

## El aprendiz de rapsodo, o de cuando Homero cruzó la laguna Estigia (Lucianus, *Cont. 7*)\*

Pilar Gómez Cardó  
Universidad de Barcelona  
pgomez@ub.edu

### The rhapsodist's apprentice, or when Homer crossed the Styx (Lucianus, *Cont. 7*)

En *Caronte o los observadores* el barquero del inframundo conversa, en la tierra, con el dios Hermes sobre la riqueza, la felicidad y el vano afán humano por los bienes materiales. Por ello esta obra ha sido considerada una muestra de sátira menipea en el corpus luciano.

Por otra parte, la poesía homérica actúa en esta pieza como permanente telón de fondo. Luciano se sirve de versos homéricos, o mejor dicho, de versos a la manera homérica, para censurar el mundo mortal; y, además, pone esos versos en boca de un personaje que, para practicar el arte de la rapsodia, debe renunciar por un tiempo a su oficio de barquero.

Este trabajo analiza un problema textual, puesto que la tradición manuscrita en *Cont. 7* ofrece dos variantes para referirse al canto de Homero. En un contexto donde la intención de Luciano es no sólo burlarse de los necios mortales, sino incluso del poeta griego por excelencia, la lectura de los *ueteres* es más acertada porque ésta ilustra mejor el efecto y la intención paródica de Luciano al recordar a Homero, intentando adecuar forma y contenido al amparo de la tradición griega.

*Palabras clave:* Luciano; Caronte; Homero; rapsodo; poesía homérica; parodia.

In *Charon or the Inspectors* we find the ferryman of the underworld on earth, talking to the god Hermes about wealth, happiness, and the vain human striving for material goods. The piece has been considered to be an example of Menippean satire inside the corpus of Lucian's works.

Homeric poetry is always in the background. Lucian uses Homeric verses, or rather, verses structured in the Homeric manner, to formulate his critical view of the mortal world; in addition, he puts these verses into the mouth of a character who must temporarily give up his job as a ferryman in order to practise the art of rhapsody.

This paper analyses a textual problem: the two variants in *Cont. 7* referring to Homer in the manuscript tradition. In a context in which Lucian wants to make fun not just of foolish humans but also of the Greek poet *par excellence*, the reading of the *ueteres* seems more appropriate because it illustrates better Lucian's parodic intention in recalling Homer and in trying to adapt form and content to the Greek tradition.

*Keywords:* Lucian; Charon; Homer; rhapsodist; Homeric poetry; parody.

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto «Recrear el logos: narrativas griegas de época imperial» (FFI2009-08858), dirigido por la Dra. Francesca Mestre y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

La figura de Caronte, dado el interés de Luciano por el inframundo, aparece en varias de sus obras, aunque el barquero suele desempeñar un papel secundario, ya que o bien se alude a él como un simple tópico relacionado con la muerte<sup>1</sup>, o bien se limita a ejercer su oficio preocupándose sólo por sus ganancias<sup>2</sup>. De modo que sus palabras inciden poco en el contenido de la obra y contribuyen sólo al desarrollo dramático. Sin embargo, protagoniza la pieza *Caronte o los observadores* cuya acción —paradojas de Luciano— no se desarrolla en el Hades.

El diálogo entre Caronte y Hermes se identifica como una de las más significativas muestras de sátira menipea del corpus luciano por la visión negativa y crítica de la actitud vital genérica de los humanos que este texto contiene. Por otra parte, es, sin duda, innegable la proximidad de esta obra con otras como *Icaromenipo o el que vuela por encima de la nube*, *Descenso hacia el Hades o el tirano* y *Menipo o la necromancia*, bien sea por el papel paralelo que en ellas desempeñan Caronte, Menipo o Cinisco, bien sea por el escenario de observatorio que Luciano construye para sus protagonistas<sup>3</sup>, bien sea también por la visita que éstos realizan a espacios que no son los suyos habituales.

No obstante, antes de etiquetar las obras de Luciano desde el punto de vista ideológico, hay que tener en cuenta siempre su eclecticismo, o por lo menos su capacidad para conjugar distintas concepciones filosóficas, máxime cuando el objetivo primordial de sus obras no es testificar su propia filiación a una u otra escuela de pensamiento, sino ante todo poner en duda el comportamiento vacuo, fingido, antinatural incluso, del género humano, sin que ello signifique necesariamente la adscripción del samosatense a una doctrina concreta, aunque sí puedan reconocérsele ideas u orientaciones de un determinado signo<sup>4</sup>. Así —como señala Bompaire<sup>5</sup>— *Caronte o los observadores* es un diálogo de evidente coloración cínica y, en consecuencia, no debe causar extrañeza que Luciano incluya en él diversos tópicos propios de la diatriba<sup>6</sup>; unos lugares comunes que igualmente aparecen en otras obras del samosatense no por ello calificadas de menipeas.

Además es necesario valorar también, al analizar los textos de Luciano, la forma literaria empleada, pues ésta puede ser indicio del propósito de Lucia-

---

<sup>1</sup> Luc., *Demon.* 45; *Nec.* 10; *Philops.* 25.

<sup>2</sup> Luc., *Cat.* 21; *DMort.* II, XIV.

<sup>3</sup> Cf. Camerotto 1998, pp. 234-242.

<sup>4</sup> Cf. Bonazzi 2010, pp. 37-41; Decharneux 2010, p. 64.

<sup>5</sup> Bompaire 1958, p. 55; 2008, p. 4.

<sup>6</sup> Cf. Nesselrath 1998, p. 135.

no al tratar un contenido, de modo que no siempre resulta fácil deslindar si la intención satírica, burlesca e incluso paródica presente en sus escritos, afecta a los temas elegidos o a la forma en que son tratados, o a ambos.

Así, en *Caronte o los observadores* la poesía homérica actúa como permanente telón de fondo de toda la pieza. Pero si Homero fue siempre escuela<sup>7</sup>, y si la poesía homérica sirvió para explicar la vida de dioses y héroes, ofreciendo a través de sus versos una determinada concepción del mundo, Luciano aprovecha todavía al poeta de Quíos<sup>8</sup> para mostrar en esta obra también él una determinada interpretación de la existencia humana. Luciano se sirve de versos homéricos, o mejor dicho, de versos a la manera homérica para formular precisamente una visión negativa y crítica del mundo mortal; y, además, los pone en boca de un personaje que, para practicar el arte de la rapsodia, debe renunciar por un tiempo a su oficio de barquero. De este modo, aún resulta más evidente el efecto y la intención paródica de Luciano, al burlarse así no sólo de los necios mortales, sino también del poeta por excelencia de su propia tradición literaria.

El *Caronte* de Luciano se presenta en forma de diálogo entre el dios Hermes y Caronte, quien abandona el mundo subterráneo con la intención de conocer de primera mano qué sucede en la tierra y cómo viven en ella los hombres con el fin de lograr entender por qué se muestran tan reacios a abandonarla; es decir, quiere saber, para contar él mismo su propia *ιστορία* sobre ellos.

La acción de esta obra transcurre en la tierra y se sitúa en dos planos claramente diferenciados. Caronte y Hermes no se mezclan con los hombres, objeto de su atención, sino que optan por observarlos —de ahí el subtítulo de la obra *ἡ ἐπισκοποῦντες*— desde una atalaya que ellos mismos han de construirse. El segundo plano corresponde a los hombres y presenta diversos escenarios espaciales —griegos y bárbaros— y temporales —nunca posteriores al siglo V a. C.—, cuya descripción constituye la parte esencial del diálogo

---

<sup>7</sup> El interés por Homero fue, desde diversas perspectivas, una constante entre los autores de la Segunda Sofística, para quienes el poeta épico seguía siendo voz de autoridad; cf. Kindstrand 1973, pp. 99-110; Mestre 2004, pp. 138-139; Gómez y Mestre 2006, pp. 355-361; Díaz Lavado 2010.

<sup>8</sup> Homero, no obstante, después de muerto, en la Isla de los Bienaventurados, al saber que su patria es objeto de disputa entre los mortales, desmiente su origen griego, se confiesa originario de Babilonia y revela su verdadero nombre: Tigranes (Luc., *VH* II 20).

<sup>9</sup> La cronología de la referencia a hechos históricos es un parámetro utilizado por Helm 1906, pp. 56-61, para reivindicar la filiación menipea de las obras de Luciano. Este argumento es, sin embargo, rebatido por Hall 1981, pp. 82-94.

mismo entre Caronte y Hermes. Este diálogo sirve, a la vez, de marco a otro diálogo que es posible seguir en directo —es decir, no es referido en la conversación entre el dios y el barquero—; se trata del que mantuvieron Creso y Solón, cuando el sabio ateniense visitaba la corte de Sardes, de acuerdo con la noticia transmitida por Herodoto (III 39-43). La finalidad de este segundo diálogo es ilustrar uno de los temas en torno a los cuales gira la inicial charla de Caronte y Hermes: el vano afán de los mortales por asociar la felicidad con bienes materiales.

¿Qué es lo que se propone averiguar Caronte, en realidad? En primer lugar, Caronte quiere saber y ese saber es identificado, de entrada, con un espacio de luz frente a las sombras eternas en que transcurre su existencia. Hermes reconoce la necesaria liberación de Caronte para alcanzar un pleno conocimiento, ya que éste sólo será posible al salir de la oscuridad infernal, donde, a modo de caverna, el barquero hasta entonces sólo ha sido capaz de intuir imágenes de la realidad terrenal<sup>10</sup>; hasta él sólo llegan espectros y, por lo tanto, únicamente a través de esas sombras ha podido imaginarse la vida de los hombres cuya efectiva existencia todos sus pasajeros, salvo algunas significativas excepciones<sup>11</sup>, suspiran por recuperar.

Si el desarrollo de la obra se construye sobre la interacción de dos planos, el aéreo<sup>12</sup> y el terrenal, no menos determinante es también —a nuestro juicio— la interacción que en su desarrollo se produce entre el nivel formal y el de contenido.

Construir un mirador para contemplar requiere una técnica determinada, es una tarea propia de arquitectos, a la que se aplican Hermes y Caronte; pero, para acometer dicha empresa, Hermes acude al mito y a la poesía homérica como guías infalibles de su objetivo. No en vano Homero mismo es califica-

---

<sup>10</sup> Una reminiscencia, sin duda, del mito de la caverna, utilizado por Platón, precisamente, para explicar de forma alegórica la situación de ceguera en la que se encuentra el hombre respecto al conocimiento; cf. *Pl., R.* 508c-516d.

<sup>11</sup> Así, p. ej., Cinisco (*Luc., Cat.* 7), Micilo (*ibíd.* 14, 16), Menipo (*DMort.* II-X) o Diógenes (*ibíd.* XIII, XVI).

<sup>12</sup> La imagen de la observación desde lo alto recurre en otras obras de Luciano. Además de la fantástica aventura de Menipo llegando hasta el cielo convertido en un doble del mítico Ícaro en *Icaromenipo*, Luciano cuenta su propia experiencia de observador aéreo en el *Sueño o vida de Luciano* 15-17, cuando el paseo en el carro alado de Paideia le permite también conocer, después de haber abandonado su aprendizaje como escultor; Gómez 1994, p. 209; Brandão 2001, pp. 203-227; Camerotto 2009, pp. 41-47.

do de ἀρχιτέκτων<sup>13</sup> (*Cont.* 4) y será el maestro de obras, ya que son sus palabras las que inspiran y orientan la construcción del observatorio desde donde Caronte y Hermes examinan la existencia humana.

En efecto, cuando ambos se plantean qué altura puede ser la más adecuada para ese examen, el dios propone seguir las indicaciones del poeta, tomando como ejemplo el proceder de Oto y Efialtes al intentar tener un acceso fácil al cielo para atacar a los dioses. Para ello, los jóvenes —quienes «con nueve años tenían nueve codos de ancho y nueve brazas de estatura» (*Od.* XI 311-312)— arrancaron de raíz el monte Osa y lo colocaron sobre el Olimpo, aunque fueron debidamente castigados por insolentes antes de alcanzar su objetivo. No obstante, Hermes y Caronte, conscientes de que su intención no es ahora hostil hacia el Olimpo, se atreven a imitar a los jóvenes gigantes, al tiempo que Luciano reconoce cuán útil puede resultar para su edificación —una construcción de palabras— ‘plagiar’ al bueno (γεννάδας) de Homero, quien en sólo dos versos es capaz de poner con facilidad unas montañas sobre otras<sup>14</sup>. Caronte, por ser —según Hermes— «muy poco dado a la poesía» (ἥκιστα ποιητικός), se muestra algo incrédulo, pero, a pesar de su recelo, colabora en la tarea, y el dios puede así evocar las propias palabras de Homero cuando dan por finalizada, de forma fácil y poética<sup>15</sup>, su obra, que ha consistido en colocar «encima del Osa el frondoso Pelio» (*Cont.* 4).

Luciano cita aquí literalmente dos hemistiquios homéricos αὐτὰρ ἐπ’ Ὅσση / Πήλιον εἰνοσίφυλλον (*Od.* XI 315-316), pero la presencia de Homero en el *Caronte* reviste distintas modalidades: la mera alusión al poeta, la cita directa, las referencias a temas homéricos, la paráfrasis de versos, la adaptación de éstos o el puro centón<sup>16</sup>. Asimismo, tanto la *Iliada* como la *Odisea* se encuentran representadas por igual y, en cuanto a los héroes homé-

<sup>13</sup> El término ἀρχιτέκτων es usado por Luciano para referirse a Prometeo, creador de figuras de barro, como metáfora de la creación literaria (cf. *Prom. Es* 3: καὶ τὸ μὲν ὅλον ἀρχιτέκτων αὐτὸς ἦν, συνειργάζετο δὲ τι καὶ ἡ Ἀθηνᾶ ἐμπνέουσα τὸν πηλὸν καὶ ἔμμηρυχα ποιοῦσα εἶναι τὰ πλάσματα).

<sup>14</sup> Cf. Luc., *Cont.* 4: ἰδιώτης γὰρ εἶ, ὃ Χάρων, καὶ ἥκιστα ποιητικός· ὁ δὲ γεννάδας Ὅμηρος ἀπὸ δυοῖν στίχων αὐτίκα ἡμῖν ἀμβατὸν ἐποίησε τὸν οὐρανόν, οὕτω ῥαδίως συνθεῖς τὰ ὄρη.

<sup>15</sup> *Ibid.*: ὄρας ὅπως ῥαδίως ἅμα καὶ ποιητικῶς ἐξεργασάμεθα; Es interesante no olvidar aquí el significado originario del verbo ποιέω ‘hacer, fabricar, producir’ (cf. Chantraine 1974, p. 922) para observar cómo resulta difícil en este contexto la traducción del adverbio ποιητικῶς, pues con él Luciano juega, sin duda, con una deliberada ambigüedad entre la construcción física de la atalaya y su elaboración mediante palabras.

<sup>16</sup> Cf. Branham 1989, p. 140: «No other author is drawn on as frequently or in as many different ways».

ricos, son explícitamente mencionados Áyax y Aquiles y se alude de forma directa sin nombrarlo a Protesilao, «aquel joven tesalio» (§ 1), con el que se equipara Caronte al haber podido también él escapar por unas horas de las tinieblas infernales<sup>17</sup>.

Las distintas formas de esa presencia homérica no son, sin embargo, utilizadas al azar por Luciano ni de manera arbitraria por uno u otro de los personajes; por ejemplo, Homero no aparece nunca en el diálogo entre Creso y Solón. Además, Homero es usado también para definir una cierta rivalidad verbal entre Hermes y Caronte.

Si en el proceso de construir la atalaya de observación es Hermes quien se hace eco de la poesía épica, tampoco Caronte deja pasar ninguna oportunidad para demostrar su aptitud comunicativa y expresiva, que equivale a exhibir un buen conocimiento de la tradición literaria —como correspondería a cualquier erudito coetáneo de Luciano—, concretada, en este caso, en la poesía homérica.

Así, una vez ya instalados en el mirador, y para mejorar la agudeza visual del barquero, Hermes cita todavía dos versos de Homero<sup>18</sup>, que pertenecen ahora al pasaje de la *Iliada* (V 127-128) en que Atenea aconseja a Diomedes no luchar con ningún dios, salvo con Afrodita: Ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἄπ' ὀφθαλμῶν ἔλον, ἢ πρὶν ἐπῆεν, / ὄφρ' εὖ γινώσκοις ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα «La niebla que antes los cubría he apartado de tus ojos, a fin de que conozcas bien si es un dios o un hombre» (*Cont.* 7)<sup>19</sup>. Entonces, Caronte —brioso como Diomedes<sup>20</sup>— desafía al dios diciéndole que puede ser tan homérico como él en su interrogatorio, y de este modo sienta una base literaria, al menos desde el punto de vista formal, sobre la que se desarrollará su conversación: ἀλλὰ βούλει κατὰ τὸν Ὅμηρον κἀγὼ ἔρωμαί σε, ὡς μάθης οὐδ' αὐτὸν ἀμελέτητον

<sup>17</sup> En el *Heroico* de Filóstrato, el bello Protesilao, redivivo en Tracia, es quien sustenta con su ayuda y protección la feliz existencia del viñador a través de cuyas palabras, inspiradas también por Protesilao, el comerciante fenicio conoce cómo son los héroes y qué sucedió en Troya.

<sup>18</sup> Sobre el empleo de versos homéricos en curaciones, cf. Gil 2004, pp. 215-240.

<sup>19</sup> Se trata, en este caso, de un cita homérica literal que presenta una variante textual en la forma verbal de la oración subordinada adverbial final: la lectura γινώσκοις, bien representada en la tradición manuscrita de Luciano, y adoptada por los editores modernos (Jacobitz, Harmon, MacLeod, Bompaire) frente a la lectura γινώσκης, que es la lectura de Σ (*Vaticanus Graecus* 224, s. XIV, considerado mixto) y de la mayor parte de códices homéricos, adoptada por los editores de Luciano más antiguos.

<sup>20</sup> Cf. Hom., *Il.* V 134-165.

ὄντα με τῶν Ὀμήρου; «¿Pero quieres que te interrogue también según Homero, para que sepas que yo mismo no soy inexperto en sus versos?» (*Cont.* 7).

Hermes parece algo desconcertado ante la provocación literaria de Caronte y cuestiona cómo un mero barquero puede expresarse de forma erudita, es decir, cómo, amén de manejar con arte el remo, es capaz de hablar poéticamente: Καὶ πόθεν σὺ ἔχεις τι τῶν ἐκείνου εἰδέναι, ναύτης ἀεὶ καὶ πρόσκωπος ὄν; (*Cont.* 7)<sup>21</sup>. Es posible —justifica Caronte en su respuesta— por haber aprendido versos de boca del propio Homero, quien transitó la Estigia sin dejar de recitar; quizás, como sea propio de un poeta, pero con tanta destreza como poco acierto en la elección del tema —y aquí Luciano añade su pizca de humor—, ya que sus versos se hicieron realidad: las nubes amontonadas por Poseidón y el mar agitado por su tridente<sup>22</sup> alteraron hasta tal punto la laguna infernal que la nave casi zozobra y Homero ναυτιάσας ἐκεῖνος ἀπήμεσε τῶν ῥαψωδιῶν τὰς πολλὰς αὐτῆ Σκύλλῃ καὶ Χαρύβδει καὶ Κύκλωπι «completamente mareado, empezó a vomitar buena parte de sus cantos, incluidos los de Escila, Caribdis y el Cíclope» (*Cont.* 7)<sup>23</sup>.

Sin embargo, Luciano no inventa esa metáfora del vómito de palabras, sino que su texto encubre aquí una breve ἔκφρασις, ya que el samosatense se hace eco de una imagen consagrada por la tradición plástica: el pintor helénico Galatón había pintado a Homero vomitando versos y al resto de poetas recogiendo el vómito<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> El adjetivo πρόσκωπος «remero» es muy próximo fonéticamente al adjetivo πρόσκοπος «que se anticipa en la observación»; quizás por esa similitud —habida cuenta de la importancia semántica de los términos relacionados con la observación y la visión en esta obra— Luciano lo usa aquí dos veces, una frecuencia muy alta dado el escaso uso del término en el conjunto de los textos griegos, y él mismo sólo utiliza πρόσκοπος de nuevo en *Descenso hacia el Hades o el tirano* (*Cat.* 19). Sin duda, esa ambigüedad de significado, por razones estrictamente fonéticas, en el contexto de *Caronte o los observadores* se realiza si se piensa en una posible escenificación del diálogo; cf. Mestre (e. p.).

<sup>22</sup> Como, p. ej., en Hom., *Od.* V 291-294: ὧς εἰπὼν σύναγεν νεφέλας, ἐτάραξε δὲ πόντον / χερσὶ τρίαναν ἐλών· πάσας δ' ὀρόθυνεν ἀέλλας / παντοίων ἀνέμων, σὺν δὲ νεφέεσσι κάλυψε / γαῖαν ὁμοῦ καὶ πόντον· ὀρώρει δ' οὐρανόθεν νύξ.

<sup>23</sup> Entre los cantos vomitados por Homero, Luciano menciona de forma explícita los relativos a Escila, Caribdis y el Cíclope no sólo porque se trata de pasajes bien conocidos, sino probablemente también porque describen agitación de las aguas; cf. Hom., *Od.* IX 536-542; XII 403-453.

<sup>24</sup> Así se explica en Ael., *VH* XIII 22: Πτολεμαῖος ὁ Φιλοπάτωρ κατασκευάσας Ὀμήρω νεῶν, αὐτὸν μὲν καλὸν καλῶς ἐκάθισε, κύκλω δὲ τὰς πόλεις περιέστησε τοῦ ἀγάλματος, ὅσαι

El pasaje de *Caronte o los observadores* que describe el recitado de Homero presenta un problema textual, que quizás no sea irrelevante al explorar la raíz homérica de esta obra y el propósito de Luciano. La tradición manuscrita ofrece dos variantes: *παραραψωδοῦντος* y *πολλὰ ῥαψωδοῦντος*. La lectura *παραραψωδοῦντος* está atestiguada, en la llamada familia  $\gamma$ , ya por los *ueteres*  $\Gamma$  (*Vaticanus Graecus* 90, s. X) y  $\Omega$  (*Marcianus Graecus* 840; *olim* 434, s. X/XI), y los más recientes Ca (*Cantabrigensis*, *Add.* 2603, s. XIII/XIV), I (*Urbinas Graecus* 118, s. XIII/XIV), M (*Parisinus Graecus* 2954, *olim Florentinus*, s. XIV) y B (*Palatinus Graecus* 174, s. XIV), así como por el manuscrito C (*Parisinus Graecus* 3011, s. XIV), que suele considerarse mixto<sup>25</sup>. En cambio, la lectura *πολλὰ ῥαψωδοῦντος* aparece, en la conocida como familia  $\beta$ , en los manuscritos B (*Vindobonensis Phil. Graecus* 123, s. XI) y P (*Vaticanus Graecus* 76, s. XIV), y en los mixtos  $\Sigma$  (*Vaticanus Graecus* 224, s. XIV), A (*Gorlicensis Milichianus* II, 12, s. XV) y N (*Vaticanus Graecus* 2957, s. XV). Esta última lectura, que también se encuentra en la tradición  $\gamma$  (en  $\Omega^{\text{mg}}$   $M^{\text{2mg}}$ ), ha sido unánimemente adoptada por los editores<sup>26</sup>, incluso por quienes consideran mejor esa tradición llamada  $\gamma$  (Harmon y Macleod, por ejemplo), que se apoya en el manuscrito  $\Gamma$ , puesto que éste estaría muy próximo al arquetipo y a pesar de que M *ante correctionem* posiblemente sirvió de modelo para la *editio princeps* de Florencia (1496), influyendo en la *vulgata*<sup>27</sup>.

La preferencia de los editores por mantener en el texto de Luciano una forma verbal no compuesta (*ῥαψωδοῦντος*) tal vez se deba a que la forma verbal *παραραψωδοῦντος* es desconocida en la literatura griega y, por lo tanto, constituiría un *hapax* de Luciano. No obstante, encontrar *hapax* en el corpus luciano no es extraño, dada la habilidad del samosatense para la construcción de neologismos y para un uso ágil y dinámico de la lengua

---

ἀντιπιοῦνται τοῦ Ὅμηρου. Γαλάτων δὲ ὁ ζωγράφος ἔγραψε τὸν μὲν Ὅμηρον αὐτὸν ἐμοῦντα, τοὺς δὲ ἄλλους ποιητὰς τὰ ἐμμεσμένα ἀρτομένους.

<sup>25</sup> Cf. Macleod 1972, p. XVIII; Jufresa, Mestre y Gómez 2000, p. XXVI. Bompaire 1993, pp. CVIII-CIX, analiza el manuscrito C entre los de la  $\beta$ , al igual que Jacobitz, quien lo valora favorablemente en su *editio maior* (Jacobitz 1836, pp. XXIII-XXIV), considerándolo el mejor de los manuscritos parisinos.

<sup>26</sup> Bompaire 2008, p. 27, señala que quizás la lectura *παραραψωδοῦντος* corresponda también a la traducción parisina de Belin de Ballu (1788-1789). Sin embargo, esta lectura no es incorporada en la *editio bipontina*; cf. Hemsterhuys y Reitz 1790, p. 40.

<sup>27</sup> Cf. Bompaire 1993, p. XCIV.

griega en general<sup>28</sup>. En cambio, quizás, el valor que puede dar a la forma verbal compuesta παραρραψοδῶντος el preverbio παρα- no haya parecido a los editores demasiado adecuado para determinar al sustantivo de referencia que es, precisamente, Homero, si se considera sólo el significado de ‘junto a’, ‘al lado de’ —y, por extensión, la idea de ‘marginal’ o ‘a la contra’—, que aporta el preverbio: ¿cómo podría el excelso Homero no ser un aedo, sino dedicarse sólo a hilvanar versos y, además, hacerlo de un modo inapropiado, incluso ‘parodiándose/contrarrecitándose’ a sí mismo?

Sin embargo, en los verbos compuestos con preposición a menudo el primer elemento no determina al segundo, sino que sirve sólo para subrayar la realización completa de la acción verbal, con un valor intensivo, convirtiéndose entonces el preverbio en un procedimiento que sólo acentúa el matiz aspectual<sup>29</sup>. Siendo así, la lectura παραρραψοδῶντος podría ser perfectamente legítima.

Pero incluso priorizando la idea de ‘exterioridad’ como el único rasgo significativo del preverbio, en la medida en que la preposición παρά «señala una posición externa y cercana a un objeto que se considera limitado»<sup>30</sup>, no parece inadecuado aceptar la lectura παραρραψοδῶντος, si en el análisis de este pasaje se tienen en cuenta y, al mismo tiempo, se combinan aspectos formales, también de contenido y de contexto.

Desde el punto de vista formal, el verbo ῥαψοδεῖν compuesto con otros preverbios está atestiguado en prosistas como Jenofonte (ἀπορραψοδήσας) o Filóstrato (ἐπερραψῶδει, ἐπιρραψοδήσαντος)<sup>31</sup>, y en el corpus luciano se encuentran las formas ἀναρραψοδήσω (*ITr* 14)<sup>32</sup> y ἐπιρραψοδῶν (*Menip.* 4)<sup>33</sup>, referidas siempre a Homero o a la poesía épica.

En cuanto a contenido, no debería omitirse que las palabras de Caronte son pronunciadas ahora a la luz del día, pero remiten a una escena acaecida en el tenebroso Aqueronte, donde la única realidad es, justamente, la irrealidad, la no vida, el fin de la existencia; y, por extensión, donde la única realidad es, desde

<sup>28</sup> Cf. Casevitz 1994; Mestre y Vintró 2010; Mestre 2010; Gómez y Mestre 2010.

<sup>29</sup> Cf. Rodríguez Alfageme 1988, pp. 57-59; Rodríguez Adrados 1992, p. 726.

<sup>30</sup> Rodríguez Alfageme 1988, p. 104.

<sup>31</sup> X., *Cyr.* III 3; Philostr., *Her.* 18; *VS* 614.

<sup>32</sup> ΖΕΥΣ.- Βούλει οὖν, ὃ Ἐρμῆ, τὸ Ὀμηρικὸν ἐκεῖνο προοίμιον ἀναρραψοδήσω πρὸς αὐτούς;

<sup>33</sup> ὁ δέ τις ἔμπαλιν, πονεῖν τὰ πάντα καὶ μοχθεῖν καὶ τὸ σῶμα καταναγκάζειν ῥυπῶντα καὶ αὐχμῶντα καὶ πᾶσι δυσαρροστοῦντα καὶ λοιδορούμενον, συνεχῆς ἐπιρραψοδῶν τὰ πάνδημα ἐκεῖνα τοῦ Ἡσιόδου περὶ τῆς ἀρετῆς ἔπη καὶ τὸν ἰδῶτα καὶ τὴν ἐπὶ τὸ ἄκρον ἀνάβασιν.

el punto de vista literario, la poesía mediatizada, tergiversada en su forma o en su contenido. Como tampoco es genuino cualquier canto (ᾠδή) que se articula por similitud a otro, pero trueca (παρα-) forma o contenido; es decir, una parodia, según definición de Quintiliano (*Inst.* IX 2.35): *incipit esse quodam modo παραδή, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusiue etiam in uersificationis ac sermonum imitatione seruat*<sup>34</sup>.

La lectura πολλὰ ῥαυφοῦντος mostraría sólo la cantidad y/o la reiteración en el recitado que ejecuta Homero *post mortem*: incluso entonces el poeta era todavía capaz de recitar muchos versos y no cesaba de declamar. En cambio, la lectura παραρραυφοῦντος quizás sirva mejor a las intenciones de Luciano, porque puede incorporar además alguna valoración cualitativa, específica, si se tiene en cuenta que el preverbio παρα-, junto a la idea de paralelismo o proximidad, indica también —como explica Humbert— «les mauvaises conditions dans lesquelles se passe l'action»<sup>35</sup>.

Hermes, como veíamos, cita a Homero para estructurar el marco del diálogo. En cambio, las citas de Caronte contribuyen, sobre todo, a dotar de contenido la conversación con el dios. Así, en una primera intervención recitando versos homéricos Caronte pregunta a Hermes a propósito de algunos individuos cuyas acciones transcurren ante su vista. El pasaje seleccionado por Luciano remite también a una atalaya de observación, al evocar hexámetros de la *teichoskopia*, con los que Príamo interroga a Helena mientras el rey y la espartana contemplan el asedio de Troya<sup>36</sup>:

τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος Ἀχαιῶς ἀνὴρ ἠΰς τε μέγας τε,  
ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν [τε] καὶ εὐρέας ὄμους; (*Il.* III 226-227)

Y ambos versos son reformulados por Caronte en estos términos:

τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἠΰς τε μέγας τε,  
ἔξοχος ἀνθρώπων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὄμους;

¿Quién es ese varón tan robusto, valeroso y alto,  
que entre los hombres descuella por su cabeza y anchos hombros? (*Cont.* 8).

<sup>34</sup> Para un análisis del significado general del término parodia y, en particular, aplicado a Luciano, véase Camerotto 1998, pp. 15-31.

<sup>35</sup> Humbert 1982, p. 340.

<sup>36</sup> Cf. Bouquiaux-Simon 1968, pp. 115-117.

Se trata —como responde Helena a Príamo— del extraordinario (πελώριος) Áyax, baluarte de los aqueos (ἕρκος Ἀχαιῶν), pero Caronte en el diálogo lucianesco está contemplando, aunque sea el mejor, sólo a un célebre atleta, Milón de Crotona cuyos grandes éxitos, alabados por Hermes, el barquero, por experiencia, preconiza igualmente efímeros: Ἴτα τοῦτον οὐκ εἰς μακρὰν γέλωτα ἡμῖν παρέξοντα ὀπόταν πλεῖν, μηδ' ἐμπίδα οὐχ ὅπως ταῦρον ἔτι ἄρασθαι δυνάμενος «¡Déjalo! No a mucho tardar nos hará reír cuando emprenda su navegación y no sea capaz de levantar ya no un toro sino ni un mosquito» (*Cont.* 8)<sup>37</sup>.

En esta primera cita el segundo y el tercer pie del hexámetro homérico (τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος Ἀχαιὸς ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε) han sido substituidos para adecuarlos al contexto por una forma verbal y un nuevo adjetivo (τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε), pues en la primera pregunta de una serie no encajaría el indefinido ἄλλος; hay, además, por parte de Luciano, una deliberada voluntad de desmitificar y rebajar la categoría heroica de la escena que ahora contemplan Caronte y Hermes, de modo que es del todo innecesario mencionar a los aqueos. Sin embargo, Caronte, fiel al lenguaje épico formular<sup>38</sup>, retoma otra vez —ahora parcialmente, sólo hasta la cesura heptémímeres— el verso inicial de ese mismo pasaje para su segunda pregunta y cita, de nuevo, adaptada: τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος ὁ σεμνὸς ἀνὴρ; «¿Quién es ese otro, el venerable varón?» (*Cont.* 9). En este caso Luciano sí mantiene el adjetivo indefinido ἄλλος y se limita a substituir una vez más el término Ἀχαιός, ahora por la secuencia ὁ σεμνός, siendo éste un adjetivo que en el corpus homérico solamente aparece en los *Himnos Homéricos*<sup>39</sup>, y que Luciano suele emplear como término connotado para describir la altanería, la arrogancia o la falsa sabiduría<sup>40</sup>. Así, la dignidad que el término σεμνός confiere, correspondería, sin duda, a la categoría del individuo que divisan Caronte y Hermes desde su mirador, pues se trata nada menos que del fundador del imperio persa, Ciro el grande. Éste se dispone ya a «lanzarse sobre Lidia para derrocar a Creso y hacerse señor de todos sus dominios»<sup>41</sup>, pero, al igual

<sup>37</sup> Cf. Camerotto 1998, pp. 21-23.

<sup>38</sup> Luc., *Cont.* 19, donde Caronte se atreve también con los símiles homéricos cuando, para dar razón de la brevedad de la vida humana, la compara a simples burbujas de agua.

<sup>39</sup> Cf. *h.Hom.* I 1, 478, 486; IV 552; XXVIII 5.

<sup>40</sup> Como ilustran numerosos pasajes lucianeos, p. ej., *DMort.* XX 8; *Symp.* 28; *Icar.* 21; *Vit. Auct.* 2; *Fug.* 18; *Merc. Cond.* 25; *Bis Acc.* 33; *Philops.* 29.

<sup>41</sup> Luc., *Cont.* 9: EPM.- Κῦρος, ὁ Χάρων, ὁ Καμβύσου, ὃς τὴν ἀρχὴν πάλαι Μήδων ἐχόντων νῦν Περσῶν ἤδη ἐποίησεν εἶναι· καὶ Ἀσσυρίων δ' ἑναγχοῦς οὗτος ἐκράτησε καὶ

que Milón, también aparece ante sus observadores totalmente ajeno al destino que —según refiere Hermes— Cloto le tiene reservado a manos de la reina Tomiris, quien cortará la cabeza de Ciro y ἐς ἀσκὸν ἐμβαλεῖ πλήρη αἵματος «la arrojará en un odre lleno de sangre» (*Cont.* 13).

En este contexto antitético el canto de Caronte no podría ser un canto recto. Por el contrario, hay una utilización e intencionada inversión de los valores heroicos para ilustrar la inestabilidad de la perecedera existencia humana y, por ende, las extrañas preocupaciones de los infelices hombres. Caronte se asombra ante los inútiles asuntos mortales, que, a modo de síntesis, resume en poder de reyes (βασιλεῖς), ladrillos de oro (πλίνθοι χρυσαῖ), ofrendas fúnebres (ἐπιτύμβια) y luchas (μάχαι)<sup>42</sup>, y reconoce que todos ellos están igualmente alentados por una muchedumbre (ὄχλος) que en torno a los hombres revolotea. Integran esa multitud —como precisa Hermes—

Ἐλπίδες, ὧ Χάρων, καὶ δαίματα καὶ ἄνοιαι καὶ ἡδοναὶ καὶ φιλαργυρία καὶ ὄργαι καὶ μίση καὶ τὰ τοιαῦτα. τούτων δὲ ἡ ἄγνοια μὲν κάτω συναναμείκται αὐτοῖς καὶ συμπολιτεύεται, καὶ νῆ Δία καὶ τὸ μῖσος καὶ ὄργῃ καὶ ζηλοτυπία καὶ ἀμαθία καὶ ἀπορία καὶ φιλαργυρία.

Vanas esperanzas, amigo Caronte, temores, insensateces, placeres, avaricia, pasiones, odios y otros vicios semejantes. Pero de entre ellos, la ignorancia es la que mejor se mezcla allí abajo con los hombres y gobierna sus acciones; y lo mismo sucede, por Zeus, con el odio, la pasión, la envidia, la ignorancia, la falta de recursos y la avaricia (*Cont.* 15).

Dicha inversión se sostiene también en la modificación que se produce en el contenido de la forma expresiva tomada como modelo; un cambio que halla su correlación en la transgresión del canto, en la parodia entendida de forma genuina, es decir en relación a Homero, el ἀοιδός por excelencia, pues el término parodia, si se atiende al testimonio de Aristóteles<sup>43</sup>, se aplica, originariamente, a un poema narrativo, en metro y vocabulario épico, pero que trata un tema liviano, tal vez de puro entretenimiento, burlándose del contenido heroico de la poesía épica<sup>44</sup>, como Hermes reconoce explícitamente al

---

Βαβυλῶνα παρεστήσατο καὶ νῦν ἐλασειοντι ἐπὶ Λυδῖαν ἔοικεν, ὡς καθελὼν τὸν Κροῖσον ἄρχοι ἀπάντων.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 24: οἷά ἐστι τὰ τῶν κακοδαιμόνων ἀνθρώπων πράγματα.

<sup>43</sup> *Po.* 1448<sup>a</sup> 12-13.

<sup>44</sup> Cf. Gómez 1990, p. 17.

afirmar: Εὖ γε παρωδεῖς, ὦ Χάρων «muy buena es tu parodia, Caronte» (*Cont.* 14).

En efecto, Caronte está parodiando a Homero, cuando hilvana diversos elementos formularios épicos para construir un hexámetro<sup>45</sup> como habilidoso colofón a una nueva pregunta en la que Luciano sintetiza parte de la historia referida por Herodoto (I 204-214) sobre Polícrates:

ἐκεῖνος δὲ τίς ἐστίν, ὦ Ἑρμῆ, ὁ τὴν πορφυρᾶν ἐφεστρίδα ἐμπεπορημένος, ὁ τὸ διάδημα, ὃ τὸν δακτύλιον ὁ μάγειρος ἀναδίδωσι τὸν ἰχθὺν ἀνατεμών, νῆσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ; βασιλεὺς δὲ τίς εὕχεται εἶναι.

¿Y quién es aquél, Hermes, el que con hebillas tiene prendido el manto de púrpura, el de la diadema, a quien el cocinero al abrir el pez le devuelve el anillo,

en una isla azotada por las olas? Pues un rey se gloria de ser (*Cont.* 14).

Luciano contamina aquí doblemente forma y contenido. Transfiere la felicidad de Ítaca (νήσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ, *Od.* I 50) a la dicha de Polícrates, cuya desgracia, descrita por Hermes en su respuesta, viene, no obstante, ya anticipada en la segunda mitad del hexámetro recitado por Caronte (βασιλεὺς δὲ τίς εὕχεται εἶναι), donde la jactancia del monarca de Samos es todavía más evidente, pues Odiseo sólo se vanagloriaba de ser un suplicante (ικέτης δὲ τοι εὕχεται εἶναι, *Od.* XVI 67).

Todavía en otra ocasión Hermes reconoce categóricamente remiendos de poeta en las palabras de Caronte y, por ello, exclama: Ἡράκλεις, ὡς πολλὸν τὸν Ὅμηρον ἐπαντλεῖς «¡Por Heracles, con qué profusión viertes a Homero!» (*Cont.* 23). El término empleado ahora por el dios es ἐπαντλεῖς, pertinente, sin duda, para describir tareas propias del ámbito náutico<sup>46</sup>, pero con el que Luciano, al mismo tiempo, denota algo de exceso en los versos del barquero, cuya dedicación a la poesía es, de este modo, identificada con un mero ‘achicar’ palabras ajenas, como si todavía, ahora en tierra, estuviera vaciando el barco que llenó Homero con su recitado, con su vómito. En cuanto a contenido, el asombro de Hermes se produce después de que Caronte acaba de arremeter otra vez contra la insensatez, y especialmente contra la vacuidad de las

<sup>45</sup> Cf. Bouquiaux-Simon 1968, pp. 348-349.

<sup>46</sup> Cf. Chantraine 1968, p. 93, *s.u.* ἄντλος.

honras fúnebres —que Luciano ridiculiza en otras obras<sup>47</sup>—, todo ello debido siempre a la absoluta ignorancia de los mortales, quienes olvidan que

κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' ἄτυμβος ἀνήρ ὅς τ' ἔλλαχε τύμβου,  
 ἐν δὲ ἱῆ τιμῇ Ἴρος κρείων τ' Ἀγαμέμνων·  
 Θερσίτη δ' ἴσος Θέτιδος παῖς ἠῦκόμοιο  
 πάντες δ' εἰσὶν ὁμῶς νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα,  
 γυμνοὶ τε ξηροὶ τε κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,

muere por igual el hombre sin tumba y quien sí la obtuvo en suerte,  
 y en idéntica honra están Iro y el poderoso Agamenón;  
 idéntico a Tersites es el hijo de Tetis, de hermosa cabellera,  
 todos son por igual frágiles calaveras de cadáveres,  
 desnudos y consumidos en un prado de asfódelos (*Cont.* 22).

Ese raudal de palabras que causa la exclamación de Hermes, corresponde a un verdadero *pastiche* —como señala Camerotto<sup>48</sup>—, pues Luciano combina ahora auténticas cláusulas métricas, homéricas, —κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' (*Il.* IX 320); ἐν δὲ ἱῆ τιμῇ (*Il.* IX 319); κρείων τ' Ἀγαμέμνων (*Il.* I 102); Θέτιδος παῖς ἠῦκόμοιο (*Il.* IV 512); νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα (*Od.* X 521); κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα (*Od.* XI 539)<sup>49</sup>— con términos que él mismo inventa como ἄτυμβος, o bien adapta otras fórmulas épicas introduciendo en ellas vocablos inesperados, pero no exentos de una cierta ironía, como ocurre en el primer verso donde el genitivo τύμβου es el régimen de la forma ἔλλαχε: un verbo tal vez algo grandilocuente, desmesurado, en este contexto, puesto que los mortales suelen usarlo cuando quizás aspiran a obtener en suerte algo más o mejor que una tumba. En cualquier caso, en los hexámetros de Caronte prevalece, también de nuevo, la voluntad de degradar la condición heroica para ilustrar, como si fuera un espejo invertido, la mísera condición humana. Con tal intención, Caronte aúna al mendigo con el rey y el antihéroe con el héroe por excelencia, pero, al mismo tiempo, esa contaminación lo es también formal y de contenido al cruzarse en los versos del barquero motivos de la *Iliada* —Agamenón, Aquiles o Tersites— y de la *Odisea* —Iro y los héroes en el Hades—.

Luciano, sin embargo, no imputa a Caronte esa capacidad de acertar en una contemplación e interpretación crítica de la vida terrenal, por ser un de-

<sup>47</sup> Como ejemplos sirvan *Nec.* 17; *Luct.* 22; *DMort.* XX, XXIX; *Cat.* 9. Sobre el lamento ritual en Luciano, cf. Evans 2009, pp. 65-78.

<sup>48</sup> Camerotto 1998, pp. 151-154.

<sup>49</sup> Cf. Bouquiaux-Simon 1968, pp. 343-344.

clarado devoto de Cloto, su divinidad más querida (Ἄγαμαι Κλωθοῦς γεννικῆς ..., ὃ βελτίστη, *Cont.* 14), sino por ser, ante todo, competente en tergiversar el canto, sea en forma, sea en contenido, para expresar su crítica reflexión sobre la vida de los hombres.

Por ello, Luciano sustenta y legitima la aptitud del barquero en el propio Homero, quien en vida conseguía incluso filosofar con su canto. Así lo explica el autor del *Etymologicum Genuinum*, cuando, al dar razón del término ἄτος<sup>50</sup>, contrapone Ares, precisamente, a Oto y Efialtes, y postula —para justificar el nombre de éstos (Ὦτον δὲ καὶ Ἐφιάλτην τοὺς ἐν παιδείᾳ λόγους)— que, si bien Homero identifica a aquél con el puro coraje (Ἄρην οὖν ὀνομάζει τὸν θυμόν), a los jóvenes gigantes, en cambio, les reconoce su habilidad e instrucción (τῆς ἐκμαθήσεως καὶ διδασκαλίας) para encadenar al dios de la guerra y permitir a los hombres vivir en paz. Por ello afirma: βέλτιον δὲ τοῦτο, ὅτι φιλοσοφεῖν βούλεται Ὅμηρος διὰ ταύτης τῆς ῥαψωδίας<sup>51</sup>.

Sin embargo, después de muerto, Homero es sólo una sombra de sí mismo —como Aquiles, como Áyax, cuyas tumbas muestra Hermes a Caronte<sup>52</sup>—, y sólo alcanza a ‘malcoser rapsodias’ (παρὰ - ῥαψωδεῖν). Y éstas fueron, pues, los cantos que, como buen discípulo, oyó, aprendió y memorizó Caronte, sin duda poco útiles para él en el quehacer cotidiano del Averno, pero imprescindibles para poder expresarse durante su visita a la tierra, cuando, dejando de lado la práctica de la náutica, se puso él mismo, entre sonrisas y burlas<sup>53</sup>, también a filosofar sobre la existencia humana. Su reflexión, no obstante, le obliga a admitir que tan efímera es la condición de los mortales, incluso la de los héroes, como, perecederos por mudables, los cantos que debían garantizar a esos héroes gloria eterna, ya que los versos del poeta sólo son, en realidad, pura palabrería, si se atiende a uno de los significados del término ῥαψωδία: λόγων συναφή, φλυαρία<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Cf. Hom., *Il.* V 388: καὶ νό κεν ἔνθ’ ἀπόλοιτο Ἄρης ἄτος πολέμοιο.

<sup>51</sup> *Et.Gen.* (s. u.) ἄτος.

<sup>52</sup> Cf. Luc., *Cont.* 23.

<sup>53</sup> Τί γελᾷς, ὃ Χάρων; «¿De qué te ríes, Caronte?» (*Cont.* 1), es la pregunta con que Hermes abre el diálogo, quizás porque el semblante del barquero suele ser siempre sombrío o porque de este modo Luciano da cuenta desde el inicio mismo de la pieza de cuál es su intención, pues el verbo γελᾶω o el sustantivo γέλως y sus derivados son recurrentes a lo largo de la obra; cf. *Cont.* 1, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 17, 21, 22.

<sup>54</sup> Cf. *Et.Gud.* (s. u.) ῥαψωδία.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bompaire, J. 1958: *Lucien écrivain. Imitation et création*, París, Les Belles Lettres.
- Bompaire, J. 1993: *Lucien. Oeuvres I. Opuscules 1-9*, París, Les Belles Lettres.
- Bompaire, J. 2008: *Lucien. Oeuvres IV. Opuscules 26-29*, París, Les Belles Lettres.
- Bonazzi, M. 2010: «Luciano e lo scetticismo del suo tempo», en Mestre, F. y Gómez, P. (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 37-48.
- Bouquiaux-Simon, O. 1968: *Les lectures homériques de Lucien*, Bruselas, Palais des Académies.
- Brandão, J. L. 2001: *A poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- Branham, R. B. 1989: *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.
- Camerotto, A. 1998: *La metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Camerotto, A. 2009: *Luciano di Samosata. Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Casevitz, M. 1994: «La création verbal chez Lucien: le *Lexiphanes*, Lexiphane et Lucien», en Billault, A. (ed.), *Lucien de Samosate*, París, de Boccard, pp. 77-86.
- Chantraine, P. 1968: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. I*, París, Klincksieck.
- Chantraine, P. 1974: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. III*, París, Klincksieck.
- Decharneux, B. 2010: «Lucien doit-il être rangé dans la boîte des philosophes sceptiques ?», en Mestre, F. y Gómez, P. (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 63-71.
- Díaz Lavado, J. M. 2010: *Las citas de Homero en Plutarco*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- Evans, S. 2009: «Ritual Lament in Lucian», en Bartley, A. (ed.), *A Lucian for our Times*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 65-78.
- Gil, L. 2004: *Therapeia: la medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, Triacastela (Madrid, Guadarrama, 1969<sup>1</sup>).
- Gómez, P. 1990: «Parodia y parodiar en la Grecia antigua», *EClás* 98, pp. 7-25.
- Gómez, P. 1994: «De Musa a Paideia: a propósito de la *Vida de Luciano*», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 205-211.
- Gómez, P. y Mestre, F. 2006: «Luciano y la tradición de la mosca», en Calderón, E., Morales, A. y Valverde, M. (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José*

- García López, vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 353-364.
- Gómez, P. y Mestre, F. 2010: «Traducir a Luciano», en Cañizares Ferriz, P. (ed.), *Traducir a los clásicos, EClás. Anejo 1*, pp. 117-128.
- Hall, J. 1981: *Lucian's Satire*, Nueva York, Arno Press.
- Helm, R. 1906: *Lukian und Menipp*, Leipzig (reimp. Hildesheim 1966), G. Olms.
- Hemsterhuys, T. y Reitz, J. F. 1790: *Luciani Samosatensis Opera Graece et Latine*, vol. III, Deux-Ponts.
- Humbert, J. 1982: *Syntaxe Grecque*, París, Klincksieck.
- Jacobitz, C. 1836: *Lucianus*, vol. I, Leipzig, Teubner.
- Jufresa, M., Mestre, F. y Gómez, P. 2000: *Luciano. Obras III*, Madrid, Alma Mater, Colección de autores griegos y latinos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Kindstrand, J. F. 1973: *Homer in der Zweiten Sophistic*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, «Acta Universitatis Upsaliensis - Studia Graeca Upsaliensia» 7.
- Macleod, M. D. 1972: *Luciani opera. Tomus I. Libelli 1-25*, Oxford, Clarendon.
- Mestre, F. 2004: «Refuting Homer in the *Heroikos* of Philostratus», en Aitken, E. B. y Maclean, J. K. B. (eds.), *Philostratus's Heroikos. Religion and Cultural Identity in the Third Century C.E.*, Atlanta, Society of Biblical Literature, pp. 127-141.
- Mestre, F. 2010: «Llucà i les variants de la llengua grega», en Borrell Vidal, E. y Gómez Cardó, P. (eds.), *Artes and humanitatem. Mitologia, pensament, literatura, lingüística, filologia i tradició clàssica a l'entorn del món grec*, vol. I, Barcelona, Secció Catalana de la SEEC, pp. 241-251.
- Mestre, F. (e. p.): «Quelques idées sur la dramaturgie du dialogue chez Lucien» París, BAGB.
- Mestre, F. y Vintró, E. 2010: «Lucien ne sait pas dire bonjour», en Mestre, F. y Gómez, P. (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 203-215.
- Nesselrath, H. G. 1998: «Lucien et le Cynisme», *AC* 67, pp. 121-135.
- Rodríguez Adrados, F. 1992: *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, Gredos.
- Rodríguez Alfageme, I. 1988: *Nueva gramática griega*, Madrid, Coloquio.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 06/09/2010

Fecha de aceptación: 22/08/2011

Fecha de recepción de la versión definitiva: 16/09/2011