

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA POESÍA VISUAL EN LA ANTIGUA GRECIA

Angel Martínez-Fernández
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

In this study the author gives a view of the Greek pattern-poems or *technopaígnia* (The *Wings*, the *Axe* and the *Egg* of Simias of Rhodes, the *Syrinx* of Theocritus, the *Altar* of Dosiadas and the *Altar* of Besantinus). The oddity of these poems not only lies in the particular arrangement of the verses, but also in the contents, language and metre. These rare works are easily understood in the context of the typical characteristics of the Hellenistic poetry, when the aesthetic intellectualism of the *poetae docti* comes to the Literature.

1. INTRODUCCION

Por poesía visual entendemos un tipo de poemas que representan mediante la disposición de sus versos el contorno de un objeto al que alude su propio contenido. Este género poético menor, como podríamos denominarlo, puede ser considerado como una manifestación de manierismo debido a lo rebuscado de estas composiciones tanto en su forma exterior como en el aspecto lingüístico y en su propio contenido.

Estas piezas griegas son conocidas normalmente como *technopaígnia*. La palabra fue usada por primera vez por Ausonio, poeta latino del s. IV d.C., para referirse a un pequeño poema en hexámetros que presenta la particularidad siguiente: sus versos empiezan y terminan con monosílabos

dispuestos de tal forma que la palabra que finaliza un verso se repite al comienzo del siguiente, o bien sus versos tienen monosílabos solamente en el final. El propio Ausonio dice sobre este término en el prefacio del libro de poemas titulado con este nombre: *libello Technopaegnii nomen dedi, ne aut ludum laboranti, aut artem crederes defuisse ludenti* (libro 12.1). Por consiguiente, mediante la palabra *technopaignion*, de *τέχνη* y *παίγνιον*, se denomina en un principio a un “juego de arte”, esto es, un juego en el que el poeta muestra sus especiales dotes de versificación. No es extraño, pues, que estos poemas aparezcan en la literatura griega a principios de la época helenística cuando el intelectualismo estético de los *poetae docti* penetra en la literatura.

En la literatura latina, donde se cultivó también este género por imitación de la literatura griega, estos poemas son conocidos como *carmina figurata*. En español podrían ser denominados *poemas-figura* tal como propone el prof. García Teijeiro en una reciente traducción al español de estas composiciones griegas. No obstante, también se viene utilizando para designar este tipo de textos literarios la palabra *caligrama*. Este término está tomado del francés *calligramme*, creado por Guillaume Apollinaire quien lo documenta por primera vez en su libro *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre. 1913-1916* (París 1918).

Los primeros *technopaignia* griegos se deben a Simias de Rodas (ca. 300 a. C.), que es considerado el inventor de este tipo de poesía visual. A él se deben tres poemas: las *Alas*, el *Hacha* y el *Huevo*. Este subgénero poético está representado además por la *Siringa* de Teócrito y por el *Altar dórico* de Dosiadas, autores contemporáneos de Simias pero algo más jóvenes que él, y finalmente por el *Altar jónico* de Besantino, autor que ha sido identificado con el lexicógrafo latino del s. II d.C. L. Julio Vestino. Estos son los seis *technopaignia* griegos que nos han sido conservados por la tradición manuscrita.

2. TRANSMISION Y DIFUSION DE LOS TEXTOS

2.1. En la tradición manuscrita los *technopaignia* no nos han llegado individualmente formando parte de la obra de cada uno de sus autores. De ser así, cabe pensar que estas composiciones nos serían prácticamente desconocidas, ya que las obras de la mayoría de sus autores, generalmente no de mucha relevancia, se han perdido. En efecto, de Dosiadas sólo nos ha llegado su *technopaignion* el *Altar dórico*. De la obra de Simias de Rodas sólo han sido bien conservados algunos *Epigramas* y los *Technopaignia*. No ocurre así con Teócrito que, debido a su importancia como

creador del género bucólico, nos es bien conocido en la tradición manuscrita.

El factor que ha propiciado la conservación de los *technopaígnia* ha sido su extraña particularidad común, esto es, la peculiar disposición de sus versos, lo que constituye su atractivo principal y su razón de ser. Debido a esta común peculiaridad en época imperial fueron recopilados en una pequeña colección en la que los textos iban acompañados de comentarios explicativos. La fecha de esta recopilación se debe fijar entre el s. II d.C., época en la que se compone el *Altar* jónico, y principios del s. IV d.C., época a la que pertenece la *Siringa* y el *Altar* del poeta latino Publilio Optaciano Porfirio que conoció ciertamente la *Siringa* de Teócrito y los *Altares* griegos editados conjuntamente.

Respecto a la relación de esta colección con los manuscritos bucólicos, se suele admitir que fue unida, todavía en época imperial, a una edición de Teócrito. En el s. X los *technopaígnia* fueron copiados por un recopilador bizantino en el Libro XV de la *Antología Griega*, ya procedentes de una edición suelta dedicada a ellos solamente, o bien de una edición de Teócrito que los contenía. La razón que explica la inclusión de los *technopaígnia* en los manuscritos bucólicos y en la *Antología Griega* es su carácter de “epigramas” en el sentido originario de “inscripciones grabadas sobre un objeto”, tal como ellos mismos se presentan.

Por consiguiente, los *technopaígnia* nos han llegado en una doble tradición manuscrita: por un lado, en la *Antología Palatina* en una forma relativamente pura; y por otro, en los manuscritos bucólicos griegos en una forma más alterada.

La *Antología Palatina* transmitida en el códice *Palatinus Vaticanus Graecus 23*, nos ha conservado los *technopaígnia* en su Libro XV. Este libro, el último de la *Antología Palatina*, ha recibido el título de *Συμμικτά*, “Epigramas mezclados” o “Miscelánea”, pues contiene composiciones de procedencia muy diversa, poemas figurados que remontan al período alejandrino y piezas bizantinas generalmente de inspiración cristiana. En total, se compone de 51 pequeños poemas (vid. F. Buffière, *Anthologie Grecque*, Première partie. *Anthologie Palatine*, Tome XII (Libres XIII-XV), París 1970, pp. 104-123). El manuscrito *Palatino*, que toma su forma definitiva ca. 980, era desconocido hasta que en 1606 Salmasius lo descubrió en la Biblioteca Palatina, dirigida entonces por Janus Gruter. La primera edición completa de la *Antología Palatina* es sólo de 1772-76 (Estrasburgo, edic. de Ph. Brunck). Por ello hasta esta época el conocimiento de los *technopaígnia* es posible sólo gracias a los manuscritos de los bucólicos.

2.2. Cabe destacar la edición de los *technopaígnia* de Simias, Teócrito,

Dosiadas y Besantino realizada en la segunda mitad del s. XIII por el retórico bizantino M. Holobolo. En esta edición los textos de los poemas-figura iban acompañados de comentarios e ilustraciones. Se conservan en manuscritos bucólicos sus interpretaciones sobre cuatro poemas-figura: la *Siringa*, el *Altar dórico*, el *Hacha* de Simias y el *Altar jónico*.

Esta edición tiene, sin duda, su importancia en la historia de la transmisión de los *technopaígnia*. Como estas piezas, contenidas en la edición de Teócrito, se encontraban al final de dicha edición, despertaban menos interés que los poemas que ocupaban las partes precedentes. Por ello sufrían un gran descuido en su transmisión manuscrita e incluso no pocas pérdidas. Así, se observa como el *Ambrosianus C 222*, manuscrito del s. XIII, conservó solamente dos: las *Alas* y el *Hacha*. Holobolo pudo encontrar los seis poemas-figura dispersos en diferentes manuscritos bucólicos. Téngase en cuenta que ningún manuscrito bucólico nos ha transmitido todos los *technopaígnia*. Al erudito bizantino le atraía la idea de aplicar su intuición filológica en la labor de crítica textual sobre estos textos corrompidos, y gracias a la reputación de su nombre éstos volvieron a suscitar el interés de los filólogos tras su edición (Cf. C. Wendel, "Die Technopägnien-Ausgabe des Rhetors Holobolos", *Byzantinische Zeitschrift* 15, 1907, pp. 466s).

2.3. El primer trabajo importante en el que se hace una detallada colación de todos los *technopaígnia* existentes en los códices se debe a Claudius Salmasius que, sirviéndose de los escolios del *Códice Palatino* por él descubierto, aportó nueva luz sobre el texto de estos poemas en su libro titulado *Duarum inscriptionum veterum Herodis Attici rhetoris et Regillae coniugis honori positaram explicatio. Eiusdem ad Dosiadae Aras Simmiae Rhodii Ovum Alas Securim Theocriti Fistulam notae quibus obscura hactenus et depravatissima poematia illustrantur et emendatur* (París 1619). Aunque su explicación acerca del *Altar* de Dosiadas no fue acertada, su edición ejerció una gran influencia en los editores posteriores hasta el s. XIX.

Las ediciones de los *technopaígnia* publicadas después no se apartaron mucho de Salmasius. Así, hay que señalar en el s. XVIII la de Brunck (en *Analecta veterum poetarum Graecorum*, Estrasburgo 1776, vol. I, pp. 205-209, p. 304, pp. 412-413; vol. III lection. et emend. pp. 40-43, p. 95), y la de Jacobs (en *Anthologia Graeca*, vol. I 1794 pp. 139-143, 202-203; VII 1798 pp. 7-21, 211-224; edición de 1814, vol. II p. 603, vol. IV pp. 819-830); y en el s. XIX, la de Dübner (en *Anthologia Palatina*, vol. II, 1872, pp. 507-511, 521-524), y la de Boissonade (*Miscell.* I, 1863, pp. 367 ss), cuyos comentarios se encuentran también en la mencionada *Anthologia Palatina* de Dübner.

La primera edición notable de los *technopaígnia* hecha después de Salmayus se debe a Th. Bergk, publicada a finales del s. XIX (en *Anthol. lyric*³, Leipzig 1868, pp. LXVIII-LXXX). El trabajo de Bergk, aunque tocó sólo ocasionalmente las dificultades de lectura de los textos, adquiere una gran importancia por su análisis correcto acerca de los autores.

Poco después Wilamowitz abrió unas nuevas perspectivas en el estudio de los *technopaígnia* al exponer por primera vez las relaciones existentes entre el *Altar* de Dosiadas, la *Siringa* de Teócrito y la *Alejandra* de Licofrón (*De Lycophronis Alexandra*, Greifswald 1883).

2.4. A C. Häberlin se debe una edición y comentario de los *technopaígnia* griegos en su obra *Carmina Figurata Graeca* (Hannover 1887²) que puede ser considerada como el comienzo de las investigaciones modernas sobre estas composiciones.

A principios de siglo continuaron realizándose algunos trabajos dignos de mención, como los de C. Wendel ("Die Technopägnien-Ausgabe des Rhetors Holobolos", *Byzantinische Zeitschrift* 16, 1907, pp. 460-467; "Die Technopägnien-Scholien des Rhetors Holobolos", *Byzantinische Zeitschrift* 19, 1910, pp. 331-337; y para los escolios a los *technopaígnia*, *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig 1914, pp. 336-352), y los posteriores de Wilamowitz ("Die griechischen Technopägnia", *Jahrbuch des archäologischen Instituts* 14, 1899, pp. 51-59; "Zu den Technopägnien", en *Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlín 1906, pp. 89 s y 243-250) y para la obra de Simias, el de H. Fränkel (*De Simia Rhodio*, Diss. Gotinga 1915).

A lo largo del presente siglo los *technopaígnia* han sido editados y traducidos con introducciones de extensión y tratamiento variable en numerosas ediciones de los bucólicos griegos y de la *Antología Griega*. Cabe señalar las ediciones y traducciones de P. Legrand (*Bucoliques Grecs*, Texte établi et traduit, I, París 1925, pp. 218-221, para la *Siringa*; II, París 1927, pp. 219-235, para los demás *technopaígnia*), W.R. Paton (*The Greek Anthology*, with an English Translation, V, Londres 1960, reedición de 1918, pp. 123-135), J.M. Edmonds (*The Greek Bucolik Poets*, with an English Translation, Londres 1960, pp. 486-511), F. Buffière (*Anthologie Grecque*, Texte établi et traduit, Tome XII, París 1970, pp. 115-119, 132-141, 209-218), H. Beckby (*Die griechischen Bukoliker*, *Theokrit, Moschos, Bion*, Text, Übers. & Kommentar, *Beitr. zur klass. Philol.* XLIX, Meisenheim an Glan 1975, pp. 572-587), A.S.F. Gow (*Theocritus*, edited with a Translation and Commentary, Cambridge 1952², pp. 552-557, para la *Siringa*), etc.. En cuanto a las traducciones españolas, disponemos actualmente de la realizada por M. García Teijeiro—M.T. Molinos Tejada, en *Bucólicos Griegos*, Ed. Gredos, Madrid 1986,

pp. 251-279, y la de M. Brioso, en *Bucólicos Griegos*, Akal, Madrid 1986, pp. 397-406. Para la versión en español de los *technopaignia* de Simias, véase nuestro trabajo "Los poemas-figura de Simias", *Veleia* 4, 1987, pp. 195-227.

Entre las aportaciones actuales cabe destacar el estudio detallado realizado por G. Wojaczek en su obra *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik* (*Beitr. zur klass. Philol* XXXIV; Meisenheim an Glan 1969): Cp. III "Technopägnyien des Simias und der koischen Dichter" pp. 56-127; y el Índice "Texte der Technopägnyien" pp. 143-150, donde figuran las representaciones gráficas de los *technopaignia* dadas por el autor. Este trabajo nos parece significativo por el valioso material que presenta, pero es discutible su interpretación de que los *technopaignia* griegos sean epigramas sagrados de inspiración órfica. Por otra parte, los argumentos aducidos para atribuir a Dosíadas el *Altar* jónico no son, a nuestro juicio, convincentes.

A pesar de la existencia de todos estos estudios, conviene señalar que este campo, aun teniendo un indudable atractivo e importancia, no ha sido suficientemente atendido todavía. A ello se debe probablemente el que los manuales de Literatura Griega no pasen de dedicarle, en el mejor de los casos, unas pocas líneas. Sirva como ejemplo la *Historia de la literatura griega* de Albin Lesky, donde, a propósito de la *Siringa* de Teócrito, se hace una breve referencia sobre los *technopaignia* (p. 755)¹. Peor suerte corre este tema en otros manuales, incluso en algunos dedicados a la literatura de época helenística. Tal es el caso del libro de A. Körte y P. Händel sobre la poesía helenística, en el cual sólo se alude, al tratar de las obras de Teócrito, a la *Siringa* de este autor (p. 168)². De un modo similar, en el libro de R. Cantarella dedicado a la literatura griega de época helenística e imperial tan sólo aparecen unas brevísimas indicaciones sobre los *technopaignia* al hablar de la obra de Simias de Rodas (pp. 26-27) y de la *Siringa* de Teócrito (p. 37)³.

3. ORIGEN DE LOS TECHNOPAIGNIA GRIEGOS

3.1. Por lo que se refiere al origen de los *technopaignia* griegos, no se conoce con certeza si los poetas componían estos poemas como verdaderos epigramas destinados a ser grabados sobre los objetos cuya figura describen mediante la peculiar disposición de sus versos; o bien, si se trataba de meras producciones librescas, que imitan el perfil de objetos determinados pero que en realidad nunca fueron inscritos en dichos objetos.

Ambas hipótesis han sido sostenidas con mayores o menores modificaciones. Wilamowitz ("Die griechischen Technopägnyia", *Jahrbuch des*

archäologischen Instituts 14, 1899, pp. 51-59 = *Kleine Schriften* V 1, pp. 502-513) defendió la hipótesis de inscripciones sobre verdaderos objetos. A. Fränkel aceptó la idea de Wilamowitz con ciertas modificaciones. Según este autor, los poemas-figura eran destinados en apariencia a verdaderos objetos pero no inscritos sobre ellos (*De Simia Rhodio*, pp. 57-62).

Si se interpretan como inscripciones reales, su extraña forma se explicaría por el hecho de que los poetas tenían que adaptar los versos en cada poema al espacio que ofrecía la superficie del objeto al que eran destinados. Para apoyar este hecho no nos faltan ejemplos de inscripciones arcaicas en las cuales el texto se adapta a la superficie del objeto.

3.2. Basándose en la forma exterior de los *technopaígnia* algunos han defendido también la idea de que en el origen de estas piezas se encuentran ciertas fórmulas mágicas que imitan las figuras de determinados objetos. Estas fórmulas, que nos han sido transmitidas con frecuencia en los papiros, reproducen figuras geométricas, generalmente de forma triangular, mediante la disposición de determinadas letras cuyo número va disminuyendo o aumentando progresivamente en cada línea hasta formar la figura correspondiente.

El origen mágico de los poemas-figura ha sido defendido, entre otros, por A. Dieterich (*Abraxas, Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums*, Leipzig 1891, p. 199), R. Reitzenstein (*Philologus* 65, 1906, pp. 157 ss), y Preisendanz (*ARW* 16, 1913, p. 554). Recientemente esta hipótesis ha sido planteada de nuevo por G. Wojaczek, quien considera los *technopaígnia* como poemas sagrados de origen órfico, tanto por su parentesco formal con los textos mágicos aducidos como por razones de lengua y de contenido.

Por nuestra parte consideramos improbable la pretendida dependencia de los *technopaígnia* con respecto a las fórmulas mágicas de los papiros. En éstas las figuras se forman mediante la repetición de determinadas letras, lo que no ocurre en los *technopaígnia*. A su vez, en los textos mágicos se cuenta el número de las letras para formar la figura, tal como se hace también en los poemas-figura latinos y en los medievales, mientras que en los *technopaígnia* se recurre a los metros o pies para fijar la extensión de cada verso (cf. M. García Teijeiro y M.T. Molinos Tejeda, *op. cit.*, pp. 255 s).

No creemos, pues, que la existencia de tales fórmulas demuestre un origen mágico de los *technopaígnia*, sino que su origen debe buscarse, a nuestro entender, en las propias características de la poesía de época helénica. Se trata de composiciones realizadas por poetas que a la vez eran eruditos, los cuales intentaban superar la tradición poética, bien conocida por ellos, mediante el empleo de rebuscadas formas. No debe extrañarnos,

dado el gusto arcaizante de los poetas helenísticos, que se reprodujera en estas composiciones, presentadas como epigramas, la configuración que muchas antiguas inscripciones presentaban. Era un hecho bastante frecuente en las inscripciones más antiguas el que el texto se adaptase a la superficie de los objetos sobre los que se inscribía.

Por tanto, parece lógico pensar que la extraña configuración de estas piezas se deba al gusto de los poetas helenísticos por lo más rebuscado de la tradición. Por otra parte, los empleos aducidos por los defensores del origen mágico tan sólo prueban la existencia de tales prácticas mágicas pero no un carácter mágico de este tipo de poesía.

4. ANALISIS DE LOS TECHNOPAIGNIA

4.1. *Problemas de adscripción de las obras*

En líneas generales, la tradición manuscrita y los eruditos concuerdan en asignar las *Alas*, el *Hacha* y el *Huevo* a Simias de Rodas, el *Altar dórico* a Dosiadas, la *Siringa* a Teócrito, y el *Altar jónico* a un tal Besantino, nombre alterado por Bestino, esto es, J.L. Vestino. No obstante, esta cuestión de la autoría de las obras presenta en cada caso problemas concretos. Por ello es preciso hacer una breve referencia a esta problemática en cada uno de los poemas.

Las *Alas*, el *Hacha* y el *Huevo* son atribuidos expresamente por Hefestión a Simias de Rodas. Esta atribución coincide en buena parte con las indicaciones de los manuscritos. Así, la autoría de Simias está señalada para las *Alas* en el Índice de la *Antología*; para el *Hacha*, en varios manuscritos bucólicos, el *Vaticanus* 434 (Y) el *Ambrosianus* B 99 (F), y el *Ambrosianus* B 75 (C); para el *Huevo*, en los manuscritos bucólicos que lo contienen, el *Ambrosianus* B 75 (C) y el *Laurentianus Ashburnhamianus* 1174 (Z).

Para algunas de estas obras se cuenta además con otros testimonios. Por ejemplo, para el *Hacha* y el *Huevo* disponemos del testimonio de Tzetzes (Περὶ Πινδαρικῶν μέτρων, J.M. Cramer, *Anecdota Graeca*, I p. 65, 26-33) que atribuye estas piezas a Simias.

Frente a estos datos, las indicaciones contrarias de ciertos manuscritos carecen de importancia. Así, en el *Ambrosianus* C 222 (K), el principal manuscrito de Teócrito, se presentan las *Alas* y el *Hacha* entre los idilios de Teócrito como si pertenecieran a este autor. Pero esto no debe de extrañarnos, pues debido a la gran relevancia de Teócrito es fácilmente comprensible que se le atribuyeran a veces algunos de estos *technopaignia*

transmitidos en los mismos códices teocriteos. Estas confusiones se producen también, con mayor motivo, en las ediciones de los humanistas del siglo XVI. Así, en la edición de Z. Callierges (1516) el *Hacha* y las *Alas* se atribuyen a Teócrito.

El *Altar* dórico pertenece a Dosiadas. Así lo indican expresamente, aparte de los manuscritos, el escoliasta de Dionisio Tracio (Bekker, *Anecdota gr.* III, 734) y Luciano (*Lexiphanes* 25). En cambio, Tzetzes (*Exeg. in Il.* 68, 15 Hermann) y Eustacio (*Il.* 21, 42) lo atribuyen equivocadamente a Teócrito.

La *Siringa* es atribuida a Teócrito por los escolios y los manuscritos. Asimismo, en las ediciones teocriteas de los s. XVI y XVII se mantiene esta atribución, e incluso se le asignan otros *technopaignia*. Posteriormente estos extraños poemas fueron desdeñados y su estudio careció de interés. La mayoría de las ediciones de Teócrito, las cuales contenían muchos poemas que no pertenecían al autor, consideraban la *Siringa* comúnmente como una obra espuria y en algunos casos la omiten, pues se pensaba que un autor como Teócrito no podía haber escrito un poema tan disparatado y de tan mal gusto como éste.

Esta situación cambió cuando se abordó el estudio de este poema sin prejuicios estéticos. Su autenticidad fue defendida, entre otros, por Bergk y Wilamowitz, y aceptada desde entonces por la mayoría de los eruditos. Las razones aducidas en defensa de su autenticidad son fundamentalmente las siguientes: a) el propio tema reivindica ser de Teócrito (v. 12), b) el que los escolios y manuscritos coincidan en atribuirlo a Teócrito, y c) el que el tema del poema guarda una estrecha relación con la temática propia de la poesía bucólica de la que Teócrito es considerado el creador. Sin embargo, A.S. Gow ha replanteado recientemente la autenticidad de la pieza (*Theocritus*, Cambridge 1952², II pp. 553s). Este autor considera que la *Siringa* no es de Teócrito basándose en el hecho de que los griegos de época alejandrina, según parece, conocían solamente la siringa rectangular con tubos de igual longitud, mientras que la siringa con tubos desiguales aparece a partir del s. I a.C. Ahora bien, por parte de los arqueólogos todavía no se ha tomado a este respecto una decisión definitiva.

Por lo que se refiere al *Altar* jónico, desde Haberling (pp. 63ss) se considera que el Besantino de los manuscritos es un nombre alterado por Bestino, esto es, L. Julius Vestinus, conocido lexicógrafo latino del s. II d.C. que desempeñó al servicio del emperador Adriano distintos cargos administrativos. Esta hipótesis ha sido comúnmente admitida. Así, Wilamowitz, Gow, Buffière, etc., son de la misma opinión que Haberling.

En el acróstico *Ὀλύμπιε, πολλοῖς ἔτεσι θύσειας* "Olímpico, que puedas sacrificar durante muchos años", reconocido por Lacroze, se hace

referencia al propio emperador Adriano (117-138 d.C), que tenía entre otros el sobrenombre de “Olímpico” y que a la vez era poeta.

4.2. *Peculiaridades de los technopaígnia*

4.2.1. La disposición de los versos en cada uno de los *technopaígnia* para formar la figura correspondiente ha planteado a veces dificultades. Los manuscritos nos presentan en cada pieza la disposición en la que se deben leer los versos y la colocación que se debe adoptar de los mismos para formar la figura correspondiente. En algunos casos los estudiosos coinciden con los manuscritos en la disposición propuesta para formar la figura. Este es el caso de las *Alas*, de la *Siringa* y de los dos *Altars*. En otros casos los investigadores han presentado a veces una disposición de los versos diferentes, en mayor o menor medida, a la indicada en los manuscritos. Así ocurre para el *Hacha* y para el *Huevo*.

En cuanto a la forma exterior de los *technopaígnia* cabe señalar además que la forma visual de estos poemas no debe ser entendida como un rasgo extraño y llamativo aislado dentro de la literatura helenística sino que guarda estrecha relación con las características de la poesía de esta época. La poesía del período helenístico, al convertirse fundamentalmente en una literatura libresca destinada a la lectura y perder su función secundaria de servir para el canto o la recitación en determinadas ocasiones, pierde en parte el sentido vivo que en épocas anteriores tenía. Por ello los poetas centran su interés en la finalidad estética y en dotar a sus composiciones de algunos rasgos propios del arte de la representación. En algunas composiciones el poema mismo se dirige a los lectores como si se tratara de una creación viva; por ejemplo, los *Yambos* 7 y 9 de Calímaco. Asimismo, es frecuente que los poetas en el período helenístico rivalicen con los escultores y pintores mediante el procedimiento de la *ékphrasis* (descripción de objetos de arte) con el fin de darle vida a sus creaciones literarias dotándoles de realismo y de una dimensión física.

4.2.2. En el contenido temático de los poemas-figura griegos se observa un tratamiento rebuscado y erudito de los temas mitológicos y literarios, lo que se explica por la amplia erudición que los poetas de esta época poseen. En los *technopaígnia* de Simias nos encontramos con un tema central que domina toda la composición. En cambio, en la *Siringa* y en el *Altar* dórico el tema central se encuentra encubierto con múltiples referencias mitológicas, expresadas por medio de *griphos* y con frecuencia rebuscadas, que pertenecen a leyendas diferentes. En el *Altar* de Besantino se advierten las características propias de un imitador, donde las alusiones

mitológicas carecen del intrincamiento erudito encontrado en la *Siringa* y en *Altar dórico* a los que imita.

En los poemas de Simias se observa un deseo de innovación al tratar de los aspectos menos usuales o más pintorescos de los temas mitológicos y literarios. En las *Alas* el dios Eros se dirige al lector para hablarle de su aspecto y de su origen. Se trata de un Amor alado que, a pesar de su aspecto y de su origen. Se trata de un Amor alado que, a pesar de su aspecto juvenil, presenta una espesa barba, lo cual es ciertamente extraño en las leyendas relativas al dios. Pero en el poema de Simias el aspecto alado del Amor se explica fácilmente por tratarse del Eros cosmogónico, hijo del Caos, y no del Eros posterior juguetón, hijo de Afrodita y de Ares. Con la barba Simias simboliza, pues, la antigüedad del Eros que aparece en esta composición.

El *Hacha* es un poema votivo en el que el focense Epeo ofrenda a la diosa Atenea, en gratitud por sus consejos, el hacha con la que una vez construyó el Caballo de Madera que causó la destrucción de Troya. Se dice en el poema que “con el hacha derribó las altas murallas construidas por los dioses, cuando redujo a cenizas, con un destino que exhalaba fuego, la sagrada ciudad de los hijos de Dárdano y expulsó de sus moradas a los príncipes adornados de oro”. Este personaje no era contado entre los aqueos de primera fila, sino que sin gloria se dedicaba a transportar agua para los Atridas. Pero gracias a Atenea, que le enseñó el arte de construir e ideó el plan de la toma de Troya mediante el caballo, Epeo entra a formar parte como héroe de la poesía homérica. Como Simias señala, “tres veces feliz es aquel a quien tú, Palas, propicias de corazón contemplas, pues esta felicidad siempre permanece”. La peculiaridad de este poema consiste en que Simias nos presenta como artífice de la destrucción de Troya, no a Odiseo, sino a un personaje oscuro, Epeo, y a su hacha. El motivo de que el hacha sea presentada como el símbolo de la caída de Troya se debe a que Epeo contribuyó indirectamente en la destrucción de la ciudad al construir el Caballo de Madera con el que se tomó Troya. Por otra parte, existía además una variante sobre la leyenda de Epeo en la que este personaje aparece no como el simple constructor del Caballo sino como un héroe destacado que participa en la destrucción de Ilión. Vid. nuestro artículo “La figura de Epeo (Eurípides, *Troyanas* 9-14)”, *In Memoriam Inmaculada Corrales*, La Laguna 1987, vol. II, pp. 195-202.

El *Huevo* dice de sí mismo: “Mírame, soy un tejido nuevo de madre parlera, de un ruseñor dorio. Acéptalo con buen ánimo, pues una madre pura lo creó con esfuerzo y con agudos dolores. El vocinglero heraldo de los dioses, Hermes, lo trajo a los hombres tras cogerlo bajo las alas de su madre, y mandó incrementar poco a poco el verso desde a medida de un solo pie hasta diez pasos, manteniendo el orden de los ritmos. Con preste-

za mostró desde arriba el rápido trazado oblicuo de los diversos metros, batiendo con su pie el variado canto de las Piérides acorde" (vv. 1-12). En la segunda mitad del poema se compara el rápido crecimiento de los versos, en el que se producen vertiginosas sucesiones de largas y breves y súbitos cambios de ritmo, con el movimiento galopante de los cervatillos que con insaciable deseo saltan presurosos por las altas cimas de los montes y por los antros de las esbeltas Ninfas tras la ubre ansiada de su madre. El dios Hermes crea los complejos metros del poema batiendo con sus rápidos pies el suelo de la forma como suelen hacerlo los cervatillos (vv. 13-20). La originalidad del *Huevo* radica probablemente en el hecho de que Simias, fundándose en la imagen bien conocida en poesía por la que se presenta al poeta como ruiseñor, tiene la ingeniosa idea de componer un poema en forma de huevo de ruiseñor.

El contenido de la *Siringa* de Teócrito se puede resumir del modo siguiente: "Penélope engendró a Pan. Al dios, que sintió amor por Pino, Eco y Siringa, Teócrito le dedicó esta *Siringa*. Ahora tócala dulcemente, Pan, para la ninfa Eco".

En la estructuración del poema se distinguen tres partes, cuyo contenido ofrecemos a continuación con los enigmas resueltos. En la introducción, del verso 1 al 3, se trata del origen de Pan: Penélope, la esposa de Odiseo, concibió a Pan, el pastor de la cabra Amaltea, nodriza de Zeus, no a Comatas, al cual alimentaron las abejas. En la parte central de la composición, del verso 4 al 10, se presenta una relación de los amores y hazañas de Pan: es aquel que amó a la ninfa Pitis, Pan de nombre, mitad hombre y mitad macho cabrío, aquel que sintió amor por Eco, la hija de la voz, semejante al viento, aquel que hizo la Siringa como recuerdo a un amor ardiente, que abatió la arrogancia de los persas, quienes tenían el mismo nombre que Perseo, matador de su abuelo, y a la tiria Europa salvó. En cuanto a la indicación de que Pan venció la arrogancia de los persas, esto se refería a la ayuda que el dios prestó a los griegos en Maratón para rechazar a los persas. Esta tradición ha sido recogida por Heródoto (6.105), por Pausanias (1.28.4) y Longo (4.39), y se encuentra en algunos epigramas de la *Antología Griega* (16.232 y 16.259). En la parte final del poema, del verso 11 al 20, nos encontramos con la consagración a Pan de la *Siringa* por Teócrito y el ruego de que se alegre con ella: A Pan esta Siringa, porpiedad de los pastores, Paris Simíquidas le dedicó. Con esta siringa, oh trepador de rocas, aguijón de la lidia Onfale, hijo del dios de los ladrones Hermes, de padre no conocido, de pies con pezuñas, celebra alegremente a la muda doncella, de bella voz, a la invisible Eco.

En el tratamiento del tema de la *Siringa* se observa un elevado conocimiento del mito y de la literatura por parte del poeta, tanto en todo lo que se relaciona con la figura de Pan como en otras indicaciones no rela-

cionadas por sí mismas con este tema pero que el poeta las hace necesarias. Entre estas últimas se puede indicar la denominación de Odiseo con el nombre de Nadie (v. 1. *Ὀδδενὸς ἐννάτειρα* “la esposa de Nadie”), llamado así por Polifemo en la *Odisea* (9.366). En el poema se introduce también alguna rareza referente a creencias populares, como la que suponía que las abejas nacen de las entrañas de un toro en putrefacción (cf. en v. 3 el compuesto *ταυροπάτωρ* “la hija del toro” para designar a “la abeja”).

El contenido del *Altar* de Dosiadas se puede resumir como sigue: “Me construyó el esposo de Medea, Jasón, el amado de Crisa, no Aquiles, el hijo de Tetis, cuando Medea exterminó a Talo. Al contemplarme Filoctetes, le picó una serpiente; luego Odiseo y Diomedes le condujeron de Lemnos a Troya, la cual fue destruida con la ayuda de sus flechas”. Como podemos advertir, el propio altar habla para contarnos su historia, al mismo tiempo que sus versos lo forman.

En la estructuración de su contenido se distinguen dos partes claramente definidas: a) la construcción del altar por Jasón (vv. 1-8), y b) la mordedura de la serpiente a Filoctetes junto al altar y la posterior vuelta del héroe a Troya conducido por Odiseo y Diomedes (vv. 9-18).

Daremos a continuación una versión en paráfrasis de cada una de estas partes. En la primera se dice así: el esposo de Medea, la que huyó vestida con ropa de hombre, Jasón, al que Medea rejuveneció hirviéndolo, me construyó, no Aquiles, al que de niño su madre tendió sobre el fuego para hacerlo inmortal, el hijo de Tetis, al que mató Paris, hijo de Hécuba, sino Jasón, el amado de Crisa, cuando Medea destruyó a Talo, al que el nacido sin un padre, marido de dos esposas y arrojado por su madre Hera, Hefesto, había forjado. Y en la segunda parte: cuando Filoctetes, el matador de Paris, el que encendió la hoguera de Heracles, quien fue concebido en una triple noche, se acercó para contemplarme, gritó de dolor, pues le hirió con su veneno la serpiente que se rejuvenece cambiando de piel. Pero cuando se lamentaba en Lemnos, Odiseo, el que robó el Paladión, el que fue al Hades y pudo regresar vivo, y Diomedes, el hijo de Tideo, le condujeron a Troya, la que fue destruida por tres veces.

En este *technopaignion* de Dosiadas la temática se caracteriza, igual que en la *Siringa*, por una vertiginosa sucesión de obscuras referencias mitológicas expresadas mediante los *griphos* con la más concisa brevedad, lo cual dificulta aún más al lector la comprensión del contenido. Los detalles miniaturistas extraídos de la mitología son numerosos.

El *Altar* jónico es una imitación del *Altar* de Dosiadas realizada en la época del emperador Adriano por un desconocido Besantino, al que hemos identificado con el lexicógrafo latino L.J. Vestino. Como el *Altar* dórico, el poema de Vestino presenta también la forma de un altar, pero el

imitador ha ampliado el tamaño del modelo. Mientras el *Altar* dórico es un altar de sacrificios sangrientos y acarrea la desgracia al que se le acerca, como le ocurrió a Filoctetes, el *Altar* jónico niega ser un altar ordinario teñido por la sangre de las víctimas sobre el cual se inmolen animales y se quemé incienso, e invita al lector a que se le acerque sin temor. Se trata en este caso de un altar imaginario, una obra artística en el papel creada por las Musas, no con oro ni con plata, sino con versos. El contenido del *Altar* de Vestino, que se dirige, igual que el *Altar* de Dosiadas, directamente al lector, se puede estructurar en tres partes: a) caracterización del altar como construcción ficticia (v.v. 1-8), b) creación del altar por parte de las Musas como obra inigualada e imperecedora (v.v. 9-17), y c) invitación al lector, en este caso al emperador Adriano al que está dedicado el poema, para que se le acerque con ánimo confiado y vierta sobre él libaciones de versos (v.v. 18-26).

La primera parte dice así: “La obscura tinta de las víctimas, cual el flujo de púrpura, no me tiñe con sus enrojecidas gotas, ni los cuchillos afilados con la piedra de Naxos han inmolado sobre mí los ganados de Pán, ni la resina olorosa de los árboles de Nisa me tizna con sus volutas de humo, pues en mí contemplas un altar que no está construido con ladrillos de oro ni con lingotes de Áliba”. En la segunda parte: “Ningún otro altar me iguala, ni siquiera aquel que erigió la estirpe nacida en el Cinto con cuernos de cabras que pacen en las peladas cimas del Cinto, pues fui construido con la ayuda de las hijas del Cielo por las Nueve nacidas de la Tierra, y el soberano de los inmortales concedió que su obra fuera imperecedera”. Y en la invitación al lector dice así: “Y ahora tú, que has bebido de la fuente que el hijo de la Gorgona hizo brotar, puedas sacrificar y verter sobre mí en abundancia una libación mucho más dulce que la miel de las hijas del Himeto. Acércate sin temor a mi construcción, pues estoy libre de los monstruos venenosos como aquel que ocultaba el otro altar que junto a la tracia Neas, cerca de Mirina, te ofrendó, Hija de tres padres, el ladrón del Vellofino purpúreo”.

Las indicaciones mitológicas que en el *Altar* jónico presentan una mayor dificultad de comprensión para el lector son escasas y no llegan al grado de virtuosismo alcanzado en la *Siringa* y en el *Altar* dórico. Los únicos ejemplos mitológicos con cierta dificultad aparecen en v. 9 “la estirpe nacida en el Cinto”, referida a los dioses Apolo y Artemis, en v. 15 “las nueve nacidas de la Tierra” esto es, las nueve Musas, en vv. 18-19 “la fuente que abrió el hijo de Gorgona”, donde se hace referencia a la fuente Hipocrene, en v. 26 “Tripadre”, por Tritogenia, epíteto de Atenea. En la indicación del v. 14 “junto con las hijas del Cielo”, no se distingue bien si se trata de las Gracias o de las tres Musas mayores. En este caso nos encontramos con una frase en la que probablemente se pretende cierto vir-

tuosismo por parte del poeta en un detalle miniaturista, pero que en realidad se presta a confusión.

En el contenido de los *technopaignia* se refleja en mayor o en menor medida un tratamiento erudito de los temas en cada uno de ellos. Esta peculiaridad de los *technopaignia* se corresponde con el carácter cortesano y erudito de la poesía de la primera época helenística, realizada por una minoría de *poetae docti* bajo el mecenazgo de monarquías fuertes, especialmente la de Egipto, y dirigida a un círculo reducido de lectores. En los temas se buscan los aspectos mitológicos menos conocidos, más raros. Esta obscuridad temática de los “alejandrinos” destaca especialmente en algunos casos como en la obra de Euforión de Calcis, en la *Alejandra* de Licofrón y en los *technopaignia*.

4.2.3. En cuanto a la lengua empleada en los *technopaignia*, trataremos en primer lugar de los poemas de Simias, de Teócrito y de Dosiadas, y en segundo lugar del *Altar* jónico.

En las tres composiciones de Simias, en el *Altar* dórico y en la *Siringa* nos encontramos con un dialecto literario similar al utilizado en la lírica coral desde Estesícoro hasta Baquilides, al que podemos denominar dórico-épico, y con un vocabulario constituido fundamentalmente por términos poéticos, por *hápax* y *próton legómena*, y por algunas palabras de época helenística. El lenguaje es rebuscado en todas estas composiciones, pero dos de ellas, la *Siringa* y el *Altar* dórico, muestran una particularidad estilística especial: presentan numerosas adivinanzas (*griphos*) que hay que descifrar para poder entender su contenido. En estas piezas se busca un lenguaje deliberadamente oscuro en el que casi nada se expresa claramente sino mediante perífrasis eruditas, juegos de palabras y compuestos raros. Entre los *griphos* son frecuentes las transposiciones de ideas por homonimia o sinonimia. Por otra parte, las alusiones mitológicas intrincadas vienen a complicar aún más la dificultad de comprensión de los textos.

En la utilización de los *griphos* Teócrito y Dosiadas reciben una influencia de la *Alejandra* de Licofrón, que contiene innumerables adivinanzas. Ahora bien, el gusto por el lenguaje enigmático es bien conocido en época alejandrina. Los ejemplos más conocidos son los *technopaignia* de Teócrito y de Dosiadas y la mencionada obra de Licofrón. Pero también tenemos noticias de alguna otra obra literaria de este género. Sabemos que Calímaco escribió, según un epigrama bizantino sobre su colección de Himnos, un poema de este tipo titulado *Atenea*. Asimismo, el gusto alejandrino por la expresión enigmática ha sido documentado en otro tipo de testimonios. Conocemos, según las noticias transmitidas por Ateneo y Clemente de Alejandría, que un gran señor helenístico, Alexarco, hermano del rey de Macedonia, creó una lengua artificial especial para su

Uranópolis, la utópica "Ciudad del Cielo". (Vid. M. García Teijeiro, "Una lengua artificial en la Grecia helenística", *REL* 11, 1981, pp. 69-82).

En cuanto a la estructura métrica de las piezas, en los poemas de Simias nos encontramos con una métrica propia de la lírica coral. En las *Alas* el poema consta de dos estrofas con seis versos cada una de metro coriámbico (—UU—) seguido de un baquío (U—) o de un anfibraco (U—U) al final de cada verso. En la estrofa los metros van decreciendo desde un pentámetro coriámbico con baquío (o anfibraco) hasta un baquío, y en la antístrofa vuelven a aumentar en orden inverso. En el *Hacha* los versos tienen la misma medida que en las *Alas*: coriambo (—UU—) con baquío (U—) o anfibraco (U—U) al final. Nos encontramos en este caso con dísticos que disminuyen, a razón de un coriambo por cada uno, desde un pentámetro seguido de baquío (o anfibraco) hasta un baquío o anfibraco.

En el *Huevo* se presenta un elaborado y complejo conjunto de diferentes metros líricos. El esquema métrico de este poema es el siguiente:

- vv.1-2: monómetro trocaico cataléctico
—U—
- vv.3-4: dímetro trocaico cataléctico
—U—U / —U—
- vv.5-6: trímetro yámbico cataléctico
U—U— / \bar{U} —U— / U—
- vv.7-8: tetrámetro yámbico cataléctico
U—U— / UUU— / \bar{U} —U— / U—
- vv.9-10: pentámetro: monómetro yámbico + gliconio acéfalo o telesileo + dímetro yámbico cataléctico
U—U— / U—UU—U— / \bar{U} —U— / U—
- vv.11-12: pentámetro: trímetro yámbico + monómetro dactílico + monómetro trocaico
U—U— / U—U— / U—U— / —UU / —UU / —U—U
- vv.13-14: pentámetro: dímetro yámbico + dímetro dactílico + monómetro trocaico
 \bar{U} —U— / U—U— / — / — / —UU / —UU / —U—U

- vv.15-16: hexámetro: monómetro espondeico + trímetro yámbico (sicigias yámbicas sincopadas = créticos resueltos en peones cuartos) + dímetro yámbico hipercataléctico
 --/--/UUU-/UUU-/UUU-/U-U-/U-U--
- vv.17-18: heptámetro: trímetro trocaico cataléctico + dímetro dactílico + dímetro coriámbico I (coriambo + base con dipodia yámbica)
 -U-U/-U-U/-U-/--/--/--/UU/-UU-/U-U-
- vv.19-20: heptámetro: trímetro anapéstico + dímetro yámbico (sicigias yámbicas sincopadas = créticos resueltos en peones cuartos) + dímetro dactílico
 --/ UU -/UU-/UU-/UU-/UU-/UUU-/UUU-/-UU/
 --

En la *Siringa* se utiliza una combinación de diferentes parejas de versos de ritmo dactílico. El poema consta de diez dísticos que van disminuyendo, a razón de medio pie por cada uno, desde un hexámetro hasta un monómetro cataléctico. En el *Altar* dórico se emplea una combinación de versos de ritmo yámbico: vv.1-2, dímetro yámbico cataléctico; vv.3-4, trímetro yámbico; vv.5-6, dímetro yámbico + espondeo; vv.7-14, dímetro yámbico cataléctico; vv.15-16, dímetro yámbico hipercataléctico; vv.17-18, trímetro yámbico + espondeo.

La métrica de los *technopaígnia* se corresponde con el dialecto artificial empleado en estas piezas que, como se ha indicado, es una lengua literaria dórico-épica similar a la utilizada en la gran lírica. En este sentido, la novedad presentada por los autores de los poemas-figura consiste en emplear en estas composiciones, que se nos presentan ellas mismas como inscripciones, la lengua y la métrica utilizadas en la lírica coral en lugar de la lengua (jónico-homérica) y la métrica (el dístico elegíaco) propias de los epigramas literarios de época helenística. Es obvio que con los metros fijos de los epigramas los poetas no hubieran podido imitar la forma de los objetos. Por ello Simias, el autor de los poemas-figura más antiguos, recurre a los metros de la lírica, que por su riqueza de ritmos y por la longitud variable de los versos le permiten una mayor libertad de versificación, y en consecuencia se sirve de la lengua usada en estos metros, es decir, el dialecto dórico-épico tal como aparece en la lírica coral. Teócrito y Dosíadas siguieron utilizando en sus *technopaígnia* la lengua fijada ya por Simias para este tipo de composiciones figuradas, y en cuanto a la métrica,

emplean respectivamente una combinación de versos de ritmo dactílico y yámbico, tal como eran utilizados en la lírica.

El *Altar* jónico está escrito en un tipo de lengua literaria diferente a los *technopaígnia* anteriores. En este caso nos encontramos con un dialecto jónico mezclado con algunos elementos homéricos y poéticos y con algún rasgo debido al aticismo. En cuanto al vocabulario, cabe destacar el empleo de algunos *hápax* y *prôton legómena*, y de un buen número de palabras poéticas entre las cuales algunas son de uso poco común. La utilización de estas palabras raras encuentra su explicación en la actividad de lexicógrafo desempeñada por Vestino, autor de este *technopaígnion*. Por lo que se refiere a la métrica, Vestino emplea una combinación de diferentes metros. Así, vv.1-3 anacreónticos; vv.4-6, tetrametros trocaicos catacléticos; vv.7-9, hendecasilabos falecios; vv.10-20, dímetros yámbicos; vv.21-23, dímetros anapésticos; vv.24-26, tetrametros coriámbricos catacléticos (o tres coriambos y un anfibraco).

5. INFLUENCIA POSTERIOR DEL GENERO DE LOS TECHNOPAIGNIA EN LAS DIFERENTES LITERATURAS

Este tipo de composiciones creadas por los poetas helenísticos ejerció una influencia notable en la literatura latina y en las literaturas posteriores⁴. Entre los autores latinos este género poético menor fue imitado por Levio (s.I.a.C.) en su composición titulada "*El alita de Fénix*", de la que conservamos varios versos, y por Publilio Optaciano Porfirio (s. IV d.C.), que compuso un *Altar*, una *Siringa* y un *Organo de agua* que conservamos⁵.

En la Antigüedad tardía y en la Edad Media continúa cultivándose esta tradición de poesía visual. Compusieron poemas en forma de acrósticos, mesósticos y telésticos, Benancio Fortunato en el s. VI d.C. y Rábano Mauro en el s. IX⁶. Los poemas-figura propiamente dichos fueron cultivados también en el Medievo. Entre otros conocemos en latín uno en cruz de Paulo Dácono (s. VIII) y dos, en pirámide y en forma de siringa, de Eugenio Vulgario (s. X).

En el Renacimiento surgen un gran interés por los poemas-figura clásicos, a los que se imita en griego y en latín, y en lenguas vulgares. Entre sus cultivadores se pueden mencionar, entre otros, los siguientes: Salmonius Macrinus, autor de un poema en forma de alas; François Rabelais (s. XVI), que escribió uno en forma de botella; los alumnos de los jesuitas de Dole, que compusieron numerosos poemas-figura; Lorenz Albert (s. XVI), autor de un rombo que es tenido como el primer caligrama alemán cono-

cido; Stephen Hawes (s. XVI), autor de un poema en forma de alas que sería el primer caligrama inglés del que tenemos noticias.

En el s. XVII se acrecentó el interés por esta modalidad poética. En Alemania, donde este género tuvo mucha importancia, destacan Nikolai Peucker, Johann Peter Titz, Strefon, Justus Georg Schottel, J. Klaj, Johan Helwig, Filip Zesen, Enoch Hanman, Johann-Henrich Hadewig, Theodor Kornfeld. En la literatura inglesa citemos, por ejemplo, a George Herbert, autor de un altar y unas alas, y a Robert Herrick, autor de una cruz y un pilar.

En el s. XVIII estas composiciones figuradas fueron condenadas por N. Boileau y por la crítica literaria de la época, por lo cual las muestras de esta modalidad literaria son escasas en este período. En el s. XIX contamos con algunos cultivadores de poemas-figura, pero es a partir de la publicación en 1918 de los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire cuando este género recibe una gran revitalización hasta llegar a los modernos experimentos de la poesía concreta.

Notas

1. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*. Trad. esp., Madrid 1968.
2. A. Körte y P. Händel, *La poesía helenística*. Trad. esp., Barcelona 1973.
3. R. Cantarella, *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Trad. esp., Buenos Aires 1972.
4. Vid. Miguel d'Ors, *El Caligrama, de Simias a Apollinaire*, Pamplona 1977.
5. Véase, p. ej., N.W. Helm, "The Carmen Figuratum as shown in the Works of Publ. Opt. Porph.", *Trans. and Proceed. of the Americ. Philolol. Assoc.* 33, 1902, pp. 43-49.
6. Vid. Emilio del Río, "Unos textos milenarios de poesía visual", *Perficit* 3, 1972, pp. 433-463.