

## El poder del sonido: el miedo de los sátiros en *Ichneutai* de Sófocles<sup>1</sup>

The power of sound: Satyrs' fear in Sophocles' *Ichneutai*

**Mattia De Poli**

<https://orcid.org/0000-0003-0249-9530>

Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,  
Alma Mater Studiorum,  
Università di Bologna  
mattia.depoli2@unibo.it

Fecha de envío: 28 de mayo de 2025. Fecha de dictamen: 30 de junio de 2025. Fecha de aceptación: 10 de julio de 2025.

### Resumen

El miedo es una emoción característica de los sátiros en el drama satírico griego, como queda claro, por ejemplo, en el final de *Cíclope* de Eurípides (vv. 632-655). También en el texto fragmentario de *Ichneutai* de Sófocles (fr. 314.124-175), el coro es asaltado por un miedo repentino y perturbador: al analizar este texto, me propongo investigar la forma en que se manifiesta el miedo y la causa que lo provoca, deteniéndome en los términos y las imágenes con los que se describe. Además, se tratará de comprender cuál podría haber sido la reacción del público ante la representación de esta escena. La investigación tiene en cuenta el género dramático al que pertenece este texto, pero recurre a comparaciones con diferentes autores y géneros de la literatura griega arcaica y clásica.

### Abstract

Fear is a characteristic emotion of the Satyrs in the Greek satyr play, as is clearly illustrated, for example, in the final scene of Euripides' *Cyclops* (vv. 632-655). In the fragmentary text of Sophocles' *Ichneutai* as well (fr. 314.124-175), the Chorus is overtaken by a sudden and overwhelming fear. In analyzing this passage, my aim is to explore how fear is manifested and what causes it, with particular attention to the terms



and imagery used to describe it. I will also seek to understand how the audience might have responded to the staging of this scene. The analysis takes into account the dramatic genre to which the text belongs, while also drawing comparisons with various authors and genres from archaic and classical Greek literature.

**Palabras clave:** miedo; oír; ver; sátiros; audiencia.

**Keywords:** fear; seeing; hearing; Satyrs; audience.

### Introducción

Si se excluye *Cíclope* de Eurípides, única obra satírica conservada por tradición directa y en su forma íntegra, los aproximadamente 450 versos de *Ichneutái* de Sófocles representan el texto más extenso de este género conocido hasta la fecha, reconstruido principalmente a partir de dos hallazgos en papiro (*P.Oxy.* 1174 y 2081).<sup>2</sup>

Las líneas esenciales de la trama se conocen gracias a la comparación con el relato propuesto por el *Himno homérico a Hermes* (4): el pequeño Hermes ha robado algunas vacas de Apolo, que se afana en buscarlas. Hermes, mientras tanto, inventa un nuevo instrumento musical, la lira, que posteriormente regalará a Apolo como compensación por el robo.<sup>3</sup> Sin embargo, algunos aspectos de la trama siguen sin estar claros<sup>4</sup> también porque Sófocles no se limitó a dramatizar el episodio mítico, sino que lo modificó oportunamente. Entre las inevitables innovaciones hay que contar la introducción de Sileno y los sátiros, sus hijos, que constituyen el Coro: en respuesta a una petición del dios Apolo, que prometió una generosa recompensa en dinero y la libertad, estos se ponen a buscar el ganado robado. Sin embargo, para que la empresa concluya con éxito, el viejo Sileno no puede hacer otra cosa que rogar a los dioses pidiendo su ayuda y emitir a su vez un edicto (vv. 79-87), similar al pronunciado poco antes por Apolo, aunque en tono menor y bufonesco.<sup>5</sup> En concreto, hace un llamamiento a cualquiera que haya visto u oído a los animales robados (v. 83 [τ]ῶν εἴ τις ὀπίηρ ἐστι[v] ἢ κατήκοος), recurriendo a los dos sentidos que privilegia el mundo griego antiguo: primero la vista y luego el oído.<sup>6</sup>

Los sátiros, por su parte, jóvenes hijos de Sileno, desempeñan un papel activo en la búsqueda y se comportan, en sus movimientos y postura, como perfectos sabuesos. Plegados en dos (v. 96 διπλοῦς ὀκλάζω[v]), olfatean con las fosas nasales

pegadas al suelo (v. 94 ῥινηλατῶν y v. 97 ὑποσμος ἐν χρωῶ). Sin embargo, paradójicamente, el olfato no lleva a los sátiros-sabuesos a ningún resultado, mientras que es la vista la que desempeña un papel importante, al menos inicialmente: las huellas en el suelo, dejadas por los animales robados, son los primeros rastros que los sátiros logran localizar (vv. 102, 106-109, 115-116). Al mismo tiempo, los miembros del Coro intentan aprovechar también el oído, pero la investigación en este sentido no parece dar resultados significativos (vv. 112-114) hasta el v. 123. De hecho, los sátiros apenas tienen tiempo de detectar, mediante la vista, la confusión de huellas impresas en el suelo, cuando comienza la escena de miedo, que involucra precisamente a los sátiros (vv. 124-175). Estos son rápidamente amonestados por Sileno, que poco después se verá a su vez abrumado por la misma emoción (vv. 203-209), repitiendo en esencia la reacción de los sátiros con un inevitable efecto cómico.

A través de las palabras pronunciadas por Sileno y, en menor medida, por el Corifeo para describir el estado emocional de los sátiros, también es posible rastrear manifestaciones no verbales del miedo, como el silencio, la fonación de versos inarticulados, temblores o la adopción de una postura inusual. Lo que provoca esta reacción emocional es el sonido del nuevo instrumento inventado por Hermes, la lira, que no es visible en la escena, y en las consideraciones sobre la emergencia de este estado de ánimo de los sátiros vuelven a ser numerosas las referencias a la vista y al oído. Por último, la atención prestada recientemente por los estudios cognitivos a la relación entre los actores-personajes de la obra y el público presente en el teatro lleva a preguntarse si es lícito pensar que todas las emociones del Coro satírico, y por lo tanto también su miedo al comienzo de *Ichneutai* de Sófocles, podían ser compartidas por los espectadores en la Atenas del siglo V a. C. Esta investigación se basará, en primer lugar, en comparaciones con otras obras satíricas, siempre que sea posible, y, de manera más general, con la obra de Sófocles y de varios poetas trágicos y cómicos áticos (Esquilo, Eurípides, Ión de Quíos y Aristófanes), sin descuidar la poesía griega arcaica, desde la épica (Homero) hasta el yambo (Arquíloco) y la elegía (Tirteo), y la posterior prosa filosófica de Platón.

### El miedo de los Sátiros

El miedo a los sátiros se manifiesta de tres formas principales: silencio, inmovilidad y cierta agitación frenética. Las preguntas insistentes que Sileno dirige a sus hijos



quedan sin respuesta y no hacen más que enfatizar el inesperado silencio del Coro. La novedad de la situación queda bien expresada por el anciano padre, que pregunta: “¿A quién teméis? [...] ¿Por qué calláis, vosotros que antes erais tan charlatanes?” (vv. 132-135 τίνα φοβῆ; ... τί δῆτα; ἴσιγ’ ἄτ’, ὧ πρὶ τοῦ [λαλίστ]ατοι;).<sup>7</sup> Al silencio se asocia, además, una especie de inmovilidad repentina y una postura inusual, descritas, por ejemplo, con las palabras κείσαι πεσών (v. 127). A pesar de que los sátiros parecen ahora completamente tendidos en el suelo, Sileno da a entender que sus hijos no permanecen completamente inmóviles, o al menos sugiere que, debido al miedo, sus cuerpos están afectados por un cierto temblor: “¿Por qué tenéis este continuo frenesí?” (v. 133 τί ποτε βακχεύεις ἔχων;). Probablemente, al final, sus cabezas permanezcan inclinadas (v. 128 κύβδ’), con la mirada fija, como se deduce de la perplejidad con la que Sileno pregunta: “¿A quién miras?” (v. 132 τίν’ εἰσορᾷς;). La complejidad de la situación requiere un análisis más detallado.

### Silencio, inmovilidad, frenesí en la escena

καὶ γὰρ τοὶ παρὰ Αἰσχύλῳ κἀθηγταί που πρόσωπα σιωπῶντα ἐφ’ ἱκανὸν κατὰ σχῆμα ἢ πένθους ἢ θαυμασμοῦ ἢ τινος ἑτεροῦ πάθους. καὶ ἔοικεν ἢ τραγωδία ἐντεῦθεν λαβοῦσα τὰ τοιαῦτα σοφίζεσθαι. (Y así en efecto, en las obras de Esquilo, hay personajes que permanecen sentados en silencio durante bastante tiempo, con una actitud que expresa dolor, asombro o alguna otra emoción. Y la tragedia, que tomó de allí tales cosas, parece haberlo dispuesto con arte).<sup>8</sup>

4

En su comentario a Hom. *Od.* XXIII 115 (p. 1940.65ss.), Eustacio destaca que en un teatro esencialmente verbal como el ático del siglo V a. C., el silencio constituía un recurso dramático y expresivo muy importante, ya utilizado en las tragedias de Esquilo para expresar diferentes emociones. Su complemento es la estaticidad, la inmovilidad del actor que interpreta al personaje silencioso. Además de Aquiles en *Mirmidones* y Níobe en la tragedia homónima de Esquilo, se pueden encontrar otros casos de silencio e inmovilidad prolongados de un personaje en escena en varias tragedias conservadas íntegramente, no solo de Esquilo (por ejemplo, Casandra en *Agamemnon*)<sup>9</sup>, sino también de Sófocles (por ejemplo, Yole en *Traquinias*) y de Eurípides (por ejemplo, Adrasto en *Suplicantes*, Hécuba en *Troyanas*, Alceste y Heracles en el éxodo de las obras homónimas).<sup>10</sup> Sin embargo, por lo general se trata de personajes individuales y no de un coro compuesto por doce o quince coristas,

cuya presencia escénica era sin duda más imponente y causaba mayor impacto en los ojos del espectador. Es más habitual que se pida al coro que guarde silencio, interrumpiendo su canto (cf. Eur. *Cycl.* 82, 624, *Hipp.* 565, *IT* 458, *Or.* 1311, 1367; *Soph. Fil.* 865; quizás Ar. *Av.* 1196), que no vuelva a cantar (cf. Aesch. *Sept.* 262), o que haga menos ruido con la voz y con los pasos de baile (cf. Eur. *Or.* 140, *HF* 1042-1060).

La situación escénica más parecida a la de *Ichneutai* parece ofrecerse precisamente en otra obra satírica. En *Cíclope* de Eurípides, Polifemo entra en escena y encuentra a los sátiros descuidando sus tareas: creyendo que se están tomando un descanso indebido, les pregunta por esa aparente inactividad (v. 203 ἄνεχε πάρεχε· τί τάδε; τίς ἢ ράιθυμία;). Los sátiros permanecen en silencio y bajan la mirada por el miedo, como ponen de manifiesto las exhortaciones del Cíclope a que hablen para responder a sus preguntas (v. 210 τί φάτε, τί λέγετε;) y a que levanten la vista del suelo (v. 211 βλέπετ' ἄνω καὶ μὴ κάτω). Esta actitud también está asociada, con toda probabilidad, a un temblor que recorre el cuerpo de los sátiros debido al miedo, pero que Polifemo malinterpreta y considera un síntoma del éxtasis dionisiaco: no es casualidad que la pregunta de Polifemo τί βακχιάζετε; (v. 204, cf. *Soph. fr.* 314,133 τί ποτε βακχεύεις ἔχων;) es seguida inmediatamente por consideraciones sobre la extrañeza de la tierra de los cíclopes de Dioniso y de los instrumentos musicales que animan las danzas típicas de sus rituales (vv. 204-205 οὐχὶ Διόνυσος τάδε, / οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα). A la frenética bacanal se asimilan también los espasmos de la paloma que bebe el vino envenenado, destinado a Ión en la tragedia homónima: tras probarlo, "inmediatamente su hermoso cuerpo emplumado se sacudió con un espasmo y se estremeció como en un delirio bacanal" (vv. 1203-1204 εὐθύς εὐπτερον δέμας / ἔσεισε κάβάκχευσεν). Tampoco se puede descartar que el temblor de los sátiros, tanto en *Cíclope* como en *Ichneutai*, estuviera asociado a una respiración acelerada, que los poetas trágicos señalan como uno de los síntomas del estado de delirio (cf. *Soph. Ant.* 135-137; Eur. *HF* 869, 1089, 1092-1093). Este aspecto también podría evocarse con el verbo ἀποθυμαίνεις (v. 128), en el contexto de una tergiversación general de la situación por parte de Sileno, como se verá en el párrafo siguiente en relación con la semejanza del mono.

Aunque el texto presenta numerosas lagunas y la estructura métrica es irrecuperable, la párodos de *Ichneutai* (vv. 64-78) parece un canto astrofísico, vivaz,

marcado por interjecciones (quizás v. 66 ἀπαπαπ[<sup>11</sup> y sin duda v. 67 ὠ ὦ), imperativos y exhortaciones que el Coro dirige a sí mismo (v. 64 ἴθ' ἄγε, v. 68 ἔπιθι) y fórmulas interrogativas (v. 72 πῶς πᾶ ...) o deseadivas (v. 74 εἴ πως ...). La danza que lo acompañaba debía ser particularmente animada, movida, y no debía ser ajena a ella una cierta confusión, sobre todo si los coristas entraban de forma desordenada, individualmente o en pequeños grupos, como probablemente ocurría en *Siete contra Tebas* de Esquilo.<sup>12</sup> Al comienzo del primer episodio (vv. 100-123), a pesar del paso a los trimetros yámbicos, los sátiros dedicados a la búsqueda de las vacas de Apolo siguen mostrándose y actuando básicamente de la misma manera: en concreto, en los versos 100-116 el Coro se divide en dos o tres grupos diferentes y da lugar a un intenso intercambio de réplicas.<sup>13</sup> El paso de un bullicio tan animado y dinámico a un silencio inmóvil, cargado de tensión e indescifrable, resulta repentino, brusco y sorprendente para Sileno, que sigue pidiendo explicaciones (v. 130 σ[η]μήνατ') de forma insistente. Solo a partir del v. 136 el Corifeo vuelve a hablar con frases sencillas y breves; antes de esto, la única respuesta que el Coro es capaz de dar es un grito inarticulado y animal, un aullido angustiado (v. 131 ὤ [ῶ] ὤ ὤ).

### La postura de los Sátiros

Precisamente en el mundo animal piensa Sileno cuando observa con cierta perplejidad la postura inusual que adoptan los sátiros. Asombrado y desconcertado, el anciano padre piensa que sus hijos están utilizando una técnica de cacería apoyados inventada por ellos, que él desconoce y no logra comprender, pero que no deja de describir. Los sátiros mantienen un estrecho contacto con el suelo (v. 126 πρὸς γῆ), como en la fase inicial de la búsqueda, pero en la nueva situación están tumbados de forma singular (v. 125 ὤδε κεκλιμ[ένος]), completamente apoyados en el suelo (v. 127 κεῖσαι πρῶν) con la cabeza inclinada hacia adelante (v. 128 κύβδ'). El adverbio πρόσπαιον (v. 125 «de repente»), que se vincula al participio κεκλιμ[ένος], subraya que también el cambio de postura del Coro, causado por el surgimiento del miedo, fue rápido y brusco.<sup>14</sup>

La atención de la crítica se ha centrado principalmente en las dos comparaciones, la del erizo y la del mono, pero para comprenderlas conviene detenerse primero en las expresiones que describen la situación real.

- a. κεκλιμ[ένος] ... πρὸς γῆ (vv. 125-126): “tumbados / acostados en la tierra”.

Para la construcción de κλίνομαι + πρὸς y dativo, resulta especialmente instructiva la comparación con Soph. *Ant.* 1188-1189 ὑππία δὲ κλίνομαι / δείσασα πρὸς δμωαῖσι, aunque en el pasaje de *Ichneutai* falta el adjetivo ὑππιος. Sofocles, de hecho, tanto en el drama satírico como en la tragedia, describe una conmoción, una reacción de profundo miedo causada por un *input* sonoro, mediado por el oído: Eurídice ha recibido la noticia del suicidio de su hijo Hemón, los sátiros han oído el sonido del nuevo instrumento creado por Hermes. Ambos personajes terminan cayendo hacia atrás.<sup>15</sup> En general, el verbo κλίνομαι describe la postura de quien se relaja, como los soldados que se apoyan con la espalda en los escudos (cf. Hom. *Il.* 3,135 ἀσπίσι κεκλιμένοι y el comentario correspondiente en Bowie [2019] 120) en un momento de tregua en la batalla o como los participantes en un simposio (cf. Archil. fr. 2,2). El mismo verbo aparece tres veces en las comedias satíricas de Eurípides —en *Cíclope* (vv. 360, 543) y en *Sileo satírico* (fr. 691,1)— precisamente en relación con situaciones (para)simposiales. En cualquier caso, si los sátiros siguen decididos a "cazar" (v. 125 κυνηγετεῖν) al ladrón de las vacas de Apolo, la nueva postura que adoptan le parece incomprensible (v. 126 οὐχὶ μανθάνω) a Sileno, que no ha oído el sonido de la lira y aún no puede imaginar que se hayan visto superados por el miedo.

7

- b. [ἐ]χῖνος ὡς τις ἐν λόχμῃ κείσαι πεσών (v. 127): "yace en el suelo, caído / tumbado, como un erizo en el bosque"

Estas palabras suelen traducirse como "quédate en el suelo", con una simplificación en parte inevitable, pero no desdeñable. La *iunctura* de estos verbos,<sup>16</sup> de hecho, se utiliza en contextos militares y agonísticos para describir a quien cae de espaldas al suelo, boca arriba, manteniendo también en este caso una posición no prona sino supina. En Tyrt. fr. 10,21-22 W.<sup>2</sup> πεσόντα / κείσθαι, los cuerpos de los ancianos moribundos yacen en el campo de batalla boca arriba, como sugiere el gesto pudoroso de cubrirse los genitales ensangrentados con las manos para ocultarlos de la vista de los demás (vv. 25-26). En Ar. *Nu.* 126 ἀλλ' οὐδ' ἐγὼ μέντοι πεσών γε κείσομαι, después de que Filípides regresa a casa, Strepsiades recurre a una metáfora deportiva tomada de la lucha, Strepsiades reconoce haber "caído" (πεσών), pero se muestra decidido a no "quedarse en la lona" (κείσομαι): la caída del luchador se reconocía cuando este tocaba el suelo con el hombro o la espalda.<sup>17</sup> Probablemente, la misma imagen competitiva debe reconocerse en Eur. *Tr.* 466-467 ἐᾶτέ μ' ... / κείσθαι πεσοῦσαν: a diferencia del personaje cómico, Hécuba expresa aquí el deseo de "permanecer en el

suelo" por la desolación y la resignación que le provocan las palabras de su hija Casandra, que se ha marchado decidida a afrontar con incomprensible entusiasmo el ignominioso y trágico destino que le espera por voluntad de los griegos.

En *Troyanas* de Eurípides, la imagen metafórica se confunde con la realidad, porque Hécuba ha tenido un desmayo y se ha desplomado efectivamente en el suelo (vv. 462-465), de forma no muy diferente al desmayo de Eurídice recordado en el pasaje de *Antígona* de Sófocles (vv. 1188-1189) que se ha comentado anteriormente.<sup>18</sup> Al caer de espaldas, el cuerpo de la reina troyana queda inerte, sin fuerzas, "completamente tendido" (Eur. *Tr.* 463 ἐκτάδην). Por el contrario, en *Ichneutái*, la comparación animal presente en el v. 127 ([ἐ]χίνοσ ὡσ τις) sugiere una contracción de las extremidades de los sátiros similar a la del erizo que se acurruca. Y no es raro que este animal se acurruque apoyando la espalda en el suelo.

En la obra satírica de Sófocles, Sileno recurre a la comparación con el erizo cuando interroga a los sátiros sobre su singular τέχνη de cacería,<sup>19</sup> y precisamente por sus τέχναι, el erizo es recordado por Ion de Quíos en *Fénix* (fr. 38 Radt = 44 Leurini): las artes de este animal son miserables, pero quizá no por ello despreciables, sino más bien apreciables más que las del león.<sup>20</sup> El proverbio πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχίνοσ ἐν μέγα,<sup>21</sup> conocido ya por Arquíloco (fr. 201 W.<sup>2</sup>), contrapone, en cambio, la sabiduría del erizo con la del zorro:<sup>22</sup> si el erizo es el símbolo de una forma de luchar basada en una defensa impenetrable, la comparación presente en *Ichneutái* expresa bien la consternación de Sileno ante el cambio de actitud de los sátiros, que hasta poco antes se habían lanzado a la búsqueda de las vacas de Apolo siguiendo diferentes pistas con una técnica más parecida a la forma de luchar del zorro, que recurre a múltiples astucias. El anciano padre no entiende qué frutos puede dar una táctica defensiva en esa circunstancia.

Los sátiros parecen incluso haberse escondido, refugiados "en la espesura" (Soph. fr. 314,127 ἐν λόχη). El significado de este sintagma puede aclararse mejor con el proverbio μία λόχη οὐ τρέφει δύο ἐριθάκουσ (Zen. 5,11), que insiste en los limitados recursos que ofrece un solo arbusto,<sup>23</sup> del episodio de la cacería, recordado en *Odisea*, en el que Odiseo se hirió en la pierna, de lo que aún conserva una cicatriz: un gran jabalí es acorralado mientras se encuentra "en un espeso matorral" (19,439 ἐν λόχη πυκινῆ). La palabra λόχη indica la vegetación, donde los animales salvajes suelen tener su guarida y que les ofrece un escondite, un refugio contra los peligros.<sup>24</sup>

Además, en Eur. *Ba.* 957-958 καὶ μὴν δοκῶ σφας ἐν λόχμῃσι ὄρνιθας ὡς / λέκτρων ἔχεσθαι φιλάτοις ἐν ἔρκεσιν, los arbustos —tal es el significado propio de λόχμαι (en plural)—representan para las aves no solo un lugar de placer lejos de las miradas ajenas, sino también el peligro de ser capturadas con redes. Para Sileno, sin embargo, los sátiros-sabuesos deberían hacer todo lo contrario a esconderse, o incluso adoptar actitudes más propias de una presa que de un depredador.

- c. [ῥ] τις πίθηκος κύβδ' ἀποθυμαίνεις τινί (v. 128): "o, con la cabeza inclinada hacia adelante, resoplas a alguien, como un mono".

El adverbio κύβδα significa «con la cabeza inclinada hacia adelante»: en Arquíloco (fr. 42,2, cf. fr. 45 κύψαντες) y Aristófanes (*Eq.* 365, *Pax* 896a, *Thesm.* 489), los únicos autores de la época arcaica y clásica en los que aparece atestiguado, siempre se asocia a diversas prácticas sexuales, pero en *Ichneutáí* no parece tener ninguna connotación erótica.<sup>25</sup> Por otra parte, el verbo κύπτω, del que deriva, es utilizado por varios autores, como Homero y el propio Aristófanes, simplemente para describir el gesto de quien "inclina la cabeza hacia adelante", y puede indicar una actitud de súplica (Hom. *Il.* 21,69, Ar. *Ve.* 280, *Thesm.* 930), la vergüenza (Ar. *Eq.* 1354), la relajación del soldado que regresa a las filas deponiendo las armas en un momento de tregua del combate (Ar. *Av.* 401), o incluso la firme determinación de quien se dispone a afrontar los obstáculos (Ar. *Eccl.* 863). En *Ichneutáí*, los sátiros, debido al miedo, inclinan la cabeza hacia adelante con una inevitable curvatura del cuello, pero la dirección de la cabeza es relativa a la postura general de los coreutas. Los sátiros estarían "boca abajo" solo si estuvieran cabeza abajo;<sup>26</sup> al contrario, si están boca arriba y tienen la espalda apoyada en el suelo,<sup>27</sup> la cabeza inclinada hacia adelante se levanta del suelo<sup>28</sup> con tensión nerviosa en el cuello provocada por el susto.

Por otra parte, es posible que Sileno atribuya indebidamente a los sátiros una actitud agresiva, que le parece incongruente con la posición supina. La interpretación del verbo ἀποθυμαίνεις – *hapax legomenon* – en el sentido de "tirarse pedos"<sup>29</sup> resulta casi imposible o al menos poco probable en la postura así descrita, y resulta preferible el significado de "enojarse", que se ha propuesto como alternativa,<sup>30</sup> aunque esto requiere algunas aclaraciones. Es posible que Sileno atribuya a los sátiros la emoción "ira" en lugar de "miedo", pero la confusión debe interpretarse como una manifestación ambigua, descrita precisamente por el verbo en cuestión. En los primates, "echar aire por la boca", "resoplar", puede ser síntoma tanto de ira como de miedo, y Sileno

probablemente se equivoca precisamente por este comportamiento. Por otra parte, como se ha dicho, la respiración también podría estar relacionada con la alusión a lo que a él le parece ser un frenesí báquico.

La postura de los sátiros asustados resulta completamente invertida con respecto a la que tenían anteriormente: los coreutas ya no están en cuatro patas como los sabuesos, con la cara, la nariz y las orejas en el suelo en busca de rastros que los conduzcan hacia las vacas de Apolo, sino que tienen la espalda apoyada en el suelo, probablemente con las piernas y los brazos recogidos contra el pecho, como parece sugerir la similitud con el erizo, y con la cabeza tensa, inclinada hacia adelante y, por lo tanto, levantada del suelo, descrita a través de la similitud con el mono. El sonido de la *kithára*, que solo ellos han oído, los ha conmocionado profundamente (v. 143  $\kappa\tau\lambda\lambda\alpha\gamma\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon\varsigma \acute{\epsilon}\xi[\eta]\gamma\acute{\iota}\sigma\mu\epsilon\theta\alpha$  [ve/  $\acute{\epsilon}\xi\epsilon\nu\acute{\iota}\sigma\mu\epsilon\theta\alpha$ ])<sup>31</sup> no solo a nivel emocional, sino también físico, como si la onda expansiva producida por el sonido del nuevo instrumento musical los hubiera lanzado hacia atrás. Y esta nueva postura deja perplejo a Sileno, que no la reconoce en absoluto adecuada para la investigación emprendida y malinterpreta las manifestaciones emocionales de sus hijos.

### “¿Qué me importa un ruido?”: ver y sentir el miedo

Después de escuchar el aullido angustioso de los sátiros (v. 131), Sileno comprende que sus hijos están asustados, pero relaciona su estado emocional con algo que han visto o siguen viendo, estableciendo así un vínculo implícito pero significativo entre la vista y el miedo (v. 132  $\tau\acute{\iota}\nu\alpha \varphi\omicron\beta\eta\grave{\iota}; \tau\acute{\iota}\nu' \epsilon\acute{\iota}\sigma\omicron\rho\acute{\alpha}\varsigma$ ;). Poco después, cuando los sátiros aclaran que el motivo de su perturbación ha sido un sonido (vv. 142-144), Sileno los reprende con dureza y estigmatiza su naturaleza pusilánime, que deshonra el valor que él demostró en su juventud (vv. 145-168).

En esta *rhésis*, Sileno retoma y reelabora algunos elementos típicos de su propia caracterización y de la de los sátiros en las obras satíricas, todos ellos presentes, por ejemplo, en *Cíclope* de Eurípides: la actitud jactanciosa del anciano padre (vv. 153-160, cf. Eur. Cy. 5-15),<sup>32</sup> la naturaleza bestial de sus hijos (vv. 147, 153, cf. Eur. Cy. 624) y su cobardía, que se manifiesta especialmente en la diferencia entre sus buenas intenciones y sus acciones concretas (vv. 151-152, cf. Eur. Cy. 642, 649-650).<sup>33</sup> La particularidad de la trama, en cambio, sugiere algunas reflexiones interesantes sobre el miedo en relación con los dos sentidos, la vista y el oído.

- a. ἐν [π]ᾶση σκιᾷ / φόβον βλέποντες (vv. 147-148): “viendo cosas espantosas en cada sombra” (i.e. “tienen miedo de su propia sombra”); [..].ἠ φοβεῖσθε παῖδες ὡς πρὶν εἰσιδεῖν (v. 161): “tienen miedo incluso antes de ver, como los niños”.

Estas dos afirmaciones reelaboran expresiones y opiniones proverbiales.<sup>34</sup> En el primer caso, las palabras de Sileno se hacen eco del proverbio τὴν αὐτοῦ σκιὰν δέδοικεν («tiene miedo de su propia sombra»), ya atestiguado en *Babilonios* de Aristófanes (fr. 79 K-A.) y retomado por Platón en *Fedón* (101c-d σὺ δὲ δεδιῶς ἄν, τὸ λεγόμενον, τὴν σαυτοῦ σκιὰν καὶ τὴν ἀπειρίαν, “Tú temeroso, según el dicho, de tu propia sombra e inexperiencia”). Al reformular este concepto en los *Ichneutái*, Sófocles explicita el sentido de la percepción implicado, la vista, y objetiva el miedo,<sup>35</sup> volviendo “la sombra” de objeto directo a objeto indirecto. El resultado es una construcción φόβον βλέποντες bastante inusual, que tiene un significado radicalmente opuesto al de φόβον βλέπων en Aesch. *Sept.* 498: en la tragedia de Esquilo, de hecho, el mensajero está describiendo a uno de los héroes argivos, Capaneo, que en su furor bélico tiene una mirada aterradora, mientras que los sátiros de la tragedia de Sófocles ven cosas espantosas en cada sombra (ἐν [π]ᾶση σκιᾷ), imaginando lo que no existe. La reformulación adquiere así tonos hiperbólicos, que enfatizan la naturaleza temerosa de los sátiros. Una idea similar se corrobora en la segunda afirmación de Sileno. La especial inclinación de los niños al miedo se reitera en varias ocasiones en la obra de Platón (*Gorg.* 479a ὡσπερᾶνεὶ παῖς, *Leg.* 933c καθάπερ παῖδας), y el concepto se desarrolla en particular en *Fedón* (77d-3), donde se alude abiertamente a los μορμολυκεῖα, las criaturas aterradoras que pueblan los cuentos tradicionales destinados a los niños y que también se mencionan en la comedia (*Ar. Thesm.* 417 y fr. 31, 131). Una vez más, sin embargo, el Sileno de *Ichneutái* reprende a los Sátiros por tener miedo antes de ver realmente la cosa aterradora (πρὶν εἰσιδεῖν), dejándose ellos mismos condicionar por la imaginación.

Temer algo que no se ve es síntoma de cobardía. Por el contrario, por ejemplo, el valor de la pantera se mide no solo por salir al encuentro del cazador, apareciendo desde la espesura de la vegetación, sino también por no dejarse impresionar por los aullidos de los perros (cf. Hom. *Il.* 21,573-575 πάρδαλις ... / ... οὐδέ τι θυμῷ / ταρβεῖ οὐδὲ φοβεῖται, ἐπεὶ κεν ὑλαγμὸν ἀκούσῃ, “una pantera ... / ... y su ánimo no se intimida ni arredra al oír ladrar a la jauría”). Y precisamente en la sección dedicada a la cobardía, Estobeo (3,8,2) cita algunos versos de *Acrisio* de Sófocles (fr. 61 XO. βοᾷ

τις, ὤ· ἀκούετ’; ἢ μάτην ὑλῶ [vei ὑλακτῶ]; / ἅπαντα γάρ τοι τῷ φοβουμένῳ ψοφεῖ, “Alguien grita. ¡Ah!, ¿oís? ¿O en vano, cual perro, alboroto? Todo, la verdad, para el que tiene miedo hace ruido”),<sup>36</sup> donde el mismo poeta trágico parece atribuir a quienes tienen miedo, una marcada propensión a imaginar sonidos.

- b. (τοιοῦ[δ]ε πατρός ...) οὐ πόλλ’ ἐφ’ ἧβης μνήματ’ ἀνδρείας ὑπο / κ[ε]ῖται παρ’ οἴκοις νυμφικοῖς ἡσκημένα (vv. 154-155): “(de este padre ...), que de su juventud numerosos recuerdos de valentía quedan puestos en práctica en las moradas de las ninfas”; οὐδὲ ψόφοισι τῶν ὀρειτρώφων βοτῶν / [π]τήσσοντος, ἀλλ’ α[ι]χμᾶσιν ἐξει[ρ]γασμένου / [ἄ] νῦν ὑφ’ ὑμῶν λάμ[πρ] ἀππορρυπαίνεται / [ψ]όφῳ νεώρει κόλακ[ι] ποιμένων πι[ο]θέν (vv. 157-160): “(de vuestro padre) que no se agachaba para cazar animales que viven en las montañas, sino que, con las armas en la mano, llevaba a cabo brillantes hazañas que ahora ustedes mancillan con un nuevo y engañoso sonido de pastores, procedente de quién sabe dónde”.

A partir de la oposición vista/oído Sileno también construye la comparación entre él y sus hijos. De sus innumerables pruebas de valentía, de hecho, son visibles los trofeos (vv. 154-155), el anciano padre subraya con orgullo que ruidos de animales —y, por tanto, los sonidos— nunca le han asustado y que sus hazañas han sido “esplandecientes”, “luminosas” (v. 159 λάμ[πρ]). La dimensión sonora también tiene una connotación negativa a través de la aposición κόλακ[ι] (v. 160). En el ψόφος de los pastores, normalmente identificado con la música del *aulos*, tal vez debamos reconocer “ruidos” como ψύπτα / ψίπτα / σίπτα,<sup>37</sup> con el que se hacía avanzar y se dirigía al ganado, y su función es análoga a la de un “encantador” que condiciona el movimiento de los animales sin que estos se den cuenta y sin que sepan de dónde proviene ese sonido. Invitado luego por los sátiros a acompañarlos indicándoles el camino a seguir, Sileno se propone silbar como lo hacen los cazadores cuando azuzan a la jauría de perros para la búsqueda de la presa (vv. 172-175), sustituyendo así el misterioso sonido que ha asustado al coro.

### Los Sátiros y el público: una (im)posible emoción colectiva

En el ámbito de los modernos *cognitive studies* aplicados al drama antiguo, se ha planteado la cuestión de la posible compartición de las emociones expresadas por el coro satírico por parte del público ateniense presente en el teatro. ¿Puede el grupo de los sátiros encarnar el pensamiento colectivo de la comunidad cívica? “La percepción biológica del movimiento está influenciada por la familiaridad de los observadores con la acción observada” y, conviene recordar, la experiencia de ser coreuta debía ser

común a muchos ciudadanos varones adultos de Atenas: por eso “el lenguaje corporal y la danza de los sátiros en escena están estrechamente relacionados con la forma de pensar y el concepto de ‘colectividad’ en la polis de Atenas de la época clásica”.<sup>38</sup> Aunque los sátiros tienen una tendencia grotesca a la exageración, lo que constituye un obstáculo para la identificación inmediata del público con el coro, su actitud hacia el héroe dramático contribuye, sin embargo, a formar y orientar la opinión del público con relación a la acción observada.<sup>39</sup>

En *Ichneutáí*, la identificación de los espectadores con el Coro no puede producirse desde su primer ingreso a la escena: aunque comparten el deseo de recuperar el ganado robado al dios Apolo, la comunidad no puede identificarse con un grupo desorganizado, que entra poco a poco o en pequeños grupos y que sufre una transformación animal a través de una danza fuertemente mimética. La situación no cambia en la primera fase de la búsqueda. El sonido de la *kithara* provoca entonces una conmoción en los sátiros, que difícilmente puede ser compartida por el público. En este sentido, sería importante poder establecer quién y cuándo se escucha la melodía producida por el instrumento musical inventado por Hermes. Se cree que después del v. 123 solo la oye el coro, mientras que Sileno no la oye hasta más tarde, después del v. 202. Esta diferencia podría deberse a la distancia entre el padre y los hijos en el espacio escénico, y hay quien ha imaginado incluso que el primero se encontraba en un *logeion*.<sup>40</sup> En estas reconstrucciones está implícito que el público siente el sonido de la *kithára* desde el principio.

Aunque no hay elementos ciertos, parece posible plantear una hipótesis alternativa, que también implica una reconstrucción particular de la relación entre los coreutas y los espectadores. Quizás, los únicos que escuchaban el primer *kitharismós* eran los sátiros, doblados por la mitad y con el oído pegado al suelo: de hecho, los coreutas habrían imaginado escuchar el sonido del instrumento musical proveniente de las profundidades de la tierra. Su reacción consternada debía parecer incomprensible tanto a Sileno, que se encontraba con ellos en la orquesta pero, al estar de pie, no podía oír los ruidos subterráneos, como a los espectadores, que probablemente debían encontrar su comportamiento sorprendente, extravagante y divertido, sin llegar a compartir el tono de dura reprimenda de Sileno hacia ellos cuando revelan que tienen miedo.

Después del v. 202, en cambio, el segundo *kitharismós* se habría oído ampliamente dentro del teatro, dejando finalmente en claro para todos el motivo de la extraña postura que el coro había adoptado repentinamente con anterioridad: solo en ese momento el público habría podido compartir el estado de ánimo de los sátiros. Una compartición creciente, a medida que el Coro encontraba mayor cohesión a lo largo del drama: ya en el primer estásimo, los coreutas encuentran cierta cohesión bajo la guía de Sileno y, en el episodio siguiente, tras la salida de escena del anciano padre asustado, se animan con la única voluntad de sacar a quienquiera que se esconda en la cueva haciendo mucho ruido. Sin embargo, no es seguro que los espectadores compartieran el punto de vista de los sátiros hasta el final de la obra: es probable, de hecho, que hacia el final mismo ocurriera algo que restableciera la distancia entre el Coro y su público, como en la escena inicial del miedo.<sup>41</sup>

### Referencias bibliográficas

- ANTONOPOULOS, Andreas P. (2021). Silenos on the Strange Behaviour of the Satyrs: The Case of Sophocles' *Ichneutai*. En Andreas P. Antonopoulos; Menelaos M. Christopoulos y George W.M. Harrison, *Reconstructing Satyr Drama*, pp. 433-448. Berlin-Boston: De Gruyter.
- BINAGHI, Jorge A.; ENTEL, Alicia M.; ORECHIA, Teresa E.; SIOSTRONEK, Sofía y VIGNOLO, Griselda. (1973). *Sófocles. Los Sabuesos*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- BOWIE, Angus M. (2019). *Homer. Iliad: Book III*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAGNAZZO, Daniela I. (2021). L'ira di Achille nei *Mirmidoni* di Eschilo. En Mattia De Poli, *Il teatro delle emozioni: l'ira. Atti del 3° convegno internazionale di studi (Padova, 12-14 ottobre 2020 – online)*, pp. 173-191. Disponible en: <https://www.padovauniversitypress.it/system/files/download-count/attachments/2023-09/9788869382727.pdf> [consulta: diciembre de 2025].
- CAMPAGNER, Roberto. (2001). *Lessico agonistico di Aristofane*. Roma-Pisa: Edizioni dell'Ateneo.

- CARDEN, Richard J. D.. (1971). "Notes on Sophocles' *Ichneuta*". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18, 39-45. <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1971.tb00106.x>
- CELENTANO, Maria S. y NOËL, Marie-Pierre (comps.). (2020). *Images et voix du silence dans le monde gréco-romain*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- COZZO, Andrea. (2021). Il primato della vista e quello dell'udito nella Grecia Antica. En Carlo Maria Lucarini; Cristiana Melidone; y Salvatore Russo (comps.), *Symboale Panhormitanae: scritti filologici in onore di Gianfranco Nuzzo*, pp. 15-24. Palermo: Palermo University Press.
- GARCÍA ROMERO, Fernando. (1992). *Los juegos olímpicos y el deporte en Grecia*. Sabadell (Barcelona): Editorial AUSA.
- GRIFFITH, Mark. (2002). "Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the *Oresteia*". *Classical Antiquity*, 21.2, 195-258.
- GUIDA, Augusto. (2010). "Due varianti negli Ichneutai di Sofocle (fr. 314, 143 Radt)". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 175, 5-8.
- GUIDORIZZI, Giulio. (1996). *Aristofane. Le nuvole*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.
- KRUMEICH, Ralf; PECHSTEIN, Nikolaus y SEIDENSTICKER, Bernd. (comps.). (1999). *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LÄMMLE, Rebecca. (2013). *Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- LEURINI, Luigi. (1992). *Ionis Chii testimonia et fragmenta*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- LLOYD-JONES, Hugh. (1996). *Sophocles. Fragments*. Cambridge Mass. y London: Harvard University Press.
- LUPAȘ, Liana y PETRE, Zoe. (1981). *Commentaire aux «Sept contre Thèbes» d'Eschyle*. București: Editura Academiei-Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- MALTESE, Enrico V. (1982). *Sofocle. Ichneutae*. Firenze: Gonnelli.
- McCLURE, Laura. (2020). Silence and Song in Aeschylus' *Agamemnon* and Euripides' *Ion*. En Efi Papadodima (comp.), *Faces of Silence in Ancient Greek Literature. Athenian Dialogues I*, pp. 217-237. Berlin-Boston: De Gruyter.

- NOVOKHATKO, Anna A. (2022). Dal corpo civico al cor(p)o satiresco: alcuni approcci cognitivi. En Laura Carrara (comp.), *Il 'Quarto incluso'. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica. Atti del convegno internazionale: Pisa 9-10 dicembre 2021*, 255-280. Pisa: Edizioni ETS.
- PADUANO, Guido. (1982). *Tragedie e frammenti di Sofocle*. Torino: UTET.
- PEARSON, Alfred C. (1917). *The Fragments of Sophocles, vol. I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- POZZOLI, Orietta. (2004). *Eschilo, Sofocle, Euripide. Drammi satireschi*. Milano: BUR.
- RADT, Stefan. (1999<sup>2</sup>). *Tragicorum Graecorum fragmenta. IV: Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ROBERT, Carl. (1912). "Aphoristische Bemerkungen zu Sophokles' *Ichneuta*". *Hermes*, 47, 536-561.
- ROBERT, Carl. (1922). "Die Parodos der aischyleischen Septem". *Hermes* 57, 161-170.
- SCHEURER, Sigrid y BIEHEFELDT, Ruth. (1999). Sophokles. *Ichneutai*. En Ralf Krumeich; Nikolaus Pechstein; y Bernd Seidensticker (comps.), *Das Griechische Satyrspiel*, pp. 280-312. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SEAFORD, Richard. (2020). The Novelty of Tragic Silence. En En Efi Papadodima (comp.), *Faces of Silence in Ancient Greek Literature. Athenian Dialogues I*, pp. 255-266. Berlin-Boston: De Gruyter.
- SEIDENSTICKER, Bernd. (2012). The Satyr Play of Sophocles. En Andreas Markantonatos (comp.), *Brill's Companion to Sophocles*, pp. 211-241. Leiden-Boston: Brill.
- SLENDERS, Willeon. (2012). Sophocles' *Ichneutae* or How to Write a Satyr Play. En Kirk Ormand (comps.), *A Companion to Sophocles*, pp. 155-168. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell.
- SNELL, Bruno. (1971). *Tragicorum Graecorum fragmenta. I*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TAILLARDAT, Jean. (1962). *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres.
- TAPLIN, Oliver. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

- TOSI, Renzo. (2016). Il riccio e la volpe nella tradizione proverbiale (e Archil. fr. 201 W.<sup>2</sup>). En Vanna Maraglino (comp.), *Riccio o volpe? Uno e molteplice nel pensiero degli antichi e dei moderni*, pp. 13-20. Bari: Cacucci Editore.
- TOSI, Renzo. (2017). *Dizionario delle sentenze latine e greche*. Milano: BUR.
- VOELKE, Pierre. (2001). *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*. Bari: Levante Editori.
- VOLLGRAFF, Wilhelm. (1914). Ad Sophoclis Indagatores. *Mnemosyne* 42, 81-90 + 165-177.
- WALKER, Richard J. (1919). *The Ichneutae of Sophocles*. London: Burns and Oates Ltd.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. (1912). "Die Spürhunde des Sophokles". *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 29, 449-476 (= En Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (comp.), *Kleine Schriften. I. Klassische griechische Poesie*, pp. 347-383. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- ZAGAGI, Netta. (1999). Comic Patterns in Sophocles' *Ichneutae*. En Jasper Griffith (comp.), *Sophocles Revised. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, pp. 177-218. Oxford: Oxford University Press.

---

#### Notas:

<sup>1</sup> Traducido por Guillermo De Santis (original en italiano).

<sup>2</sup> Cf. Slenders (2012) 155. En la edición de Radt (1999<sup>2</sup>), el texto de los dos papiros corresponde a Soph. fr. 314. Aquí, el v. 316 se puede reconstruir en gran parte basándose en Poll. 10,34 (= Soph. fr. 315). De la misma obra se han conservado, por tradición indirecta, con certeza el verbo ρικνοῦσθαι (fr. 316) y quizás también el sustantivo βοόκλεψ (fr. 318): cf. Lämmle (2013) 313.

<sup>3</sup> Cf. Maltese (1982) 17-20 y Lämmle (2013) 313 n. 4, sobre la posibilidad de que el episodio mítico ya hubiera sido tratado por Hesíodo.

<sup>4</sup> Sobre la cuestión del amo de Sileno y los sátiros, cf. Maltese (1982) 21-22. Según Lloyd-Jones (1996) 141-142, se trataría de Dioniso. La relación amo-esclavo se presenta como un *pattern* cómico en Zagagi (1999) 181-184.

<sup>5</sup> Cf. Maltese (1982) 73.

<sup>6</sup> Cf. Cozzo (2021) 15-19.

<sup>7</sup> Estas integraciones sonb tomadas de Lloyd-Jones (1996) 154-155.

<sup>8</sup> Cf. también Eust. *ad Hom. II. 24.162* (p. 1343.60ss. [= IV, 188.13-18 van der Valk]) y *Vit. Aesch.* 6-7. Sobre el silencio de Aquiles como expresión de ira en *Los Mirmidones* de Esquilo, cf. Cagnazzo (2021) 179-187. Sin duda, *Las Ranas* de Aristófanes (vv. 911-915) contribuyeron a dar fama a esta elección dramática utilizada por Esquilo no solo en *Los Mirmidones*, sino también en *Níobe*.

<sup>9</sup> Cf. McClure (2020) 217-226, 237; Seaford (2020).

<sup>10</sup> Sobre este tema han sido recogidos varios estudios útiles en el volumen editado por Celentano-Noël (2020).

<sup>11</sup> La reconstrucción ἀπαπαπ[αῖ, propuesta por Hunt (1912) 39, debería entenderse como una exclamación de dolor o sufrimiento: cf. Pozzoli (2004) 213, S. Scheurer y R. Bielfeldt en Krumeich-Pechstein-Seidensticker (1999) 296. De forma más prudente, Maltese (1982) 71 traduce «apapapà» sin explicitar su significado, mientras que Lloyd-Jones (1996) 148-149 renuncia a escribir el texto y la traducción de los versos 64-71. Radt (1999<sup>2</sup>) 280 y a cualquier integración, y sugiere en el aparato crítico que en el texto se pudo haber repetido varias veces la sílaba ἀπ. Se podría pensar también en ἀπαπαπ[άγε, o algo similar, con un virtuosismo melódico.

<sup>12</sup> Sobre la párodos *Ichneutai*, cf. Lämmle (2013) 316 n. 6, Seidensticker (2012) 229-234, Wilamowitz (1912) 456-458, Robert (1912) 540-542. Sobre la párodos de *Siete contra Tebas*, cf. Lupaş-Petre (1981) 42, Taplin (1977) 141-142, Robert (1922) 162-167.

<sup>13</sup> Cf. Maltese (1982) 75.

<sup>14</sup> Para la traducción de πρόσπαιον (v. 125) como “de repente”, cf. Pozzoli (2004) 215, che adopta el texto de Radt (1999<sup>2</sup>) 284. Así también S. Scheurer e R. Bielfeldt in Krumeich-Pechstein-Seidensticker (1999) 298, que traducen: “mit einem Mal so am Boden liegend zu jagen”. Para el valor de πρόσπαιον (v. 125) como adverbio, cf. LSJ, s.v. πρόσπαιος e Maltese (1982) 77, que traduce “curvo a terra in questo modo così strano” (p. 75). De manera diversa, Lloyd-Jones (1996) 153 coloca una coma después de πρόσπαιον, que es considerado un adjetivo en concordancia con τέχνην (v. 124), y traduce: “And now what trick have you invented? what’s the game? What is it, I say? this new one [...]?”. Cf. Antonopoulos (2021) 438. Traduciendo “Es cosa inaudita seguir el rastro así inclinado sobre la tierra”, Binaghi *et al.* (1973) 38 parecen referir πρόσπαιον al infinitivo κυνηγετεῖν.

<sup>15</sup> Las traducciones de S. Scheurer y R. Bielfeldt en Krumeich-Pechstein-Seidensticker (1999) 298 y de Bianghi *et al.* (1973) 38 (cf. *supra* n. 13). La postura de los sátiros aparece así completamente invertida con respecto a la sugerida por las traducciones de Maltese (1982) 77 (cf. *supra* n. 12) y Lloyd-Jones (1996) 153 («hunting on your bellies like that»). Pozzoli (2004) 215 traduce “tutto curvo, steso a terra” y explica (p. 240 n. 25) que “probabilmente dopo il v. 123, i satiri, acquattati, odono per la prima volta un suono di lira [...] che sembra provenire dal sottosuolo e reagiscono distendendosi completamente a terra per sentire meglio; la musica si intensifica, provocando le reazioni impaurite dei coreuti”; sin embargo, el paso de una posición completamente estirada, como la que aquí se imagina, a una posición totalmente encogida como la de un erizo “acurrucado” (cf. Pozzoli [2004] 240 n. 26) se produciría entre los versos 125 y 127, sin que el cambio se señale de manera alguna.

<sup>16</sup> La *iunctura* compuesta por los verbos κείμαι y πίπτω implica una posición supina, recostado en la tierra, mientras que la *iunctura* épica de los verbos κείμαι y πτήσω (Hom. *Od.* 14,354 e 474 e 22,362) describe la postura de quien está boca abajo, agachado, con la cara en el suelo.

<sup>17</sup> Para un análisis de la metáfora deportiva presente en Ar. *Nu.* 126, cf. Campagner (2001) 184-186 e 263-264, Guidorizzi (1996) 206-207, Taillardat (1962) 335-337. Sobre las condiciones que dan validez a caída del luchador, cf. García Romero (1992) 316-317.

<sup>18</sup> En *Troyanas* de Eurípides, Hécuba cae a tierra e las esclavas a su alrededor se preocupan por socorrerla. En *Antígona* de Sófocles (vv. 1188-1189), en cambio, Eurídice se desvanece directamente entre los brazos de sus esclavas.

<sup>19</sup> Sobre el carácter tópico de la apelación a las τέχναι de los Sátiro en los dramas satíricos, cf. Antonopoulos (2021) 434-441.

<sup>20</sup> Para esta lectura del fragmento di Ión de Quíos, que presupone καί all’inizio del v. 2, testimoniada por Zen. 5,68, cf. Tosi (2016) 13 e 19. Leurini (1992) e Snell (1971), los más recientes editores del poeta trágico, prefieren, por su parte, ἦ, conservada por Ateneo (3,91d-e), que revierte el juicio sobre las habilidades del erizo, devaluándolas por completo.

- <sup>21</sup> En particular, cf. Zen. 5,68. Para una síntesis de las fuentes relativas al proverbio πῶλλ' οἶδ' ἄλῶπις, ἀλλ' ἐχίνος ἐν μέγα, cf. Tosi (2016) 13-14.
- <sup>22</sup> Para la interpretación del proverbio, cf. Tosi (2016) 16-18.
- <sup>23</sup> Cf. Maltese (1982) 77.
- <sup>24</sup> Cf. Antonopoulos (2021) 442.
- <sup>25</sup> Cf. Antonopoulos (2021) 442-443, Maltese (1982) 77.
- <sup>26</sup> Cf. Pozzoli (2004) 215, Lloyd-Jones (1996) 153, Maltese (1982) 75. S. Scheurer y R. Bielfeldt en Krumeich-Pechstein-Seidensticker (1999) 298 adoptan una traducción libre "steißüber", funcional a la interpretación del verbo ἀποθυμαίνεις con el significado de "furzen".
- <sup>27</sup> No hay razón para pensar que los Sátiros cambien de postura o que hayan asumido posturas diferentes entre ellos: la conjunción disyuntiva ἢ está puesta en relación a dos comparaciones animales que insisten sobre comportamientos diversos.
- <sup>28</sup> Cf. Binaghi *et al.* (1973) 38: "con la cabeza hacia adelante".
- <sup>29</sup> Esta interpretación, propuesta por Wilamowitz (1912) 458 n. 4, ha sido retomada por la mayor parte de los estudiosos sucesivos: Maltese (1982) 77, Lloyd-Jones (1996) 153, S. Scheurer y R. Bielfeldt en Krumeich-Pechstein-Seidensticker (1999) 298, Pozzoli (2004) 215.
- <sup>30</sup> Esta interpretación, propuesta por Vollgraff (1914) 84, ha sido retomada y argumentada por Antonopoulos (2021) 443-444. Cf. también la traducción de Binaghi *et al.* (1973) 38: "desahogas tu enojo contra alguien". Acerca de la formación de este verbo denominal compuesto, cf. ἀ]πορρυπαίνεται (v. 159).
- <sup>31</sup> Guida (2010) 6-8 ofrece razones válidas para preferir la variante marginal "κπιλαγέντες" a la lectura "πιλαγέντες" y para leer, con Walker (1919) 452-453 y 524-525, ἐξ[η]γίσμεθα en lugar de ἐξωργίσμεθα (dubitanter Hunt), preferible a la lectura ἐξενίσμεθα, presente en la misma nota marginal, corroborada por Carden (1971) 42-43 y aceptada en el texto editado por Radt (1999<sup>2</sup>) 280 y Maltese (1982) 78.
- <sup>32</sup> Cf. Lämmle (2013) 318, Voelke (2001) 62-63.
- <sup>33</sup> Cf. Maltese (1982) 80, que para la mención del falo con relación a los Sátiros (v. 151) señala Eur. Cy. 439-440.
- <sup>34</sup> Cf. Maltese (1982) 79-80 y, para el primero de los dos proverbios, Tosi (2017) 1440-1441.
- <sup>35</sup> Para el significado de φόβος como "cosa espantosa", cf. LSJ<sup>9</sup> s.v., II.2: solo in Soph. OC 1651-1652, pero, esta acepción del término está asociada a la vista (ὡς δεινοῦ τινοῦ / φόβου φανέντος οὐδ' ἀνασχετοῦ βλέπειν, "como si se le hubiera mostrado una visión terrible e insoportable de ver"), mientras que es más común su relación con el oído mediante la identificación de φόβος con palabras o sonidos espantosos.
- <sup>36</sup> Cito el texto editado por Radt (1999<sup>2</sup>) 137, pero entre paréntesis señalo la lectura atestiguada ὑλακτῶ que comúnmente es corrigda en ὑλῶ (Hermann), porque sospecho que las palabras βοῶ ... ὑλακτῶ no deban ser resueltas en un trímetro yámbico sino ser analizadas como secuencias líricas (p. ej. *enoplio* + *itifálico*). Cf. Pearson (1917) 39-40.
- <sup>37</sup> Cf. Eur. Cy. 49.
- <sup>38</sup> Novokhatko (2022) 256-257.
- <sup>39</sup> Cf. Griffith (2002) 208.
- <sup>40</sup> Cf. Lämmle (2013) 317.
- <sup>41</sup> He propuesto un análisis de este tipo para *Cíclope* de Eurípides en una contribución titulada *Between the Monster and the Hero: Satyrs' Emotions in Euripides' Cyclops*, que será eventualmente publicado en el volumen editado por Anton Bierl, Vassiliki Kousoulini e Athina Papachrysostomou en el año 2026.