ce qui est intéressant, c'est que si l'on observe l'économie du *logos* scythe, la diégèse proprement dite, les nomades démontrent leur étrangeté et leur appartenance au monde de l'*agros* principalement dans la première partie du récit.⁴⁰ *A contrario*, les Scythes revêtent nombre de valeurs athéniennes dans la seconde partie du récit,⁴¹ alors qu'ils affrontent l'envahisseur perse, ce qui interdit au récepteur grec de classer le nomade dans la seule sphère animale.

Le modèle fuyant

Comme de nombreuses études l'ont souligné, la campagne de Darius en Scythie fait écho en de

nombreux points du récit à la campagne de son fils Xerxès contre les Grecs. Ainsi l'épisode où Artabane, frère cadet de Darius, dispense à ce dernier de « sages conseils »⁴² renvoie à l'épisode postérieur où ce même Artabane tente de dissuader Xerxès de mener son expédition contre les Grecs.⁴³ De même, le passage où Oiobazos, guerrier perse et « père de trois fils [...] qui faisaient partie de l'expédition » supplie Darius de lui en laisser un, requête à laquelle le roi répond « comme à un ami dont la demande était modérée » pour ensuite mettre à mort toute la progéniture de ce dernier,⁴⁴ est une sorte de prolepse de l'épisode du Lydien Pythios adressant une demande similaire à Xerxès.⁴⁵ De même, au passage de l'Hellespont, avant lequel Xerxès, assis sur son trône, contemple la mer parsemée de ses vaisseaux et les rivages remplis par ses soldats,⁴⁶ correspond le passage du Bosphore, avant lequel Darius, du haut d'un promontoire, surplombe le Pont-Euxin qu'il admire.⁴⁷ L'indignation des Scythes lorsqu'ils entendent parler de servitude⁴⁸ peut aussi être mise en parallèle avec celle des Spartiates, qui jetèrent au fond d'un puits les émissaires du Grand roi en les invitant à prendre l'air et l'eau,⁴⁹ ou encore à Sperthias et Boulis qui refusèrent de se prosterner devant aucun mortel, quel qu'il fût. Le désarroi de Darius face aux contingents des Scythes qui préfèrent donner la chasse à un lièvre plutôt que de prêter la moindre attention à son armée qui leur fait alors front, annonce l'étonnement d'un proche de Xerxès lorsqu'il apprend que les Grecs assistent aux jeux olympiques, sans se soucier de l'invasion qui les menace.⁵⁰

En outre, les discours échangés entre les rois scythes, qui demandent de l'assistance à leurs voisins tout en leur exposant le danger qu'eux-mêmes courent face aux Perses, et les représentants des peuples qui

36. Hdt. iv 7.

37. Hdt. iv 62.

38. Schnapp 1997, 20.

39. Hdt. iv 127.

40. Chapitre I à 82.

41. Les Scythes affichent clairement et non sans fierté leur aversion à l'idée d'être soumis par les Perses, notamment à travers le discours qu'adresse leur roi Idanthyse en réponse à Darius qui ose se prétendre leur « maître » : « Quant à mes maîtres, j'estime ne pas en avoir d'autres que Zeus, mon ancêtre, et Hestia, la reine des Scythes [...] et, pour te payer d'avoir prétendu être mon maître, je te dis : va pleurer » (iv 127). Le narrateur accentue ce trait en précisant ensuite que les Scythes, « pour avoir entendu le nom de la servitude, furent remplis de courroux » (iv 128). De plus, non seulement ils revendiquent leur liberté, mais ils se targuent aussi de l'apporter aux autres peuples. Ainsi parlent-ils aux Ioniens chargés par Darius de garder le pont lui assurant sa retraite : « Hommes d'Ionie, nous sommes venus vous apporter la liberté » ; ils réitèrent ce propos plus tard : « maintenant hâtez-vous de rompre le passage et de vous en aller, joyeux d'être libres, reconnaissants envers les dieux et les Scythes ». Or cet amour de la liberté n'est-il pas un trait propre aux Athéniens, de même que l'orgueil et l'insoumission signalent le tempérament spartiate ?

42. Hdt. iv 83.

43. Hdt. vii 10 : « Je déconseillais déjà à ton père, à mon frère Darius d'entrer en campagne contre les Scythes ».

44. Hdt. iv 84.

45. Hdt. vii 38-39 : Pythios, dont les cinq fils sont recrutés dans l'armée perse, demande à Xerxès de laisser la vie sauve à l'ainé. Le grand roi met précisément à mort ce dernier et épargne ses frères.

46. Hdt. vii 45.

47. Hdt. iv 85.

48. Hdt. iv 128.

49. Hdt. vii 133.

50. Hdt. viii 26.

rejetten cette même demande, sont similaires à ceux que les Athéniens échangent avec leurs propres voisins avant l'invasion de Xerxès. « Si vous ne faites pas front avec nous contre l'envahisseur, nous alors, pressés par l'ennemi, nous quitterons le pays »,⁵¹ préviennent les députés scythes ; ainsi Thémistocle qui s'adresse à Eurybiade : « si tu ne veux pas faire ce que je dis, nous alors, sans plus attendre, nous prendrons avec nous les nôtres et nous nous transporterons à Siris [...] ; et vous, abandonnés par des alliés tels que nous, vous vous souviendrez de mes paroles ».⁵² De même, les nomades menacent leur voisins : « ou bien si nous restons, nous conclurons un accord », comme le font les Athéniens face aux Spartiates qui tardent à porter secours : « Victimes de votre injustice et dépourvus d'alliés, les Athéniens feront la paix avec le Perse à telles conditions qu'ils pourront, et quand la paix sera faite, comme nous deviendrons évidemment les alliés du Grand Roi, nous marcherons pour lui partout où nous conduiront ses généraux, et vous apprendrez dès lors ce qui en résultera pour vous ».⁵³ « Mais votre sort à vous », insistent les Scythes, « n'en sera pas plus doux après cela ; car le Perse n'est pas contre nous plus que contre vous, et il ne lui suffira pas de nous subjuguier en vous épargnant ».⁵⁴ Enfin, les réponses à ces sollicitations sont fondées sur le même argument et la même rancœur. C'est pourquoi les représentants des autres peuples de Scythie déclarent : « Si ce n'était pas vous qui aviez, les premiers, offensé les Perses et pris l'initiative d'hostilités,⁵⁵ vous nous paraîtriez, demandant ce que vous demandez maintenant, tenir un juste langage, nous vous écouterions et nous partagerions votre fortune. Mais, en fait, c'est vous qui avez envahi le territoire des Perses et avez exercé sur eux, sans nous, votre domination aussi longtemps que le dieu vous le concédait ; et eux, parce que le même dieu les excite, vous rendent la pareille » ;⁵⁶ de la même façon, les Spartiates incriminent les Athéniens pour des motifs similaires : « C'est vous qui avez allumé cette guerre contre notre gré ; à l'origine elle ne regardait que votre pays ; et maintenant elle gagne la Grèce entière ».⁵⁷

Considérons, avec le recul qui nous est permis, le chemin que fait parcourir Hérodote à ses nomades dans l'espace du récit. Tout se passe comme si les Scythes ne pouvaient se soumettre à un parcours rectiligne, ni à un statut bien précis ; ils errent dans le texte et ne restent jamais au même endroit. Si l'on se cantonne à la première partie du *logos*, qui est consacrée

à la description de leur us et coutumes, les Scythes, comme nous l'écrivions, se distinguent des hommes « primitifs » en faisant de la chasse un moyen de subsistance et non de survie. Cependant, parce qu'ils ignorent le travail des champs, la maîtrise des plantes, la sédentarisation, ils demeurent en deçà de l'homme de la cité. Le nomadisme inhérent à leur condition leur interdit absolument de partager le sort et le statut de l'humanité accomplie.

À l'inverse, si l'on se penche sur la seconde partie du *logos*, les Scythes entrent manifestement dans la sphère héroïque puisqu'ils en revêtent tous les caractères. Bien qu'elle s'apparente à une chasse, c'est bien une guerre qu'ils mènent contre les Perses, à l'image de celle menée par les Athéniens contre le même adversaire. Pourtant, ce mouvement n'est pas linéaire, comme le montre la fin du récit de la geste scythe. Bien qu'ils soient mobiles tout au long du conflit qui les oppose à Darius, les Scythes font finalement face à l'armée adverse, ce qui parachève leur « humanisation ». Les nomades adoptent une position civique en tenant leur rang : « Les scythes qui étaient demeurés en arrière prirent position en face des Perses, fantassins et cavaliers, comme pour en venir aux mains ».⁵⁸ Notons que c'est le seul passage du *logos* qui mentionne des fantassins scythes, alors que la cavalerie est notée ailleurs, ce qui renforce l'impression d'une mutation de la figure scythe, qui passe du chaos sauvage à l'ordre civique. Mais alors qu'ils atteignent cet état de « sublimation », les voilà qui replongent derechef dans le monde qui est le leur : « Ils étaient en ordre de bataille, quand un lièvre se précipita dans l'entre-deux des armées ; et, à mesure que les Scythes le voyaient, ils se mirent à le poursuivre ».⁵⁹

On observe ainsi une mise en abîme de la condition nomade, qui se déplace de l'espace réel ou rapporté par Hérodote à l'espace même du texte. Si les Scythes parcourent l'espace de Scythie, ils parcourent aussi l'espace littéraire composé par Hérodote. Tout se passe comme si les Scythes ne pouvaient rester en place, se cantonner aux frontières civiques qui voudraient les voir d'un côté ou de l'autre de l'humanité. En passant allègrement cette frontière, sans inscrire ce mouvement dans une logique d'évolution, les nomades remettent en cause la pertinence même de la frontière qu'ils franchissent, de l'ordre qu'ils transgressent.

Apparaît ainsi l'image d'un Scythe métis au sens où l'entendent Alexis Nouss et François Laplantine :

51. Hdt. iv 118.

52. Hdt. viii 62.

53. Hdt. ix 11.

54. Hdt. iv 118.

55. Hdt. iv 1 : « Darius [...] [avait] le désir de se venger d'eux ; car les Scythes les premiers, qui avaient envahi la Scythie et vaincu dans un combat ceux qui s'opposaient à leur marche, avaient commencé à violer la justice. »

56. Hdt. iv 119.

57. Hdt. viii 142.

58. Hdt. iv 134.

59. Hdt. iv 134.

« le métissage contredit précisément la polarité homogène/hétérogène. Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différencialiste de l'hétérogène ». ⁶⁰ Hérodote parvient à restituer dans son texte la nature métisse et ambiguë des Scythes. Ainsi les traits les plus sauvages de la figure scythe, ceux que le « savoir partagé » retient d'eux en premier lieu, se voient ici doublés de connotations renvoyant à une toute autre image des nomades. L'enquêteur joue sur les codes des représentations communes qu'il étire, détourne et remoule sans leur faire violence et en recréant ainsi du sens. De la sorte, la figure littéraire du scythe s'apparente à la notion de « rhizome » forgé par Gilles Deleuze et Felix Guattari : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* [...]. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre ». ⁶¹ Observons ce mouvement à travers la relecture de la description des rites les plus sauvages des Scythes, leur interdisant *a priori* de pénétrer dans l'espace humain, à savoir, les outrages qu'ils infligent aux corps des vaincus et les sacrifices humains.

Outrage et *aristeia*

« Allons, attestons ici les dieux : ce seront les meilleurs témoins, les meilleurs gardiens de nos accords. Je ne te mutilerai pas affreusement si Zeus me donne de rester vainqueur et de t'ôter la vie. Après t'avoir dépouillé de tes armes célèbres, Achille, ton cadavre, je le rendrai aux Achéens. Et toi, fais de même ». ⁶² Ces paroles qu'Hector lance à Achille alors qu'il est sur le point de l'affronter sont l'expression d'une norme définie par les valeurs morales, l'*arété*, qui sont inhérentes à l'idéal héroïque prôné par l'*aristeia*. La mutilation du cadavre d'un combattant, *a fortiori* de celui d'un protégé des dieux, constitue un sacrilège, une lourde entrave à cette loi morale tacite. Cependant, les règles du duel, mode d'affrontement le plus noble, le plus honorable dans l'univers homérique, cadre par excellence de l'accomplissement héroïque, admettent comme légitime et allant de soi le dépouillement du cadavre.

Cette règle de guerre ritualisée illustre à elle seule les principes de l'*aristeia*, et les enjeux du duel. Lorsqu'il s'empare des attributs héroïques de son adversaire, le guerrier le dépouille de sa gloire, qui devient

alors sienne. On retrouve dans cette « transmission » le principe de symétrie inversée de l'héroïsme : la gloire de l'un puise sa force dans le déshonneur, la défaite de l'autre. Cet usage a aussi pour fonction de faire briller, au sens propre, la gloire du vainqueur. La parure héroïque, les armes et l'armure d'exception rayonnent de mille feux et se reflètent dans les yeux des autres, comme dans des miroirs qui renvoient la lumière vers le vainqueur.

À la différence des Achéens, les Scythes tirent les trophées de leurs victoires de la chair même du vaincu : ils coupent la tête de l'ennemi tué sur le champ de bataille, puis ils « l'écorchent » : « le Scythe pratique une incision circulaire contournant les oreilles, saisit la peau et l'arrache du crâne en secouant ; il racle ensuite la chair avec une côte de bœuf, pétrit la peau de ses mains, et, quand il l'a assouplie, en fait une espèce de serviette ». ⁶³ La fonction est identique à celle du dépouillement des armes chez Homère : « [le Scythe] attache [le scalp] aux rênes du cheval qu'il monte et s'en glorifie ; car celui qui possède un grand nombre de serviettes, celui-là est jugé un homme très brave. Beaucoup d'entre eux font aussi avec les peaux écorchées des manteaux dont ils se revêtent, formés de pièces cousues ensemble comme des capes de berger ; beaucoup arrachent aux cadavres de leurs ennemis la peau de la main droite, avec les ongles, et en font des couvercles pour leur carquois ». ⁶⁴ Il n'est pas anodin que ce soit la main droite, celle avec laquelle le guerrier manie son arme, ou lance la flèche, que les Scythes choisissent de couper, car elle symbolise la valeur guerrière de l'adversaire, et c'est celle-ci qu'ils s'approprient par cet acte, tout comme le font les héros grecs en arrachant les armes du cadavre du vaincu. Ainsi, pour que resplendisse leur gloire, les guerriers scythes se « pavanent » avec leurs trophées, preuves de leur valeur, symbole de l'*aristeia* aux yeux des autres : « Beaucoup écorchent même des hommes tout entiers, étendent les peaux sur des morceaux de bois et les promènent à cheval ». ⁶⁵ Hérodote ne précise pas quelle est la fonction de ces épouvantails, mais il estime que la peau humaine est « épaisse et brillante, presque de toutes les peaux, la plus brillante de blancheur ». ⁶⁶ Peut-être est-ce vrai, mais qu'importe. Cette caractéristique souligne le rôle de ces peaux : il est d'abord esthétique, puis symbolique, l'éclat de la peau rappelant le scintillement des armes homériques et de l'*aura* héroïque qui les entoure, elles et leurs porteurs. De surcroît, les guerriers scythes hiérarchisent la gloire en distinguant les pires de leurs ennemis. Les trophées pris sur de tels adversaires ont bien plus de valeur que

60. Nouss et Laplantine 1977, 8.

61. Deleuze et Guattari 1973, 25.

62. Hom., *Il.* xxii 259.

63. Hdt. iv 64.

64. Hdt. iv 64.

65. Hdt. iv 64.

66. Hdt. iv 64.

les autres : « Quant aux têtes, non pas de tous leurs ennemis, mais des pires, voici comment ils les traitent. Ils détachent à la scie le crâne jusqu'au-dessous des sourcils, et le nettoient ; chez les pauvres, on se contente de l'envelopper extérieurement d'un cuir de bœuf non tanné, et on l'emploie tel quel ; chez les riches, non seulement on l'enveloppe de cuir, mais à l'intérieur on le dore ; et c'est ainsi qu'on l'emploie comme verre à boire ». ⁶⁷

Ainsi, si l'on se cantonne au niveau de leurs fonctions, les « rites de la victoire » des Scythes et des héros grecs, manifestant l'*aristeia* du guerrier, semblent équivalents. Cependant, s'il semble acquis que sur le fond, les deux usages se rejoignent, il n'en va de même en ce qui concerne leur procédure. Une différence majeure interdit en effet de postuler une simple analogie : la mutilation du corps est perçue dans les codes homériques comme un outrage suprême, une violation de l'éthique de l'*aristeia*.

Cependant, si l'on suit la pensée de François Hartog à propos de cette pratique scythe, il apparaît que « la mutilation du cadavre que l'on décapite et que l'on écorche n'est présentée par Hérodote que comme marque d'*aristeia*, absolument pas comme une manifestation d'*aikia*, d'outrage. La mutilation n'est en effet envisagée que du point de vue du vivant, et non du mort. [...] Chez les Scythes, la mutilation guerrière est une arithmétique de l'*aristeia*. Le scalp est inévitablement à la fois marque et symbole d'*aristeia* chez les Scythes ». ⁶⁸ En somme, dans l'esprit du public grec, le dépeçage du cadavre renvoie à l'idée d'outrage, puisqu'il constitue un sacrilège, mais il répond dans le même temps à une démarche de l'*aristeia*, puisque les morceaux de la dépouille se muent en indices de gloire et de valeur guerrière. De la sorte, bien qu'elle n'apparaisse pas dénuée de sauvagerie, la mutilation du cadavre telle que l'envisagent les Scythes n'interdit pas à ceux-ci de prétendre à une *aristeia* homérique.

En somme, à travers cette pratique, les Scythes d'Hérodote affirment leur double appartenance, ou plutôt leur tierce appartenance en ce sens qu'ils ne sont pas le résultat d'une addition de deux termes (à savoir les caractères bestiaux et humains qui se rapportent à deux espaces distincts) mais plutôt d'une alchimie au cours de laquelle chacun de ces termes se fond l'un dans l'autre pour recréer du sens. Les ingrédients de cette alchimie sont patents dans les pratiques mortuaires scythes, notamment celles qui sont appliquées

au roi. La Scythie est alors perçue à travers le regard nomade de ses occupants, de ceux qui la parcourent. Apparaît alors un territoire qui, bien que délimité par des frontières, s'avère dépourvu de centre fixe.

Le « tiers espace » scythe

Le roi occupe une place centrale chez les Scythes. De fait, la société toute entière semble tourner autour de sa figure. Ainsi la cérémonie des obsèques royales, telle qu'Hérodote la rapporte, est très révélatrice : « Les tombeaux des rois sont chez les Gerrhiens, là jusqu'où le Borysthène est navigable. En ce lieu, lorsque leur roi est mort, les Scythes creusent une grande fosse carrée ; quand elle est prête, ils enlèvent le cadavre, [...] et, sur un chariot le transportent chez un autre peuple. [...] De là, les Scythes transportent, sur le chariot, le cadavre du roi chez un autre des peuples soumis à leur domination ; ceux chez qui ils sont venus d'abord les accompagnent. Lorsque, transportant le cadavre, ils ont fait le tour de leurs sujets, ils se trouvent au pays des Gerrhiens, le plus reculé des peuples de leur empire, au lieu des sépultures ». ⁶⁹ La « grande fosse carrée » qui accueille la dépouille royale n'est pas sans rappeler le territoire même des Scythes, dont l'Enquêteur précise qu'il prend lui aussi la forme d'un carré. ⁷⁰ Cependant, ainsi que le remarque François Hartog, le roi « tient très exactement lieu de centre, mais de centre mobile », ⁷¹ ainsi que le démontre le fait qu'il soit transporté au pays des Gerrhiens, « le plus reculé des peuples » de l'empire scythe. Pour le savant, la raison de ce déplacement du mort « aux limites du monde connu » peut d'abord s'expliquer par le fait que le nord est une zone de refuge pour les Scythes. ⁷² Mais « intervient une raison plus fondamentale : le nomadisme ». En effet, n'ayant « ni villes ni terres cultivées », ⁷³ les Scythes sont « des gens du parcours et des campements ; leur territoire est un terrain de parcours et non un espace ordonné », ⁷⁴ c'est-à-dire doté d'un centre qui « fixe » un espace civique, comme c'est le cas pour la cité. C'est pourquoi « ce lieu excentré, ce point fixe à la frontière [qu'est le pays des Gerrhiens], est ce qui permet à l'espace scythe d'apparaître comme nomade. Il est donc dans la logique même du récit de placer ces tombeaux, non pas sur le territoire scythe (ce qui serait le nier comme espace nomade), mais sur ses marges (ce qui le constitue comme espace indifférencié, sans point de repère fixe) ». ⁷⁵

67. Hdt. iv 65.

68. Hartog 1980, 270.

69. Hdt. iv 71.

70. Hdt. iv 101.

71. Hartog, 1980, 236.

72. La première action des Scythes alors que Darius les menace est d'envoyer leurs femmes et enfants vers le Nord (iv 121).

73. Hdt. iv 46.

74. Hartog 1980, 237.

75. *Ibid.*, 238.

De même, « le char funèbre qui roule vers le nord, mais qui, en même temps, fait le tour des peuples sujets, l'un après l'autre [doit être compris comme] une transcription du nomadisme ».⁷⁶ En effet, cette pratique mortuaire n'est pas spécifique à la personne royale, étant donné qu'elle s'applique aussi aux « simples particuliers » : « Pour les autres Scythes, quand ils sont morts, leurs plus proches parents les promènent chez leurs amis, couchés dans ces charriots ; chacun de ces amis reçoit le cortège, le régate, et présente au mort de tout ce qu'il sert aux autres. Les cadavres de simples particuliers sont promenés ainsi pendant quarante jours ; après quoi on les ensevelit ».⁷⁷ Ainsi, en faisant symboliquement le tour de leurs proches, les Scythes observent-ils ce même mouvement circulaire qui suggère la nature et la géométrie de leur rapport au territoire, conçu comme un espace de parcours dénué de centre géographique.

La Scythie, dénuée de centre fixe, ne relève pas complètement de l'espace de la cité, ni complètement de celui de l'*agros* puisqu'elle est structurée et non chaotique. Telle qu'elle apparaît chez Hérodote, elle ne peut être placée de l'un ou de l'autre côté de la frontière séparant nature et culture. À cet égard, elle s'apparente au « tiers espace » du penseur Homi Bhabha :⁷⁸ « C'est ce tiers-espace qui, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés ». Comme le remarque Alexis Nouss qui commente ce propos, « le tiers-espace, en un sens physique, n'est pas non plus l'hétérotopie : l'altérité du lieu hétérotopique se marque par un passage de frontières alors que le tiers-espace les ignore ou les occulte afin que les forces se rencontrant soient dans la proximité, la « juxtaposition » nécessaire à la négociation ».⁷⁹

Ainsi, la Scythie, alors même qu'elle est perçue par la tradition grecque comme relevant exclusivement de l'espace animal, de la marge, se mue, sous la plume d'Hérodote, en un espace du parcours et de la rencontre. Pour pénétrer dans cet espace et appréhender l'altérité scythe telle qu'Hérodote la met en forme, le récepteur grec doit s'affranchir de ses propres frontières, des carcans qui bornent son regard. Car à vouloir classer le Scythe de l'un ou de l'autre côté d'une frontière que lui-même ignore, on se heurte à l'*aporie*

de sa figure, à son inaccessibilité, à l'instar du conquérant Darius qui, face à ces nomades fuyant son regard réducteur, « se trouva en fin de compte fort embarrassé ».⁸⁰ De fait, le message qu'envoie le Perse à son « homologue » Idanthyrse, roi des Scythes, relève davantage de la supplication que de l'ordre : « arrête-toi, cesse de vagabonder, et combats »,⁸¹ ce qui revient à dire au roi scythe : « redeviens sédentaire et reprend ta place au sein des règles qui fondent ma compréhension du monde ».⁸²

Mais la figure scythe, par essence nomade, se refuse à toute stabilisation, se dérobe à toute tentative de classification. En somme, pour atteindre l'altérité scythe, le lecteur grec doit se plier aux règles de l'Enquête et accompagner Hérodote dans sa démarche. Sans jamais suivre une échelle de valeur, ce dernier rapporte tout ce qu'il voit, entend ou déduit de l'étude de ses sujets, ce qui rend son discours « essentiellement digressif », pour reprendre les mots de François Hartog.⁸³ D'ailleurs Hérodote l'affirme clairement lorsqu'il confie qu'il recherche les digressions.⁸⁴ En délaissant la notion de frontière, qui fige l'altérité dans un état d'infériorité, le récepteur grec peut pénétrer le « tiers espace » et juger lui aussi « admirable »⁸⁵ cette altérité qui n'est plus alors source de condescendance mais d'étonnement. Ce faisant, peut-être partage-t-il, à l'instar de Ryszard Kapuscinski, le regard que porte Hérodote sur le monde qu'il arpente : « en un mot, pour Hérodote le multiculturalisme du monde est un phénomène vivant, un tissu palpitant, où rien n'est donné ni défini une fois pour toutes, mais où tout se transforme constamment, change, trame de nouvelles relations, établit de nouveaux contacts ».⁸⁶

Bibliographie

- BHABHA, H. K. 1994: *The location of culture* (trad. A. Nouss), Routledge, Londres et New York.
- DELEUZE G. ; GUATTARI, F. 1973: *Mille plateaux*, Minuit, Paris.
- GRUZINSKI, S. 1999: *La Pensée métisse*, Fayard, Paris.
- HARTOG, F. 1980: *Le Miroir d'Hérodote, Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris, (nouv. éd. rev. et augm, 2001).
- KAPUSCINSKI, R. 2006: *Mes voyages avec Hérodote* (trad. V. Patte), Plon, Paris.

76. *Ibid.*, 239.

77. Hdt. iv 73.

78. Bhabha 1994, 37.

79. Nouss 2002, 15-16.

80. Hdt. iv 131.

81. Hdt. iv 126.

82. Hartog 1980, 116-117.

83. *Ibid.*, 34.

84. Hdt. iv 30.

85. Hdt. iv 46.

86. Kapuscinski 2006, 138.

- NOUSS, A. 2002: «La Tour et la Muraille. De la frontière et du métissage», *Rue Descartes* 37, 8-18.
- LAPLANTINE, F. ; NOUSS, A. 1977 : *Le Métissage*, Flammarion, Paris (réédition Téraèdre 2008).
- PAYEN, P. 1997: *Les îles nomades. Conquérir et résister dans l'Enquête d'Hérodote*, EHESS, Paris.
- SCHNAPP, A. 1997: *Le Chasseur et la cité, Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Albin Michel, Paris.
- VIDAL-NAQUET, P. 1981: *Le Chasseur noir. Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, François Maspero, Paris (La Découverte, 2005).

5. LA FONCTION DES ANIMAUX DANS LES TOPONYMES GRECS : QUELQUES EXEMPLES

Montserrat Reig
Universitat de Barcelona

L'organisation de l'espace en lui donnant un nom apparaît dans le monde grec par le biais d'un double schéma narratif. D'une part, beaucoup de récits suivent un schéma cosmogonique où l'un des éléments qui décrit la naissance du monde ordonné est le toponyme. Ce schéma n'est pas une particularité de la Grèce, mais l'apparition des premiers toponymes dans la *Théogonie* d'Hésiode nous donne une idée de la façon dont cette culture conçoit l'organisation spatiale de la réalité, au moins au début de l'époque archaïque, au moment où les principales structures de la vie "grecque" sont en formation. Aphrodite est fécondée par le sexe d'Ouranos et se rend à Cythère et à Chypre en créant un mouvement, un passage, entre deux pôles fixes. La relation entre les *tekméria* et les *póroi* ouverts est toujours très présente pour désigner l'espace cosmique. De plus, le toponyme sera à l'origine de nouveaux noms qui donneront corps à de nouvelles réalités, comme la déesse Aphrodite. Mais cela ne signifie pas que le toponyme soit inamovible ; bien au contraire, le toponyme peut changer à tout moment, comme la réalité qu'il désigne. L'espace est constamment reconfiguré et le toponyme subit ces transformations, c'est ce qui relie ce premier schéma narratif cosmogonique au second, de type fondationnel.

Les motifs de la fondation sont très divers dans la culture grecque, et le toponyme y joue un rôle primordial. Dans un schéma où l'interprétation et la désambiguïté de l'oracle sont déterminantes pour choisir un territoire et le définir, c'est normal que le toponyme, qui est souvent l'expression de la nature ambiguë de l'habitat humain, et les divers jeux linguistiques qu'il suscite, servent également à expliquer les agencements successifs de l'espace. Diodore de Sicile¹ cite l'oracle que la Pythie a émis à Phalante pour l'inciter à fonder Tarente. La Pythie indique le lieu par l'image d'un *τράγος* dont la barbe est mouillée d'eau salée. La fondation et l'articulation du territoire impliquent qu'il faille se défaire du chaos de l'expression linguistique représentée ici par l'homonymie entre chèvre et figuier de bouc.² Le toponyme peut également refléter cette incertitude qu'il convient d'interpréter parce que la

construction et la destruction du lieu où vivront les hommes en dépendent. Pausanias nous explique le cas de la rivière Sys à Leibethra, près de l'Olympe, où se trouvait la tombe d'Orphée.³ Les habitants reçurent un oracle qu'ils furent incapables de comprendre : le jour où le Soleil verrait les os d'Orphée, un sanglier (σύς) détruirait la ville. Un jour, la tombe d'Orphée se cassa et ses os apparurent en plein jour. Le lendemain, une pluie torrentielle entraîna une inondation et la Sys détruisit la ville. L'homonymie n'est pas la seule forme ambiguë caractéristique du toponyme ; les traductions, les fausses étymologies ou les variations phonétiques peuvent aider à interpréter le toponyme, et la sémantisation de l'espace également. En voici deux exemples : Coroné en Messénie n'est qu'une mauvaise prononciation de Coroné en Béotie,⁴ ce qui fait que l'origine de l'une dépend de l'autre ; Mycalessos en Béotie provient du verbe *μυκάομαι*, mugir, parce que la vache de Cadmos y a mugi, en resémantisant ainsi un nom pré-grec et en donnant un nouveau sens à l'organisation du territoire béotien.

Il n'y a pas besoin de démontrer⁵ l'importance des animaux dans la formation des toponymes dans toutes les cultures et à toutes les époques. Cependant, nous pouvons essayer de formuler une hypothèse sur la spécificité du fonctionnement du zootoponyme dans le monde grec antique à partir de l'élaboration d'un corpus. Des questions d'ordre méthodologique doivent être prises en compte pour établir ce corpus et pour l'analyser. Nous devons inclure toute la toponymie parlante qui puisse être interprétée sur la clé animale, bien que l'homonymie introduise souvent des ambiguïtés que nous ne pouvons pas résoudre. Comme nous l'avons vu précédemment, les jeux homonymiques des oracles font partie de la fondation et de l'organisation du territoire ; il ne faut donc pas s'étonner si la polysémie concerne également le zootoponyme. Un exemple représentatif de cette multiplicité de niveaux est le mot *géranos*, présent dans quelques toponymes⁶ ; il se réfère habituellement à la grue, mais dans ce cas, c'est aussi l'anguille, les oiseaux ayant souvent leur équivalent aquatique ; de

1. D.S. VIII 21, 3 ; cf. D.H., *Antiqu. Rom.* fr. 19, 1.

2. Dougherty 1993, 45-60.

3. Paus. IX 30, 9. À Messène, un oracle menace de l'occupation de la région le jour où un *τράγος* boira de l'eau du Nédas : IV 20, 2.

4. Paus. IX 19, 4.

5. Je remercie François Quantin de m'avoir conseillé un livre qui vient de sortir sur ce thème, bien que centré sur la toponymie française : Gendron 2010.

6. Le Mont Gerania sur la côte entre Mégare et Corinthe, appelé également *τεῖχος Γεράνεια* dans Ps. Scyl. 39 ; *Géraneia*, la ville de Phrygie...

plus, le monde animal et le monde végétal partagent aussi certains noms, de sorte que le mot *gérános* désigne aussi une sorte de truffe et le géranium. Il faut accepter cette multiplicité de sens qui sert en réalité à créer un système d'oppositions et d'équivalences, sens qui donnent une signification générale à l'utilisation des zootoponymes, et aussi aux toponymes, apparemment pré-grecs, mais qui étaient susceptibles d'être resémantisés à tout moment par les grecophones. Une étymologie erronée comme dans le cas de Mycalessos déjà cité, une division du mot en éléments reconnaissables peuvent faire de Lycabette ou de Lycie des zootoponymes relatifs au loup. La conversion d'un nom propre en zootoponyme est également possible par le biais d'un mythe comme celui de l'île Cychrée, ancien nom de Salamine, ou de Delphine.⁷

Nous ne prétendons pas bâtir un corpus complet de zootoponymes, nos sources ne le permettent d'ailleurs pas, ni d'en extraire une description physique précise, nous prétendons exploiter le rapport texte littéraire, mythe et *realia* et élaborer un tableau avec les zootoponymes qui sont pertinents ou qui ont attiré l'attention des auteurs anciens, comme Pausanias, qui voulaient nous guider dans l'espace et les zootoponymes qu'ils pensaient devoir expliquer au travers d'un récit. Les sources grecques ne nous permettent pas d'élucider la configuration réelle et précise des toponymes d'une région, mais elles nous donnent la clé interprétative de la désignation territoriale.⁸ Dans cet article, nous nous focaliserons sur les zootoponymes des périégètes et nous n'utiliserons d'autres sources, comme les tragédies, que lorsque la comparaison pourra révéler un mécanisme narratif général.⁹

Il y a souvent deux sortes de motivations explicites des zootoponymes chez les périégètes : soit il s'agit d'une anthroponyme de nom animal (théronyme) qui se transforme en toponyme, soit cette motivation est en rapport avec une épithète cultuelle de la divinité, comme si le culte était à l'origine du toponyme. Dans certains cas, l'animal joue un rôle important dans l'histoire du héros du lieu. Il est vrai aussi que la motivation est implicite plus d'une fois, sûrement parce que le nom de l'animal est déjà une association

qui n'a pas besoin d'explications. Ce sont ces cas de figure qui nous ont induits à étudier l'existence d'une tendance non exprimée de faire correspondre chaque type d'animal à une forme spatiale, au-delà de la simple description physique. L'étude du corpus nous a conduits à une série de conclusions qui peuvent être confirmées par les exemples où la motivation est explicite mais aussi par les études d'autres auteurs sur la définition et le statut qu'un animal déterminé avait dans le monde grec.¹⁰

Ainsi, à partir des sources, nous établissons une typologie générale d'animaux susceptibles de créer des toponymes, chacun correspondant à un espace bien précis :

1. Les oiseaux et les chiens se partagent les promontoires et les collines qui marquent des limites, surtout celles de la côte.¹¹ Il est évident que la ressemblance physique peut être à la base de l'identification dans certains cas, mais le choix d'animaux bien précis, qui en exclut d'autres, nous pousse à la conclusion que l'association ne se réduit pas à l'aspect. Les porcelets, par exemple, ne font pas partie des zootoponymes,¹² en revanche, l'adjectif *χοιράς* est une épithète typique des écueils dans la littérature grecque, qui fait référence à l'aspect des rochers.¹³ Et dans le cas du *Κριοῦ μέτωπον* qui marque la pointe de l'île de Crète,¹⁴ le périégète Dionysos croit bon de justifier le nom par la similitude physique, étant conscient que les béliers ne désignent généralement pas ce type d'espace.¹⁵ Les connexions religieuses et mythiques entre les animaux qui donnent leur nom aux espaces frontaliers et à leur fonction de délimitation sont bien plus importantes, comme le démontrent les cultes d'Athéna Αἰθυῖα (mouette) sur l'écueil du même nom à la frontière de Mégare, de Zeus Κόκκυξ (huppe) sur la route de Trézène à Hermioné ou le rapport entre la grue et Thésée ou entre le chien et Héraclès dans des contextes initiatiques.¹⁶

2. Les animaux marins, y compris les oiseaux, désignent les petites îles non habitées, particulièrement celles qui ont une position ambiguë, entre terre et eau, qui profitent aussi du caractère amphibien de nombre de ces animaux et de l'homonymie entre les animaux

7. Un autre mécanisme qui crée de nouveaux toponymes consistant à conserver le morphème pré-grec par lequel finissaient nombre de toponymes anciens et à l'utiliser comme une terminaison productive : *e.g.* Sélinunte ou Myunte. Cf. Laroche 1977.

8. Le toponyme, comme tous les noms propres, est un micro-récit que l'on peut activer ou désactiver selon le type de discours. Dans le discours littéraire, chaque genre emploie le toponyme au service du récit principal. Ainsi, Strabon, par exemple, crée une géographie proprement grecque de la Péninsule Ibérique par le biais de la toponymie (cf. Moret 2006).

9. Casevitz 2008.

10. Loup : Detienne et Svenbro 1979 ; Gernet 1982, 201-223. Chèvre : Clay 1980 ; Kopaka 2008 ; Lonsdale 1979. Serpent : Liliane Bodson leur a consacré divers articles, en particulier Bodson 1981.

11. Cynocéphales : Paus. vii 8, 7 ; Bec d'Aigle : Dion.Byz., *De Bosp. nav.* 96 ; Aithyia : Paus. i 5, 3 ; Gerania : Paus. i 40, 1 ; Coccygion et Strouthounte : Paus. ii 36, 1-3.

12. La seule exception possible se trouve dans Hrd. vi 101 : *Χοιράει*.

13. Cf. A., *Pers.* 421 de Salamine ; *Eum.* 9 de Délos.

14. Cf. Dion.P. 90. C'est aussi le nom de la pointe de Crimée habitée par des Grecs parmi les peuples Taurisques, cf. Ps.Scyl. 68.

15. Le *κοιός* est un animal fort et violent, plus fréquemment lié aux fleuves.

16. Paus. i 5, 3 ; ii 36, 1 ; i 40, 1 et i 19, 3 respectivement.

marins et terrestres.¹⁷ L'exemple des îles Échinades (espèce d'oursin ou de pétoncle) est très représentatif : à l'embouchure de l'Achéloos, des sédiments déposés par la rivière créent une terre nouvelle qui peu à peu unit les îles au continent, de telle sorte que la séparation entre la terre et l'eau disparaît. Thucydide comme le Pseudo Scylax insistent sur le dépeuplement (ἐρημοί) de ces îlots.¹⁸ Parfois, il y a des glissements du premier au deuxième groupe de zootoponymes : les tortues font partie des toponymes de promontoires maritimes mais aussi de chaînes montagneuses frontalières de l'Arcadie ou de l'Élide,¹⁹ de même que les corbeaux désignent à la fois une île située à l'embouchure du Ladon dans l'Alphée et une montagne d'Étolie près de l'Oeta²⁰ ou entre Kallipolis et Naupacte.²¹ Encore une fois les mythes étiologiques, lorsqu'ils sont explicités, permettent que l'on aille au-delà des associations simples.²² La généalogie qui apparente Phocos, éponyme de la Phocide, à Ornytion ; la tortue dans les récits d'Hermès ou de Thésée relatifs à la région décrite par le zootoponyme ou la seiche dans l'histoire de Thétis ;²³ l'arrivée d'Alcmaeon aux îles Échinades après son crime,²⁴ démontrent ce que nous disions ci-dessus : le toponyme est un micro-récit, un élément qui suscite une chaîne d'associations complexes. L'espace de transition entre l'eau et la terre se retrouve au Mont Skiathis (un poisson) dans la région d'Arcadie dans la vallée de Phénéos. C'est une montagne qui possède des fossés artificiels pour recueillir l'eau des rivières de la vallée et pour éviter les inondations.²⁵

3. Mais la plupart des zootoponymes qui désignent des montagnes regorgeant d'eau proviennent de noms de reptiles, ce dont nous pouvions nous douter en tenant compte des histoires célèbres de héros tueurs de reptiles qui vivent à proximité d'une source. Saurus est le nom, d'après Pausanias,²⁶ d'un bandit violent,

comme Python finira par le devenir dans les versions évhéméristes, qu'Héraclès a tué et enterré, et qui deviendra le toponyme de la région, chaîne montagneuse frontalière entre Pisa et Arcadie, où coule le Diagon. Le mont Sépia conserve l'homonymie entre Sépia et σήψ (sorte de serpent très venimeux, dont l'explication étymologique est équivalente à celle de Python, 'pourrir'), bien que le mythe étiologique parle clairement d'un serpent qui a mordu et tué le héros Aipytyos, fils d'Élatos.²⁷ Ophis ou Ladon sont des noms appropriés pour des rivières et des serpents monstrueux.²⁸ De toute façon, c'est leur participation à la fondation des premières villes de la région qui semble unifier ces lieux : le rôle d'Héraclès dans la préparation du territoire pour les nouvelles fondations est très connu,²⁹ nous en savons moins sur Aipytyos, mais les récits racontent qu'il est l'un des fils d'Élatos, frère par conséquent de Stympheos et de Cyllène, éponymes du lac et du mont en Arcadie, et d'Ischys et de Cénée, héros de l'antiquité qui se sont révoltés contre la divinité. Aipytyos lui-même est lié aux histoires apollinéennes de serpents et de corneilles (*corone*) qui conduiront à la fondation d'Olympie.³⁰ L'Ophis sera lié à la fondation de la nouvelle ville de Mantinée qui remplacera l'ancienne Ptolis. En ce qui concerne les zootoponymes, ce n'est pas un hasard si les reptiles partagent ces endroits caractéristiques des récits de fondations avec les corneilles et autres oiseaux porteurs de présages.³¹

4. Les animaux sauvages en raison de leur force et de leur rapidité donnent leur nom aux fleuves. Nous avons déjà donné l'exemple de la Sys (sanglier) où est perçu le côté destructeur de la nature.³² Si le bœuf est l'animal qui représente le mieux la fertilité et la prospérité, un fleuve d'Eubée, île qui exprime justement cette richesse par son toponyme, s'appelle Boudoron, ce qui signifie 'abattoir de bovins'.³³

17. Sépia : Hdt. VII 183, 3 ; Strab. IX 5, 22 ; Ichthys : Agatharch. 24, 16 ; Oiseaux : *Perip.Mar.Eryth.* 27, 7 ; Aedonia : Ps.Scyl. 108, 13 ; îles Chélydonies (Dion.P. 128).

18. Thuc. II 102 ; cf. Hdt. II 10 ; Paus. VIII 1, 2 ; 24, 11 ; Strab. I 3, 18 ; Ps.Scym. 469.

19. Chéloné : promontoire maritime de Cos (Paus. I 2, 4) ; Chelonatas : promontoire entre Messène et Zacynthe (Agatharch. 24, 16) ; Chélydoréa : montagne frontalière entre Phénéos et Pellène en Arcadie (Paus. VIII 17, 5) ; Chelonatas : chaîne montagneuse frontalière entre Pisa et Arcadie (Strab. VIII 2, 1).

20. Corax : promontoire d'Ithaque (*Od.* XIII 407) ; île des Corbeaux à l'embouchure du Ladon (Paus. VIII 25, 12) ; Mont Corax en Étolie : Strab. IX 3, 1 ; Mont Corax : Cl.Ptol., *Geog.* v 9, 18.

21. Pol. XX 11, 11.

22. Associations comme celles que nous trouvons chez l'historien Eparchides (*FGrHist.* 4 F 1b) qui attribuent les noms des lieux à la grande quantité de ces animaux qui s'y trouvent.

23. Eur., *Andr.* 1266.

24. Thuc. II 102.

25. Paus. VIII 14, 1.

26. Paus. VIII 21, 3-4.

27. Paus. VIII 16, 2.

28. Ophis : Paus. VIII 8, 4-5 ; Ladon : Paus. VIII 25, 2.

29. Jourdain-Annequin 1989 ; Reig 1995, 77-85.

30. Pind., *Ol.* VI 46 ss.

31. Kissa (pie) : Paus. VIII 12, 3-4 ; Styx (oiseau nocturne) : Paus. VIII 17, 6ss.

32. Élapheos (cerf) : Paus. VIII 36, 7 ; Sys : IX 30, 9 ; Tragos (bouc) : Paus. VIII 23, 2 ; Lycos (loup) : Ps.Scyl. 91 ; Taureau : Paus. II 32, 7. Par contre, nous n'avons trouvé le cheval que dans les deux sources d'Hippocrène : Paus. II 31, 9 ; IX 31, 3.

33. Strab. X 1, 5 ; cf. Hes., *Op.* 504 du mois de Lénaion ; cf. Bouthagion, entre Mégéopolis et Héraia, et Héraclès Bouthagos dans Paus. VIII 26-27, 17.

5. L'âne désigne les montagnes qui s'étendent des Rochers Scyronides à Mégare et à la région de Béotie (Monts Oneia) et deux écueils à fleur d'eau qui pénètrent dans la mer.³⁴ Les sources ne permettent pas d'interpréter le toponyme de façon explicite. La seule indication que nous ayons trouvée est la coïncidence entre l'infertilité de la région des Oneia, mise en relief par Strabon, et celle traditionnellement attribuée aux ânes.³⁵

6. Les loups apparaissent dans des toponymes de lieux sauvages et non encore habités par l'homme. Ils sont également appropriés pour désigner des villes très anciennes, fondées par les premiers hommes.³⁶ Comme les érudits ont beaucoup étudié ces cas-là, nous nous limiterons ici à rappeler que les loups correspondraient dans l'imaginaire grec aux hommes sauvages des premiers temps,³⁷ une sorte de contre-figure de l'homme actuel de la polis.

7. Les chèvres font partie d'un grand nombre de toponymes qui se réfèrent à des zones escarpées peuplées par des autochtones.³⁸ L'opposition traditionnelle entre le loup et la chèvre se manifeste également dans le partage des territoires désignés par les zootoponymes correspondants ; ainsi, par exemple, le mythe met en relation le Mont Lycée en Arcadie avec le Mont Égée en Crète³⁹ ou alors, en terre attique, Lycos (Loup) et Égée (Chèvre) correspondent respectivement à la zone extra-urbaine et à la zone urbaine. Les quelques toponymes dérivés des agneaux semblent fonctionner de façon identique.⁴⁰

8. Finalement, il faut mentionner un groupe important de zootoponymes créés à partir des bovins. Bien qu'ils soient une claire référence à la fertilité du territoire et à la richesse d'un village ou d'une enclave commerciale, leur utilisation dans un toponyme correspond fondamentalement à un espace de transition, à un passage. Lorsque les auteurs donnent une explication du nom, nous comprenons que c'est le mouvement de la vache ou du boeuf qui l'a motivé, et non sa présence à un endroit : la vache de Cadmos ou Io métamorphosée font apparaître des zootoponymes

tout au long des passages qu'elles ont ouverts : Mycale, Eubée ou le Bosphore en sont des exemples évidents. Le bovin ne donne jamais son nom au lieu de destination, mais à l'endroit de passage qui permet d'y arriver, une rivière, un port maritime ou une montagne : Bouprasion, Boupagos, Bouporthmos ou Boia possèdent ces caractéristiques.⁴¹

Avant de terminer le corpus, deux choses doivent être précisées. Dans les cas analysés, certains animaux n'apparaissent que dans un seul toponyme, ce qui ne permet pas de les intégrer dans un système. C'est pour cette raison que nous avons laissé de côté l'araignée, le rat, le singe et la fourmi.⁴² L'étude de ces exemples supposerait une approche autre que celle qui a été la nôtre ici.

Nous avons écarté plusieurs dèmes et tribus dont les toponymes contiennent un nom d'animal parce qu'il s'agit plutôt de gentils, bien qu'ils soient intéressants pour notre étude sur la spécificité du zootoponyme. Les loups et les chèvres sont les plus fréquents, mais il y a aussi les renards, les béliers et les porcs.⁴³ Certains éléments artificiels du paysage comme les tumulus des tombes peuvent recevoir le nom d'un animal. Le mécanisme est clair : il s'agit de conférer les caractéristiques positives de l'animal au groupe humain ou au héros qui le représente.

Le corpus présenté ici nous a révélé un aspect curieux du zootoponyme : malgré l'importance de l'animal dans les récits de la fondation des villes, l'animal impliqué devient rarement le toponyme de la ville créée,⁴⁴ son rôle se limite à tracer le chemin et certains éléments de l'espace avant la fondation : par exemple, Ophis devient la rivière qui passe par la nouvelle ville de Mantinée ; en Arcadie, Kissa, la pie, est une fontaine des alentours de Mantinée et est liée à la fondation de Phigalie.⁴⁵

Lorsque le zootoponyme désigne directement une ville, il s'agit en réalité d'un nom ancien qui a été abandonné après la refondation de la ville au profit du toponyme actuel, nouveau nom sans aucun rapport avec un animal. Ainsi, Aegialée (dont l'étymologie populaire

34. Monts Oneia: Strab. VIII 6, 21; IX 1, 8; Onougnathos: Strab. VIII 5, 1; Paus. III 22, 10; Âne d'Antron: Strab. IX 5, 14.

35. El., *H.A.* 10, 28. Il se peut qu'Archiloque s'y référerait quand il décrivait Thasos, surtout s'il est correct de lier le fragment 21 au 22. Nous devons également tenir compte de la résistance que certaines histoires grecques prêtaient à la corne de l'âne dans l'eau, y compris l'eau destructrice du Styx (El., *H.A.* 10, 40 au lieu du sabot du cheval de la version de Pausanias).

36. Il faut citer entre autres le Chêne de Lycos à Messène: Paus. IV 1, 6; le Mont Lycée en Arcadie et la ville de Lykosoura: Paus. VIII 2, 1; 38, 1-6; Lykoreia, ville du Mont Parnasse: Paus. X 6, 2-3; Lykoa près de l'Élaphos: Paus. VIII 36, 7; Lycouria aux sources du Ladon: VIII 20, 1.

37. Gernet 1982, 201-23; Detienne et Svenbro 1979, 215-37 Mainoldi 1984.

38. Égosthènes: Paus. I 44, 4; l'Aegialée: Paus. II 7, 7; Strab. VIII 7, 1; Aega: Strab. VIII 7, 5; Égine: Paus. II 29, 6; Mer Égée: Paus. I 22, 5.

39. Paus. VIII 36, 2-3 situe la cachette de Zeus en Arcadie contrairement à la version plus connue de la tradition hésiodique.

40. Fontaine Arné: Paus. VIII 8, 2; île Rhénée: Strab. X 5, 5.

41. Bouprasion: Strab. VIII 3, 8; Boupagos: Paus. VIII 26; Bouporthmos: Paus. II 34, 8; Boia: passage pour Cythère (Strab. VII 23, 1).

42. Mont Arachné: Paus. II 25, 10; Myonèse: Strab. IX 5, 14; Pythécuse: Ps.Scyl. 10, 3; Myrmex (fourmi): Hrd. VII 183, 2.

43. Paus. II 18, 3; IV 15, 7; Strab. IX 1, 14; 1, 18; ...

44. D'ailleurs, il est rare qu'une ville ait un zootoponyme pour nom, sauf dans le cas des chèvres et des loups.

45. Paus. VIII 8, 4-5 i 12, 3-4 respectivement.

l'apparente à une côte escarpée et aux chèvres) était, d'après Pausanias, l'ancien nom de Sicyone dérivé de l'anthroponyme Aegialée, héros autochtone du Péloponnèse.⁴⁶ Anciennement, la région achéenne portait le nom d'Aegialée, comme nous le rappelle Strabon.⁴⁷ Mais il se peut que l'exemple le plus intéressant soit le double mouvement fondationnel qu'a expérimenté la zone frontalière de Mégare au Mont Gerania : Mégaros, héros éponyme, arrive à la montagne après le déluge et donne un nom d'animal à l'endroit, Gerania ; des générations plus tard, Coroebos, d'origine argive, arrive à Gerania conduit par un oracle et fonde une ville appelée Tripodiskos (à cause du trépied oraculaire). Le premier toponyme correspond à une délimitation territoriale pré-fondationnelle, le second désigne une communauté politique.⁴⁸ La grande exception à cette tendance est justement le point de départ et le modèle de toutes les fondations : Delphes-Pythô, dauphin et serpent dans le double nom de l'endroit. Le sanctuaire de Delphes est considéré comme le premier acte fondationnel, mythe étymologique de l'idée même de fondation grecque. Que signifie, par contre, le fait que dans son toponyme persistent les souvenirs de l'animal qui est intervenu dans la fondation et que l'alternance entre les deux noms n'ait que peu d'importance ? Une légende de Pausanias répond au schéma systématique que nous avons proposé ici : Delphes est le nom ancien provenant de celui d'un héros, fils de Poséidon, qui a été conçu alors que son père avait pris la forme d'un dauphin. Quelques années plus tard, les habitants baptisèrent l'endroit Pythô, du nom du fils de Delphos qui s'appelait Pythis.⁴⁹ Une partie, au moins, de cette version est probablement aussi ancienne que les *Euménides* d'Eschyle, œuvre qui ne reprend pas l'épisode du serpent et qui a recours à l'anthroponyme Delphos, souverain du pays à l'arrivée d'Apollon.⁵⁰ Mais la version la plus répandue – Pausanias le reconnaît et la reproduit avec l'autre version – fait dériver les deux noms du serpent monstrueux que le dieu a dû tuer, que l'on pense au nom propre Delphine-Pythô⁵¹ ou qu'il s'agisse de la version de l'*Hymne Homérique à Apollon*, où l'explication étymologique du serpent qui pourrissait et qui a tellement déconcerté les archéologues fonctionne de la même façon que l'explication du mont Sépia.⁵² En ce qui concerne le nom de Delphes, l'allusion à la forme du dauphin qu'a prise Apollon

pour transporter les futurs habitants du sanctuaire⁵³ ne peut être évitée à la lecture des vers de l'*Hymne Homérique à Apollon* 493-6 où la référence est explicite :⁵⁴

ὥς μὲν ἐγὼ τὸ πρῶτον ἐν ἡεροειδέϊ πόντῳ
εἰδόμενος δελφῖνι θεῆς ἐπὶ νηὸς ὄρουσα,
ὥς ἐμοὶ εὐχεσθαι δελφινίῳ· αὐτὰρ ὁ βωμὸς
αὐτὸς δέλφειος καὶ ἐπόψιος ἔσσεται αἰεὶ.

À Delphes, les versions les plus répandues diffèrent donc du schéma habituel de la répartition entre toponyme animal et toponyme non-animal, il convient d'en faire une bonne interprétation qui tienne compte des autres données fournies par le corpus. Nous pensons que la fondation de Delphes est un modèle et qu'elle fonctionne par conséquent comme un élément toujours disponible, susceptible de recommencer une fondation. Le fait que les deux toponymes liés aux deux animaux protagonistes des deux phases de fondation, le serpent avec la démarcation physique du sanctuaire, et le dauphin avec l'installation de la communauté humaine, se soient maintenus signifie dans le cas de Delphes le non-dépassement de ce stade et la non-conversion en une ville qui a terminé son processus fondationnel.

Notre hypothèse sur la spécificité de l'utilisation du zootoponyme est donc qu'il désignerait les premiers signes (*sémata*) dans un espace qui vient tout juste de sortir de l'indifférenciation (*hyle*) et de devenir pré-fondationnel, afin de se transformer ensuite, à des degrés divers, en une polis. Pour argumenter cette idée, les exemples cités dans le corpus ne suffisent pas, il faut reprendre les deux schémas narratifs proposés au début en tant qu'explication de l'organisation de l'espace par le biais du nom : le schéma cosmogonique et le schéma fondationnel. Voyons maintenant le fonctionnement du zootoponyme au sein de ces deux types de récit, en prenant quelques exemples significatifs.

La présence des zootoponymes dans les récits de schéma cosmogonique est irréfutable. Des événements primordiaux qui conduisent à une première articulation de l'espace expliquent une grande partie de toponymes animaux. Les deux motifs principaux qui fournissent le matériel narratif sont la lutte pour le pouvoir entre les Titans et les Olympiens, et le be-

46. Paus. II 5, 6. L'histoire fondationnelle de la région est pleine de héros avec des théronymes : Lycos, Corax, Coronos, ce qui renforce l'étymologie animale d'Aegialée.

47. Nom utilisé par *Il.* II 475. Hdt. I 145 explique l'ancienne confédération ionienne dans le Péloponnèse.

48. Paus. I 40, 1; 43, 8.

49. Paus. X 6, 5.

50. A., *Eum.* 16.

51. Delphine : version de Dionysos le Périégète (437-446) ; nous la trouvons également chez Apollonios de Rhodes (II 706). Pythô : *Apd.* I 22.

52. πύθω-σήπω.

53. *Et.Mag.* 255, 23.

54. «De même que tout d'abord c'est sous l'apparence d'un dauphin que, dans la mer brumeuse, j'ai bondi sur votre navire rapide, de même appelez-moi Delphinien dans vos prières ; et l'autel lui-même, sous le nom de Delphien, sera toujours l'objet des regards» (traduction J. Humbert).

soin de réorganisation provoqué par le déluge. Ainsi, d'après certaines sources, Rhéa cache Zeus dans le Mont Lycée en Arcadie ou dans le Mont Égée en Crète d'après la version la plus connue d'Hésiode. Rhéa cache Poséidon au milieu des agneaux de la fontaine Arné⁵⁵ pour le sauver de Cronos. Lykosoura est, selon certains, la première ville qui a vu le soleil.⁵⁶ Les divers déluges de la tradition grecque ont poussé les êtres humains à fuir certains lieux, guidés par des animaux, dont ils ont utilisé le nom pour nommer l'endroit où ils ont refait leur vie. Lykoros ou, dans une autre version, un groupe d'hommes se sont enfuis et sont parvenus, grâce aux hurlements des loups, jusqu'au sommet du Parnasse où ils ont fondé Lycoreia ; à Mégare, le héros éponyme a suivi les grues et, lorsqu'il est parvenu sur une montagne plus haute que les eaux, il a décidé d'appeler l'endroit Gerania.

Le schéma général qui se répète à plusieurs reprises n'est pas masqué par la diversité des versions : le nom de l'animal souligne les premiers *tekmeria* dans un espace qui jusqu'alors était confus et indifférencié. Comme nous avons pu le constater dans la typologie précédente, même si d'un animal à l'autre, les degrés sont différents, tous les animaux, à l'exception des bovidés, déterminent des éléments du territoire qui permettent de le délimiter et de le compartimenter : promontoires sur la côte, îles, montagnes, rivières et fontaines forment un paysage élémentaire où l'être humain commence à s'orienter. Mais ces pôles sont conçus de façon dynamique, c'est-à-dire, comme dans le cas des premiers toponymes d'Hésiode, marquer deux pôles, c'est ouvrir un chemin (*poros*) entre les deux. Les bovidés expriment ces ouvertures et ces passages. Tekmor et Poros semblent avoir joué un rôle important dans le fragment cosmogonique d'Alcman. Comme dans les périple ultérieurs, Thétis organise le cosmos à partir de la mer, avec l'aide de Tekmor et de Poros. Le fonctionnement toponymique suit un processus identique, il sépare l'eau de la terre et ouvre un chemin, tout voyage étant une navigation. De même, les pôles et les chemins du ciel qui permettent de s'orienter sur les routes commerciales reçoivent souvent un nom équivalent au nom terrestre.⁵⁷

Le schéma fondationnel définit toutes les narrations qui essaient d'expliquer l'exploration du territoire et son adaptation à l'établissement des villes grecques. Le zootoponyme indique les phases préalables et nécessaires à l'établissement humain définitif. Deux exemples suffisent pour montrer plus précisément ce caractère pré-fondationnel du nom animal, qui, de plus, est en relation étroite avec certaines fonctions initiatiques

de ces lieux. Le zootoponyme signifie la disponibilité d'un espace pour la refondation cyclique d'une collectivité, ce qui explique les relations multiples entre initiation et fondation.

Les documents rassemblés nous induisent à conclure l'argumentation en nous focalisant sur un thème : le mécanisme des relations entre la chèvre et le loup quand il s'agit de faire de l'espace un territoire concret.

En présentant la typologie des animaux qui interviennent dans les toponymes, nous avons remarqué qu'il n'y a que deux types d'animaux qui désignent ce que nous pourrions appeler des « villes ». Le loup et la chèvre étaient les deux seuls susceptibles de donner leur nom aux premières agglomérations humaines. Après un changement cosmique, les hommes peuvent fonder une ville baptisée Lykosoura ou Lycoreia, mais s'ils parviennent à une montagne pour fuir le déluge grâce à des grues, la montagne s'appellera bien sûr Gerania. Les premières régions habitées par les autochtones peuvent être parsemées de villes portant le nom de la chèvre, qui sera probablement présent aussi dans le nom du fondateur, mais il est fort possible que la plupart changeront de nom avec l'arrivée de nouveaux habitants venus d'ailleurs. Cela signifie que la chèvre et le loup ont des traits spécifiques communs qui engendrent parfois des équivalences, et d'autres fois des oppositions. D'un point de vue cosmique, l'Arcadie et la Crète sont des espaces perpétuellement pré-fondationnels, anciens, de communautés primitives aux coutumes pré-politiques. Toutes les deux peuvent prétendre être le lieu où Rhéa cacha Zeus, mais si la représentation de l'identité de l'Arcadie est le loup, en Crète, c'est la chèvre. Il est donc normal que le Mont Égée en Crète et le Mont Lycée en Arcadie soient interchangeables. Par contre, dans le territoire arcadien, on peut observer une certaine opposition entre le Mont Lycée et la naissance de Zeus et l'histoire parallèle de Poséidon à la fontaine Arné, qui, d'après Pausanias, devait son nom au troupeau d'agneaux dans lequel était caché l'enfant, alors qu'en Crète, on parle d'une chèvre nourricière.⁵⁸ Sur le plan politique, l'Attique a mis en œuvre une série d'oppositions entre le loup et la chèvre qui définissent divers degrés du processus de civilisation qui aboutira à l'Athènes de Thésée.

Pandion, roi d'Athènes, a partagé son royaume entre ses quatre enfants : Égée, Pallas, Lycos et Nisos. Nisos a reçu Mégare, Pallas la Paralie, la région du nord, Lycos a reçu la Diacrie, la montagne, et Égée l'*asty* jusqu'au temple du Pythien.⁵⁹ Les oppositions qui en découlent sont bien sûr toutes très intéressantes.

55. Paus. VIII 8, 2.

56. Paus. VIII 38, 1-2.

57. Cela ne signifie pas que le zootoponyme ait l'exclusivité de cette fonction (nous pensons notamment à la source Nédà où Rhéa s'est lavée après avoir accouché de Zeus), mais que le zootoponyme est jugé particulièrement pertinent dans ce genre de contextes.

58. Paus. VIII 8, 2. Il s'agit d'une étymologie populaire, le terme étant probablement d'origine pré-grecque.

59. Strab. IX 1, 6 ; cf. Soph. 872 N ; *Schol. Arist. Vesp.* 1223, *Schol. Eur. Hipp.* 35 ; Égée et Pallas partagent des dèmes, c'est la raison qui explique ensuite la dispute entre le fils d'Égée, Thésée, et les Pallantides.

tes, mais nous nous focaliserons sur les oppositions de nom d'animal. Lycos et Égée représentent tous deux la dernière phase pré-fondationnelle, celle qui se produit juste avant le synoécisme de Thésée. Cependant, Égée est le citoyen, le gouverneur de l'*asty*, alors que Lycos est l'anti-citoyen, habitant de la montagne, comme les autres loups que nous avons vus jusqu'à présent. En ce qui concerne les toponymes, Lycos donne son nom au Lycabette et à la région du Lycée avec le culte d'Apollon Lycéen. D'ailleurs, on raconte qu'il a été le créateur de ce culte. Au niveau spatial, il désigne donc ce qui est extra-urbain, ce qui est opposé au cœur de la ville représenté par l'Acropole.⁶⁰

Diverses traditions parlent de l'apparition et de la construction de l'Acropole d'Athènes. Il y en a une qui montre clairement l'opposition des deux montagnes : Athéna voulait que l'Acropole d'Athènes soit imprenable et elle a cherché une énorme montagne ; alors qu'elle arrivait à Athènes, une corneille l'informa que le panier où elle avait caché Érichthonios avait été ouvert, et Athéna, folle de colère, lâcha la montagne et le Lycabette⁶¹ fut créé. La corneille et son inimitié pour le loup et la chouette⁶² marquent dans le contexte zoologique le conflit spatial et religieux entre ceux qui sont à l'intérieur de la polis athénienne et ceux qui sont à l'extérieur. Platon décrit la séparation entre l'Acropole et le Lycabette comme une conséquence d'un déluge ; d'après cette source, l'Acropole était reliée au Lycabette⁶³ avant le déluge. Comme nous pouvons le constater avec toutes ces informations diverses, les animaux jouent un rôle important dans la division territoriale qui a lieu aux premières époques, mais il n'y a aucune trace d'eux dans les toponymes de l'*asty* athénienne. Égée meurt en se jetant de l'Acropole, mais c'est la mer qui recevra son nom et pas la ville.⁶⁴ Le serpent, qui a une place centrale dans le symbolisme religieux de ces lieux, n'aura pas non plus d'influence sur le nom de la ville ; bien au contraire, puisqu'Hérodote affirme qu'avec Érichthonios, la ville reçoit son nom actuel, parce qu'avant, les Athéniens étaient des *κῶναοί* (habitants de l'Acropole). Nous pourrions retrouver ici le schéma narratif que nous avons vu ailleurs où l'animal est présent dans les toponymes anciens puis remplacé par un nouveau nom sans références zoologiques, si nous tenons compte de sources purement athéniennes qui confondent exprès les Pélasges et les Pélarges (cigognes). Il s'agirait des premiers habitants de la ville qui auraient construit le mur pélargique qui entourait l'Acropole. Aristophane, en plaisantant, tout comme Strabon, sérieusement, font allusion à la relation entre le nom et l'animal : le caractère errant

de ces hommes expulsés de partout rappellerait les oiseaux migrateurs.⁶⁵

D'autres animaux migrateurs, comme les grues, joueront aussi un rôle dans l'organisation spatiale de l'Attique à l'époque du synoécisme. Elles indiquent les *póroi* qui mènent à l'Athènes de Thésée, de Trézène en passant par la côte de Mégare (le Mont Gerania et les Rochers Scyronides) à Athènes, lors de son premier voyage initiatique, puis de la Crète, en passant par Naxos et Délos, à la souveraineté sur les terres de l'Attique. Cependant, cette étude requerrait une analyse différente, éloignée des périégètes et des toponymes. Démontrer que le zootoponyme permet de penser à un espace pré-fondationnel perpétuel pour qu'existe la mémoire de l'établissement d'une collectivité et sa refondation était le seul objectif que nous voulions atteindre avec ce dernier exemple de la chèvre et le loup, tout particulièrement en Attique.

Bibliographie

- BODSON, L. 1981: «Les Grecs et leurs serpents. Premiers résultats de l'étude taxonomique des sources anciennes», *L'Antiquité Classique* 50, 57-78.
- CASEVITZ, M. 2008: «Les tragiques dans la *Périègèse* de Pausanias», in: AUGER, D.; PEIGNEY, J. [ed.], *Phileuripides. Mélanges offerts à François Jouan*, Paris, 703-709.
- CLAY, J.S. 1980: «Goat Island: *Od.* 9, 116-141», *CQ* 30, 2, 261-264.
- DETIENNE, M.; SVENBRO, J. 1979: «Les loups au festin ou la Cité impossible», in: DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. [ed.], *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 215-237.
- DOUGHERTY, C. 1993: *The Poetics of Colonization: From City to Text in Archaic Greece*, Oxford.
- GENDRON, S. 2010: *Animaux et noms de lieu*, Paris.
- GERNET, L. 1982: *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris.
- JOURDAIN-ANNEQUIN, C. 1989: *Héraclès aux portes du soir: mythe et histoire*, Besançon.
- KOPAKA, K. 2008: «What is an Island? Concepts, Meanings, and Polysemies of Insular Topoi in Greek Sources», *European Journal of Archaeology* 11, 2-3, 179-197.
- LAROCHE, E. 1977: «Toponymes et frontières linguistiques en Asie Mineure», in: FAHD, T. [ed.], *La toponymie antique. Actes du colloque de Strasbourg 12-4 juin 1975*, 205-218.
- LONSDALE, S. H. 1979: «Attitudes Towards Animals in Ancient Greece», *Greece and Rome* 26, 146-159.

60. Pausanias mentionne qu'avant le synécisme, l'Acropole avait pour nom Polis (I 26, 6).

61. Antig., *Mir.* 12, 2.

62. Ael., *NA.* III 9, 11 ; VI 46, 10.

63. Critias fr. 112b.

64. Paus. I 22, 4.

65. Arist., *Av.* 832 ; Strab. IX 1, 18.

MAINOLDI, C. 1984: *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne, d'Homère à Platon*, Strasbourg.
MORET, P. 2006: «La formation d'une toponymie et d'une ethnonymie grecques de l'Ibérie: étapes et acteurs», *in*: CRUZ ANDREOTTI, G.; LE ROUX, P;

MORET, P. [ed.], *La invención de una geografía de la Península Ibérica*, v.1, Madrid, 39-76.
REIG, M. 1995: «Els mites de Delfos i la saviesa arcaica», *Ítaca. Quaderns catalans de cultura clàssica* 9-11, 77-85.

6. EL DELFÍN, SEÑALANDO EL CAMINO, DE DELOS A DELFOS*

Pedro Azara

Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona)

Después del estudio monumental que Marcel Detienne¹ dedicó a las relaciones entre Apolo y la arquitectura (o, más precisamente, la organización del espacio), parece que poco se pueda añadir a este tema. Ciertamente es que dicho estudio se centraba no solamente (o no tanto) en Apolo en calidad de arquitecto sino más bien en tanto que carnicero, pero ambas labores tenían una estrecha aunque curiosa relación, ya que recurrían a un mismo utensilio: el cuchillo, útil tanto para despedazar las víctimas sacrificadas, cuanto para abrirse camino en la intrincada selva que cubría Grecia, es decir el mundo entero, en los inicios de la creación, o antes de la planificación humana y la instalación de asentamientos, tal como se describe en el *Himno homérico a Apolo*.

Quisiera mostrar la relación lógica entre Apolo en tanto que arquitecto y urbanista y el delfín (terrenal y... celestial) que surca los mares delante de las naves de los colonizadores.

Apolo fue un dios rechazado, que no pudo nacer en el Olimpo, sino a escondidas, en los márgenes del mundo. Su madre, la diosa Leto, lo concibió con Zeus, despertando los celos de Hera, la diosa madre esposa del Crónida. Llegado el momento del parto, Leto tuvo que buscar un lugar donde dar a luz, mas ningún paraje se atrevía a oponerse a las advertencias de Hera en contra de quien o de lo que se atreviera a permitir que Leto descansara. Sólo un paraje, dejado –literalmente– de la mano de dios, rocoso y deshabitado, accedió, con ciertas reticencias, a las súplicas de Leto, por razones familiares: la isla de Delos. Ésta era un lugar abandonado. En su origen, era una estrella o un asteroide caído, una diosa, Asteria, hermana de Leto, que, para escapar al asedio de Zeus, se convirtió en una codorniz (*ortigia*, nombre con el que también era conocida Delos), que se precipitó al mar. Delos era, pues, como Leto (y Apolo), una figura perseguida. Al caer, se convirtió en una isla. Extraña isla, ya que no estaba asentada, sino que bogaba a merced de las olas. Carecía de raíces (*themelia*), de fundamentos. Escapaba al asedio de las olas. Se desplazaba sin rumbo fijo, de un lado para otro. Desplazamientos erráticos, como si careciera de guía, de un camino prefijado, como si no tuviera un objetivo, una meta claramente señalados. Delos era una isla repudiada, condenada, como los desterrados, a no poder detenerse en ningún lugar, a no tener un lugar propio en el anchuroso mar. Sus

movimientos erráticos eran similares a los de una persona encerrada en un laberinto, tal como los describe Apolodoro. Delos era un laberinto.

Fue en el momento mismo en que Apolo nació que la isla de Delos echó raíces. Se centró, se asentó. Los cimientos brotaron hasta fijarla en un punto determinado. Fue la primera acción arquitectónica, quizá aún involuntaria, del dios Apolo. Desde entonces, como se narra en el *Himno a Delos* de Calímaco, la isla guió, encabezó la ronda de islas Cícladas (que dibujan un círculo en el Egeo) –como un «ecista», un fundador de una expedición colonial alentado por Apolo–, que dibujaban un círculo perfecto en la mar, y se convirtió en un hogar (*hestia*) para el resto de las islas. Pasó de ser un pedregal a ser un lugar habitable (un hogar), gracias a la intervención de Apolo.

Apolo tenía unas pocas horas y ya se afanaba en levantar un altar para dar gracias a su padre Zeus. Éste fue construido con las cornamentas de ciervos que su hermana gemela, Ártemis (nacida también en Delos) –Diana la cazadora– le aportaba, cuyas ramas iba Apolo entretejiendo hasta configurar un cuerpo sólido y bien asentado, que descansaba sobre unos cimientos (*themelia*) previamente hincados en el suelo. Apolo se preocupaba de la solidez de lo que edificaba, de las bases o sustentos más que de lo que, posteriormente, se alzaba. La raíz del problema constructivo: tal era su preocupación. Los conocimientos para instalar cimientos, que son la base sobre la que se funda y se apoya toda obra arquitectónica –cuando no existen o fallan la construcción, ineludiblemente, se viene abajo– le eran, podríamos decir, consustanciales; le venían de nacimiento; los había «asumido» o «ingerido». No tenía que realizar ningún esfuerzo. Instintivamente hallaba los gestos adecuados para labrar cimientos firmes. En efecto, en cuanto nació, Apolo no fue alimentado por su madre –lo que, desde el nacimiento, distinguía a Apolo de cualquier otro recién nacido, y justificaba su personalidad– sino por la diosa Temis. Ella le inculcó el aprecio por las *themistes*, las leyes divinas, distintas aunque emparentadas con las leyes humanas, los *nomoi*, base de las normas de convivencia, de la organización social, entre las que destacaban las líneas maestras que se podrían instaurar o marcar con las latinas *normae*, que no eran unas leyes cualesquiera sino el sustrato de toda ley, de toda traza o marca recta, que indican hasta dónde se puede llegar y por dónde

* No quisiera dejar pasar la ocasión sin dar las gracias a Jesús Carruesco, Françoise Frontisi-Ducroux y Alan Salt por todos los datos, sugerencias y correcciones aportados, si bien los errores sólo son imputables a mí.

1. Detienne 1989.

se puede ir: es decir, la escuadra (*norma* es escuadra en latín), considerada desde entonces como uno de los dos atributos, junto con el compás, del arquitecto. Con la ley se regulan las bases de la convivencia, como se trazan los límites de los espacios públicos y privados –y los de los espacios cultivados y civilizados– con la escuadra (y el cartabón), que permiten trazar líneas y ángulos rectos, símbolos del valor ético por excelencia, la rectitud. La arquitectura y la organización espacial o urbanística ordenan el espacio: instaurar un orden que impide que la vida selvática, la barbarie, invada el espacio y se oponga a la vida comunitaria, ciudadana.

Su faceta constructora no debía extrañar. Como cualquier figura civilizadora y, posteriormente, fundadora, existían signos que lo designaban como apto para emprender estas tareas, por ejemplo el hecho de tener una hermana gemela (la «gemelidad» ha sido considerada en varias culturas como un signo que indicaba el carácter excepcional de una persona y de sus acciones). Entre dichas tareas destacaba el haber podido convertir un islote rocoso en un lugar apto para la vida, pues hasta entonces, Delos estaba deshabitada. Su inicial aridez, un suelo que era un pedregal, la incapacitaba para poder ser cultivada. Calímaco la describía como *atropos* (v. 11), que significaba tanto «no cultivada o cultivable» cuanto intransitable: Delos no poseía caminos. Sólo los marineros, que en el imaginario griego eran figuras semejantes a los pastores y los nómadas, incapaces de fundar un hogar, yendo de puerto en puerto sin descansar jamás, se acercaban, de tanto en tanto, a la orilla de Delos. Ésta, al igual que la isla de los Cíclopes (la antítesis de Ítaca, por ejemplo) era inhabitable. En ella no se podía instalar ninguna morada. Su tierra no podía ser organizada. Esta situación cambió en cuanto Apolo pisó el suelo de Delos. No es que fundara ninguna ciudad: únicamente un santuario y un altar, que se convirtieron no sólo en un centro y un punto de partida –desde el que Apolo emprendió la exploración de la Grecia continental–, sino, en verdad, en un modelo de cualquier asentamiento, una ciudad, por ejemplo, cuya existencia daba lugar a procesiones que la circundaban, sin duda con ánimo de protegerla mágica o ritualmente, movimientos circulares que Apolo emprendió por vez primera alrededor del altar recién instituido en Delos, como Detienne observó agudamente. El altar era una construcción, incluso una ciudad en miniatura, con sus sólidos cimientos, sus paredes y un límite, semejante al que dibujan unas murallas, que se podía rodear sin problemas. El altar era un cuerpo en el espacio cuyo levantamiento había requerido la aplicación regulada de los mismos procedimientos técnicos necesarios para construir un edificio o una ciudad.

El resto de la historia es conocido. La isla de Delos se le vuelve pequeña a Apolo. Tiene apenas unos días de vida, cuando decide recorrer la Grecia continental,

según se narra en el *Himno homérico a Apolo*.² Parte a la búsqueda de un lugar donde fundar y construir su santuario principal. Su viaje se dirige hacia las cuatro direcciones del espacio. Ascende hacia el norte, se dirige hacia el este, hacia la isla de Eubea, cambia de rumbo hacia el oeste, se orienta hacia el norte hasta llegar a los pies del Parnaso, en Delfos. Durante este recorrido por tierras vírgenes –pobladas ya, ciertamente por humanos, en medio de la selva o, cuanto menos, de frondosos bosques, como el *Himno* lo recuerda una y otra vez, pero carentes de vecindarios, que se van organizando al paso de la divinidad, y de tierras cultivadas– el espacio se compone. No bien Apolo puso un pie en la llanura de Tebas, ésta adquirió caminos sin rodeos (*atrapoi*, v. 227): hasta su llegada, los accesos daban vueltas sobre sí mismos, como los oscuros pasadizos de un laberinto. Apolo cree haber dado con el lugar perfecto, cabe una fuente. Pero como ésta le advierte, el ruido causado por el paso de las caravanas no favorece la instauración de un santuario. Apolo retoma entonces la senda hasta alcanzar el lugar que considera perfecto. Éste, sin embargo, ya posee un santuario, dedicado a la diosa madre, Gea, y a su hija, la dragona Delfine (o a su nieta, Pitón), con la que tendrá que enfrentarse, en una lucha cósmica, a vida o muerte, antes de poder reducirla, y apoderarse del lugar. Sólo entonces, Apolo, tan preocupado por instalar sólidas bases a todo lo que construye, puede instalar profundos cimientos (*themelia*) y la piedra del umbral (*oudos*, un término quizá emparentado con *bodos*, camino) que marca el límite (horizontal) entre los dos espacios, interior y exterior, límite que, con cuidado, puede ser franqueado permitiendo que ambos espacios entren en contacto. Posteriormente, míticos arquitectos, ya humanos, levantarán los muros y concluirán el templo. Según otras versiones, el templo de Apolo en Delfos pasó por fases sucesivas durante las cuales se emplearon diversos materiales, desde los más livianos, elementos vegetales, o cera de abeja, hasta los más sólidos, el bronce sonoro, y la piedra, en último lugar. En Homero, sin embargo, Apolo sólo supervisa la erección de un único santuario de piedra.

Una vez edificado, el santuario necesita personal que atienda a los ritos que tengan que ser ejecutados. Pero Delfos no es una ciudad. No posee habitantes. A los pies del Parnaso nadie mora. Delfos es el primer asentamiento, el primer lugar edificado. Apolo tiene entonces que partir, no sólo en busca del personal adecuado, sino porque debe purificarse del crimen cometido: la matanza de Delfine. Este tipo de crimen, sin embargo, no es extraño. Todos los héroes fundadores, de los que, en cierta medida, Apolo era el prototipo, y en cuyas aventuras intervenía –ya que les indicaba, cuando los fundadores acudían, antes de emprender la expedición, al santuario delfico, el lejano lugar donde debían asentarse o la dirección que debían tomar

2. Miller 1986.

hasta hallar el lugar donde fundar una ciudad—, todos los héroes fundadores emprendían una lucha similar y cometían un mismo crimen, ya que todas las tierras en las que debían asentarse pertenecían a divinidades primigenias, ctónicas, en forma de serpiente descomunal, guardianas de los ríos o las fuentes alrededor o cerca de las cuales se fundaría la ciudad y sin las cuales ésta no podría sobrevivir. La lucha con un monstruo serpentino, como ha sido estudiado reiteradas veces, constituyendo casi un lugar común, es un signo que indica que estamos ante una gesta fundacional que culminará con la erección de un edificio o una ciudad.

Sin embargo, por necesario que fuera, dicho crimen no podía quedar impune. La falta debía ser lavada. Apolo, una divinidad tan cercana a las aguas (su hijo, Asclepio, dios de la medicina, tenía una relación particularmente intensa con las aguas —medicinales— y el mismo Apolo, al menos en Roma, estaba ligado a las fuentes que sanaban) tenía que purificarse. El viaje de Apolo debía reemprender y no podía llegar a buen término hasta que lograra reunir los sacerdotes necesarios para mantener el santuario recién fundado.

Como si su relación con el espacio en el que es más difícil orientarse, poniendo en evidencia su capacidad por abrir o por hallar vías de comunicación, guiara sus acciones, Apolo retornó al mar. Partió a Creta. Y desde allí reemprendió el camino de vuelta a Delfos. Rehacía el viaje que había emprendido al poco tiempo de nacer. Halló una nave veloz gobernada por «excelentes hombres, cretenses de la minoica Cnoso» que se dirigía a Pilos: «Febo Apolo les salió al encuentro en el ponto y, habiendo tomado la figura de un delfín, saltó a la nave veloz y en ella se echó como un monstruo grande y horrendo» (*HHAp.* 395-398). Los marineros se quedaron mudos. Desde entonces, no pudieron controlar la nave. Ésta avanzaba sola (dirigida por Apolo, es decir, el delfín que yacía en cubierta): «el soberano Apolo, el que hiere de lejos, la dirigía fácilmente con su soplo» (424). Dirigía: *hégemoneue* (438): Apolo se comportaba como un «ecista», un jefe de expedición que abría el camino a los que le seguían. La nave avanzaba en línea recta (*ithunô* —421—, es decir avanzaba con fundamento: el verbo anterior está emparentado con *themis*, la ley divina, y con *themelia*, bases, fundamentos, cimientos). El manejo era tan preciso que el barco navegó incluso hacia atrás (*apsorros*, 436), algo sin duda imposible de lograr por medios convencionales —o en sentido inverso al curso del sol—. Al llegar al puerto de Crisa, Apolo recuperó su forma antropomórfica, saltó del barco, penetró en un templo, encendió un hogar, volvió a la nave ante los marineros pasmados, les ordenó descender a tierra y levantar un altar, y luego añadió: «como en el oscuro ponto salté primeramente a la veloz nave, parecido a un delfín (*eidomenos*, del verbo

eidomai: parecer, asemejarse, mostrarse, hacerse visible, lo cual indica que Apolo se muestra bajo la forma de un delfín, una actitud semejante a la de cualquier dios homérico que para dirigirse a un humano adopta la forma de un ser visible, un humano, o un animal, en este caso), invocadme llamándome Delfinio; y el mismo altar, igualmente Delfinio, será siempre famoso» (*HHAp.* 496-497). Luego, los nombró encargados de su santuario, asegurándoles que nada les faltaría, algo de lo que no podían estar seguros ya que Delfos sólo era un santuario en un paisaje rocoso, cuyo suelo árido no podía ser cultivado —como la isla de Delos—, y no una próspera ciudad.

Entre Delfos, Delfine y el delfín, ¿qué relación existía? ¿Qué término estaba en el origen de un grupo aparentemente emparentado?: *delphus* —matriz—, *delphis* —delfín, y «de Delphos»—, y *Delphos* —el nombre del santuario? La relación que Somville estableció entre el delfín y una hipotética diosa madre cretense, matriz del universo, no me parecen creíbles.³ Puesto que, en los inicios, Delfos estaba al cuidado de una diosa madre, Gea, cuya hija o cuya nieta, Delfine, se enfrentó a Apolo, y dado que el santuario del hijo de Leto, convertido en el centro del mundo griego, se asentaba sobre un *chasma*, una falla infernal, y acogía el ónfalo, una piedra que simbolizaba el ombligo del mundo, podemos pensar que Delfos no es sino la Matriz del mundo. Pero es muy posible que Delfos no esté emparentado con la matriz de la tierra ni con su hija Delfine, sino con el animal apolíneo por excelencia: el delfín. Delfos es el santuario del delfín. Apolo, como él mismo indicaba, era Apolo el delfín, Apolo Delfinio.⁴

¿Por qué un delfín? ¿Y quién era Apolo Delfinio? El delfín no era el único animal relacionado con Apolo. La rata, la garza, la serpiente, el cuervo, el cisne, el lagarto también estaban asociados con la divinidad délfica. Y todos esos animales revelan facetas de la personalidad y del campo de actuación del dios. También el delfín.

Apolo no era una divinidad marina, pese a ser el protector de los marinos. Sus santuarios no estaban casi nunca en la costa, como advierte Graf. Nunca asumió los poderes de su hermano Poseidón —con quien construyó las murallas de Troya—, un Poseidón que no es el que más habitualmente es presentado en la épica homérica —el Poseidón del inframundo, que sacude las entrañas de la tierra y a quien se debe cuidar si se quiere que los edificios no se derrumben, un Poseidón semejante a Apolo, podríamos decir, vigilante de cimientos—, sino un Poseidón, también ligado a los muertos, dueño del anchuroso mar. Apolo tirado de un carro naval: esta es una imagen barroca, versallesca (que, por otra parte, simboliza el sol que emerge de las aguas, como alumbraba el rey-sol al orbe entero).

3. Somville 1984.

4. Graf 1979.

Apolo, pese a que había nacido en una isla, podía surcar el mar sin problemas, y poseía santuarios en varias islas y, en particular, en Creta, es una divinidad terrestre. ¿El delfín, entonces?

Varios estudios recientes⁵ han analizado las conexiones entre Apolo y el delfín, es decir han tratado de hallar la lógica que preside la asociación entre esta divinidad y el mamífero marino (también asociado a Poseidón), sensible a la música y al encanto de las Musas, según Eliano. Los colonizadores griegos, desde el s. VIII a.C., acudían, al menos según las leyendas, a Delfos, para que Apolo, el dios que sabía abrir vías (sobre todo en aquellos espacios, como el ponto, en el que los caminos se desdibujan y desaparecen apenas han sido trazados) les guiase y les indicase hacia dónde debían dirigirse. Una vez en el mar, los colonos, encabezados por el jefe de la expedición, no se sentían desamparados, puesto que las garzas (que volaban en bandadas, en forma de flecha, como si Apolo las hubiera dispuesto para que les llevasen por el «buen camino»), y los delfines, saltando ante la proa de la nave, les acompañaban. Los delfines saltaban sobre las aguas y trazaban un arco en el aire antes de hundirse de nuevo en las aguas, similar al trazado de una flecha —el arma apolínea por excelencia. El dorso curvado del animal, el juego de fuerzas contrapuestas (el animal se encogía para poder saltar como el arquero trae hacia sí la cuerda y la flecha antes de y para poder dispararla, llegando a la paradoja que para que la flecha vaya adelante tiene previamente que retroceder —pero el mundo apolíneo no es avaro en paradojas, como lo muestra la nave que dirige que avanza retrocediendo) eran similares a la forma y la fuerza del arco: «los delfines comprimen dentro de sí la respiración, como la cuerda de un arco, y, a renglón seguido, disparan el cuerpo de una flecha», sostiene Eliano (*H.A.* XII 12). La flecha es una señal; una señal de tráfico, diríamos hoy, que nos indica el camino a seguir: camino rectilíneo si bien, siguiendo las paradojas (o las ambigüedades) de la acciones apolíneas, la flecha se dispara hacia lo alto para indicar una senda horizontal, y el vuelo sigue una trayectoria curva para indicar una vía que no serpentea, como observa agudamente Mombrun.⁶ No obstante, la información que brinda es certera: apunta claramente (hacia) donde uno debe ir.

Un delfín es, entonces, un excelente y lógico guía. Su función es la de acompañar, abriéndoles el camino, a los marineros, por ejemplo, a los colonizadores que parten a fundar una ciudad en tierra ignota. Sin las indicaciones apolíneas, que el cuerpo y el movimiento del delfín (saliendo y hundiéndose en las aguas, en un movimiento visualmente interrumpido, de revelación y ocultación, tan difícil de interpretar como las propias sentencias oraculares del dios), los colonizadores no llegarían a buen puerto. El delfín es un buen or-

ganizador espacial que, en el mar, se comporta como Apolo recorriendo Grecia, al mismo tiempo que blande el arco y la flecha.

Apolo Delfinio poseía un cierto número de santuarios, por ejemplo en Atenas y en Mileto. El santuario ateniense se ubicaba en el preciso lugar donde Teseo, a la vuelta de Creta, pisó el suelo de la ciudad. La relación entre el gesto fundacional, Apolo y el delfín se estrecha. Teseo es el héroe ateniense por excelencia que salvó y refundó la ciudad: el sacrificio que debía rendir a la corte minoica la desangraba. Catorce jóvenes debían ser regularmente entregados a la voracidad del Minotauro encerrado en su laberíntico palacio cretense. Teseo se ofreció como víctima propiciatoria, pero logró sortear las trampas que el monstruo tendía, deshaciendo las intrincadas vías de la morada del Minotauro. Supo hallar el camino que llevaba al corazón del laberinto sin perderse, y que le devolvió, tras acabar con la bestia, junto con los jóvenes recién liberados, a la luz. De este modo, Atenas renació. Ya sólo le cupo a Teseo reunir a los burgos dispersos para fundar una nueva ciudad alrededor de un espacio central.

El santuario de Apolo Delfinio en Mileto se hallaba en el centro de la ciudad. Estaba al cargo de la congregación de los Molpoi que también velaban por el santuario de Hestia, la diosa del fuego del hogar, en este caso, de la llama eterna de la ciudad, diosa cuyos poderes se contraponen tanto a los de Hermes (el dios de los caminos y los cruces) cuanto a los de Apolo. Dentro del recinto del santuario de Apolo Delfinio, el Delfinium, como han estudiado Graf y Herda, tenían lugar los ritos de tránsito de los adolescentes que se preparaban para ser aceptados, integrados en la vida comunitaria: dejaban de ser individuos marginales (como los marineros, los desterrados, los errantes fundadores, expulsados por la metrópoli, antes de su integración en la nueva ciudad que fundarían) para convertirse en el centro de atención y participar de la vida urbana.

Que Apolo Delfinio presidiera los ritos de iniciación no era extraño. No sólo Apolo era conocido por su apoyo a los jóvenes (pensemos simplemente que los *kouroi*, estas efigies masculinas de los inicios de la edad clásica, se han interpretado diversamente como estatuas de Apolo o de jóvenes —consagrados a esta divinidad), sino sobre todo por velar por los ritos de paso —de nuevo, el término paso, vía, camino, cobra toda su significación e importancia— que conducían a los jóvenes —tras un periodo de abandono del hogar y de pérdida fuera de los márgenes de la ciudad y de la ley, como si murieran con respecto a la vida ordenada de la urbe—, hacia la vida adulta y la incorporación en el seno de la comunidad cívica. Un rito de paso es un proceso, en el tiempo y el espacio, por el que el iniciado debe pasar. Gracias a dicho tránsito, se abandona

5. Principalmente Graf 2009.

6. Mombrun 2007.

una condición, se rompe definitivamente con ella, a fin de adquirir, tras un periodo de incertidumbre, una nueva. Apolo Delfinio controla dicho paso: los jóvenes se adentran en la vida adulta, cruzan el umbral que separa, pero también conecta, dos de las cuatro etapas de la vida, a fin de integrarse en el espacio político. El vocabulario vuelve a ser el propio del mundo de la arquitectura o el urbanismo. Nos referimos a caminos y a umbrales.

Mas estos términos no deben sorprendernos. Apolo es el dios de los caminos (Apolo Agieo) y de los umbrales (y de las moradas: Apolo *Oiketes*). Es el guardián de las moradas sobre las que ejerce su protección desde el exterior: el umbral, la zona de tránsito entre los espacios público y privado, exterior e interior, urbano y doméstico. Apolo, bajo la forma de un monolito, cuidaba del hogar. Su relación con Hestia siempre latente pero manifiesta en Mileto –y en Delfos– era lógica: ambas divinidades cuidaban del espacio habitable, y lo organizaban, tanto desde el interior cuanto del exterior, erigiéndose en el centro y en el umbral: el punto y la línea con los que cualquier espacio puede organizarse.

Apolo controla el origen (el punto central, de arranque, a partir del cual el espacio puede estructurarse), el vector direccional (el camino de acceso) y el término. Su función es la de separar, es decir, de organizar y encuadrar. El uso del cuchillo, tan bien analizado por Detienne, es lógico: con él, traza o abre caminos en un espacio aún indiferenciado y, por tanto, no apto para la vida (pues carece de referencias, de coordenadas y la vida no sabe, no puede asentarse en ningún lugar específico, prolongándose la condición nómada o errante de quienes no pueden instalarse y descansar); divide el espacio en lotes asignados a los humanos –desde los límites de la ciudad hasta los umbrales domésticos– como un carnicero trocea a la víctima sacrificial y entrega a cada bando (los dioses y los humanos) la parte que les corresponde. Uno de los verbos que describe la acción «urbanística» de Apolo es *diatithemi* –emparentado, es obvio, con *themis*–: significa disparar, distribuir, organizar, regular, y está relacionado con *thema*, parte o lote. Apolo es un fundador: abre caminos, encabeza expediciones, organiza y divide el espacio y reparte lotes o parcelas. Parcela el espacio, es decir, traza, andando, una retícula que enmarca y cuadricula el territorio.

El calendario griego (o los calendarios, pues casi cada ciudad tenía el suyo) era lunar. La fecha de inicio de cada mes coincidía con la luna nueva y variaba a lo largo del año (como acontece hoy en el mundo musulmán). Era incluso necesario introducir cada cuatro años un mes nuevo, ya que los ciclos lunares son más breves que los meses solares. Era, entonces, muy difícil o imposible que, desde diversas ciudades griegas, se supiera, siquiera aproximadamente, cuando empezaban determinadas festividades. Era necesario algún elemento común y fijo.

La existencia de ejes, a partir de un punto central, es necesaria para orientarse y para organizar el espacio.

La orientación requiere la existencia de hitos, naturales y celestiales. El delfín no sólo guiaba en el mar sino también en el cielo. El delfín era una constelación que jugaba un papel esencial en los viajes de Apolo, que constituía el punto, visible por todo el mundo, a partir del cual se podía organizar el desplazamiento temporal. De pequeñas dimensiones, situada sobre el horizonte, se trata de una constelación de difícil visión, pero que presenta una curiosa característica: las pocas estrellas que la componen ascienden al mismo tiempo. Es visible desde cualquier punto del Mediterráneo. Se halla en una región del cielo, llamada, no es casual, del Agua, donde se ubican otras constelaciones, como las del Cisne, la Flecha o el Lagarto, todas ellas formando figuras relacionadas con Apolo.

Como ha estudiado Salt, la constelación del Delfín se hace visible por primera vez sobre el horizonte, justo antes del amanecer, después de un tiempo en que permanece oculta (porque la luz solar impedía distinguirla), cerca del solsticio de invierno (el 25 de diciembre) en toda el área mediterránea. Hacia el 750 a.C., dicha fecha rondaba entre el 27 y el 30 de diciembre. El oráculo de Apolo se iniciaba unos días después de la luna nueva siguiente a la primera aparición de la constelación del Delfín: exactamente el séptimo día del mes de Bisio (entre finales de enero y primeros de marzo) –que se iniciaba con la luna nueva, al igual que cualquier mes–, el día del cumpleaños de Apolo. Esta fecha se anunciaba en Delfos mediante una exacta señal celeste: ¡la nueva aparición de la constelación del Delfín! En efecto, en Delfos, debido a la cadena montañosa que cubre el horizonte, la constelación, durante el primer mes, todavía baja en el horizonte, no era visible, ocupando toda la franja inferior del cielo delfico, justo sobre la escena del teatro, hasta el mes siguiente. Indicaba también el día en que Apolo regresaba del País de los Hiperbóreos a su santuario en Delfos, reemplazando a Dioniso que hasta entonces ocupaba su lugar.

La constelación del Delfín no era visible en el cielo de la montañosa Delfos hasta un mes más tarde que en las costas o las playas mediterráneas. Entonces, los «peregrinos», venidos de todo el Mediterráneo para interrogar a Apolo, incluso de pueblos no griegos, sabían que, cuando la constelación volvía a despuntar sobre sus cabezas después de su desaparición veraniega, tenían un mes para emprender el viaje hacia Delfos y llegar al mismo tiempo que Apolo. Atracarían y ascenderían por las laderas del Parnaso, justo cuando Apolo anunciaba su vuelta a su santuario.

La función de la constelación era doble. Por un lado, señalaba el inicio de los viajes a Delfos e indicaba cuando el oráculo iba a volverse a poner en funcionamiento –primeramente el séptimo día de cada mes, luego casi cada día–. Por otro lado, la aparición y desaparición de la constelación en el cielo sobre Delfos indicaba la apertura y la clausura anual del oráculo: de febrero a noviembre, más o menos. La constelación era visible, hasta el solsticio de verano (que anunciaba

el año nuevo en Delfos), durante el amanecer, y de noche en otoño. Debido a la rotación de la tierra, la constelación del Delfín no ocupa cada noche la misma posición en el cielo: en Delfos, con el paso de los días, se mostraba cada vez más al norte, como si se dirigiera más allá del Parnaso, hasta desaparecer durante el mes de *Daidaphorios* (noviembre). Apolo había partido hacia el País de los Hiperbóreos, en el Gran Norte, para pasar el otoño y una parte del invierno. En el momento en que la constelación del Delfín dejaba de ser visible, Apolo partía y el oráculo cesaba hasta el año siguiente. El Delfín pautaba, entonces, el tiempo y el espacio. Señalaba la dirección que se debía seguir para acudir a Apolo, cuándo se debía emprender el camino, y qué días la divinidad iba a estar disponible.

A través de la figura del delfín, celestial y/o terrenal, Apolo recorría el espacio y ayudaba al ser humano a explorarlo y a asentarse. El delfín era, junto con la garza, el signo preferencial a través del cual Apolo creaba y señalaba las rutas, a partir de determinados centros (Delos, Delfos), que ayudaban a que el ser humano no se perdiera en un espacio indiferenciado y no pudiera asentarse. El delfín, de algún modo, señalaba el dominio apolíneo del espacio (sobre todo

del espacio marítimo en el que el hombre tenía más posibilidades, por falta de puntos y líneas de referencia o de orientación, de perderse). Quizá la imagen casi tópica del delfín como amigo del ser humano nunca cobró más sentido que a través de su relación con Apolo.

Bibliografía

- DETIENNE, M. 1989: *Apollon, le couteau à la main*, Gallimard, París.
- GRAF, F. 1979: «Apollon Delphinios», *Museum Helveticum* 36, 1, 2-22.
- 2009: *Apollo*, Routledge, Londres-Nueva York.
- MILLER, A. M. 1986: *From Delos to Delphos. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Brill, Leiden.
- MONBRUN, P. 2007: *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- SOMVILLE, P. 1984: «Le dauphin dans la religion grecque», *Revue de l'histoire des religions* 201, 201-1, 3-24.

7. POURQUOI L'OURSE TOURNE-T-ELLE AU PÔLE ?

Arnaud Zucker
Université de Nice, CNRS UMR 6130

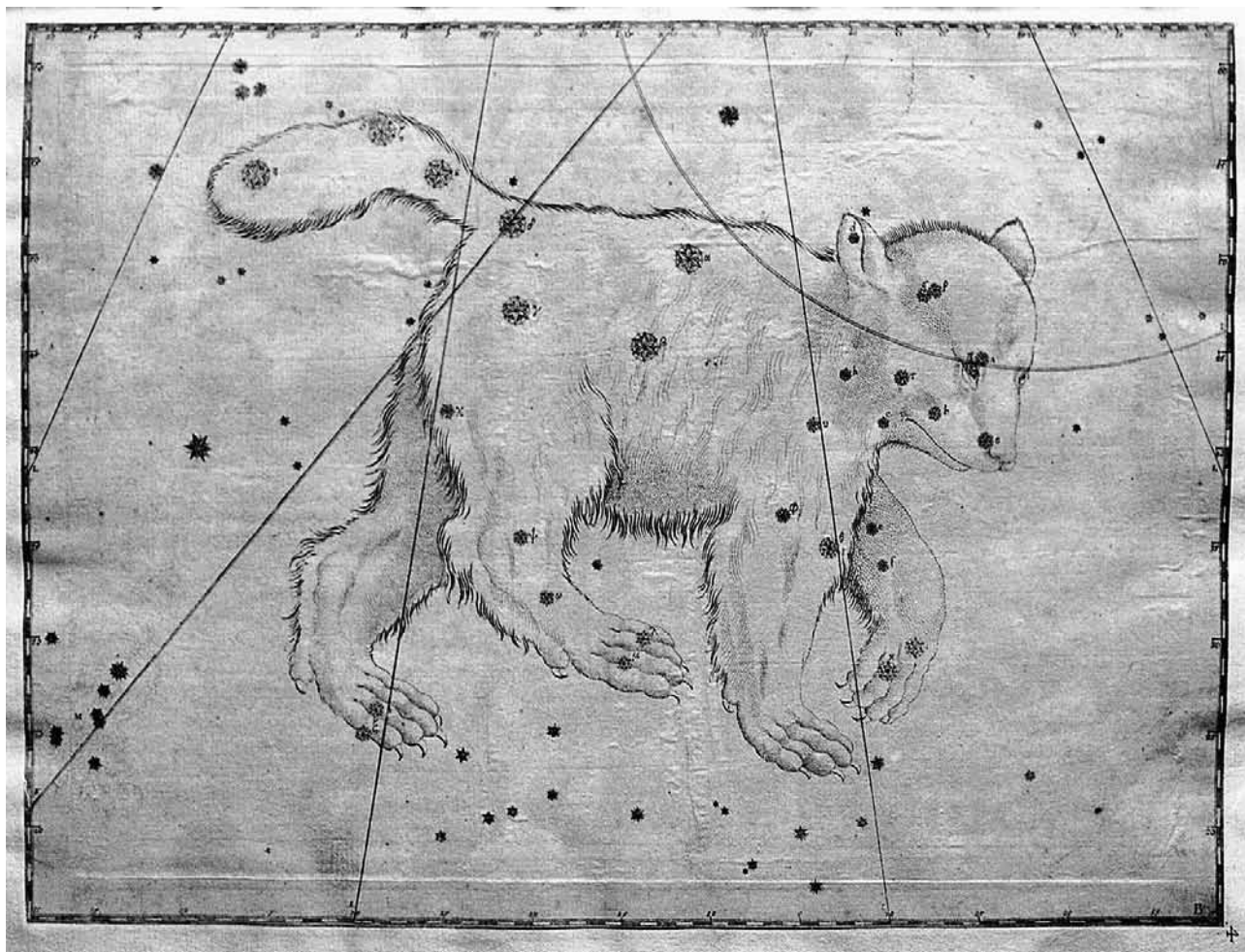


Figure 1. Gravure de l'Ursa Major dans *Uranometria* (1603) par J. Bayer.

L'hypothèse astromythique

Il existe un clivage important entre les études de mythologie et l'histoire de l'astronomie, qui résulte d'une dissociation traditionnelle des deux « disciplines » et d'une posture réservée voire méfiante de l'une pour l'autre, qui, dans la culture moderne, a pu prendre une tournure nettement idéologique. Cette divergence aboutit, par une décision de l'Union astronomique internationale (UAI), à une totale « désimagination » du ciel (Zucker 2008), les noms suggestifs des constellations (Andromède, le Centaure, Le Lion, etc.) étant utilisés comme simples étiquettes et ne correspondant plus qu'à des aires géométriques (Delporte 1930). Le dispositif de certains ouvrages anciens, comme l'*Astronomie* d'Hygin, qui sépare nettement dans sa composition la mythologie des constellations (livre 2 et 3) et

l'astrothésie (livre 4) ; la pauvreté astronomique des ouvrages de *Catastérismes* (et en particulier l'épitomé d'Eratosthène), consacrés à la mythologie astrale ; et l'importance de la tradition poétique dans la transmission de la représentation imagée du ciel ont pu encourager cette tendance à séparer deux niveaux de connaissance anthropologique du ciel.

On peut néanmoins constater que, pour certaines configurations astronomiques, il existe une solidarité entre le déroulement d'un récit héroïque transmis par la littérature mythographique et le comportement physique et la situation céleste des constellations homonymes ; ainsi la coïncidence du lever héliaque du Scorpion et du coucher d'Orion a une signification mythologique, comme le meurtre d'Orion par le Scorpion, dans la mythologie, a une pertinence astronomique ; de cette convergence ou double écri-

ture, dont on ne peut dire que l'une a systématiquement précédé l'autre, on peut affirmer que les Grecs étaient conscients (voir Aratos 303-310) et qu'elle autorise à chercher jusqu'où s'étend l'analogie des espaces culturels que sont le ciel nocturne et le théâtre des actions héroïques. L'hypothèse de notre enquête d'astromythie, qui entend mesurer l'une à l'autre les logiques mythique et astronomique (mais qui ne peut à elle seule valider ou invalider l'idée générale d'une congruence des deux discours, à la fois du point de vue symbolique et dans la production historique des histoires et des savoirs), est la cohérence culturelle, physique et symbolique, de la figure de l'Ourse au pôle, et l'imbrication de la mythologie et de l'astronomie dans sa consécration stellaire.

Les trois ourses approximatives

Si la Grande Ourse n'est pas une simple illustration cosmique mais le fruit d'une réflexion astronomique et symbolique, trois ourses doivent coïncider en elle : l'ourse zoologique, l'ourse mythologique et l'ourse sidérale. Cette hypothèse rejette donc l'idée reçue selon laquelle la voûte constellée serait un musée mythologique traité comme un espace de projection peu normé, où la position, l'identité et la structure des figures seraient astronomiquement faiblement ou accessoirement motivés. En revanche, elle n'implique pas une remise en cause du schéma historique supposé de la mise en images du ciel qui, traditionnellement, suppose un transfert de l'expérience physique successivement dans les élaborations mythiques puis la représentation des constellations ; l'évidence du primat symbolique du discours mythologique, conditionnant ou reformulant en profondeur l'ensemble des représentations physiques et de l'expérience, est loin d'être incontestable, mais elle ne constitue pas l'enjeu de notre étude. Notre hypothèse suppose au fond, même si la plupart des identifications particulières des constellations à des personnages mythologiques (comme le Serpente à Asclépios, le cheval à Pégase ou la Grande Ourse à Callisto) est tardive et remonte rarement avant la période alexandrine, – où se développe, à travers le motif de la « catastérisation » (ou projection au ciel d'un héros ou de son image), l'idée d'une continuité physique systématique entre les acteurs mythiques et les constellations –, une unité substantielle des figures célestes et mythologiques de même nom, qui peut être le fruit d'une harmonisation progressive et dialectique, où les représentations de l'une et l'autre s'influencent mutuellement.

Cette coïncidence supposée exige une convertibilité des principaux attributs d'une figure à l'autre, permettant de justifier, dans les autres registres, des propriétés manifestées par l'ourse dans un de ses contextes.

Mais la recherche de cette cohésion hypothétique ne se traduit pas simplement par un inventaire des traits ursins et l'analyse d'une table de « concordance » des caractères de l'ourse dans les ontologies des trois domaines ; elle se heurte à une diversité et une disparité interne de chacun des discours : les difficultés de l'enquête tiennent moins à l'établissement d'une méthode de confrontation des valeurs établies dans les trois registres, que dans la définition d'un portrait valable de l'ourse à l'intérieur de chacun d'eux. Les connaissances naturalistes des témoins antiques ne sont pas équivalentes, ni également riches, ni régulières, ni convergentes, et le dossier de la Grande Ourse ne pouvant reposer que sur ces témoignages, le chercheur a tendance à identifier comme « savoir commun » de la culture la somme des informations collectées, après effacement des options fausses ou décevantes en cas de concurrence de variantes pour une même donnée. Cette synthèse généreuse, ici comme ailleurs, est une fiction et constitue un objet culturel infidèle et abstrait. Mais comment échapper, dans une étude d'ensemble, à des généralisations dont l'expérience des analyses précises nous a pourtant appris la radicale impropriété ? Les concepts, et l'ourse-des-Grecs en est un, sont des approximations intellectuelles insatisfaisantes et méthodologiquement aussi brouillonnes qu'inévitables. Il en va, pour les catégories réduites de ce genre, comme pour les notions conventionnelles comme celle de « pensée grecque », de « rite de fondation » ou de « mythe de Callisto », qui organisent et orientent le discours anthropologique dans des voies artificielles et souvent illusoire, hors desquelles cependant il semble impossible d'avancer.

Une ourse grecque, fût-ce d'adoption

Dans ce jeu à trois des ourses schématiques, dont nous voudrions qu'elles ne soient pas dans une relation de simple homonymie, il faut envisager d'abord les motivations possibles du recrutement de cet animal pour occuper une place aussi significative dans le ciel. Dans la culture grecque postclassique la Grande Ourse (Ursa Maior) est généralement assimilée à Callisto, la nymphe ou la princesse arcadienne, mais cette identification récente (Call. fr. 632 Pfeiffer) s'est greffée sur une représentation déjà constituée et attestée depuis Homère qui, le premier, signale sous le nom d'Ourse (*Il.* XVIII 488 ; *Od.* V 273) la constellation qui nous intéresse (UMA). Nous envisagerons donc l'identification héroïque dans un second temps. On ignore si cette figure ursine est une invention grecque, mais il est probable qu'elle est plutôt un emprunt à l'astronomie indienne. Deux éléments conduisent à cette impression : 1) l'identification en Inde de la constellation à une ourse (ṛkṣa) suivie de ses trois petits ;¹ 2) le carac-

1. Parvulescu 1973 conteste cette identification largement admise (voir *infra*). Sur le mot sanskrit, voir Burrow 1959.

tère aberrant du dessin grec de l'ourse. Cet astérisme semble avoir été perçu par d'anciens peuples de l'Inde comme une Ourse représentée par le quadrilatère (α , β , δ , γ) suivie de ses trois oursons (ϵ , ζ , η), à savoir les trois étoiles qui se suivent à l'est du quadrilatère (Scherer 1953, 131sq). Dans les cultures voisines de la Grèce, l'astérisme formé par les sept étoiles principales de UMa est identifié à un chariot (MUL MAR-GID-DA) à Babylone (Florisoone 1953, 156), une cuisse (Kheshesh, ḫpš) ou une jambe de taureau (Mšhtyw) en Égypte.²

Étant donné la grande variété, selon les cultures, des figures projetées sur cet astérisme (Allen 1963, 419-37 ; Olcott 1911, 366 et 377), la rencontre de l'image indienne et de la version grecque peut difficilement être tenue pour accidentelle. À ceci s'ajoute que le dessin de l'ourse grecque est aberrant, dans la mesure où il dote cet animal naturellement acarde (Arist., *PA* 658b 2) d'une queue remarquable, illustrée de trois étoiles brillantes. Or l'ours (en particulier *Ursus arctos*) est attesté historiquement et pré-historiquement en Grèce, et la méprise n'est pas due à l'ignorance ou l'exotisme de l'animal.³ Cette monstruosité peut, en revanche, s'expliquer par le maintien sur un coin de ciel d'une identité empruntée, détachée du contexte originel : UMa représente en Inde une ourse suivie de trois oursons, et l'invention de la queue peut avoir permis de pallier la disparition, en cours de route, des oursons dans la représentation (Le Boeuffe 1957, 16), et de faire coïncider une idée et un astérisme ; il est moins vraisemblable que l'ourse ait été imaginée de façon indépendante en Grèce, et représentée immédiatement avec une longue queue postiche. Cet accident est significatif et rappelle que l'ensemble des échanges culturels est une négociation continue dans laquelle les inattentions, les confusions, les déplacements jouent un rôle non pas marginal mais déterminant, et rendent suspectes les traditions constantes ou les transmissions fidèles. Ces malentendus inhérents à tout transfert doivent être réparés par un bricolage

culturel dont l'ourse macroure est peut-être un produit exemplaire. Cependant, même si l'image est d'origine étrangère, l'Ourse a survécu à des concurrences – dont celle du chariot, également présent dans l'imagerie gréco-romaine – et le succès de son acclimatation est attesté par sa permanence.

Une ourse au pôle

UMa est donc anatomiquement ratée, et l'évolution du dessin céleste ne joue pas de rôle majeur dans cette anomalie.⁴ La constellation est formée successivement de 7, 12 puis 25 étoiles (Hyg., *Astr.* 2, 2, 2),⁵ mais les trois étoiles ϵ , ζ , η sont toujours reconnues comme la queue de l'animal.⁶ Il en va de même pour la Petite Ourse (UMi), sa voisine, dont l'astérisme de base propose une structure analogue et inversée, et qui accompagne – voire dédouble (Eratosth., *Cat.* 2) – la Grande Ourse : elle est pourvue d'une longue queue (les étoiles caudales étant α , δ et ϵ UMi),⁷ qui représente visuellement entre la moitié et le tiers de la longueur totale de l'animal (!) Également troublante, et cruciale pour notre enquête, la position axiale de l'ourse au pôle. Il est évident que la zone céleste polaire a une signification particulière dans la représentation cosmique et constitue une place privilégiée.⁸ La rotation de la sphère est un phénomène immédiatement observable et dont la connaissance humaine est anté-historique, et les étoiles circumpolaires – et à ce titre toujours visibles au long de l'année dans l'hémisphère nord – ont un statut exceptionnel.

Or l'élection de l'ourse à cet honneur n'a rien à voir avec la présence aux pôles terrestres de l'ours « polaire » (*Thalarctos maritimus*), dont l'existence était totalement inconnue des Grecs comme des Indiens (Fear 1993, Williams 1994).⁹ Cette motivation soustraite, il semble difficile de rendre compte de ce privilège qui correspond astronomiquement au moins à trois idées : une visibilité permanente, une relation à l'axe du

2. Les identifications antiques sont loin d'être évidentes et posent des problèmes multiples : correspondance de la figure, limite de l'astérisme, évolution de l'image et du personnage, polyonymie de la constellation (ainsi dans l'astronomie égyptienne UMa peut avoir été l'Hippopotame, le Chien de Seth, le Chien de Typhon, ou le Char d'Osiris), etc. ; voir Locher 1985 ; Rogers 1998a et b.

3. Sa présence préhistorique en Crète (Arist., *Mir.* 836b 27) est probable (Keller 1909, 175), et l'animal est signalé pour la période archaïque en Messénie (Paus. iv 11, 3), Arcadie (Paus. viii 23, 9) et Attique (Paus. i 32, 1) ; voir Burkert 1983, 91. À l'époque classique, il n'y a sans doute plus d'ours en Grèce, sauf épisodiquement dans les montagnes d'Épire, de Thessalie, de Thrace et de Macédoine (Keller 1909, 175).

4. Les contemporains d'Eudoxe et d'Aratos (ive-iii^e siècle av. J.-C.), limitaient l'Ourse à ses fameuses sept étoiles, le quadrilatère recouvrant l'ensemble tête-tronc-pattes et les trois étoiles en ligne courbe la queue. Hipparque (ii^e av. J.-C) critique ce schéma (*Com.* 1, 5, 6). L'évolution du rapport entre la figure et l'astérisme est nette : la figure s'étend considérablement au-delà de ses premières limites et les étoiles du quadrilatère finissent par ne plus ponctuer que la croupe de l'animal, les parties antérieure et inférieure étant notées par des étoiles progressivement annexées à l'astérisme (leur nombre est porté à 27 par Ptolémée, auxquelles s'ajoutent 8 étoiles périphériques).

5. Voir aussi Alexandre d'Aphrodise (*in Mete. Arist.* 833, 1).

6. Ptol., *Alm.* vii p. 38-43 (Heiberg) ; voir Eratosth., *Cat.* 1, etc.

7. Voir Ptol., *Alm.* vii p. 43-46 (Heiberg) ; Hipparch., *Com.* 1, 5, 7.

8. UMa n'est pas précisément au pôle : la position des constellations par rapport à ce point théorique varie en raison du phénomène connu sous le nom de « précession des équinoxes » ; à l'époque classique, le pôle est situé entre les Ourses, sur le quatrième coin (sans étoile) d'un rectangle formé par β UMi, κ et λ Draconis.

9. Les Grecs connaissent des « ours blancs », apparemment une variété particulière (Arist., *Mir.* 845b 17 ; fr. 191, 70 [Rose] ; Paus. viii 17, 3), mais ce n'est pas une livrée spécifiquement arctique (Hipparch., *Com.* 1, 4, 1).

monde et une position « nordique », le cercle « boréal » de la sphère céleste étant mis en rapport avec la zone boréale de la terre (indépendamment de sa conception comme une sphère). L'examen du potentiel symbolique de l'animal peut fournir une piste.

Des motivations « symboliques » ?

Il n'existe pas de symbolisme de l'ours, au sens où l'entendent ces ouvrages caricaturaux et souvent inconsistants qui s'intitulent « dictionnaires de symboles ».¹⁰ Il y a cependant des associations d'idées ou d'images qui, dans une culture et à une époque, se présentent avec une fréquence significative et constituent des options symboliques marquées mais non homogènes, des résonances de sens orientées, sur lesquelles s'appuie l'imagination pour inventer des histoires, ...et de nouvelles valeurs symboliques. Artémidore, dans son *Manuel d'interprétation des rêves*, dit que l'image onirique d'une ourse « signifie » une femme (et il fait explicitement référence à Callisto), une maladie (car le bestial est maladif), « un mouvement et un départ (parce qu'elle porte le même nom que la constellation qui se déplace sans cesse) ; et l'ourse révèle aussi le mouvement circulaire autour du même lieu, car la constellation se meut toujours au même endroit sans jamais se coucher » (2, 12). On voit par ce texte le rôle puissant joué par le personnage céleste Ursa Major dans la conception supposée imaginaire et inconsciente de l'ours, comme animal. A ces attributs il convient d'ajouter certains traits récurrents des textes naturalistes ou médicaux : sa morphologie et son anatomie anthropomorphes (Gal., *Anat. adm.* 2, 545 et 548 ; Arist., *H.A* 498a ; 594b 15 ; Opp., *Cyn.* 3, 144...) ; sa pratique de l'accouplement face à face (Plin., *NH* 8, 54 et 10, 174) ;¹¹ sa lascivité et sa gourmandise (Opp., *Cyn.* 3, 146, etc.) ; l'état d'inachèvement de sa progéniture (Ael., *NA* 6, 3) ; et son hibernation (Arist., *H.A* 600a 28). Hormis les traits qui relèvent clairement d'un « feed-back » de UMa sur

Ursus arctos, il y a peu de caractères symboliques ou étiologiques « bivalents » prédisposant l'animal à occuper cette place astronomique, et aucun texte ne justifie la présence générique de cet animal.¹²

La quasi synonymie de « boréal » (litt. 'du vent du nord') et « arctique (ἀρκτικός) » (litt. 'de l'ours') tient uniquement à un alignement cardinal des sphères (de la terre et des étoiles fixes), à partir de l'emploi classique d'« arctique » pour désigner la zone circumpolaire de la voûte (Strab. I 1,6) dans les ouvrages d'astronomie.¹³ À défaut de percevoir l'ours, connu en Syrie aussi bien qu'en Thrace (Xen., *Cyn.* 11, 1), comme un animal essentiellement nordique, les Grecs auraient pu le choisir pour sa relation particulière à l'hiver, équivalent saisonnier du nord. Pourtant, cet aspect semble mineur dans la représentation de l'ours : la « froideur » de l'arctique est rarement évoquée, et seulement pour la zone terrestre ;¹⁴ l'hibernation hivernale de l'ours est, dans la littérature naturaliste, moins mise en rapport avec le froid qu'avec le sommeil, le jeûne et la mue, et elle est désignée par un terme (φωλεύειν) qui met l'accent sur le renouvellement physique et s'applique aussi bien aux serpents, aux crustacés, aux insectes ou aux oiseaux qui perdent leur plumage (Zucker 2005, 276-278) ;¹⁵ en outre, cette « absence » de l'ourse lorsqu'elle hiberne peut contrarier l'impression d'un animal omniprésent au ciel, et conviendrait mieux si UMa était une constellation s'éclipsant du ciel d'hiver.¹⁶

Mystère du générique ou malentendu

Les traits soulignés par Artémidore ou par les naturalistes pour l'ours sont astronomiquement peu suggestifs. Par ailleurs, si les implications de l'ours dans les cultes helléniques sont nombreuses – et son lien particulier à Artémis sera envisagé plus bas – elles ne justifient pas un traitement astronomique exceptionnel de l'ours (Wellmann 1895).¹⁷ L'autre nom de la Grande Ourse, signalé dès Homère et peut-être plus ancien,¹⁸ et qui perdure, en parallèle, dans toute la tradition, est

10. Le Boeuffle (1957, 17) propose un amalgame confus et inutilisable des symboles ursins.

11. Ce trait est signalé par tous les bestiaires médiévaux malgré la réfutation éclairée d'Aristote (*H.A* 540a et 579a).

12. Une *Vie d'Aratos* (Anonymus I 1, 5), peut-être déçue par les Ourses, propose même d'interpréter arctique à partir du verbe « commencer » (ἀρχομαι).

13. Voir Arist., *Mete.* 362b 33 ; Pytheas, fr. 6c. Aristote emploie même l'expression « l'autre arctique » pour désigner l'antarctique terrestre (*Mete.* 362a 32 ; voir l'explicitation d'Alexandre d'Aphrodise, in *Mete.* 101). L'adjectif arctique est employé aussi pour le vent du nord (Mich. Psellus, *op.* 22, 64) ou l'océan arctique (*Schol. Ap. Rhod.* 162, 4 ; *Prooimion in Arat. Ph.* 17 ; etc.).

14. Selon les Stoïciens, « la zone arctique est inhabitable à cause du froid (διὰ τὸ ψυχρὸς) » (DL 7, 155) ; voir Gem. 5, 39 ; Souda Z 137 s.v. : Ζώναι.

15. Les poètes latins sont les seuls à mentionner cet aspect : Ovide parle des *gelidae arcti* (*Met.* iv 625 ; cf. Lucr., *NR* 6, 720 ; Verg., *Aen.* 6, 16 ; Manil., *Astron.* 3, 344) ; on rencontre aussi pour UMa l'adjectif *glacialis* (Sen., *Phaed.* 288 ; Lucan. 5, 23...), *frigidus* (Sen., *Med.* 712), *hibernus* (Mart. 7, 7, 1), et *nivosus* (Sen., *Herc. Oe.* 1539).

16. La constellation du Bouvier (Boo), qui accompagne les Ourses/Chariots commence, elle, « logiquement » son lever héliaque (mi septembre) lorsque débute l'époque des labours (*Schol. Od.* v 272), et disparaît du ciel nocturne pendant l'hiver.

17. Dans la mesure où nous ignorons la date de formation de la constellation (UMa) et celles de l'apparition de particularités culturelles concernant *ursus*, il est difficile d'établir une priorité et une influence d'un registre sur l'autre.

18. C'est l'interprétation que fait Bethe du vers d'Homère (*Il.* xviii 488), reprise par Parvulescu (1973, 101-102), pouvant s'appuyer sur les témoignages d'Aratos (*Ph.* 22 et 27) et d'Hygin (*Astr.* 2, 2, 2) ; et des commentaires anciens (*Schol. Il.* xviii 487) ; voir Eudox. fr. 13.

de ce point de vue beaucoup plus stimulant : il s'agit du Chariot (Ἀμαξά), pour lequel on peut trouver sans mal des raisons à sa représentation cosmique : la forme de caisse du quadrilatère, le précédent babylonien, la rotation perpétuelle qui marque un circuit parfait, etc.¹⁹ La rotation générale des constellations, plus flagrante toutefois pour un astérisme circumpolaire, est un trait crucial, qui vaut à l'Ourse d'être parfois appelée « Spirale » (Ελίκη),²⁰ mais ne correspond à aucune donnée éthologique de l'ours signalée par les Grecs. La constellation voisine Bootes, connue en Grèce sous les deux noms, également concurrents, de « Bouvier » (βοώτης) et « Gardien de l'Ourse » (ἀρκτοῦρος vel ἀρκτοφύλαξ), confirme la double lecture de cette zone, mais accroît la difficulté en introduisant un personnage énigmatique et culturellement mystérieux : si le conducteur de bœufs est un rôle clair, en quoi consiste celui de « gardien d'ours » ?²¹ Les nombreuses pièces de ce complément de dossier, sur l'équivocité de la figure, ne peuvent être examinées en détail ici, et n'ajoutent pour l'Ourse aucun titre à l'obtention de la position sommitale sur la voûte grecque. L'embarras des Grecs est bien illustré par cette synthèse précieuse et complexe d'Hygin : « Les premiers observateurs du ciel qui dénombrèrent les étoiles dans chaque figure apparente l'ont appelée, non pas Ourse, mais Chariot, en sorte que, parmi les sept étoiles, les deux semblables et les plus rapprochées tenaient lieu de bœufs, les cinq autres imitaient le dessin d'un chariot. En conséquence, la constellation voisine reçut, selon leur décision, le nom de Bouvier [...] Pour Aratos, ce n'est pas là le motif de ces appellations de Bouvier et de Chariot, mais c'est que l'Ourse semblerait tourner comme un chariot autour du pôle appelé boréal et le Bouvier la conduit, dirait-on [...] Aussi le personnage qui auparavant suivait le Chariot sous le nom de Bouvier reçut-il l'appellation d'Arctophylax (Gardien de l'Ourse) et, à l'époque d'Homère, la première figure fut-elle nommée Ourse. Car il dit des sept bœufs que la figure porte l'un et l'autre noms d'Ourse et de Chariot ; pour le Bouvier, il ne mentionne nulle part l'appellation d'Arctophylax » (*Astr.* 2, 2, 2).

Une hypothèse extrême a été suggérée, qui résout la difficulté que pose l'ourse : les Grecs auraient adop-

té une ourse indienne imaginaire, confondant le mot « étoile » avec celui d' « ourse ». C'est la piste de Müller (1877, 393 sq.), que suit à peu près, sans la connaître, Parvulescu (1973) qui se réclame de l'indianiste Adalbert Kuhn (1846) :²² le mot ṛkṣa signifierait « étoile brillante », en particulier dans un célèbre passage où il est employé au pluriel dans un contexte astronomique (*Rgveda* 1, 24, 10). Cette option, qui ne remet pourtant en cause ni le sens d'ours pour le sanscrit ṛkṣa, ni la parenté linguistique entre ṛkṣa et ἄρκτος, encourage à chercher dans la tradition mythologique grecque la genèse de UMa.

Callisto, la plus belle

UMa est généralement identifiée à une ourse héroïque : Callisto. C'est elle, peut-être, qui offre une clé culturelle de cette image – mais *une* clé seulement, car si la réinterprétation d'un signe ou l'amalgame culturel est une opération parfaitement légitime, on ne doit pas oublier que le nom de la constellation (ἄρκτος) a toujours été générique, depuis Homère, et que le rôle du mythe de Callisto dans la production de sa représentation ursine risque donc d'être, plutôt, une motivation rétrospective. Callisto est une nymphe, du cortège d'Artémis, qui est violée par Zeus puis chassée par Artémis et transformée en ourse par Zeus. Ce condensé, donné comme un guide sommaire, a tous les défauts d'un abrégé mythologique, mais il est impossible de présenter simplement ce qu'on nomme un mythe et, de toutes les productions culturelles, les données mythologiques sont sûrement les plus complexes à traiter. Si l'on sélectionne, de façon volontairement partielle, tous les segments narratifs ou idées impliqués dans l'ensemble de la tradition sur Callisto susceptibles d'avoir une pertinence astronomique on obtient la liste suivante :²³

– la nymphe, dont la grossesse a été révélée à Artémis à l'occasion d'une baignade, est interdite de bain dans l'Océan et, de fait, UMa ne se couche jamais et ne plonge donc pas sous la ligne d'horizon : cette particularité est rappelée avec insistance depuis Homère

19. Signalons que cette appellation fréquente (et culturellement répandue : Le Bœuffle 1977, 82-90 ; Parvulescu 1973, 102), mais moins courante que « l'Ourse », est explicitement motivée par les Anciens, à la différence précisément de l'appellation d'Ourse. Voir le jeu étymologique proposé par Aratos (*Ph.* 27), disant que les Ourses sont surnommées « chariot » (ἄμαξα) parce qu'elles roulent 'ensemble' (ἄμα) autour du 'pôle' (ἄξων). Selon Aratos, qui cumule les images, « l'Ourse semblerait tourner comme un chariot autour du pôle appelé boréal » (*Hyg., Astr.* 2, 2, 2 ; cf. *Schol. Il.* xviii 487) ; sur le « chariot de l'Ourse » (*Arat., Ph.* 92), voir aussi Nonn., *Dion.* 1, 462 et Cic., *Arat.* 97. Sur les deux ours-chariots qui se suivent, voir *Schol. Arat.* 27.

20. *Arat., Ph.* 37 ; parce qu'elle tourne (ἐν τῷ αὐτῷ στρέφεται ; cf. *Schol. Arat.* 39) ; sur une interprétation fantaisiste du nom voir Eustathe, *in Il.* iv 223.

21. Voir le silence ou l'embarras des scholiastes (*Schol. Arat.* 94), en particulier sur ces noms et les confusions dont ils font l'objet : Zonaras, *Lexicon* B 299 (s.v. βοώτης), A 291 (s.v. Ἀρκτοῦρος et s.v. Ἀρκτοφύλαξ).

22. Voir aussi Olcott 1911, 348. Sur une dérivation par étymologie populaire de ἄρκτος à partir de l'akkadien « eriquu » (chariot), proposée par Szemerényi, voir la critique de Parvulescu 1972, 105-108. Il s'agirait peut-être d'un jeu de mots (cf. Allen 1963, 424) ; voir aussi Lang 1884, 140-142.

23. Naturellement cet inventaire ne peut être exhaustif en raison de l'incomplétude de la documentation, de notre investigation et de notre compétence interprétative.

(*Il.* XVIII 489), comme si elle était la principale raison de sa position polaire ;²⁴

- elle est associée étroitement à Artémis, la déesse de la lune ; elle est arcadienne et liée à des cultes artémisiens en Arcadie, et à la figure de « fille-ourse » connue surtout par le cas de Brauron ;²⁵ elle partage son nom avec Artémis dont une épiclèse est « la très belle » (Paus. IV 1, 9) ;²⁶

- elle est placée par Zeus cosmocrator comme un repère de son pouvoir ;²⁷

- elle aurait été élevée par Hermès (*Schol. in Theocr.* 123d), l'organisateur du ciel ;

- elle est associée à la constellation Arctophylax (Boo) identifié comme son fils Arcas ;

- l'onomastique familiale comporte des noms liés à la nuit ;²⁸

- son nom, « très belle », convient à une constellation en vue.

Nous n'insistons pas sur l'importance de l'ours en Arcadie, qui intéresse le contexte culturel du mythe de Callisto mais concerne davantage le lien entre Callisto et l'ours qu'entre UMa et Callisto.²⁹ À cette moisson somme toute maigre de titres callistéens, on peut ajouter ceux, annexes, qui sont fournis par les principaux autres noms de UMa ou de sa parèdre UMi : « Héliké » (Spirale), déjà évoqué, mais qui est un astronome récent, d'apparition alexandrine ;³⁰ et « Kynosoura »,³¹ d'origine discutée, mais qui pourrait être liée au toponyme arcadien Lycosoura, nom de la plus ancienne de toutes les cités de la terre (Paus. VIII 38, 1).

Mais la valeur de cette liste est compromise par la tardiveté et la dispersion de la tradition mythographique. Il n'y a pas de constance dans les traits collectés³² et la mythographie hellénistique, qui nous informe sur Callisto, est une invention profonde ; le mythe

de Callisto ne prend pas corps en se cristallisant, à l'époque alexandrine, dans une version relativement œcuménique, mais il adopte un profil simplifié, devient une silhouette constituée d'éléments génériques que l'on a plaisir à re-trouver, et qui font du mythe de Callisto une variante d'un scénario connu, prévisible, de la vierge-déflorée-punie. Les obstacles à la perception d'une unité astromythique ne sont donc pas uniquement dans la convertibilité problématique des attributs célestes et héroïques mais dans la nature même de la mythographie, qui n'a rien du répertoire prosopographique consensuel que nous présentent nos complaisants dictionnaires mythologiques. Callisto, parfois, n'est pas métamorphosée mais morte (*Joute d'Homère et d'Hésiode*, 118-119) et enterrée (Paus. VIII 3, 79) ;³³ ou bien elle n'est pas métamorphosée en ourse mais en lionne (Ps.-Clem., *Hom.* 5, 17).³⁴ Le réseau céleste (qu'elle forme avec Arcas et la petite Ourse) ne constitue qu'une cohérence de circonstance et n'est pas stable, tandis que certaines configurations suggestives, comme celle que propose un scholiaste (*Schol. in Od.* v 272) racontant la métamorphose simultanée de nourrices divines en ourses et de Zeus en dragon (*i.e.* le Dragon dont la queue fouette le pôle entre les ourses) ne sont dans la tradition que des météores.³⁵

Les autres ourses et la promotion céleste

Il n'y a aucune justification mythique au redoublement de l'ourse en grande et petite (ou ourses « jumelles » : Eur. fr. 594), ni d'intégration de UMi au réseau de Callisto, si l'on excepte une identification isolée avec le chien de Callisto (*Schol. Arat.* 27). En outre, l'iden-

24. Voir, par exemple : Ov., *Met.* II 529-530 ; Hyg., *Astr.* 2, 1, 5 ; cf. Hyg., *Fab.* 177.

25. Voir Lévêque 1961. Treize sanctuaires à mystères sont connus en Arcadie (Jost 2003, 143), dont deux à Artémis (Paus. VIII 23, 4 [à Kaphyai] et VIII 3, 8 [à Lycosoura]) ; voir Brûlé 1990a et b ; Dowden 1990 ; Sourvinou-Inwood 1990.

26. Voir aussi Wall 1993, 13-14.

27. C'est un aspect suggéré par un fragment d'Héraclite : « Frontière entre le levant et le couchant, l'Ourse est, en face de l'Ourse, la borne de Zeus le Serein » (fr. 22 B 120 ; voir Lévêque 1993). Elle tourne autour de l'Olympe dit Nonnos (*Dion.* 8, 74), car Zeus veut la garder près de lui (Lib., *Progn.* 2, 12).

28. Le père de Callisto est un 'loup' (*Lycaon*) et un de ses frères se nomme *Nyctimos*, 'Nocturne' (Lyc., fr. 163 M-W ; Paus. VIII 3, 1).

29. L'Arcadie est le pays des ours, le lien étymologique entre « Arcadiens » et « Arctos », considéré comme indémontrable par Chantraine, étant clair (Sergent 1991, 23). Davis (1946, 14) inverse la genèse de la constellation et estime que son origine est le mythe arcadien de Callisto. Signalons au passage que Lucien dit les Arcadiens ignares en astronomie (*Astr.* 26).

30. Généralement nourrice de Zeus (voir *infra*), Héliké est parfois le nom d'une fille de Lycaon (St. Byz., *Eth.* 266), précisément le père de Callisto ; cf. Theocr., *Idyl.* 1, 123-126.

31. Ce nom (*Canis cauda* chez les Latins), parfois sous la forme d'épithète de l'Ourse chez Aratos (κυνοσουρίς ἄρκτος : *Ph.* 182 et 277), vient peut-être d'une corruption (pour lycos-oura, « queue de lumière ») ou d'un nom sumérien ancien d'une constellation boréale (An-nas-sur-ra, 'haut dans son lever' : Allen 1963, 448). Il aurait été introduit par Antisthène (*Schol. Arat.* 39). Hipparque n'emploie jamais Kynosoura ou Kynosouris.

32. Pour un résumé de la tradition sur Callisto voir Forbes Irving 1990, 202-205.

33. Voir Franz 1890a, 241 ; Forbes-Irving 1990, 45 ; Arcas (le Bouvier) a lui aussi un tombeau (Paus. VIII 9, 3).

34. Il n'y a pas non plus de version homogène sur l'auteur de la métamorphose : Héra (*Schol. Hes. Op.* 564bis ; Paus. VIII 3, 6-4, 1), Zeus (*Schol. Hes. Op.* 566a ; *Schol. Lycophr.* 481), ou Artémis (Eratosth., *Cat.* 1 ; Apollod. III 100). Le roi Arcas parfois meurt dans son lit, ou bien est fils d'Apollon (Tz., *ad Lyc.* v. 480).

35. Même le nom d'Héliké n'apparaît jamais en dehors du contexte céleste comme nourrice de Zeus, et il est une fois le nom d'une nourrice d'Hermès, sur le Cyllène arcadien (*Schol. Pind. Ol.* VI 144).

tité de UMa varie et l'on rencontre pour elle d'autres noms, comme le montre ce tableau allégé :³⁶

	UMa	UMi
Callisto	Amphis (in Hyg., <i>Astr.</i> 2, 1, 2), Callimaque (fr. 632), Eratosthène (<i>Cat.</i> 1), Aratos (in <i>Schol. in Theocr.</i>)	Eratosthène (<i>Cat.</i> 2)
Megisto	Aréthée de Tégée (in Hyg., <i>Astr.</i> 2, 1, 6)	
Héliké	Aratos (<i>Ph.</i> 37), Pollux (<i>Onom.</i> 5, 81), Vitruve (<i>Arch.</i> 9, 4), Manéthon (<i>Apotelesm.</i> 2, 65)...	Aratos (selon Eratosth., <i>Cat.</i> 2)
Kynosoura	Ps.-Clément (<i>Hom.</i> 5, 17), Vet-tius Valens (<i>Anth.</i> 13, 27)	Aglaosthène (in Hyg., <i>Astr.</i> 2, 2, 1), Aratos (<i>Ph.</i> 36), Pollux (<i>Onom.</i> 5, 81), Vitruve (<i>Arch.</i> 9, 4) ...
Phoinikè		Hygin (<i>Astr.</i> 2, 2, 3)
Méliai	Aratos (<i>Ph.</i> 27 sq.)	

UMa et UMi sont aussi identifiées avec deux nymphes nourrices de Zeus (« Meliai ») dont l'apparence ursine, jamais signalée dans la littérature ni explicitée en contexte astronomique, ne semble justifiée que par leur rapport privilégié au miel, qu'elles portent dans leur nom et donnent à manger au nourrisson Zeus.³⁷ Ces nourrices reçoivent, mais uniquement dans un contexte astronomique, le nom de Héliké et Kynosoura. Il y a là, apparemment, un opportunisme mythologique qui permet la jonction *a posteriori* entre deux discours constitués. Mais le symbolisme jovial et le rôle des nymphes, dont la fonction s'étend précisément sur une année, cycle de retour des constellations, n'est jamais exploité pour motiver cette rencontre astromythique. Cette concurrence ne fournit donc pas de nouvelles occasions de combiner les registres céleste

et mythologique, mais au contraire un brouillage de la figure stellaire.

Même en jouant sur les deux tableaux, celui des nourrices divines et celui de la nymphe ensauvagée, il est difficile de faire coïncider programme mythologique et ontologie astronomique. Les principales catégories astrales pour lesquelles on peut rechercher ou attendre un équivalent dans le discours mythologique sont la configuration objective (géométrie de l'astérisme), la luminosité, la position relative, la période de visibilité (lever et coucher), la synchronie ou l'opposition avec d'autres constellations, l'indice météorologique fourni. Or, le mythe, même sous la forme de la reconstitution idéale et sélective que nous avons adoptée, n'offre sur ces points que peu de matière. En schématisant les trois ontologies en jeu on obtient les trois définitions suivantes de l'ours :

- Caractéristiques ursines : anthropomorphe, hibernant, montagnard, informe en naissant.
- Caractéristiques constellaires : toujours visible ; boréal ; astérisme heptastère avec un dessin particulier ; formant un circuit court autour du pôle ; présentant une symétrie avec UMi.
- Caractéristiques mythologiques : féminine ; nymphe ; arcadienne ; liée à Zeus, Artémis, Hermès ; violée ; mère ; métamorphosée.

Les deux derniers registres restent, foncièrement, étrangers l'un à l'autre, et ne permettent pas, autour de UMa, de construire un système analogique. De fait, si l'attribution d'un nom héroïque à une constellation est parfois ancien (*i.e.* épique), comme pour Orion, la mise en relation ou en adéquation de la figure héroïque et de la figure céleste, en particulier par le transfert appelé « catastérisation » qui systématise l'astralisation ou projection au ciel des figures, est, elle, en revanche, très récente. Dans le cas d'UMa on ne peut assurer qu'elle était identifiée à Callisto avant le poète Amphis (contemporain de Platon), voire Callimaque, au III^e siècle av. J.C.³⁸ D'ailleurs, sur les 48 constellations, 6 astérismes seulement sont désignés par un nom propre (Orion, Persée, Cassiopée, Andromède, Céphée, Argo), et 40 sont des noms communs, un statut (générique) qui ne correspond pas à l'ontologie mythologique où le nom héroïque est une donnée essentielle. Le mythe se présente comme un préalable à la constellation mais ne se construit pas comme un « aition » (motif explicatif) ; et la tradition de commentaires ou de mythographie se contente, avec une discrétion qui prouve que l'enjeu n'est pas important, de monter en épingle de rares attributs à double sens

36. On omet certaines identifications latines ou allusives, comme avec Io (de Callataj 1992).

37. Ces nymphes, Ida et Adrasteia (Apollod. 1 4, 5), sont nommées « les Mielleses » (Μελίαι) par Hésiode (*Th.* 178-187 ; cf. Call., *Hymn. Jov.* 47 ; cf. Apollod. 1 1, 6 où elles sont les filles de Melissos). Mais l'identité et le nom de ces nymphes est problématique (voir Paus. VIII 46, 3). Sur la nourriture de Zeus, voir par exemple D.S. v 70. Le fait qu'Adrasteia offre comme jouet à Zeus une « sphère » (Apoll. Rhod. 3, 132) n'est qu'un détail subtil et savant.

38. Callisto serait le premier vivant à être catastérisé par Zeus (*Schol. Il.* XVIII 487). L'attribution de la catastérisation à Hésiode (Ath., *Deipn.* 11, 491 d) est exclue (Franz 1890a, 265 ; Sale 1962, 122 ; cf. Schwartz 1960, 126) ; elle ne semble pas connue d'Euripide (Franz 1890a, 257 ; voir *Hel.* 376-381).

ou des correspondances ponctuelles entre l'état astral et l'état héroïque.

Du clivage préconçu à la disjonction historique

L'enquête conduite sur les dessous astromythes d'UMa était un test mais elle n'est pas une preuve. Elle aboutit à un résultat négatif, puisqu'elle valide le dogme qu'elle cherchait à renverser et ne parvient pas à dégager, ni au stade de l'identification générique, ni à celui de l'identification personnelle, entre *ursus*, Callisto et UMa, un programme d'harmonisation culturelle tenant compte à la fois de la logique astronomique, de l'expérience naturaliste et de l'élaboration mythologique. Les catégories astronomiques et mythologiques ne sont pas représentées, analogiquement et réciproquement, dans l'autre discours. Plus largement, il n'y a pas solidarité entre la figure (zoologique), la forme (astronomique et iconographique), et l'identité (linguistique et mythologique). Le mythe de Callisto ne métabolise aucune caractéristique astronomique et n'enrichit pas, sur le plan astronomique, la perception de la constellation ; UMa ne tire aucun profit de la riche éthologie ursine et ne vit pas – sinon dans le mirage moderne de l'ours polaire – une vie d'ourse au ciel. Le lien substantiel entre l'ours et la constellation existe essentiellement dans un dispositif narratif où il constitue une apothéose et une issue. Pourtant, il y aurait matière : il est, en effet, toujours possible à l'esprit de connecter des idées et de construire une relation – c'est même sa mission fondamentale – ; « motiver » est un des grands plaisirs de l'esprit et les Grecs l'ont pratiqué sans réserve, si bien que leur discrétion à fusionner les réalités astrales et héroïques, au delà du partage onomastique et mises à part quelques configurations particulières, est un signe de relative indifférence.

Le mythe est un lieu éminent de motivation, c'est-à-dire de réorganisation du sens du monde, et l'on peut admettre, dans l'incapacité où l'on est le plus souvent de cerner la première, que 'motivation' et 're-motivation' constituent une opération statutairement unique. Il s'agit là, naturellement, d'une forme ordinaire de « bricolage », qui, dans le domaine de la réflexion astronomique, a suscité un genre littéraire original et hybride (celui des « catastérismes ») présentant les dessins des astérismes et les mythes associés ; cependant ce genre est plutôt de juxtaposition que d'assimilation, et l'inspiration des bricoleurs s'avère peu productive. La difficulté théorique à définir les motivations et à déterminer si une motivation supposée a été effectivement motrice dans un choix culturel, tout comme

le caractère lacunaire de notre documentation, y compris pour le mythe, cette « parole exilée dans le champ de l'écriture » (Detienne 1980, 25) rend difficile un règlement du dossier. Mais on constate l'absence apparente, même au travers des *Catastérismes*, d'une construction d'ensemble pour exprimer des catégories proprement astromythes. Le caractère ébauché et étique de la plupart des mythes astraux de la littérature catastéristique, et la pauvreté de la « légende dorée » du ciel (Le Bœuffe 1957, 16) est à ce titre remarquable ;³⁹ et la pluralité systématique, voire la profusion des identités des constellations témoigne nettement de l'absence de cet enjeu : entre Chiron, le tuteur parfait, et Pholos le violent quel écart dans le 'Centauré' ! comment trouver, sinon par de coûteux artifices ou une imagination obstinée, une pertinence astronomique à un 'Agenouillé' qui est identifié, selon les textes, à Héraclès, Cétée, Thésée, Thamyris, Orphée, Ixion et Prométhée (Hyg. *Astr.* 2, 6, 1-3)?

Cette discordance ne tient pas seulement à la complexité de la matière mythologique et à la variation des motifs dans la tradition mythographique ; elle ne procède pas seulement de méprises accidentelles, d'amalgames et de manipulations dont on sous-estime, assurément, le rôle dans l'histoire des idées ; elle correspond aussi à une hétérogénéité manifestement perçue par les Grecs entre les deux espaces, entre les deux ordres. Le dessin souvent chaotique ou improbable des constellations – et monstrueux en ce qui concerne UMa – trahit peut-être cette résistance à une simple transposition naturaliste de la terre au ciel ; l'anonymat de l'Ourse dans la littérature astrophysique ancienne (Hipparque, Ptolémée), et le choix contre-intuitif de l'image ursine dans la mythologie stellaire, alors que le chariot, mieux disposé, souffre dans l'antiquité d'une impopularité constante, est peut-être l'affirmation même de cette fracture : « les Ourses sont des Chariots, par la ressemblance, mais des Ourses par le mythe », αἱ τοίνυν Ἀρκτοὶ Ἀμαξαὶ μὲν καθ' ὁμοιότητα, Ἀρκτοὶ δὲ μυθικῶς (*Schol. in Arat.* 27, p. 75 Martin).⁴⁰

Bibliographie

- ALLEN, R. H. 1963 [1899]: *Star Names, Their Lore and Meaning*, Stechert/Dover, New York.
BRULÉ, P. 1990a: «De Brauron aux Pyrénées et retour: dans les pattes de l'ours», *Dialogues d'histoire ancienne*, 16(2), 9-27.
– 1990b: «Retour à Brauron. Repentirs, avancées, mises au point», *Dialogues d'histoire ancienne* 16 (2), 61-90.
BURKERT, W. 1983: «Lykaia and Lykaion», in: *Homo Necans*, Berkeley, 84-93.

39. On ne trouve ainsi aucun mythe lié aux sept bœufs (*septem Triones*) que les Latins imaginent aussi à la place de UMa.

40. Cf. Eustathe, in *Od.* I 215 : ὅτι ἄρκτος μὲν, κατὰ ζωικὸν δοκεῖ μυθικῶς ἀστροθέτημα λέγεσθαι. ἄμαξα δὲ, οὐχ' οὕτως ; cf. Avien., *Phaen.* 104 : *fabula namque ursas, species dat plaustra videri*. Sur le manque de ressemblance avec une ourse, voir aussi *Scholia vetera ad Iliadem*, xviii 487 ; *Schol. in Arat.* 35 ; *Arat., Ph.* 91-93, etc.

- BURROW, T. 1959, «On the Phonological History of Sanskrit kṣām- 'earth', ṛkṣa- 'bear' and likṣā 'nit'», *Journal of American Oriental Society* 79 (2), 85-90.
- CALLATAÏ, G. de 1992: «La Grande Ourse et le taureau Apis», in: OBSOMER, C.; OOSTHOEK, A.-L. [ed.], *Amosiadès: mélanges offerts au professeur Claude Vandersleyen*, Louvain-la-Neuve, 71-83.
- DAVIS, A. Jr. 1946: «The Origin of Ursa Major», *Popular Astronomy* 54, 111-115.
- DETIENNE, M. 1980: *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris.
- DOWDEN, K. 1990: «Myth: Brauron & Beyond», *Dialogues d'histoire ancienne* 16 (2), 29-43.
- FEAR, A.T. 1993: «Polar Bears in Antiquity?», *Liverpool Classical Monthly* 18, 43-45.
- FLORISOONE, A. 1951: «Astres et constellations des Babyloniens», *Ciel et Terre*, vol. 67, 153-168.
- FORBES IRVING, P. M. C. 1990: *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, Clarendon Press.
- FRANZ, R. 1890a: «De Callistus fabula», *Leipziger Studien zur classischen Philologie* 12, 235-365.
- 1890b: «Kallisto», in: ROSCHER, W. H. [ed.], *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 2.1 col. 931-935.
- HAGAR, S. 1900: «The Celestial Bear», *The Journal of American Folklore*, vol. 13 (49), 92-103.
- JOST, M. 2003: «Mystery Cult in Arcadia», in: COSMOPOULOS, M. B. [ed.], *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, Routledge, 143-167.
- KELLER, O. 1909: *Die antike Tierwelt*, 2 vol., Leipzig (surtout I, 175-181).
- KÜHN, A. 1846: «Über ῥxās des Rīgvēda», in: HOEFER, A. [ed.], *Zeitschrift für die Wissenschaft der Sprache* I, 155-161.
- LANG, A. 1884: *Custom and Myth*, Longmans, Green and Co, London.
- LE BŒUFFLE, A. 1977: *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris.
- 1985: «Histoire de la Grande Ourse, ou les métamorphoses d'une constellation», *Vita Latina* 100, 15-20.
- LÉVÊQUE, P. 1961: «Sur quelques cultes d'Arcadie: princesse-ourse, hommes-loups et dieux-chevaux», *L'Information historique* XXIII, 93-108.
- 1993: «Héraclite et l'Ourse», in: PRETAGOSTINI, R. [ed.], *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: scritti in onore di Bruno Gentili* II, Roma, GEI, 765-771.
- LOCHER, K. 1985: «Probable Identification of the Ancient Egyptian Circumpolar Constellations», *Archaeoastronomy* 16 (9), 152-153.
- MÜLLER, M. 1877: *Lectures on the Science of Language*, vol. 2, Longmans, Green and Co., London.
- OLCOTT, W. T. 1911: «Star Lore of All Ages», G. P. Putnam's Sons, New York.
- PARVULESCU, A. 1973: «The Name of the Great Bear», *Journal of Indo-European studies* XVI, 95-120.
- ROGERS, J. H. 1998a: «Origins of the Ancient Constellations», *Journal of the British Astronomical Association* 108 (1), 9-27.
- 1998b: «Origins of the Ancient Constellations», *Journal of the British Astronomical Association* 109 (2), 79-89.
- SALE, W. 1965: «Callisto and the Virginity of Artemis», *Rheinisches Museum* CVIII, 11-35.
- SCHWARTZ, J. 1960: *Pseudo-Hesiodaia. Recherches sur la composition, la diffusion et la disparition ancienne d'œuvres attribuées à Hésiode*, Leiden, Brill.
- SCHERER, A. 1953: *Gestirnname bei den indogermanischen Völkern*, Heidelberg.
- SERGEANT, B. 1991: «Ethnozoonymes indo-européens», *Dialogues d'histoire ancienne* 17 (2), 9-55.
- SOURVINOU-INWOOD, C. 1990: «Lire l'arkteia - lire les images, les textes, l'animalité», *Dialogues d'histoire ancienne* 16 (2), 45-60.
- WALL, K. 1998: *The Callisto Myth from Ovid to Atwood*, Mac Gill University Press.
- WELLMANN, M. 1895: «Bär», *RA* II/2, col. 2759-2762.
- WILLIAMS, F. 1994: «Polar Bears and Neronian Propaganda», *Liverpool classical monthly* 19 (1), 2-5.
- ZUCKER, A. 2005: *Aristote et les classifications zoologiques*, Presses de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- 2008: «La fonction de l'image dans l'astronomie grecque (Eratosthène, Hipparque, Ptolémée)», in: CUSSET, C. ; FRANGOULIS, H. [ed.], *Eratosthène, un athlète du savoir*, Mémoires du Centre Jean Palerne XXXI, 33-66.

8. ANIMAUX ET IMAGINAIRE EN GRÈCE NORD-OCCIDENTALE*

François Quantin
Université de Pau et des pays de l'Adour
IRAA (USR 3155 du CNRS)

« Era una bestia ma nel medesimo istante
era anche una Immortale ed è peccato che parlando non si possa
continuamente esprimere questa sintesi come,
con assoluta semplicità, essa la esprimeva nel proprio corpo »

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *La sirena* ou *Lighea*, 1961

Dans cette région du monde antique se rencontrent et se superposent de grands ensembles géographiques et culturels : le « continent » balkanique, Épire montagnueuse marquée par l'élevage et la tradition de grands États, une marche illyrienne très tôt hellénisée depuis les colonies archaïques de Corcyre, puis d'Épidamne et d'Apollonia – probablement fondées à la même époque –, l'espace adriatique enfin, ouvert au nord par l'antique *ionios kolpos* et à l'est comme à l'ouest par le golfe de Corinthe et les eaux de la mer Ionienne qui baignent le Sud de l'Italie et l'Orient de la Sicile.¹

Les études archéozoologiques, et plus largement paléoenvironnementales sont encore rares en Grèce du Nord-Ouest,² où est pratiqué hier comme aujourd'hui le pastoralisme transhumant, et où les animaux sauvages, comme dans toute la Grèce du Nord, abondent pendant l'Antiquité.³ À l'avenir, elles apporteront sûrement des informations sur la faune sauvage et domestique, sur les morphologies animales – en particulier celle des bœufs *larinoi* en Épire,⁴ les habitudes de découpe, les pratiques zootechniques,⁵ la procédure sacrificielle, mais aussi l'occupation des espaces, en particulier montagnards.

Pour l'heure, mythes, *mirabilia*, récits paradoxygraphiques, textes historiques, iconographie, per-

mettent d'apercevoir dans ces régions un bestiaire à la fois réel et imaginaire,⁶ dont nous étudions ici certains aspects. Cette enquête régionale se propose de montrer comment ces animaux, considérés comme différentes interfaces entre le réel et l'imaginaire, construisent et rapprochent la Nature et la Surnature de manière cohérente, et composent un rapport au monde marqué par le genre de vie et le milieu montagnards. Le lien que construisent les Grecs du Nord-Ouest avec leur environnement passe par les bêtes, bestiaux et bestioles, ce qui est attendu dans une société en partie fondée sur l'élevage et la chasse, comme la diffusion du culte d'Artémis *agrotéra* le montre à l'époque hellénistique.⁷

Sacrifice et rituel d'engagement en Molossie : textes, contexte et interprétation

Lors de la paix conclue entre Pyrrhos et Lysimaque (*Vie de Pyrrhos*, VI 8-9), on prévoit de prêter serment sur les entrailles des victimes (καὶ συνήεσαν ὡς κατὰ σφαγίων ὀρκωμοτήσοντες), un taureau, un porc et un bélier.⁸ Ce sacrifice, la *trittoiā*, est bien connu par des sources littéraires qui remontent à Homère, et a

* Je souhaite remercier chaleureusement les organisateurs du colloque à Barcelone (*Societat Catalana d'Estudis Clàssics*), comme à Tarragone, dans ce beau lieu de recherche et d'échange qu'est l'*Institut Català d'Arqueologia Clàssica*. Ce texte est dédié à la mémoire de Michel Bresson, extraordinaire professeur de langues anciennes, qui connut comme Rosario La Ciura grâce à *Lighea* les saveurs sensibles et pensées de l'Antiquité, et qui sut les faire partager à ses élèves.

1. Cf. Cabanes 1988 ; 1992 ; 2001. Braccisi 1977² et Antonetti 2010.

2. Cf. récemment, Kotjabopoulou ; Hamilakis ; Halstead ; Gamble ; Elefanti 2003, et Curci et Vitali 2006.

3. En particulier l'ours, mais aussi le lion (cf. Helly 1968, à propos de la représentation du fauve sur les monnaies de Gonnoi et de sa présence dans la région du mont Olympe à l'époque classique au moins, comme dans une bonne partie de la Grèce du Nord, selon Hérodote, Xénophon et Aristote), mais aussi les loups (cf. quelques mots conservés sur une lamelle oraculaire de Dodone : «[...] περὶ τῶν λύκων τῶν θηρίων [...]», G. Daux, *BCH*, 1960, 751).

4. Lepore 1962, 40.

5. Cf. Chandezon 2004. En Épire, voir l'intéressant dossier des « bœufs pyrrhiques » et la volonté au plus niveau de l'État d'améliorer le savoir zootechnique, par la nomination d'un responsable des troupeaux de moutons et de bœufs, cf. Plut. *Pyrrh.* 12 (Φαιναρέτη γυνὴ Σάμωνος τοῦ τὰ ποίμνια καὶ τὰ βουκόλια τῷ Νεοπτολέμῳ διοικοῦντος). À propos des ressources de l'État épirote, qu'il juge modestes, Piganiol 1974, 207, évoque les revenus du « troupeau royal », « car le berger en chef était un des plus hauts personnages de l'État ».

6. Dumont 1987, 231 : « Le principal centre d'intérêt d'Athénée et surtout d'Élien en Épire, ce ne sont pas les hommes, ce sont les animaux. Là réside l'étrangeté et la véritable identité de ce pays. »

7. Tzouvara-Souli 1979, 18-42.

8. La paix n'est finalement pas conclue, car le bélier mourut avant l'heure, et un devin, Théodotos, conseilla à Pyrrhos de refuser la paix.

récemment été reconnu archéologiquement à Thasos.⁹ Une lamelle oraculaire de Dodone mentionne aussi ce triple sacrifice et atteste probablement sa pratique en Épire.¹⁰ Le rituel du serment de Passaron, connu par un passage de Plutarque, a bien le même rôle religieux d'engagement que la *trittoa*, mais sa procédure reste mal cernée. Pourtant, d'autres sources littéraires apportent des informations sur le rituel d'engagement pratiqué en Molossie, sans toutefois l'associer à une divinité ou un lieu précis.

Le serment de Passaron

Dans la *Vie de Pyrrhos*, v 5, Plutarque décrit succinctement le scénario de la cérémonie d'engagement des rois d'Épire à Passaron,¹¹ lors des événements de 296 ou 295 av. J.-C. :

« Les rois avaient coutume d'offrir à Passaron, χωρίον de Molossie, un sacrifice à Zeus Aréios et de procéder à un échange de serment : les rois juraient de gouverner suivant les lois, et le peuple épirote jurait de maintenir aussi suivant les lois le pouvoir royal. »¹²

D'après la suite du texte (v 6), les deux rois assistent à la cérémonie en compagnie de leurs amis (μετὰ τῶν φίλων), donnent et reçoivent de nombreux présents. D'après le vocabulaire utilisé par Plutarque, le sacrifice en l'honneur de Zeus *Areios* revêt la forme courante de la θυσία, acte collectif effectué par les prêtres ou les magistrats représentant une communauté ;¹³ accomplie par des particuliers la *thusia* réunit les parents, les amis et les familiers.¹⁴ C'est donc un moment de cohésion et de définition pour une communauté politique ou familiale. La *thusia* est majoritairement un acte religieux pé-

riodique, comme semble l'être le sacrifice de Passaron, mais peut aussi répondre à une situation exceptionnelle. Sa signification peut être multiple, selon le contexte, mais le sacrifice garde son caractère propitiatoire, car il inaugure une nouvelle période. À Passaron, sa fonction est clairement de sacrifier, de garantir et de rendre propice le serment entre le roi et son peuple.¹⁵ Dans ce texte, la *thusia* est distinguée du serment proprement dit, qui devait donner lieu à un rite juratoire, comme celui du chant III (292-301) de l'*Iliade* qui accompagne le serment des Troyens et des Achéens.¹⁶ Jean Rudhardt note que chez Hérodote, c'est toujours le verbe *tamnein* qui est utilisé pour ces rites, mais qu'en VI 67-68, le verbe *thuein* est choisi pour désigner un sacrifice à Zeus *Herkeios*, ce qui « nous met sur la voie des sacrifices qui valident les serments ». ¹⁷ La *thusia* et le rite d'engagement, s'ils ne doivent pas être confondus, ne s'excluent pas. À Passaron, la cérémonie est composée d'un grand sacrifice alimentaire suivi par un rite d'engagement, dont la procédure n'est pas détaillée par Plutarque.

L'interprétation la plus courante considère que l'épithète met en valeur les vertus guerrières de Zeus, qu'il aurait en commun avec Arès.¹⁸ Pour comprendre *Areios*, il paraît préférable de suivre Pierre Chantraine qui observe que le comparatif ἄρειων pourrait être issu d'un adjectif ἄρειος qui signifierait « bon, solide, efficace ». ¹⁹ Selon le linguiste, ce sens « pourrait être attesté dans des formules comme Zeus *Areios* et plus clairement τεῖχος ἄρειον (*Il.* IV 407 et XV 736) ». Dans un article sur *Ares* et *Areios* avant Homère, Carlo Gallavotti montre que l'adjectif ἄρειος vient bien de ἄρος qui signifie « secours », ²⁰ et donne les exemples qui lui paraissent les plus pertinents de l'attestation

9. Mulliez ; Muller ; Blondé ; Poplin 2005.

10. Cf. Lhôte 2006, n° 138.

11. Sôtiris Dakaris situait Passaron à Gardiki, au nord du lac de Ioannina. Les recherches de Georgia Pliakou conduisent aujourd'hui à douter de cette localisation, et orientent l'enquête vers le site de la ville moderne de Ioannina (Pliakou 2011, 643-644).

12. Εἰώθεισαν οἱ βασιλεῖς ἐν Πασσαρόνι, χωρίῳ τῆς Μολοττίδος, Ἀρεῖῳ Διὶ θύσαντες ὀρκωμοτεῖν τοῖς ἡπειρώταις καὶ ὀρκίζειν, αὐτοὶ μὲν ἄρξειν κατὰ τοὺς νόμους, ἐκείνους δὲ τὴν βασιλείαν διαφυλάξειν κατὰ τοὺς νόμους (Traduction de R. Flacelière et É. Chambry, CUF, Paris, 1971, 30-31).

13. À Athènes, par exemple, les bouleutes (*IG*, I², 39) ou les épistates (*IG*, I², 78).

14. Rudhardt 1992², 257, n. 6 pour des exemples.

15. Le parjure sera donc un impie. Pour un exemple de destitution d'un roi, Éacide, par une décision de la communauté, cf. D.S. XIX 36, 4.

16. Or les Épirotes se réclament de ces deux origines, achéenne et troyenne. Avant que le combat singulier entre Pâris-Alexandre et Ménélas ne commence, Achéens et Troyens échangent un serment, afin qu'au vainqueur du duel soit attribuée Hélène, et que la guerre s'achève sur cette ordalie. « Cependant les hérauts portaient à travers la ville les gages des serments prêtés devant les dieux : deux agneaux, et le vin qui réjouit, fruit de la glèbe, dans une outre en peau de chèvre. Le héraut Idée portait aussi un cratère brillant et des coupes d'or. » Quelle que soit l'issue du duel, le sacrifice doit mettre fin à la guerre. « Les hérauts admirables rassemblèrent les gages des serments prêtés au nom des dieux, mêlèrent le vin dans le cratère, versèrent l'eau sur les mains des rois. Alors l'Atreïde tirant, de sa main, un coutelas toujours suspendu près du grand fourreau de son épée, coupa quelques poils sur la tête des agneaux. Les hérauts les distribuèrent aux plus nobles Troyens et Achéens. Pour eux, l'Atreïde pria d'une voix forte, les mains levées : « Zeus Père, qui gouvernes du haut de l'Ida, très glorieux, très grand, et toi, Soleil, qui vois tout et qui entends tout, Fleuves, Terre, et Vous, qui tous deux, là-bas, punissez, parmi les défunts, quiconque s'est parjuré, vous, soyez témoins, veillez sur la fidélité de ces serments. »

17. Rudhardt 1992², 271 ; les deux verbes ne sont pas opposés (cf. 285), *tamnein* insiste plus sur le sang versé par la victime.

18. Mais nous n'avons pas un Zeus *Ares* ou *Areus* comme à Orchomène (Jost 1985, 113, n. 7 ; 115, n. 4 ; 273, n. 2 : Zeus *Areios* « est sans rapport, semble-t-il, du moins à l'origine »).

19. Cf. Chantraine 1968, 106-107 : « ἄρειος se tire de façon satisfaisante de ἄρος », le secours.

20. Hesychius, s. v. ἄρος donne ὄφελος et βλάβος qui contredit un sens exclusivement guerrier ou martial (observation de Kretschmer, *Glotta* 1921, 197). De même que *telos* donne Zeus *Teleios*, *aros* donne Zeus *Areios*. *Tò aros*, dans le sens d'*ophelos* apparaît dans Eschyle (*Suppl.* 884). Pour l'ensemble de la démonstration et des références : Gallavotti 1957, en particulier 226-227.

de ce sens : la colline de l'Aréopage où Oreste se réfugie, et l'autel d'Athéna *Areia*²¹ qu'il offre à la divinité. Ce sont donc les notions de refuge et de protection qui dominent. À l'époque de Pausanias, l'épiclèse est manifestement comprise dans un sens guerrier. *Areios* est donc un mot ancien qui entretient dès l'origine d'étroites relations avec le nom du dieu de la guerre, dont le sens premier, ou le registre originel, perdure, en particulier dans un domaine conservateur comme le religieux.²²

Le sacrifice des gages du serment en Molossie dans un passage des *Paroemiographi Graeci* et dans la *Souda*

Un texte de la tradition parémiographique concerne le serment chez les Molosses : « Lorsque les Molosses prêtent un serment, ils apportent un bœuf et une coupe remplie de vin ; ils découpent le bœuf en petits morceaux et prient pour que le parjure soit découpé de la sorte ; puis ils versent le vin de la coupe et prient pour que le sang des parjures soit répandu de la sorte. »²³ Les mêmes faits sont mentionnés par la *Souda* qui rapporte que les Molosses ont coutume de couper un bœuf en petits morceaux pour sceller des serments :²⁴

[Adler 463] : Βοῦς ὁ Μολοτῶν· ἐπὶ τῶν εἰς πολλὰ διαιρουμένων καὶ κατακοπτομένων πράγματα. οἱ γὰρ Μολοττοὶ ἐν τοῖς ὀρκωμοσίῳις κατακόπτοντες εἰς μικρὰ τὰς βοῦς τὰς συνθήκας ἐποιοῦντο.

[Adler 1199] : Μολοττός· ὅτι οἱ Μολοττοὶ ἐν τοῖς ὀρκωμοσίῳις κατακόπτοντες εἰς μικρὰ τὰς βοῦς τὰς συνθήκας ἐποιοῦντο. καὶ ζῆται ἐν τῷ βοῦς ὁ Μολοτῶν.

Aucun de ces deux textes ne mentionne la cuisson de la viande – ni la consommation, comme nous le verrons. Tout se passe comme si les petits morceaux de

chair étaient consommés crus, ce qui pourrait évoquer un horizon sacrificiel pré-prométhéen ou signaler un acte sacrificiel transgressif, voire sauvage, puisque la norme est de consommer de la viande rôtie ou bouillie. À première vue, ce rite s'apparente au *sparagmos* dionysiaque, l'acte de « mettre en pièces » – κατακόπτω, verbe qui n'appartient pas particulièrement au lexique sacrificiel –²⁵ la victime, avant de la consommer crue.²⁶ Si l'on admet que le rite molosse est un cas d'omophagie cultuelle, reconnaissons qu'elle est bien éloignée de celle que l'on pratique dans le dionysisme, ou de celle d'Héraklès. Le contexte ne paraît pas en effet orgias-tique.

Le fait de découper de la chair crue ne renvoie pas nécessairement à un contexte strictement bacchique. À propos du sacrifice qui a lieu dans le *megaron* du sanctuaire de Despoina à Lykosoura en Arcadie, Pausanias précise qu'« on ne coupe pas la gorge des victimes comme dans les autres sacrifices ; chacun tranche (ἀπέκοψε) n'importe quel membre de l'animal ». ²⁷ Chez Hérodote, Crésus découpe en morceaux une tortue et un agneau (χελώνην καὶ ἄρνα κατακόψας) avant de les faire cuire dans un *lébès* de bronze.²⁸ En Égypte, c'est un bélier qui est ainsi découpé et écorché (κατακόψαντες καὶ ἀποδείραντες).²⁹

En réalité, c'est le contexte juratoire, de rite d'engagement, qui paraît être ici déterminant pour interpréter ces textes succincts. L'imprécation rappelle bien entendu le texte du serment des fondateurs de Cyrène, et le vin versé sur le sol évoque le sang du parjure répandu comme dans le passage de l'*Iliade* déjà mentionné.³⁰ Jean Rudhardt a montré que dans ce type de rituel, le plus souvent, l'important est pour les participants de toucher la chair découpée en petits morceaux,³¹ qui sont dissimulés après la cérémonie, enterrés dans un exemple pris chez Pausanias.³² Il est donc vraisemblable que dans le rite d'engagement pratiqué en Molossie les petits et nombreux morceaux de viande n'étaient pas consommés, mais tenus dans la main. Jean Rudhardt note aussi qu'il n'est jamais

21. Pausanias I 28, 5. Pour Frazer 1898, 56, c'est un Zeus martial.

22. Le cheval Areion, fils de Déméter et de Poséidon, est un autre exemple dans le domaine religieux : il sauva la vie à son cocher Adraste lors du premier siège de Thèbes (*Il.* xxiii 346 ; pour les références littéraires de la légende arcadienne et du cycle béotien, cf. Jost 1985, 304-309).

23. Οἱ γὰρ Μολοττοὶ, ἐπειδὴν ὀρκία ποιῶνται, βοῦς παραστησάμενοι καὶ κῶθωνας οἴνου πλήρεις, τὸν μὲν βοῦν κατακόπτοντες εἰς μικρὰ, ἐπαρώνται τοῖς παραβησομένοις οὕτως κατακοπήναι· τοὺς δὲ κῶθωνας ἐκχέοντες, οὕτως, ἐκχυθῆναι τὸ αἶμα τῶν παραβησομένων. Dans Gaisford 1836, I 225, cité par Burkert 1985, 251-252, et par Mulliez ; Muller ; Blondé ; Poplin 2005, 477-478, n. 11, dont nous empruntons ici la traduction.

24. Texte cité par Cabanes 1976, 491.

25. Chantraine 1968, s. v. κόπτω, 563-564.

26. Cf. par exemple Halm-Tisserant 2004. L'omophagie trouve aussi des parallèles en Grèce moderne lors de la fête des *Anastendría*, cf. Georgoudi 1979, 303.

27. viii 37, 8 : τῶν ἱερείων δὲ οὐ τὰς φάρυγγας ἀποτέμνει ὥσπερ ἐπὶ ταῖς ἄλλαις θυσίαις, κῶλον δὲ ὃ τι ἂν τύχη, τοῦτο ἕκαστος ἀπέκοψε τοῦ θύματος. Traduction de Jost 1985, 331.

28. I 48.

29. II 42.

30. III 299. Giorgieri 2001, en particulier 426, n. 13, pour comparaison du rituel avec celui du chant III de l'*Iliade*, et 430. Cf. aussi l'article important de Faraone 1993, 73.

31. Rudhardt 1992², 284. Sur cet aspect, cf. aussi Mulliez ; Muller ; Blondé ; Poplin 2005, 478.

32. III 20, 9.

question d'offrande aux divinités du serment. Dans la source parémiographique comme dans les notices de la *Souda*, aucune divinité destinatrice n'est mentionnée, et, parallèlement, la cuisson et la consommation des viandes sont absentes. On peut bien entendu estimer que ces deux étapes sont sous-entendues car elles vont de soi, malgré les pratiques dionysiaques. Il nous paraît néanmoins beaucoup plus vraisemblable que cette cérémonie molosse n'était pas un sacrifice alimentaire.³³

Christopher Faraone propose d'interpréter l'utilisation du mot κῶθων dans le texte parémiographique, qui désigne une forme de coupe à boire, comme l'indice d'un contexte militaire ou inter-étatique.³⁴ Le texte sous-entend que les participants sont nombreux, puisqu'il est utile de découper de nombreuses petites parts de viande, ce qui montre en effet que nous ne sommes pas dans un contexte familial, mais au contraire dans la sphère publique, dans le cadre de traités entre deux États, tribus ou *koina*, ou bien entre le roi et ses sujets comme dans le cas du serment de Passaron.

Il paraît vraisemblable que ces textes sur le serment en Molossie appartiennent à une tradition homogène et qu'ils dépendent d'une source bien informée au sujet des coutumes épirotes, peut-être Proxénos. Rien ne permet d'établir avec certitude que le texte parémiographique et les notices de la *Souda* fournissent des caractéristiques de la procédure sacrificielle suivie dans la cérémonie du serment de Passaron. Néanmoins des arguments importants plaident en faveur de cette hypothèse, dont l'identité du contexte de rite d'engagement, et le fait que Plutarque distingue le sacrifice à Zeus *Areios* de l'échange de serment, qui peut donc être conçu comme un rite sacrificiel sans divinité destinatrice.³⁵ Ce type de serment, probablement échangé par des représentants de *koina* fédérés en l'occurrence par un *basileus*, permet à l'évidence de rappeler périodiquement les règles communes – *nomoi* dans le texte de Plutarque, le contrat sociétal

en quelque sorte –, et assurer ainsi la cohésion de la communauté, la solidité de son architecture contractuelle.³⁶

Le « taureau cornupète » des monnaies épirotes : image et interprétation

Peter Robert Franke écrivait naguère que la présence du taureau sur les monnaies épirotes pouvait renvoyer au sacrifice de l'animal dans le cadre du culte de Zeus à Dodone.³⁷ Cette pratique est en effet bien attestée dans le sanctuaire épirote, mais elle ne peut être considérée comme un rite reconnaissant et singulièrement dodonéen ou épirote, car elle est pratiquée dans de nombreux sanctuaires grecs où l'offrande de choix est un bœuf ou un taureau.

Comme tout emblème monétaire, la représentation d'un taureau sur les monnaies du *Koinon* des Molosses et de l'État qui lui succéda peu avant 330 av. J.-C., *Apeiros*, ne saurait avoir été une simple allusion à la richesse pastorale de l'Épire, qu'elle qu'en fût l'excellente réputation. À n'en pas douter, ce choix iconographique trouve sa raison d'être en Épire, dans un contexte précis. Quand Pausanias observe le serpent peint par Polygnote sur le bouclier de Ménélas dans la *leschè* de Delphes,³⁸ il ne le met pas en relation avec les cultes « chthoniens », écrivions-nous aujourd'hui de manière bien inadéquate, mais avec l'animal envoyé par Zeus aux Grecs réunis à Aulis avant le départ pour le rivage troyen, c'est-à-dire un fait précis, en l'occurrence homérique.

Au revers de ces monnaies, un taureau dit « cornupète » par les numismates. L'animal est présenté de profil, l'une des deux pattes antérieures repliée, la tête baissée et tournée vers l'observateur.³⁹ Pour comparaison, on évoque souvent le taureau des monnaies de Thourioi en Italie méridionale, mais il ne paraît pas, en réalité, identique, car la bête y est calme et placide. En revanche, un taureau présentant les mêmes caractéristiques iconographiques est reconnaissable

33. En outre, Kitts 2007 a bien montré que dans les sacrifices juratoires, la mise à mort est mise en valeur, alors qu'elle est dissimulée dans les sacrifices alimentaires. Le fait que nous ne connaissions de ce rite que les détails de la mise à mort conforte encore l'interprétation strictement contextuelle (le serment) que nous proposons ici.

34. Faraone 1993, n. 51. Cette idée, suggérée aussi par Cabanes 1976, 491, est renforcée par la mise en perspective des trois textes présentée ici.

35. Ajoutons un autre argument en faveur de l'homogénéité de la tradition sur les rites d'engagement en Molossie : l'approche de Plutarque est historique, biographique, et elle privilégie donc l'« intrigue » narrative, alors que l'explicitation d'un proverbe est nécessairement technique et factuelle.

36. Ce rôle de réaffirmation de la cohésion communautaire est au cœur de l'analyse par Renaud Robert d'une immolation rituelle paestane (Robert 1993). Dans le monde celtique, Stéphane Verger démontre l'existence d'un même souci de ritualiser une forme d'organisation de la société, et convoque pour comparaison le rituel d'engagement chez les Scythes selon Hérodote, IV 70 (Verger 2006, 16-19) ; ces cérémonies relèvent selon lui du modèle de la « société segmentaire » (Verger 2009). Dans le cas molosse, le serment périodique et ritualisé de Passaron ainsi interprété serait une manière de pacifier une société composite (Cabanes 2004), et donc structurellement conflictuelle.

37. Franke 1961, 122-123.

38. Paus. x 26, 3.

39. Head 1963, 324-325 : « bull rushing » ; Franke 1961, 122 : « stürmende Stier, das Haupt zum Stoß gesengt ». Le taureau « cornupète » est aussi représenté sur les vases, cf. par exemple Morin 1911, 235, pour un cratère du iv^e siècle conservé au Louvre, et sur des sceaux, cf. Tzouvara-Souli 1996, 506, pl. 101, fig. 13 : le quatrième type d'empreinte de sceau identifié par l'auteur (et bien représenté sur l'exemplaire n° K/170) est un taureau identique à celui des monnaies d'Épire.

sur des stèles : la dédicace d'Asklapiodoros découverte dans le temple de Pamisos en Messénie ; la stèle dont le texte accorde à Charidamos de Kleitôr d'Arcadie la promantie à Delphes ;⁴⁰ la dédicace de Praugissos et de son épouse Timodika découverte en Albanie à Leshnjë sur la rive droite de la Vjosë.⁴¹

En Messénie, Mattias Nathan Valmin considère qu'il s'agit d'une représentation divine, et plus particulièrement d'un dieu-fleuve, en raison de la présence de la dédicace Παμίσω.⁴² Les monnaies épirotes sont évoquées pour renforcer cette interprétation religieuse ; néanmoins, comme nous le verrons, les taureaux des monnaies épirotes ne sont assurément pas des dieux. Dans la seconde moitié du i^{er} siècle av. J.-C., le décret octroyant des privilèges, dont la proxénie et la promantie, à Charidamos à Delphes est gravée au-dessus du texte d'un taureau en bas-relief dont la position est semblable à celle du taureau épirote. Léon Lacroix explique la présence du taureau par l'iconographie taurine des monnaies de Kleitôr, où l'animal est symbole d'une rivière éponyme de la cité arcadienne.⁴³

L'interprétation la plus convaincante est celle d'Olivier Picard et de Shpresa Gjongecaj :⁴⁴ le taureau est dans la position de la bête du sacrifice avant le coup fatal.⁴⁵ La bête est donc bien différente de la vache allaitant son veau et de la bête paissant de certaines stèles de Chaonie et d'Illyrie méridionale, que nous avons proposé d'associer au culte d'un Poséidon continental, maître des eaux fluviales.⁴⁶ Dans le cas du taureau du décret delphique en faveur de Charidamos, le rapprochement avec le taureau des monnaies de Kleitôr, patrie de Charidamos, est convaincant d'un point de vue iconographique. Mais ce décret émane des Delphiens qui confèrent à leur évergète arcadien et à ses descendants la proxénie, la prodikie, la promantie, la proédrie, l'atélie complète, et l'égalité juridique avec les citoyens de Delphes. Charidamos ne devient donc pas citoyen, mais il obtient honneurs et facilités d'action à Delphes. Il ne paraît donc pas invraisemblable que le taureau ne soit pas, ou pas seulement l'emblème de sa patrie, mais aussi un animal sacrifié par Charidamos au dieu de Delphes. En Messénie, le taureau peut

être l'animal sacrifié à Pamisos, car la représentation traditionnelle du dieu-fleuve est un monstre à la fois humain et bovin.

En résumé, le taureau des monnaies épirotes ne peut évoquer de manière évasive ou exclusive le caractère pastoral de la région, ni désigner un dieu-fleuve ou Poséidon.⁴⁷ Il s'agit assurément de l'animal sacrificiel, offert à Passaron, sanctuaire des Molosses, ou à Dodone. Néanmoins, rien ne permet encore de démontrer que cette iconographie sacrificielle est liée au rite d'engagement pratiqué en Molossie.

Les bisets de Dodone

À Dodone, la présence de pigeons contribuait à l'architecture mythique, religieuse et calendaire du vénérable sanctuaire de Zeus. L'importance du petit oiseau dans le sanctuaire est d'abord documentée par Hérodote, quand il rapporte le mythe étiologique de Dodone, par quelques mentions littéraires⁴⁸ et par la découverte de figurines votives. Après avoir rapporté les propos des prêtres du Zeus thébain au sujet de l'origine égyptienne des pratiques mantiques libyenne et grecque, par le truchement de deux femmes de Thèbes enlevées par les Phéniciens, Hérodote nous transmet la tradition qu'il tient des prophétesses (αἱ προμάντιες) de Dodone à propos de la plus ancienne divination grecque, par définition dodonéenne, puisque le sanctuaire épirote est considéré par ce même auteur comme le plus ancien sanctuaire oraculaire grec :

« Voilà ce que j'ai entendu des prêtres de Thèbes, et voici ce que disent les prophétesses de Dodone : deux colombes noires envolées de la Thèbes des Égyptiens gagnèrent, l'une la Libye, l'autre la Grèce ; celle-ci se posa sur un chêne et, parlant avec une voix humaine, déclara qu'il fallait établir en cet endroit un oracle de Zeus ; les gens de Dodone pensèrent que cet ordre leur venait d'un dieu, et par suite ils s'y conformèrent. Quant à la colombe arrivée en Libye, elle ordonna, disent-elles, aux Libyens de fonder un oracle d'Am-

40. Courby 1927, 251, fig. 197 : dessin du plan et de l'élévation de la base des trépieds des Déinoménides, avec la stèle de Charidamos en place ; Roux 1976, pl. XIII, fig. 23, avec un commentaire succinct et une traduction de l'inscription (77 et 227) ; Zagdoun 1977, 63-65 ; Bommelaer 1991, 188-189, n° 518, fig. 79, avec un nouveau dessin de D. Laroche.

41. La bête de la stèle de Leshnjë dans la région de Qesarat (Quantin 2004, n° 4, fig. 5, et p. 159) doit être interprétée comme l'animal en train de s'effondrer avant d'être sacrifié. Préoccupé par la recherche d'une cohérence à cette série, je n'ai pas assez insisté sur l'exemplaire n° 4, que singularise la position du taureau.

42. Valmin 1938, 437-439.

43. Lacroix 1953, 13 ; Jost 1985, 525.

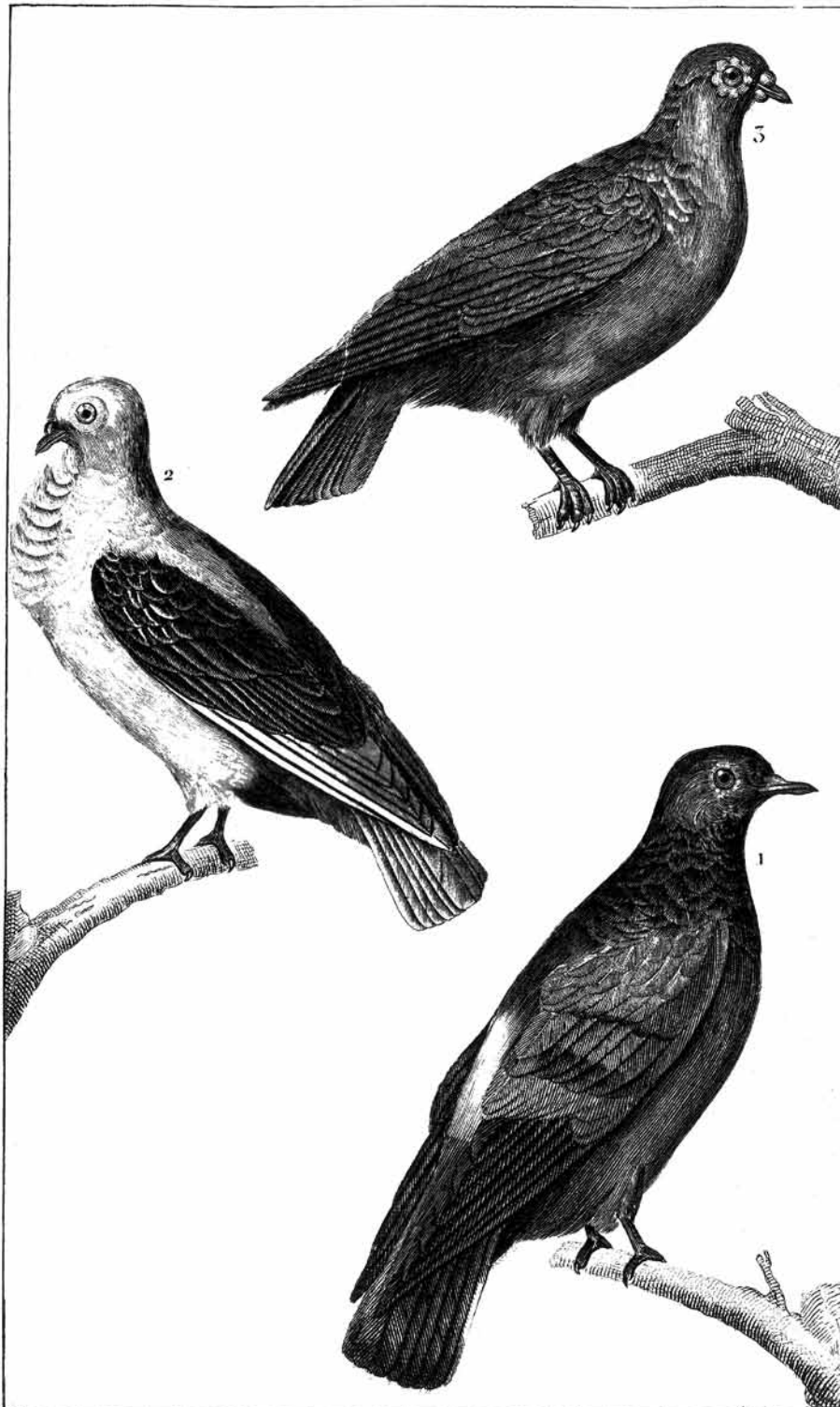
44. Picard et Gjongecaj 2001, 235-236.

45. Picard et Gjongecaj 2001, 236 : « Si la bête baisse la tête, il est clair surtout qu'elle la tourne à 90°, non dans la direction où elle est censée attaquer, mais vers le spectateur. D'autre part, la patte avant gauche n'est pas celle d'un animal en train de courir, mais bien d'une bête en train de s'effondrer. Le taureau ne charge pas, il est représenté au début du sacrifice, quand l'assistant qui lui a attaché les cornes par une corde passée dans un anneau fixé au sol au pied de l'autel, tire celle-ci pour l'obliger à « s'agenouiller » et à présenter le front au sacrificateur qui va l'assommer. »

46. Quantin 2004.

47. Le dieu est plus souvent associé à des bêtes puissantes et calmes en Chaonie et en Illyrie méridionale, cf. Quantin 2004.

48. Cf. Hésychius, s. v. Πέλειαι (Dieterle 2007, Q88).



Prêtre pun. 1. Le Pigeon Biset
2. Le Pigeon-Cravate

3. Le Pigeon Polonais

Figure 1. Gravure du biset dans l'édition de l'*Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi* de Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, par Étienne de la Ville, comte de Lacépède, 1778, tome 19, pl. 26.

mon, qui est également un oracle de Zeus. Les prêtresses de Dodone, dont l'aînée s'appelle Proménéia, la seconde Timarété, la plus jeune Nikandra, me firent ce récit, et les autres Dodonéens serviteurs du temple étaient d'accord avec elles. [56] Voici là-dessus mon opinion personnelle : si les Phéniciens ont vraiment enlevé ces prêtresses pour les vendre, l'une en Libye,

l'autre en Grèce, cette dernière a dû, pour moi, être vendue dans une région qui fait aujourd'hui partie de la Grèce, mais qu'on appelait autrefois la Pélasgie, chez les Thesprôtes. Esclave en ce pays, elle établit un sanctuaire de Zeus sous un chêne qui avait poussé là : il était normal que, prêtresse à Thèbes d'un temple de Zeus, elle en gardât le souvenir dans le pays où elle

était arrivée ; puis elle institua un oracle, dès qu'elle connut la langue grecque ; elle raconta de plus que sa sœur avait été vendue en Libye par les Phéniciens qui l'avaient vendue elle-même. [57] Le nom de « colombes » [ou bisets] leur fut donné, je pense, par les Dodonéens parce qu'elles étaient des étrangères et que leur langage était pour eux semblable au ramage des oiseaux. Plus tard, disent-ils, la colombe prit une voix humaine : c'est lorsque cette femme se servit d'un langage qu'ils comprenaient ; mais tant qu'elle leur parlait dans sa propre langue, elle leur semblait proférer, comme les oiseaux, des cris inintelligibles. Comment, d'ailleurs, une colombe pourrait-elle prendre une voix humaine ? Enfin, en disant que cette colombe était noire, ils veulent faire entendre que la femme était Égyptienne. Les règles de l'art divinatoire appliquées à Thèbes en Égypte et à Dodone se trouvent fort ressemblantes. De plus la divination par l'examen des victimes nous est également venue d'Égypte. »⁴⁹

Une enquête comparative et approfondie sur les oracles de Thèbes, Siwa et Dodone serait sans doute intéressante,⁵⁰ du moins devrait-elle être menée. Retenons, au risque de ne pas souscrire à la tentative hérodotéenne de révéler sous l'*aition* du sanctuaire un récit pragmatique mais excessivement romanesque, retenons donc que naguère une colombe de couleur sombre venue de Thèbes en Égypte voyagea de l'Afrique jusqu'au pays des Dodonéens en Thesprotie pour enjoindre les habitants de ces régions d'établir un oracle de Zeus.⁵¹ Dans le même passage (II 53), Hérodote suggère que ce voyage remonte à une Antiquité antérieure à la naissance de la mythologie et aux épopées homériques, à une période reculée pendant laquelle les Pélasges ne nommaient pas les dieux et les invoquaient de manière anonyme. De manière plus prosaïque, ce passage d'Hérodote est vraisemblablement la plus ancienne mention de la présence de cet animal à Dodone ou dans le mythe de fondation de l'oracle. Or Hérodote, qui s'est rendu à Dodone, ne mentionne pas le culte de la déesse Dioné, et n'attribue pas non

plus l'épiclèse *Naios* à Zeus. L'arrivée de la parèdre de Zeus et l'introduction de l'épiclèse *Naios*, qui signifie « Habitant » et qualifie les deux divinités principales du sanctuaire qui résident à Dodone, peuvent être datées dans la seconde moitié du ve siècle av. J.-C.⁵² Les *peleiai* sont à cette époque déjà présentes dans l'histoire officielle du sanctuaire, et il y a toutes les raisons de penser qu'elles appartiennent au substrat religieux ancien de Dodone.⁵³

L'historiographie noua fermement un lien entre Dioné, sa fille Aphrodite et les *peleiai*. Pour André Bouché-Leclercq, Dioné était une divinité d'origine orientale, proche ou assimilée à Gaia, la déesse Terre, et Aphrodite, en particulier en raison de la présence des colombes. Mais le savant ajouta en note : « On peut toujours soutenir que la colombe n'est pas la propriété exclusive d'Aphrodite, et que le culte de Zeus suffirait pour expliquer sa présence à Dodone, car, dans l'*Odyssée* (XII 62), ce sont les « colombes qui portent l'ambrosie au père Zeus. »⁵⁴ Dorothy Burr Thompson utilisa aussi l'association entre les « colombes », Aphrodite et Dioné pour considérer que Gaia les précéda à Dodone ; elle démontre pourtant que l'objet de son article monographique, deux belles statuettes en bronze figurant un jeune garçon qui joue avec une colombe, sont d'origine athénienne,⁵⁵ ce qui devrait suffire à douter du caractère « dodonéen » de la scène. On voit ici clairement qu'à Dodone un rôle est donné aux *peleiai* par le mouvement historiographique, qui, depuis la prière de la pythie de Delphes dans le prologue des *Euménides* d'Eschyle jusqu'à nos jours, place à l'origine des grands sanctuaires grecs une divinité féminine primordiale, au profit de différentes reconstructions historiques, dont la plus récente est le postulat d'un matriarcat à l'origine des sociétés méditerranéennes ou européennes. En réalité, il n'est pas certain du tout que Dioné appartienne à la phase ancienne du sanctuaire de Dodone,⁵⁶ quelle que soit son éventuelle association avec les colombes. Absente ou non mentionnée à Dodone par Homère et Hérodote,

49. Hdt. II 55-57. Traduction légèrement modifiée d'A. Barguet, Paris, 1964.

50. La piste serait intéressante selon Bernal 1996, 89 : « L'archéologie a confirmé de remarquables parallèles entre Dodone et Siouah. De plus, le culte d'Ammon à Siouah était associé à la divinité *Ddwn*, qui semble être à l'origine du nom de Dodone, inexplicable d'une autre manière ».

51. Lire le commentaire de Borgeaud 2004, 52-55. Ce petit oiseau qui parle fait bien entendu penser aux réflexions de Giovanni Ma-netti dans ce colloque sur le langage articulé.

52. Pour la datation de l'introduction et de l'épiclèse de Zeus et l'analyse de son sens, cf. Lhôte 2006, 407-420 ; au sujet de la chronologie dodonéenne, cf. Quantin 2008.

53. Un « marteau de sacrifice » en bronze provenant de Dodone et conservé au Musée du Louvre (n° d'inv. BR1183), est orné entre autres de petits oiseaux, très vraisemblablement les *peleiai*. Cet objet, daté pendant la période orientalisante, pourrait être le plus ancien témoignage de la présence réelle ou mythique de pigeons dans le sanctuaire.

54. Bouché-Leclercq 1880, 293, n. 1.

55. Thompson 1982. Ces statuettes auraient-elles été conçues pour être offertes à Dodone ? La colombe est sans doute un animal sacré à Dodone, mais, d'après nos pauvres informations, elle n'est pas une offrande sacrificielle comme elle l'est ailleurs pour Aphrodite *Pandémós*. Dans un oracle dodonéen rapporté par Démosthène, c'est plus banalement une vache que l'on doit offrir à Dioné.

56. Martin et Metzger 1992², 17. Pour Strabon le clergé de Dodone était exclusivement masculin jusqu'à l'introduction du culte de Dioné : des prophétesses remplacèrent alors les hypophètes mentionnés par Homère (VII 7, 12 ; cf. M. Delcourt, *Les grands sanctuaires de la Grèce*, Paris, 1947, 54). La reconstruction se heurte au témoignage d'Hérodote, qui ignore Dioné, alors que ses interlocutrices sont des prêtresses.

elle n'apparaît pas dans les plus anciennes lamelles oraculaires.⁵⁷ Elle est l'épouse de Zeus à Dodone,⁵⁸ ce que prouvent leur partage de l'épiclèse, les représentations « matrimoniales » des monnaies, et un fragment d'Apollodore connu par une scholie à l'*Odyssée* qui affirme l'identité de Dioné et de Héra pour les Dodonéens ;⁵⁹ mais elle n'est pas une divinité ancienne du sanctuaire, et il reste indémontrable qu'elle ait été précédée par une déesse-terre, comme il est impossible de démontrer que les *peleiai* sont « ses » animaux, *a fortiori* quand on invoque à ce propos des témoignages iconographiques de l'âge du Bronze et d'origine égéenne. Dioné, à Dodone, n'est pas une déesse aux oiseaux, qui furent intronisés dans le sanctuaire bien avant elle, et ne lui doivent très probablement rien. C'est, somme toute, ce que les prophétesses de Dodone racontent à Hérodote.

D'après Liliane Bodson et d'autres savants,⁶⁰ il ne fait pas de doute que la *πέλεια* mentionnée par Hérodote est le pigeon que nous nommons en français biset, la *Columba livia livia*, sans doute la *paloma zurita* en castillan. Il s'agit d'un oiseau migrateur qui « niche de préférence, différant en cela du ramier, dans les régions montagneuses et rocheuses ». La migration saisonnière des pigeons, en particulier des *πελειάδες*, est mentionnée par Aristote : « S'éloignent aussi les ramiers et les pigeons de roche ; on ne les voit pas l'hiver, pas plus que les hirondelles et les tourterelles. Au contraire, les pigeons communs restent sur place. [...] Les ramiers et les tourterelles se forment en troupes quand ils reviennent et de nouveau lorsque c'est la saison de repartir. »⁶¹

Buffon, dans son *Histoire naturelle*, écrit (cf. fig. 1) :⁶²

« Le biset, ou pigeon sauvage, est la tige primitive de tous les autres pigeons : communément il est de la même grandeur et de la même forme, mais d'une couleur plus bise que le pigeon domestique ; et c'est de cette couleur que lui vient son nom. Cependant, il varie quelques fois pour les couleurs et la grosseur ; car le pigeon dont Frisch a donné la figure sous le nom de *columba agrestis*, n'est qu'un biset blanc à tête et queue rousses ; et celui que le même auteur a donné sous la dénomination de *vinago*, sive *columba montana*, n'est encore qu'un biset noir-bleu : c'est le même qu'Albin a décrit sous le nom de *pigeon ramier*, qui ne lui convient pas ; et le même encore dont Belon parle sous le nom de *pigeon fuyard*, qui lui convient mieux ; car on peut présumer que l'origine de cette variété dans les bisets vient de ces pigeons dont j'ai

parlé qui fuient et désertent nos colombiers pour se rendre sauvages, d'autant que ces bisets noirs-bleus nichent non seulement dans les arbres creux, mais aussi dans les trous des bâtiments ruinés et les rochers qui sont dans les forêts, ce qui leur a fait donner, par quelques naturalistes, le nom de *pigeons de roche* ou *rocheraie* ; et comme ils aiment aussi les terres élevées et les montagnes, d'autres les ont appelés *pigeons de montagne*. Nous remarquerons même que les anciens ne connaissaient que cette espèce de pigeon sauvage, qu'ils appelaient οἰνὰς ou vinago, et qu'ils ne font nulle mention de notre biset, qui est néanmoins le seul pigeon vraiment sauvage, et qui n'a pas passé l'état de domesticité. Un fait qui vient à l'appui de mon opinion sur ce point, c'est que dans tous les pays où il y a des pigeons domestiques, on trouve aussi des *œnas*, depuis la Suède jusque dans les pays chauds ; au lieu que les bisets ne se trouvent pas dans les pays froids et ne restent que pendant l'été dans nos pays tempérés : ils arrivent par troupes en Bourgogne, en Champagne et dans les autres provinces septentrionales de la France, vers la fin de février et au commencement de mars ; ils s'établissent dans les bois, ils nichent dans des creux d'arbres, pondent deux ou trois œufs au printemps, et vraisemblablement font une seconde ponte en été ; à chaque ponte ils n'élèvent que deux petits, et s'en retournent dans le mois de novembre ; ils prennent leur route du côté du Midi et se rendent probablement en Afrique par l'Espagne pour y passer l'hiver. »

L'identification est confirmée par Armand Gaston Camus, dans ses *Notes sur l'histoire des animaux d'Aristote*, Paris, 1783, p. 641 : « Cette description me fait penser que *Peleias* est le Pigeon biset de M. de Buffon, c'est-à-dire, le véritable pigeon sauvage, qui ne s'appriivoiserait qu'avec peine, que personne ne nourrit, et qui était tellement libre et errant qu'il disparaissait chaque année de la Grèce ».

Les *peleiai* de Dodone portaient ainsi du massif du Tomaros au cœur de l'Épire en automne vers le sud ou le sud-est en direction du continent africain, et en revenaient à la belle saison, au printemps, commémorant, en quelque sorte, le voyage inaugural réalisé par le pigeon thébain. Cette présence saisonnière est intéressante car elle s'organise autour de deux périodes de l'année qui sont fondamentales en Épire. Nous avons récemment tenté de montrer que les arrivées et les retours de pigeons s'intégraient parfaitement au calendrier de Dodone articulé par les panégyries des *Naia*. Les oiseaux partent pendant la période du retour des

57. Cf. Lhôte 2006 et Quantin 2008.

58. Cf. Pötscher 1966.

59. *Od.* III 91, cf. Cook 1903, 178.

60. Bodson 1978, 102, avec les références antiques et modernes ; cf. aussi Pollard 1977, 56-57, et Parke 1967, 43, et surtout n. 22, p.

45. L'espèce est bien connue par les Anciens qui la distinguent de la colombe domestique (*peristera*). Cf. Arist., *H.A.* V 11, 545a. Élien (*VH* I 15), rapporte des informations d'Aristote au sujet de la différence entre le pigeon-biset, sauvage et petit, et la colombe, plus grosse et que l'on peut apprivoiser.

61. *H.A.* VIII 12, 597a. Traduction de P. Louis, CUF, Paris, 1969, 30.

62. Dans l'édition du comte de Lacépède, tome 19 : *Les oiseaux*, Paris, 1928, 327-329 (pl. 26).

bergers transhumants vers les pâturages d'hiver, qui correspond aussi, vraisemblablement à un moment important de la vie politique des Molosses, puis de l'ensemble des Épirotes.⁶³

Les chiens de Molossie

Pâtures et paysages infernaux sont associés dans ces régions nord-occidentales. Les prairies (λειμῶνες) de l'enfer grec et de ses environs, sont aussi des lieux de pâture, où Hadès mérite son nom de Ploutos.⁶⁴ À l'instar de la Triphylie et d'autres régions occidentales du Péloponnèse,⁶⁵ l'Épire et l'Illyrie méridionale antiques connaissent à la fois une tradition pastorale bien établie, et une dimension infernale ancienne,⁶⁶ fondée en particulier sur l'existence d'un *nékyomanteion*, lieu de consultations des morts. Comme le dieu Hélios qui possède des troupeaux sacrés dans la région d'Apollonia d'Illyrie,⁶⁷ Hadès est propriétaire de troupeaux de vaches. Apollodore rapporte en effet dans sa narration de l'expédition d'Héraklès contre Géryon que Ménoitès, fils de Keutônymos, garde les bêtes d'Hadès dans l'île d'Érythie.⁶⁸ Ménoitès prévient Géryon de l'arrivée d'Héraklès, qui vient de tuer le bouvier Eurytiôn et son chien à deux têtes Orth(r)os.⁶⁹ Ménoitès est confronté une seconde fois à Héraklès qui tue un bœuf d'Hadès aux enfers afin de nourrir les âmes des défunts et de leur procurer ainsi une vie éphémère.⁷⁰ le berger échappe de peu à la mort grâce à l'intervention de Perséphone.

Or des sources littéraires situent Érythie en Épire, dans la région d'Ambracie. Une autre Érythie épirote

est en Kestriné, fertile région de Chaonie, où les bœufs « gras » doivent leur extraordinaire corpulence au fait qu'ils descendent des bœufs de Géryon.⁷¹ On le voit, l'imaginaire grec associe dans ces régions l'activité pastorale à la société des morts et à la géographie des enfers. Hadès possède un troupeau d'ombres gardées par Cerbère, mais aussi un cheptel bien « réel » confié à Ménoitès et son chien Orth(r)os, et son double Géryon fréquente lui aussi l'occident de l'oikoumène.

Les chiens de Molossie,⁷² une espèce de dogue, participent éminemment à cette tradition car ils passent pour des descendants de Cerbère,⁷³ gardien des enfers qui laisse entrer les défunts mais dévore ceux qui tentent de s'échapper, et animal clef de la métaphore pastorale appliquée au monde des morts, pensé comme un lieu du monde que l'on rejoint comme Ulysse sur les conseils de Circé. Pour Aristote, « parmi les chiens de Molossie, la variété qui sert pour la chasse ne présente aucune différence avec les autres chiens, mais celle qui suit les moutons se distingue par la taille et par son courage à attaquer les bêtes féroces. Le croisement de ces deux races donne des chiens remarquables par leur courage et leur ardeur à la tâche, c'est-à-dire le croisement entre les chiens de Molossie et ceux de Laconie. »⁷⁴ Élien rapporte aussi que le chien molosse est considéré comme le plus courageux, à l'instar du peuple molosse,⁷⁵ et la *Souda* confirme la compétence pastorale et la grande taille de ces chiens.⁷⁶ Grâce à la distinction d'Aristote fondée sur l'aptitude à la chasse, O. Keller dégagea deux types de chiens molosses, les premiers appartenant au groupe *Echte Molosser erster Klasse (epirotische Bullenbeißer)*, les seconds au groupe *Echte Molosser zweiter Klasse (epirotische Jagdhunde)*,

63. Cf. Quantin 2008.

64. Motte 1973, 233-279.

65. Sergent 1986.

66. À propos de ce lien, cf. Quantin 2009.

67. Hdt. ix 93-95.

68. *Bibl.* II 5, 10.

69. Le double meurtre du berger et de son chien est un motif ancien car il est connu par Hésiode (*Th.* 293-294).

70. *Bibl.* II 5, 12.

71. Ael., *NA* XII 11. La production est elle aussi hors du commun.

72. Cougny 1887, 881-883 ; Keller 1905 ; Cesarino 1995, 23-60, en particulier l'*albero genealogico dei molossi e molossoidi* p. 25 ; Bodson 1980, 16, avec la référence aux sources antiques ; pour les sources latines au sujet des molosses, cf. la communication de Julie Gallego, à paraître, qui m'a généreusement autorisé à lire son texte synthétique. Cf. aussi Dumont 1987, 231-232 (le texte d'Oppien, cité en traduction dans le *Daremberg et Saglio*, ne concerne pas nécessairement le molosse). Au sujet des chiens en général, cf. le bel article de Luce 2008, qui fournit un cadre historique et archéologique très solide. Pour le lien entre le chien et la mort, cf. entre autres Mainoldi 1981, et Mezzadri 2003. Au sujet de l'association avec Hécate, consulter maintenant l'excellente mise au point de Zografou 2010, 249-283.

73. Dumont 1987, 232, qui fait référence à Paléphatos, *De incredibilibus*, 40, édité par N. Festa, *Mythographi Graeci* III, Leipzig, 1902. Je n'ai pas pu consulter le texte grec.

74. *H.A.* IX 1, 608a : Τὸ δ' ἐν τῇ Μολοττία γένος τῶν κυνῶν τὸ μὲν θηρευτικὸν οὐδὲν διαφέρει πρὸς τὸ παρὰ τοῖς ἄλλοις, τὸ δ' ἀκόλουθον τοῖς προβάτοις τῷ μεγέθει καὶ τῇ ἀνδρείᾳ τῇ πρὸς τὰ θηρία. Διαφέρουσι δ' οἱ ἐξ ἀμφοῖν ἀνδρεία καὶ φιλοπονία, οἱ τε ἐκ τῶν ἐν τῇ Μολοττία γινομένων κυνῶν καὶ ἐκ τῶν Λακωνικῶν. Traduction de P. Louis, CUF, Paris, 1969, 63-64.

75. *NA* III 2. Il est néanmoins plus petit que les chiens qui gardent le sanctuaire du dieu Adranos en Sicile, qui défendent le lieu des voleurs et des buveurs excessifs (*NA* XI 3).

76. Μολοσσός καὶ Μολοττός κύων: ὁ ποιμενικός, καὶ μέγας. La grande taille est aussi notée par Aristote (*H.A.* III 16, 523a : « à l'exception de l'âne, tous les quadrupèdes épirotes sont très grands, en particuliers les bœufs et les chiens, bien nourris par une région fertile (Γίνεται δ' ἔξω ὄνου καὶ τὰλλα μεγάλα ἐν τῇ Ἠπειρῷ τετραπόδα, μέγιστοι δ' οἱ βόες καὶ οἱ κύνες. Νομῆς δὲ δέονται τὰ μεγάλα πλείονος· ἄλλ' ἔχει πολλὴν ἢ χώρα τοιαύτην εὐβοσίαν, καὶ καθ' ἑκάστην ὥραν ἐπιτηδείους τόπους). »

par opposition au groupe *Pseudomolosses* (*sicilisch-attische Dogge*).⁷⁷

Le molosse « qui suit les moutons » est ainsi apprécié pour sa corpulence, son courage, même s'il ne se signale pas par ses qualités cynégétiques, en raison sans doute de sa course moins rapide que celle des chiens laconiens, une sorte de lévrier. Il est un bon gardien,⁷⁸ et excelle à la défense du troupeau contre les bêtes sauvages. Ces chiens gardent les troupeaux, mais ne les guident pas. En effet, les mots choisis par Aristote pour décrire l'action de ces chiens (τὸ δ' ἀκόλουθον τοῖς προβάτοις) montrent très bien que les molosses accompagnent le troupeau, le suivent dans ses déplacements vers les estives ou les pâtures proches, mais ne conduisent pas les bêtes, rôle réservé au berger, seul véritable ποιμήν. Cette répartition des tâches n'est pas propre à la Molossie ni à l'Épire, pas même à l'Antiquité, puisqu'elle est la règle générale avant le XIX^e siècle, comme l'a naguère montré Xavier de Planhol : l'Antiquité n'a vraisemblablement pas connu le chien de conduite, mais le chien de garde chargé de défendre le troupeau.⁷⁹ La morphologie de l'animal, puissante et massive répond à la présence de bêtes sauvages. Le molosse d'Épire, notamment le *Bullenbeißertypus* de Keller, est donc par excellence un chien de berger, capable de défendre le troupeau en le préservant des bêtes sauvages qu'il est apte à affronter.

Conclusions

Les animaux « épirotes » ici étudiés entretiennent tous un rapport avec les dieux, que la montagne, comme milieu divin, lieu *zatheos*, ne suffit pas à expliquer.⁸⁰ Cette région, comme sans doute d'autres du même type, permet d'aborder, en somme, le lien entre dieux et animaux sans emprunter les voies du thériomorphisme ou du zoomorphisme, total ou partiel, ni du savoir « paradoxographique »,⁸¹ ni de la littérature des métamorphoses. Nous sommes ici plus proches de l'affection des hommes envers leurs bêtes que Louis

Robert repérait dans une dédicace de berger,⁸² et de ses avatars dans l'imaginaire.

Dans nos exemples, l'animal est garant d'un ordre harmonieux et juste entre les hommes et les dieux. Le passage de Plutarque sur le serment échangé par le roi et son peuple dans le sanctuaire de Zeus à Passaron n'est finalement pas le seul à nous informer sur la procédure du rite d'engagement en Molossie. L'analyse d'autres sources littéraires montre en effet qu'à cette occasion un bœuf était découpé en petits morceaux, mais qu'il n'était sans doute pas consommé par les participants au sacrifice, ni consacré à une divinité particulière. La présence réelle et/ou mythique de pigeons à Dodone (*peleiai*) remonte vraisemblablement à une époque reculée, et ne semble pas avoir de rapport avec le culte de Dioné ou d'Aphrodite dans le sanctuaire. Ces petits oiseaux migrateurs participent de manière originale et liminaire à l'année dodonéenne. Quant aux chiens de Molossie, les caractéristiques que leur donnent les auteurs antiques montrent qu'ils ne guidaient pas les troupeaux, rôle réservé aux bergers, mais défendaient l'intégrité des troupeaux contre l'attaque des bêtes sauvages et, à la manière de Cerbère, interdisait aux animaux de quitter le groupe.

En Grèce nord-occidentale, les territoires non-coloniaux tenus par les peuples épirotes, ne peuvent être approchés comme le sont ceux de la *polis* méridionale. Les frontières sont en effet floues, les espaces sont immenses et le sanctuaire fédéral ou la « capitale » ne correspondent en rien à un centre géométrique. L'animal, par ses itinéraires migratoires, transhumants, pastoraux, crée des lieux, forge des espaces, ou contribue à les orienter, qu'ils soient géographiques, politiques, ou mentaux.

Bibliographie

ANTONETTI, CL. 2010: *Lo spazio ionico e le comunità della Grecia nord-occidentale. Territorio, società, istituzioni*, Atti del convegno internazionale di Venezia (7-9 gennaio 2010), Pisa.

77. Keller 1905, en particulier 258-268.

78. Le chien monte la garde (Hom. *Il.* x 182, ou XII 303 ; Hes. *Op.* 604-605).

79. Planhol 1969. Des documents pyrénéens offrent une très bonne illustration de cette situation. Dans les registres de délibération estivale du conseil municipal d'Arudy, on lit par exemple, en date du 22 juillet 1888, à propos de l'introduction des chiens *Labris* : « Qu'au paravant les troupeaux étaient accompagnés de chiens dits de montagne qui protégeaient effectivement les troupeaux, contre les animaux sauvages tout en laissant les troupeaux et surtout les vaches et les juments pacager à leur gré. Que les chiens *Labris* sont au contraire dressés à courir après ces bêtes qui se trouvent à leur portée et qui n'appartiennent pas à leur maître. Qu'ils nuisent aussi à l'exercice du libre parcours et que chose bien plus grave, les bêtes ainsi poursuivies deviennent affolées et qu'il est arrivé que quelques unes d'entre elles dans leur fuite, ou sont tombées dans des précipices ou se sont fracturés des membres. Que c'est à la suite de faits de cette nature et de plaintes nombreuses que fut prise la délibération du 8 novembre 1855 : l'emploi des chiens vulgairement appelés *Labris* est formellement interdit ainsi que leur introduction dans les montagnes communales. » Ce chien a aujourd'hui supplanté le molosse local, et ces textes permettent de situer avec précision une mutation importante du monde pastoral. Je remercie beaucoup François Réchin (ITEM-UPPA) de m'avoir fait connaître ces textes et l'article de X. de Planhol.

80. Sur le milieu divin montagnard, cf. Quantin 2005.

81. Cf. par exemple Jacob 1980-1981, qui examine les remarques sur les animaux dans la *Périégèse* de Pausanias.

82. Robert 1955, 28 sqq à propos d'une dédicace d'un pasteur à une Mèter, pour ses maîtres, ses bêtes et ses chiens.

- BERNAL, M. 1996: *Black Athena. Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique, I. L'invention de la Grèce antique (1785-1985)*, Paris (traduction de l'ouvrage paru en 1987).
- BODSON, L. 1978: *ΙΕΡΑ ΖΩΙΑ. Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne*, Bruxelles.
- 1980: «Place et fonction du chien dans le monde antique», in: *Le chien. Évolution des races, de l'élevage et de l'utilisation du chien, Journée d'étude d'Alfort (17 novembre 1979)*, *Ethnozootecnie* 25, 13-21.
- BOMMELAER, J.-F. 1991: *Guide de Delphes. Le site*, Sites et monuments VII, École française d'Athènes.
- BORGEAUD, PH. 2004: *Aux origines de l'histoire des religions*, Paris.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, A. 1880: *Histoire de la divination dans l'Antiquité* II, Paris.
- BRACCESI, L. 1977²: *Grecità adriatica*, Bologna.
- BURKERT, W. 1985: *Greek Religion*, Harvard.
- CABANES, P. 1976: *L'Épire, de la mort de Pyrrhos à la conquête romaine (272-167)*, Annales littéraires de l'Université de Besançon n° 186, Paris.
- 1988: *Les Illyriens, de Bardylis à Genthios (IVe-IIe siècles avant J.-C.)*, Paris.
- 1992: «La montagne, lieu de vie et de rencontre, en Épire et en Illyrie méridionale dans l'Antiquité», in: FABRE, G. [ed.], *La montagne dans l'Antiquité*, Actes du colloque de la SOPHAU à Pau (mai 1990), Pau, 69-82.
- 2001: «L'Adriatique dans l'Antiquité», in: CABANES, P. [ed.], *Histoire de l'Adriatique*, Paris, 23-106.
- 2004: «L'Épire et le royaume des Molosses à l'époque d'Alexandre le Molosse», in: *Alessandro il Molosso e i 'condottieri' in Magna Grecia*, Atti del quarantatresimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto-Cosenza, 26-30 settembre 2003), Taranto, 11-52.
- CESARINO, F. 1995: *Il Molosso. Viaggio intorno al mastino napoletano*, Napoli.
- CHANDEZON, CH. 2004: «Pratiques zootechniques dans l'Antiquité grecque», *REA* 106, 477-497.
- CHANTRAINE, P. 1968: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, vol. 1-2, Paris.
- COOK, A. B. 1903: «Zeus, Jupiter and the Oak I», *CR* 17, 174-186.
- COUGNY, E. 1887: *Canis-Κύων*, in: DAREMBERG, C.; SAGLIO, E. [ed.], *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* I, Paris, 877-890.
- COURBY, F. 1927: *La terrasse du temple*, Fouilles de Delphes II, Paris.
- CURCI, A.; VITALI, D. [ed.] 2006: *Animali tra uomini e dei. Archeozoologia del mondo preromano*, Atti del Convegno Internazionale (8-9 novembre 2002), Bologna.
- DIETERLE, M. 2007: *Dodona. Religionsgeschichtliche und historische Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Zeus-Heiligtums*, Hildesheim, Olms (*Spudasmata*, 116).
- DUMONT, J. 1987: «L'Épire, un pays exotique: quelques *curiosa* d'Élien et d'Athénée», in: CABANES, P. [ed.], *L'Illyrie méridionale et l'Épire pendant l'Antiquité - I*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (22-25 octobre 1984), Clermont-Ferrand, 229-237.
- FARAONE, C. A. 1993: «Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals: Sympathetic Magic in Near Eastern and Early Greek Oath Ceremonies», *JHS* 113, 60-80.
- FRANKE, P. R. 1961: *Die antiken Münzen von Epirus*, Wiesbaden.
- FRAZER, J. G. 1898: *Pausanias' Description of Greece*, III, Londres.
- GAISFORD, TH. 1836: *Paroemiographi Graeci*, Oxford (réimpression à Osnabrück, 1972).
- GALLAVOTTI, C. 1957: «Ares e Areios prima di Omero», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 35, 225-233.
- GALLEGO, J.: «Représentations littéraires et artistiques du chien dans l'Antiquité romaine: du chien utilitaire au chien de compagnie», in: BECK, C.; GUIZARD-DUCHAMP, F. [ed.], *Une bête parmi les hommes: le chien. De la domestication à l'anthropomorphisme*, Actes du colloque de Valenciennes (novembre 2009). [Sous presse].
- GEORGOUDI, S. 1979: «L'égorgement sanctifié en Grèce moderne: les 'Kourbânia' des saints», in: DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. [ed.], *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 271-307.
- GIORGIERI, M. 2001: «Aspetti magico-religiosi del giuramento presso gli Ittiti e i Greci», in: RIBICHINI, S.; ROCCHI, M.; XELLA, P. [ed.], *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca*, Atti del colloquio internazionale (Roma, 20-22 maggio 1999), Rome, 421-440.
- HALM-TISSERANT, M. 2004: «Le sparagmos, un rite de fécondité agraire», *Kernos* 17, 119-142.
- HEAD, B. V. 1963: *Historia Numorum*, Londres.
- HELLY, B. 1968: «Des lions dans l'Olympe», *REA* 70, 3-4, 271-285.
- JACOB, C. 1980-1981: «Paysages hantés et jardins merveilleux. La Grèce imaginaire de Pausanias», *L'Ethnographie* 76, n° 81-82 (= *Voyages au pays de l'altérité*), 58-63.
- JOST, M. 1985: *Sanctuaires et cultes d'Arcadie*, École française d'Athènes (*Études péloponnésienne* 9).
- KELLER, O. 1905: «Hunderassen im Altertum», *JÖAI* 8, 242-269.
- KITTS, M. 2007: «'Bulls Cut Down Bellowing': Ritual Leitmotifs and Poetic Pressures in *Iliad* xxiii», *Kernos* 20, 17-41.
- KOTJABOPOULOU, E.; HAMILAKIS, Y.; HALSTEAD, P.; GAMBLE, C.; ELEFANTI, P. [ed.], 2003: *Zooarchaeology in Greece. Recent Advances*, British School at Athens (*Studies* 9).
- LACAM, J.-CL. 2008: «Le sacrifice du chien dans les communautés grecques, étrusques, italiques et romaines. Approche comparatiste», *MEFRA* 120-1, 29-80.

- LACROIX, L. 1953: «Fleuves et nymphes éponymes sur les monnaies grecques», *RBN* 99, 5-21.
- LEPORE, E. 1962: *Ricerche sull'antico Epiro, le origini storiche e gli interessi greci*, Collana di studi greci, 38, Naples.
- LHÔTE, É. 2006: *Les lamelles oraculaires de Dodone*, Genève (*Hautes Études du monde gréco-romain* 36).
- LUCE, J.-M. 2008: «Quelques jalons pour une histoire du chien en Grèce antique», *Pallas* 76, 261-293.
- MAINOLDI, C. 1981: «Canì mitici e rituali tra il regno dei morti e il mondo dei viventi», *Quaderni urbini di cultura classica* n.s. 8, 24-41.
- MARTIN, R.; METZGER, H. 1992²: *La religion grecque*, Paris.
- MEZZADRI, B. 2003: «Les Sirènes et les chiens», *Gaia* 7, 273-281.
- MORIN, J. 1911: *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints*, Paris.
- MOTTE, A. 1973: *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Académie royale de Belgique, Mémoires de la classe des lettres, Bruxelles.
- MULLIEZ, D.; MULLER, A.; BLONDÉ, F.; POPLIN, F. 2005: «Un rituel d'engagement à Thasos: archéologie et textes», *Kernos* 18, 476-479.
- PARKE, H.W. 1967: *The Oracles of Zeus. Dodona-Olympia-Ammon*, Oxford.
- PICARD, O.; GJONGECAJ, SH. 2001: «Apollonia et le monnayage épirote: le trésor de Bakërr», *RN* 157, 223-249.
- PIGANIOL, A. 1974: *La conquête romaine*, Paris.
- PLANHOL, X. de 1969: «Le chien de berger: développement et signification géographique d'une technique pastorale», *Bulletin de l'association des géographes français* 370, 355-368.
- PLIAKOU, G. 2011: «Cōmai et ethnè. L'organisation spatiale du bassin de Ioannina à la lumière du matériel archéologique», in: LAMBOLEY, J.-L.; CASTIGLIONI, M.-P. [ed.], *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité* - v, Actes du ve colloque international de Grenoble (8-11 octobre 2008), Grenoble, 2011, 631-647.
- POLLARD, J. 1977: *Birds in Greek Life and Myth*, Londres.
- PÖTSCHER, W. 1966: «Zeus Naios und Dione in Dodona», *Mnemosyne* Sér. IV 19-2, 113-147.
- QUANTIN, F. 2004: «Poséidon en Chaonie et en Illyrie méridionale», in: LABARRE, G. [ed.], *Les cultes locaux dans les mondes grec et romain*, Actes du colloque de Lyon 2 (7-8 juin 2001), Lyon/Paris, 153-178.
- 2005: «À propos de l'imaginaire montagnard en Grèce ancienne», in: BRUNET, S.; JULIA, D.; LEMAITRE, N. [ed.], *Montagnes sacrées d'Europe*, Actes du colloque «Religion et montagnes» (Tarbes, 30 mai au 2 juin 2002), Publications de la Sorbonne, Paris, 23-34.
- 2008: «Recherches sur l'histoire et l'archéologie du sanctuaire de Dodone. Les *oikoi*, Zeus *Naios* et les *Naiia*», *Kernos* 21, 9-48.
- 2009: «Contribution à l'étude de la vie religieuse et du pastoralisme en Épire antique», in: CALLEGARIN, L.; RÉCHIN, FR. [ed.], *Espaces et sociétés à l'époque romaine: entre Garonne et Èbre*, Actes de la table ronde de Pau en hommage à Georges Fabre (26-27 janvier 2007), Pau, 175-186.
- ROBERT, L. 1955: *Hellenica, Recueil d'épigraphie, de numismatique et d'antiquités grecques* Vol. x. *Dédicaces et reliefs votifs, villes, cultes, monnaies et inscriptions de Lycie et de Carie. Inscriptions et topographie. Inscriptions de Phocée et des Dardanelles, Péripolaires, Monnaie de Thibron*, Paris.
- ROBERT, R. 1993: «Rites de protection et de défense. À propos des ossements d'un chien découverts au pied du rempart de Paestum», *AIONArch* 15, 119-142.
- ROUX, G. 1976: *Delphes, son oracle et ses dieux*, Paris.
- RUDHARDT, J. 1992²: *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris.
- SERGENT, B. 1986: «Pylos et les Enfers», *RHR* CCIII-1, janvier/mars, 5-39.
- THOMPSON, D. B. 1982: «A Dove for Dione», *Hesperia*, Suppl. 20, 155-162, pl. 23-27.
- TZOUVARA-SOULI, C. 1979: *Ἡ λατρεία τῶν γυναικείων θεοτήτων εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑπείρον*, Ioannina.
- TZOUVARA-SOULI, C. 1996: «Seal Impressions on Loomweights from Cassope (Epirus). I. The Numismatic Types», in: BOUSSAC, M.-F.; INVERNIZZI, A. [ed.], *Archives et sceaux du monde hellénistique* (Torino, Villa Gualino, 13-16 janvier 1993), *BCH* Suppl. 29.
- VALMIN, M. N. 1938: *The Swedish Messenia Expedition*, Lund/London/Oxford/Paris/Leipzig.
- VERGER, S. 2006: «La grande tombe de Hochdorf, mise en scène funéraire d'un *cursus honorum* tribal hors pair», *Siris* 7, 5-44.
- VERGER, S. 2009: «Société, politique et religion en Gaule avant la conquête. Éléments pour une étude anthropologique», *Pallas* 80, 61-82.
- ZAGDOUN, M. A. 1977: *Reliefs, Fouilles de Delphes IV-6*, Paris.
- ZOGRAFOU, A. 2010: *Chemins d'Hécate. Portes, routes, carrefours et autres figures de l'entre-deux*, Suppl. 24 de la revue *Kernos*, Liège.

9. IMÁGENES DE ANIMALES EN LA MONEDA GRIEGA O EL TRIUNFO ANIMAL

Francisca Chaves Tristán
Universidad de Sevilla

I. A modo de introducción

El espacio de tiempo en que la moneda se fue introduciendo en el mundo heleno coincidiría con la aceleración de una serie de cambios que giraban en torno a la consolidación del concepto y la realidad física de la polis en la mayor parte de su territorio. La aceptación de unas determinadas fracciones de metal portadoras de una imagen y capaces de realizar las funciones del «dinero», en tanto en cuanto se entendía por «dinero» en ese momento, estaban abriendo una serie de posibilidades que sin duda podían ser aprovechadas. Consideramos dos puntos fundamentales que, por su singularidad, debieron sopesarse a la hora de emitir moneda:

– Uno, la posibilidad de utilizar las piezas monetales como un instrumento directo del poder, más bien de los ciudadanos en los que realmente residía el poder o, no lo olvidemos, del grupo «étnico» cohesionado por mantener un mismo origen y sentirse unidos por un destino común.

– Otro, la ventaja de la itinerancia y del movimiento de la moneda que resultaba por su propio valor un objeto deseado y, a su vez, fácilmente susceptible de continuos desplazamientos con lo que el mensaje que porte tendría la garantía de llegar no sólo a múltiples individuos sino también de desplazarse a lugares fuera del propio ámbito de los primeros usuarios.

Desde nuestro punto de vista actual, la tipología monetar tiene también la ventaja de poder incluir detalles explicativos del tipo principal y, en especial, de desarrollarse en un ámbito cronológico más o menos largo pero que nos permite, observando las variedades de su evolución, constatar el desarrollo de ciertas pautas culturales de la sociedad productora.¹

La emisión de moneda se convierte así en algo especial que tiene la capacidad de condensar una serie de mensajes susceptibles de reflejar una identidad concreta, marcar una aproximación o una diferencia con otros, subrayar una línea de pensamiento político o rechazar unas tendencias determinadas.

En el mundo griego se inició el proceso de monetización durante el periodo arcaico pero, en un primer momento, raramente aparecieron ya fijados los moldes definitivos para la tipología de sus series.² La moneda, tal como hoy la entendemos, acababa de nacer y no había aún una conciencia clara de la trascendencia que podía suponer con respecto a los emisores ni



Figura 1. Estátera en oro de Creso, siglo VI a. C.: *MG* fig. 110.

de las múltiples posibilidades que revestía su uso. De hecho, buena parte de los centros productores de la costa jonia utilizaron, tanto en su electrón como en su plata, una tipología que reiteraba imágenes semejantes en ciudades diversas. Sin embargo, desde el principio, la casa real lidia, cuna de las primeras series monetales, sí había marcado unos prototipos personales reflejando su emblema real que, en este caso, ya portaba una imagen animal, la del león (fig. 1, *MG* 110).

Es cierto que la figura del león no iba a ser exclusiva de los lidios sino que otras ciudades griegas de Asia Menor la utilizarían enseguida de manera que, adoptando ciertas particularidades que marcaban su especificidad, quedaría como característica de un conjunto de emisiones milesias y samias (fig. 2, *MG* 188). Pero como decimos, en el ambiente de las amonedaciones iniciales flotaba la indecisión ante la idea de caracterizar sus monedas mediante un tipo-emblema. Así, la mayoría del electrón y de la moneda de plata jonia arcaica, entre ella la de los jonios focenses producida en sus colonias occidentales de *Massalia* y *Emporion*, adoptaría una gran variedad de tipos entre los que los animales iban a jugar un interesante pero no único papel. Según O. Picard (2000, 165), de los 33 tipos utilizados en las monedas de Auriol, 16 son relativos a animales pero en ellos se ha buscado una diferenciación de emisiones más que una alusión a su simbolismo concreto.

1. Bayet 1959, 65.

2. Sheedy 1998.



Figura 2. Tetradracma de Samos con despojo de león, 454 a. C.: MG fig. 188.

Con el tiempo, tanto en esta zona como en las que se comenzaban a iniciar las amonedaciones en el mundo griego, se irían fijando clichés específicos y característicos de muchas ciudades desempeñando en ello las figuras animales un papel de relevancia especial. Sin embargo, y salvo algunas notables excepciones, es difícil hablar de algún tipo absolutamente exclusivo de una ciudad pues aun los más característicos pueden repetirse. En muchos casos las circunstancias de esta repetición o copia suelen tener una justificación que nos aporta datos interesantes acerca de diversas relaciones, aunque se debe tener en cuenta la posibilidad de encontrarse con esquemas pan-helénicos, como ocurre con las monedas que imitan a las de Atenas.

El afianzamiento de la *polis* y la aglutinación de los ciudadanos en torno a la idea de formar parte de una comunidad específica con fines y destino propios, les impulsó a centrarse en torno a todo un sistema de lazos comunes que tenía su forma de expresión a través de una simbología traducida en una serie de signos bien entendidos por todos. Estos signos se podían resolver en imágenes entre las que el reino animal iba a ocupar un puesto de privilegio como veremos enseguida. Egina, la pequeña isla del Egeo que hacia mediados del siglo VI a. C. comenzó sus amonedaciones, se decidió desde el inicio a marcar con un tipo cívico, la tortuga (fig. 3, MG 32), las numerosas monedas producidas por su ceca, piezas que quedarían así garantizadas como pertenecientes a los ciudadanos eginetas, con el valor y el patrón que la propia *polis* les había asignado. Su larga historia de

enemistad con Atenas hizo que los enemigos de ésta utilizaran las piezas eginetas en sus territorios y las monedas de Egina fueron conocidas con el nombre de «tortugas», imagen cuya elección no está muy clara aunque se ha propuesto relacionarla con Afrodita Urania.³

Con este ejemplo queda patente cómo las monedas resultaban uno de los escaparates más adecuados para expresar formas simbólicas de cohesión: un instrumento eficaz para conseguir tales fines se plasmaba al reiterar tipos considerados esenciales para manifestar la fuerte unión de origen y destino de los ciudadanos. En este campo la imagen animal podía desempeñar un papel protagonista porque su presencia era susceptible de condensar, más que evocar, las esencias de los mitos ligados a la propia *polis*.

Durante el arcaísmo parecía innecesario desarrollar escenas explicativas porque la imagen del animal-signo no constituía sólo un recuerdo del dios o la hazaña, sino que era sentida como la presencia de la divinidad o la casi tangibilidad del hecho mismo. Es cierto, como se ha dicho,⁴ que las imágenes animales ocupan un puesto importante en los procesos de integración cultural y que además penetran en el subconsciente con mayor facilidad al ser menos abstractas que las palabras. Pero también podemos afirmar si observamos la cultura griega desde un plano mental más profundo que, al igual que otras, ésta no escapa a un sentimiento de «homogeneidad de esencia» del hombre respecto al animal.⁵ Sin embargo, a medida que el conjunto de los



Figura 3. Estátera de Egina con tortuga, 1ª mitad s. VI a. C.: MG fig. 32.

3. Caltabiano 1998, 62: cit. LIMC, II, 1, s. v. *Aphrodite*, 27-29.

4. Pérez 1995, 276.

5. Bodson 1978, 10.

griegos iban avanzando hacia los años que hoy conocemos como el periodo clásico y luego claramente hacia el helenístico, se desarrollaría un proceso en el que la carga humana de dioses, mitos y hazañas bélicas, materializados ahora en hombres, iría relegando a un segundo plano a las esencias animales que los venían acompañando: la evolución tipológica de las monedas de Éfeso o la representación de los dioses-río en las colonias occidentales pueden ser, como veremos más adelante, un buen ejemplo en este sentido.

La moneda nace en un momento en que aún aleteaba en la mente y en el pensamiento griegos la idea del animal como un ser especial en la naturaleza, revestido de unas características capaces de infundir respeto, temor y admiración. Con frecuencia, reflejaban una proximidad a los dioses e incluso un poder sobrenatural, heredado de viejas concepciones prehistóricas, cuando se les consideraba una encarnación de fuerzas vivas de la naturaleza.⁶ A partir de ahí es lógico pensar que la captación de un determinado animal por un grupo pudiera ligarse satisfactoriamente a la protección del territorio al que dicho grupo pretendiera estar adscrito.

Pero aún hay más: a ciertos animales se les consideraba poseedores de una parcela divina, tema al que aún en época romana alude Virgilio cuando se refiere al complejo trabajo de las abejas, atribuyendo a dichos insectos «una parcela de inteligencia divina, emanación del empíreo» (*Georg.* iv 219-220). Incluso a los propios dioses les era conveniente obtener beneficios de esos poderes elementales que los animales detentaban, poderes que podían traducirse en «lo desconocido divino», aspecto intangible al que estaba sensibilizado el hombre griego. En ese sentido, las propias divinidades podían recibir parte de su virtud a través de la captación del «mana» que le transmitían ciertos animales por cuya posesión o dominio se enfrentan entre sí algunos dioses.⁷

Abordar en profundidad el tema aquí propuesto nos llevaría, a partir de la lectura y análisis de los autores griegos con un especial acento en Homero, Platón y Aristóteles, a considerar el lugar en que ellos situaban al reino animal. Sin embargo, la bibliografía que ha tratado estos textos es numerosa⁸ y sería imposible extendernos ahora en ella. No obstante, es preciso recordar que los grandes pensadores griegos de época arcaica y clásica (Pitágoras, Empédocles, Demócrito, Anaxágoras) reconocieron las afinidades y la solidaridad fundamentales que unen al hombre y al animal.⁹ A

través de los textos de los autores clásicos observamos cómo a medida que el tiempo avanza, los animales van siendo desplazados por los hombres —y esto nos interesa especialmente por su reflejo en los tipos monetales— de manera que en Homero aún nos los encontramos con un destacado protagonismo, aproximándose su mundo al de los humanos, sobre todo al de los héroes que mental y emocionalmente conectan de forma especial con ellos. Así Aquiles habla con su caballo que le profetiza su triste e inmediato destino (*Il.* xix 404-17). Pero no podemos olvidar que Homero sitúa al équido como un mero instrumento momentáneo de la profecía que le envía al héroe la diosa Hera.¹⁰

Más adelante Platón (*Tim.* 77b) atribuye un amplio sentido al término *zôion*, incluyendo a todo ser vivo, sea el que sea, que forme parte de la vida, colocando juntos animales y hombres¹¹ y, aunque hace hincapié en la diferencia del *logos* entre ambos, en algunos pasajes atribuye a estos seres no humanos un conocimiento y una moral que los aproximan a los hombres.¹² La línea de pensamiento que se afirma en el siglo iv a. C. muestra al hombre como *zôion logikon* o animal racional, mientras que los otros *zôia* son *alogika*. Aún leemos en Platón (*Phd.* 70d) el término *zôion* aplicado a toda clase de animales (mamíferos, pájaros, peces, insectos...), a los hombres y a los dioses, excluyendo las plantas, por lo que dicho término no se corresponde a lo que nosotros entendemos por seres vivos, aunque los animales se elevan aparentemente a una categoría paralela a dioses y hombres. No obstante, la carencia de *logos* —ni hablan ni razonan— hace que aquellos reduzcan sus posibilidades frente al género humano y el mismo filósofo insiste, con firmeza y explícitamente, en la posesión del *logos* por los humanos y en la carencia de éste por los animales (*Cra.* 399 c).¹³ Sin embargo, la mente del hombre griego común se resistía a olvidar algo que desde tiempo ancestral se había venido observando: la mayoría de los animales poseen cualidades que los hombres no alcanzan, como por ejemplo nadar o volar, y el atractivo de esas singularidades «diferentes» ejercía un halo que llenaba de especiales connotaciones la figura de esos seres a pesar de la mencionada carencia de *logos* que resaltaban los filósofos.

Con ese punto de partida la presencia del tema animalístico en la tipología de las monedas se hacía casi imprescindible entre los helenos. De hecho, si hiciéramos un recuento de los tipos utilizados en las emisiones griegas desde su inicio hasta el periodo

6. Prieur 1988, 11.

7. Bayet 1959, 69.

8. Heath 2006; Zucker 2005.

9. Bonnet y Jourdain-Annequin 1998, 8.

10. Heath 2006, 39-40.

11. Bonnet y Jourdain-Annequin 1998, 8.

12. Heath 2006, 7.

13. Heath 2006, 25-26; Wolf 1997, 158. Sobre estos aspectos véase también en este mismo volumen G. Manetti, «Semanticità, articolazione, scrivibilità: gli spazi di confine tra l'uomo e l'animale nella Grecia antica».

helenístico, observaríamos que, salvo a los dioses, las imágenes de animales superan con mucho a cualquier otro tema figurativo seleccionado para amonedar. La enorme variedad y versatilidad de la tipología monetaria griega, así como la gran diversidad de lugares geográficos y la obvia sucesión de etapas cronológicas, impiden generalizar sobre el uso de la temática animal en sus numismas. No obstante, y a pesar de que es prácticamente imposible fijar normas para la elección de imágenes en tan largo espacio de tiempo, sí se pueden detectar ciertas tendencias generales y también una serie de esquemas que se repiten en determinadas épocas o en ciertos ambientes de modo reiterado y/o similar, y que son por tanto susceptibles de recibir un análisis específico.

De los tres grupos de seres vivos que mencionan los autores griegos antes citados, los dioses ocupan el puesto de privilegio en la tipología de la moneda griega, representando el papel clave cuando se trata de condensar en una representación las creencias religiosas de los emisores, las que a su vez se pueden traducir en ideas políticas, entendiendo el término en relación al de *polis*. Pero, unidos a las divinidades y, a su vez a la caracterización y representación del grupo, aparecen también muy diversos integrantes del reino animal como veremos enseguida. Sin embargo, el ser humano en su exclusiva dimensión de humanidad, tiene una escasa o casi nula representación y, cuando lo hace, es casi la imagen de una idea más que de un ser físico. En este sentido las figuras de los *oikistai* o fundadores en las colonias de Occidente, presentes en las monedas de varias ciudades, no son otra cosa que la esencia de la colonia, de su origen y su destino.

II. Presencia de animales sobre monedas griegas

No conocemos un estudio general profundo acerca de las representaciones animales en la moneda griega aunque varios trabajos parciales han prestado atención a determinadas imágenes. Por ello no está de más presentar un esquema, aunque muy sucinto y no exhaustivo, capaz de valorar la intensidad y la densidad de la presencia de imágenes animales en los numismas helenos.

– Clases de animales: podemos considerar que pocas clases escapan a la representación sobre las monedas: mamíferos variados (león, toro, caballo, ciervo, cabra [fig. 4, *MG* 106], liebre [fig. 5, *GC* 52], delfín [fig. 6, *GC* 94], etc.), aves (águila [fig. 7, *GC* 500], lechuza [fig. 8, *GC* 357], gallo [fig. 9, *GC* 62], cisne [fig. 10, *GC* 608], paloma, etc.), peces (atunes [fig. 11, *MG* 46], peces de río, etc.), crustáceos y moluscos (cangrejo [fig. 12, *GC* 170], almeja, mejillón), batracios y reptiles (rana, serpiente, culebra) e insectos (abeja, saltamontes etc.), sin que falten las creaciones de animales fantásticos como esfinge (fig. 13, *MG* 187), grifo, jabalí alado (fig. 14, *GC* 607), toro androcéfalo, etc. En los últimos casos su propia identidad refleja la



Figura 4. Estátera de Aigai-Edessa con cabra, hacia 500 a. C.: *MG* fig. 106.



Figura 5. Tetradracma de Messana con liebre, 460 a. C.: *GC* 52.

idea de sobrepasar lo normal, es decir de «ir más allá». La selección de estos animales podría colocar a la ciudad ante el desafío de un destino superior.

Notemos sin embargo un escaso interés hacia los animales que se consideran de compañía como el perro, aunque éste sí tiene cabida en las emisiones sicilianas de Segesta (fig. 15, *GC* 203) e incluso en las antiguas series occidentales procedentes del golfo del León, presentes en el conocido tesoro de Auriol. Salvo casos excepcionales, los animales aparecen con un valor y significado por sí mismos y su papel o función están normalmente muy alejados de la mera dependencia y sumisión a los humanos.

– Formas de representar las figuras: La imagen completa de animales de cuerpo entero es muy frecuente sobre la moneda griega, pero también lo es la inclusión de ciertas partes de sus cuerpos que se consideran lo suficientemente representativas para conden-

sar en ellas toda la esencia y el significado de la figura completa. Es el caso de la Cornucopia o Cuerno de la Abundancia, procedente en su origen de la cabra Amaltea que cuidó en su infancia a Zeus, tan reiterada en épocas posteriores. Desde muy pronto, un especial interés se centró en torno al león y a partes de su cuerpo como la cabeza, el prótomo, las garras o muy en especial la piel. Todas ellas representaron un importante papel en las monedas como más adelante veremos en el caso de Heracles, tanto sobre su torso o cabeza como junto a él.

También el despojo de una piel leonina se encontraba a los pies de Hera en el altar de Samos pasando a ser símbolo del culto y de las dedicaciones a la diosa de

manera que las monedas de la isla desde muy pronto lo incluyeron en sus tipos (fig. 2, *MG* 188). Lo interesante es observar cómo esta imagen acompañaría hacia occidente a los samios en su huida de los persas a fines del siglo VI a. C. La presencia de la piel en las monedas supone una deseada prolongación de su territorio originario que no llegaría a cristalizar totalmente y el despojo leonino acabó en las ciudades magno-grecas y sicilianas por perder el sentido primitivo, quedando su recuerdo en una cabeza completa del animal en vez de la piel primitiva, como se observa en las cecas del



Figura 6. Tétradracma de Siracusa con Aretusa y delfines, 430-435 a. C.: GC 94.



Figura 7. Estátera de Elis con cabeza de águila, hacia 420-400 a. C.: GC 500.



Figura 8. Decadracma de Atenas con lechuza, segundo tercio del s. V a. C.: GC 357.



Figura 9. Dracma de Himera con gallo, 520-500 a. C.: GC 62.



Figura 10. Tetradracma de Clazomene, cisne, 375 a. C.: GC 608.



Figura 12. Tetradracma de Acragas con cangrejo, 460-420 a. C.: GC 170.



Figura 11. Estátera de Cyzico con Atenea de frente y atún, 500-480 a. C.: MG 46.



Figura 13. Tetradracma de Quíos con esfinge, hacia 412 a. C.: MG 187.

estrecho, Messana y Region, donde la presencia samia emigrante se hizo notar (fig. 16, GC 282).¹⁴ Por otra parte, las cabezas de vaca de otras piezas podrían ser una alusión a las sacrificadas a Hera en la ciudad oriental, aunque también es posible que hicieran referencia a la vaca por ser símbolo del territorio de Italia.¹⁵ Pero

volviendo a la cabeza leonina y sin por ello desligarla de la presencia samia, recordemos que el león es símbolo solar, en definitiva, de Apolo.¹⁶ En torno a ello es interesante tener en cuenta que esta divinidad, a través de su oráculo delfico, ejerció un singular papel en la colonización occidental.

14. Lacroix 1965, 21; contra Robinson 1946, 13.

15. Lacroix 1965, 21.

16. Caccamo Caltabiano 1998, 66-70; Barron 1966.



Figura 14. Didracma de Clazomene, jabalí alado, prótomo, 500 a. C.: GC 607.



Figura 15. Tetradracma de Segesta, Pan con perro, 405 a. C.: GC 203.

Con relativa frecuencia las monedas muestran prótomos de animales, pero no se debe considerar que su presencia se deba a un simple recurso del entallador disminuyendo el tamaño del animal para mejor encajarlo en la pequeñez del cospel. Es cierto que a veces se utilizaron en menudos cuños de divisores, pero tal reducción se aceptaba sin problema porque la imagen de esa parte del cuerpo se consideraba capaz de condensar el significado de la totalidad.



Figura 16. Tetradracma de Rhegion, cabeza de león, 480-460 a. C.: GC 282.



Figura 17. Tetradracma de Acantos con lucha de león y toro, 530-500 a. C.: MG 89.

– Diversidad de actitudes: Los entalladores han representado a los animales en actitudes muy diversas y de ello se puede deducir también su papel respecto a la comunidad. Quietos y estáticos en unos casos, pero en movimiento más o menos violento en otros, como los caballos que corren, los toros que embisten o los animales que se enzarzan en lucha (fig. 17, MG 89) o se yuxtaponen. La adopción de una postura especial, como la cabeza vuelta, ha suscitado diversas hipótesis en torno a ese singular movimiento que se representa en lugares y contextos muy diferentes, desde la vaca que gira el testuz para rascarse el hocico con su pata trasera en Eretria (fig. 18, MG 78), hasta el toro que mira hacia atrás en Síbaris (fig. 19, GC 212) cuya actitud se quiso interpretar como un paralelo a la misma



Figura 18. Didracma de Eretria con vaca, 500-480 a. C.: *MG* 78.



Figura 20. Octodracma de Alejandro I de Macedonia, 495-454 a. C.: *MG* 107.



Figura 19. Estàtera de Sibaris con toro de cabeza vuelta, 530-520 a. C.: *GC* 212.



Figura 21. Tetradracma, Filipo II de Macedonia, 359-336 a. C.: *MG* 279.

postura del león en las monedas milesias, ciudad con la que los sibaritas guardaban excelente relación.

– Animales en compañía humana: Además de mostrar sus imágenes en solitario, abundan los tipos en que el animal se acompaña del hombre, entendida su figura como tal, no considerando aquí las de los dioses. En estos casos el acento se suele recargar sobre la figura animal porque es la que da su sentido a la humana. Ocurre así con los jinetes o los aurigas conductores de carros quienes como figuras aisladas no aparecen nunca porque su identidad parte de la conexión con el

caballo que montan o el carro que conducen. El valor se lo confiere la compañía de los animales, que elevan sus imágenes a un grado superior y definen la envergadura de la comunidad que emite con éstos. El célebre jinete macedón, bien conduciendo, bien montando el caballo (fig. 20, *MG* 107; fig. 21, *MG* 279), es todo un compendio de mensajes territoriales y políticos;¹⁷ la figura de los dos fundadores, el mítico y el real de Tarento, cabalgando sobre el delfín uno (fig. 22, *MG* 131) y sobre el caballo el otro (fig. 23, *GC* 486), son una muestra de afirmación territorial y dominio ma-

17. Caccamo Caltabiano 2004.

rítimo en el Adriático y en la Puglia; la cuadriga siracusana supone un sello del poderío de la gran ciudad siciliana a la vez que una reafirmación de la categoría social-ecuestre dominante en ella.¹⁸

Asimismo la conexión de una figura humana con un animal resulta altamente significativa en la mitología griega y las emisiones monetales aprovechan esta rica cantera en numerosas ocasiones. Al hilo de ello recordemos el caso de una ceca chipriota, Marion, que en el siglo V a. C., representa en una serie a Frixo y al carnero, en recuerdo del Vello de Oro y de su paso por el Egeo desde Grecia hacia la Cólquida, y en otra a Europa, viniendo desde las costas de Fenicia a Creta sobre el toro divino. Según Lacroix (1974, 54-65), los de Marion pretenden mostrar su origen griego relacionándose con el viaje de Frixo o con uno de sus hijos, y por otra se consideran partícipes del mito de Europa quien en Fenicia era identificada con Astarté (fig. 24, Lacroix 1974). Su mensaje se expresa a través de las monedas cuyos tipos intentan poner de manifiesto la profunda relación de la ciudad con ambos territorios, Grecia y Fenicia, justificada por la posición geográfica de la isla. El camino para ello pasa por acogerse a mitos enraizados profundamente en la mente de la época, ligado el uno al mundo heleno, el otro a la mentalidad religiosa oriental, pero en ambos casos la clave es la figura de dos animales, cordero y toro, sin cuya presencia los humanos partícipes hubieran estado desdibujados, y sólo con su intervención milagrosa o divina, cobran sentido. Al hilo de Europa y de la vocación marinera y comercial de los chipriotas, no olvidemos que este mito, centrándolo en la travesía del toro sobre el mar, se ha venido relacionando con la navegación,¹⁹ lo que de alguna manera supondría también una forma de reafirmar el dominio marítimo chipriota.

Una variante del tema animal-hombre, que refleja también el concepto especialísimo con que los griegos miraban hacia el reino animal, lo constituyen sus creaciones de seres con formas parcialmente humanas, parcialmente animales, como cuernos, alas, cola de pez, etc. En estos casos es la parte no humana la que define la imagen y la que le presta su contenido. Toros androcéfalos, figuras con cola de pez, cuerpos alados... en cada caso un determinado elemento avala la ligazón de dichos seres con lugares concretos definiendo un ambiente y matizando unas connotaciones específicas.

Un claro ejemplo ilustra el tema: Escila. La saga homérica de Ulises pone de manifiesto, revistiéndola de terrible aventura, la posesión de los griegos del estrecho de Mesina, paso que en realidad controlaron desde muy pronto los calcídicos asentados en ambas orillas. La plasmación de este dominio territorial-



Figura 22. Estátera de Tarento, Taras sobre delfín, 490-480 a. C.: MG 131.



Figura 23. Estátera de Tarento con jinete, 300 a. C.: GC 486.

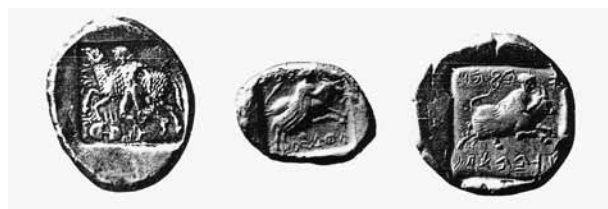


Figura 24. Monedas de Marion, Frixo con el carnero y Europa con el toro, s. IV a. C.: Lacroix 1974.

18. Caccamo Caltabiano 1998, 71.

19. Lecompte Laap 2003.

marítim se reflecta en la insistència en els terribles perills de qui pretendria travessar-lo sense tenir en compte a allò que se aventurava. Y uno de los temores que sobrecogían al marino osado era Escila, monstruosa figura femenina con cola de pez-dragón, uñas aceradas y cabezas de fieros perros que surgen de su torso. La amonedación occidental utilizará en determinados momentos el tema de la horrible figura, presentando así un frente ante las posibles pretensiones de otros grupos. Aparece en Cumas (fig. 25, *MG* 460) recordando un momento en que se conjura el peligro



Figura 25. Estàtera de Cumas con Escila, 430 a. C.: *MG* 460.



Figura 26. Tetradracma de Agragas con Escila, 420-415 a. C.: *GC* 175.

etrusco a partir de la batalla naval del mismo nombre (474 a. C.). Más tarde, en Akragas (fig. 26, *GC* 175) y en Siracusa (fig. 27, *GC* 107) unas bellas monedas muestran al monstruo en la época en que los griegos se enfrentan a la pérdida de su territorio ante las pretensiones cartaginesas.

– Función: La presencia de animales en las monedas griegas puede desempeñar funciones muy variadas. Pero no se puede olvidar que, como venimos viendo, una de las más importantes era la de actuar como marcador territorial de los ciudadanos de la *polis* emisora, todo ello expresado con formas y modos diferentes aunque fáciles de entender a los coetáneos.

Hay casos muy especiales en que los animales se plasman como entes que representan *per se* a la misma comunidad partiendo del propio nombre, es decir, se colocan sobre las monedas como símbolos parlantes, y su misión es materializar el topónimo urbano, caso



Figura 27: Tetradracma de Siracusa, cuadriga y abajo Escila, 412 a. C.: *GC* 107.



Figura 28. Electron, Focsea, foca, 550 a. C.: *GC* 593.



Figura 29. Estátera de Sérifos con rana, 550-520 a. C.: MG 35.



Figura 30. Tetradracma de Samos con vaca ornada de collares, 454 a. C.: MG 189.

de la foca en Focea (fig. 28, GC 593). Aunque en la mayoría de las ocasiones sabemos cuál es el nexo que une al animal con la ciudad, a veces se nos escapan las razones que les llevaron a servir de blasón a sus monedas. Así ocurre como vimos *supra* con la tortuga egine-ta, cuya presencia sobre las emisiones de la isla marca no sólo los territorios amigos de Egina, sino también a los enemigos de Atenas, también su rival monetaria. No está clara la razón originaria de la rana en las monedas de Sérifos (fig. 29, MG 35) pero los habitantes de la isla, cuya relación con Perseo recogieron varios autores,²⁰ se jactaban de que, al regresar el héroe tras haber dado muerte a Gorgona, quiso descansar dur-



Figura 31. Tetradracma de Mende con Dioniso sobre un asno, 425 a. C.: GC 403.



Figura 32. Didracma de Locri para Pirro de Epiro con Aquiles y Tetis sobre hipocampo, 280-277 a. C.: MG 593-594.

miendo y, como el croar de las ranas no se lo permitiese, Zeus, enojado, condenó a estos batracios a que no se oyese su canto en todo el territorio de Sérifos (Eliano, siguiendo a Teofrasto, III 38).

Cuando el animal se representa ligado a una función concreta, ésta manifiesta algún aspecto importante capaz de simbolizar a la ciudad misma. Así, en Samos, el toro llevado al sacrificio, adornado con los collares que lo identifican, tiene el valor de ser el signo que representa a la comunidad samia que gira en torno al culto de la Hera adorada en su célebre templo (fig. 30, MG 189). Pero también podemos encontrar ciertos animales representados como un acento específico en determinadas escenas: el asno en las monedas de Mende, compañero de un Dioniso ebrio (fig. 31, GC 403) o el hipocampo sobre el que cabalga Tetis subrayando la elevación sobre los mortales de su hijo Aquiles y, a su vez, del rey epirota Pirro que se decía descendiente del héroe (fig. 32, MG 593-594).

20. Arnould 2000.

III. El animal como elemento definidor

Venimos insistiendo en las muchas ocasiones que los animales desempeñan una función definidora de espacios y/o grupos derivada de la faceta supranatural que se supone emana de ellos mismos. Tres cecas muy notables pueden mostrar este particular aspecto del reino animal: Atenas, Corinto y Siracusa. La amonedación de las tres ciudades, copiosísima y con un inicio muy temprano, utiliza en la mayoría de sus series o en algunas, el tipo de Atenea, divinidad panhelénica que también aparecería con frecuencia por toda la Hélade en emisiones de lugares muy dispares. La gran importancia que reviste la moneda para estos tres enclaves justifica su interés en marcar la especificidad de cada *polis* de modo que sus numismas actúen como una representación inequívoca del propio territorio.

Pero la diosa, debido a su carácter panhelénico, necesitaba de unos elementos definidores que identificasen al conjunto de ciudadanos a los que protege como divinidad políada. Es cierto que la propia imagen divina se acompaña ya en cada ceca de unos elementos que le son propios a su *polis*: el casco ático en Atenas, el corintio en Corinto y en Siracusa la diadema sobre el exquisito peinado que remata un rostro en tres cuartos característico del arte siracusano del momento. Pero los marcadores debían ser más evidentes. En efecto, Atenea con casco ático o corintio aparecía en otras muchas ciudades así como las representaciones de los rostros en tres cuartos no eran sino una moda estética.

En los tres casos mencionados serán los animales quienes definan la ligazón de la diosa con cada ciudad, los que evidencien la protección de la divinidad y muestren que la *Parthenos* se ocupa de un territorio mientras que la *Kalinitis* lo hace de otro. La lechuza en Atenas y el Pegaso en Corinto se encargan de matizar las diferencias entre ambas *poleis* representados en las abundantes series monetales que cada ciudad emite. Vamos un poco más despacio.

Los atenienses habían empezado su amonedación durante al menos mediados del siglo VI a. C., cuan-

do Atenas era una ciudad emergente pero ya se estaba marcando como un enclave de gran importancia en el conjunto del mundo griego. Las emisiones más antiguas, las que conocemos como Wapenmünzen, utilizan una serie de tipos diversos entre los que aparece la lechuza y el ánfora de aceite, cuya exportación ya estaba enriqueciendo con tal comercio a la ciudad. Pero sería sólo a fin del siglo cuando, sea con los pistrátidas, sea con el comienzo de la democracia de Clístenes,²¹ la consolidación de la economía ateniense y la materialización del concepto de *polis* iba a requerir una plasmación más evidente de su propio territorio.

La elección de Atenea como divinidad políada, con sus reiterados templos en la Acrópolis, estaba decidida tiempo atrás pero, entre la varias posibilidades definidoras, los atenienses volverían los ojos a Homero y a la saga troyana recordando que a la diosa se la había mencionado como «la de los ojos de lechuza», ojos claros, cuyo brillo evidencia unas cualidades claves en su persona, la sabiduría y la inteligencia. Los atenienses, colocando en los reversos de sus monedas a la lechuza, se decantan desde ese momento por esta faceta intelectual que condensa el aguzado ojo del ave nocturna: el desarrollo de la historia del pensamiento ático muestra cómo su elección se convirtió en una realidad. Los textos de la época conocían estas monedas áticas como «lechuzas» considerándolas las de mayor prestigio de toda la Hélade (fig. 33, MG 69-70).

Cuando Corinto comienza sus emisiones, con una diferencia cronológica pequeña respecto a Atenas, era una ciudad cuya economía y posición, especialmente fuerte en el Mediterráneo occidental, estaba sufriendo la competencia ática. La amonedación corintia apare-



Figura 33. Tetradracma de Atenas con Atenea y lechuza, 500 a. C.: MG 69-70.



Figura 34. Estátera de Corinto con Pegaso, 570-550 a. C.: MG 73.

21. Trevett 2004, 23-24.



Figura 35. Estáttera de Corinto con Atenea y Pegaso, 420-400 a. C.: GC 485.



Figura 36. Trihemidracma de Corinto con Belerofonte, Pegaso y Quimera, 350 a. C.: GC 486.

ce desde el primer momento opuesta a la ateniense, utilizando un patrón metrológico que compite con el de los áticos. Naturalmente todos los elementos constitutivos de la moneda podían ser claves para marcar y delimitar el ámbito de influencia de los corintios y, en ese sentido, las imágenes debían representar un papel relevante. Desde el inicio de las emisiones la elección del tema fue clara, un potro que cristalizaría pronto en el Pegaso (fig. 34, *MG* 73) coprotagonista de la hazaña de Belerofonte, héroe adoptado por los corintios y cuando las emisiones arcaicas con el tipo por una sola cara dieran paso a las monedas de doble faz, Atenea, políada de la ciudad y protectora del héroe, ocuparía el otro lado de la pieza portando ahora el casco corintio (fig. 35, *GC* 485). Con el tiempo también se plasmarían, ocupando anverso y reverso, los otros personajes de la historia: además de Pegaso, Belerofonte y la Quimera (fig. 36, *GC* 486). No obstante, en el primer momento es el caballo quien representa la entidad urbana y ya las más antiguas monedas corintias se conocían con el nombre de «potros».²²

El caso de Siracusa es muy interesante y nos lleva de nuevo a la misma divinidad panhelénica, Atenea. A finales del siglo v a. C., algún coletazo del imperia-lismo ateniense iba a afectar a los sicilianos. Por ello, la expedición fracasada de Alcibíades hizo pensar a algunos autores modernos que las monedas con el tipo



Figura 37. Tetradracma de Siracusa, Atenea de Eucleidas, 410 a. C.: *MG* 400.

de Atenea galeada, labrado en tres cuartos tal como se iba imponiendo en varios entalladores de occidente, y con el cabello rodeado de delfines al igual que las reiteradas imágenes de la Aretusa siracusana, podían plasmar una burla de la diosa políada de la expulsada Atenas (fig. 37, *MG* 400). Sin embargo hoy se considera una hipótesis carente de fundamento: no es de recibo admitir que los griegos siracusanos se burlasen de una divinidad panhelénica de tal categoría y, por otra parte, a Atenea le estaba dedicado un templo en la ciudad que hoy constituye la base de la catedral siracusana. A nuestro entender, éste es un caso claro donde los delfines, animales marinos ligados a la mitología definidora del puerto siciliano, desempeñan la misión de identificar en las monedas a su territorio. En definitiva, es la aureola de los tres animales la que lleva a sellar la pertenencia de las piezas a una determinada ciudad, caracterizando a la imagen de Atenea presente en esas series monetales como siracusana y no ática ni corintia.

Merece también la pena detenernos brevemente en recordar la importancia que adquiere en muchas colonias de occidente la representación de los llamados «dioses río» en forma de figuras humanas y cuerpo de toro. Es obvio que las fuentes de agua dulce representaron una base ineludible para los colonos griegos y por tanto resulta lógica su adopción entre las figuras importantes que debían representar a la ciudad, y en su caso protegerla. Aunque se ha hablado de divinidades recordando que los ríos son convocados por Temis a la Asamblea de los dioses en la *Iliada* (xx 7-9) y el mismo Homero los presenta con apariencia de toros, la ausencia de culto, ofrendas y templos o santuarios hace pensar que no llegaron a

22. Lacroix 1974, 74.



Figura 38. Tetradracma, Aitna, Zeus con águila, 470-465 a. C.: MG 365.



Figura 39. Diestátera de Dicaea con Heracles, 500 a. C.: MG 97.

alcanzar dicha categoría²³ en las colonias occidentales donde su imagen sobre las monedas es frecuente. Sin embargo, la insistencia en tales tipos debe representar una forma de poner de manifiesto y autenticar la posesión efectiva de un territorio por parte de la ciudad mediante la figura física de aquel medio acuático que ha hecho posible el asentamiento y especialmente la fecundidad del mismo. Se le reviste de una imagen mixta que abarca dos grupos de seres vivos, hombres y animales, y a la vez participa de cierta proximidad a los dioses: el círculo quedaba con ellos cerrado y la posesión territorial reafirmada.

En relación con este aspecto de la importancia de las fuentes de agua en el mundo de las colonias, Caccamo Caltabiano (1998, 67-69) ha propuesto una sugerente teoría acerca del cisne que aparece en diversas actitudes en las monedas de Camarina, acompañando a la ninfa de su nombre ataviada de distintas maneras. Según éstas, la ninfa pasaría por las etapas de virgen a esposa y madre, uniéndose al río Híparis, mientras que el cisne representaría la epifanía e imagen de la luz diurna, masculina, y a la vez, la nocturna y lunar, femenina.

Frente a las grandes divinidades olímpicas cuyas figuras aparecen asociadas a ciertos animales como Atenea con la lechuza, Zeus acompañado del águila (fig. 38, MG 365), Poseidón del delfín, Artemis y Apolo del ciervo, etc., Heracles, el héroe griego por antono-

masia, aparece en contacto casi permanente con los más diversos animales. Es cierto que otros héroes se enfrentan a monstruos y se relacionan con animales generalmente fantásticos, por ejemplo Teseo venciendo a Minotauro o Belerofonte a la Quimera con ayuda de Pegaso. En cambio los animales próximos a Heracles, salvo excepción, son reales y con frecuencia cotidianos: serpientes, león, aves, toros, jabalí, perro... Y en el caso de las imágenes monetales que aquí nos ocupa, Heracles es con muchísima diferencia sobre los otros héroes el que mayor número de veces y en las formas más variadas aparece representado en las monedas, donde la compañía de alguno de estos animales se hace casi imprescindible.

La asociación que hacemos hoy entre el héroe y la piel del león es inmediata, aunque sabemos que la iconografía homérica lo mostraba sin ella y vestido como un hoplita, pero desde mediados del siglo VI a. C., el despojo leonino le acompañaría normalmente²⁴ (fig. 39, MG 97). La presencia del león en el mundo oriental y en las monedas, no sólo las emitidas en la costa de Asia Menor sino en otros lugares situados más hacia occidente, reviste gran importancia. Baste recordar de nuevo su temprana adopción en las piezas iniciales de la casa real lidia donde, como emblema real, concentra el significado de fuerza y poder que caracterizan a la fiera en el mundo oriental.²⁵ Al asociarse su figura leonina a la imagen heraclea se produce la fusión de

23. Collin-Bouffier 2000, 73.

24. Sobre esto y para su presencia en un bronce de Samos, en un ánfora de Melos y en la cerámica ática del siglo VI a. C.: Schnapp-Gourbeillon 1998, 121.

25. Símbolo real y orientalizador a la vez, vigente en el mundo micénico y en el homérico (Burkert 1992, 19, n. 23). Burkert 1998, 23 relaciona al león con reyes guerreros y recuerda con Herodoto (I 84) cómo al ser alimentado por un león, Meles, primer rey de Sardes y a la vez un heraclida, llega a ser invencible y se refuerza el poder real.



Figura 40. Estátera de Tébas, Heracles niño con las serpientes, 400-390 a. C.: MG 170.

hombre y animal de una manera no física sino sobrenatural: vencer al león supone captar su propia fuerza y la victoria humana se convierte paradójicamente en el triunfo animal, porque la esencia de éste permanece viva al insertarse en el héroe.

Las numerosísimas representaciones monetales no se limitan a representar a Heracles acompañado con la piel de león, sino que aparecen como tipo diversas escenas de su vida donde los animales comparten protagonismo con el héroe. Desde que en la cuna rechazara a las serpientes enviadas aviesamente por Hera (fig. 40, MG 170), el binomio hombre-animal se repite: el enfrentamiento con la hidra, los pájaros de la laguna Estinfalia, el toro de Creta (fig. 41, MG 379) o, sin duda como tema muy querido con matices iniciáticos, la lucha con el león de Nemea (fig. 42, MG 469). Hay una selección de temas en los escogidos para figurar en las monedas que resaltan la faceta del personaje como civilizador, venciendo seres que, aun siendo especialmente peligrosos, son en su mayoría reales.

Y ese aspecto pacificador y civilizador del héroe se plasma, como resalta Burkert (1998, 13-15), en integrar en el orden lo que está fuera de él, en ser el mediador entre lo salvaje y la civilización, tarea que encaja perfectamente en el ambiente de las colonias. A su vez es definidor de límites, protector de caminos²⁶ y esas dos facetas, unidas a la anterior, explican el porqué la figura de Heracles conviene a la idea panhelénica de reafirmación de la *polis* sobre su territorio. La repetida presencia del héroe sobre las monedas se adapta perfectamente a la función de afirmación territorial y política que los emisores de cada *polis* querían reflejar en sus series, y la presencia de un héroe ligado a los animales y de los animales mismos refleja el paso de la época en que los hombres vivían en otro tiempo en comunidad con estos seres no humanos. Bonnet



Figura 41. Didracma de Selinunte, Heracles y el toro de Creta, 450 a. C.: MG 379.



Figura 42. Estátera de Heraclea, Heracles y el león de Nemea, 350 a. C.: MG 469.

y Jourdain-Annequin (1998, 8-9) hablan de una «barrera ontológica» entre ambos aunque ciertos mitos y ritos pretendían romperla. En nuestra opinión Heracles, con toda su carga de cercanía e incluso asunción animal, oscila como paso intermedio entre ambos momentos y de esa forma conecta el recuerdo de un pasado casi ignoto con la realidad de la historia presente de los hombres.

26. Schnapp-Gourbeillon 1998, 125-126.

IV. El avance del «hombre»: hacia un humanismo conceptual

A pesar de que el reino animal seguiría desempeñando un papel importante en el pensamiento, las ideas y, por supuesto, en las imágenes de épocas posteriores a la cultura griega, el atractivo enraizado en los tiempos remotos se iría diluyendo a favor de una presencia firme de la persona humana. Un repaso a los tipos seleccionados para ocupar las monedas a partir de la época helenística nos muestra la evidencia de este aserto. Las imágenes de Alejandro representan el paso fundamental: ciertamente se muestra cubierto con la *leonté* como el mismo Heracles (fig. 43, *GC* 569), pero más que asumiendo como aquél el poder y la fuerza del animal, esta representación quiere manifestar el origen heleno de la casa macedonia, reflejado en una imagen panhelénica, como panhelénico era el dominio territorial que Alejandro se proponía. También iba a aparecer el macedón sobre emisiones que en su memoria acuñarían varios de los sucesores de su imperio, llevando en unas sobre su cabeza la piel del elefante (fig. 44, *GC* 796) en otras los cuernos de carnero (fig. 45, *MG* 534). Se estaban plasmando en ellas una nueva serie de simbolismos de posesión territorial –Asia, África– concentrados en la persona de Alejandro, un hombre real, aunque todavía con aditamentos animales.

Heracles formaba parte del rico pero intangible bagaje del mito y su figura se dibuja en la nebulosa de la leyenda. Conecta con los animales y recibe de ellos, al menos en parte, el impulso que justifica su fuerza y superioridad. Alejandro es un hombre con cuerpo físico sobre la tierra, hechos, vida y muerte humanos, logros



Figura 44. Tetradracma de Ptolomeo I, Alejandro con piel de elefante, 318-315 a. C.: *GC* 796.



Figura 45. Tetradracma de Lisímaco, Alejandro con cuernos de carnero, Pérgamo 297-281 a. C.: *MG* 534.



Figura 43. Tetradracma de Alejandría, Alejandro como Heracles, 325 a. C.: *GC* 569.



Figura 46. Tetradracma de Antíoco I, cabeza de caballo Bucéfalo?, 280-261 a. C.: *MG* 572.



Figura 47. Tetradracma de Mitridates III de Ponto, 220-185 a. C.: GC 769.



Figura 48. Dracma de Efeso con abeja, 520-500 a. C.: GC 598.

reales de todos conocidos e insertos en la cotidianeidad de los otros hombres de su tiempo. Sus victorias bélicas lo son sobre otros humanos, mostrando que posee *per se* el poder y la capacidad para imponer su voluntad. Su animal más próximo, el caballo Bucéfalo, es honrado por Alejandro, quien le corona de cuernos y le rinde honores fúnebres: hemos encontrado ahora al hombre dignificando al animal. Y alguno de sus sucesores, Antíoco I en Siria, no olvida este hecho y lo refleja en sus monedas (fig. 46, MG 572).

A partir de entonces el camino se abre expedito para la figura humana triunfando sobre las monedas por sí misma y en sus imágenes aparecerán monarcas



Figura 49. Tetradracma de Efeso con abeja y cierva, 375-300 a. C.: GC 600.

de carne y hueso (fig. 47, GC 769), sin que el halo de poder y fuerza animal colaboren en afianzar su dominio territorial. Hasta los dioses se liberan del yugo figurativo con que los animales parecían suplantarles: la evolución de los tipos monetales de Efeso,²⁷ donde la abeja (fig. 48, GC 598) y la cierva (fig. 49, GC 600) dejan paso libre a la figura de la diosa (fig. 50, GC 601) o la humanización progresiva de las imágenes de ríos en las colonias de occidente (fig. 51, GC 156), que con frecuencia, aunque no siempre, pasan del cuerpo entero de toro a figuras masculinas completas con sólo unos diminutos cuernos del animal (fig. 52, GC 39), son ejemplos suficientemente significativos: los nuevos aires del pensamiento que se abren a lo que podríamos llamar «humanismo» a partir del mundo helenístico, solapan ciertos viejos conceptos.

Una última reflexión muy ilustrativa del proceso evolutivo que se advierte en la mentalidad de la época posterior al siglo V a. C. en Grecia, se puede rastrear en la amonedación ligada al templo de Afrodita-Venus

27. Nivaille 1978 y 1979.



Figura 50. Didracma de Efeso con Artemis, 258-202 a. C.: GC 601.



Figura 51. Didracma de Gela con dios-río, 495-480 a. C.: GC 156.



Figura 52. Dracma de Catania con el dios-río Amenanos, 415 a. C.: GC 39.



Figura 53. Tetradracma de Érice, Afrodita con Eros, 410-400 a. C.: MG 432.



Figura 54. Denario de C. *Considius Nonianus*, templo de Venus Ericina, 56 a. C.: MR 139.

Ericina en Sicilia (fig. 53, MG 432). En el siglo v a. C., Érice utiliza para sus monedas la figura de la diosa, sentada y con Eros ante ella, en la conocida actitud de solicitar a la madre un territorio para su disfrute. Ante ella se coloca una paloma, animal que nos recuerda el origen oriental de este santuario ligado a Astarté-Tinnit. Cuando en el siglo I a. C. Roma emita denarios alusivos a dicho santuario, la imagen escogida por el monetar será el propio monumento: el contenido simbólico del ave ni siquiera ha sido sustituido por la figura humana, sino por una obra arquitectónica que es en definitiva un producto generado por el propio *logos* del hombre (fig. 54, MR 139). El antiguo triunfo animal se repliega y pierde la batalla: el *logos* ha salido victorioso, la palabra y la razón han acabado venciendo a la fuerza irracional.

Bibliografía

- ARNOULD, D. 2000: «Les grenouilles de Sériphos», *L'Antiquité Classique* 69, 257-260.
- BARRON, J. P. 1966: *The Silver Coins of Samos*, Londres.
- BAYET, J. 1959: «L'expression des énergies divines dans le monnayage des grecs», *MEFR* 71, 65-106.
- BODSON, L. 1978: *Hiera zoa. Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne*, Bruselas.
- BONNET, C.; JOURDAIN-ANNEQUIN, C. 1998: «Préface», in: BONNET, C.; JOURDAIN-ANNEQUIN, C.; PIRENNE-DELFORGE, V. [ed.], *Le Bestiaire d'Héraclès. III Rencontre héracléenne (Liège 1996)*, Lieja, 7-10.
- BURKERT, W. 1992: *The Orientalizing Revolution*, Cambridge Mass, 1992.
- 1998: «Héraclès et les animaux. Perspectives préhistoriques et pressions historiques», in: BONNET, C.; JOURDAIN-ANNEQUIN, C.; PIRENNE-DELFORGE, V. [ed.], *Le Bestiaire d'Héraclès. III Rencontre héracléenne (Liège 1996)*, Lieja, 11-26.
- CACCAMO CALTABIANO, M. 1998: «Immagini/parola, grammatica e sintassi di un lessico iconografico monetale», in: ARSLAN, E. A. et al. [ed.], *La parola delle immagini e delle forme di scrittura*, Mesina, 57-74.
- 2004: «Il tipo monetale del cavaliere nell'ottica del Lessico Iconografico Numismatico», in: CACCAMO CALTABIANO, M.; CASTRIZIO, D. [ed.], *La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della Numismatica negli studi di Iconografia. Atti del I Incontro di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Messina 2003)*, Reggio Calabria, 17-45.
- COLLIN BOUFFIER, C. 2000: «Sources et fleuves dans les cultes phocéens: les exemples de Marseille et de Vélia», in: HERMARY, A.; TRÉZINY, H. [ed.], *Les cultes des cités phocéennes. Études massaliètes*, Marseille, 69-80.
- HEATH, J. 2006: *The Talking Greeks: Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge.
- JENKINS, G. K. 1972: *Monnaies Grecques*, Friburgo (citado MG).
- KRAAY, C. M.; HIRMER, M. 1966: *Greek Coins*, Londres (citado GC).
- LACROIX, L. 1965: *Monnaies et colonisation dans l'occident grec*, Bruselas.
- 1974: «Deux traversées miraculeuses sur les monnaies de Marion en Chypre», «Chevaux et attelages légendaires», *Études d'Archéologie Numismatique*, Paris, 54-65; 67-88.
- LECOMPTE LAAP, C. 2003: «Grues, étoiles et taureaux: images de navigation antique», *L'Antiquité Classique* 72, 17-23.
- NIVAILLE, J. 1978: «Le type de l'abeille dans le monnayage grec», *Cercle d'Études Numismatiques*, vol. 15, n° 4, 61-80; 1979 vol. 16, n° 1, 1-8; 1979, vol. 16, n° 2, 21-28.
- PÉREZ, C. 1995: «La symbolique de l'animal comme lieu et moyen d'expression de l'idéologie gentile, personnelle et impérialiste de la Rome républicaine», in: *Homme et animal dans l'Antiquité romaine*, (Colloque Nantes 1991), Tours, 235-282.
- PICARD, O. 2000: «L'iconographie religieuse sur les monnaies aux types d'Auriol», in: HERMARY, A.; TRÉZINY, H. [ed.], *Les cultes des cités phocéennes. Études massaliètes* 6, 165-174.
- PRIEUR, P. 1988: *Les animaux sacrés dans l'Antiquité: Art et Religion du monde méditerranéen*, Rennes.
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A. 1998: «Les lions d'Héraclès», in: BONNET, C.; JOURDAIN-ANNEQUIN, C.; PIRENNE-DELFORGE, V. [ed.], *Le Bestiaire d'Héraclès. III Rencontre héracléenne (Liège 1996)*, Lieja, 109-126.
- SHEEDY, K. 1998: «The Dolphins, the Crab, the Sphinx and Aphrodite», in: ASHON, R.; HURTER, S.; LE RIDER, G.; BLAND, R. [ed.], *Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price*, Londres, 321-327.
- SUTHERLAND, C. H. V. 1974: *Monnaies Romaines*, Friburgo (citado MR).
- TREVETT, J. 2004: «Coinage and Democracy at Athens», in: MEADOWS, A.; SHIPTON, K. [ed.], *Money and uses in the Ancient Greek World*, Oxford.
- ROBINSON, E. S. G. 1946: «Rhegion, Zancle-Messana and the Samians», *JHS* 66, 13-20.
- WOLF, F. 1997: «L'animal et le dieu: deux modèles pour l'homme», in: BASSIN, B.; LABARRIÈRE, J. L. [ed.], *L'animal dans l'Antiquité*, Paris, 157-180.
- ZUCKER, A. 2005: *Aristote et les classifications zoologiques*, Lovaina-la-Nueva.

10. LA NATURALEZA ALTERADA. IMÁGENES DE LA METAMORFOSIS ANIMAL EN LA ANTIGUA GRECIA

Margarita Moreno Conde
Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

«Os digo que no hay nada en el universo entero que sea estable; todo fluctúa, toda imagen que se forma es cambiante».

Ovidio, *Metamorfosis* 15, 177-178

La metamorfosis ha ejercido, sin lugar a dudas, una extraordinaria fascinación en el imaginario colectivo de todas las culturas y en todas las épocas. Y así, la capacidad de ser otra cosa pero también el miedo que suscita la pérdida de la entidad humana han formado y siguen formando parte de la construcción mental de toda sociedad. Es la experiencia de *lo otro* que permite al hombre escapar de su envoltorio humano y por lo tanto adquirir una conciencia diferente, más rica, pero al mismo tiempo aterradora porque cabe siempre la posibilidad del no retorno. Sin embargo, hay un largo proceso y un cambio de percepción importante entre el concepto que los antiguos griegos tenían de la metamorfosis y el que se va fraguando hasta nuestros días; desde los mitos griegos hasta la recopilación poética de Ovidio que habría de acuñar probablemente el término y cuyas narraciones serán fuente de inspiración inagotable para artistas y poetas desde el Renacimiento hasta la actualidad, pasando por la experiencia vital del desdichado Gregor Samsa, héroe de la *Metamorfosis* de Kafka. O qué decir de nuestros días donde la metamorfosis capacita a los grandes héroes modernos para acometer sus hazañas, desde Superman al Hombre Araña, pasando por el increíble Hulk. Frente a la casualidad que en muchos casos convierte a alguno de estos personajes, por lo general tímidos y apocados, en superhéroes enzarzados en una continua lucha contra el mal, el hombre del siglo XXI, necesitado de recrearse continuamente, ha dado un paso más y va a encontrar en la metamorfosis una salida a una vida rutinaria creándose una doble identidad controlada, que por lo general mejora su existencia, a través de experiencias virtuales como el célebre *Second Life* de Internet.

Mucho es pues el camino transcurrido. Pero volvamos a los orígenes y observemos qué representaba para los antiguos griegos la metamorfosis y, sobre todo, lo que hoy nos trae aquí, cómo fue capaz de plasmarla en imágenes.

Para entender la complejidad de la metamorfosis en el mundo griego, es decir, esa Naturaleza alterada a la que alude el título de esta charla, es imprescindible situarla en su contexto que no es otro que la extraordinaria importancia que tiene la Naturaleza para

el hombre y la mujer griegos. Curiosamente, en una cultura profundamente antropocéntrica como la griega, la Naturaleza domesticada o salvaje es una verdadera piedra angular que sirve para construir al hombre en la medida en que le ayuda a pensar. Animales y plantas pero también montañas, rocas y ríos pueblan los mitos y son, en muchas ocasiones, protagonistas o escenario privilegiado de rituales. Animales y plantas no sólo forman parte de su economía como medios de subsistencia o de transporte sino que se convierten en emblemas de ciudades como la lechuza de Atenas, la abeja de Éfeso o el cangrejo de Acragras. Bueyes y ovejas se convierten en las víctimas preferidas de los dioses y las plantas odoríferas perfuman sus altares. ¿Y qué decir de la Naturaleza salvaje, del ámbito de la caza donde el hombre encuentra no sólo un medio de subsistencia sino el espacio de la prueba iniciática por excelencia que permitirá al joven entrar en la sociedad adulta? ¿O de liebres y gallos que intervienen en los rituales de cortejo homoeróticos masculinos? Pero más allá del animal real, el imaginario griego está repleto de monstruos y de seres híbridos, paradigma de lo no civilizado, de lo «no griego» que será preciso vencer, domesticar en suma. Seres extraños como Centauros o Esfinges que atesoran una gran sabiduría; mediadores hacia el Más Allá como las Sirenas o guardianes de tesoros como los Grifos. Estos seres construyen buena parte de los mitos, sobre todo en la época arcaica en la que el hombre griego está definiendo sus fronteras y su identidad.

¿Dónde situar la metamorfosis animal, vegetal o mineral dentro de esta rápida visión de la omnipresencia de la Naturaleza en la cultura griega?

En primer lugar una afirmación se impone; la metamorfosis es, por regla general, el resultado de un tropiezo de los humanos con el mundo de los dioses fuera de los lugares regulados para ello: los santuarios, los altares y el ritual. Cuando el ser humano choca con lo divino se evidencia su extremada fragilidad puesto que, al menos en las leyendas griegas, siempre suele salir mal parado, hasta el punto de poder bascular en el mundo de lo animal, lo vegetal o incluso lo mineral.¹ El hombre no es más que una pobre marioneta en

1. Para una recopilación de los diferentes tipos de metamorfosis en los mitos griegos: Forbes Irving 1990.

manos de los dioses porque éstos son, en definitiva, los que le infligen la metamorfosis que se opera siempre por voluntad divina.

Intentar diseccionar el complejo mundo de las metamorfosis sería una tarea extremadamente difícil y puede que inútil, puesto que el imaginario griego estuvo siempre en constante mutación. Por ello, nos ceñiremos aquí fundamentalmente a las metamorfosis animales para tratar de entrever la riqueza de estas narraciones y el porqué de su presencia.

En primer lugar, hay que señalar que, aunque las leyendas de metamorfosis en el mundo griego son muy numerosas (podemos pensar que Ovidio en sus *Metamorfosis* recopila 250 historias), no todas han dado lugar a representaciones figuradas, es más, frente al mundo extremadamente variado de seres híbridos que pueblan fundamentalmente en época orientalizante y arcaica la cerámica griega, son muy escasas las representaciones plásticas centradas en torno a la metamorfosis.²

Cuando los dioses se metamorfosean

Las transformaciones de los dioses son ante todo un medio para conseguir sus fines, por lo general eróticos, aunque también recurren a ella para vengarse de los mortales que les han ofendido o para deshacerse de un rival. Para ello van a recurrir a la metamorfosis animal y en menor grado a adoptar los rasgos de un humano al que suplantán, como cuando Atenea se presenta bajo el aspecto de Mentor en la *Odisea*. Así, Poseidón se convierte en caballo para unirse con Demeter-Tefusa o Ártemis se transforma en ciervo para vengarse de Efialtes y Oto, los Alóadas, temibles gigantes, hijos de Poseidón que pretendieron a las diosas. En su tremenda desmesura amontonaron el monte Pelión sobre el Osa pretendiendo alcanzar el Olimpo. Un día que Ártemis estaba cazando en la isla de Naxos, la diosa se transformó en cierva y pasó entre los dos hermanos que, disparando sus flechas, se atravesaron mutuamente.³ Sin embargo, será Zeus

con diferencia la divinidad que más recurra a la transformación, siempre para obtener sus fines eróticos, y cuyas historias van a gozar de más favor por parte de poetas y artistas, tanto pintores de vasos como escultores. Así le vemos transformarse en toro en el rapto de Europa, en cisne para unirse a Leda, o adoptar los rasgos de Anfitríon para unirse con su esposa Alcmena de cuya unión habría de nacer Heracles. Es más, en la medida en que Zeus encarna mejor que cualquier otro la capacidad de lo divino de traspasar las fronteras, de poder transitar por todos los estados, es capaz de transformarse en lluvia dorada para unirse con Dánae,⁴ la madre de Perseo.

Muchas de estas transformaciones encontrarán un eco en la producción artística. Nos detendremos aquí en algunas de aquellas en las que el dios adopta la forma animal.

Europa es una princesa fenicia, hija de Agenor, rey de Tiro, y de Telefasa y hermana de Cadmo. Un día que jugaba con sus compañeras en una playa de Sidón o de Tiro, Zeus, transformado en un hermoso toro blanco, se acercó a ella y se echó a su lado; cuando la joven confiada se sentó en su lomo, el toro se levantó y la raptó. Según las versiones, Zeus condujo a la joven a Creta, concretamente a Gortina, y tras recobrar su forma humana, se unió a ella bajo unos plátanos que desde entonces gozan del privilegio de no perder sus hojas. De su unión nacerán Minos y Radamante, jueces de los Infiernos, y Sarpedón. La leyenda de Europa aparece muy pronto en las fuentes; Homero habla ya del mito en la *Iliada* (xiv 321-322) de forma alusiva y en Hesíodo (fr. 140 Merkelbach-West) y Baquílides (fr. 10 Snell-Maehler) aparece ya desarrollado en su versión canónica. Mosco en su *Europa* y Ovidio en el Libro II de sus *Metamorfosis* habrían de darle su carta de nobleza.

Las representaciones de Europa serán fundamentalmente de dos tipos.⁵ En el primero, Europa aparece cerca del toro (fig. 1). Este esquema, que aparece en la pintura ática de figuras rojas hacia el 480 a. C.,⁶ gozará de mayor favor en la pintura suritálica casi un siglo más tarde a partir del 360 a. C.⁷ y lo hallaremos

2. Frontisi-Ducroux 2003.

3. Hes. fr. 10 Merkelbach-West; Hom., *Od.* xi 305-320. La pintura de vasos recoge este episodio de manera sincrética en una cratera de campana ática de figuras rojas del Pintor de Barclay, fechada hacia el 440 a. C. (Basilea, Antikenmuseum inv. 404). Sobre la iconografía de los Alóadas: Simon 1981.

4. Hija de Acrisio, rey de Argos, y de Eurídice, hija de Lacedemón. Su padre la encierra en una torre o en una cámara subterránea al predecirle un oráculo que su nieto habría de causarle la muerte. Zeus sin embargo consigue seducirla bajo la forma de una lluvia de oro que ella acoge en su regazo. De la unión nacerá Perseo. Irritado, Acrisio encierra a la madre y a su hijo en un cofre que lanza al mar. Éste llegará a las playas de la isla de Sérifos donde su rey, Polidectes, intentará violentar a la joven que se refugia en un santuario. Más tarde, Perseo, tras vencer a Medusa, petrificará a Polidectes con la cabeza de la Gorgona consiguiendo salvar a su madre y devolverla a Argos, su patria de origen. Los rasgos esenciales de la leyenda de Dánae aparecen ya en Homero (*Il.* xiv 319-320), Píndaro habla de la lluvia de oro así como Sófocles en su *Antígona* (944-950), éste además escribió una *Dánae* que no ha llegado hasta nosotros. En cuanto a las representaciones, relativamente escasas, aparecen en contexto ático a principios del siglo V a. C. y se repartirán a lo largo de este siglo. Sobre la iconografía de Dánae: Maffre 1986.

5. Robertson 1988.

6. Como en la cratera de campana ática de figuras rojas del Pintor de Berlín, Tarquinia, Mus. Naz. R.C. 7456. Cf. LIMC IV, *Europa* 1 2.

7. Hallamos dos magníficos ejemplos apulios en una cratera de cáliz y un ánfora del Vaticano, inv. 17200 y 18106 respectivamente, fechados ya hacia el 330 a. C. (LIMC IV, *Europa* 1 8-9).

Figura 1. Rapto de Europa. Cratera de campana ática del Pintor de Berlín. Tarquinia Mus. Naz. R. C. 7456. Dibujo: P. Cabrera.



también en otros soportes como en algunas monedas cretenses de Festo y Gortina del siglo IV a. C.⁸

El segundo esquema, en el que Europa aparece sentada sobre el toro a lo amazona o flotando a su lado (fig. 2), será sin embargo el que retengan fundamentalmente los artistas y esto ya desde mediados del siglo VI a. C., tanto en la decoración arquitectónica, como es el caso de una de las metopas del Templo Y de Selinunte fechada hacia el 550 a. C., como en los diferentes talleres cerámicos⁹ o incluso en las terracotas de época clásica¹⁰ y helenística.

Las representaciones del rapto de Europa son muy numerosas y podemos decir que la leyenda fue representada sin interrupción hasta finales de la época romana y esto dentro de un área de distribución muy amplia como nos lo muestran la célebre pintura mural de la Casa de Jasón en Pompeya, el mosaico de Kent fechado hacia 330 d. C. o el de Djemila hacia 400 d. C. En todas ellas vemos cómo el acento está puesto en la belleza del animal, en el tránsito por encima de los mares que habría de conducir a Europa a Creta y,



Figura 2. Terracota con el Rapto de Europa, MAN, Madrid nº inv. 19511. Foto: Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

8. *LIMC* IV, *Europa* 1 13-14.

9. Hidria de Caere, 530-520 a. C., Roma Villa Giulia 50643 (*LIMC* IV, *Europa* 1 24); hidria ática de figuras rojas, Pintor de Europa, hacia 370 a. C., Londres BM E 231 (*LIMC* IV, *Europa* 1 57); cratera de cáliz de Paestum, firmada por Asteas, hacia 330 a. C., Malibu, Getty Mus. 81.AE.78 (*LIMC* IV, *Europa* 1 74).

10. Como la terracota del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, nº inv. 19511, fechada en torno a 475-425 a. C. y procedente de Beocia.



Figura 3. Relieve copto de Ahnâs. Alejandría, Mus. Gréco-rom. 14140. Foto: *LIMC* VI, vol. 2 Leda 124.

en menor medida, se hace aparecer algún detalle de la leyenda como el nacimiento del narciso; es decir, el pintor introduce todos aquellos elementos necesarios para descodificar la imagen.

Otro de los amores de Zeus en los que éste recurre a la metamorfosis animal es el de Leda. Según Apolodoro (*Bibl.* I 7, 10), Leda es hija de Testio, rey de Etolia, y de Eurítemis y esposa de Tíndaro, rey de Esparta; madre de Clitemnestra, Helena, Cástor y Pólux. La leyenda según la cual Zeus se enamora de ella y se transforma en cisne para seducirla no es anterior a Eurípides (*Hel.* 16-22; *Iph.A.* 794-800). En cuanto a la iconografía es también un tema relativamente tardío que no vemos aparecer antes del 400 a. C. Aunque los artistas recurren a diversos esquemas para transmitir la leyenda, como el del cisne que se acerca a la joven, poco a poco veremos cómo el animal gana en tamaño y su actitud se vuelve cada vez más erótica,¹¹ iconografía por la que optan resueltamente los artistas romanos que harán de este tema uno de sus preferidos y que vemos aparecer hasta la antigüedad tardía incluso en el ámbito del

arte copto (fig. 3).¹² Este será el esquema que retomen los artistas a partir del Renacimiento, como la Leda de Leonardo da Vinci, (1515-1516) o, mucho tiempo después, la de Paul Cézanne (1880-1882).

Cuando las diosas se metamorfosean

Como acabamos de ver, Zeus es el dios de la metamorfosis por excelencia, pero, ¿qué sucede entre las diosas? Ya hemos señalado como Ártemis se transforma en cierva para castigar a los gigantes o que Atenea adopta los rasgos de Mentor, el fiel amigo de Ulises, para ayudarle en su lucha contra los pretendientes o para acompañar a Telémaco. ¡Sin embargo hay una diosa que no le va a Zeus a la zaga! Hablamos de la Nereida Tetis, hija de Nereo, el Viejo del Mar, y de Doris. Como todas las divinidades marinas, Tetis posee la capacidad inherente de cambiar de forma. Los griegos conciben a todos estos seres divinos que pueblan no sólo los mares, como Nereo, Proteo o el pro-

11. Como observamos en documentos iconográficos de diferente naturaleza: así, por ejemplo, en el lutróforo apulio del Pintor del Louvre MNB 1148 fechado hacia el 320 a. C., Malibu, Getty Mus. 86. AE.680, donde el cisne besa a la joven (*LIMC* VI, Leda 17); ritón italiota de Bruselas, Mus. Roy. R. 440, donde el cisne se posa sobre sus muslos (*LIMC* VI, Leda 21) o en la escultura de época adrianea, copia de un original atribuido a Timoteo y fechado hacia el 380-370 a. C., Roma, Mus. Cap. 302, donde el cisne levanta su cabeza hacia el pecho de la joven (*LIMC* VI, Leda 73). Mucho más explícitos aún resultan el relieve de mármol procedente probablemente de Argos y fechado hacia el siglo III a. C., Londres, BM 2199 (*LIMC* VI, Leda 15) o el de Cnosos donde un pequeño Eros empuja literalmente al cisne sobre Leda, Heracleion, Mus. 367 (*LIMC* VI, Leda 16).

12. Como vemos en una lucerna del Ágora de Atenas fechada en la primera mitad del siglo III d. C., Atenas, Ágora L 519 (*LIMC* VI, Leda 130). Relieve copto de Ahnâs, fechado hacia mediados del siglo V d. C., Alejandría, Mus. Greco-rom. 14140 (*LIMC* VI, Leda 124).

pio Poseidón, sino también los cursos de agua dulce, como Aqueloo, como seres proteiformes, escurridizos en suma, que no se dejan abordar por los humanos.

Recordemos brevemente su historia. Esta Nereida de gran belleza era deseada ardientemente por Zeus y Poseidón; sin embargo, al predecir un oráculo que el hijo que naciera de ella habría de ser más fuerte que su padre, ambos desistieron en su persecución amorosa. El Centauro Quirón le dijo a su pupilo Peleo que aprovechara la ocasión y se uniera así a una diosa. Para ello, le aconsejó cómo luchar con ella, puesto que Tetis no se dejaría tomar fácilmente. En efecto, mientras Peleo la sujetaba con todas sus fuerzas, Tetis se transformó sucesivamente en fuego, agua, viento, árbol, pájaro, tigre, león, serpiente y sepia antes de volver a recuperar su forma original. Así Peleo se casó con ella y de su unión habría de nacer el gran Aquiles.

La leyenda de Tetis, mejor que cualquier otra, nos muestra la facilidad que poseen los dioses para transitar por todos los estados y las formas y, en particular, la de aquellos pertenecientes al reino de las aguas, donde la capacidad de metamorfosis ha de ser leída como una prolongación de su naturaleza híbrida. Este episodio de la vida de Tetis, que aparece por primera vez en la obra de Píndaro (*N.* 4, 62-65) constituye todo un reto iconográfico y será uno de los temas preferidos de los pintores de vasos griegos ya desde finales del siglo VI a. C. y hasta bien entrado el siglo V a. C. (entre 570-460 a. C.) en diferentes formas cerámicas áticas¹³ y relieves¹⁴ y conocerá ecos importantes en el mundo suritálico donde la boda de Tetis y Peleo se asocia a la de la difunta en el Más Allá.¹⁵ En este sentido queremos destacar el magnífico dinos apulio del Museo Arqueológico Nacional, atribuido al Pintor del Louvre MNB 1148 y fechado hacia el 340 a. C. En este vaso suritálico¹⁶ el pintor ha resumido las múltiples metamorfosis de la diosa mediante una enorme serpiente marina que se enrosca en torno a Tetis y Peleo (fig. 4). La diosa levanta su mano derecha pidiendo ayuda al cortejo de sus hermanas, las Nereidas, en un intento por deshacerse del abrazo de su futuro marido. Sin embargo su lucha será vana puesto que todo prefigura la inminente boda. Como ya avanzábamos, el mito de Tetis se reviste aquí de una nueva dimensión escatológica; en un vaso destinado a la tumba, el rapto de la novia se convierte en metáfora de la muerte; por otra parte conviene no olvidar que las Nereidas serán a su vez las que escolten al propio Peleo tras su muerte a la Isla de los Bienaventurados. La asociación por lo tanto de la imagen y del recipiente funciona, por así



Figura 4. Dinós apulio con el rapto de Tetis. Pintor del Louvre MNB 1148, MAN, Madrid 2001/89/2. Foto: Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

decirlo, como un perfecto epítome de todas aquellas nociones asociadas al tránsito al Más Allá y a la vida de ultratumba en la Magna Grecia donde la metamorfosis cobra una dimensión especial.

Veamos ahora qué sucede en el mundo de los héroes.

Las transformaciones de los héroes

Hay un hecho fundamental que distingue las metamorfosis de los dioses, a las que, como hemos visto, recurren libremente, de las que imponen a los humanos. Mientras que las primeras son siempre transitorias, la metamorfosis del humano es, por el contrario, y salvo raras excepciones, como en el caso de Io, irreversible, y conduce a la pérdida irremediable de la humanidad;

13. Plato ático de figuras negras, 520-510 a. C., París, Louvre CA 2569 (*LIMC* VII, *Peleus* 79); ánfora ática de figuras negras del Grupo de los ojos de Sirena, 510 a. C., Londres BM B 215 (*LIMC* VIII, *Thetis* 12); copa ática de figuras rojas, 510-500 a. C., Berlín F 2279 (*LIMC* VIII, *Thetis* 13); copa del Pintor de Edipo 480-470 a. C., Múnich, Antikenslg. 2648 (*LIMC* VIII, *Thetis* 20); hidría ática de figuras negras del Grupo de Leagro, 520-510 a. C., París, Louvre F 301 (*LIMC* VII, *Peleus* 110).

14. Relieve melio de Cámiro, 470-460 a. C., Londres, BM 615 (B 363) (*LIMC* VII, *Peleus* 93).

15. Cratera de volutas apulia del Pintor de los Infernos, 340 a. C., Berlín, (*LIMC* VII, *Peleus* 180).

16. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, n° inv. 2001/89/2. Cf. Cabrera 2002, 30-31.

son metáfora de la delgada barrera entre lo humano y lo animal, de la fragilidad del estatus humano en suma.

Como ya decíamos al principio, el contacto entre los dioses y los hombres a veces no es fácil, sobre todo cuando el encuentro se produce fuera del espacio de la ciudad, lejos de los templos, de los altares y de los sacrificios que regulan y ordenan la relación entre mortales e inmortales. En el espacio de lo imaginado, el encuentro es siempre desconcertante, maravilloso y, desde luego, peligroso, ya que el ser humano puede perder precisamente lo que le define como tal. La metamorfosis es con frecuencia el resultado de tales encuentros.

Podríamos pensar, desde nuestra óptica moderna, que el humano puede ser transformado en cualquier cosa por capricho del dios sin orden ni concierto. Sin embargo esta visión estaría lejos de ser la acertada. Veremos, en efecto, cómo la transformación en animal suele considerarse un castigo ante una falta de impiedad hacia los dioses; por el contrario, la transformación en planta y en piedra obedece a otros criterios sobre los que no nos detendremos aquí.¹⁷

El héroe transformado en animal

Como acabamos de señalar, esta transformación es ante todo un castigo que pueden recibir tanto hombres como mujeres tras una infracción grave, como la violación de una norma divina, o tras una ofensa. Es el caso de Aracne, la gran tejedora que reta a Atenea y que ésta transforma en araña y que Velázquez plasmará en su célebre cuadro *Las Hilanderas* (1657), o el de las hermanas Procne y Filomela, transformadas en ruiseñor y golondrina respectivamente tras haber despedazado al hijo de la primera y habérselo dado a comer a Tereo, su propio padre, mito éste último sobre el que volveremos más en detalle; el de Ascálabo, que se habría reído de la diosa Deméter cuando ésta, acosada por la sed en su búsqueda desesperada de su hija Core,

bebió agua de un trago perdiendo su compostura y al que la diosa transformó en un lagarto moteado; el de los piratas tirrenos que pretendieron matar al dios Dioniso en alta mar y que éste transformó en delfines, como ilustra una hidria etrusca del Pintor del Vaticano 238 de Toledo (Ohio), fechada hacia el 500-490 a. C., verdadera proeza artística donde el pintor plasma la metamorfosis en todas sus posibilidades; o la célebre copa ática de figuras negras de Exekias de Múnich, donde Dioniso navega en un mar de vino rodeado por delfines, por no citar más que algunas leyendas. Otras son sin embargo más difíciles de clasificar, como la del joven Titono, de extraordinaria belleza, mortal y marido de la Aurora. La diosa enamorada le pide a Zeus que le procure la inmortalidad; sin embargo olvida solicitar al padre de los dioses la eterna juventud para su amado. Éste, al estarle vedada la muerte, se volverá extremadamente viejo y cada vez más consumido hasta que la Aurora, encerrándole en una jaula, le transforma en cigarra.¹⁸

Las leyendas de metamorfosis en animal son innumerables,¹⁹ sin embargo muy pocas dieron lugar a representaciones iconográficas. Nos detendremos aquí tan sólo en aquéllas de las que nos han llegado documentos figurados y cuya historia puede considerarse verdadero paradigma del drama de la pérdida de la condición humana.

El castigo de Acteón, que sus propios perros despedazarán al haber sido éste transformado en ciervo por Ártemis, se explica en las fuentes de tres formas diferentes. La más antigua, que recogen Estesícoro (Page *PMG* 236) y Acusilao (Apollod. *Bibl.* III 4, 4), señala que el joven cazador beocio, hijo de Aristeo y Autónoe, habría pretendido a Semele, amada a su vez por Zeus. El padre de los dioses habría exigido a Ártemis, diosa patrona entre otras cosas de los cazadores, su castigo. Una segunda versión recogida por Eurípides (*Bacch.* 337-340) hace de Acteón un cazador fatuo y engreído que se habría vanagloriado de ser mejor que Ártemis en la caza. Una tercera, por último, de época alejandrina (Call., *Hym.* 5, 107-116)

17. Frente a las metamorfosis animales, aquéllas en planta parecen responder a otros criterios y comparten entre ellas una serie de rasgos comunes. En primer lugar, los héroes que son objeto de ésta suelen ser seres primigenios, pertenecer a épocas remotas o ser fundadores de linajes. Así Dafne habría sido para algunos autores la primera mujer (Eust., *Comm. in Dionys. Per.* 416) o Plátanos, transformada en su árbol homónimo, sería hermana de los Gigantes. Tanto el sol como los vientos o el agua van a desempeñar un papel importante en estas historias, al menos en sus versiones canónicas, no tenemos más que pensar en la muerte de Jacinto, golpeado por el disco que desvía Céfito, o en la leyendas de Siringe o Cálamo. Por otra parte, y aunque no sea una regla absoluta, el sexo del héroe hará depender el de la planta en la que se transforma. Así los árboles, que en griego suelen ser femeninos, serán muchachas transformadas, mientras que las flores, masculinas, serán por lo general hombres o niños. Por último, frente a la metamorfosis animal, sinónimo en general de un terrible castigo, tras las leyendas de transformación en planta, al margen de su naturaleza en muchas ocasiones etiológica, subyacen historias de amores imposibles o de duelo ante la pérdida del amado. Por lo general, las heroínas se verán transformadas para preservar su virginidad (Dafne), mientras que en el caso de los héroes, el bienamado del dios, herido de muerte, es transformado para perpetuar el recuerdo de su muerte (Jacinto). En cuanto a las metamorfosis en piedra, éstas son mucho menos frecuentes; las únicas que parecen haber sido recogidas por los artistas plásticos son la de Níobe y Polidectes. La diferencia fundamental respecto a las dos primeras estriba, sin lugar a dudas, en el valor de memoria que reviste este tipo de transformación. Los transformados son *mnema*, recuerdo perpetuo inmovilizado en la roca, tendrán por lo tanto la capacidad de servir de ejemplo puesto que el prodigio estará presente a lo largo de las generaciones. Serán el signo visible de lo que ya no es. Sobre la iconografía de los distintos personajes remitimos al apéndice bibliográfico.

18. Sobre las representaciones iconográficas de Titono, Moreno Conde 2010, 73-74.

19. Forbes Irving 1990, 58-127; 197-260.

y que inspirará entre otros a Ovidio, resta de alguna manera culpabilidad al joven, puesto que éste, sin quererlo, habría visto a Ártemis desnuda mientras se bañaba, lo que habría causado la ira de la diosa. Es decir, la *hybris* inicial del joven habría pasado a ser trasgresión visual.²⁰

Por su parte, los pintores de vasos comienzan a figurar ya el tema en el siglo VI a. C. donde el baño de la diosa está ausente, lo que nos hace creer que el joven es ante todo castigado por una falta de *hybris*, de desmesura hacia los dioses al haber rivalizado con Ártemis. La escena del baño no aparecerá hasta la época romana y será la que retengan mayoritariamente los artistas romanos²¹ y la que goce de mayor fortuna después. Baste recordar el lienzo de Ticiano *Diana y Acteón* (1556-1559) de la National Gallery de Edimburgo o los del Cavalier d'Arpin (1568-1640); si bien es cierto que otros artistas parecen haberse inspirado de los modelos más antiguos, como el grupo escultórico²² de Paul ManSHIP.

En las primeras representaciones griegas del siglo VI a. C. y antes incluso de que los pintores empiecen a sugerir los rasgos de la metamorfosis, el héroe aparece huyendo o en posición de autodefensa²³ o ya vencido.²⁴ No será hasta principios del siglo V a. C. cuando el héroe aparezca recubierto de una piel de ciervo²⁵ o con pequeñas astas sobre su cabeza como en el ritón tarentino del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 5).²⁶ Este tipo de vasos se inspira en modelos metálicos de origen oriental, pero mientras que éstos presentaban una perforación para proceder a las libaciones, los ritones cerámicos carecen de orificios y se usan como ofrenda en los santuarios o en las tumbas. Esta extraordinaria pieza condensa a la perfección el mito de Acteón. El ritón adopta la forma de la cabeza de un perro laconio muy apreciado en la antigua Grecia por sus aptitudes para la caza. En el anverso del cuello aparece figurado Acteón con las astas de ciervo en la cabeza que desbordan el espacio del campo figurado. Desnudo, tan sólo se cubre con una piel moteada sobre los hombros y va calzado con botas. Se defiende con una lanza corta del ataque precisamente de un perro laconio que ya ha hincado sus colmillos en el muslo izquierdo del joven. Unos pequeños puntos



Figura 5. Ritón apulio con la muerte de Acteón. MAN, Madrid 1999/99/130. Foto: Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

blancos y unas ramas bajo el joven sirven para situar la acción en el espacio abierto del bosque. Todo en este vaso es un juego de miradas: los ojos alertas del animal del recipiente, la desolada expresión de Acteón cuya mirada se pierde más allá del vaso, ajena a las dentelladas del animal. ¡La terrible metamorfosis se está operando!

La imaginación de los artistas no tendrá límites y así veremos aparecer en la Magna Grecia, aunque con menos frecuencia es cierto, otro esquema iconográfico simultáneo a la representación canónica con astas sobre la cabeza humana que prefieren los artistas áticos,

20. Sobre las diferentes lecturas del mito de Acteón: Moreau 2000; Frontisi-Ducroux 2006, 95-143.

21. Sarcófago de Torre Nuova, 125-130 d. C., París, Louvre, 459 (*LIMC* I, *Acteon* 106); mosaico de Chahba, Philippiopolis, Siria, mediados del siglo III d. C. (*LIMC* I, *Acteon* 117b).

22. Fechado en 1925, Smithsonian American Art Museum, n° 1965.16.33, o el lienzo del propio Ticiano, *La muerte de Acteón*, fechado en 1562 (Londres, National Gallery).

23. Lécito ático de figuras negras de la Clase de Atenas 581, fines del siglo VI a. C., Atenas, Mus. Nat. A 489 (*LIMC* I, *Acteon* 2); Lécito ático de fondo blanco del estilo del Pintor del Emporio, fines siglo VI a. C., Atenas, Mus. Nat. A 488 (*LIMC* I, *Acteon* 3).

24. Cratera de campana de figuras rojas del Pintor de Pan 470-460 a. C., Boston MFA 10185 (*LIMC* I, *Acteon* 15).

25. Metopa del Templo E de Selinunte, 460-450 a. C. (*LIMC* I, *Acteon* 31); ánfora ática de figuras rojas del Pintor de Eucárides, 490-480 a. C., Hamburgo, Mus. Für Kunst u. Gewerbe 1966.34 (*LIMC* I, *Acteon* 27).

26. MAN, Madrid n° inv. 1999/99/130; procede de Tarento, Apulia y está fechado hacia 350-330 a. C. El esquema iconográfico de la transformación de Acteón señalada mediante las astas en la cabeza se perpetúa en época romana como en el mosaico de Cirencester del siglo II d. C. (*LIMC* I, *Acteon* 73).



Figura 6. Enócoe apulia con la metamorfosis de Calisto. Malibu, Getty Mus. 72.AE.128. Dibujo: P. Cabrera.

aquél en el que Acteón aparece con cabeza de cérvido.²⁷ Un paso más lo darán los pintores apulios en una imagen sincrética en la que Acteón, ya metamorfoseado, aparece enfrentándose a un ciervo, como si de su reflejo se tratara y ajeno, por así decirlo, a su propio drama.²⁸ En alguna de estas escenas vemos también cómo se introduce la figura de *Lyssa*, la personificación de la ira, cercana a la de la locura, y que sirve aquí para indicar el desorden que se introduce en la escena, ya que los perros, fieles compañeros del cazador, son incapaces de reconocer a su dueño y le despedazan.²⁹

A pesar de la importancia del elemento masculino en el mundo griego, son mucho más numerosas las leyendas de metamorfosis animales relativas a mujeres, algo en lo que no debemos ver un mero hecho aleatorio, derivado de la conservación de las fuentes. Es muy probable que el hombre griego, codificador de los mitos, concibiera a la mujer como potencialmente peligrosa y por lo tanto mucho más capaz de caer en lo animal. Observemos qué implican estas narraciones y cómo los artistas plásticos las han transmitido.

Tristemente célebre es la historia de la arcadia Calisto, compañera de juegos de Ártemis y que, como ella, se entregaba al ejercicio de la caza y quería perma-

necer virgen viviendo al margen de los hombres. Zeus se enamoró de ella y tomando los rasgos de Ártemis consiguió unirse a la joven.³⁰ Un día que junto a Ártemis y sus camaradas tomaba un baño en el bosque, la diosa descubrió horrorizada que Calisto estaba embarazada. Ártemis, encolerizada, la transformó en osa. Bajo esta forma dará a luz a su hijo Arcas, fruto de su unión con Zeus (Hes. fr. 163 Merkelbach-West). La leyenda es compleja y conoce reelaboraciones que hacen intervenir a Hera como causante de la transformación (Call. fr. 632 Pfeiffer; Ov., *Met.*, 2, 409-495), o hablan del catasterismo de la joven, que Zeus habría colocado en el cielo convirtiéndola así en la Osa Mayor;³¹ Eurípides recoge también la transformación en osa (*Hel.* 375-380), sin embargo apenas nos ha llegado nada de la *Kallisto* que según las fuentes habría escrito Esquilo (*TrGF* III p. 216), y a la que podríamos sumar la mención de Pausanias (VIII 35, 8) que en su viaje habría visto la tumba de Calisto, túmulo cubierto de árboles y coronado por un santuario a Ártemis *Kallisté*. Quizá sea preciso buscar en esta leyenda un mito etiológico para explicar rituales como el de las Osas de Brauron, donde jóvenes doncellas permanecían durante un cierto tiempo al margen de la sociedad «haciendo la osa» para volver a ser integradas luego como adultas.³² La falta de Calisto la hace bascular en la animalidad, encarnándose en esa osa que dormita en toda mujer y que es preciso domesticar. Hay por lo tanto una absoluta inversión de los esquemas; las niñas dentro del espacio reglado hacen la osa para después pasar bajo el dominio del marido; Calisto escapa a esa regulación y le sobreviene el castigo. Lo que nos interesa aquí sin embargo es cómo los pintores se las ingeniaran para plasmar la transformación de la joven que le es impuesta, como fuera el caso de Acteón, por una falta; en este caso, su rechazo de la condición femenina, permitido a la diosa pero vetado a la mortal y que precipita su destino.

El esquema iconográfico aparece tarde ya en el siglo IV a. C. y en contexto apulio, siendo muy escasos los documentos que han llegado hasta nosotros, si bien es cierto que conocemos por Pausanias la existencia de una pintura de Polignoto en la Lesche Cnidia de Delfos (470-460 a. C.).³³ Podemos mencionar un extraordinario fragmento que condensa toda la carga dramática de la metamorfosis,³⁴ o una enócoe apulia³⁵

27. Terracota de Locres, segundo cuarto del siglo V a. C., Reggio Calabria, Mus. Naz. 4337 (*LIMC* I, *Acteon* 76).

28. Cratera de volutas apulia del Grupo del Pintor de Licurgo, segunda mitad del s. IV a. C. Nápoles, Mus. Naz. SA 31 (*LIMC* I, *Acteon* 110).

29. Como en una cratera de campana ática de figuras rojas del Pintor de Licaón, 440 a. C., Boston, MFA 00.346 (*LIMC* I, *Acteon* 81).

30. Para una lectura del mito en clave de género: Boehringer 2009.

31. Para una pormenorizada investigación sobre la relación entre la Calisto arcadia y la Osa Mayor ver en este mismo volumen A. Zucker, «Pourquoi l'ourse tourne-t-elle au pôle?».

32. Sobre las Brauronia: Gentili-Perusino 2002, Marinatos 2002, Faraone 2003.

33. Quizás hallemos una representación cerámica en contexto ático en una cratera de cáliz de figuras rojas de la Colección Cahn fechada en torno a 440-420 a. C. (*LIMC* V, *Kallisto* 18). Por Pausanias sabemos de la existencia de una escultura de Calisto, obra de Dinómenes dedicada en la Acrópolis de Atenas y fechada hacia el 400 a. C., compañera de otra de Io. Cf. Paus. I 25,1.

34. Pintor de la Furia Negra, 380-370 a. C., Boston, MFA 13.206 (*LIMC* V, *Kallisto* 5).

35. Malibu, Getty Mus. 72. AE.128 del Estilo del Pintor de la Furia Negra (*LIMC* V, *Kallisto* 6).

fecha hacia 390-380 a. C. (fig. 6) que constituye todo un resumen de la leyenda en la que vemos la metamorfosis de la joven y el nacimiento de su hijo Arcas, que aparece también en otro fragmento de cratera de un seguidor del pintor de la Furia Negra,³⁶ representaciones que coexisten con otras escenas en las que la metamorfosis no aparece indicada y en la que la presencia de *Lyssa* se interpreta como una alusión a una posible tragedia perdida.³⁷ Ya en ámbito romano encontramos un eco de la leyenda en un mosaico de Itálica fechado a fines del siglo II o inicios del siglo III d. C. en donde se narran algunos de los amores de Zeus y donde un joven Arcas, cazador, acecha a su madre transformada en osa.³⁸ La unión de Zeus con la joven bajo la apariencia engañosa de Ártemis que inspiró a pintores modernos como François Boucher o Jean-Honoré Fragonard entre otros, no parece haber sido recogida, en el estado actual de la investigación, más que en un *simpulum* de plata hallado en Cullera (Valencia) fechado hacia 250-300 a. C. en donde Zeus, disfrazado de Ártemis, enlaza a Calisto en presencia de Eros (fig. 7).³⁹

El caso de Io, sacerdotisa de Hera en Argos, es también paradigmático del riesgo inherente a la proximidad del dios. Una vez más, Zeus se prenda de la joven y la transforma en novilla para poderse unir a ella bajo la forma de toro y que su esposa Hera no descubra sus amoríos. La diosa, celosa, la hace vigilar por Argos, gigante dotado de muchos ojos. Zeus, gracias a la ayuda de Hermes, consigue deshacerse del carcelero, que Hermes decapita y que Hera transformará en pavo real, pájaro cuya cola está salpicada de innumerables ojos. Pero entonces Hera, vengativa, envía un tábano contra la pobre muchacha-novilla que la martiriza sin cesar. Para huir del insecto, Io recorre toda Grecia y el Mediterráneo dando nombre al mar Jónico y al Bósforo («el paso de la vaca»). No hallará la paz hasta llegar a Egipto, donde recobra la forma humana y pare a Épafo (que debe su nombre a la caricia que recibe Io de Zeus y tras la que recobra su naturaleza humana «tocada», «rozada»). Este Épafo estará en el origen de la mayor parte de los pueblos del norte de África (así será padre de Libia, a su vez madre de Agenor, rey de Fenicia, y de Belo, rey de Egipto). Todas estas narraciones,⁴⁰ evidencian



Figura 7. Patera de Cullera con unión entre Ártemis y Calisto. París, Petit Palais. Foto : Boehringer 2009, 43, fig. 1.

que desde el alto arcaísmo existe una noción clara de la vecindad entre Grecia y el Norte de África que se traduce en el mito en términos de parentesco,⁴¹ y así, por ejemplo, el destino de Io aparece ya tratado en los poemas épicos del siglo VII a. C. como el *Aigimios* (Hes. fr. 294.296 Merkelbach-West), la *Danaide* (Davies EGF 141) o el *Phoronis* (Davies EGF 153-155). Este último en concreto, que narra la historia de la familia de Ínaco y de sus hijos Foroneo e Io, muestra hasta qué punto esta dinastía era importante para los griegos, ya que la invención del fuego se atribuye al hermano de Io, Foroneo, en lugar de a Prometeo. En el caso de Io, por lo tanto, nos hallamos ante una figura con importantes consonancias religiosas y culturales.⁴²

En lo que respecta a su iconografía, podemos decir que, al igual que sucede en la poesía, gozará de gran interés por parte de los artistas plásticos ya que se conocen más de 100 representaciones de este tema. El mito aparece frecuentemente representado a partir de la época arcaica en el Ática, pero conocerá su *acmé* a lo largo del siglo V a. C., lo que se ha puesto en relación con la producción de los grandes trágicos, como las *Suplicantes* de Esquilo (465-459 a. C.), así como con acontecimientos de orden político que jalonan todo el

36. LIMC v, *Kallisto* 7.

37. Cratera de campana apulia, fechada hacia 360 a. C., del Pintor del Juicio, Cremona, Mus. Civ. (LIMC v, *Kallisto* 8).

38. LIMC v, *Kallisto* 11.

39. Sobre esta interesante pieza que se conserva en el Petit Palais de París y en la que aparecen representadas cuatro de las relaciones amorosas de Júpiter ver: Boehringer 2009, 42-44.

40. A las que se puede sumar el matrimonio posterior de Io con Telégono, rey de Egipto, según Apolodoro, *Bibl.* II (IX) 1, 3 o el hecho que algunas fuentes señalen que, en su huida, Io habría atravesado Siria donde sus hermanos habrían erigido posteriormente un santuario en la que será llamada Iopolis en su honor, sobre el Monte Silpion (Suda, s.v. «Io». A estas referencias podemos aún añadir las que indican que la actual Gaza habría sido conocida como *Ione apo bous*, Cf. Steph. Byz. 194, I, 333, 11 s.v. *Ionion pelagos*.

41. La estrecha relación que los griegos veían entre Io y Egipto explica que en tiempos de Heródoto ya se la identificara con la diosa-vaca Isis (Hdt. II 41; Diod. I 24, 8) y a su hijo Épafo con el dios toro Apis (Hdt. III 27).

42. Como señala Yalouris 1990, 663, las relaciones entre Grecia y Egipto que dejan entrever los mitos se remontan al menos a la época micénica. Ver sobre este particular: Duchemin 1979.



Figura 8. Cratera de càliz apulia con la iniciaci3n de Io. MAN, Madrid 1999/99/121. Foto: Museo Arqueol3gico Nacional, Madrid.

siglo v a. C. y que dan buena muestra de las estrechas relaciones entre Atenas y Argos.⁴³

Por otra parte, pràcticamente todos los episodios del mito fueron representados. Asì, vemos el encuentro amoroso entre la joven y el dios;⁴⁴ a Io, ya transformada, en presencia de Zeus y de su carcelero;⁴⁵ o cuando interviene Hermes para liberarla de Argos Panoptes («el que todo lo ve») y que en las primeras representaciones aparece como Jano con un doble rostro,⁴⁶ pues mirar hacia delante y hacia atràs equivale a ver «todo alrededor», mientras que, a partir de principios del siglo v a. C., serà representado con el cuerpo salpicado

de numerosos ojos, como reflejan fundamentalmente las tragedias, y en ocasiones apoyado sobre una roca,⁴⁷ representaciones que quizà conserven el recuerdo de los *Catàlogos* hesi3dicos en los que, para vencer al gigante, Hermes utiliza la violencia y le ataca lanzàndole una piedra (Bacch. 19, 25-33). En algunos raros casos, Io aparece con cabeza humana y cuerpo de vaca en una monstruosa hibridaci3n.⁴⁸ Esta figuraci3n constituye un *unicum* hasta la fecha pero parece hacerse eco del pasaje de las *Suplicantes* de Esquilo (v. 299; 568-570), representada hacia el 463 a. C. en el que las Danaides recuerdan a su antepasada y la describen como un

43. Entre otras, la alianza firmada en 461 a. C. entre Atenas, Argos y la Tesalia, la liga entre Atenas, Argos, Mantinea y Elis en el 421 a. C. o la renovaci3n de la alianza entre Atenas y Argos por otros cincuenta aïos sellada en el 417 a. C.

44. Péllice àtica de figuras rojas del Pintor de Io, 440 a. C., Nápoles, Mus. Naz. Spinelli 2041 (*LIMC* v, Io 62).

45. Estamno àtico de figuras rojas, Pintor de Argos, 460 a. C., Viena, Kunsthist. Mus. iv 3729 (*LIMC* v, Io 13).

46. Lécito de fondo blanco y figuras negras del estilo del Pintor de Haimon, hacia 480 a. C., New Haven, Yale Univ. 1913.116 (*LIMC* v, Io 2).

47. Como en el caso de un ánfora (Hamburgo, Mus. KG 1966.34) y de una càlpide (Würzburg, Wagner-Mus. ZA 48), ambos obra del Pintor de Eucàrides y fechados hacia el 480-470 a. C. (*LIMC* v, Io 4, 11).

48. En3coe lucana del Pintor de Pisticci, 440-430 a. C., Boston, MFA 1901.562 (*LIMC* v, Io 33).

monstruo híbrido que causaba el espanto y la estupefacción de los habitantes de Egipto. En ocasiones, asistimos a construcciones más complejas aún en las que aparecen numerosos personajes.⁴⁹ Más frecuente es el esquema iconográfico en el que Io aparece bajo una forma antropomorfa pero con pequeños cuernos que delatan su transformación y que, lejos de ser meros recursos de los pintores de vasos, no dejan de recordar, como señala acertadamente Frontisi-Ducroux (2006, 161) el texto del *Prometeo Encadenado* de Esquilo (v. 587), donde Io se refiere a sí misma como «la virgen con cuernos de vaca». Dentro de este esquema iconográfico queremos resaltar una cratera de cáliz apulia del Museo Arqueológico Nacional interesante a más de un título (fig. 8), donde el mito de Io se abre paso en la esfera dionisiaca.⁵⁰ En efecto, en la cara anterior del vaso observamos cómo el centro aparece ocupado por una mujer envuelta en túnica y manto que avanza hacia su derecha, porta corona y dos pequeños cuernos que sobresalen de su frente. La precede una joven tocando el diaulos mientras que tras ella avanza un joven coronado y desnudo con el manto enrollado en el brazo izquierdo y portando una sítula y el tirso. Sobre la mujer de los cuernos de vaca revolotea un Eros con las cintas de la boda. Asistimos muy probablemente a la iniciación de Io cuya identidad no reviste duda, ya que el manto aparece decorado con pequeños círculos que no son otra cosa que los innumerables ojos de Argos. Pero la joven porta además el *narthex* dionisiaco, propio de los iniciados, adornado con una cinta. La cara posterior del vaso aparece decorada, como suele ser la tónica, con una escena de conversación entre jóvenes que se desarrolla en esta ocasión en el interior de un espacio cerrado como lo sugiere el ventanuco. Tras ellos aparece una tablilla en la que pueden leerse H...IHIOIO (¡Ay Io!) en lo que quizá sea una alusión a una obra teatral. Como sugiere Olmos (2003, 367), es posible que estos jóvenes se encuentren comentando el destino de Io. Tras su penoso vagar, Io parece ser iniciada en los misterios de Dioniso y alcanzar una vida beatífica en el allende. Podemos resaltar también un segundo vaso, así mismo del Museo Arqueológico Nacional, que abunda en este sentido. Se trata de una lebeta nupcial adornada con dos pequeños apéndices en terracota a la altura del hombro, en cada cara del vaso. En una de ellas, un rostro femenino frontal con pequeños cuernos surge de la corola de una flor: Io divinizada, convertida en ánodos floral, parece haber alcanzado ese Más Allá beatífico donde la Naturaleza brota sin cesar (fig. 9).⁵¹



Figura 9. Detalle lebes nupcial de Pestum con Io como ánodos vegetal. MAN 11441. Foto: Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Como vemos, se recurre por lo tanto a tres esquemas iconográficos: la transformación total en vaca —en muchas ocasiones un buey cuyo nombre (bóos) no se diferencia en griego más que por el artículo—, en la que son el contexto y los personajes que la rodean los que permiten descifrar la escena, y el hibridismo bajo una doble fórmula: la vaca con rostro de mujer o, por el contrario, la mujer con cuernos, que acaba por imponerse en contexto ático y suritalico y que recoge la tendencia generalizada de los griegos a humanizar a los seres zoomorfos de los tiempos pretéritos.⁵²

Es evidente que el mito de Io adquiere una amplitud panhelénica con el paso del tiempo, que se explica por su dimensión cultural en la medida en que se trata de un *hieros logos* y que explica también la extraordinaria riqueza del corpus iconográfico en torno a su figura. Así, los pintores de vasos reflejan, más allá del mito, una dimensión religiosa de Io como pone de manifiesto la cratera apulia que acabamos de ver. Como se ha señalado en numerosas ocasiones, seguramente nos hallemos ante un culto preolímpico donde la argiva Io debió ser en origen una diosa remplazada en un segundo momento por Hera, que hace de ella su rival. La vecindad entre ambas diosas queda de manifiesto a través de su relación con la vaca (Hera Boopis) hasta el punto de que Io podría ser una hipóstasis de la diosa, lo

49. Es el caso de una cratera fragmentaria del Pintor de Chicago, fechada hacia 460 a. C., San Petersburgo, Ermitage ΓΚΗ 122 (*LIMC* v. *Io* 55).

50. MAN, inv. 1999/99/121. Grupo de Berlín-Branca, hacia 340 a. C.

51. MAN, inv. 11441, Paestum, Grupo de Asteas, 360-320 a. C. Cf. Matesanz 2007, 157-164.

52. Esta tendencia se observa también en las antifijas de terracota tarentinas y muy probablemente fuera el esquema utilizado por Nicías en torno al 330 a. C., única mención a una pintura griega con este tema que recogen las fuentes (cf. Plin. *HN*, xxxv 132) y que seguramente debió servir de prototipo a las posteriores pinturas murales de época romana.

que explicaría probablemente el juramento que Hera impone a Zeus y que no le exige con ninguna otra de sus múltiples amantes. Las interpretaciones no se agotan, y en este sentido tampoco debe ser excluida la simbología ligada a la doma de la joven para convertirse en esposa que dejan ver los gestos de Zeus y que recogen en numerosas ocasiones los pintores de vasos.

Está claro que la complejidad de la figura de Io la sitúa algo al margen de la tónica de las transformaciones de héroes y heroínas en animal que se conciben ante todo, como hemos dicho, como un castigo, pero comparte con ellos la terrible pérdida (en este caso momentánea) de la naturaleza humana; el más terrible de los castigos porque bajo la apariencia de ciervo de Acteón, la de osa de Calisto o la de vaca de Io sigue latiendo un corazón humano cuya transformación le impide comunicar con el resto de sus congéneres.⁵³ Así, según algunos autores, Acteón pide que le erijan una estatua que cuente su triste suerte, o la pobre Io, para hacerse reconocer por su padre, escribe con su pezuña su nombre en la arena.

Las metamorfosis animales no sólo se limitan a la esfera de los mamíferos y no siempre son individuales, veamos una de las más curiosas y terribles que recogen las fuentes, la de Procne y Filomela.

El mito, que habría inspirado el *Tereo* de Sófocles (432 a. C.) y que Ovidio narra con gran dramatismo (*Met.* VI 424-674), aparece resumido en la *Biblioteca* de Apolodoro (III 193-195). Recordémoslo brevemente; Pandión, rey de Atenas,⁵⁴ entrega a su hija Procne como esposa al tracio Tereo tras su ayuda en un conflicto bélico. La pareja, de regreso a Tracia, concibe a Itis. Sin embargo, Procne añora a su hermana Filomela y su esposo se dirige entonces a Atenas para buscarla. Durante el viaje de regreso, Tereo se inflama por su cuñada a la que viola, corta la lengua y encierra en una cabaña para que no pueda delatarle. Filomela consigue sin embargo comunicarse con su hermana a la que envía una tela ricamente bordada de sus manos con las imágenes de su propia desventura. Tras el reencuentro, ambas hermanas resuelven vengarse de Tereo al que dan de comer a su propio hijo Itis tras

haberlo matado con sus propias manos (Paus. X 4, 8). Tras darse cuenta del terrible engaño, Tereo sale en su persecución dispuesto a darles muerte, pero entonces las jóvenes son metamorfoseadas en pájaros: Procne en ruiseñor y Filomela en golondrina (según Hig., *fab.* 45, Tereo habría sido transformado en gavilán).

El mito de Procne y Filomela es extremadamente complejo y encierra ecos y nociones diversas.⁵⁵ Por un lado, el canto del ruiseñor, del que ya se hace eco Homero,⁵⁶ acabará por connotar, de trágicos (A. *Ag.* 1140 y ss., diálogo entre Casandra y Clitemnestra) a poetas (Call., *Hym.* V 93-95, reproches de Cariclo, madre de Tiresias, a Atenea) el lamento del dolor maternal ante la ausencia o la pérdida del hijo o incluso, por extensión, al propio poeta elegíaco. Por otro, el mito encierra la lectura griega de la extraordinaria dificultad que entrañaban las uniones mixtas con un bárbaro (exogamia) como es el caso de Tereo, desconocedor de las leyes de la hospitalidad griegas (y en las que se podría leer una crítica a las costumbres tracias que, al parecer, contemplaban el sororato) que acumula a la violación de su cuñada virgen, el incesto⁵⁷ y la mutilación al cortar la lengua, sin olvidar la lectura en clave femenina del silencio impuesto y del lenguaje del telar propio de la mujer o de la caída en la animalidad de la pobre Filomela, verdadera metamorfosis impuesta. Veamos qué retienen de todos estos aspectos los artistas plásticos.

La primera constatación es la escasez de documentos figurados, apenas una docena, que se detienen en su mayoría, y esto ya desde época arcaica, como refleja la metopa de terracota de Termon en Etolia, en el momento de la muerte de Itis y en la preparación macabra del banquete de Tereo.⁵⁸ Sin embargo, algunos escasos documentos parecen hacerse eco de la metamorfosis de las hermanas en una especie de versión holística del mito, como se aprecia en el ánfora ática de figuras negras del Museo de Nápoles fechada en torno al 500 a. C.,⁵⁹ donde un varón barbado, desnudo y con la espada desenvainada persigue a una joven (fig. 10). En la otra cara del vaso, dos jóvenes huyen a su vez despa- voridas. Sobre la cabeza de cada uno de los personajes

53. Sobre la escritura como reflejo amputado de la voz: Vial 2009.

54. Es interesante señalar que, junto a Atenas, el mito conoce al menos cuatro localizaciones distintas: Mégara, Tebas, la Fócide y Asia Menor. Cf. Touloupá 1994, 527.

55. Sin olvidar que existe una especie de doblete de este mito encarnado por Politecno y Aedón narrado por Beo, en donde la transformación interviene tras un reto entre los dos esposos, después de haber ofendido a Hera y Zeus como consecuencia de un acto de *hybris* al haber comparado su felicidad conyugal con la de la pareja olímpica. La narración hace intervenir también a Quelidón, la golondrina. Nos hallamos en el espacio del *oikos* y de su difícil y frágil estabilidad. Sobre la lectura de este mito: Frontisi-Ducroux 2006, 246-251.

56. El mito de Aedón (ruiseñor) es recogido de forma elíptica en Homero (*Od.* XIX 518 ss) cuando Penélope la evoca en su tristeza: «Como cuando la hija de Pandáreo, la verde Aedón, canta hermosamente justo al principio de la primavera, sobre el tupido follaje de los árboles, y con sus trinos derrama su melodiosa voz llorando a su hijo Itis, a quien, en su locura, mató con el bronce, el hijo del rey Zeto». Abdón, celosa de su cuñada Níobe cuya prole es mucho más numerosa (como ésta lo está a su vez de Hera), decide matar a uno de sus sobrinos pero en su confusión acaba matando a su propio hijo Itis.

57. Sobre este particular: Wilgaux 2005, 268.

58. En el estado actual de la investigación, la metopa sigue figurando a día de hoy como un documento aislado; fechada hacia el tercer cuarto del siglo VII a. C. habrá que esperar hasta 500 a. C. para ver aparecer nuevos documentos iconográficos sobre este tema. Cf. LIMC VII, *Prokne et Philomela* 2-7.

59. *ABV* 510, 25.

ha sido figurado un pájaro; en el campo, letras griegas ininteligibles. La imagen que se inserta en la conocida como serie de «escenas de persecución», típicas de esta época, nos ofrece un perfecto resumen de la leyenda sincopando al personaje su metamorfosis en ave, los caracteres griegos dan buena cuenta a su vez no sólo del canto indiscifrable de los pájaros sino del diálogo imposible dentro del *oikos* de Tereo.⁶⁰

El extraordinario imaginario griego en torno a la metamorfosis no rechaza tampoco el mundo de los insectos como ya vimos en el caso de Titono, marido de Eos, la Aurora, transformado en cigarra, en el del joven Cerambo que las Ninfas transforman en escarabajo o en el de Aracne, uno de los pocos que parecen haber dejado huella iconográfica. En la medida en que ya hemos analizado en otro lugar⁶¹ la figura de Aracne y sus diferentes lecturas, nos limitaremos aquí a dar unas breves pinceladas que nos permitan entrever la riqueza de este personaje en el sistema de pensamiento griego. Recordemos brevemente el mito. Nuestra fuente principal está constituida por el elaborado relato de Ovidio (*Met.* vi 5-145). Aracne es una joven de origen lidio, huérfana de madre y cuyo padre, Idmón de Colofón, es tintorero. Cuenta la leyenda que Aracne, laboriosa hasta el extremo, se convirtió en una reputada tejedora y bordadora hasta tal punto que las Ninfas de los alrededores venían embelesadas a contemplar su trabajo. Sin embargo, Aracne despertó la ira de Atenea al no reconocer la parte que la diosa tenía en lo sublime de su arte. Ésta, dispuesta a escarmentarla, se presentó ante Aracne bajo los rasgos de una anciana, pero la joven, lejos de acatar los consejos de modestia que le daba, la insulta y la rechaza. Atenea recobra entonces su apariencia y se inicia un concurso en el que ambas rivalizarán en la confección de un tapiz. La diosa recrea a los doce dioses olímpicos en toda su majestad y para advertir a su rival añade en las cuatro esquinas cuatro episodios que muestran a mortales castigados por haber desafiado a los dioses. Aracne, por su parte, ilustra su tela con los amores de los dioses, pero con todos aquéllos en los que éstos violentan de alguna manera a los mortales (Zeus y Europa, Dánae y la lluvia de oro...). El trabajo de la joven es perfecto y Atenea encolerizada lo desgarrar y golpea con la naveta a la joven; ésta, ultrajada, se cuelga del hilo de su labor. Atenea la transforma entonces en araña para que siga urdiendo y tejiendo eternamente su hilo.

De esta narración polisémica y colorista como los hilos que se entrelazan en el tapiz, se desprende la *hybris* de la joven capaz de medirse a la diosa, lo que no puede sino abocarla a su propia pérdida. Pero la naturaleza polisémica del mito nos permite aún ob-

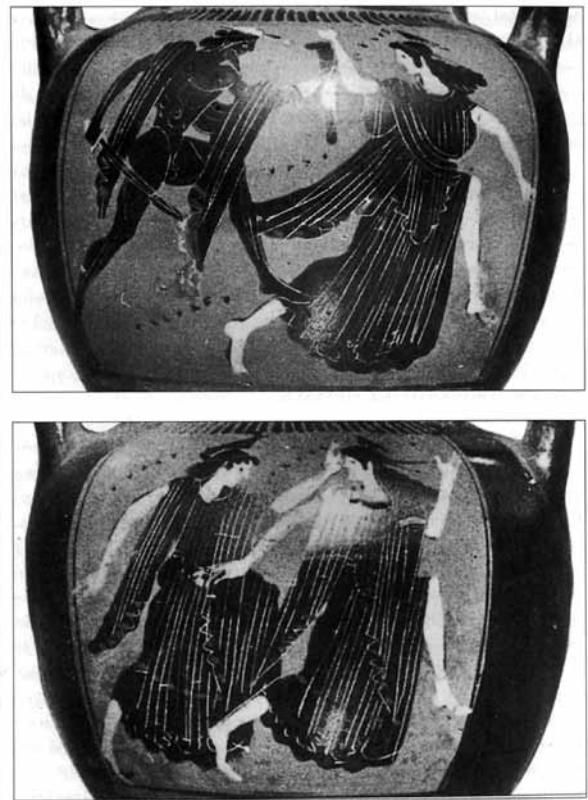


Figura 10. Ánfora ática de figuras negras con metamorfosis de Procne y Filomela. Nápoles, Mus. Naz. Foto: Frontisi-Ducroux 2006, 225, fig. 54-55.

servar otra serie de elementos que se engarzan para desembocar en la metamorfosis de la joven al tiempo que la contextualizan. Nos hallamos en el ámbito femenino por excelencia en el mundo griego, el del tejer, labor esencial de la mujer griega junto con la crianza de los hijos; el tejer, noción compleja y rica donde, más allá de la labor doméstica, se esconde la noción de lenguaje, de la que por otro lado se vale la pobre Filomela. El telar es el espejo de la voz masculina, donde las palabras se sustituyen por imágenes. Por otra parte, el espacio de la metamorfosis, como ya sucediera con Procne y Filomela, es sustancialmente distinto al que sirve de marco a la de Calisto, el de la naturaleza salvaje, o incluso el prado donde interviene la de Io. La metamorfosis de Aracne se produce dentro del gineceo, pero al igual que sucediera con las Miníades, Aracne descuida el resto de las labores femeninas, demasiado absorta en su arte, situándose así al margen de lo que se espera de la mujer, en la que el comportamiento ha de estar regido por el *aidos* (el pudor) y la prudencia.

60. El conflicto del *oikos* imperfecto, ya sea por el origen bárbaro y la inadaptación consecuente de uno de los cónyuges, por la extralimitación de las tareas femeninas como en el caso de las Miníades o por la inversión de roles como en el de Aedón y Politecno donde la primera gana en un concurso a su marido vulnerando el orden de las cosas, se suele saldar en muchas ocasiones con la metamorfosis en pájaro de todos los miembros de este *oikos* disarmónico.

61. Moreno Conde 2010, 79-83. Remitimos también al excelente análisis de Frontisi-Ducroux 2006, 251-261.



Figura 11. Vaso cabiro con la metamorfosis de uno de los compañeros de Ulises. Londres, BM 93.3-3.1. Foto : Séchan, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, 1926, fig. 16.

En lo que se refiere a la iconografía, se cree que el certamen que opuso a Atenea y Aracne podría aparecer representado en un aríbalo corintio⁶² de principios del siglo VI a. C., donde la actividad se concentra en torno a dos telares.

Los seres intermedios

Como hemos visto, el dios conoce todas las formas, transita por ellas a su antojo y puede siempre volver a su naturaleza antropomórfica. La metamorfosis es por lo tanto una facultad divina, ya sea que el propio dios la experimente o que la imponga a los mortales. Sin embargo, la riqueza de este tema no se agota aquí; en el imaginario griego hay otra categoría de seres que pueden también hacer uso de ella. Son los magos y hechiceros, aunque sería más correcto decir las magas o hechiceras, puesto que se trata por regla general de mujeres. Es el caso de Circe.

La maga Circe, hija de Helios y de la Oceánida Perseis, habita en la isla de Eea a la que arriban Ulises y sus hombres. Los infortunados compañeros del héroe descubren la morada de Circe, donde son recibidos por lobos y leones y donde encuentran a la bella maga atareada en el telar. Ésta les agasaja haciéndoles beber una pócima, el *kykeon*, y tras tocarlos con su varita mágica los transforma en cerdos y los encierra en una pocilga. Tan sólo Euríloco se salva de la transformación y corre a contárselo a Ulises que, aconsejado por Hermes, resca-

tará a sus hombres no sin haberle jurado antes amor a la maga y pasar un año entero con ella. Este episodio, que será ampliamente representado, nos ofrece además un nuevo ejemplo de la riqueza de esquemas plásticos a los que recurren los artistas para plasmar la metamorfosis.

Los documentos iconográficos que se hacen eco de este episodio se concentran fundamentalmente en la época arcaica y se detienen en distintos momentos de la aventura; desde los hombres de Ulises transformados en animales pero sin la presencia del héroe,⁶³ hasta otros en los que Ulises ya está presente.⁶⁴ Algunos de ellos son extremadamente sintéticos, como el vaso cabiro del tercer cuarto del siglo IV a. C. (fig. 11), que resume mejor que cualquier otro la extraordinaria experiencia de la metamorfosis y la pérdida de la condición humana subyacente,⁶⁵ y que no puede por menos que traernos a la memoria las reflexiones de la evolución orgánica de Empédocles. En su teoría de las raíces éste suponía que en un principio habrían existido numerosas partes de hombres y animales distribuidas por azar: piernas, ojos, etc., de las que se formarían combinaciones aleatorias por atracción o Amor, dando lugar a criaturas aberrantes e inviables que no habrían sobrevivido.

Conclusiones

A lo largo de esta exposición hemos intentado acercarnos al mundo de las metamorfosis atendiendo ante todo a cómo los artistas consiguieron plasmarlo

62. Corinto, Mus. Arqu. CP 2038. *LIMC* II, *Arachne* 1.

63. Altar siciliota, 550-525 a. C., Paris, Louvre CA 5956 (*LIMC* VI, *Kirke* 4); lécito ático de figuras negras, Pintor de Phanyllis, 510-500 a. C., Tarento, Mus. Naz. 20324 (*LIMC* VI, *Kirke* 5); pélice ática de figuras rojas del Pintor del Etíope, 460 a. C., Dresde, Staatl. Kunsts. 323 (*LIMC* VI, *Kirke* 8); ánfora de Nola del Pintor de la Fíale, 440 a. C., Berlín, Staatl. Mus. F 2342 (*LIMC* VI, *Kirke* 9).

64. Copa ática de figuras negras del Pintor del Polifemo de Boston, 550-540 a. C., Boston, MFA 99.518 (*LIMC* VI, *Kirke* 14); ánfora pseudocalcídica, Grupo de Memnón, 530 a. C., Vulci, Antiquarium (*LIMC* VI, *Kirke* 19); cratera de cáliz ática de figuras rojas del Pintor de Perséfone, 440 a. C., Nueva York, MMA 41.83 (*LIMC* VI, *Kirke* 25).

65. Londres, BM 93.3-3.1 (*LIMC* VI, *Kirke* 30).

no sólo en lo que a proeza técnica se refiere, sino a lo que se esconde más allá de la imagen y de lo que los pintores de vasos, principal fuente invocada en este periplo, fueron conscientes: el terrible cambio del humano que traducen en miradas, en posiciones de derrota, en gestos de profunda sorpresa, frente a la belleza de los dioses metamorfoseados que campan a sus anchas por todos los estados de lo visible.

El imaginario griego está repleto de historias de transformación, y utilizamos este término conscientemente puesto que es así como las fuentes llaman a estos cambios de estado. La palabra metamorfosis no parece acuñarse antes de la obra de Ovidio. El poeta constituirá un verdadero hito, no sólo como correa de transmisión de estas historias o como introductor probablemente de un cierto número de ellas, que quizás se fraguaron sólo en la época helenística, sino porque cambia completamente el propio concepto de la transformación. En efecto, para los griegos este cambio se narraba siempre en aoristo, «se volvió» *egeneto*; hizo, *epoiesen*; volvió, *etheken*, es decir, contemplaba la acción realizada. Más allá de una cuestión gramatical, la importancia de este hecho reside en la forma de interpretarla. Todo en la metamorfosis es visual; todo reside en la brusquedad del cambio, concebido éste como algo terminado, finito. Ovidio sin embargo será el primero en introducir un desarrollo lento, en prestar atención a las fases, en detenerse en lo extraordinario de la mutación como en el caso de Aracne: «Se le caen los cabellos y con ellos, la nariz y las orejas: su cabeza se hace pequeñísima, todo su cuerpo mengua; endebles dedos, en lugar de piernas, se le adhieren a los costados; todo el resto es sólo vientre; pero ella sigue tirando del hilo; convertida en araña, se dedica, como en otro tiempo, a sus tejidos» (*Met.* vi 5-145).

Por el contrario, los artistas plásticos y en particular los pintores de vasos, limitados a los confines de su propia obra, fueron necesariamente más dinámicos y crearon narraciones yuxtapuestas en ocasiones, sincréticas en otras, articulando así una gramática propia capaz de transmitir la extraordinaria complejidad del cambio de forma, sin olvidar que la imagen reflejará también los distintos «usos» de la metamorfosis a lo largo de los siglos.

La metamorfosis no puede entenderse sin asumir que el griego tiene una concepción fluida del mundo, aquella que permite a los dioses transitar por todos los estados y que hace decir a Ulises: «¿Cómo, diosa Atenea, podrá conocerte el mortal que te encuentre, por experto que sea? Pues te puedes parecer a todo» (*Od.* xiii 312-13). Pero también la del héroe que recorre distancias infinitas enfrentándose a seres liminales que la más fértil de las imaginaciones contemporáneas sería incapaz de concebir o la de los hombres y mujeres de a pie conscientes de que, a la vuelta del camino, pueden toparse con la divinidad y ver su vida trastocada. La metamorfosis no se puede concebir sin esa extraordinaria permeabilidad de fronteras que existía en el imaginario griego.

Curiosamente en este mundo antropocéntrico que busca hasta el extremo la racionalidad, de lo que dan buena cuenta los filósofos, la irracionalidad sirve también para construir el mundo. La irracionalidad es útil para encontrar el equilibrio. En ese ir y venir entre *himeros* (el deseo) e *hybris* (la desmesura), en ese frágil espacio rodeado de peligros, en esa realidad cambiante en la que es muy fácil perder la entidad humana, se debaten el hombre y la mujer griegos.

Bibliografía

- BERGER-DOER, GR. 1992: *LIMC* vi, s.v. Myrrha, 691-693.
- BOEHRINGER, S. 2009: «Monter au ciel: le baiser de Kallistô et Artémis dans la mythologie grecque», in: BODIU, L.; MEHL, V. [ed.], *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, Presses Universitaires de Rennes, 33-50.
- CABRERA, P. 2002: «Dinos», *La herencia del pasado. Últimas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (2000-2001)*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 30-31.
- CANCIANI, F. 1992: *LIMC* vi, s.v. Kirke, 48-59.
- CHAZALON, L. 2003: «Le mythe de Térée, Procné et Philomèle dans les images attiques», *Métis*, 119-148.
- DUCHEMIN, J. 1979: «La justice de Zeus et le destin d'Io. Regards sur les sources proche-orientales d'un mythe eschyléen», *REG* 92, 1-54.
- FARAONE, C. 2003: «Playing the Bear and Fawn for Artemis: Female Initiation or Substitute Sacrifice?» in: DODDS, D.; FARAONE, C. [ed.], *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New Critical Perspectives*, London and New York, 43-68.
- FARNOUX, A. 1999: *LIMC* vi (1992), s.v. Lykourgos I, 309-319.
- FORBES IRVING, P.M.C. 1990: *Metamorphosis in Greek Myths*, Clarendon Paperbacks, Oxford.
- FRONTISI-DUCROUX, F. 2003: *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Éd. Gallimard, Paris. (Las páginas citadas en nota corresponden a la traducción al español publicada por Abada Editores en 2006).
- GENTILI B.; PERUSINO, F. [ed.] 2002: *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, ETS, Pisa.
- GUIMOND, L. 1981: *LIMC* i, s.v. Acteon, 454-469.
- JONES ROCCOS, L. 1994: *LIMC* vii, s.v. Polydektes, 427-428.
- KAHIL, L.; ICARD-GIANIOLO, N.; LINANT DE BELLEFONDS, P. 1992: *LIMC* vi, s.v. Leda, 231-246.
- KOSSATZ-DEISSMANN, A. 1997: *LIMC* viii, s.v. Tithonos, 34-36.
- LINANT DE BELLEFONDS, P. 1994: *LIMC* vii, s.v. Pyramos et Thisbe, 605-607.
- MAFFRE, J. J. 1986: *LIMC* iii, s.v. Danae, 325-337.
- MARINATOS, N. 2002: «The *Arkteia* and the Gradual

- Transformation of the Maiden into a Woman», in: GENTILE, B.; PERUSINO, F. [ed.], *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa, 29-42.
- MATESANZ FERNÁNDEZ, M^a. 2007: *Las lebetas nupciales del Museo Arqueológico Nacional*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- McPHEE, I. 1990: *LIMC* v, s.v. Kallisto, 940-944.
- MOREAU, A. 2000: «Actéon. La quête impossible des origines», in: PIRENNE-DELFORGE, V.; SUÁREZ DE LA TORRE, E. [ed.], *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs. Kernos. Suppl.* 10, 167-184.
- MORENO CONDE, M. 2000: «Une promenade à travers les sources littéraires le cas d'Hyacinthos», *AGATHOS DAIMON, Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kabil, Bulletin de Correspondance Hellénique*, Supplément 38, 101-109.
- 2010: «Cuando lo diminuto enseña a pensar: el insecto en el imaginario griego», *Usos y abusos del medio natural. Naturaleza y religión en el mundo clásico*. Actas del V Seminario Hispano-Italiano de Historia de las religiones. Instituto Universitario de Ciencias de las religiones. Universidad Complutense de Madrid. (9-10 de octubre de 2008), Signifer Libros, Madrid, 67-86.
- OLMOS, R. 2003: «Cratera de cáliz con la iniciación de Io», in: CABRERA, P.; CASTELLANO, M. A. [ed.], *La Colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 365-367.
- PALAGIA, O. 1986: *LIMC* III, s.v. Daphne, 344-348.
- RAFN, B. 1992: *LIMC* VI, s.v. Narkissos, 703-711.
- ROBERTSON, M. 1988: *LIMC* IV, s.v. Europa I, 76-92.
- SCHMIDT, M. 1992: *LIMC* VI, s.v. Niobe, 908-914.
- SIMON, E. 1981: *LIMC* I, s.v. Aloadai, 570-572.
- SOURVINOU-INWOOD, C. 1988: *Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*, Atenas.
- SZILAGYI, J. G. 1984: *LIMC* II, s.v. Arachne, 470-471.
- TAPLIN, O. 2007: *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth century B.C.*, Getty Publications, Los Angeles.
- TOULOUPA, E. 1994: *LIMC* VII, s.v. Prokne et Philomela, 527-529.
- VIAL, H. 2009: «La sauvagerie domestiquée : l'écriture de la métamorphose animale chez Ovide», *Schedae* 9,1, 143-154.
- VILLARD, L.; VILLARD FR. 1990: *LIMC* V, s.v. Hyacinthos, 546-550.
- VOLLKOMMER, R. 1994: *LIMC* VII, s.v. Peleus, 251-269.
- 1997: *LIMC* VIII, s.v. Thetis, 6-14.
- WILGAUX, J. 2002: «Inceste et barbarie», *Barbares et civilisés dans l'Antiquité*, Cahiers Kubaba VII, L'Harmattan, Paris, 267-270.
- YALOURIS, N. 1990: *LIMC* V, s.v. Io I, 661-676.

11. REPRESENTATIONS OF ANIMALS IN HELLENISTIC TIMES: SOME EXAMPLES FROM POTTERY

Lydia Trakatelli
Aristotle University of Thessaloniki

Animals constitute a well known and popular motif in the decoration of ancient pottery. Being close to nature, ancient Greeks drew inspiration from their surroundings and depicted flora and fauna in their art. However, since pottery is essentially used in everyday life, it evolves with time, and in a way reflects aesthetic criteria, as well as the dominant cultural and political views of the time of its creation.¹

The beginning of the Hellenistic Era in terms of pottery should be placed at the end of the 4th century, when the first changes which formed the general character of Hellenistic pottery can be traced.² When compared with the rich iconography of the Classical Period, Hellenistic pottery has fewer motifs. The reduction of decorative themes can also be traced in the depiction of animals, only a few of which remain in use, whether painted or in relief. Among them are horses, doves, swans, panthers or leopards, mussels or clams, dolphins, frogs and prawns. These animals occupy a certain space on the surface of vases and fulfilled a specific role for the ancient Greeks.

As far as it can be seen there are three types of animal representation: Firstly, animals may have the role of an attribute, especially when they are combined with other iconographical motifs. The second type is their relation to the usage of the vessel. And finally, the third type of animal representation is their use for purely decorative reasons.

An example of an animal playing the role of an attribute can be seen in the case of Kertch vases³ which are decorated with horses, one of the favourite animals of the ancient Greeks (fig. 1). Kertch vases, which date back to the final phase of Attic red-figure pottery, present a large iconographical group which comprises female heads wearing Phrygian caps, flanked by a head or the complete figure of an animal. Our examination will be limited to those Kertch vases which are adorned with a female head placed between a horse's and a griffon's head⁴ or only horse's heads.⁵ These figures occupy the entire surface of the vessels, an expansion of the iconographic space of the vase which will gradually change.



Figure 1. Kertch vase. Photo: ΤΖΑΝΑΚΑΚΙ, Κ. 1997: «Ερυθρόμορφες πελίκες στο Μουσείο Ρεθύμνου», *in: Ελληνιστική Κεραμική από την Κρήτη*, Chania, 26, fig. 5.

The animals represented in these Kertch vases have the role of an attribute and help decipher the scene. Their presence, in combination with the primary motif of the large scale female heads featuring Phrygian caps, points to two iconographical cycles of the 4th century: the Battle of the Amazons and the Battle of the Griffons.⁶ Since our focus in this paper is on real animals alone, the griffons will not be included here.

1. Drougou 1990, 89 and note 1.

2. Rostovtzeff 1972, vol. 1, 90ff; Drougou 1990, 90.

3. Sgouroupoulou 2000, 213 note 1 for a full discussion.

4. Beazley 1984, 1467 nos. 109-115, 1470-1471 nos. 1-2, 1479 nos. 18-22, 1480 nos. 1-4, 1492 nos. 13-15; Robinson 1950, 17, 96-98, pl 60 and 123, pl. 90, with additional bibliography. Also see Robinson 1950, 119-121, pl.86 for representation of panthers on Kertch Vases.

5. Beazley 1984, 1468 nos. 124-127, 1479 nos. 27-32, 1492 no. 16.

6. Tzanakaki K., «Ερυθρόμορφες πελίκες στο Μουσείο Ρεθύμνου», *in: Ελληνιστική Κεραμική από την Κρήτη*, Chania 1997, 27-28; Skordou M., «Υστατες ερυθρόμορφες πελίκες από την επαρχία Κισάμου», *in: Ελληνιστική Κεραμική από την Κρήτη*, Chania 1997, 37; Sgouroupoulou 2000, 231ff.



Figure 2. Kertch vase. Photo: SKORDOU, M. 1997: «Υστιατες ερυθρόμορφες πελίκες από την επαρχία Κισιάμου», *in*: *Ελληνιστική Κεραμική από την Κρήτη*, Chania, 53, fig. 15.

The large-scale representation of both the female and the horse's head is probably associated with an attempt to intensify the symbolic meaning of the Battle with the Amazons, which is typical of the 4th century⁷ (fig. 2).

Apart from the symbolic nature of the theme of the Amazons, some archaeologists identify the female heads with a representation of a goddess related with fertility or a chthonic cult.⁸ This suggestion is mainly based on the fact that the central female head is flanked by horses, in other words animals which are

related to chthonic cult and burials.⁹ The numerous examples of grave stelae decorated with horses verify the connection of this particular animal with death. Let us not forget that horses are closely connected to Kastor and Pollux, and that according to a variation of the myth, the twins would live half the time in the heavens and the rest of the time in the underworld.¹⁰ This movement from the underworld to the world of the living lends their cult and their sacred animal, the horse, a chthonic content.

Kertch vase decoration therefore has a symbolic meaning with respect to the general tendency of the 4th century BC to form a new decorative language in the iconography which uses codes and no longer relies on the narrative depiction of myths.¹¹

Gnathia pottery¹² is of interest with respect to other animals which constitute attributes, or which have been chosen for their decorative value. Gnathia pottery from Southern Italy – namely Apulia – may be characterized by a more frequent depiction of animals than its counterpart in Greece, West Slope. The beginning of this type of pottery, which was quite common in the western Mediterranean, can be placed shortly before the middle of the 4th century BC and its production lasted until the end of the 3rd century.¹³

The animals depicted on Gnathia pottery are always accompanied with filling ornaments and subsidiary geometric or floral motifs such as simple bands, egg and dot, vine, bunches of grapes, leaves and incised lines. The decoration uses mainly red and yellow colours (using added clay).

A very common animal on Gnathia pottery is a bird which appears to be a pigeon or a dove.¹⁴ The dove stands between abstract floral tendrils or ivy leaves¹⁵ (fig. 3) but can occasionally be found in the tondo of a kylix, carrying a laurel wreath.¹⁶ The pose also differs: the bird may be depicted with its head straight, down or up,¹⁷ and very occasionally turned backwards,¹⁸ while some rare examples depict the dove with outstretched wings,¹⁹ probably about to take off (fig. 4). The animals in these Gnathia vases occupy a smaller space. A change from the narrative depictions of myths to simple symbols can be seen in this reduction of the occupied area.

7. Metzger 1951, 332-333.

8. Sgouropoulou 2000, 233.

9. Malten 1914 and Woysch-Méautis 1982, 23ff.

10. LIMC III (1986) 567ff, s.v. Dioskouroi (A. Hermay).

11. Metzger 1951, 332-333; Sgouropoulou 2000, 231-233.

12. Forti 1965; Webster 1968; Green 1968; Green 1971; Green 1977, 551-563.

13. Walker 1996, 46.

14. CVA Frankfurt (3), pl.52.5; Forti 1965, 27a; Webster 1968, pl.2b; Green 1977, 556-558 and notes 8-9.

15. CVA Naples (3), pls. 59.6, 66.7, 73.2; Trendall 1971, pl.35c; Edinburgh, Royal Scottish Museum 1872. 23. 27; Green 1977, 559, 561, fig. 13, 15.

16. CVA Naples (3), pl. 60.4.

17. Green 1977, 553-556, fig. 3 and fig. 5a-b, 559, fig. 14.

18. Green 1977, 557, fig. 10.

19. CVA Naples (3), pl. 58.5.



Figure 3. Dove. Photo: GREEN 1977, 554, fig. 3a.



Figure 4. Dove. Photo: CVA Naples (3), pl. 58.5.

The dove (περιστέρα) and the migratory pigeon (πέλεια) theoretically belong to two different bird species, however the similarities between them make it quite difficult to distinguish them.²⁰ The relationship of the dove with Aphrodite is well documented by archaeological evidence²¹ (fig. 5) and the discovery of terracotta figurines in the shape of a pigeon, or even statuettes carrying the bird in the goddess' sanctuaries is not uncommon. Good examples of the significance of pigeons in the cult of Aphrodite are documented in literary sources where the case of the city of Aphrodisias in Caria is stated.²² The city was dedicated to Aphrodite and the capture or domestication of the birds was forbidden due to their sacred nature.

Some ancient writers searched for an explanation of the significance of the dove for the goddess. Apollodorus²³ in the 2nd century BC estimated that the bird was dedicated to Aphrodite because it symbolized seduction and lust and is related to excessive love.²⁴ The etymology of the name also points to the same direction. For others²⁵ the whiteness and the purity of the bird are what qualify it for its relationship with a goddess well

known for her attraction to anything beautiful and her repulsion to dirt and filth, which were related to pigs, forbidden by her cult. Plutarch²⁶ wrote that the dove is to Aphrodite what the snake is to Athena, the crow to Apollo or the dog to Artemis, but without really justifying why. Others²⁷ refer to the fidelity of pigeons and stress the fact that the birds mate for life.

Another animal which regularly appears on Gnathia vessels is the swan²⁸ (fig. 6). As we have already seen in the case of doves, swans occupy part of the surface of the vase and not the whole area, like the horses on Kertch vases. The bird is rendered in different positions and is usually accompanied by subsidiary geometric or floral motifs²⁹ (fig. 7).

Apparently the swan was a favorite motif among Gnathian vase-painters, appearing in a wide variety of forms, though seldom on skyphoi, where doves were the bird of choice. The swan was sacred to Apollo and was frequently represented alongside the god on red-figure vases and other materials³⁰ (fig. 8). Of course it may also be linked to Celestial (Οὐράνια) Aphrodite, since she is usually depicted crossing the sky riding a swan³¹

20. The French use the term "colombe" in the same way that the Greeks use the term περιστέρα. V. Pirenne-Delforge 1994, 415.

21. Pirenne-Delforge 1994, 415-417; Karamitrou-Mentesidi 2008, 135, fig. 225. See also LIMC II (1984), 89 no. 808, 91 no. 830, 92 no. 842 s.v. Aphrodite (A. Delivorias *et al.*) and 170 no. 1 and no. 7 s.v. Aphrodite/Turan (R. Bloch).

22. Pirenne-Delforge 1994, note 20, 415 and note 49.

23. Apollodorus, 224 F 114 Jacoby (*FGH*, II B, p. 1057).

24. Ael. *NA* III 5.

25. Corn., *Th. Gr. Comp.* 24.

26. Plut., *De Is. et Os.* 70 (Mor. 379d).

27. Arist., *H.A.* VIII (ix), 612b 32-613a 34; Plin., *H.N.* x 34 (52).

28. CVA London (1), pl. 4.5; CVA Brussels (1), pl. 2.6; CVA Heidelberg (2), pl. 86.7; CVA S vres, pl. 48.3; CVA Los Angeles (1), pl. 44.2; CVA Naples (3), pls. 59.3, 63.9; Forti 1965, pl. 32c-d; Green 1976, 7-8, 21, no. 9, pl. 11; Walker 1996, 45.

29. CVA Los Angeles (1), pl. 44.2; Clement 1955, 23.

30. See LIMC II (1984), 227-228, nos. 342-350, no. 741, nos. 917-918, no. 936 and no. 938 s.v. Apollon (W. Lambrinoudakis *et al.*) for the gods' representation with the swan in vases, gems, coins, etc.

31. LIMC II (1984), 96-98, e.g. nos. 905-919, 934, 937-938, 941, 945 s.v. Aphrodite (A. Delivorias *et al.*).



Figure 5. Aphrodite and dove. Photo: LIMC II (1984), 89 no. 808, s.v. Aphrodite (A. DELIVORIAS *et al.*).

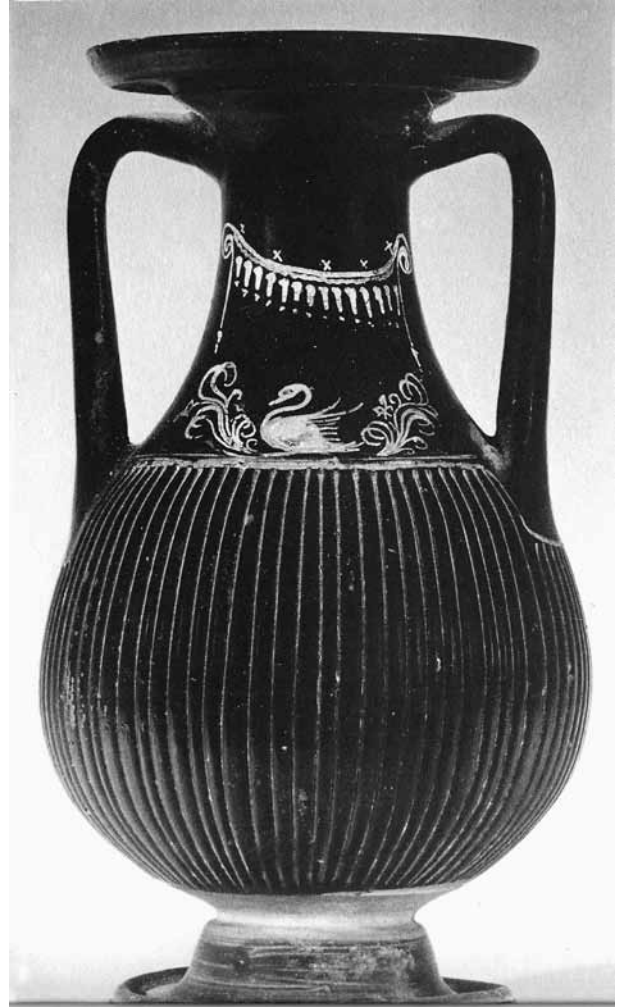


Figure 7. Swan. Photo: CVA Los Angeles (1), pl. 44.2.



Figure 6. Swan. Photo: WALKER 1996, 45 n. 65.



Figure 8. Apollo and swan. Photo: LIMC II (1984), no. 344 s.v. Apollon (W. LAMBRINUDAKIS *et al.*).



Figure 9. Aphrodite and swan. Photo: LIMC II (1984), no. 909 s.v. Aphrodite (A. DELIVORIAS *et al.*).

(fig. 9). In other cases the goddess is accompanied by a swan or is holding one³² (fig. 10). The appearance of the swan in Gnathia vases may therefore be connected to Apollo or ascribed to the extensive iconographical cycle of Aphrodite. However, since isolated swans are so common in this type of pottery, they should perhaps be interpreted as purely decorative motifs, removed from, though not entirely devoid of, symbolic meaning.

Although many Gnathian bell-kraters have handles modeled in the form of a lion's head, painted lions are rare, and few examples of this particular animal can be found.³³ There are however examples of the repre-



Figure 10. Aphrodite and swan. Photo: LIMC II (1984), no. 806 s.v. Aphrodite (A. DELIVORIAS *et al.*).

sensation of panthers or leopards which fall into the wider family of the big cats³⁴ (fig. 11).

The big cats, and especially panthers and leopards, may be easily associated with the god Dionysos. The motif of the god accompanied by a panther is well attested in archaeological findings and can be seen in black-figure vases from the 6th c. BC³⁵ (fig. 12). Sometimes Dionysos is riding the panther or a chariot driven by wild animals.³⁶ Representations of Dionysos and panthers may be found throughout the Hellenistic Period as well as the Roman Period, proving the popularity of this motif³⁷ (fig. 13).

The eastern Mediterranean version of Gnathia pottery is West Slope pottery, or to be more specific pottery made with the West Slope Technique, since it refers to a type of painted Hellenistic decoration.³⁸ West Slope is characterized by overpainted designs made with white and orange clay on a black-glazed background. Hellenistic painters incorporated older motifs in their work but also developed new ones, and formed a large repertoire of natural motifs, man-made objects and geometric designs.³⁹ Although the natural motifs include a wide variety of floral designs, animal representations are limited to a few species. While birds and woodland creatures occur sporadically,⁴⁰ dolphins constitute one of the most characteristic motifs.

The Dionysian associations of dolphins made the animal extremely suitable for decorating symposium

32. LIMC II (1984), 43, no.317, 88, no. 798, 89, no.801, 806, 810 s.v. Aphrodite (A. Delivorias *et al.*).

33. Walker 1996, 45.

34. CVA Naples (3), pl. 62,1-2; Green 1976, 5, 20, no. 5, pl. 6.

35. E.g. LIMC III (1986), 460, no. 423 s.v. Dionysos (C. Gasparri).

36. LIMC III (1986), 461, nos. 430-434, 463, nos. 457-458 and 461, 467, no. 521, s.v. Dionysos (C. Gasparri), 532 no.4, s.v. Dionysos/Fufluns (M. Cristofani); Lilimpaki-Akamati and Akamatis 2003, 17, fig.15.

37. LIMC III (1986), 522, no. 81, 526, no. 126, 527, no. 130 s.v. Dionysos in Peripheria Orientali (C. Augé), 552, no.158 s.v. Dionysos/Bacchus (C. Gasparri); Barr-Sharrar 2008, 159-166.

38. Rotroff 1997, 38; Rotroff 2004, 657-662.

39. Rotroff 1997 (note 38), 46-68.

40. Rotroff 1997 (note 38), 53, 270-271, pl. 26; Eiring 2001, 113, fig. 3.11.c.



Figure 11. Leopard. Photo: CVA Naples (3), 11, pl. 62.1-2.

cups. Antithetical pairs of these marine animals are a common motif not only in 3rd century Attic West Slope but also in Corinthian, Cretan and Pergamenean.⁴¹ They appear rarely in West Slope pottery from Pella and only twice in Ephesus.⁴² The dolphins almost always leap above a representation of the sea, usually a running spiral filled in with white below (fig. 14). Sometimes, however, the sea is represented by a set of diagonal or wavy lines, or is substituted by hoops and leaves. Generally speaking the figures are small and appear to move around within the space they occupy.

As a motif, dolphins were widely used for the decoration of kantharoi⁴³ (fig. 14). Examples of cup-kantharoi and Hellenistic kantharoi decorated with dolphins have been found in abundance in the Athenian Agora. Examples of the bowl-kantharos type are



Figure 12. Dionysos and panther. Photo: LIMC III (1986), 460 no. 423, s.v. Dionysos (C. GASPARRI).



Figure 13. Dionysos and leopard. Photo: Gemma Fortea.

also numerous. The same applies to Hellenistic kantharoi of an angular type and of the baggy type which are also decorated with the dolphin motif.

Another type of drinking vessel which bears the dolphin motif is that of the black-glazed hemispherical cup, either with or without mold-made feet in the shape

41. Watzinger 1901, 70-71, nos. 7a, 8b, 80, no. 28; Schäfer 1968, nos. 61 no. D39, pl. 13, 62 no. D71, pl. 19-20; Edwards 1975, 39 no. 127, 92 nos. 539, 541; Callaghan 1981, 40-41, nos. 6-7, 55-57, nos. 58-59; Behr 1988, 97-178; Rotroff 1991, 73-74, 76, 81-85, nos. 26-29, 34-39, 53-56, 58-69; Callaghan 1992, 104 no. H13:12, 106 no. H14:11, 108 no. H16:17, 110 no. H18:16, 118 nos. H28:11, H28:15, H28:25, H28:26; Braun K., «Frühhellenistische Brandgräber aus dem Theonichosbezirk» in: *Γ' Επιστημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική*, Athens 1994, 30, no. 7.2, pl. 4; Rotroff 1997, 53-54; Coldstream 1999, 338, nos. S11, S15, 339, no. U7, 347, nos. X62, X63.

42. Lilimpaki-Akamati 1994, 203-204 no. 382, pl. 40; Lilimpaki-Akamati 1996, 85 no. 308a and 89 no. 353; Mitsopoulos-Leon 1991, 51, no. B104, pl. 49; Gassner 1997, 65, no. 182, pls. 11, 82.

43. Rotroff 1991, 73-76, nos. 26-29, 35-39; Rotroff 1997, 85-87, 92-94, 97-105.



Figure 14. Dolphins. Photo: ROTROFF 1997, pl. 9, no. 85.



Figure 16. Dolphins. Photo: ROTROFF 1997, pl. 43, no. 433.



Figure 15. Dolphins. Photo: ROTROFF 1997, pl. 32, no. 315.



Figure 17. Swans. Photo: CALLAGHAN 1981*a*, 43, fig. 4, no. 5.

of a shell⁴⁴ (fig. 15). A variation of the type is that of a hemispherical or conical bowl which features painted decoration in the West Slope manner in the interior.⁴⁵

Pairs of dolphins were also a favorite motif on West Slope amphoras (fig. 16), and occasionally appear on other shapes as well, such as cylindrical jugs and olpes.⁴⁶

Apart from dolphins, another animal which constitutes a favorite motif on West Slope pottery is the swan. The swan is quite common in Pergamenean, Cretan and Corinthian West Slope vases.⁴⁷ They are usually placed in files facing leftwards and supporting ribbons (fig. 17) or alternating with dolphins. This motif can be seen on drinking cups and more rarely on olpes.

As stated above, the choice of the dolphin for the decoration of drinking vessels must be linked to the Dionysian cult.⁴⁸ According to the myth,⁴⁹ best depicted

44. Rotroff 1997, 107-109.

45. Watzinger 1901, 70 no. 7a, 80; Bouzek 1990, 53ff, pl. 11; Rotroff 1991, 70, 81, nos. 15, 53-55, pls. 17, 29.

46. Rotroff 1991, 69-70, 76, 80, nos. 2, 8, 13, 34, 49, pls. 14-15, 17, 22, 27; Rotroff 1997, 120-123; Callaghan 1992, 104, no. H13:12, pl. 87, 108, no. H16:17, pl. 90, 118, nos. H28:11, H28:15, pl. 97, H28:25, H28:26, pl. 98; Coldstream 1999, 338, nos. S11, S15, 339, no. U7, 347, nos. X62, X63; Callaghan 1981, 40-41, nos. 6-7, 55-57, nos. 58-59.

47. Schäfer 1968, 60, nos. D 22-D24, pl. 9, 11; Edwards 1975, 23, 92 nos. 535, 538; Callaghan 1992, 104, no. H13:12, pl. 87, 118, no. H28:13, pl. 97; Coldstream 1999, 347, nos. X64-X66; Callaghan 1981, 40-41, nos. 5-6, 47-48, no. 30; Eiring 2001, 121, fig. 3:15:e; Patsiada 1983, no. 213.

48. Rotroff 1997, 53-54; LIMC III (1986), 489, no. 788-790 s.v. Dionysos (C. Gasparri).

49. Well known in Athens from the 5th c. B.C.



Figure 18. Dionysos and dolphins. Photo: LIMC III (1986), 489 no. 788, s.v. Dionysos (C. GASPARRI).

by Exekias (fig. 18) in the famous black-figured kylix in Munich (540-530 BC),⁵⁰ when Dionysos was still young he was abducted by pirates who believed him to be from a noble family and thought that they could demand a ransom for his return. Only one of the pirates, the one that steered the ship, realized that the captive was of a divine nature, and called to the others to stop, but they would not listen to him. Suddenly the ship was flooded with wine and a vine grew with ripe grapes from the main sail. The sailors realized their mistake but it was too late; Dionysos transformed himself into a lion and leapt on the chief pirate and tore him apart. With the exception of the pirate who had realized that Dionysos was a god from the beginning, the rest of the crew, in order to save themselves, jumped into the sea, but they were transformed into dolphins.

The decoration of drinking vessels with dolphins echoes this myth. The connection is made even stronger since the usage of grapes or vine tendrils as filling ornaments between the dolphins is not unusual.

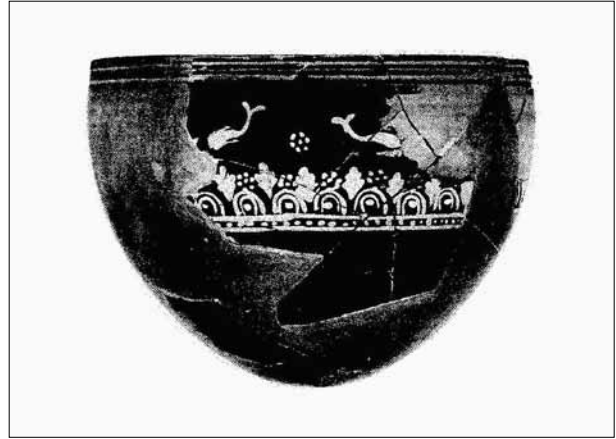


Figure 19. Sea-shells. Photo: ROTROFF 1997, pl. 32, no. 311.

Despite this, we must underline that the depiction of dolphins is not always necessarily connected to Dionysos. The presence of other motifs sometimes points to a different association. This may be the case for those hemispherical bowls decorated with dolphins depicted in the West Slope manner, but which also present mold-made feet in the form of a sea-shell⁵¹ (fig. 19). The shell, which will be examined next, is probably a symbol of Aphrodite. A second case where the dolphin should be linked to Aphrodite and not Dionysos may be recognized in vases featuring the marine creatures alternating with swans, since the swan, as already mentioned, is strongly connected with the goddess. Athenaeus⁵² states that the dolphin is considered to be a sacred marine animal, and the connection of Aphrodite with dolphins is attested iconographically in the Hellenistic and Roman periods.⁵³

After the examination of animals in painted pottery, we believe it is necessary to present a few cases of representations of animals in relief pottery, as the Hellenistic Period is primarily characterized by vases with plastic decoration.

A small group of hemispherical black-glazed bowls is defined by the sea creature which decorates them. These vases, with plastic mussel shells serving as a base, appear at the end of the 4th century in Athens and become common in numerous 3rd century⁵⁴ Greek sites. They have no handles and are usually glazed both on the interior and the exterior, where they are sometimes adorned with painted floral or geometrical motifs. What sets these vessels aside are the three small plastic feet in the form of mussels or

50. LIMC III (1986), 489, no. 788 s.v. Dionysos (C. Gasparri).

51. Rotroff 1997, 107-109.

52. Athen. vii 284d.

53. E.g. LIMC II (1984), 59, no. 481 s.v. Aphrodite (A. Delivorias *et al.*) and 157-158, no. 69 s.v. Aphrodite in peripheria oriental (M.O. Jentel).

54. Broneer 1958, 31, pl. 13d; Smetana-Scherer R., *Alt Ägina 2* (1982), 72, 74, nos. 523, 546, pls. 40-41; Drougou 1990, 91; Mitsopoulos-Leon 1991, 62-63, 65-66, nos. C31-C39.



Figure 20. Sea-shells. Photo: THOMPSON and SCRANTON 1943, 359, fig. 60a.

clam shells, attached to the exterior in the role of a base. The animal literally expands in space. It is not an element on the surface but has acquired three dimensions. Some examples from the late 3rd century have satyrs' heads or small female heads⁵⁵ instead of shells. The shape of these vessels became popular in the 3rd and 2nd century with the extended family of the Hellenistic hemispherical mold-made relief bowls. The earliest example of the hemispherical bowl with sea-shells comes from Menon's Cistern in the Athenian agora, is decorated in the West Slope technique and bears the inscription ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ⁵⁶ (fig. 19).

A date in the 3rd century can be ascribed to another example of this type of pottery found in Athens⁵⁷ (fig. 20). This bowl also rests on three clams and bears an inscription rendered with white clay stating ΔΩΠΟΘ... perhaps ΔΩΠΟΘΕΟΥ or ΔΩΠΟΘΕΑΣ.

The plastic decoration of vessels is attested as early as the 7th century BC. However in the 4th century plastic decoration entered into vogue once again.⁵⁸ The repertoire used does not include so many "demonic" motifs as before, but is limited in more symbolic themes, usually deriving, as we have already mentioned, from the iconographical circles of Dionysos and Aphrodite.⁵⁹

The motif of the small sea-shells seems to be associated with the birth of Aphrodite, a theme that became popular in the 4th century⁶⁰ (fig. 21). In the



Figure 21. Aphrodite and the sea-shell. Photo: LIMC II (1984), no. 1013 s.v. Aphrodite (A. DELIVORIAS *et al.*).

Hellenistic Era, the birth of Aphrodite and also the shell commemorating the event are frequently repeated (fig. 22). The theory that these small shells derive from the same repertoire, the cult of the goddess of love, is a valid one. Plutarch states that, due to the birth of the goddess from the sea, all sea creatures were considered sacred.⁶¹ In this light, the inscription ΑΦΡΟΔΙΤΗ on the earliest example from the Athenian agora seems to explain the relationship between the goddess and the shells. The idea that the shells represent Aphrodite in some way seems to be confirmed by the fact that on later examples, instead of three plastic shells we find three female heads, perhaps the goddess herself. The fact that other examples bear satyr heads, along with the fact that similar vessels have inscriptions such as ΦΙΛΙΑΣ or ΔΩΠΟΘ... does not contradict this hypothesis. The original meaning behind the motif may be easily lost with the passing of time and the endless repetition of a stereotype.⁶²

With the mass production of the mold-made relief bowls (fig. 23) the small shells are stripped of their

55. Rotroff 1982, 45, no. 1, pl. 1; Watzinger 1901, 75-76, no. 20.

56. Miller 1974, 204-205, no. 34, pl. 15, 30.

57. Thompson and Scranton, 1943, 334 note 56 and 359, fig. 60a.

58. Drougou 1990, 94-95.

59. Metzger 1951, 67ff, 111ff.

60. Claassen 1998, 203-204; Metzger 1951, 67ff. See also LIMC II (1984), 103-104, nos. 1011-1017, 116-117, nos. 1183-1188 s.v. Aphrodite (A. Delivorias *et al.*); Έρωας: από τη θεογονία του Ησιόδου στην ύστερη αρχαιότητα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Athens 2009, 79-80, no. 1.

61. Plut., *De soll. anim.* 35 (*Mor.* 983e-f).

62. Drougou 1990, 95-96.



Figure 22. Aphrodite and the sea-shell. Photo: LIMC II (1984), no 1183 s.v. Aphrodite (A. DELIVORIAS *et al.*).



Figure 23. Sea-shells. Photo: HOBLING 1923, 287, fig. 40.

meaning and become just another decorative motif,⁶³ and are soon discarded altogether. The hemispherical mold-made relief bowls have a different manufacturing technique than the sea-shell bowls.⁶⁴ The sea-shell bowls feature clams made using a mold which are attached to the exterior of the cups.⁶⁵ The relief bowls were made entirely with moulds which included the marine creatures. A few examples from the first half of the 2nd century come from Sparta (fig. 23), while others from the second half of the 2nd century have been discovered in various regions of the Hellenistic world.⁶⁶

Another, rather small category of Hellenistic relief pottery is actually defined by the animal that adorns it, the frog. The frog, like the plastic sea-shells, is rendered in three dimensions, which is to say that it occupies a certain space both on the vase and beyond the surface of the vase. This peculiar group includes only one kind of shape: the kylix cup⁶⁷ (fig. 24). These vessels are decorated on their interior with stamped decoration and a plastic frog and have been found in a number of regions in the Hellenistic world: Athens, Amorgos, Delos, Rhodes, Pella, Kos, Knidos, Antioch and sites in Libya.⁶⁸ While the larger category of plain kylix cups without plastic decoration may be dated from the 2nd half of the 2nd century until the 1st century AD, the kylix cups with the frog, as far as we know, are all placed within the 1st century BC.⁶⁹

Most of the vases deriving from Minoa in Amorgos are fragmentary and decorated – apart from the appliquéd frog – with stamped palmettes and rouletting⁷⁰ (fig. 25). The plastic frogs are attached low on the interior wall of the vessels and face towards the rim. The same organization of the decorative scheme may be seen in a fragment from Delos⁷¹ where the frog is attached near the bottom of the vase and is flanked by two stamped lilies or palmettes. The frog as a motif, like other animals, is used for the decoration of Hellenistic and Roman lamps. However, it may also be seen in Sigillata pottery on the external side of vases.⁷²

The presence of the frog as a motif may be interpreted in many ways. In many cases terracotta figurines in the shape of a frog were related to the worship of certain deities (Apollo in Epidauros, Dionysos in Pergamum)⁷³. In other cases, the frog was inter-

63. Rotroff 1982, 52, no. 65, pl. 11.

64. Rotroff 1982, 4-5.

65. Rotroff 1982, 45, no. 2.65, pls. 1, 11; Mitsopoulos-Leon 1991, 62-63, 65-66, pls. 73-75.

66. Akamatis 1985, 17; Peignard-Giros 2000, 134, pl. 80a; Hobling 1923, 294-296.

67. Pappa 2004, 357-366.

68. Robinson 1959, 13, 14 no. F29, pl. 64; Rotroff 1997, 233 and Pappa 2004 (note 68), 359, notes 15-17.

69. Pappa 2004 (note 68), 359.

70. Pappa 2004 (note 68), 364-366, pls. 154-158.

71. Bruneau 1970, 249, no. D66, pl. 43.

72. Bruneau 1965, 98, no. 4382, pl. 25; Peignard 1997, 314-315.

73. Schäfer in his study of lamps from Pergamum relates the frog with the Dionysiac cycle: Schäfer 1968, 132, note 27, no. Q27, pls. 58-59.

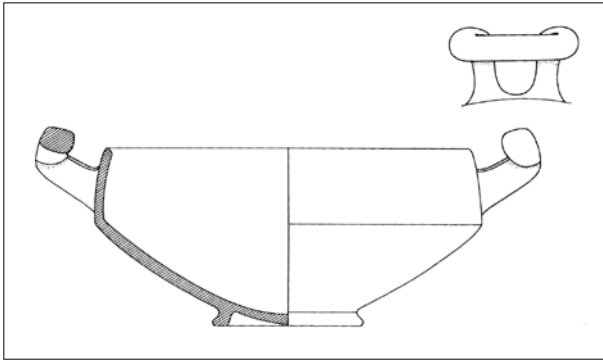


Figure 24. Kylix. Photo: PAPP 2004, pl. 153a.



Figure 25. Kylix with appliqué frog. Photo: PAPP 2004, pl. 157a-1.

preted as an apotropaic demonic figure or as a symbol of fertility and prosperity, while the connection of frogs with water and the worship of Nymphs was also studied.⁷⁴ Some inscriptions in Macedonia link frogs to the goddess Artemis.⁷⁵ In these inscriptions Artemis is called the Goddess of the Frogs: Ἀρτεμὶς Διγκαῖα, Βλαγανίτις.

However, archaeological material does not really provide evidence for a link between this amphibious animal and the cult of a specific deity, since the vessels come from various contexts. It is, in a way, simpler to assume that this particular animal was chosen to decorate drinking vessels for decorative purposes and because of its relationship with wine.

Having discussed the kylix with plastic frogs, we will now move on to another category of Hellenistic pottery which is decorated with animals in relief: the emblem bowls or Calenian bowls.⁷⁶ The emblem bowl is basically a handleless hemispherical or conical bowl which is decorated in its interior with a relief medallion or more rarely with an appliqué⁷⁷ (fig. 26). Examples of this particular type have been found in excavations in southern Italy, Greece, Asia Minor, Egypt, and southern Russia. The emblem bowls date from the 3rd century until the Roman Period. They are rarely found intact and, more often than not, only the relief emblem is preserved. A few representations of animals have been discovered among decorative motifs featuring people and gods, mythological scenes, demonic figures, and portraits. The animals, with a

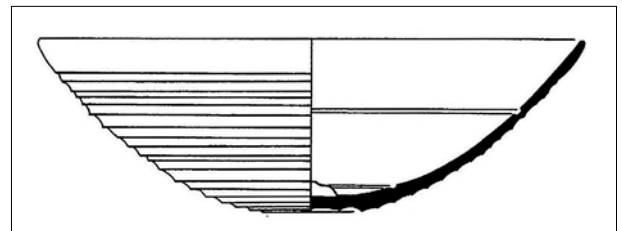


Figure 26. Emblem bowl. Photo: ROTROFF 1997, fig. 21, no. 333.

single exception, are never alone, but seem to accompany other figures and usually help determine who the figure is.

A good example is that of an emblem from Delos⁷⁸ which is decorated with a small child riding a panther (fig. 27). The panther in this scene plays the role of an attribute and helps identify the child with the young Dionysos. The panther was the god's sacred animal and there are many examples of Dionysos riding the beast.⁷⁹

Another example of an emblem bowl, from a vessel which was found intact on the Greek island of Leukas, is

74. Buschor 1934, 57, figs. 213, 216-217 for frogs in relation with water in Samos.

75. Hatzopoulos 1987, 397-412. The connection between Artemis and the frogs is being examined by P. Lévêque (1999).

76. Pagenstecher 1909; Courby 1922, 220-267; Edwards 1975, 90-92; Barr-Sharrar 1987, 11-13, 133-137; Mitsopoulos-Leon 1991, 55, 64. For more bibliography see: Callaghan 1981b, 59-70 and Rotroff 1997, 110-117.

77. Courby 1922, 224; Strong 1966, 111; Callaghan 1981b, 59-70.

78. Courby 1922, 246, no. 34; Reinach 1912, 110, no. 6; Jentel 1976, 111-112, 114-119, pl. 20, figs. 74-77; Manfrini-Aragno 1987, 136ff.

79. Lilimpaki-Akamati and Akamatis 2003, 17, fig. 15; LIMC III (1986), 461, nos. 430-434, 463, nos. 457-458 and 461, 467, no. 521 s.v. Dionysos (C. Gasparri), 522, no. 81, 526, no. 126, 527, no. 130 s.v. Dionysos in Peripheria Orientali (C. Augé), 532, no. 4 s.v. Dionysos/Fufluns (M. Cristofani), 552, no. 158 s.v. Dionysos/Bacchus (C. Gasparri).



Figure 27. Young Dionysos riding a panther. Photo: private file of the author, picture taken by P. I. Chatzidakis, Ephor of antiquities in Delos.

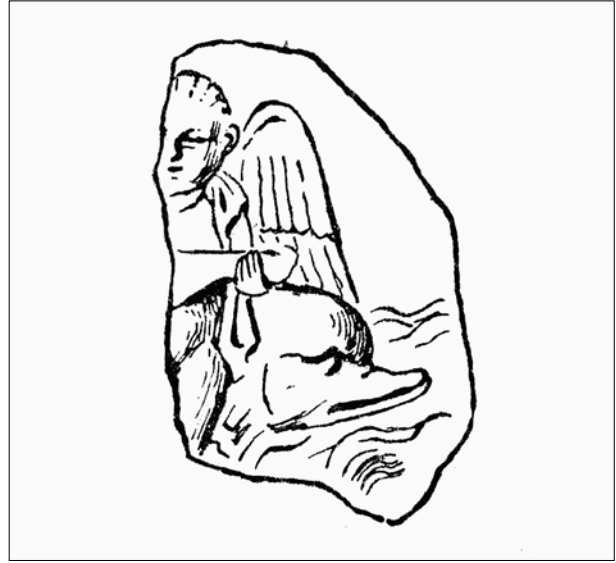


Figure 29. Eros riding a dolphin. Photo: COURBY 1922, 242, no. 27B.



Figure 28. Nymph riding a dolphin. Photo: ANDREOU I., «Σύνολα Ελληνιστικής Κεραμικής από τα Νεκροταφεία της Αρχαίας Λευκάδας», 202, pl. 150b, in: *Γ' Επιστημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική*, Athens 1994.

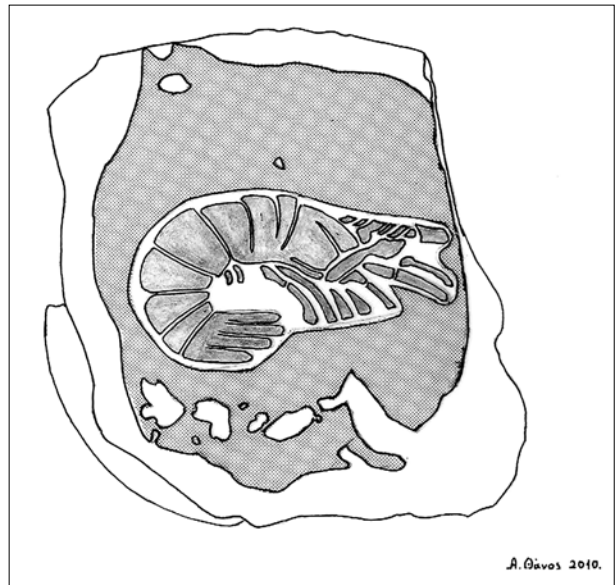


Figure 30. Shrimp. Drawing by A. Thanos.

decorated with a nymph riding a dolphin⁸⁰ (fig. 28). A similar, partially preserved emblem depicts Eros riding a dolphin.⁸¹ The same scene is represented in a fragmentary mould found in Alexandria⁸² (fig. 29). The motifs of Nymphs and Erotes riding a dolphin may be linked to the extended iconographical cycles of Dionysos and

Aphrodite. The Nymphs are closely related to Dionysos, as according to the myth, they looked after him when he was born, while Eros is associated with Aphrodite as he is her child. No deeper meaning is to be found in these motifs. It would appear that in general terms they were chosen just for their beauty and the fact that they easily fit in round surfaces.⁸³

80. Andreou I., «Σύνολα Ελληνιστικής Κεραμικής από τα Νεκροταφεία της Αρχαίας Λευκάδας», 202, pl. 150b, in: *Γ' Επιστημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική*, Athens 1994.

81. Pharmakowsky B., «Rußland», *AA* 27 (1912), 341, no. 21; LIMC III (1986), 867ff s.v. Eros (A. Hermay *et al.*). Also see Rotroff 1982, 56, nos. 177-178.

82. Courby 1922, 242, no. 27B.

83. E.g. Hoffmann and Davidson 1965, 228-231; Rotroff 1982, 65, no. 177-178; Vokotopoulou 1997, 270, no. 189; *Ερως: από τη θεογονία του Ησιόδου στην ύστερη αρχαιότητα*, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Athens 2009, 101-102, nos. 31-33.

Another marine creature that adorns the interior of these vases is the prawn or shrimp⁸⁴ (fig. 30). At least three examples of this animal have been found in Delos, while others are mentioned in excavations in Troy and Priene.⁸⁵ The prawn is either depicted tightly curled up, or in a looser position and it is occasionally encircled by rouletting. The examples from Delos should probably be dated to the 2nd c. BC.

The prawn is not a new element making its first appearance in the Hellenistic period. The motif is well known and attested from the red-figured fish-plates dating in the late Classical Period⁸⁶ (fig. 31). Their role must be interpreted as almost completely decorative and deprived of any symbolic or religious content.

Coming to an end in this presentation, we thought it would be necessary to mention another case of animal representation. On the group of vessels known as Pocola, dated to the first half of the 3rd c. BC, we have a rare example of the representation of elephants in the commemoration of a historical event (fig. 32). The name Pocola, which has been given to this group, derives from the Latin inscription *POCOLUM* which appears on a number of these vases.⁸⁷ The Pocola vases use a technique similar to Gnathia and West Slope, with added colors such as white, yellow, red, purple and brown.

Three of these vessels depict war elephants carrying "castles" and soldiers, and being followed by their young. The plates can be dated by the animal they are adorned with, to be from around 280/274 BC, as they can be related to Pyrrhos who was the first to use Indian elephants in the battle between Rome and Tarantum.⁸⁸ The usage of an animal, in this case the elephant, to commemorate Pyrrhos' Italian campaign is, as far as we know, unique.

In this paper we have examined the representations of animals in several examples of Hellenistic pottery. The examples mentioned include neither all of the known species that have been depicted on vases during the Hellenistic era, nor all of the Hellenistic productions. We have focused on a few characteristic examples and tried to cover different productions which derive from mainland Greece and its islands and the Greek colonies around the Black-Sea. Examples from Italy, either from Greek colonies or local workshops, have been included, since Hellenistic pottery presents a more or less common character, regardless of its provenance (Hellenistic *koine*).

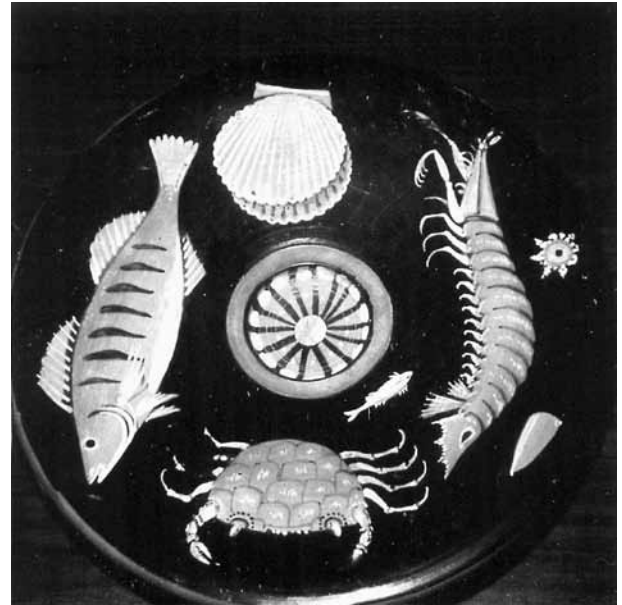


Figure 31. Fish-plate. Photo: MCPHEE and TRENDALL 1987, pl. C, no. 2.



Figure 32. Poccola vase. Photo: COARELLI and MOREL 1973, 57ff.

84. Courby 1922, 250.

85. The examples from Delos are unpublished. For the examples from the other sites see Courby 1922 (note 86) and Pagenstecher 1909, nos. 5, 80.

86. For red-figured fish-plates with or without shrimps see: Zindel 1998; McPhee and Trendall 1987.

87. Mostly shallow cups, oinochoae and plates. The production centers for these vessels were probably in Vulci and Latium and it is possible that they originated in Rome. Coarelli and Morel 1973, 57ff and Kotitsa 1998, 31-32, no. 30.

88. Green 1976, 188-189.

In the Hellenistic Period the change in the character of pottery is related to the changes which occurred in private life and the introduction of new ideas in religion.⁸⁹ Though animals could appear with other figures, as part of a larger composition, they were most often depicted on their own. Solitary animals, apart from their aesthetical value, usually constituted an icon which referred to a specific deity or which related to the usage of the vase. However, the original meaning behind a depiction of this kind may be easily lost with the passing of time and isolated animals become so common that it is not hard to interpret them as purely decorative motifs, removed from, though not entirely devoid of symbolic meaning.

Bibliography

- AKAMATIS, I. 1985: Πήλινες μήτρες αγγείων από την Πέλλα, Thessaloniki.
- BARR-SHARRAR, B. 1987: *The Hellenistic and Early Imperial Decorative Bust*, Mainz.
- 2008: *The Derveni Krater*, Princeton.
- BEAZLEY, J. 1984: *Attic Red-Figure Vase-Painters*, New York.
- BEHR, D. 1988: «Neue Ergebnisse zur pergamenischen Westbhangkeramik», *IstMitt* 38, 97-178.
- BOUZEK, J. 1990: *Studies of Greek Pottery in the Black Sea Area*, Prague.
- BRONEER, O. 1958: «Excavations at Isthmia: Third Campaign, 1955-1956», *Hesperia* 27, 1-37.
- BRUNEAU, P. 1965: *Délos XXVI: les lampes*, Paris.
- BRUNEAU, P. et al., 1970: *Délos XXVII: L'îlot de la maison des comédiens*, Paris.
- BUSCHOR, E. 1934: *Altsamische Standbilder III*, Berlin.
- CALLAGHAN, P. J. 1981a: «The Little Palace Well and Knossian Pottery of the Later Third and Second Centuries B.C.», *BSA* 76, 35-58.
- 1981b: «The Medusa Rondanini and Antiochus III», *BSA* 76, 59-70.
- 1992: «Archaic to Hellenistic Pottery», in: SACKETT, L. H. [ed.], *Knossos from Greek City to Roman Colony*, *BSA* suppl. 21, Oxford, 89-136.
- CLAASSEN, C. 1998: *Cambridge Manuals in Archaeology: Shells*, Cambridge.
- CLEMENT, P. A. 1955: «Geryon and others in Los Angeles», *Hesperia* 24, 1-24.
- COARELLI, F.; MOREL, J. P. 1973: «Pocola», in: *Roma Medio Repubblicana, Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a. C.* Ausstellungskatalog, Rome, 57-67.
- COLDSTREAM, J. N. 1999: «Knossos 1951-1961: Classical and Hellenistic Pottery from the Town», *BSA* 94, 351-52.
- COURBY, F. 1922: *Les Vases Grecs à Reliefs*, Paris.
- DROUGOU, S. 1990: «Ημίτομοι σκύφοι με πλαστικές επιθετες αχιβάδες», in: Μνήμη Δ. Λαζαρίδη, πόλις και χώρα στην αρχαία Μακεδονία και Θράκη, Thessaloniki, 89-96.
- EDWARDS, G. R. 1975: *Corinth VII, III: Corinthian Hellenistic pottery*, Princeton.
- EIRING, L. J. 2001: «The Hellenistic Period», in: COLDSTREAM, J. N. et al. [ed.], *Knossos Pottery Handbook*, *BSA Studies* 7, London, 91-135.
- FORTI, L. 1965: *La ceramica di Gnathia*, Naples.
- GASSNER, V. et al., 1997: *Forschungen in Ephesos (XIII / I / I): Das Südtor der Tetrakonos-Agora*, Vienna.
- GREEN, J. R. 1968: «Some Painters of Gnathia Vases», *BICS* 15, 34-50.
- 1971: «Gnathian Addenda», *BICS* 18, 30-38.
- 1976a: *Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn*, Mainz.
- 1976b: «An Addition to the Volcani Group», *AJA* 80, 188-189.
- 1977: «More Gnathia Pottery in Bonn», *AA*, 551-563.
- HATZOPOULOS, M. B. 1987: «Artémis Digaia Blaginitis en Macédoine», *BCH* 111, 397-412.
- HOBBLING, M. B. 1923: «Greek Relief Ware from Sparta», *BSA* 26, 277-309.
- HOFFMANN, H.; DAVIDSON, P. F. 1965: *Greek Gold: Jewelry from the Age of Alexander*, Mainz.
- JENTEL, M. O. 1976: *Les gutti et les askoi à reliefs étrusques et apuliens: Essai de classification et de typologie*, Leiden.
- KARAMITROU-MENTESIDI, G. 2008: *Αιανή: αρχαιολογικοί χώροι και μουσείο*, Kozani.
- KOTITSA, Z. 1998: *Hellenistische Keramik im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*, Würzburg.
- LÉVÊQUE, P. 1999: *Les grenouilles dans l'antiquité. Cultes et mythes des grenouilles en Grèce et ailleurs*, Paris.
- LILIMPAKI-AKAMATI, M. 1994: *Λαξευτοί Θαλαμωτοί Τάφοι της Πέλλας*, Athens.
- 1996: *Το Θεσμοφόριο της Πέλλας*, Athens.
- LILIMPAKI-AKAMATI, M.; AKAMATIS, I. [ed.] 2003: *Pella and its environs*, Thessaloniki.
- MALTEN, L. 1914: «Das Pferd im Totenglauben», *JdI* 29, 179-255.
- MANFRINI-ARAGNO, I. 1987: *Bacchus dans les Bronzes Hellenistiques et Romains*, Lausanne.
- MCPHEE, I.; TRENDALL, A. D. 1987: *Greek Red-Figured Fish-Plates*, Basel.
- METZGER, H. 1951: *Les représentations dans la céramique attique du ive siècle*, Paris.
- MILLER, S. G. 1974: «Menon's Cistern», *Hesperia* 43, 194-245.
- MITSOPOULOS-LEON, V. 1991: *Forschungen in Ephesos (IX/2/2): Die Basilika am Staatsmarkt in Ephesos Kleinfunde*, Vienna.
- PAGENSTECHER, R. 1909: *Die Calenische Reliefkeramik*, *JdI-EH8*, Berlin.

89. Akamatis 1985, 6ff.

- PAPPA, V. 2004: «Κύλικες βατραχοφόρες από τη Μινώα Αμοργού», in: Στ' Επιστημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική, *Vols 17-23 April 2000*, Athens, 357-366.
- PATSIADA, V. 1983: «Κεραμική του τύπου της "Δυτικής Κλιτύος" από τη Ρόδο», *ΑΔ* 38 (1990), *Μελέτες*, 105-210.
- PEIGNARD, A. 1997: «La vaisselle de la Maison des Sceaux (Délos)», in: *D'Επιστημονική Συνάντηση την Ελληνιστική Κεραμική*, Athens, 308-316.
- PEIGNARD-GIROS, A. 2000: «La céramique trouvée dans les fosses du péribole Est du sanctuaire d'Apollon à Délos», in: *Ε' Επιστημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική*, Athens, 131-136.
- PIRENNE-DELFORGE, V. 1994: *L'Aphrodite grecque: contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, KERNOS Suppl. 4.
- REINACH, S. 1912: *Repertoire de Reliefs Grecs et Romains*, II, Paris.
- ROBINSON, D. M. 1950: *Excavations at Olynthus XIII: Vases Found in 1934 and 1938*, Oxford.
- ROBINSON, H. S. 1959: *The Athenian Agora V: Pottery from the Roman Period*, Princeton.
- ROSTOVITZ, M. 1972: *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, Oxford.
- ROTHOFF, S. I. 1982: *The Athenian Agora XXII, Hellenistic Pottery. Athenian and Imported Moldmade Bowls*, Princeton.
- 1991: «Attic West Slope Vase Painting», *Hesperia* 60, 59-102.
- 1997: *The Athenian Agora XXIX, Hellenistic Pottery. Athenian and Imported Wheelmade Tableware and Related Material*, Princeton.
- 2004: «Attic West Slope Ware», in: DROUGOU, S. et al. [ed.], *Στ' Επιστημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική*, Athens, 657-662.
- SCHÄFER, J. 1968: *Pergamenische Forschungen: Hellenistische Keramik aus Pergamon*, Berlin.
- SGOIROPOULOU, CH. 2000: «Η εικονογραφία των γυναικείων κεφαλών στα αγγεία Κερτς», *ΑΔ* 55 *Μελέτες* [published 2004], 213-234.
- STRONG D. E. 1966: *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, London.
- THOMPSON, H. A.; SCRANTON, R. L. 1943: «Stoas and City Walls on the Pnyx», *Hesperia* 12, 269-383.
- TRENDALL, A. D. 1971: *Greek Vases in the Logie Collection*, Canterbury.
- VOKOTROPOULOU, I. 1997: *Αργυρά και Χάλκινα Έργα Τέχνης*, Athens.
- WALKER, A. S. [ed.] 1996: *Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection*, Mainz.
- WATZINGER, C. 1901: «Vasenfunde aus Athens», *AM* 26, 50-102.
- WEBSTER, T. B. L. 1968: «Towards a Classification of Apulian Gnathia», *BICS* 15, 1-33.
- WOYSCH-MÉAUTIS, D. 1982: *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaïque à la fin du IV^e siècle av. J.-C.*, Lausanne.
- ZINDEL, C. 1998: *Meeresleben und Jenseitsfahrt: die Fischteller der Sammlung Florence Gottet*, Zurich.

1. Semanticity, Articulation, Writability: The Frontier Spaces between Man and Animal in Ancient Greece

In classical antiquity the animal was, among other aspects, a subject that was “good for thinking about” the identity of the human being; the specific peculiarities of the latter are brought out merely by considering the differences with the peculiarities of the former. In the philosophical texts some authors saw the differences between animals and man as a question of quality (the “discontinuistic” view) and others as a question of quantity (the “continuistic” view). Language plays a fundamental role in discriminating the specificity of man in relation to animals in both the cognitive and articulatory fields. In this paper the overall works of Aristotle are taken into account, distinguishing between the biological texts (such as *Historia animalium* and *De partibus animalium*), in which the philosopher proposes a “continuistic” view, and the others (such as *De interpretatione* and *Poetica*) in which he offers a “discontinuistic” view. The reason for this difference in perspective is that in the biological texts it is the articulatory aspects that are at stake, whereas in the other texts the focus of discussion is the problem of *logos* and the conventionality of nouns, with their possibility of being written, decomposed and recombined.

Keywords: animals, Ancient Greece, Aristotle, language.

2. The Animals of the Fables

The animals of the Greek fables, such as the lion, the fox, the crow, the ass, the eagle, the monkey, etc., were already present in earlier genres of Greek literature. In the fable, however, they are the actors in brief dramatic sketches and they take on an unmistakable allegorical function. The society of beasts reflects and parodies human society. Significantly, these animals from Aesop's zoo have reason and speech, i.e. *logos*. They become rational and are no longer “*áloga*”. Therefore, like human beings, they must face up to the hard “struggle for life”. Success in the fables depends on strength and cleverness. The smart fox often becomes the hero – or may be the anti-hero – of this pitiless world. Here the lion, the wolf, and the eagle do not always triumph with their superior strength. The fable has a educational purpose: it shows by example that human society is heartless, like animals in the jungle. Over many centuries the European fabulist tradition translated and popularized the Aesopic apologues in other languages, through the works of Phaedrus, La Fontaine, Iriarte, Samaniego, and other famous authors.

Keywords: animals, Ancient Greece, Aesop, fables.

3. Animal Choruses in Comedy

This essay attempts to present the role and function of animal choruses in Old Comedy in connection with the iconographic representation of (animal) choruses in Archaic Greece. The first part surveys several questions posed by the archaic representations of padded dancers, *komasts* and animal choruses. The second focuses on the animal choruses in Aristophanic comedy and discusses in particular the role of horses in *Knights*. The main conclusion is that animals in comedy are almost never animals proper, but rather metaphors, and that in *Knights* they may not be present at all. In general, the great variation in the use of animals in Aristophanic choruses makes it very difficult to guess the significance of the animals in the various archaic depictions.

Keywords: animals, Ancient Greece, comedy, chorus.

4. Herodotus' Scythians. Smugglers between Nature and Culture

In many ways, the Scythians described by Herodotus belong to the savage and mythical world of the *eskhatiai*, as they evolve within its borders. However, even though they are culturally and spatially far from the Greek reader, under the Investigator's quill they have many traits in common with the religious Hellenic heroes, which make the Scythians almost familiar. The Scythian is at the same time strange, bestial, noble, a warrior and heroic, without Herodotus applying a progressive scheme from savage to civilized. By establishing a system of offbeat values, far from the limits imposed by the common representations, the author describes in an original and lively way a space with uncertain limits, with moving borders, and with a singular way of life – nomadism – which is between nature and culture. The Scythian nomadism becomes as real as it is symbolic: this strange figure pays no heed to boundaries, whether they are physical or imaginary.

Keywords: Scythians, Herodotus, space, nomadism, border.

5. The Purpose of Animals in Greek Toponyms: Some Examples

The *corpus* of toponyms with animal names, made up from Periegetan texts, shows some ideas about the kind of places that can be attributed to animals. The animal is an important element in foundation myths, in some cases bound to cosmogonic schemes, like the first foundations after the Flood. However, its name is associated with pre-foundational places, with those elements from nature that mark the phase prior to the appearance of the polis. Rivers, fountains, headlands, bordering mountains and other outstanding points along the routes appear in the foundation stories and take an animal name, as do the most ancient human towns. They are the *tekmeria* that allow one to get one's bearings and to open the first *poroi* that lead to the aculturation of the habitable space.

Keywords: animals, space, toponym, foundation, Periegetan texts.

6. The Dolphin, Showing the Way from Delos to Delphos

The Greek god Apollo was not only a builder but an urban planner. He ordered the space from a central point; he opened roads and founded sanctuaries, transforming the forest that covered Greece in a homely space. Later, Apollo would help the founders create new settlements, assisting them over the seas that had to be crossed to reach the promised land that was Magna Graecia. This help was easy: Apollo transformed himself into a dolphin or used a flock of cranes that drew an arrow in the sky as they flew – Apollo was the best archer, and arrows are signs that indicate the correct way – followed by the colonists. However, dolphins were not only in the sea: the Dolphin constellation might have been followed by the Greeks when they were travelling from abroad to Delphos, Apollo's main shrine.

Keywords: dolphin, Apollo, space, foundation, Delphos.

7. Why Does the Bear Go Around the Pole?

The aim of this paper is to study the relationship between the bear and the Great Bear (Ursa Major), assuming a general astro-mythic coherence in the Greek culture. The inadequate design of the heavenly Bear does not prevent us from investigating the implicit or explicit existence of an overlap and mutual influence of the three ontologies involved (zoology, astronomy, mythology). The survey, which deals successively with the generic (bear), then heroic and personal identity (Callisto) of UMa, highlights the theoretical difficulties of the confrontation, and the considerable heterogeneity of the different areas and levels of representation. Finally, there appears

to be an absence of a clear program of stellar mythology, despite the invention of a literary genre that seems to be conceived in that scope, namely catasterismic literature.

Keywords: Great Bear, bear, astronomy, Ursa Major, mythology.

8. Animals and Imagination in North-Western Greece

Plutarch's passage about the oath exchanged between the king and his people in the sanctuary of Zeus *Areios* in Passaron is not alone in informing us of the procedure for the oath-sacrifice rite in Molossia (*Pyrrhos*, V, 5). In fact, analysis of the other literary sources shows that in this case an ox was cut into small pieces, but that it was not eaten by the participants, nor dedicated to a divinity. The real and/or mythical presence of pigeons at Dodone (*peleiai*) probably dates back to a remote period, and does not seem to bear any relationship to the worship of Dione or Aphrodite in the sanctuary. These small migratory birds participate in an original and liminal way and in the Dodonean year. As for the dogs of Molossia, the characteristics given to them by the ancient Greek authors show that they did not guide the flocks, a role reserved for the shepherds, but defended the integrity of the herds against attack by wild animals and, in the style of Cerberus, forbade the animals to leave the group. The animal, through its migratory routes, transhumant and pastoral, creates places, forges spaces, or contributes to managing them; then they are as much political and geographical as they are mental.

Keywords: oath-sacrifice, *peleiai*, Dodona, Passaron, Molossian dogs, ancient pastoralism.

9. Pictures of Animals on Greek Coins or Animal Triumph

In the Greek world, the coin can be considered an instrument of power and, at the same time, a display of ethnic feelings and civic unity. It could transmit such messages and also classical Greek coins developed a basic role, being much more present than human figure, except for the depictions of gods. Representations of members of the animal kingdom in different postures and covering a wide range of types and species are clearly in the majority. The different animal figures, apart from reflecting ethnic connotations, acted as territorial markers through a careful typological selection. This continued until the turning point brought about by the rule of Alexander the Great and the Hellenistic world, when the human image gradually imposed its presence as a manifestation of what has been considered the triumph of *logos*.

Keywords: coin, myth, territory, polis, animal-sign, *zôon*.

10. Altered Nature. Images of Animal Metamorphosis in Ancient Greece

With regard to the symbolic representation of animal metamorphosis in Ancient Greece, we will examine how fascinating it was to be another living being, and the fear provoked by the loss of the human entity. We will evaluate the key readings that vary from the god profiting from it to the burden applied to the heroes. Independently of the actor, the metamorphosis was mostly a result of a confrontation between humans and the world of the Gods, away from regulated places like sanctuaries.

At this point, we will stop and look at some examples of divine metamorphosis, such as Zeus who was transformed into a bull to rape Europa, Nereida Thetis who used it to escape from Peleus, and other heroes including Actaion, Callisto, Io, Procne and Philomela, Tithonos, Arachne, and magicians like Circe.

Keywords: metamorphosis, Greek mythology, iconography, animals.

11. Representations of Animals in Hellenistic Times: Some Examples from Pottery

Animals constitute a well known and loved motif in the decoration of ancient pottery. During the Hellenistic period a reduction of the decorative themes and the space they occupied can be observed. Among the remaining themes are the horse, the dove, the swan, the panther or leopard, the mussel or clam, the dolphin, the frog and the prawn. The stated examples include neither all the known species that have been depicted on painted vases or in relief during the Hellenistic era, nor all the Hellenistic productions. This paper tries to cover different productions that derive from mainland Greece, its islands, the Greek colonies around the Black Sea and examples from Italy, either from Greek colonies or local workshops (Hellenistic *koine*).

Keywords: Hellenistic pottery, animals, representations, symbols.

