

¿Son los epigramas ecfásticos meras copias de copias? La representación de Níobe en cerámica, escultura y epigramas helenísticos

Are Epigrams about Art mere Copies of Copies? The Representation of Niobe in Ceramic, Sculpture and Hellenistic Epigram

Flora Iff-Noël¹* <https://orcid.org/0000-0003-3628-9670>

¹ Universidad de Florida, Estados Unidos.

* Autor para la correspondencia: f.iffnoel@ufl.edu.

RESUMEN

El concepto de mimesis que estructuraba la estética antigua experimentó un cambio significativo en algunos epigramas ecfásticos helenísticos: cuando las estatuas se esforzaban en ser copias perfectas de su original, estos poemas cortos les dieron una voz para declararse tan llenas de vida como sus modelos. Lejos de ser copias de copias de copias, como lo entendería Platón, estos poemas sobre obras de arte llegan a proclamarse más vivos que el original mismo, lo que nos permite una reflexión sobre verdad e ilusión, copia y original, vida y arte. Este trabajo se centra en el elocuente ejemplo de las representaciones de Níobe en escultura, cerámica y epigramas. Según el mito, sus hijos fueron asesinados por Artemisa y Apolo después de que Níobe presumiera de tener más descendencia que Leto. En su angustia, Níobe quedó petrificada por el dolor. Este mito, entonces, complica aún más la ilusión de vida que producían aquellos epigramas: ahora no celebran solo una representación que parece viva, sino también la vívida representación de una muerte.

Palabras clave: epigramas ecfásticos, ilusionismo, mimesis, mitología, Meleagro de Gadara, Níobe, texto e imagen.

ABSTRACT

The concept of mimesis that structures ancient aesthetics finds a new turn in some Hellenistic ekphrastic epigrams: when statues were striving to be a perfect copy of their original, these short poems gave them a voice to emphasize how they could become as full of life as their original. Far from being a copy of a copy of a copy, as Plato would put it, these poems about artworks seem to be more full of life than the original itself, thus triggering a reflection on truth and illusion, original and copy, life and art. This paper focuses on the striking example of the representations of Niobe, in sculpture, ceramic and epigrams. According to the myth, Niobe's children were killed by Artemis and Apollo after she boasted that she had more children than Leto. Niobe was then petrified by her grief. The challenge of representing the decisive instant between life and death was accepted by ceramists and sculptors. Those artworks in turn inspired epigrams by Theodoridas, Meleager and others who insisted on the powerful representation of lifelike death: the only reason why the artists did not make their artworks breathe is because they wanted to represent breathless corpses.

Keywords: *ekphrastic epigram, illusionism, mimesis, mythology, Meleager of Gadara, Niobe, text and image.*

Recibido: 1-2-2021

Aceptado: 1-7-2021

La idea de *copia* es, en sí misma, sorprendentemente rica, ya que según la etimología latina significa 'abundancia, riquezas, etc.'. Sin embargo, la copia a menudo lleva consigo la connotación peyorativa de ser una versión empobrecida de su original. Esta ambivalencia radica en el corazón del correspondiente concepto griego de «mímesis». Traducido normalmente como «imitación» o «re-presentación», este concepto estructuró teóricamente la estética antigua. Aun así, Platón acusaba a las artes miméticas de ser copias de copias «a tres pasos de distancia de la verdad», en el famoso ejemplo de las tres camas en la *República* (la idea de cama, la cama fabricada y la pintura de la cama) (Platón, *Resp.*, X, 597).

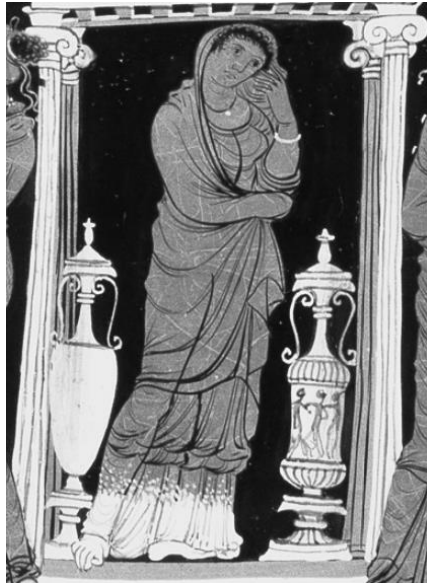
La mímesis está también en el núcleo de los epigramas efrásticos de la época helenística. Aunque los epigramas se originaron como breves inscripciones en verso sobre obras de arte

o monumentos funerarios, honoríficos o votivos, poco a poco comenzaron a popularizarse a través de antologías hasta llegar a escribirse directamente como poemas independientes. Por su parte, los epigramas que tratan de obras de arte, denominados «epigramas efrásticos» por la crítica moderna (Lauxtermann, 1998; Zanker, 2003), debieron compensar su separación del objeto mediante el cuestionamiento de la relación entre ambos. En sintonía con el resto de las artes helenísticas, esforzadas en dar realismo a la representación de ilusiones, el epigrama efrástico celebraba este ilusionismo a través de un topos: la perfección de una obra de arte se mide por su capacidad de parecer viva (Iff-Noël, 2018; Iff-Noël, 2019).¹

Esta mimesis extrema alcanza el punto de confusión entre arte y naturaleza gracias a dos elementos: habla y movimiento. Por ejemplo, se dice de una pintura estar a punto de hablarnos; de una estatua, que va a saltar de su pedestal. Los epigramas desdibujan la delgada línea entre el modelo y su representación; esto es, entre la naturaleza y las artes visuales, pero también entre estas y su representación poética. Hablamos, por tanto, de un topos doblemente mimético: por un lado, celebra la mimesis exitosa de la obra de arte; por el otro, la representa y a veces incluso sobrepasa su poder mimético. Lejos de ser la copia de lo que era en sí ya una copia, como proponía Platón, el poema lleva la ilusión aún más lejos al permitirnos escuchar las palabras que la obra de arte solo puede sugerir: a la boca entreabierta de la estatua se le dan ahora palabras en los epigramas.

En este artículo nos concentraremos en el asombroso ejemplo de los epigramas acerca de las representaciones plásticas de Níobe. Según el mito (Homero, *Il.*, XXIV, 602-617), los hijos de Níobe fueron asesinados por Artemisa y Apolo después de que aquella presumiera de tener más descendencia que Leto. Níobe quedó petrificada en su desconsuelo. El desafío de representar el decisivo instante entre la vida y la muerte fue aceptado por pintores de cerámica y escultores, quienes por su parte inspiraron a los epigramatistas. ¿Qué pueden decirnos sobre el original y la copia, vida y arte, verdad e ilusión?

Conservamos varias piezas de cerámica del siglo IV a. C. en que se representa a Níobe, en su mayoría procedentes de Campania y Apulia. La petrificación se muestra con el uso de pintura blanca para la parte inferior de su cuerpo en algunas piezas (Figura 1); en otras (Figura 2) se dibuja una masa rocosa para recordarnos que, según el mito, Níobe fue transformada en una parte del monte Sípilo en Lidia.



Fuente: *LIMC*, 1981-2009, VI, 2, p. 610.

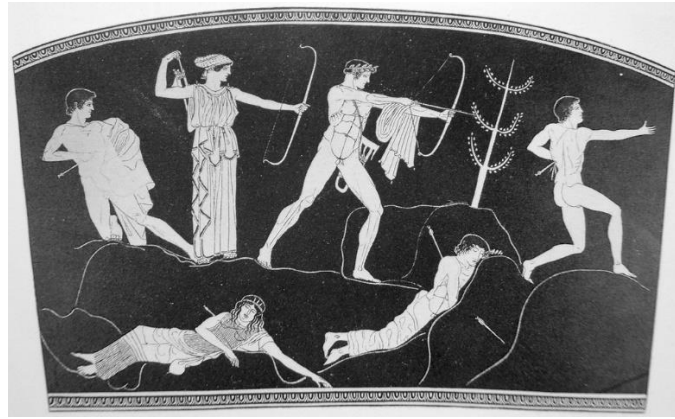
Figura 1. «Níobe» 18, lutróforos, cerámica de figuras rojas, Apulia, *ca.* 330 a. C., Malibú, Getty Museum, 82.AE.16.



Fuente: *LIMC*, 1981-2009, VI, 2, p. 610.

Figura 2. «Níobe» 17, lécyto, cerámica de figuras rojas, Campania, *ca.* 330 a. C., Berlin Antikensammlung, Staatliche Museen, V. I. 4284.

Otras obras prefieren representar la muerte de sus hijos. Un vaso ático del siglo V a. C. (Figura 3) asombra en su aprovechamiento de la multiplicidad de figuras para dar la impresión de movimiento.

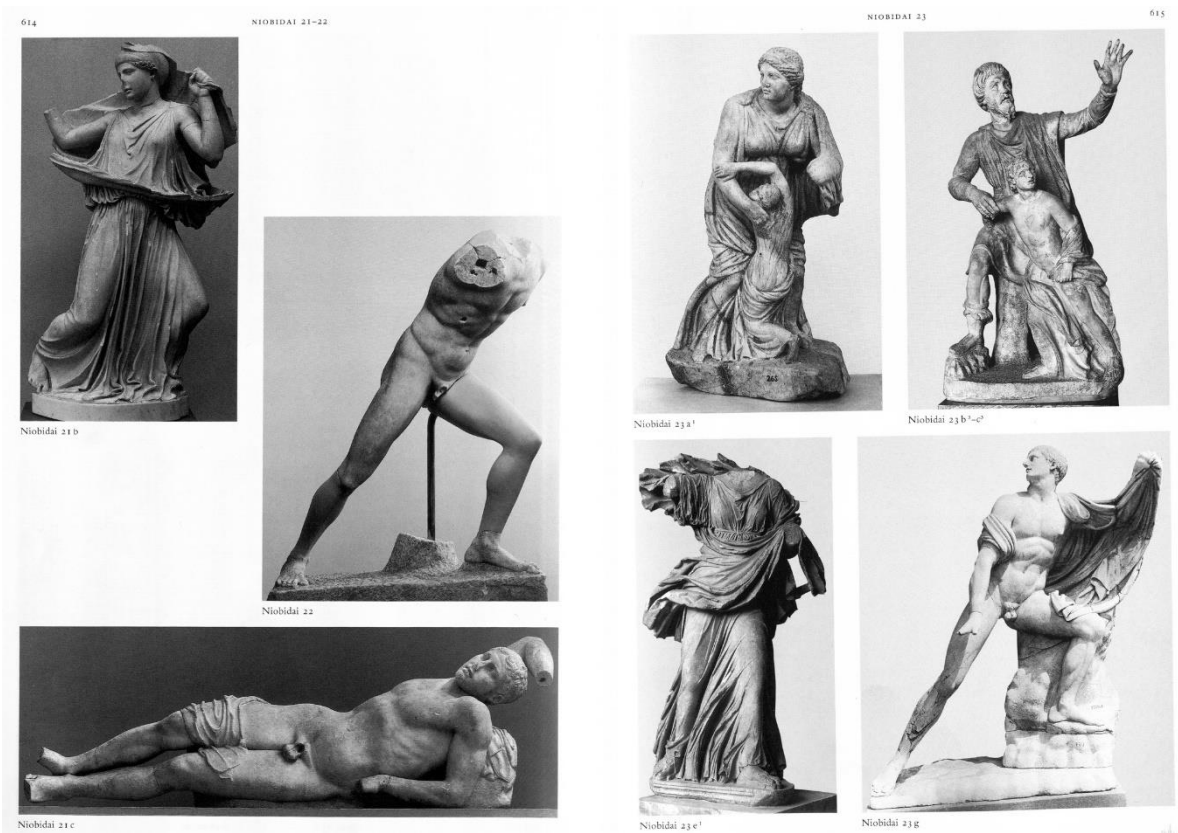


Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niobidas.jpg?uselang=fr>

Figura 3. «Níobe» 17, cratera de cáliz, cerámica de figuras rojas, Campania, *ca.* 460 a. C., Paris, Louvre, G341.

Por ejemplo, Artemisa busca una flecha mientras Apolo dispara ya una, dejándonos deducir lo que Artemisa está a punto de hacer. De manera similar, entre los cuatro hijos, dos aparecen siendo abatidos mientras los otros dos yacen ya muertos; uno aún corre, el otro ha comenzado a caer. Si fundimos a los cuatro hijos podemos reconstituir el movimiento de una muerte, cada momento de la misma. La ilusión de movimiento se intensifica gracias al empleo de diferentes puntos de vista: algunos hijos se ven de frente, otros de espaldas; unos se muestran de perfil o en tres-cuartos, dando al espectador la ilusión de profundidad propia de una estatua, alrededor de la cual puede moverse.

El conjunto de Florencia (Figura 4) es la representación más impresionante: dieciséis estatuas de mármol del siglo I d. C. basadas en un original griego del siglo IV a. C., posiblemente de Praxíteles o Escopas si coincide con el conjunto que menciona Plinio El Viejo (Plinio El Viejo, HN, XXXVI, 28).



Fuente: *LIMC*, 1981-2009, VI, 2, pp. 614-615.

Figura 2. «Niobidai» 21-23, mármol, siglo I d. C., de un original griego del siglo IV a. C.

El desafío de plasmar una muerte vívida está encapsulado en este epigrama anónimo (Anónimo, *Anth. Plan.*, 129, representación de Níobe por Praxitéles, fecha incierta):

Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεύξαν λίθον· ἐκ δὲ λίθοιο
ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

De ser vivo, los dioses me han hecho piedra; mas, de esta piedra
Praxíteles me ha traído de nuevo a la vida.²

La estructura en quiasmo compuesta por la repetición de ζωή y λίθος expresa el doble movimiento de petrificación y animación. La acción de los dioses y de Praxíteles son equiparadas con los cuasi sinónimos τεύχω y ἐργάζομαι, verbos usados fundamentalmente

en la creación artística: el arte de Praxíteles es, pues, divino. Sin embargo, la prueba de que Níobe vive aún es su capacidad para hablarnos en primera persona (como demuestra el uso del pronombre με); algo que solo logra con las palabras del epigrama, nunca gracias al mármol. Es una convención originada en los epigramas verdaderamente epigráficos el que los objetos o monumentos usen la primera persona; pero cobra un significado mayor en el topos ilusionista: el habla se convierte en una prueba de la vida de la obra de arte. La jerarquía entre el original y la copia se invierte: Níobe es petrificada pero su estatua vive; su escultura no puede ser escuchada pero su poema sí.

Teodóridas nos legó un epigrama ecfraístico sobre Níobe más extenso (Teodóridas, *Anth. Plan.*, 132, representación de Níobe, siglo III a. C.):

Στᾶθι πέλας, δάκρυσον ἰδῶν, ξένε, μυρία πένθη
τᾶς ἄθυρογλώσσου Τανταλίδος Νιόβας,
ᾗς ἐπὶ γᾶς ἔστρωσε δωδεκάπαιδα λοχείαν
ἄρτι, τὰ μὲν Φοίβου τόξα, τὰ δ' Ἀρτέμιδος.
Ἄ δὲ λίθῳ καὶ σαρκὶ μεμιγμένον εἶδος ἔχουσα,
πετροῦται· στενάχει δ' ὑψιπαγῆς Σίπυλος.
Θνατοῖς ἐν γλώσσᾳ δολία νόσος, ᾗς ἀχάλινος
ἀφροσύνα τίκτει πολλάκι δυστυχίαν.

5

Ponte cerca, extranjero, y contempla llorando las penas
infinitas de Níobe, la locuaz Tantálide,
cuyos hijos e hijas, los doce, por tierra cayendo
están bajo los dardos de Febo y los de Artemis.
Y ella, tornándose piedra, parece ya como
mezcla de carne y rocas, y gime el frío Sípilo.
Traidor es el mal que en la lengua del hombre se oculta:
la necesidad sin freno trae muchas veces luto.

5

Teodóridas no menciona a ningún artista, pero el primer verso muestra que el epigrama se supone acerca de una obra de arte real a la que uno puede «ponerse cerca» y «contemplar».

Es más, este imperativo a la mirada es seguido de una estructura μέν... δέ (vv. 3-6), la cual puede traducirse como «aquí... allí», de la misma manera en que un guía señalaría una serie de elementos visuales. La descripción no corresponde exactamente con las piezas que nos han llegado, pero el conjunto de Florencia incluye a Níobe y sus doce hijos, aunque no todos han muerto todavía. Los versos cinco y seis evocan más la pintura de vasos que se esforzaban por enseñar esta «mezcla de carne y rocas». Teodóridas seguramente debió haber visto representaciones plásticas de Níobe, ya sea el pedestal de Zeus en Olimpia por Fidias (*LIMC*, 1981-2009, 15)³ o, siendo natural de Sicilia, la pintura cerámica apulia. O bien nos está describiendo una obra real o una ficción inspirada por arte real.

¿Cuán ilusionistas son la obra de arte y su doble poético? La obra de arte subraya el momento de la metamorfosis: Níobe es una «forma mixta» (μεμιγμένον εἶδος) en proceso de transformación, como muestra la conjugación del verbo πετροῦται. Sin embargo, el epigrama ayuda a la ilusión de dos maneras.

En primer lugar, el texto se presenta como un epigrama funerario, en el que la inscripción sobre la tumba requiere tradicionalmente al paseante doler al muerto: «Ponte cerca, extranjero, y contempla llorando las penas/ infinitas de Níobe» (vv.1-2). Paradójicamente, el efecto es hacer a Níobe más humana y, por tanto, más real; una persona muerta *más vívida*. En segundo lugar: aunque el epigrama no hace hablar a Níobe en primera persona, tematiza el habla en primer plano: Níobe, incluso muriendo, es «la locuaz Tantálide» (ἄθυρογλώσσου Τανταλίδος, v. 2, un compuesto culto típico de Eurípides). Incluso más asombroso: el mismo monte Sípilo es descrito emitiendo un gemido (στενάχει v. 6). Esto es aun más llamativo en cuanto el poeta podría haber elegido personificar la roca con la mención a las lágrimas que tradicionalmente se le atribuyen. Sin embargo, elige un verbo de dicción enfatizado por su emplazamiento central en el verso, como lo hará la «lengua», γλώσσα, en el verso siguiente. Friedrich Jacobs concluye a partir de esto que el dístico final «parece pronunciado por el [monte] Sípilo» (Jacobs, 1794, 8, p. 124).⁴ Ciertamente, muchos epigramas cierran con un enunciado atribuido a la obra de arte, lo que puede funcionar como un efecto ilusionista. No hay ninguna marca de un cambio de hablante para probarlo, pero la sugerencia de Jacobs apunta en cualquier caso a la importancia del acto de habla en el epigrama. No por nada este dístico final es una condena moralista de la lengua blasfema de Níobe, γλώσσα, inspirada

también por Eurípides: «Traidor es el mal que en la lengua del hombre se oculta», etc. (vv. 7-8).

El sonido parece sobrepasar a la visión en el epigrama sobre Níobe de Meleagro de Gadara (Meleagro de Gadara, *Anth. Plan.*, 134, representación de Níobe, 1 a. C.):

Τανταλὶ παῖ, Νιόβα, κλύ' ἐμὰν φάτιν, ἄγγελον ἄτας·
δέξαι σῶν ἀχέων οἰκτροτάταν λαλιάν.

Λῦε κόμας ἀνάδεσμον, ἰώ, βαρυπενθέσι Φοίβου
γευναμένα τόξοις ἀρσενόπαιδα γόνον·

οὐ σοὶ παῖδες ἔτ' εἰσὶν. Ἀτὰρ τί τόδ' ἄλλο ; Τί λεύσσω ; 5

Αἰαῖ, πλημμυρεῖ παρθενικαῖσι φόνος.

Ἄ μὲν γὰρ ματρὸς περὶ γούνασιν, ἃ δ' ἐνὶ κόλποις
κέκλιται, ἃ δ' ἐπὶ γᾶς, ἃ δ' ἐπιμαστίδιος·

ἄλλα δ' ἀντωπὸν θαμβεῖ βέλος· ἃ δ' ἐπ' οἴστοις
πτώσσει· τᾶς δ' ἔμπνουν ὄμμ' ἔτι φῶς ὀράα. 10

Ἄ δὲ λάλον στέρξασα πάλαι στόμα, νῦν ὑπὸ θάμβευς
μάτηρ σαρκοπαγῆς⁵ οἷα πέπηγε λίθος.

Escucha, Tantálide Níobe, mi voz, mensajera
de desdichas; recibe mi anuncio de dolores.

Suelta la cinta de tus cabellos, ¡ay de ti!, que pariste
varones para el arco doloroso de Febo.

Murieron tus hijos. Mas ¿qué es lo que veo? ¡Llegando 5
también a las muchachas está la ola de sangre!

La rodilla materna ésta abraza y aquella ha caído
en tus brazos, una en el suelo, otra en tu regazo;
esa, estupefacta, fija su mirada en la flecha frente a ella;
esta otra se ovilla ante las saetas; el ojo aún viviente 10
de una última ve todavía la luz.

Y a la madre, que en tiempos hablaba con lengua insolente,
ahora la estupefacción ha tornado las carnes en piedra.

En el primer verso, el imperativo teodoridiano a «contempla[r]» es reemplazado por la orden de «escucha[r]» una «voz». De hecho, la teatralidad presente en el epigrama anterior parece aquí condicionar todo el texto, transformándolo en el típico discurso del mensajero trágico conforme al código del género dramático. Se dice que la «voz» misma es ἄγγελον, el mismo término que designa al mensajero teatral; una voz que debe suscitar la «piedad» (οἰκτροτάταν). Sobre todo, el poema parece reescribir a la *Níobe* perdida de Sófocles.⁶ En efecto, el fragmento 441a en los papiros de Oxirrinco (Papiro de Oxirrinco 3653, fr. 1)⁷ consiste en una intervención de Apolo en la que exhorta a Artemisa a matar con sus flechas a una de las hijas de Níobe:⁸ la matanza de los hijos probablemente le es comunicada por un mensajero, seguida de la escenificación de la matanza de las hijas. Kathryn Gutzwiller concluye que «aunque el poema de Meleagro varía claramente de los epigramas anteriores que tratan [este] conjunto escultórico, en realidad este texto no trata absolutamente de ninguna obra de arte» (Gutzwiller, en Harder *et al.*, 2002, pp. 108-109).⁹ Sin embargo, señalé antes el empleo conjunto del teatro y del arte figurativo en el epigrama de Teodóridas, al cual no cabe duda asignar el calificativo de «ecfrástico». Parece que esta dualidad precisamente contribuye a la riqueza del poema de Meleagro: los versos quinto al décimo recuerdan el conjunto escultórico de Florencia, y la tradición crítica acepta que son una reescritura del epigrama de Antípatro de Sidón de mismo tema (*Anth. Plan.*, 133).¹⁰ Es más, Gutzwiller (en Harder *et al.*, 2002, pp. 108-109) admite¹¹ la omnipresencia del vocabulario ecfrástico: «El lenguaje de la écfrasis aparece recurrentemente a medida que las hijas devienen espectadoras de su propia muerte» a través del verbo de visión θαμβεῖ (v. 9) y la elocuente expresión ἔμπνουv ὄμμα en el verso diez. Gutzwiller apunta que «la propia Níobe, debido a su estupefacción como espectadora del destino de sus hijas (ὕπὸ θάμβευς), pasa de ser vivo [...] a una figura inmóvil como la piedra». La crítica concluye que «al interior de la dinámica del poema, la conversión de la λάλον στόμα de Níobe en λίθος repite la conversión de la λαλιά del mensajero en el silencio del final del poema».

Precisamente, la susodicha dinámica confirma más que desmiente el doble juego de Meleagro, ya que, como vemos, nada en el poema imposibilita una lectura ecfrástica. El «yo» poético puede dirigirse a una estatua de Níobe¹² como si estuviera viva, convencido por la representación ilusionista de esta, y puede describir las representaciones de sus hijas como si estuvieran muriendo. En el verso cinco, escenifica cómo desvía su mirada de Níobe a sus

hijas, una a una, utilizando la estructura μὲν... δὲ tomada de Antípatro. Existe un verdadero proceso de animación de la escena: se exhorta a Níobe a «solt[ar] la cinta de [s]us cabellos» (v. 3), lo que sugiere movimiento. A continuación, las muertes sucesivas de las hijas se enumeran como si pasara frente a nuestros ojos; pero los verbos podrían igualmente describir las distintas poses de las estatuas: el movimiento resulta del desplazamiento de la mirada y de la naturaleza sucesiva del lenguaje. El poema supera entonces el desafío: hacer vívida o viviente la representación de la muerte, que llega al paroxismo en aquel «ojo viviente» de la última moribunda.

En conclusión, los epigramas efrásticos explotan su cualidad mimética al escenificar una y otra vez el acto de imitar: la abundancia de copias de una obra maestra de la plástica acaba convirtiéndola en tipo y, a su vez, esa abundancia es replicada por la multiplicidad de epigramas que se definen a sí mismos como un arte de la variación, no de la originalidad. Es porque la verdad es compleja y polifacética que insistir en la pluralidad de sus representaciones puede ser más fecundo que buscar una Forma platónica idealista e inalcanzable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fernández-Galiano, Manuel, y Galán Vioque, Guillermo. (1978). *Antología palatina (epigramas helenísticos)*. Universidad de Huelva.
- Fuà, Oscar. (1973). L'idea dell'opera d'arte «vivente» e la Bucula di Mirone nell'epigramma greco e latino. *Rivista di cultura classica e medioevale*, (15), 49-55.
- Gow, Andrew Sydenham Farrar, y Page, Denys Lionel. (1965). *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*. Cambridge University Press.
- Gow, Andrew Sydenham Farrar, y Page, Denys Lionel. (1968). *The Greek Anthology. The Garland of Philip, and Some Contemporary Epigrams*. Cambridge University Press.
- Harder, Annette; Wakker, Gerrigje Catharina; y Regtuit, Remco Ferdinand. (2002). *Hellenistic Epigrams*. Leuven, París, Sterling, Va: Peeters.
- Iff-Noël, Flora. (2018). Le topos hellénistique de l'illusionnisme de l'art : mimésis et paragone. En Emmanuelle Henin y Valérie Naas, *Le mythe de l'art antique* (pp. 27-213). París: CNRS Éditions.

- Iff-Noël, Flora. (2019). *Ariane, vision parlante? L'ekphrasis illusionniste chez Catulle et les épigrammatistes hellénistique* (tesis de doctorado). Sorbonne Université.
- Jacobs, Friedrich. (1794). *Anthologia graeca, sive poetarum graecorum lusus ex recensione Brunckii*. Leipzig.
- Lauxtermann, M. D. (1998). What Is an Epideictic Epigram? *Mnemosyne*, 51 (5), 525-537.
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)* (1981-2009). Artemis.
- Männlein-Robert, Irmgard. (2007). *Stimme, Schrift und Bild: zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Universitätsverlag Winter.
- Prioux, Evelyne. (2007). *Regards alexandrins : histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*. Leuven, París, Dudley, Ma: Peeters.
- Setti, Giovanni. (1890). *Studi sulla Antologia greca; gli epigrammi degli Antipatri*. Torino: E. Loescher.
- Squire, Michael. (2010). Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation. *American Journal of Philology*, 131 (4), 589-634.
- Zanker, Graham. (2003). New Light on the Literary Category of "Ekphrastic Epigram" in Antiquity: The New Posidippus (Col. X 7-XI 19 p. Mil. Vogl. VIII 309). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, (143), 59-62.

Notas aclaratorias

- ¹ El ejemplo más famoso está en los epigramas inspirados por la vaca del escultor Mirón (Fuà, 1973; Squire, 2010).
- ² Si no se indica otra cosa, todas las traducciones son, con algunas modificaciones, de Manuel Fernández-Galliano y Guillermo Galán Vioque (1978).
- ³ Mayormente copias romanas del siglo II d. C.
- ⁴ «v. 7. Has uoces edere uidetur Sipylyus: Grauis mortalium linguae morbus inest».
- ⁵ Al igual que Gutzwiller (en Harder *et al.*, 2002, p. 108), prefiero mantener σαρκοπαγής, fiándome del texto del manuscrito, en lugar de σαρκοτακής, propuesto por Gow y Page (1965, 2, p. 678). Gow y Page consideran que la sucesión σαρκοπαγής [...] πέπηγε es una redundancia impropia de Meleagro; sin embargo, sin σαρκοπαγής se pierde la idea de «petrificación» y, con ella, la referencia proleptica al destino de Níobe en una versión del mito. Precisamente, σαρκοτακής significa lo contrario según el diccionario de Bailly, *s. v.*, «qui fait fondre les chairs»; es decir, tiene un sentido de fusión (el adjetivo es, en efecto, derivado del verbo τήκω, «faire fondre, liquéfier, consumer»; *vid.* Bailly, *s. v.*).
- ⁶ Desarrollo aquí la idea esbozada por Gutzwiller en Harder *et al.*, 2002, pp. 108-109.
- ⁷ Sigo la edición Loeb de los fragmentos de Sófocles preparada por H. Lloyd-Jones (Loeb, 1994, pp. 226-235).

⁸ Fr. 441a, vv. 4-6: «<ΑΠΟΛΛΩΝ> ὄρ]ᾱς ἐκείνην τὴν φοβουμένην ἔσω, / τ]ῆν ἐν πιθῶνι κἀπὶ κυψέλαις κρυφῆ / μό]νην καταπήσσοσαν»; «Apolo: ¿ves a aquella aterrada allí adentro, escondida en el sótano entre los baúles, ovillada y sola?» (mi traducción). Este fragmento es relativamente parecido a los versos quinto al décimo de Meleagro.

⁹ Mi traducción.

¹⁰ Similitud ya señalada por Jacobs (1794, 8, p. 24) y admitida por Setti (1890, pp. 121-122) y por Gutzwiller en Harder *et al.* (2002, pp. 108-109).

¹¹ Mi traducción.

¹² Con el conocimiento actual es imposible determinar si Meleagro encontró inspiración en estatuas y/o pinturas. No obstante, la descripción de Meleagro es más cercana a la mirada de un espectador ante un conjunto escultórico, más detenida y progresiva, que ante la pintura de un vaso.

Conflictos de intereses

La autora declara que no existen conflictos de intereses.