

DEL SIMBOLISME ERÒTIC DE LA IMATGE DEL CAVALL

Josep M. Gómez Pallarès
Universitat Autònoma de Barcelona

ABSTRACT

In this paper the author analyses some passages from the Greek literature, earlier than the hellenistic epigramm, where there appears some horse images with an erotic interpretation which are the starting point to study the transmission of the elements from these images through tradition.

A propòsit d'un treball recent sobre els epigrames eròtics dels llibres v i xii de l'*Antologia Grega* que devien haver format part de la *Garlanda* de Meleagre de Gàdara, en el qual miràvem d'establir i analitzar els motius i els tòpics eròtics més estesos de l'epigrama hel·lenístic, vam tenir ocasió de comentar un grup d'epigrames elaborats sobre la base d'una imatge hípica. L'estreta relació d'uns epigrames amb els altres, tot i la distància en el temps entre ells, és evident. La recurrència d'uns mateixos elements i l'aplicació d'unes mateixes imatges a un context eròtic similar palesen la influència dels uns sobre els altres i mostren, una vegada més, la *variatio* com un dels procediments més habituals de composició de l'epigrama hel·lenístic. Alhora es fa evident que els epigrames comentats han de reposar sobre una tradició comuna, que com veurem arrenca des de la mateixa poesia lírica. Les imatges hípiques són ben presents en la literatura grega des dels mateixos poemes homèrics, però és sobretot en la literatura simpòtica que la metàfora de cavall apareix associada a un context eròtic més o menys explícit, de vegades per a explicar senzillament una trivial aventura amorosa. Ara, doncs, volem revisar alguns passatges de la literatura grega, prou coneguts tots ells, en què apareix una imatge hípica, amb especial atenció a aquells casos en què aquesta imatge apareix en un context eròtic, per tal de veure la manera com els diversos tòpics i els elements que configuren la imatge en cada cas han anat passant d'un gènere a l'altre, d'uns autors als altres, fins a arribar a aquests primers epigrames hel·lenístics de què parlàvem.

Les imatges hípiques apareixen ja de bona hora en els poemes homèrics, però estan deslligades encara de qualsevol interpretació eròtica. Vegem per començar els coneguts versos 506s. del cant VI de la *Iliada*:

ὥς δ' ὄτε τις στατὸς ἵππος, ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ,
 δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίοιο κροαίνων,
 εἰωθὼς λούεσθαι ἐϋρρείος ποταμοῖο,
 κνυδιῶν ὕψου δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
 ὅμοις αἰσσοῦνται· ὁ δ' ἀγλαΐηφι πεποιθὼς,
 ὄμιφα ἔ γούνα φέρει μετὰ τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων.

Aquest fragment de la *Iliada* ens situa en el moment en què Hèctor i Paris tornen a la lluita. Paris, revestit de la seva armadura de bronze, cerca Hèctor per marxar plegats al combat. La intenció d'aquests versos és clara. Volen destacar l'excel·lència de la figura de Paris. Per a aconseguir-ho Homer se serveix de la comparació de l'heroi amb el cavall vigorós la noblesa del qual el fa excel·lir entre els altres cavalls. La imatge s'ha d'entendre com una imatge descriptiva i eloqüent, amb cap més referència que la suggerida de forma immediata per la imatge mateixa. La fermesa en l'actitud de Paris davant del combat i el seu noble aspecte conviden a la comparació de l'heroi amb el cavall que galopa en llibertat prats enllà. De la comparació, en destaca sobretot la fortalesa del cavall, de cos i d'esperit també, comparable a la de l'heroi conscient de la difícil comesa que té per davant. Acabat de menjar i tip d'ordi (v. 506), el cavall trenca el ronsal i fuig al galop batent el pla a la recerca de la seva llibertat (v. 507). Galopa cofoi i amb el cap ben dret, amb les crineres voleiant al vent (vv. 509-10), símbol aquest de la seva esplendent vigoria de la qual es refia (v. 510). Paris ha de suggerir en el públic oient aquesta mateixa imatge. És com si la figura heroica de Paris hagués de trobar la llibertat en el combat, la mateixa llibertat que és costum per al cavall: «el cavall galopa pel pla acostumat com està a banyar-se al riu d'aigües belles» (v. 507) i «els seus ràpids genolls el porten al lloc de costum on pasturen les eugues» (v. 511).

Serà interessant de tenir presents aquests versos d'Homer per tal com alguns dels elements que configuren aquí la imatge hípica són els mateixos que utilitzen després, en el sentit que ara ens interessa, Safo, Anacreont o Teognis. No debades en la poesia èpica el cavall és el símbol de la bellesa superba i de l'altivesa de caràcter¹. En Homer, és clar, la imatge és senzillament descriptiva i no té les connotacions eròtiques que té en els lírics posteriors. La recurrència d'elements, però, no és casual.

A cavall entre la poesia èpica i la poesia simpòtica, Semònides també recorre a les imatges hípiques en alguns dels seus poemes i les utilitza en un sentit encara similar al d'Homer. Ens referim concretament als frag-

¹ E. DELEBECQUE, *Le cheval dans l'Iliade*, París, 1951.

ments **5D** i **7D**, aquest darrer corresponent al conegut «Catàleg de les Dones», en el qual Semònides estableix una singular i a tots els efectes menyspreadora relació entre uns suposats caràcters-típus de la dona i les conductes d'algunes espècies d'animals. En els versos 43-9 d'aquest fragment Semònides identifica un d'aquests caràcters amb l'ase. Com l'ase, diu, cal fuetejar la dona si se'n vol treure res de bo. Aquesta mena de dones no sap fer altra cosa que menjar i, —afegeix Semònides— no s'hi mira gaire en qüestions d'amor perquè amb no gran cosa ja queda satisfeta. L'aplicació de la imatge hípica en aquest versos de Semònides és similar a les imatges d'Homer i també aquí la comparació es basa en l'ἦθος propi de l'animal. Com en Homer, doncs, la imatge pretén ser prou suggerent per ella mateixa i la seva aplicació respon només a la seva immediatesa.

El mateix podríem dir dels versos **57-66** del mateix fragment, on la comparació és ara amb l'euga d'exquísida bellesa i llargues crineres. Aquesta només té cura del seu aspecte físic i no és gens apta per a les feines de la casa. Tota la seva preocupació és portar la cabellera, llarga i frondosa, ben pentinada (χαίτη), ben engalanada amb flors. La crinera del cavall, la χαίτη, com en Homer i altres autors posteriors, és un símbol de l'altivesa i l'elegància del cavall.

Semblantment el fragment **5D**:

ἄθηλος ἔπρω πῶλος ὡς ἅμα τρέχει.

«Li corre al costat com el poltre que l'euga ja no cria», diu Semònides, que aplica la imatge del poltre que corre al costat del cavall adult al jove que deixa la protecció de la mare per a seguir els ensenyaments dels més grans². Per bé que en un sentit més figurat que no en els versos anteriors, la referència de la imatge hípica contigua essent aquí immediata i la imatge pretén ser descriptiva per ella mateixa.

En un ordre de coses ben diferent cal interpretar les imatges del fragment **1P d'Alcmà**, el molt conegut i llargament comentat *Parteni* del Louvre. Els versos 45-59 i, més endavant, els versos 92-5 ens mostren tot un seguit d'imatges hípiques d'una naturalesa ben diferent a les que hem vist en Homer i Semònides. La seva correcta comprensió passa forçosament per la comprensió del culte religiós en el context del qual s'emmarca l'execució de l'oda. No podem perdre de vista, doncs, aquest context cultural per a

² Cf. Ar. *Lys.* 881.

interpretar el sentit real implícit en cadascuna de les diverses referències als cavalls d'aquests versos corals.

La comparació d'Hagesicora i les coreutes amb un ramat d'animals no és gratuïta. S'explica, en primer lloc, pel caràcter institucional de les ἀγέλαι a Esparta, els grups en els quals s'aplegaven els nois de set a dinou anys per a rebre una formació conjunta. Si Alcetà compara les noies justament amb els cavalls és degut no solament al fet que des de la mateixa poesia èpica el cavall simbolitza la bellesa orgullosa i conscient de si mateixa, sinó també, caldrà tenir-ho present, a la mateixa filiació religiosa del cor d'Alcetà. Abans d'analitzar com es concreta la imatge recordem de passada l'estructura global del poema.

El text és incomplet i té algunes llacunes, però tant l'estructura general del poema com el seu contingut són clars i responen a l'estructura i al contingut propis dels cants corals. N'hem perdut la invocació inicial però n'hem conservat, molt fragmentàriament, els versos corresponents al mite (vv. 1-12), amb el *Catàleg dels Hipocòontides*, a la gnome (vv. 13-21), al segon mite (vv. 22-39) i a la segona gnome (v. 36). N'hem conservat també els versos corresponents al que podríem considerar l'actualitat del poema, en els quals Alcetà ens parla de dues noies, Agidó i Hagesicora (vv. 39-49) d'Hagesicora i les Plèiades (vv. 50-63), dels cants d'Hagesicora (vv. 64-77) i de la cerimònia en honor d'Aotís (vv. 78-91), la deessa a qui el cor de noies vol complaure amb l'execució de l'oda. El poema tanca un passatge final molt mal conservat de difícils reconstrucció i intèrpretació (vv. 92-101). El *Parteni*, el componen, doncs, dues parts perfectament diferenciables l'una de l'altra, la part religiosa corresponent al mite i a les sentències morals i la part «cívica» corresponent a l'actualitat del poeta. És en aquesta segona part que Alcetà ens parla del concurs coral a propòsit del qual utilitza la imatge hípica que tot seguit comentarem. Concretament en els versos 45-59 i, més endavant, en els versos 92-5:

45 ... δοκεῖ γὰρ ἡμεν αὐτὰ
ἐκπρεπῆς τῶς ὥπερ αἴτις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων.

50 ἧ οὐχ ὄρηις; ὁ μὲν κέλης
φενητικός· ἅ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιάς
Ἐγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς ὡς ἀκήρατος·

55 τό τ'ἀργύριον πρόσωπον
διαφάδαν τί τοι λέγω;

Ἄγεσιχόρα μὲν αὐτα
ἃ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδῶ τὸ φεῖδος
ἵππος Ἴβηνώϊ Κολαξαῖος δραμήται·

(...)

92 τῶ]ι τε γὰρ σθηφόρῳι

..] τῶς ἐδ.....

τ[ῶ]ι κυβερνάται δὲ χρῆ

95 κ[ῆ]ν νᾶι μάλιστ' ἀκούην·

En els versos 39-40 Alcetà ens diu quina és la veritable intenció del poema: lloar la bellesa d'Agidó, una noia «que resplendeix com el sol». Sorprenentment, però, l'elogi de la noia no continua en els versos següents, com fóra lògic de pensar a partir d'aquests versos inicials, sinó que és bruscament interromput perquè Hagesícora, la cap del cor, no vol que es parli ni per bé ni per mal de cap possible rival seva. Alcetà inicia a partir del vers 41 l'elogi de la bellesa d'Hagesícora servint-se d'una imatge hípica: «ella excel·leix entre les seves companyes de la mateixa manera que excel·leix entre les bèsties (ἐν βοτοῖς) un cavall robust (πηγός), guanyador de trofeus (ἀεθλοφόρος), de cascós ressonants (καναχάπους), un cavall de somnis (τῶν ὑποπετροιδίων ὄνειρων)». Heus aquí plantejada la primera imatge hípica del fragment.

El ressò èpic dels epítets utilitzats és evident: la comparació recorda aquella altra d'Homer (*Il.* II, 480 ss.) en què Agamèmnon és comparat amb el brau que senyoreja entre els ramats de vaques. Hagesícora té, respecte a les companyes que l'encerclen, la mateixa posició d'Agamèmnon respecte als seus soldats. Homer i Alcetà utilitzen tots dos el mateix epítet, ἐκπρεπής, per a referir-se a l'excel·lència dels seus personatges respectius. En un context coral com el del fragment d'Alcetà, l'epítet es refereix al paper de corega d'Hagesícora i, en conseqüència, βοτόν, que genèricament designa un ramat d'animals de pastura, més específicament una cavallada³, es refereix al cor.

Tots aquests epítets indirectament aplicats a Hagesícora són, en efecte, epítets comunament aplicats als cavalls i sempre descriuen l'harmonia i la bellesa física de l'animal. Els tres primers recorden algunes formes típiques de l'èpica. De fet Alcetà combina aquí una expressió homèrica (*Il.* IX, 121ss.), on Agamèmnon ens parla d'uns cavalls παγούς i ἀεθλοφόρους⁴, i una d'hesiòdica (*Cert.* 100) on, en boca d'Homer, Hesiòde ens parla dels

³ *Il.* XVIII, 521, *S. Aj.* 145, *Tr.* 690, *A. Ag.* 1415.

⁴ *Il.* XXII, 22, *Ibyc.* fr.2B, aplicat als cavalls, i *Pi. O.* 7.7 i *Hdt.* I 31, aplicat als homes.

cavalls *κοναχάποδες*⁵. Fins aquí, doncs, res de nou en Alcènà respecte a Homer i Semònides.

El fet que Hagesícora destaquí entre els altres cavalls com un «cavall de somnis» emfasitza l'extraordinària bellesa d'Hagesícora i ens insinua al mateix temps que les altres espècies de cavalls citades en els versos següents hauran de ser enteses com a símbols de la bellesa exòtica d'unes noies encisadores. En això, F. J. Cuartero, a qui devem un dels comentaris més seriosos i al nostre entendre més encertats del *Parteni*, destaca el paper innovador d'Alcènà respecte al passatge paral·lel d'Homer citat més amunt (*Il.* II, 480 ss.)⁶. La innovació d'Alcènà, remarca Cuartero, està, primer, en substituir els bous d'Homer per cavalls i, això és certament important, «en extraer los caballos del plano de lo real para trasladarlos al de la ficción mítica y onírica»⁷.

La imatge hípica continua encara en l'estrofa següent (vv. 50-4). En aquests versos Alcènà introdueix la comparació de la noia amb una raça exòtica de cavalls, amb un *κέλης φρηνητικός*, un corser vènet. Aquests versos presenten d'entrada una sèrie de dificultats quant a la seva interpretació. A quina de les dues noies, a Agidó o a Hagesícora, Alcènà atribueix les característiques d'aquesta raça exòtica de cavalls no queda del tot clar i les interpretacions són diverses.

Generalment s'interpreta, a partir de Page, que hi ha una correlació entre *ὁ μὲν κέλης φρηνητικός* (vv. 50-1) i *ἃ δὲ χαίτα / τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιάς / Ἀγεσιχόρας*. Així, la noia comparada aquí amb un corser vènet és Agidó. El sentit dels versos, llavors, és: «Agidó és bella com un cavall vènet, però la cabellera de la meua cosina Hagesícora resplendeix com l'or». D'altres, però, interpreten que *ὁ μὲν κέλης* del vers 50 estaria en relació opositiva amb el *ἃ δὲ δευτέρω* del vers 58⁸. En aquest cas aquests versos farien referència només a Hagesícora i el seu sentit seria: «el corser del qual acabem de parlar —la corega— és vènet i, a més, la seva cabellera resplendeix

⁵ *Il.* VIII, 409, Simon. fr.10P., Pi. N. 1, 6, E. *Hel.* 1314 i Ar. *Rhet.* 1405b24.

⁶ F.J. CUARTERO, «El Partenio del Louvre (fr.1 Page)», BIEH, tom. VI, fasc. 2, 1972, p. 50s.

⁷ Cuartero interpreta *ὑποπετριδίων ὄνειρων* com «los ensueños que moran al pie de la roca», pensant que pot fer referència a la roca de Leucade «dónde, de acuerdo con un mal conocido mito, residía el linaje de los sueños». També semblen haver-ho entès així l'escoliaista (Sch. A-49) i U. von Willamowitz (*Hermes*, XXXII, 1897, p. 253). D'altres, en canvi, i a partir del comentari de Dionís de Sidó (*Et. Mag.* 783, 20), s'estimen més de pensar en una metàtesi *πετρ-* < *πτει-* (val a dir que no testimoniada), entenent així que Alcènà fa referència als somnis «alats» (*Od.* XI, 207, E. *Hec.* 70s., *Et. Mag.* 783.24 etc.). Entre aquests darrers destaca D.L. Page i A. Garzya. M.L. West, tanmateix, considera lingüísticament impossible l'equació *ὑποπετριδίων* = *ὑπόπτειρος* i entén que l'adjectiu estaria compost de *πτειρ-* «roca» i *-ιδίος*, sufix característic dels adjectius amb idea de lloc. Els somnis, segons ell, s'amagarien sota la roca que fa ombra perquè és on la gent es refugia per a dormir.

⁸ F.J. CUARTERO, *op. cit.*, n. 96, p. 53.

com l'or». Alcmà, doncs, encara no hauria deixat de parlar d'Hagesícora i, per tant, κέλης estaria utilitzat com a sinònim de ἵππος del vers 47.

La discussió, però, no ens interessa ara tant com entendre el significat implícit de la comparació. G. Deveraux explica que Alcmà es referix a una raça de cavalls criada a Paflagònia⁹ i certament els cavalls de Paflagònia tenien fama de ser d'una categoria superba. El mateix Estrabó testimonia que els paflagonis eren criadors d'uns magnífics cavalls de sella¹⁰. Tot i que la identificació d'aquesta raça de cavalls, així com tampoc la de les races que apareixen en els versos següents, no és del tot clara, és important subratllar que han de tractar-se d'unes races exòtiques i de gran bellesa. Així doncs, la noia comparada amb el corser vènet destaca tant per la seva velocitat, implícita en la comparació amb el corser (recordem que ja en els versos anteriors Alcmà havia recorregut a fórmules pròpies de l'èpica per a emfasitzar aquest aspecte concret de la velocitat), com també per la seva exòtica bellesa. Bellesa que, al seu torn, Alcmà accentua encara més amb l'elogi de la cabellera de la noia, la χαίτη (element, com hem vist, recurrent en els fragments d'Homer i de Semònides, i també en els d'altres autors que comentarem més endavant), símbol de noblesa i d'elegància¹¹.

En l'estrofa següent, en els versos 56-7, s'interrompen de nou brusca-ment els elogis a Hagesícora: «Per què n'hem de continuar parlant? Aquesta és Hagesícora». A partir d'aquí, i en els dos versos següents, es reprèn el tema d'Agidó. I si abans trobàvem la comparació, sembla que d'Hagesícora, amb un corser vènet, ara la comparació és de dues noies amb un corser ibè i un de colaxè, respectivament. Amb aquesta nova imatge Alcmà vol ara ressaltar sobretot la velocitat de les dues noies en qüestió. De nou, però, tenim problemes d'interpretació. A quines dues noies es refereix? L'escoliaista ens indica que es tracta d'Hagesícora i d'Agidó. El sentit dels versos seria: «la segona en bellesa, Agidó, correrà com un cavall colaxè al costat de l'ibè (i.e. Hagesícora)». Tanmateix, F. J. Cuartero, que identificava abans el corser vènet amb Hagesícora, pensa, seguint Page, que πεδ³ Ἀγιδῶ és un sintagma preposicional d'acusatiu, amb la qual cosa el sentit llavors és un altre: «la que ve després d'Agidó quant a bellesa correrà com un cavall colaxè al costat de l'ibè», essent aquesta «segona en bellesa», com diu Page, «any member of the rank and file»¹². Per bè que aquesta segona sembla ser

⁹ G. DEVERAUX, «The Enetian Horse of Alkman's Partheneion», *Hermes*, 94 1966, p. 129-34, i «The Enetian horses of Hippolytos», *Ant. Class.*, XXXIV, 1964, p. 375-83.

¹⁰ Str. V 212. Cf. també X. *An* 5,6,8s., Eust. II, 361-10, tot i que Homer, a *Il.* II, 851s., ens parli dels paflagonis com uns hàbils criadors de mules.

¹¹ Cf. també Alcmà fr. 3.72 i Anacreont fr. 77G. (Θρηκίην σίοντα χαίτην), que fa al·lusió tant als cavalls de Tràcia com al costum dels seus habitants de dur els cabells llargs. Aquest sentit de «cabellera llarga i deixada anar» és el mateix que veiem a *Il.* XXIII, 141, Sim. fr.7, 65s. i Plini *H.N.* 8,164.

¹² D.L. PAGE, *op. cit.*, p.57.

la interpretació més coherent amb l'estructura i el contingut dels versos, tampoc ara no és aquesta la qüestió que més ens interessa. Sí, però, el sentit de la comparació. De nou és interessant la identificació d'aquestes altres dues races de cavalls. G. Deveraux¹³ identifica el cavall ibè amb una raça de cavalls procedent de Lídia¹⁴ i el colaxè amb una raça de corsers associada a la reialesa escita i coneguda pel nom de Ferghana¹⁵. Aquesta vegada, doncs, Alcman utilitzaria el terme Ἰβηνός per Λυδός i el terme Κολαξιαίος per Σκύθης, amb la presumible intenció de servir-se volgutament d'uns termes exòtics. La comparació ara rau més aviat en la velocitat de les dues races citades, no en la seva particular bellesa. El cavall lidi avantatjaria l'escita tot i que aquest no aniria gaire per darrera d'aquell. Però, per què Alcman insisteix tant a lloar la velocitat de les coreutes? No sembla que haguem de conformar-nos a pensar que es referix només a l'agilitat i a la gràcia de les noies en l'execució de la dansa coral. Si fos així tampoc no s'acabaria d'entendre el sentit del verb δραμήται del vers 59. Sens dubte és una qüestió que ha d'estar directament relacionada amb el ritus i el culte propis de la divinitat en aquest fragment celebrada. Tot sembla indicar que aquestes comparacions insinuen la celebració d'alguna mena de cursa una vegada acabada l'execució de l'oda, en algun moment al llarg de la nit i dins del marc de la mateixa παννυχίς dedicada a la misteriosa Aotis. Més endavant veurem com una possible identificació d'Aotis amb Hèlena justifica l'existència d'una tal cursa. D'altra banda tenim també coneixement d'algunes curses femenines de velocitat que podríem considerar paral·leles a les que ara suposem per a aquestes versos d'Alcman¹⁶.

L'oda continua segons l'esquema indicat fins que als versos 92ss. trobem encara una altra imatge hípica: «perquè al cavall davanter (l'han de seguir els altres cavalls) de la mateixa manera que cal obeir el capità en la nau». Els versos són certament molt fragmentaris, però el seu sentit sembla clar. Si el cor vol agradar Aotis cal que obeeixi les indicacions de la corega, de la mateixa manera que en la cursa els cavalls ζύγιοι obeeixen el cavall

¹³ G. DEVERAUX, «The Colaxian horse of Alcman's Partheneion», *C.Q.*, n.s. 15, 1965, p. 176-184.

¹⁴ St. Byz. s.v. Ἰβηταί.

¹⁵ El nom Κολαξιαίος és un hàpax. És segur que és d'origen escita que i rep el nom d'un heroi escita anomenat Colaxes o Colaxais, tingut per les famílies reials escites com un avantpassat gloriós comú. Cf. Hdt. IV, 5 i Valeri Flac VI, 48.

¹⁶ Coneixem algunes proves de velocitat exclusives per a dones. Hesiqui, per exemple, ens en cita unes a Lacedemònia (s.v. ἐνδρίωνας). També Pausània (V, 16, 2) ens parla d'unes curses de noies en el marc d'una cerimònia en la qual s'oferia un vestit a la imatge d'Hera argiva i se li sacrificava una vaca. El mateix Pausània (III, 13, 7) explica com onze noies conegudes per Διονυσιαίδες feien un δρόμου ἄγωνα. Cf. Pi. *Pae.* II, 99s. i VI 15, B. XI 40, 110 i XII 83, i F.R. ADRADES «Alcman, el Partenion del Louvre: Estructura e interpretación», *Emérita*, XLV, 1973, p. 323-44.

guia, σειραφόρος¹⁷, i en la nau tothom obeeix el capità. És clar que la imatge del cavall σειραφόρος fa referència a la funció pedagògica d'Hagesicora sobre les altres coreutes. Hagesicora té, respecte a les «eugues» que l'encerclen, la mateixa posició que tenia Agamèmnon entre els seus soldats. En un context coral com el d'aquest fragment d'Alcmà, el mot ἑκπρωπής aplicat a Hagesicora sembla fer referència al seu paper de corega i en conseqüència les que l'encerclen, el βοτόν, a les coreutes. Tanmateix diem al principi que la imatge no és gratuïta, sinó que està en relació directa també amb el fet que, a Esparta, dels grups de gent jove sovint se'n diu ἄγέλαι, «ramats». De fet el mot ἄγέλη té un sentit institucional a Esparta, ja que designa les unitats en què els infants mascles s'agrupen des dels set fins al dinou anys, edat aquesta en què l'infant deixa de ser un infant per passar a ser considerat un εἰρήν, preparat per a comandar les ἄγέλαι. Pel que fa a grups institucionals d'aquesta mena exclusivament integrats per noies, no sabem gairebé res, però Ateneu cita un fragment de Píndar en el qual se'n parla d'una ἄγέλη integrada per noies espartanes¹⁸. El mateix Píndar en un altre fragment ens parla d'un grup de cinquanta joves heteres que, curiosament com un grup de cavalls, s'uneixen en un sacrifici que Xenofont de Corint ofereix a Afrodita en senyal d'agraïment per una victòria seva a Olímpia¹⁹. Coneixem encara d'altres casos en què s'utilitza la mateixa imatge dels cavalls reunits en una ἄγέλη. Plató, per exemple, compara els νέους espartiates amb els polltres (πώλους φορβάδας) reunits en ramats (ἐν ἄγέλη), i es referix a la seva educació en els mateixos termes de la domesticació dels animals²⁰. L'explicació és immediata si amb Chantraine relacionem ἄγέλη amb ἄγωγῆ (ἀγειν), que en el vocabulari de l'hípica significa l'acte de conduir el cavall a mà²¹. Calame ens explica també que l'origen de les ἄγέλαι espartanes està en els antics clans familiars²². Certament les ἄγέλαι, en substitució dels antics vincles familiars, es devien agrupar atenent a raons geogràfiques, tot i que els seus membres encara es deien «cosins» entre ells²³. Això explica, és clar, que al vers 52 el cor anomeni «la meua cosina»

¹⁷ El mot σειραφόρος designa el cavall guia que en la quadriga s'enganxa a la part dreta del tronc perquè, més fort que els altres, realitzi el major esforç en les corbes. Cf. Hsch. s. v. σειραφόρον i Hdt. ΠΙ, 102, 3. La mateixa imatge a E. Ag. 842 i Ar. Nu. 1300 i Hom. II. XXIII, 316-21, aquí, però, des del punt de vista del guia.

¹⁸ Pi. fr. 112Sn. (Λάκαινα μὲν παρθένων ἄγέλαι).

¹⁹ Pi fr. 122.18Sn.

²⁰ Pl. Lg. 666e (... οἶον ἀθρόους πώλους ἐν ἄγέλη νεμομένους φορβάδας τοὺς νέους κέκτησθαι).

²¹ X. Eq. 6.4.

²² C. CALAME, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce Archaique*, Roma, 1977.

²³ Hsch. s. v. κάσιοι: οἱ ἐκ τῆς αὐτῆς ἀγέλης ἀδελφοί τε καὶ ἀνεψιοί. καὶ ἐπὶ θηλειῶν οὕτως ἔλεγον οἱ Λάκαινες.

a Hagesícora, referint-se més a una relació d'afinitat que no a un parentiu de sang.

La comparació de les dues noies amb cavalls s'explica també per la filiació religiosa del cor d'Alcmà²⁴. ¿A quina deessa, doncs, es refereix Alcmà quan parla d'Aotis? Els comentaristes no es volen posar d'acord si es tracta d'Artemis Ortheia o d'Hèlena, totes dues deesses de les noies virginals, o si es tracta d'alguna altra divinitat. Bowra i Calame s'inclinen a pensar que es tracta d'Hèlena recolzant-se en paral·lels com el de la molt coneguda cançó de les dones lacònies al final de la *Lisístrata* d'Aristòfanes (en aquest passatge d'Aristòfanes les dones espartanes, que reben el qualificatiu de πῶλοι, invoquen Hèlena en una cerimònia nocturna perquè dirigeixi la dansa amb què es disposen a honrar-la), els versos 1465 ss. de l'*Hèlena* d'Eurípides o el passatge 18.22 ss. de Teòcrit. La connexió entre aquests passatges i el fragment d'Alcmà sembla clara. En tots tres se'ns parla d'unes execucions corals i d'una cursa paral·lela a l'execució i a la cursa d'aquests versos d'Alcmà.

L'ús ritual de la imatge del cavall, a més, quedaria reforçat també per l'existència a Esparta d'una confraria de sacerdotesses anomenada Λευκίπιδες. Hesiqui ens explica que les Λευκίπιδες dibuixades en una joia de bronze que ell descriu són dues noies verges²⁵. L'existència d'aquestes Λευκίπιδες, la confirma Pausànies²⁶ i Bowra suggereix, anant més enllà del que l'evidència li permet, la possibilitat que les dues noies del cor d'Alcmà fossin aquestes Λευκίπιδες, que, com ens ha explicat Hesiqui, també eren dues²⁷. Paral·lelament coneixem encara altres casos en què el terme πῶλος era utilitzat en un sentit ritual, com el del culte tardà a Deméter i Persèfone, les sacerdotesses de les quals també rebien el qualificatiu de πῶλοι. Molt probablement d'altres cultes entrats en desús ens confirmarien aquest sentit ritual del mot.

En Homer i en Semònides hem destacat la immediatesa de la imatge hípica pel seu caràcter eminentment descriptiu. En Alcmà, en canvi, la imatge hípica té sentit només a partir del ritual i la seva comprensió va més enllà de l'efecte descriptiu dels elements que la componen.

²⁴ Cf. C. M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961, p.49s.; D. L. PAGE, *Alcman, The Partheneion*, Cap. III: «The religious Ceremony», Oxford, 1951, p. 69-82, i C. CALAME, «Il primo frammento di Alcmane ed il culto di Elena», *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, a cura di C. Calame, Roma-Bari, 1977, p. 103-19.

²⁵ Hsch. sv. πωλία· χαλκοῦν πήγμά τι φέρειν δὲ ἐπὶ τῶν ὤμων τὰς τῶν Λευκίπιδων πῶλους δύο δὲ εἶναι παρθένους φάσιν.

²⁶ Cf. Paus. 3.16.1 i 3.13.7.

²⁷ Cf. també A. F. GARVIE, «A note on the deity of Alcman's Partheneion», *C.Q.*, n.s. 15, 1965, p. 185-6.

Amb Íbic, Anacreont i Teognis entrem de ple en el món de la poesia simpòtica. Els temes del vi i de l'amor són ben presents en els poemes d'aquests tres autors i no hi ha res d'estrany, doncs, en el fet que en Íbic, poeta per excel·lència de la bellesa efèbica i de l'amor, o en Anacreont, que tan bé sap impregnar els seus poemes del més variats «leitmotives» lúdics, o en Teognis, una bona part dels poemes del qual són plens de motius simpòtics, la imatge hípica sigui un recurs divertit i enginyós per a explicar un estat d'ànim, un sentiment o senzillament un trivial afer amorós. És en la poesia simpòtica, doncs, que la imatge hípica s'associa directament a un context eròtic.

Íbic és el primer autor en el qual una imatge hípica té un clar referent eròtic. En el fragment 7D Íbic és el primer a fer explícits dos dels tòpics relacionats amb una imatge hípica que desenvolupen després Anacreont, Teognis i, més enllà encara, Aristòfanes i els epigramatistes hel·lenístics. Ens referim concretament als tòpics de la cursa i del jou.

El fragment 7D ens parla de la irresistible atracció amb què la *persona loquens*, potser en aquest cas el mateix Íbic, s'enamora d'un jove que té al davant. En el poema es combinen dues imatges diferents, la segona complementant la idea de la primera. Aquesta primera imatge, que fa referència al món de la caça, és la d'Eros ἀρκυωρός d'Afrodita, el «vigilant de les xarxes d'Afrodita». La segona, que és la que ara ens interessa, és una imatge hípica en la qual Íbic compara un home adult i cansat que malgrat ell s'enamora de nou amb el cavall de curses vell i atrotinat que es veu obligat a preparar-se per a una nova cursa:

Ἔρος αὖτε με κυανέοισιν ὑπὸ
 βλεφάροισι τακέρ' ὄμμασι δευρόμενος
 κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἀπει-
 ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·
 ἧ μὲν τρομέω νῦν ἐπερχόμενον,
 ὥστε φερέξυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι
 ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἄμιλλαν ἔβα.

El poema consta de dues parts perfectament diferenciables: una primera, formada pels quatre primers versos, que té per subjecte Eros, i una segona, formada pels tres darrers versos, que centren l'atenció en la *persona loquens*. La situació plantejada és clara: la *persona loquens* veu la imatge d'Eros en la figura del jove que té al davant i del qual s'enamora amb un simple intercanvi de mirades. En els quatre primers versos, carregats de tòpics de la poesia eròtica, Eros —el noi— se'l mira amb tendresa amb els seus ulls cianeus. La mirada del noi l'enamora follament com per art d'encanteri i l'aboca al fons mateix de les profundes xarxes d'Afrodita.

En els tres darrers versos, en canvi, la *persona loquens* expressa els seus sentiments davant d'aquesta situació. I ho fa amb una imatge hípica. Plató ens l'explica²⁸: Íbic —diu Plató—, vell i contra la seva voluntat, es veu forçat a anar a l'encontre de l'amor com el cavall abans campió que, ara vell i cansat, s'adona que el preparen per a una nova cursa i tremola de por, conscient com és del molt que això el farà patir²⁹. En efecte, com el cavall que en un altre temps havia estat ἀεθλοφόρος³⁰ i que ara és obligat a prendre part en una nova cursa, tot i que ja és massa vell com per a no sortir-ne malparat, la *persona loquens*, que de jove havia gaudit amb plaer del joc de l'amor, ara tem no ser capaç de resistir aquesta nova envestida d'Eros³¹. El sentit de la imatge és clar, i és la primera vegada que una imatge hípica té un referent eròtic evident. Aquesta és la principal innovació d'Íbic quant a l'ús de les imatges hípiques, i en aquest sentit Íbic serveix de pont entre Homer, Semònides i Alcèn, d'una banda, i Safo, Anacreont o Teognis, de l'altra. Aquest fragment d'Íbic és innovador encara en un altre aspecte. Si bé és cert que la imatge del corser l'hem pogut veure en el fragment 1 d'Alcèn, Íbic la planteja en uns termes ben diferents. Íbic introdueix de forma explícita encara un altre element nou: la imatge del cavall ungit per a referir-se a la imatge del jou de l'amor, la simbologia de la qual comentarem més endavant en els fragments de Safo i d'Anacreont. D'aquesta darrera, al seu torn, se'n deriva directament la imatge de la cursa que aplicada a l'amor desenvolupen posteriorment Aristòfanes³², Dioscòrides i Asclepiades³³ i també alguns autors llatins³⁴.

El fragment **78G d'Anacreont** és l'exemple més evident de la poesia lírica d'una imatge hípica associada a un context eròtic. En destaca, primer de tot, el fet que el poema sencer està construït sobre la base d'aquesta imatge. Anacreont se serveix de la figura del cavall i la seva domesticació per a referir-se metafòricament al trànsit d'una noia tràcia de l'adolescència a l'edat núbil. En altres paraules, Anacreont ens explica la iniciació d'una noia verge al sexe. La imatge desenvolupada tot el llarg del poema es fonamenta en el doble sentit dels mots πῶλος, «poltre», amb el qual Anacreont

²⁸ Prm. 137a.

²⁹ Potser en un sentit diferent, però en serien paral·lels S. *El.* 25-6 i Enni, *Ann.* fr. 374V.

³⁰ ἀεθλοφόρος «victorioso», epítet d'un clar ressd èpic. Cf. supra el fr. 1 d'Alcèn, a més d'*Il.* IX, 124, i XX, 22. L'epítet també s'aplica als homes Pi. *O.* 7.7 i Hdt. I,31.

³¹ Cf. Hor. *Ep.* I, 1, 8-9.

³² Cf. A. *Pax.* 899-902.

³³ Cf. A. *P.* V55 (Dsc.) i V 203 (Asclep.).

³⁴ Cf. Ov. *Rem.* 429, *Ars.* 2.726, *Am.* 3.7.24 i A. *A.* 755-7, *Lucr.* 4.1195s., *Aus. Cent. Nupt.* 128s. i *Prop.* 2.33A.22.

es refereix a la noia, i ἐπεμβάτης, «genet», que designa l'home experimentat que ha d'instruir aquesta noia en els afers de l'amor:

Πῶλε Θρηγκίη, τί δὴ με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;

ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἂν τοι τον χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἦνίας δ' ἔχων στρέφομί σ' ἀμφί τέρματα δρόμου.

νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαι κοῦφά τε σκιρτώσα παίζεις·
δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

Com apunta B. Lavagnini³⁵, el fragment 78 d'Anacreont és un poema de joventut, probablement datable en l'època durant la qual l'autor s'estava a Abdera, abans d'instal·lar-se a la cort de Polícrates de Samos. Tot el poema gira al voltant d'una noia tràcia a la qual Anacreont es refereix en tot moment amb el terme πῶλος i que dóna origen a la imatge desenvolupada tot al llarg del poema. De fet, en aquest sentit el mot πῶλος tindria un antecedent immediat en l'ús de ἵππος o de κέλης del fragment d'Alcmà referits a la corega i a una coreuta del seu cor, per bé que el sentit era allà un de ben diferent. De la mateixa manera que abans n'explicaven l'ús i el significat en funció del context ritual en què apareixen, ara hem de fer el mateix a partir d'un context simpòtic. Una glossa d'Hesiqui ens explica que πῶλος pot ser entès com a sinònim d'hetera, i no són pas pocs els paral·lels que recolzen una interpretació en aquest sentit³⁶. El mateix Heràclit, a través del qual ens ha arribat aquest poema, comenta que en aquests versos Anacreont retreu a una noia excessivament impetuosa la seva actitud sexualment llicenciosa i arrogant³⁷. Moltes han estat a partir d'aquí les interpretacions d'aquests versos, però totes en una mateixa direcció: Anacreont ens parla d'una noia de la qual, en paraules de H. Fränkel³⁸, «many must have brought pleasure to the male drinking-parties of Abdera». Fränkel entén, doncs, que es tracta d'una de les heteres contractades per a entretenir els convidats al simposi i

³⁵ B. LAVAGNINI, *Aglaiä*, Torí, 1947.

³⁶ Hsch. s. v. πῶλος· ἑταίρα, πόλους γὰρ αὐτὰς ἔλεγον. οἷον Ἀφροδίτης, πόλους τοὺς νέους, καὶ τὰς νέας, καὶ παρθένους. En el sentit de cortesana també a Eub. 82.2K.-A., paral·lel a l'ús de ἵππος per a designar les dones impúdiques a Ael. N.A. 4.11. El terme també s'aplica comunament a les noies joves: Alc. fr. 1, E. Hec. 142, Hipp. 546, Andr. 621, fr. 781.21, Cratin. fr. 94K.-A., Epicr. fr. 8K.-A., Menecr. fr. 927 Kaibel, Ar. Lys. 1308 i Phil. A.Pl. 215.2. També, per bé que menys freqüentment, als nois joves: E. Rh. 386, Ph. 947, A. Ch. 794, Semon. fr.5D i Posidipp. A.P. V 202.

³⁷ Heracl. *Quaest. Hom.* 5 (p. 7 Oelmann, alii): καὶ μὴν ὁ Τῆμος Ἀνακρέων ἑταιρικὸν φρόνημα καὶ σοβαροῦς γυναικὸς ὑπερηφανίαν ὀνειδίξων τὸν ἐν αὐτῇ σκιρτῶντα νοῦν ὡς ἵππον ἠλληγόρησεν οὕτω λέγων· Πῶλε κτλ.

³⁸ H. FRÄNKEL, *Early Greek Poetry and Philosophy*, Oxford, 1975, p. 295s.

de la qual Anacreont, en un dels seus arrauxats capricis, s'hauria enamorat follament. Tanmateix una lectura més entretinguda dels versos recolzant-nos en fragments paral·lels d'altres autors ens fa veure que darrera d'aquesta poltrella tràcia, que molts identifiquen amb la mateixa noia tràcia que Anacreont rebutja en el fragment 58G³⁹, no s'hi amaga una hetera experimentada en els plaers de l'amor i desdenyosa de les habilitats de l'home que se li ofereix, sinó, ben al contrari, una noia ingènua i temerosa de la seva virginitat.

Wilamowitz l'encerta quan basa la interpretació del poema en la forma elidida del pronom μ' del segon vers. El sentit del poema canvia radicalment si sobreentnem una forma $\mu\epsilon$, com generalment s'ha fet, o, en canvi, una forma $\mu\omicron\iota$, que ens sembla certament més encertada. En la primera estrofa res no ens fa sobreentendre l'una o l'altra d'aquestes dues formes. Si hi llegim la forma $\mu\epsilon$, el sentit és el següent: la poltrella (i.e. la noia) menysprea el genet que la vol muntar (i.e. un pretendent), mirant-se'l de reüll desconfiada (v. l. $\lambda\omicron\Xi\delta\omicron\nu\ \delta\omicron\mu\mu\alpha\sigma\iota\ \beta\lambda\acute{\epsilon}\pi\omicron\upsilon\sigma\alpha$ ⁴⁰) perquè es pensa que ell no sap res de res i que no n'ha de treure res de bo. Si, en canvi, restituïm la forma $\mu\omicron\iota$, el sentit és un altre de ben diferent: Anacreont no entendria l'actitud menyspreadora de la noia, una noia que no sembla saber res de l'amor i a la qual ell podria ensenyar moltes coses⁴¹. En la primera estrofa totes dues interpretacions són possibles, però com veurem, aquesta segona encaixa certament millor amb el contingut general del poema.

En la segona estrofa Anacreont li fa saber a la noia-poltrella les seves habilitats en la domadura dels cavalls: ell està ben preparat per a posar-li fre i brides⁴² i, amb les regnes ben agafades de la mà⁴³, fer-li donar la volta als termes de l'estadi⁴⁴. Adonem-nos que en aquests versos Anacreont no fa sinó desenvolupar la imatge de la cursa iniciada per Íbic (la mateixa imatge la trobem també en el vers 900 de la Pau d'Aristòfanes i en l'epigrama A.P. V 202 de Posidip). Tampoc res en aquesta segona estrofa no determina cap de les dues interpretacions inicials, en tant que les promeses d'Anacreont a la poltrella poden ser enteses ja sigui com una amenaça orgullosa, en el cas de la primera interpretació, ja sigui com un intent de tranquil·litzar la poltrella explicant-li les seves moltes habilitats, en el cas de la segona.

La tercera estrofa ens ajudarà a aclarir el sentit de les dues anteriors. Anacreont hi introdueix una imatge nova fins ara, la del cavall que galopa en lli-

³⁹ οὐκέτι Θρηάκης παιδὸς ἐπιστρέφομαι.

⁴⁰ Cf. Sol. fr. 23.17 D. ($\lambda\omicron\Xi\delta\omicron\nu\ \delta\omicron\phi\theta\alpha\lambda\mu\omicron\iota\sigma\prime\omicron\rho\omega\sigma\iota\ \acute{\omega}\sigma\tau\epsilon\ \delta\eta\mu\omicron\nu$) i Ps. Theoc 20.13 i A. R. IV 475.

⁴¹ U. VON WILAMOWITZ, *Sappho und Simonides*, Berlín, 1966, p. 117-20.

⁴² Cf. *H XIX*, 392 s., i *X. Eq.* 6.7.

⁴³ Cf. Anacr. fr. 15G., *E. Hipp.* 257 i *El.* 1027 s.

⁴⁴ En sentit figurat vegeu també *S. El* 686-7 i, en un sentit paral·lel ai dels passatges citats, *Ov. A.A.* 2.727.

bertat pel prat. El sentit de la imatge és clar a partir de paral·lels com el fragment 2 de Safo o el fragment 60G del mateix Anacreont que comentem tot seguit. La imatge del cavall galopant en llibertat pel prat, transferida a l'esfera amorosa, simbolitza la llibertat abans de sotmetre's indefugiblement al jou de l'amor. En altres paraules, quan Anacreont ens parla d'una poltrella que juga pels prats sense res que la subjecti, en realitat ens està parlant de la noia adolescent que no coneix l'amor i encara no s'ha sotmès a la seva llei. Una noia, però, en edat de ser instruïda per algú destre en els afers de l'amor. És per això que Anacreont recomana subliminalment a la noia la necessitat d'un domador expert que li faci de genet. En altres paraules, la necessitat d'un mestre experimentat (ell, naturalment) que la iniciï en la pràctica de l'amor.

Ja hem parlat del doble sentit del terme πῶλος en un context simpòtic. Tant o més remarcable és el doble sentit del terme ἐπεμβότης, el significat primer del qual és el de «genet», i que aquí, evidentment, i pel sentit mateix de la imatge, es refereix a l'amant⁴⁵. Recordem en aquest sentit que el verb ἐπεμβάινω i altres derivats de βαίνω (com ἀναβαίνω, ἐπιβαίνω o καταβαίνω) tenen també un doble sentit eròtic i es refereixen, tots ells, a l'acte sexual⁴⁶. En paraules de B. Gentili, «al giuoco istintivo della fanciulla-puledra il poeta appone il suo Liebspiel di cavallerizo abile ed esperto»⁴⁷. Així es fa palesa la intenció pedagògica d'Anacreont a què Fränkel es refereix quan resumeix el contingut del poema dient: «the poet offers himself as instructor for the graduation from children's games into more adult pastimes»⁴⁸. Intenció pedagògica que, al seu torn, justifica la fanfarroneria d'Anacreont en la segona estrofa i determina inequívocament el sentit de la primera.

⁴⁵ Cf. E. Ba. 782, *Supp.* 585 i 685, X. Cyr. 4.1.7, 7.1.3, 3.3.27, *Eq.* 1.1, 3.4, *Eq. Mag.* 3.4, *Theopomp. Hist.* 2, etc.

⁴⁶ Cf. J. N. ADAMS, *The latin sexual vocabulary*, Londres, 1982, p. 165 s. Adams dedica el capítol a la terminologia amb significació eròtica aplicada als animals. Βαίνω i els seus derivats són termes comunament usats en grec clàssic per als animals de muntura, però tenen una clara tendència a ser utilitzats posteriorment com a sinònims de βινέω. Ἀναβαίνω, per exemple, a *Hdt.* 1.192.3 i *Ar. fr.* 329 (ἀναβήναι τὴν γυναῖκα βούλομαι), *Moeris* 3, *Thest.* s. v. ἀναβαίνω, 304 B-C i *Men. Pk.* 484. Ἐπεμβάινω, per exemple, a *Hsch.* s. v. ἐπεμβάινει i ἀναβάτης. Ο Ἐπιβαίνω, per exemple, a *Antiphil.* A.P. IX 415.7. Aquest darrer paral·lel al·ludat «salio» (*Plin. Nat.*, 10.160, *Pompon.* 40 i *Petron.* 24.4). Semblantment καταβαίνω, al fr. 36G. d'Anacreont, que G. Giangrande («Simpotic Literature and Epigram», *L'Epigramme Grecque*, *Entr.* Fond. Hardt, XIV, *Vandoeuvres-Géneve*, 1967, p. 91-97) interpreta que està aplicat a la pèrdua de potència sexual per part d'Anacreont, recolzant-se en el comentari de la *Suda* sobre les inclinacions sexuals d'aquest (Cf. *Suda* s.v. Ἀνακρέων) i *Antip. Sid.* A.P. VII 23/s., "Simon." A.P. VII 25, 5-8, A.P. IX 239,3s., i altres citacions que consigna a la nota 2 de la pàgina 110 del mateix article. En general, vegeu també SHIPP, *Modern Greek evidence for the ancient Greek vocabulary*, Sidney, 1979, p. 126 s.

⁴⁷ B. GENTILI, *Anacreon*, Roma, 1958, p. 187.

⁴⁸ H. FRÄNKEL, *op. cit.*, p. 296.

És clar que Anacreont ha volgut construir el seu poema jugant amb l'ambigüitat de les dues primeres estrofes, de tal manera que només a partir de la tercera estrofa s'entengui el sentit general. Anacreont cerca amb aquest procediment l'efecte sorprenent que s'accentua, encara més, amb la col·locació al final mateix del poema del mot ἐπεμβάτης, que, en darrera instància, n'esdevé la «punta» inesperada.

En el poema anterior Anacreont utilitza la imatge hípica per a referir-se metafòricament al trànsit d'una noia de la infantesa a la maduresa. Tot el poema, centrat en la figura de la domesticació del cavall, desenvolupa aquesta idea i la imatge del cavall lliure galopant prats enllà sense deixar-se ensellar simbolitza la llibertat prèvia a la imposició del jou de l'amor. En aquest sentit el **fragment 2 de Safo** és un clar antecedent del d'Anacreont en tant que incideix en aquest mateix aspecte iniciàtic i, tot i que no conté pròpiament cap imatge hípica, juga també amb la imatge dels prats en els quals pasturen els cavalls. Aquest fragment de Safo és una detallada i minuciosa descripció d'un paratge màgic i d'extraordinària bellesa mitjançant la qual Safo vol crear un ambient idoni i el marc ideal per a l'epifania d'Afrodita. Tots i cadascun dels elements que configuren la seva descripció, entre els quals es compten els cavalls que pasturen en els prats, prenen, en un context eròtic com el que té aquest fragment de Safo, una simbologia molt precisa i suggereixen, en conjunt, que es tracta d'un lloc d'una màgia especial perquè les noies hi perdin la virginitat:

δεῦρὺ μ' ἐκ Κρήτας ἐπ[ι τονδ]ε ναῦον
 ἄγνον, ὄππ[ρ]α τοι] χάριεν μὲν ἄλσος
 μαλί[αν], βῶμοι δὲ τεθυμάμε-
 νοι [λι]βανώτω·

ἐν δ' ὕδαρ φῦχρον κελάδει δι' ὕσδων
 μαλίνων, βροδοῖσι δὲ παῖς ὁ χῶρος
 ἔσκιαστ, αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
 κῶμα κατέρρει·

ἐν δὲ λείμων ἱππόβοτος τέθαλεν
 ἠρίνοισι, ἀνθεσιν, αἱ δ' ἄηται
 μέλλιχα πνέουσιν []
 []

ἐνθα δὴ σὺ ... ἔλοισα Κύπρι
 χρυσίασιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ
 ὀμμεμείχμενον θαλίασι νέκταρ
 οἶνοχόαισον

Aquest més que probablement incomplet fragment de Safo representa, en primera instància, una súplica a l'epifania d'Afrodita⁴⁹. Com apunta A. Pippin Burnett⁵⁰, el to general del fragment és confidencial i sembla com si Afrodita, temptada per la bellesa i la joia del paratge dibuixat per Safo, hi hagués d'acudir per al seu propi plaer. L'epifania d'Afrodita ha de tenir un profund sentit cultural, i la descripció acurada del lloc respon a la finalitat de crear l'ambient més adient per a la visita de la deessa de l'amor. No debades els jardins, les pomes, els perfums, els camps de flors i, ho recalquem, també els cavalls tenen una relació més que directa amb la deessa de l'amor en més d'un culte⁵¹. En paraules de G. Lanata⁵², aquest fragment de Safo «ci raporti a un ambiente schiettamente afrodítico, in cui il significato culturale degli elementi che in altro contesto e in altra epoca sarebbero "paesistici" è già stato sottolineato da Bruno Gentili con particolare riferimento al linguaggio amoroso della poesia di Anacreonte e della lirica arcaica, in cui la menzione dei meli o delle rose allude sempre alla presenza o al potere di Afrodite».

Safo suplica a Afrodita que vingui de Creta per a visitar aquest temple sagrat on trobarà un hort ple de pomeres⁵³, altars que fumegen encens, dolls d'aigua fresca, rosers d'ombra refrescant⁵⁴ i un prat en el qual pasturen els cavalls (λείλων ἰππόβοτος)⁵⁵ i on a la primavera creixen les flors, perquè hi vessi el seu nèctar en copes d'or⁵⁶.

Tots i cadascun dels elements que configuren el paratge descrit per Safo han de crear una sensació de plaer i de benestar tant en aquell que tingui la sort de veure'ls com en aquell que en senti a parlar⁵⁷, i, com es pot ob-

⁴⁹ Cf. LANGLOTZ, *Aphrodite in den Gärten*, Heidelberg, 1954; A. MOTTE, *Prairies et jardins de la Grèce Antique*, Ac. Roy. de Belg. Mém. Classe de Lettres, 2me. série, tom. 61, fasc. 5 1973, p. 517 s., i J.M. BREMER, «The meadow of love and two passages in Euripides Hippolytus», *Mnem.*, XXVIII, fasc. 3, 1975, p. 268-80.

⁵⁰ A. PIPPIN BURNETT, *Three Archaic Poets*, Londres, 1983, p. 239s.

⁵¹ Cf. el comentari al fragment d'Alcmà i Pi. P. 525, Paus. I. 19.2, Str. 14.683-4 i Plini *H.N.* 5.130.

⁵² G. LANATA, «Sul linguaggio amoroso di Saffo», *QUCC.*, n. 2, 1966, p. 63-79.

⁵³ Cf. Hes. fr. 85, *Ar. Nu.* 997 i schol., *Theocr.* 2.120, 3.10, 6.6, 6.7, 10.34, 11.10, *Luc. D. Meretr.* 12.1, *Aristaen.* 1.10, *Artem.* 1.73, *Helioid.* 3.38, *A.P.* V 79 i V 80 (Plató), *Ath.* 12.553E, *Hsch.* s.v. μήλω βαλεῖν, *Prop.* 1.3.24, *Ov. Tr.* 3.10.73, *Verg. Ecl.* 3.64, i B.O. FOSTER, «The symbolism of the apple», *HSCP*, 10, 1899, p. 39s., H. GARDOZ, «La requisition de l'amour et le symbolisme de la pomme», *Ann. de l'École prat. des hautes Etudes*, 1902, p. 5-23, E.S. Mc. CARTNEY, «How the apple became the token of love», *TAPh.* 56, 1925, J. TRUMPF, «Kydonische Äpfel», *Hermes*, 88, 1960, p. 14-22 i M. LUGANER, *Untersuchungen zum Symbolic des Apfels in der Antike*, Erlangen, 1967.

⁵⁴ E. *Med.* 840, *Bio.* 1.66, *Kypria frs.* 4-5K, *Paus.* 6.24.7 i *Schol. Lyc.* 831.

⁵⁵ Cf. *Anacr. fr.* 60G (*Pap. Oxy.* 2321) i *Thgn.* 1249s., a més d'*Od.* IV 606, II, 287, i *Schol. II. II*, 820, B. fr. 10.80, *E. Andr.* 1229, *Supp.* 365, *JG.* I.1034, *Hor. Carm.* III, 18.12 i II, 5 i *Just. Nov.* 25.1.

⁵⁶ *Od.* VIII 362 i *H. Cer.* 61-2.

⁵⁷ Cf. *Hermog. Id.* 2.4.

servar a partir dels molts paral·lels consignats en les notes anteriors, tots ells són interpretables en funció d'un context eròtic en el qual s'emmarquen recurrentment. D'acord amb això, A. Pippin Burnett, seguint M.L. West⁵⁸, suggereix que el jardí descrit en aquest fragment de Safo és un lloc ideal perquè les verges hi perdin la virginitat en el marc d'una particular cerimònia iniciàtica. En paraules de J.M. Bremer, «in the tradition of Greek poetry a description of a flowery meadow occurs frequently in a context of a female beauty to be enjoyed (if virginity, then virginity not as “inviolabilis” but as “violanda”)».

El valor de la imatge del camp de pastura i dels cavalls d'aquest fragment no pot ser interpretat al marge dels altres elements que l'acompanyen en la configuració del paratge descrit. Per tant, caldria interpretar aquesta mateixa simbologia de la imatge en el poema d'Anacreont (si tenim present el caràcter igualment iniciàtic expressat a través de la imatge allà utilitzada), que, d'altra banda, i a partir d'aquí, esdevé un tòpic de la literatura simpòtica.

La imatge hípica del fragment 60 d'Anacreont (Pap. Oxy. 2321) combina aquest mateix tòpic dels prats de pastura, que Anacreont utilitza també en el fragment 78G a partir del fragment 2 de Safo, i el tòpic del jou de l'amor, present per primera vegada en connexió amb una imatge hípica en el fragment 7D d'Ibic. La imatge té aquí el mateix significat de la iniciació d'una noia en l'amor que en els dos fragments comentats, i aquesta vegada Anacreont el fa encara més evident a través del fort contrast en l'actitud d'Heròtima dels versos inicials, que precedeixen la imatge, i la dels versos finals:

οὐδε ...[.] σ . φ . α . . [. .] .. [
φοβερός δ'ἔχεις πρὸς ἄλλω
φρένας, ὦ καλλιπρό [σ]ωπε παιδ[ων].
καί σε δοκέει μὲν ἐ[ν δό] μοισι
πυκινῶς ἔχουσα [μήτηρ
ἀτιτάλλειν· σ[ὺ δέ-υ βόσκειαι
τὰς ἕακιν[θίνας ἀρ] ούρας,
ἵνα Κύπρις ἐκ λεπάδνων
ἔρο] ἔσσο[ς κ]ατέδησεν ἵππους.
.....] δ'έν μέσῳ κατῆ<ι>ξας
ὀμάδ]ω, δι' ἄσσα πολλοί
πολ]ητέων φρένας ἐπτοέεται,
λεωφ]όρε, λεωφόρ' Ἴερο [τ]ίμη.

⁵⁸ Cf. Maia, 22, p. 317s.

El contingut general del fragment, així com també el to utilitzat, suggereixen que Heròtima és una noia força sospirada en va per Anacreont. Inicialment pot semblar que Anacreont acusa Heròtima, des de la perspectiva del que s'ho mira a distància, d'haver canviat radicalment d'actitud: d'una situació de cautelosa protecció per part de la mare, Heròtima accedeix al món de l'amor amb una naturalitat feridora. Però no sembla que hagi de ser aquest el sentit del fragment. Evidentment Anacreont se sent ferit, però el que realment el fereix no és tant que la noia hagi deixat endarrera la infantesa i hagi passat sense cap mena de trauma a ser objecte del desig dels seus conciutadans com que aquesta, tot i haver-se iniciat en l'amor, el rebutgi a ell com a amant. Altrament no s'explica el to de severitat amb què Anacreont retreu a la noia la seva actitud. Aquesta mena de judicis condemnatoris no lliga gens amb el caràcter d'Anacreont, i molt menys encara en qüestions amoroses a les quals té una particular afecció.

Un dels aspectes més remarcables d'aquest poema és justament aquest fort contrast entre la noia bonica i atemorida dels versos 2 i 3 i l'Heròtima dels vers 13 que Anacreont titlla severament de dona de fàcils costums (λεωφόρε)⁵⁹. El contrast és tal que ha fet pensar a més d'un comentarista que no es tracti de la mateixa noia. Latte, per exemple, suggereix la possibilitat que el vers 13 sigui l'inici d'un altre poema amb el mateix metre⁶⁰. No és aquest el cas. El camí entre la noia inicialment vergonyosa i atemorida, reclusa a casa i educada en la prudència per la mare, i aquella altra amable i aparentment generosa que corprèn un bon nombre de conciutadans s'explica perfectament a partir de la simbologia de la imatge del cavall, situada al bell mig del poema i fent de pont entre les dues actituds d'una mateixa noia. De fet Anacreont emfasitza volgudament el contrast entre aquestes dues actituds per tal fer més evident encara el passatge de la infantesa a l'edat núbil, de la neutralitat sexual a la provocació sexual. És això el que explica uns comportaments tan contraposats. En aquest sentit el fort epítet λεωφόρος que tanca el poema representa el clímax d'aquesta gradació i ens fa pensar que Anacreont ha d'estar dolgut per alguna cosa que l'afecta a ell personalment.

Vegem els elements que configuren aquesta imatge: mentre la mare custodia la nova casa pensant-se d'estar-la criant en la prudència, Heròtima

⁵⁹ Sud. s. v. μυσάχνη ἢ πόρνη ... Ἐνακρέων δὲ καὶ λεωφόρος. 1088.38 i 1082.41. Λεωφόρος és un epítet comunament aplicat als camins molts freqüentats (II. XV, 682, Theoc. 25.155 i Hdt. 5.187) i s'usa també com a substantiu i amb el mateix significat (Pythag. ap. Porph. VP 42, Ael. VH. 17, D. L. 8.17, E. Rh. 881, Pl. Lg. 763c, Ph. 1.16, Paus. 9.2.2 etc.). Tanmateix també s'aplica a una hetera, com en aquest cas, i té un sentit paral·lel al περιδρομον del fragment I de Focílides, aplicat a una cuga, i sobretot al de περιφοίτον, que Cal·límac, a l'epigrama A.P. XII, 43.3, aplica a un ἐρώμενος massa afeccionat a deixar-lo per a anar amb d'altres.

⁶⁰ Cf. LATTE, *Gnomon*, 1955, p. 114.

s'escapa furtivament per a nodrir-se en els camps de jacints on Cipris allibera les eugues del seu jou i els imposa el nou jou de l'amor. L'expressió ὑακινθίννας ἀρούρας l'hem d'entendre en el seu sentit real, és a dir en el sentit genèric de «camp», àmpliament documentat ja des d'Homer (la presència dels cavalls en una ἀρούρα és usual⁶¹). Es tractaria certament d'un camp de jacints, paral·lel a la λείμων ἱπλόβοτος del fragment de Safo. Lògicament, que Anacreont, com Safo, esmenti un camp de flors sembla estar en relació directa amb la imatge de Cipris que veiem, per exemple, en les *Cyprie* (fr. 3 Kinkel), on justament els jacints, i també els narcisos, les roses, els lliris i la flor del safrà són flors sagrades d'Afrodita⁶², algunes de les quals simbolitzen tòpicament l'amor⁶³. La presència del camp de jacints connecta directament aquest fragment amb el d'Anacreont i el de Safo i, per tant, a la vista de tots dos fragments, estan fora de lloc les interpretacions allunyades del sentit que hem volgut apuntar anteriorment. No és correcte, doncs, veure en el camp de jacints una referència als pèls de la zona genital de la noia, foscos com el color del jacint⁶⁴ (ἀρούρα tindria una exagerada significació eròtica que evidentment no té⁶⁵), ni tampoc pensar que senzillament es tracta d'una metàfora designant el cos de la noia.

L'altre tòpic amb què juga Anacreont en aquesta imatge és el del jou de l'amor, plantejat per primera vegada per Íbic en una imatge hípica de referent eròtic: Heròtima recorre els camps de jacints on Cipris allibera les eugues dels lligams que les subjecten i els imposa el nou jou de l'amor. ¿A quina mena de lligams, però, es refereix Anacreont quan diu que Cipris allibera les eugues ἐκ λεπτόδων? S.R. Slings, que reconstrueix un text diferent al de B. Gentili, interpreta que les eugues són alliberades del jou de la castedat i fetes esclaves dels plaers d'Afrodita⁶⁶. Deixar pasturar els cavalls

⁶¹ Cf. *Il.* XX, 226, i *Pae.* VI, 105 s. (Sn.).

⁶² Cf. les notes 50 i 54.

⁶³ Cf. *Anacr.* fr. 29. *Is.* i *Anacreont.* 30, 41, 42 i 44 B.

⁶⁴ Cf. *Gow a Theocr.* X 28.

⁶⁵ En el sentit que ἀρούρα s'aplica metafòricament a la dona que rep una llavor i dóna fruits (*Thgn.* 582, *A. Th.* 754, *S. O.T.* 1257, *Pl.* *Lg.* 839a i *Tim.* 91d), d'on també a l'òrgan sexual de la dona (a més de per l'associació immediata entre la fertilitat del camp i la de la dona, també per l'aparença externa dels genitals femenins). Cf. el llatí «cugium», gr. εὐγείων a *Lucil.* 940, *Non.* p. 153 L, «sulcus» a *Lucr.* 4.1272, *Verg. Georg.* 3136 i *Arth. Lat.* 712, «aruum» a *Lucr.* 4.1107, *Tert. Anim.* 27. *Ambros Exp. Luc.* 1'44 A i *Plaut. Truc.* 149, «ager» a *Plaut. Truc.* 149, i els seus derivats a *Pavut. Asin.* 874, *Cas.* 922, *Curc.* 56, *Truc.* 148. En general vegeu J.N. ADAMS, *The Latin sexual vocabulary*, Londres, 1982, p. 82-5.

⁶⁶ Cf. S.R. SLINGS, «Anacreon's two meadow», *ZPE*, 30, 1978, p. 38. Segons la seva reconstrucció del text, Heròtima, que presumiblement encara és verge i de fet així la consideren els seus amics i coneguts, s'ha tornat secretament (ὕπεξέφυγες) en una apassionada i generosa dispensadora dels seus béns (λεωφόρε). Aïdo, que ell reconstrueix en el lloc ocupat per la mare en el text de Gentili, en tant que guardiana del prat de la castedat (Cf. E. *Hipp.* 73-81), representaria Àrtemis, el prat de la qual s'oposaria aquí al prat d'Afrodita. Segons Slings, per

en el prat d'Afrodita és el mateix que deixar-los «lliures» per a la pràctica de l'amor, o, en altres paraules, fer-los «esclaus» de la llei indefugible d'Afrodita. Recordem en aquest sentit que un dels epítets aplicats a Afrodita és justament el de ἵπποδάμεια⁶⁷.

Una altra vegada, doncs, Anacreont, com ja havia fet en el fragment 78G i Safo en el fragment 2, juga amb la imatge del cavall en llibertat pel camp per a explicar metafòricament la iniciació d'una noia en l'amor.

Finalment voldríem tancar aquest apartat dedicat a la poesia simpòtica parlant ni que sigui molt breument de tres elegies en les quals Teognis s'apunta a la pràctica de l'εἰκάζειν de tipus popular, tan freqüent en el simposi, per a elaborar unes imatges hípiques a partir dels mateixos elements que ja hem vist en alguns dels fragments comentats anteriorment. Parlem dels versos 1249ss., 1267ss., i 257ss. Vegem ara les dues primeres elegies:

Παῖ, σὺ μὲν αὐθ'ὡς ἵππος, ἐπεὶ κριθῶν ἐκορέσθης,
αὐθις ἐπὶ σταθμοῦς ἤλυθης ἡμετέρους.
ἦνίοχον τε ποθῶν ἀγαθὸν λειμῶνα τε καλὸν
κρήνην τε ψυχρὴν ἄλσεά τε σκιερά.

i els versos 1267s.:

Παῖς τε καὶ ἵππος ὁμοῖον ἔχει νόον· οὔτε γὰρ ἵππος
ἦνίοχον κλαίει κείμενον ἐν κονίῃ,
ἀλλὰ τὸν ὕστερον ἄνδρα φέρει κριθαῖσι κορεσθεῖς·
ὡς δ'αὐτως καὶ παῖς τὸν παρεόντα φιλεῖ.

La primera d'aquestes dues elegies ens parla, en paraules de M. Vetta, de «lo stato di tradimento dell'eromenos che approfita dei vantaggi di altri amanti»⁶⁸. El jove del qual ens parla Teognis és com el cavall que torna al seu estable després d'haver-se afartat de civada perquè troba a faltar el bon genet, el formós prat, la font d'aigua fresca i els boscos ben ombrejats que havia conegut en temps passats. Ja hem vist en el fragment 78G d'Anacreont el valor de la figura del ἦνίοχον ἀγαθόν en un context eròtic. Teognis el fa encara més explícit en parlar d'un ἦνίοχον τε ποθῶν ἀγαθόν.

tant, Anacreont se serviria de la simbologia dels cavalls per a explicar l'alliberació d'aquests del «jou de la castedat» per a ser novament subjectats, aquesta vegada, però, pel jou de l'amor.

⁶⁷ Cf. Hsch. s. v. ἵπποδάμεια· ἡ βρισης· καὶ Ἀφροδίτη i Hor. *Serm.* 1,5,18, *Sat.* 1,5,27 i *Carm.* III,18,9s. Per δαμάζειν en sentiti amorós Theoc. 27,21, 12,15 i 30,28. Thn. 1357, E. *Med.* 241, Hor. *Carm.* I,35,28, *Prop.* 3,25,8 i Plini *Ep.* 3,9,8.

⁶⁸ M. VETTA (ed.), *Teognis (Elegiarum Liber secundus)*, Roma, 1980, p. 56.

Teognis fa servir els mateixos elements que els utilitzats per Safo i Anacreont en les seves respectives imatges per a referir-se a aquest aspecte iniciàtic, tot i que aquí, i a diferència d'Anacreont, la *persona loquens* no hi està directament involucrada. El cavall d'aquesta elegia enyora el formós prat (recordem les λειμῶνας del fragment 78G d'Anacreont i la λείμων ἱπλόβοτος, del fragment 2 de Safo), la font d'aigua fresca (ἐν δ'ὕδαρ ψῦχρον κελάδει / δι' ὕδων del fragment 2 de Safo) i els boscos ben ombrejats (βρόδοισι δὲ ... ὁ χῶρος / ἐσκίαστ', del mateix fragment de Safo d'aquell indret «màgic i paradisiac» on temps endarrera devia haver perdut la virginitat a mans d'aquest destre genet que ens parla en aquesta elegia⁶⁹. La imatge no és nova i el seu significat, per tant, és evident: el noi torna amb aquell primer amant que el va iniciar en el sexe, probablement després d'haver-lo deixat per a cercar la companyia d'uns altres. En bona lògica aquest darrer ha de ser el sentit de l'expressió ἐπεὶ κριθῶν ἐκορέσθης del vers 1249 (que Teognis manlleva d'Homer⁷⁰), més que més tenint en compte el significat d'aquesta mateixa expressió en el vers 1269.

En els versos 1267ss. Teognis compara el caràcter d'un noieta amb el cavall. Com el cavall que no plora el genet que ha llençat a terra (cf. més endavant el v. 260 ἀπωσαμένη τὸν κακὸν ἡνίοχον) i s'afarta de civada (κριθαῖσι κοροσθεῖς) mentre es deixa «muntar» per un nou genet, així mateix el noi només s'estima qui té davant. És un noi a qui li agrada de viure la vida sense cap més preocupació que la de gaudir al màxim de cada moment⁷¹ i que, cansat del seu amant, el rebutja per a cercar-ne un altre que li proporcionï noves emocions, de la mateixa manera que el cavall menysprea el genet «caigut a terra» per a deixar-se alimentar de «civada fresca» per un genet més hàbil que l'anterior.

El mateix valor metafòric que en aquests versos ha de tenir l'expressió del vers 1249 (ἐπεὶ κριθῶν ἐκορέσθης), amb la qual Teognis es refereix al tracte amb un nou amant, un nou amant que tanmateix acabarà deixant per a retornar a aquell primer que amb tanta habilitat i destresa el va iniciar en els plaers de l'amor.

No sembla tan destre el genet dels versos 257ss.:

Ἴππος ἐγὼ καλὴ καὶ ἀειθλίη, ἀλλὰ κάμιστον
 ἄνδρα φέρω, καὶ μοι τοῦτ' ἀνηρότατον
 πολλὰκι δ' ἡμέλλεσα διαρρήξασα χαλινόν
 φεύγεν, ἀπωσαμένη τὸν κακὸν ἡνίοχον.

⁶⁹ Amb tot, el conjunt bosc-prat-aigua ja està fixat en l'èpica (*Il.* XI, 161, i *Od.* VI 291s., V 55-73, VII 112-32, IX 140, X 350, i XX 278) i ha estat vàlid fins l'època alexandrina (Theoc. 5.32-4)

⁷⁰ Cf. *Il.* VI 506s.

⁷¹ Thgn. 1.368 et passim. Cf. també Hom. *Od.* XV, 74.

La gràcia d'aquests versos rau en el fet que és l'euga mateixa qui parla: «sóc una euga bonica i guanyadora de premis, però en munta un genet nefast i això se'm fa del tot insuportable. Quantes vegades he estat a punt de fugir esquinçant el fre i llençant a terra aquest meu poc hàbil genet!».

El significat d'aquests versos és transparent, i estan fora de lloc les interpretacions més o menys al·legòriques com les que hi volen veure un re-rafons polític o senzillament la crítica d'algú que ha vist traïda la seva amistat. Una d'aquestes interpretacions al·legòriques és la de J. Carrière, que vol veure l'ànima en la ἔπιη καλή καὶ ἀεθλίην del vers 257 i el cos que la sustenta en l'ἀνήρ κάκιστος del vers 260, de tal manera que «cette âme si pure serait impatient de se débarrasser, selon la théorie du σώμα-σῆμα»⁷². Carrière justifica la seva interpretació al·legant que aquests versos constitueixen un dels γοῖφοι, un dels enigmes proposats a la fi del simposi i que, com tots els γοῖφοι, «repose sur une allégorie plus o moins ingénieuse, plus ou moins complexe, et demande, pour être résolu, intuition, sagacité et, bien entendu, connaissance des usages de la vie courante mais non point information historique spéciale». Té raó J. Carrière en aquest darrer punt, però per entendre la imatge de Teognis n'hi ha prou de tenir presents els fragments abans comentats d'Anacreont, Safo i el mateix Teognis. La recurrència d'elements entre aquests versos de Teognis i el fragment 78G d'Anacreont, per exemple, és manifesta. Recordem les expressions ἵπποπείθην ἐπεμβάτην ο τὸν χαλινὸν ἐμβάλοισι del fragment d'Anacreont, paral·leles, respectivament, a les expressions κακὸν ἠνίοχον ἢ κάκιστον ἄνδρα ο διαρρήξασα χαλινὸν d'aquest fragment de Teognis.

Q. Cataudella suggereix que aquestes paraules les pugui pronunciar la mateixa noia dels molt debatuts versos 261-6 (οὐ μοι πίνεται ...), que, promesa a un home que ella no estima, torna a la font d'aigua per a trobar-hi aquell primer amant i l'ara ja llunyana ardidesa del seu amor⁷³. Per molt atractiva que ens pugui semblar la idea tenint en compte les dues elegies anteriors del mateix Teognis potser no sigui del tot necessari pensar que els cèlebres versos 261-6 els haguem de posar en boca d'aquesta mateixa noia que ens parla, ara com si d'una euga es tractés.

Certament sembla com si en aquests versos Teognis volgués contestar l'habilitat sexual que aquell experimentat genet del fragment d'Anacreont prometia a una noia encara no iniciada en els afers de l'amor. I és que l'euga de Teognis, a més de ser bonica, també és ἀεθλίη, guanyadora de premis⁷⁴ i per tant, i a diferència d'aquella altra esporuguida i cauta del frag-

⁷² J. CARRIÈRE, «Nouvelles remarques sur Théognis», REG 1954, p. 39-68.

⁷³ Q. CATAUDELLA, «Ancora su οὐ μοι πίνεται οἶνος», Riv. Cult. Calss. e Medioevale, anno IX, n.3, 1967, p. 165-76.

⁷⁴ Cf. notes 4 i 31.

ment d'Anacreont, en disposició de menysprear el genet que la munta per la seva malaptesa i de llençar-lo a terra trencant el fre i fugir al galop.

En la comèdia els elements que configuren les imatges hípiques ja tenen un referent eròtic perfectament establert.

A propòsit del *Parteni* d'Alcmà ja hem parlat de la imatge hípica de la cançó final que tanca la *Lisístrata* d'Aristòfanes (v. 1305-15) i n'hem destacat l'ús ritual del terme πῶλος, paral·lel al de ἵππος o κέλης del fragment d'Alcmà. Vegem ara, per acabar, uns passatges del mateix Aristòfanes en què la imatge hípica apareix associada també a un context eròtic. De fet, el punt en comú d'aquesta mena d'imatges en Aristòfanes és la grolleria de la seva significació. Aristòfanes, basant-se sobretot en el doble sentit d'alguns termes de la mateixa manera que Anacreont en el fragment 78G, utilitza totes i cadascuna de les imatges hípiques per a referir-se, d'una manera més o menys directa, a l'acte sexual mateix, i tenen, per tant, una interpretació inequívoca i, del mateix moment que en fa un acudit, també immediata.

En els versos **899-902 de la Pau**, Aristòfanes se serveix de la imatge de la cursa de cavalls en un sentit similar al de la plantejada per Íbic, bo i traslladant-la al pla de la més sana obscenitat:

Τρ. (...)

τρίτη δὲ μετὰ ταῦθ' ἵπποδρομίαν ἄξετε,
ἵνα δὴ κέλης κέλητα παρακελητιῖ,
ἄρματα δ'ἔπ' ἀλλήλοισιν ἀνατετραμμένα
φυσῶντα καὶ πνέοντα προσκινήσεται·

Trigeu anuncia als seus conciutadans els actes de celebració per l'alliberament de la Pau: «i el tercer dia celebrarem una cursa de cavalls on el cavaller cavalcarà costat a costat del cavaller i els cavalls faran la seva cursa panxa enlaire esbufegosos i panteixants».

El sentit obscè dels versos és més que evident tant per la imatge mateixa, tal i com està plantejada, com pel contingut eròtic general del passatge de què formen part (vv.894-909), un llarg parlament luxuriós de Trigeu ple d'equívocs i jocs de paraules de doble sentit. Trigeu mostra als seus conciutadans la bellesa d'una Teoria nua abans de lliurar-la al Consell d'Atenes seguint les ordres del mateix Hermes (vv. 713-4). Trigeu ensenya la nuesa de Teoria com si es tractés d'una bèstia redreçada sobre les potes del darrera a punt de ser sacrificada ritualment el segon dia de les Ampatúries (l'ἀνάρρυσις). Les paraules de Trigeu determinen inequívocament el sentit obscè de la imatge hípica dels versos següents, en la qual Aristòfanes juga amb el doble sentit de κέλης, aquí probablement pels cavallers, i de

ἄρματα, en conseqüència pels cavalls⁷⁵ que, volcats sobre les pròpies espatlles (ἀνατετραμμένα⁷⁶), es «posaran en moviment (προσκινησεται⁷⁷)» esbufegosos i panteixants (φυσῶντα καὶ πνέοντα⁷⁸).

El terme κέλης, doncs, és comparable a l'ús d'ἐπεμβάτης en el fragment 78G d'Anacreont o al de l'ἄνδρα ἠνίοχον dels versos de Teognis, i, per la seva banda, s'explica perfectament que el «cavall» atrotinat del fragment d'Íbic s'espanti de veure's ensellat per tal de participar en una cursa de cavalls de la qual, per poc que s'assembli a aquesta dels versos d'Aristòfan, en sortirà forçosament malparat. El mateix doble sentit del mot κέλης és el del versos **59-60 de la Lisistrata**:

(...) Κα. ἀλλ' ἐκείναι γοῖδ' ὅτι
ἐπι τῶν κελήτων διαβεβήκασ' ὄρθρῃαι.

L'equívoc es basa en el doble sentit del terme κέλης, el de «vaixell lleuger» i el de «cavall de sella», i en el de διαβαίνω, que té el significat bàsic de «tenir les cames obertes», però també el de «fer una travessia per mar». En els versos anteriors a aquests, Lisistrata s'estranya que cap dona, ni de la costa ni de Salamina, encara no hagi acudit a la seva convocatòria. Calònice s'afanya llavors a tranquil·litzar-la i li diu que, pel que ella ha pogut saber, almenys les de Salamina des de primera hora del matí que s'han posat en dansa per a fer la travessia. La broma rau, és clar, en la doble interpretació de κέλης i de διαβαίνω, que, com hem vist en Anacreont⁷⁹, s'usa, de la mateixa manera que βαίνω i els seus derivats, com a sinònim de βινέω.

Aristòfan es recorre a una imatge hípica per a referir-se a l'acte sexual i és evident que quan fa un acudit d'aquesta naturalesa el valor metafòric de la imatge hípica havia de ser captat de forma immediata per l'espectador i que, per tant, estava perfectament establert com a tal el seu referent cròtic.

És idèntic l'equívoc dels versos **500-2 de les Vespes**, basat aquesta vegada en el doble sentit del verb κελητίζω:

Ξα. καμέ γ' ἢ πόρνη χθές εἰσελθόντα τῆς μεσημβρίας,
ὅτι κελητίσαι κέλευον, ὄξυθυμηθεῖσά μοι
ἦρετ' εἰ τὴν Ἴπλιου καθίσταμαι τυραννίδα.

El cor acusa Bdelicleó i el seu pare d'enyorar la tirania i de no respectar la democràcia. Bdelicleó es defensa dient que feia cinquanta anys que no

⁷⁵ Per a ἄρμα, en un sentit similar, cf. E. HF 881, X. Hier. II.5 i Pl. Lg. 834b.

⁷⁶ En un sentit similar cf. A.P. V 203 (Asclep.).

⁷⁷ Cf. Ar. Lys. 227 i Eccl. 256, Xenarch. 4.23 i Pherecr. 131.3.

⁷⁸ Verbs perfectament aplicables a la respiració convulsiva i agitada pròpia de l'acte sexual.

⁷⁹ Cf. la nota 47.

havia ni sentit a parlar de la tirania, tot i reconèixer que darrerament la gent veu fantasmes arreu, fins i tot en el mercat. En aquestes que intervé el servidor de Bdelicleó i corrobora l'afirmació del seu amo explicant una anècdota que li acabava de succeir la nit anterior: «ahir per la tarda vaig anar a veure una barjaula per si em volia “fer de cavall de sella” (κελητιζειν), però ella, enfurismada, em va preguntar si també jo volia restaurar la tirania d'Hípias». El sentit de l'expressió «fer de cavall de sella» és immediat i inequívoc, i Aristòfanes fa l'acudit fàcil en fer referència a la tirania d'Hípias, el nom del qual està format sobre la mateixa arrel de ἵππος i és sinònim de ἵππεύς, «genet»⁸⁰. Remetem al vers 153 de les *Tesmofòries* per a un altre exemple de κελητιζω en aquest mateix sentit, reforçat també aquesta vegada pel joc de paraules amb el mot Φαίδρα, que, a més de referir-se a la tragèdia homònima d'Eurípides, és equivalent a ἵππουρις.

En definitiva, la imatge del cavall, present en la major part dels gèneres de la poesia grega, apareix associada a un context eròtic més o menys explícit només a partir de la literatura simpòtica. En la poesia èpica i en els primers lírics arcaics, la imatge del cavall encara és ben lluny de qualsevol interpretació eròtica. En Homer i en Semònides hem destacat la immediatesa de la comprensió pel seu caràcter bàsicament descriptiu. En Homer la imatge es basa en l'aspecte físic i la noblesa del cavall, que conviden a la comparació de l'heroi amb l'animal. En Semònides encara es tracta d'una imatge descriptiva i suggerent per ella mateixa, basada sobretot en l'ἦθος propi del cavall. En Alcà, tanmateix, la imatge ja és molt més elaborada i la seva interpretació passa forçosament per la comprensió mateixa del context cultural en el qual s'emmarca l'execució ritual de l'oda. Per la seva banda, amb la literatura simpòtica la imatge del cavall apareix connectada per primera vegada amb un context eròtic i els diferents elements que la configuren esdevenen tòpics a partir d'aquí. Íbic és el primer a plantejar la imatge del cavall de curses, que ja vèiem en Alcà, amb el referent eròtic manifest de l'amant. Anacreont és, al seu torn, el punt de referència obligat quant a l'ús de la imatge del cavall en un context eròtic. Anacreont juga sobretot amb la idea de la «domesticació» del cavall per a referir-se al procés d'iniciació en l'amor. Estableix la imatge del cavall en llibertat pel camp, que manlleua de Safo, i la del jou de l'amor, derivada directament de la utilitzada per Íbic, recurrents a partir dels seus poemes en els dels autors posteriors. Teognis n'és un bon exemple en tant que se serveix dels mateixos elements que Anacreont i amb una simbologia similar per a anar sempre un

⁸⁰ Cf. Apul. ap. Lyd. *Mens.* 4.7.

pas més enllà, i també Aristòfanes, l'ús de la imatge hípica en el qual demostra que el simbolisme eròtic de la imatge, plantejat per primera vegada però de forma definitiva per Anacreont, ja està perfectament definit i tòpicament establert.