



La himnodia griega antigua
Culto, *performance* y desarrollo
de las convenciones del género

Daniel Torres (editor)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

La himnodia griega antigua

La himnodia griega antigua

Culto, *performance* y desarrollo de las
convenciones del género

Daniel Torres (editor)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana
Graciela Morgade

Vicedecano
Américo Cristófolo

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretaria Académica
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda
y Administración**
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Ivanna Petz

Secretaria de Investigación
Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado
Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Transferencia
y Desarrollo**
Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones
Institucionales e
Internacionales**
Silvana Campanini

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matías Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez

Directora de imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes



Edición y corrección: Daniel Torres – Liliana Cometta

Maquetación: Magalí Canale

Imagen de tapa: Himno. Santuario Diktaian en Palaikastro (Creta). *Επιγραφές* 102,
Herakleion Archaeological Museum (Creta).

ISBN 978-987-4019-25-7

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2017

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

La himnodia griega / Abritta, Alejandro ... [et al.]; coordinación general de Daniel Alejandro Torres. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017.

306 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-25-7

1. Griego Clásico. 2. Himno. 3. Literatura Griega Clásica. I. Abritta, Alejandro ... [et al.] II. Torres, Daniel Alejandro, coord.

CDD 880

Índice

Reconocimientos <i>Daniel Torres</i>	7
Introducción: un recorrido por las fuentes antiguas y la crítica reciente <i>Daniel Torres y Alejandro Abritta</i>	13
PRIMERA PARTE: Himnos de la época arcaica	29
Capítulo 1. <i>El Himno Homérico a Afrodita</i> (V) como matriz del elogio a héroes y hombres en la lírica <i>Daniel Alejandro Torres</i>	31
Capítulo 2. La <i>Teogonía</i> de Hesíodo: vinculaciones entre himnodia, literatura y política <i>Gastón Alejandro Prada</i>	55
Capítulo 3. Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega <i>Alejandro Abritta</i>	81
SEGUNDA PARTE: Himnos en el drama ático	109
Capítulo 4. Los himnos trágicos <i>Marcela Alejandra Ristorto</i>	111

Capítulo 5. Los himnos de Eurípides: el culto a Ártemis y a Apolo en las tragedias <i>Débora Center</i>	131
Capítulo 6. Himnos e invocaciones en <i>Acarnienses</i> de Aristófanes. Análisis de Ach. 263-70, 665-675 y 971-999 <i>Pablo A. Cardozo</i>	145
TERCERA PARTE: Himnos helenísticos e imperiales	163
Capítulo 7. Dos himnos epigráficos: cuestiones de culto y performatividad <i>Rodolfo Pedro Buzón y Daniel Alejandro Torres</i>	165
Capítulo 8. Ártemis como Musa y la función social de los coros en el <i>Himno a Ártemis</i> de Calímaco <i>María Alejandra Rodoni</i>	209
Capítulo 9. Aproximaciones a los <i>Himnos Órficos</i> : cohesión interna y aspectos contextuales <i>Luisina Abrach</i>	227
CUARTA PARTE: Estudios comparados	247
Capítulo 10. La figura de Pan en dos tradiciones himnódicas: trasfondos conceptuales en concepciones incompatibles <i>Luisina Abrach y Alejandro Abritta</i>	249
Capítulo 11. El <i>Himno Homérico a Ares</i> (VIII): el enigma de su pertenencia a la colección <i>Daniel Alejandro Torres</i>	267
Referencias bibliográficas	279
Índice de autores y pasajes citados	295
Los autores	303

Reconocimientos

Daniel Torres

Los autores del presente volumen agradecen a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires por el apoyo brindado en las etapas de gestión, evaluación y financiamiento de los proyectos UBACyT 2011-2014 (Código: 20020100101065: “La Prosodia de la Himnodia griega antigua. Métrica, música y danza en el lenguaje poético griego y la interpretación neoplatónica de los poetas antiguos”) y 2014-2017 (Código: 20020130100053BA: “Himnos y plegarias en la Grecia Antigua: Música, ritual y memoria cultural desde la época arcaica hasta la Antigüedad tardía”), ambos radicados en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras. En el mismo sentido, expresan su agradecimiento al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por el subsidio al proyecto Conicet PIP 2013-2015 (Código: 11220120100145CO: “Estrategias de la memoria en Grecia y en Roma. La recuperación y el olvido del pasado como prácticas discursivas en diversos géneros literarios”), también radicado en el mismo Instituto de investigación. Estos subsidios han permitido incrementar el patrimonio bibliográfico del Instituto, al tiempo que han

contribuido a la formación de recursos humanos y a la difusión parcial de resultados en congresos y jornadas nacionales e internacionales y en revistas especializadas del país y del exterior.

Por mi parte, debo expresar asimismo un reconocimiento especial a la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur por los subsidios a los Proyectos de Grupos de Investigación PGI 24/ I 125, 2005-2007 (“La Himnodia griega antigua. Etiología y elogio en la construcción de la mimesis poética”) y PGI 24/ I 125, 2008-2009 (“La Himnodia griega antigua (II). Etiología de los nuevos cultos desde la época clásica hasta la Antigüedad tardía”), radicados en el Departamento de Humanidades de dicha Universidad. Estos proyectos fueron el punto de partida de las investigaciones desarrolladas posteriormente en el marco de los proyectos UBACyT y tuvieron el mismo objetivo principal que estos: la formación de recursos humanos y la ampliación de los campos de investigación en la disciplina.

No menos importante que los reconocimientos anteriores es el debido al *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD: Servicio Alemán de Intercambio Académico) por las invitaciones a estancias de investigación de tres meses a la Dra. Marcela Ristorto (Universidad de Heidelberg, 2013 y un mes en 2014) y al Dr. Daniel Torres (Instituto Arqueológico Alemán, Munich, 2009). Estas estancias, además de propiciar el diálogo académico con reconocidos especialistas, facilitaron el acceso a fuentes arqueológicas, especialmente epigráficas, no disponibles en nuestro país. Además, consolidaron un vínculo académico iniciado por el Dr. Rodolfo Buzón (Universidad de Heidelberg, 1974-1979, 1992, 1995-1996 y 1999-2000) y proseguido por el Dr. Daniel Torres (Universidad de Tübingen, 1991-1992 y Universidad de Freiburg, 2001), que esperamos continúe con los jóvenes investigadores.

He hablado de desarrollo de la disciplina y de sus campos de investigación en nuestro país, mayormente concentrados en las épocas arcaica y clásica durante el siglo pasado. La apertura de esos campos se inició en 1986, cuando el Dr. Rodolfo Buzón propuso como tema del IX Simposio Nacional de Estudios Clásicos el estudio de autores y obras del período helenístico. Fue el comienzo de nuevas exploraciones, nuevos objetos de estudio y nuevas maneras de abordarlos: metodología de la investigación en Filología Clásica. Quizás sea este último punto la enseñanza más importante del maestro. Y puesto que todos los autores de este volumen hemos aprendido directa o indirectamente de él, hemos concordado, sin consultar a Rodolfo, dedicarle este libro que es un claro ejemplo de investigación en territorios, épocas, autores y textos hoy ya más frecuentados en nuestro medio, gracias a él.

A Rodolfo Buzón, Profesor de Filología Griega,
que abrió campos y metodologías de investigación en la disciplina.

Introducción: un recorrido por las fuentes antiguas y la crítica reciente

Daniel Torres y Alejandro Abritta

El presente volumen es el resultado de las investigaciones producidas en el marco de dos proyectos UBACyT (2011-14 y 2014-17), el segundo en curso al momento de la edición de este libro. Los diferentes enfoques y corpora de trabajo de los investigadores se unifican a partir de un eje central: la himnodia griega en sentido amplio. Aunque los artículos que se presentan aquí se ocupan de diferentes textos y autores de distintos períodos de la literatura griega antigua, están atravesados por un mismo objetivo y una misma metodología. El objetivo es dar una nueva perspectiva de la himnodia griega a partir de la revalorización de su carácter performativo y cultural. Asimismo, la metodología general que comparten todos los autores es la formulada en los proyectos de investigación presentados a la Universidad de Buenos Aires (disponibles en <https://ubacyttorres.wordpress.com/planes-de-proyectos-y-becas>), que se nutre de los aportes de las ciencias de la cultura, supeditando la interpretación de los textos poéticos al examen de testimonios del contexto cultural (fuentes papirológicas y epigráficas y fuentes secundarias).

Esta compilación está dividida en tres secciones, las dos primeras corresponden a los himnos de las épocas arcaica y clásica, y la tercera abarca tanto poemas de la época helenística como imperial temprana. Debe notarse, sin embargo, que puede presuponerse una tradición oral para los himnos órficos que llega por lo menos hasta la época helenística, y probablemente antes. Este criterio de organización pone juntos textos de tradiciones diferentes (como la *Teogonía* y los *Himnos Homéricos*, los himnos epigráficos y los de Calímaco) pero permite visualizar el desarrollo de la himnodia en su transcurso histórico a lo largo de buena parte de la Antigüedad griega. Este desarrollo incluye la reutilización de las convenciones de la himnodia en la lírica y en los coros del drama ático, así como su revalorización en la época helenística en la poesía de Calímaco.¹

Un objetivo importante del proyecto es presentar a nuestra comunidad académica textos que usualmente no son trabajados en la tarea docente, pero que constituyen una parte fundamental de la tradición poética supérstite de la Grecia Antigua. Las investigaciones que se publican en este volumen, por ello, miran en dos direcciones: por un lado, hacia el interior de nuestro país, a fin de difundir y ampliar el conocimiento sobre los himnos griegos en nuestra comunidad; por el otro, hacia el exterior, enfocados en los lineamientos de investigación recientes sobre la himnodia a fin de contribuir al avance de nuestra disciplina.

Estudios sobre la himnodia

Los estudios sobre himnodia griega han experimentado una revitalización a partir del cambio de milenio,

1 Sobre los himnos de Calímaco, *cfr.* Rodoni, en este volumen.

evidenciada en la publicación de numerosas ediciones y estudios actualizados sobre el tema.² Con contadas excepciones durante el siglo XX, como la edición monumental de los *Himnos* de Calímaco de Pfeiffer (1953) y la edición de los *Himnos Homéricos* de Càssola (19976 [1975]), la eclosión verificada a comienzos del siglo XXI pone en evidencia el interés creciente en los aspectos rituales y religiosos que pueden detectarse en la poesía supérstite de la Grecia Antigua (Ogden, 2007; Tae Jensen *et al.*, 2009).

Este despertar de los estudios sobre la himnodia va de la mano de una renovación metodológica en el área estimulada por los avances en el estudio de la *performance* de los textos poéticos en la Antigüedad³ y su relación con el contexto de producción. El estrecho vínculo entre música, poesía y culto en la Grecia Antigua está hoy completamente verificado (*cf.* Lind, 2009, Nagy, 2010), y ha tenido impacto en el análisis de los himnos (Kowalzig, 2007, Torres, 2008a, Calame, 2011). Analizar hoy estos textos implica reconocer su valor en una tradición de ritos y cultos que se desarrolla de forma paralela a la de la épica, la lírica y el drama.

En este sentido, el estudio de la himnodia, y en particular de la *performance* himnódica va unido al del rito, concebido como proceso de intercambio de χάρις entre los hombres y los dioses (Pulleyn, 1997, Furley y Bremer, 2001, Patera, 2012, Crespo y Martignone, 2013). Esto va de la mano del comercio ejercido en los templos y santuarios, y se ve afectado por los cambios conceptuales producidos en la cultura

-
- 2 Por mencionar algunos, Ricciardelli (2000), Chapot-Laurot (2001), Furley y Bremmer (2001), Morand (2001), Van den Berg (2001), Vamvouri Ruffy (2004), Faulkner (2008, 2011), Agócs, Carey y Rawles (2012), Bouchon, Brillet-Dubois y Le Meur-Weissman (2012), Stephens (2015), etc. Omitimos en esta lista comentarios y ediciones de himnos individuales.
- 3 Gentili (1984), Nagy (1990), Thomas (1992), West (1992), Wilson (2000), Mackie (2004), Prauscello (2006), Hunter y Rutherford (2009), Athanassaki y Bowie (2011), Agócs, Carey y Rawles (2012), entre muchos otros.

griega en la época arcaica por la introducción de la moneda (Seaford, 2004). La atención al contexto cultural y a sus modificaciones a lo largo de la historia griega antigua es uno de los ejes que atraviesan los trabajos del presente volumen.

Este complejo entramado de tradiciones académicas es imprescindible hoy para comprender el concepto de “himno” en la Antigüedad griega. Es inevitable, al encarar este problema, repetir nociones que han sido expresadas por otros autores, por lo que aquí nos limitamos a presentar un breve resumen de la cuestión.⁴ Aunque el término ὕμνος es profundamente polisémico en la época arcaica,⁵ Platón lo define en la época clásica como un canto dirigido a los dioses en oposición a los ἐγκώμια, es decir, los cantos dirigidos a los nobles. Más específicamente, en *Leyes* 700b, afirma que un himno es un εἶδος ᾠδῆς [especie de canción] que consiste en εὐχαὶ πρὸς θεούς [plegarias a los dioses].⁶ Esta definición es particularmente interesante porque abarca las tres dimensiones imprescindibles que cualquier definición de himno debe contemplar: el aspecto de la composición poética, el aspecto ritual-cultural (en la noción de plegaria a los dioses) y el aspecto performativo (en la noción de canto que incluye también la danza en algunas formas de himnos).⁷ Un

4 Más sobre la definición de himno en Abritta (2015) y en este volumen.

5 Como se puede advertir claramente en el uso del término en Safo y en Píndaro (cfr. Torres, *El Himno Homérico a Afrodita...*, en este volumen). Sobre la historia de las palabras ὕμνος y ὕμνεϊν, cfr. Ford (2002: 12), Torres (2008a: 129-131) y Vergados (2013: 217-218).

6 Las definiciones platónicas están en *Leg.* 700a9-b2: διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἅττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐκαὶ πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο: [pues es divisible para nosotros la μουσική según la especie y el tipo de esquema, y había una especie de canción, plegarias a los dioses, y la llaman himnos de nombre.] y *Rep.* 607a3-5: εἰδέναι [Ἵομηρον] δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν: [y Homero parece que de su poesía solo debe transmitir a la ciudad himnos para los dioses y encomios a los nobles].

7 Platón puede estar implicando esto en el uso de los términos μουσικὴ y σχήματα en el contexto de la definición.

himno no es solo un poema que incluye dioses (también la épica los incluye), sino que es un poema que se dirige a los dioses pretendiendo algo de ellos. Asimismo, un himno no es tal sino en la medida en que se actualiza en una instancia de *performance*. Debe notarse, sin embargo, que una lectura de un himno es en sí misma una instancia de *performance*; solo a partir de la época helenística esta vinculación entre himnodia y actualización performativa empieza a debilitarse, y aun así solo en el sentido de que la poesía himnódica comienza a ser tratada como texto a ser conservado desde el punto de vista filológico. Esto se hace evidente cuando se observa que no hay testimonio de un volumen de *Himnos Homéricos* antes de la época helenística,⁸ y para los *Himnos Órficos* hay que esperar recién hasta la época imperial.

A estas observaciones se puede objetar con razón que hay evidencia de inscripciones con himnos al menos desde el siglo IV a. C., y que probablemente la práctica fuera muy anterior. Esto implicaría que los griegos también atribuían un valor cultural a la inscripción en piedra de los himnos, y no únicamente, como fue planteado en el párrafo anterior, a su *performance*. Dos argumentos se presentan contra esta objeción: primero, en los ritos, las inscripciones en los templos probablemente cumplían la función de ayuda-memoria para el canto himnódico, como es evidentemente el caso de los himnos con notación musical. Segundo, las inscripciones en la Antigüedad no eran simplemente un registro escrito: eran equivalentes en muchos sentidos a una instancia de *performance* permanente.⁹ Inscribir en piedra

8 Sobre esto véase Faulkner (2011b: 175-205).

9 Cfr. Nagy (1996: 35): "la inscripción poética griega en el período más temprano, antes de 550 a. C., no es concebida como la transcripción de una *performance* (...): es más bien concebida como un poema, porque es escrita, y porque este escribir es un equivalente autorizado de la *performance*". El análisis del autor continúa mostrando que la lectura de las inscripciones puede ser concebida como una reactualización de la instancia de *performance* original.

un poema dirigido a un dios era dedicarle a ese dios un regalo equivalente al canto himnódico mismo.

Otro aspecto conflictivo de la asociación entre himno y ritual es la noción de “himno simposiaco”, al que se han asociado, entre otros, los himnos homéricos breves. Sin embargo, la institución misma del simposio es una instancia ritual, en la que el himno cumple una función cultural como en las fiestas religiosas regladas por el calendario. No debe concebirse “ritual” exclusivamente como “evento de culto religioso”, sino que el concepto abarca un espectro más amplio de actividades de la vida cotidiana del individuo y la comunidad.¹⁰ En el mismo sentido, la libación a Zeus antes del consumo de alimento es parte del ritual diario de la alimentación. Tocamos con esto un punto clave que hace a la comprensión moderna de la religión griega, y es el hecho de que la distinción entre “sagrado”, por un lado, y “profano” o “secular”, por el otro, no es aplicable, o lo es con muchas restricciones, a las diversas actividades de las *póleis* griegas.¹¹ Y es que la religión griega está “encastrada” en todas las actividades de la comunidad,¹² básicamente regulando el calendario festivo y reglamentando los sacrificios apropiados para cada dios y para cada ocasión.¹³ Así pues, los himnos

10 No todos los autores comparten esta idea (Bremer, 1981: 193, Furley y Bremer, 2001: 1.1-7), pero es difícil imaginar que solo son himnos aquellos poemas cantados en festivales y procesiones comunitarias, mientras que todo lo demás son meras plegarias en verso.

11 *Cfr.* Bremmer (1998: 24-32). Connor (1988: 171) observa que las actividades cívicas en la Atenas clásica están enmarcadas en un ámbito sacro, especialmente por ritos de apertura y cierre, con sacrificios y ofrendas especiales en el caso de las guerras. *Cfr.* Torres (2008b: 118-119, con n. 18).

12 Bremmer (1994: 1) la llama “*embedded religion*” y observa que es más pública y comunal que privada e individual y sin división estricta entre sagrado y profano.

13 Téngase en cuenta el corpus de leyes sagradas editado por Sokolowski (1955, 1962, 1969). En algunas inscripciones se hace referencia o se pauta la ejecución de himnos: *LSAM* (1955) 28.7: ὕμνους [ᾄδασθα] / [καθ' ἐκάστην ἡμέραν [que se canten himnos cada día] (s. III a. C.); *LSAM* 33.A.29: χορούς παρθένων ἀίδουσῶν ὕμνους εἰς Ἄρτεμιν [a los coros de doncellas que cantan himnos a Ártemis] (s. II a. C.); *LSAM* 69. 7: ὕμνωδίας [de la himnodia], 9: οἴτινες συναρπόντ[ω

simposíacos testimonian la difusión de una práctica cultural que, partiendo de una tradición de poesía hexamétrica, se proyecta a la exploración de nuevos metros y ritmos en la lírica, cuyos diferentes géneros o especies también se hallaban ligados a ocasiones rituales específicas.

En cuanto al formato, se reconoce en general una estructura tripartita: invocación o *epíklesis*, aretalogía del dios que puede tener una expansión narrativa como en los himnos homéricos extensos, y una súplica o pedido que puede no estar expresamente formulado. En el caso de los *Himnos Homéricos* tenemos el cierre formulario del paso a otro canto, lo que dio lugar ya en la Antigüedad a considerarlos προοίμια [proemios] a recitaciones épicas mayores. Así lo atestigua Tucídides (3.104.4-6) citando dos pasajes del *Himno Homérico a Apolo* (III), vv. 146-148, con variantes textuales menores con respecto a la tradición manuscrita, y vv. 165-172 sin alteraciones. El contexto de la cita resulta interesante porque refiere la institución de un festival en Delos por parte de los atenienses tras una purificación total de la isla, consistente en el levantamiento de todas las tumbas y en el decreto de que en adelante nadie muriera ni pariera en la isla, sino que sus habitantes fueran llevados a Renea, una pequeña isla vecina de Delos (3.104.2.1-3). Es a continuación de esta purificación ritual cuando los atenienses instituyen el festival delio quinquenal (3.104.2.8-3.1), con competiciones gimnásticas y musicales, y Tucídides

κα]ῖ κιθαριστοῦ καὶ κήρυκος ἄσονται ὕμνον, [los que entre los presentes, incluso el citarista y el heraldo cantarán un himno], 16: ἄσοντας τὸν συνήθη ὕμνον τῇ θεῶ [para cantar el himno habitual a la diosa] (s. II d. C.); *LSCGS* (1962) 46.5: δῆμος... τοὺς ὕμνους καὶ τὴν δημοκρατίαν ἔκομίσαστο [el barrio... se ocupó de los himnos y de la democracia] (s. IV a. C.); *LSCGS* 91.20: ἱερεῖς, μολποί, μουσικοί, ὕμνωδοί, ἡντηρέται [sacerdotes, adivinos, músicos, cantantes de himnos, servidores] (s. III d. C.); *LSCG* (1969) 62.8: [... ὕμν]οδιδασκάλῳ [al maestro de himnos] (s. I d. C.). También se hace referencia al canto del peán (*LSCG* 8.29; *LSCGS* 121.13; *LSAM* 24.A.36-7; 24.B. con varias menciones del estribillo ἦ ἢ Παιάν [ié, ié Peán]).

introduce entonces como paradigma histórico (no mitológico) el festival de los pueblos jonios en Delos celebrado en el *Himno Homérico a Apolo* (III, vv. 147-73), al que identifica dos veces como προοίμιον.¹⁴ Lo más notable del pasaje es la atribución clara y directa de la composición del himno a Homero, no sabemos si por ingenuidad o por su tendencia panhelenizante.

También Píndaro (N. 2.1-3) atribuye a los Homéridas comenzar sus recitaciones por proemios (προοίμια) a Zeus. El escolio 1c explica que los Homéridas antiguamente eran descendientes de Homero y depositarios de su poesía, pero que luego los rapsodas ya no reclamaban ascendencia de Homero, sino de Cineto de Quíos, a quien se atribuye no solo la composición sino también la escritura de un himno a Apolo que él mismo atribuyó a Homero.¹⁵ El escoliasta no cita nada del himno, de modo que no podemos tener certeza de que se trate del mismo himno que cita Tucídides, pero lo importante es la terminología, con el desplazamiento del

14 Tuc. 3.104.4.1: δηλοὶ δὲ μάλιστα Ὅμηρος ὅτι τοιαῦτα ἦν ἐν τοῖς ἔπεισι τοῖσδε, ἃ ἔστιν ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος [Homero lo muestra especialmente en estos versos, que son del proemio de Apolo.], y cita los vv. 146-148. A continuación prosigue (3.104.5.1-4): ὅτι δὲ καὶ μουσικῆς ἀγῶν ἦν καὶ ἀγωνιούμενοι ἐφοίτων ἐν τοῖσδε αὐτῶν δηλοὶ, ἃ ἔστιν ἐκ τοῦ αὐτοῦ προοιμίου· τὸν γὰρ Δηλιακὸν χορὸν τῶν γυναικῶν ὑμνήσας ἐτελεύτα τοῦ ἐπαίνου ἐς τὰδε τὰ ἔπη, ἐν οἷς καὶ ἑαυτοῦ ἐπεμνήσθη [Porque también existía el certamen de música y poesía y los competidores iban y venían - también lo muestra en estos (versos), que son del mismo proemio, pues celebrando el coro delio de las mujeres pone fin al elogio con estos versos en los cuales dejó memoria también de sí mismo.]. Cita luego los vv. 165-172, identificando a Homero con el cantor ciego de Quíos del himno y concluye (3.104.6.1-2): τοσαῦτα μὲν Ὅμηρος ἐτεκμηρίωσεν ὅτι ἦν καὶ τὸ πάλα μεγάλη ξύνοδος καὶ εὐρτη ἐν τῇ Δήλῳ· [Con respecto a tales cosas Homero puso en evidencia que existía también antiguamente una gran reunión y festival en Delos]. Nótese la identificación de Homero (καὶ ἑαυτοῦ ἐπεμνήσθη [dejó memoria de sí mismo]) y el uso del verbo ἐτεκμηρίωσεν [puso en evidencia] para subrayar la historicidad del festival delio y construirlo como paradigma del festival reinstituído por los atenienses.

15 ἦν δὲ ὁ Κύναιθος τὸ γένος Χίος, δὲ καὶ τῶν ἐπιγραφομένων Ὀμήρου ποιημάτων τὸν εἰς Ἀπόλλωνα γεγραφῶς ὕμνον ἀνατίθεικεν αὐτῷ. [Cineto era de la estirpe de Quíos, el que habiendo escrito el himno a Apolo, entre los poemas escritos de Homero, se lo atribuyó {a Homero}].

término προοίμια [proemios] en el texto de Píndaro al término ὕμνος en el escolio, lo que deja entrever la existencia de una colección de himnos homéricos en la época helenística.

Más allá de esto, lo que importa es que el testimonio de Tucídides constituye una evidencia de la circulación de los himnos en la época clásica, lo que también explica la reutilización de las convenciones de la himnodia en los cantos corales del drama ático, como reflejo de una práctica cultural establecida. Los himnos en el drama, sin embargo, constituyen una categoría aparte: por un lado, están insertos en la ficción dramática, con una función específica relacionada con la trama, incluso cuando buscan evadirse de esta como en muchos coros de Eurípides; por otro lado, las deidades evocadas tienen un correlato en el panteón ateniense y en algunos casos se trata de cultos de reciente introducción en la ciudad (Cibeles, Pan, Bóreas, Asclepio),¹⁶ de modo que el espectador ateniense no podía dejar de percibir el elogio a los dioses en relación con los templos en los que tenían efectivamente culto. Este doble alcance de los himnos corales incide también en su estructura: ya no tenemos la clara división tripartita, sino una fusión de sus componentes, que se traduce en una condensación del pensamiento expresado en una sintaxis compleja, dado que los coreutas que entonan himnos están comprometidos emocionalmente con el curso de la acción, y las invocaciones en el interior de la ficción dramática resultan evocaciones de divinidades en el drama como *performance* ritual. Esta estilización del himno es propia de la escena dramática e inherente a su carácter mimético, que lo diferencia de los himnos narrativos.

La himnodia continuó su curso en las épocas helenística e imperial con elaboraciones propias, tendientes casi siempre a vincular el elogio a la divinidad con alguna circunstancia

16 Cfr. Parker (1996: 152-198) y Ristorto en este volumen.

histórica de significación comunitaria, como puede verificarse sobre todo en los himnos epigráficos cultuales, pero también en los *Himnos* de Calímaco. Se mantiene el formato tripartito diferenciado de los himnos arcaicos y las inscripciones registran una praxis creciente, diseminada por el mundo grecoparlante, y continua hasta la Antigüedad tardía. La colección de *Himnos Órficos* es ciertamente la más heterogénea, con muchos himnos dirigidos a divinidades menores, algunas especializadas en actividades específicas, otros a entidades personificadas, otros a divinidades locales de Asia Menor, donde se supone se armó la colección entre los siglos II y III d. C., en las cercanías de Pérgamo.¹⁷ Estos himnos respetan la estructura tripartita pero evitan la narración, que es sustituida por una acumulación de epítetos, compuestos en su mayoría, a manera de letanía. Su arraigo cultural está demostrado por el soporte ritual de los aromas o perfumes que acompañan la celebración del dios y que en la mayoría de los casos constituyen el título del himno, con el nombre del dios en genitivo.

Así, pues, los artículos del presente volumen cubren parcialmente el espectro de la himnodia desde la época arcaica hasta la imperial, con contribuciones específicas sobre algunos *Himnos Homéricos*, coros del drama ático, *Himnos* de Calímaco, himnos epigráficos e *Himnos Órficos*. Hemos dejado de lado los *Himnos* de Proclo (siglo V d. C.) por su mayor complejidad en tanto integrantes de una teoría metafísica completa en la que los himnos funcionan como medios para la *epistrophé* [reversión o retorno] hacia el Uno.¹⁸ Cabe señalar, no obstante, que el fenómeno de la teúrgia (van Liefferinge, 1999), con el que se vinculan los himnos,

17 Ricciardelli (2000), Morand (2001) y Abrach en este volumen.

18 Asimismo dejamos de lado los *Himnos* de Sinesio (siglos IV-V), en los que la doctrina neoplatónica se contamina con el cristianismo dominante.

aunque desarrollado en círculos neoplatónicos en los siglos III y IV d. C., es entendido por el mismo Proclo como inherente al género himnódico desde la época arcaica. Su formulación en la Antigüedad tardía se relaciona con el esfuerzo de conservación y redefinición del legado cultural griego, realizado en esos círculos, frente al cristianismo ya instaurado como poder político. En este sentido, resulta atractiva la hipótesis mencionada por Càssola (1997⁶ [1975]: lxxv) y Faulkner (2011b: 176, con n. 4) de que la colección de himnos en hexámetro más importante conservada, que incluye los homéricos, los de Calímaco, los órficos y los de Proclo fuera compilada por este último o por Marino, su sucesor inmediato y biógrafo.

La importancia de los himnos para el neoplatonismo tardío, siguiendo los argumentos de Van der Berg (2001), consiste fundamentalmente en su contribución a la *epistrophé*, la reversión y ascenso de la conciencia radicada en la *psyché* a las regiones de las entidades superiores, sean estas entendidas como los dioses tradicionales griegos, o como las Inteligencias que mueven las esferas planetarias, o incluso como los equivalentes de los dioses griegos en otras culturas, dado que según el testimonio de su biógrafo Marino (*Vita Procli* par. 19), Proclo también componía himnos a deidades extranjeras. Pero los efectos de los himnos no se limitan exclusivamente a la elevación del alma, sino que, según el testimonio de Marino, era frecuente su *performance* con fines apotropaicos y terapéuticos para la comunidad, basados en la función teúrgica de los himnos. Mientras que en el siglo XX la teúrgia solía considerarse un fenómeno de la Antigüedad tardía, asociada con los *Himnos Órficos* y especialmente con los *Oráculos Caldeos*, los estudios más recientes (Van den Berg, 2001, Torres, 2010) demuestran que la filiación poética y filosófica de Proclo debe buscarse en las tradiciones arcaicas de composición y *performance* poética

y de especulación filosófica. Como observa Rangos (2000: 49), la relevancia del neoplatonismo para el estudio moderno de la religión griega se proyecta retrospectivamente sobre el estudio de la religión tradicional de la Grecia arcaica y clásica.

Esta filiación, a favor de la cual argumenta también Van den Berg (2001: esp. 64-65 y 134-135), se verifica en el interés de Proclo en realizar una eidografía de las especies narrativas (épica y lírica), transmitir un resumen organizado del Ciclo épico y proseguir con los lineamientos de la interpretación alegórica de los poemas homéricos expuesta por Porfirio. En este sentido, Focio transmite que Proclo, en su *Chrestomathía*, probablemente el comentario eidográfico más extenso de la Antigüedad, del que lamentablemente solo se conservan extractos, decía sobre los himnos lo siguiente (Procl. *Chr. apud Phot. Bibl.* 239.320a9-a20):

Καί φησι τὸν ὕμνον μὲν ὀνομάσθαι ἀπὸ τοῦ ὑπόμονόν¹⁹ τινα εἶναι καὶ οἶον εἰς μνήμην καὶ ὑπόμνησιν ἄγειν τὰς πράξεις τῶν ὑμνουμένων· ἢ ἀπὸ τοῦ ὕδειν αὐτάς, ὅπερ ἐστὶ λέγειν. Ἐκάλουν δὲ καθόλου πάντα τὰ γραφόμενα ὕμνους· διὸ καὶ τὸ προσόδιον καὶ τὰ ἄλλα τὰ προειρημένα φαίνονται ἀντιδιαστέλλοντες τῷ ὕμνῳ ὡς εἶδη πρὸς γένος· καὶ γὰρ ἔστιν αὐτῶν ἀκούειν γραφόντων ὕμνος προσοδίου, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιᾶνος καὶ τὰ ὅμοια. Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὴν προσίωσι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς, καὶ ἐν τῷ προσίειναι ἦδετο πρὸς αὐλόν· ὃ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἦδετο ἐστῶτων.

Y dice que el himno se denomina por algo que es permanente y como tal conduce los hechos celebrados en himnos a la memoria y el recuerdo. O por cantarlas, lo que es decir[las]. Llamaban en

19 Proclo parece derivar el término de ὑνομένω [permanecer, subsistir]. Cavallero (2014: 149) lo entiende como derivado de ὑφαίνω [tejer, hilar], pero esta derivación ha sido descartada por Chantraine (1980 [1968]) (*DELG* s.v. ὕμνος) por razones fonéticas.

general himnos a todos los escritos para los que sobreviven;²⁰ por eso también el *prosódion* y los demás antes mencionados se presentaban comparados con el himno, como las especies al género. Pues también es posible oír hablar de los que escribieron himno de *prosódion*, himno de encomio, himno de peán y semejantes; se decía *prosódion* cuando marchaban a los altares o a los templos, y en la marcha se cantaba con la flauta; pero el himno propiamente [dicho] era cantado con la lira por los presentes de pie.

Tres aspectos merecen destacarse de este pasaje. En primer lugar, la referencia al himno “propiamente dicho” y su delimitación en términos estrictamente performativos. Lo que caracteriza para Proclo al ὕμνος es específicamente la manera en que era ejecutado: de pie y al son de la cítara. Lo segundo que debe ser señalado es la conciencia de Proclo de que “himno” es una supra-categoría, que abarca todas las especies de la lírica (y de la poesía en general), recuperando la polisemia del término de la época arcaica. Todas las formas poéticas pueden ser consideradas himnos, en la medida en que cumplan con la condición fundamental, meta-poética, del género.²¹ Y es esta condición la tercera cuestión sobre la que necesariamente debemos detenernos. Proclo define “himno” no en función de la apelación a los dioses sino a la relación que la poesía establece con y entre los seres humanos. El himno

20 Le Meur-Weissman (2012: 88, n. 35) traduce εἰς τοὺς ὑπερόντας “à l’adresse des êtres éminents” [dirigidos a seres eminentes], probablemente condicionada por una cita de Dídimo (siglo I a. C.), a quien Proclo parece estar siguiendo de cerca, en la que el gramático llama himnos a los escritos εἰς τοὺς ὑπερέχοντας [a los sobresalientes]. Se entiende aquí que Proclo está subrayando la supervivencia con su expresa referencia a la memoria y el recuerdo.

21 Cfr. Torres (2008a: 126, con n. 8), donde se señala el uso de los términos εἶδος y γένος siguiendo la “Introducción” de Porfirio a las *Categorías* de Aristóteles. Le Meur-Weissman (2012: 88) observa la misma concepción en una cita de Dídimo, en la que el gramático del siglo I a. C. distingue el himno de los encomios, de los *prosodia* y de los peanes ὡς γένος ἀπὸ εἶδους [como el género (se distingue) de las especies].

se destaca porque preserva y revitaliza la memoria, que sin duda en este contexto, que busca explicar los géneros literarios antiguos, se refiere a la memoria cultural (*cfr.* Assman, 1997: 99-118), consolidando los lazos del individuo con la comunidad y con sus tradiciones. Es a través del canto a los dioses que cada persona logra identificarse como miembro de un grupo cultural y es a través de estos cantos como nosotros, que estudiamos esa cultura, podemos acceder a ella de una manera más plena.

Presentación

Así, pues, los artículos reunidos en el presente volumen exploran la himnodia griega desde la época arcaica hasta la imperial. En la primera parte, dedicada a la época arcaica y sus proyecciones, Daniel Torres analiza el *Himno Homérico a Afrodita* (V) y sus proyecciones en la lírica de Safo y Píndaro. Gastón Prada analiza el carácter himnódico de la *Teogonía* de Hesíodo, entendiéndola como un himno dedicado a Zeus, y estudiando su relación con el contexto histórico. Finalmente, Alejandro Abritta se propone analizar, a partir de las premisas de la teoría coral, el problema del carácter himnódico de los himnos en hexámetro, estudiando sus relaciones con el género al que pertenecen y con el metro en el que fueron compuestos.

En la segunda parte, dedicada a los himnos en los cantos corales del drama ático, Marcela Ristorto analiza la función de himno a Pan en *Áyax* de Sófocles (vv. 693-705), examinando la relación con la tradición himnódica anterior y con el contexto religioso, así como su integración en la trama de la tragedia. Débora Center investiga los himnos de las tragedias de Eurípides, focalizándose en dos composiciones: el himno a Ártemis de *Ifigenia en Aúlida* (vv. 1521-1531) y el

himno a Apolo y Ártemis de *Ifigenia en Táuride* (vv. 1234-1282). Por último, Pablo Cardozo realiza un análisis de los pasajes líricos de *Acarnienses* de Aristófanes, explorando las marcas de χορεία presentes en el texto.

En la tercera parte, dedicada a la himnodia de las épocas helenística e imperial, Rodolfo Buzón y Daniel Torres se proponen un doble objetivo: en primer lugar, presentar dos himnos epigráficos (Himno a los Dáctilos Ideos, Himno Dicteo al Kouïros) con sus traducciones al español, discutiendo variantes textuales y atendiendo a la crítica reciente que tiende a contextualizar los textos en el momento histórico de las inscripciones y, en segundo lugar, examinar algunos testimonios posteriores sobre los Dáctilos y Kouretes a fin de obtener un panorama más preciso sobre los cultos de estas deidades y su relación con el contexto de las inscripciones. Alejandra Rodoni lleva a cabo un estudio del *Himno a Ártemis* de Calímaco, analizando la función social del coro en estrecha relación con el papel de Ártemis como diosa de ciudad y con su rol civilizador, características novedosas de la diosa con respecto a la tradición anterior. Luisina Abrach realiza una presentación del corpus de *Himnos Órficos*, explorando y discutiendo los principales problemas que presenta esta colección, con especial atención al contexto de *performance* y al valor ritual de los poemas.

En la última parte, Alejandro Abritta y Luisina Abrach proponen un estudio comparado del *Himno Homérico a Pan* y el *Himno Órfico* 11, al mismo dios, enfocándose particularmente en la naturaleza ambigua de Pan y en cómo aparece en ambos textos. Y como cierre de esta colección, Daniel Torres revisa los argumentos comparados para *deshomerizar* el *Himno Homérico a Ares* (VIII), mostrando que son susceptibles de inversión y que por lo tanto este texto puede haber sido parte de la colección original de himnos homéricos.

Más allá del aspecto académico y la contribución de los artículos que aquí se presentan a la disciplina, este libro no es el resultado exclusivo de un proceso de colaboración, sino que culmina en cierta forma uno de educación en el que está involucrada (como estudiantes o como docentes) buena parte de los autores. Es el resultado último de un método de trabajo y enseñanza del griego que incluye y condensa los aspectos gramaticales y culturales en un todo indivisible que se presenta desde los primeros pasos de la formación, y que se encuentra cristalizado en el *Método filológico-didáctico para el estudio del griego clásico* (Torres, 2015). El trabajo sobre la himnodia es, en este sentido, un buen campo de entrenamiento, puesto que en ella los problemas gramaticales, textuales, de interpretación literaria, históricos y culturales, es decir, los problemas filológicos en su conjunto, se encuentran amalgamados inseparablemente, y se requiere atender a cada uno de ellos para comprender los textos con mayor precisión y rigor científico.

PRIMERA PARTE:
Himnos de la época arcaica

CAPÍTULO 1

El *Himno Homérico a Afrodita* (V) como matriz del elogio a héroes y hombres en la lírica

Daniel Alejandro Torres

1. Introducción: himnodia y lírica

El presente artículo persigue un doble propósito: en primer lugar, se analiza el *Himno Homérico a Afrodita* (V) en relación con las discusiones suscitadas en la crítica reciente (Faulkner, 2011, Bouchon, Brillet-Dubois y Le Meur-Weissman, 2012) en torno a la ocasión de su *performance* y a las referencias a la institución del culto a la diosa. En segundo lugar, se explora los modos en que los códigos de la himnodia, tal como permiten establecerlos los *Himnos Homéricos*, son reelaborados por los poetas líricos a fin de adaptarlos tanto al elogio de héroes del pasado mitológico como al de mortales destacados por sus virtudes, contemporáneos a los poetas. Invocación, aretalogía, expansión narrativa en el caso de los *Himnos Homéricos* extensos y saludo final con o sin un pedido explícito a la divinidad y la referencia al paso a otro canto constituyen los elementos estructuradores que los poetas líricos transfieren a héroes y hombres ilustres.

A tales efectos, comenzaremos por examinar el corpus de los *HH*,¹ centrándonos en el *HHAfrodita* (V), para luego relevar el uso del término ὕμνος y sus derivados en el fragmento 44 Voigt de Safo, en un testimonio epigráfico (*IG XII 9, 259*) y en tres epinicios pindáricos (*Ol. 2, I. 8* y *Ol. 6*).

Puede considerarse que el primer paso para la transferencia señalada está dado en el corpus mismo de los *HH* con la dedicación de himnos a héroes como Heracles (XV), Asclepio (XVI) y los Dióscuros (XVII y XXXIII), si bien en algunos lugares eran venerados como dioses, héroes deificados, y ninguno de ellos aparece identificado como héroe en el texto (*cf.* Càssola, 1997⁶ [1975]) *ad loc.*), pero resulta significativo el hecho de que la única ocurrencia en el corpus de himnos transmitidos del término ἦρωες se dé en *HHAfrodita* (v. 77),² en el momento del encuentro de la diosa con Anquises, el hombre destinado por Zeus para –de algún modo– “castigar” a Afrodita por infundir en los dioses el deseo de hombres y mujeres mortales (vv. 45-53).

2. Himno Homérico a Afrodita (V): ocasión, performance y cuestiones de culto

Examinemos la estructura del Himno relevando las referencias a lugares de culto, atendiendo a la observación de Faulkner (2012: 171-172) de que, en comparación con los otros Himnos extensos, a Deméter (II), a Apolo (III) y a Hermes (IV), que presentan respectivamente la institución de los misterios eleusinos, de los cultos de Apolo Delio y Apolo Delfico y la institución del sacrificio a los doce dioses en Olimpia, el *Himno Homérico a Afrodita* no contiene

1 *Himnos Homéricos*, en adelante *HH*.

2 Observado en Cyrino (2013: 385, n. 32).

mención directa a una práctica cultural localizada. Incluso el fragmentario *Himno a Dioniso* (I) presenta una referencia a la institución de los festivales trietéricos en honor del dios y una alusión a un ritual de Hera en la isla de Samos. Esto lleva a Faulkner (2008: 3-7 y 47-50, 2012: 175-176) a proponer el entorno de un contexto palaciego para la *performance* original del *Himno a Afrodita*, en honor de una familia descendiente de Eneas, sin que esto implique excluir la posibilidad de *performance* en un festival de la diosa. Veremos, sin embargo, que el Himno contiene importantes referencias a cuestiones relativas al culto de las deidades mencionadas en él, incluyendo espacios geográficos y objetos de culto.

El proemio (vv. 1-6, más una expansión vv. 7-35)³ pide a la Musa narrar las obras (ἔργα) de la dorada Afrodita, identificada como diosa de Chipre (v. 2) al comienzo y al cierre del Himno (v. 292). Mediante el pronombre relativo se da la expansión de la invocación, que presenta los ámbitos de acción de la diosa: su influencia se ejerce sobre los dioses (v. 2), sobre las stirpes de hombres mortales (v. 3) y sobre aves y fieras tanto en la tierra como en el mar (vv. 4-5). El v. 6 cierra la invocación recapitulando con πᾶσι δὲ ἔργα μέμνηεν [a todos importan las obras] la esfera de influencia de la diosa, identificada ahora como Citerea (*cf.* vv. 175 y 287), epíteto que apunta a otro centro de culto incluso más antiguo, según Heródoto y Pausanias.⁴ Pero el proemio prosigue hasta

3 Sobre la variabilidad de estas expansiones de distintos elementos en el corpus de *Himnos Homéricos*, *cf.* Abritta (2012, 2015 y en este volumen) y Torres ("El Himno Homérico a Ares..." en este volumen).

4 *Cfr.* Hdt. 1.105.8-12 (...Οὐρανίης Ἀφροδίτης τὸ ἱρόν. Ἔστι δὲ τοῦτο τὸ ἱρόν, ὡς ἐγὼ πυνθανόμενος εὐρίσκω, πάντων ἀρχαιότατον ἱρῶν, ὅσα ταύτης τῆς θεοῦ· καὶ γὰρ τὸ ἐν Κύπρῳ ἱρόν ἐνθεύτερον ἐγένετο, ὡς αὐτοὶ Κύπριοι λέγουσι, καὶ τὸ ἐν Κυθήροισι Φοινικέες εἰσι οἱ ἰδρυσάμενοι ἐκ ταύτης τῆς Συρίας ἐόντες; [...el templo de Afrodita Urania. Este templo es, como yo lo encuentro tras averiguarlo, el más antiguo de todos los templos de cuantos son de esta diosa. Pues el templo en Chipre surgió de allí, como los mismos chipriotas dicen, y los fenicios, siendo de esta [región] de Siria, son los que edificaron el de Citera.]) y Paus. 3.23.1.8-10 (τὸ δὲ ἱερόν τῆς Οὐρανίας ἀγιώτατον

el v. 33 con tres digresiones que ilustran restricciones al poder de la diosa y que constituyen mini-himnos dentro del Himno (Faulkner 2008: 83): se celebra a Atenea (vv. 8-15), a Ártemis (vv. 16-20) y a Hestia (vv. 21-32) como las deidades no sujetas al poder de Afrodita, y se consignan sus propias esferas de influencia. En el caso de Atenea se destaca su cualidad civilizadora mediante el uso del verbo ἐδίδαξεν (vv. 12 y 15): a los artesanos les enseñó a construir coches y carros y a las doncellas las obras del tejido.

Ártemis se caracteriza por el atributo del arco para matar fieras, como diosa de la naturaleza salvaje, y en el ámbito de la civilización sus atributos son las liras, los coros y los gritos penetrantes de las mujeres, los bosques sagrados (ἄλλος) y la ciudad de hombres justos. El poeta dedica a Hestia el más extenso de los tres mini-himnos (12 versos frente a 8 para Atenea y 5 para Ártemis). Faulkner (2008: 101 y ss.) entiende que la presentación de Hestia alude a Hesíodo, *Teogonía* 453-500, episodio en el que se menciona por primera vez a Hestia, ausente en Homero, implícitamente como primera y última descendiente de Cronos. El *HHAfrodita* la presenta explícitamente como primera y última: ἦν πρώτην τέκετο Κρόνος ἀγκυλομήτης, / αὐτίς δ' ὀπλοτάτην, βουλή Διὸς αἰγιόχοιο [a la que Cronos de mente tortuosa engendró la primera y después la última, por el designio de Zeus portador de la égida], con alusión al episodio de la ingesta de sus propios hijos por parte de Cronos y su posterior devolución en orden inverso. El poeta del *HHAfrodita* le dedica a Hestia un breve pasaje narrativo (vv. 24-28) en el que Apolo y Poseidón deseaban a Hestia, pero ella juró solemnemente permanecer virgen,

καὶ ἱερῶν ὀνόσα Ἀφροδίτης παρ' Ἑλληνῶν ἐστὶν ἀρχαιότατον· αὐτὴ δὲ ἡ θεὸς ξόανον ὠπλισμένον. [el templo de Urania es el más sagrado y el más antiguo de entre los templos, cuantos hay de Afrodita entre los helenos. La misma diosa es una estatuilla {de madera} equipada.]. En el texto de Pausanias, el término ξόανον [estatuilla de madera] es un indicador de la antigüedad del culto (cfr. Burkert, 1985: 90).

por lo que Zeus le otorgó un γέρας (v. 29) en lugar de las bodas, que se expande en tres versos (vv. 29 y 30-32):

τῆ δὲ πατὴρ Ζεὺς δῶκε καλὸν γέρας ἀντὶ γάμοιο,
καί τε μέσῳ οἴκῳ κατ' ἄρ' ἔξετο πῖαο ἑλούσα. 30
πᾶσιν δ' ἐν νηοῖσι θεῶν τιμᾶοχος ἐστὶ
καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι θεῶν πρέσβειρα τέτυκται.

A esta el padre Zeus le otorgó un bello privilegio en lugar de la boda:
y en el medio de la casa se sentaba recibiendo abundantes ofrendas.
Detenta el honor en todos los templos de los dioses
y junto a todos los mortales se dispone como venerable entre
las diosas.

El v. 30 la presenta de manera general sentada en el medio del hogar, como arquetipo en el Olimpo de su ubicación en todos los templos de los dioses y en todas las moradas de los hombres. Y es que Hestia, en tanto fuego sagrado de los templos y las casas, proporciona el sostén y el alimento de la comunidad, como lo demuestra su lugar especial en el Pritaneo de las ciudades griegas.⁵ Su esfera de influencia se ejerce incluso en los templos de Afrodita.

Así pues, en el caso de las tres diosas no sujetas al poder de Afrodita, se destacan elementos concernientes a sus cultos: en el caso de Atenea, su rol civilizador enseñando a los varones las artes de la guerra y a las mujeres las tareas del hogar, ambas actividades de la vida cotidiana; en el caso de Ártemis, junto a su rol de cazadora en los montes, se encuentra también un rol civilizador en la institución de los

5 Cfr. Pi. N. 11.1-2: Παῖ Πέας, ἃ τε πρυτανεῖα λέλογχας, Ἔστια, / Ζηνὸς ὑψίστου κασιγνήτα καὶ ὁμοθρόνου Ἥρας [Hija de Rea, que has obtenido los pritaneos, hermana de Zeus altísimo y de Hera de trono semejante] esp. con escolio 1b: ἴδρυται δὲ ἐν τοῖς πρυτανεῖσι ἡ Ἔστια. [el hogar – Hestia – se erige en los pritaneos]. Sobre el Pritaneo como centro de la comunidad, véase Burkert (1985: 170).

coros; su afición a los arcos (v. 18) y a las liras (v. 19) la emparenta a su hermano Apolo y la referencia a los gritos penetrantes de las mujeres (v. 19: διαπρῦσοί τ' ὀλολυγαί) ilustra su lugar en los ritos femeninos de pasaje. Finalmente, Hestia resulta omnipresente en la comunidad por su lugar central en los templos y hogares.

Los vv. 33-35 cierran este proemio expandido. El v. 33 cierra la digresión iniciada en el v. 7 con la reiteración de la fórmula οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατήσαι [no puede persuadir sus mentes ni engañarlas] y los vv. 34-35 reafirman la influencia de la diosa sobre todos los demás mortales e inmortales, retomando los vv. 2-3.

A partir del v. 36 y hasta el 291 se despliega la narración del Himno. Los vv. 36-44 ilustran el poder de la diosa capaz de someter incluso a Zeus, induciéndolo a unirse a mujeres mortales a escondidas de Hera (vv. 39-40) y a Hera misma en tanto legítima esposa. Se trata de un breve prelude que muestra el poder de Afrodita justo antes de presentar la reversión en los vv. 46-47: Τῇ δὲ καὶ αὐτῇ Ζεὺς γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ / ἀνδρὶ καταθνητῷ μιχθήμενα [A ella misma Zeus le infundió en el ánimo el dulce deseo de unirse a un varón mortal], con lo que el poeta comienza el relato particularizado del episodio de la sujeción de la diosa al deseo amoroso por Anquises en el v. 53: Ἀγχίσειω δ' ἄρα οἱ γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ [y le infundió en el ánimo el dulce deseo de Anquises],⁶ operando con la reiteración de la fórmula el paso de lo general (vv. 46-47) a lo particular con la identificación del objeto de deseo. En este punto, tras marcar la figura excepcional de Anquises (v. 55: δέμας ἀθανάτοισιν ἔοικώς [semejante en figura a los inmortales]), Afrodita se dirige a su santuario de Pafos en Chipre y es en

6 Cfr. v. 57: ἠράσατ', ἐκπάγλως δὲ κατὰ φρένας ἴμερος εἶλεν. [se enamoró y el deseo subyugó terriblemente su mente].

este pasaje donde se encuentran referencias a aspectos del culto de la diosa (vv. 58-60):

ἐς Κύπρον δ' ἐλθοῦσα θυώδεα νηὸν ἔδυνεν
ἐς Πάφον· ἔνθα δέ οἱ τέμενος βωμός τε θυώδης·
ἐνθ' ἦ γ' εἰσελθοῦσα θύρας ἐπέθηκε φαεινάς. 60

Yendo hacia Chipre, se hundió en el templo perfumado
hacia Pafos, donde tiene un santuario y un altar perfumado.
Entrando allí cerró las resplandecientes puertas.

Es en este ámbito sacro donde tiene lugar la *toilette* de la diosa; nótese la clausura de las puertas para proceder a un ritual íntimo: el baño y la unción de la diosa por las Gracias y luego el vestido y los adornos (vv. 61-65). A la fragancia del templo y del altar se suma la fragancia del ungüento inmortal con que la ungen (v. 63: τό ῥά οἱ τεθωμένον ἦεν. [que estaba perfumado para ella]), de modo que el cuerpo de la diosa absorbe esos aromas que atraerán al objeto de deseo. En el v. 66 se reitera el motivo de la fragancia al abandonar “el huerto fragante” (προλιπτοῦσ' εὐώδεα κήπον) rumbo a Troya.

Ciertamente el pasaje no hace referencia a un festival público de la diosa, pero presenta los elementos propios de su culto: perfumes, ungüentos, vestidos y joyería sobre los que se sustenta la manutención del templo. En un artículo reciente, Cyrino (2013: 375-393) explora los antecedentes orientales del culto de Afrodita, destacando la prostitución sagrada como actividad propia de los templos. El *HHAfrodita* no presenta por cierto tales usos, pero los elementos señalados constituyen una indicación en ese sentido.⁷ La unión con Anquises se da sin mediar

7 Cfr. Pi. Fr. 122.15, donde las ξυναῖς γυναῖξιν [para las mujeres comunes] constituyen un indicio de prostitución sagrada en el contexto del culto a Afrodita en Corinto.

ceremonia de bodas y, desde el canto de Demódoco en *Odisea* 8.266-366, Afrodita es el paradigma de la ruptura de las normas sociales, que en el Himno se cristaliza en el debilitamiento de las fronteras entre lo humano y lo divino (Schein, 2012: 295-312). Por otra parte, el pasaje en cuestión retoma los epítetos de la diosa al comienzo y al cierre del Himno (vv. 2 y 292), por lo que la descripción del santuario de Chipre y la *toilette*, además de contribuir a la unidad de la composición, focalizan el centro de irradiación de su culto.

A continuación se presenta precisamente esa irradiación: desde Chipre hacia Troya, pasando por el monte Ida y la tienda de Anquises. Los vv. 69-74 muestran los efectos del paso de Afrodita sobre las fieras del monte: lobos, leones, osos y panteras quedan sometidos al influjo de la diosa y se reúnen en parejas en los vallados. Cyrino (2013: 380 y ss.) señala que esto muestra, por un lado, el dominio de Afrodita sobre las fieras de Ártemis y, por el otro, la asunción de un rol virginal por parte de Afrodita en el relato engañoso con el que seduce a Anquises. Desde el v. 75 hasta el salto de la diosa al cielo en el v. 291 la acción se centra en la tienda del héroe, identificado como ἦρως (v. 77), en el momento del encuentro con la diosa. Tras la estancia en el templo de Pafos en Chipre, en el que la diosa realiza su baño y unción para el encuentro, Afrodita se encuentra con su objeto de deseo (vv. 76-77):

τὸν δ' εὔρε σταθμοῖσι λελειμμένον οἶον ἀπ' ἄλλων
Ἀγχίστην ἦρωα θεῶν ἄπο κάλλος ἔχοντα.

Y lo encontró abandonado en los establos, apartado de los demás,
al héroe Anquises que tenía una belleza de los dioses.

El poeta destaca el elemento convencional de la soledad para una epifanía repitiendo la fórmula del v. 76 en el v. 79 (ὁ

δὲ σταθμοῖσι λελεμμένος οἶος ἀπ' ἄλλων) e identifica a Anquises como héroe en el v. 77, realizando su belleza divina, que lo hace merecedor de la unión con la diosa y consecuentemente de fundar una estirpe humana que se perpetuará a través de las generaciones venideras de mortales. Como Aquiles en el canto 9.186 de *Ilíada*, Anquises se entretiene con la cítara (v. 80: πωλεῖτ' ἔνθα καὶ ἔνθα διαπρύσιον κιθαρίζων. [Iba de aquí para allá tocando la cítara penetrantemente]). Hay aquí un eco del v. 19, en el mini-himno a Ártemis: φόρμιγγές τε χοροί τε διαπρύσιοί τ' ὀλολυγαί [las liras, las danzas y los gritos penetrantes]. Anquises, además de pastor, es un cazador, como lo muestran las pieles de osos y leones que cubren su lecho (v. 159), y en su intento de reconocer a la diosa que se presenta en su tienda, Ártemis es la primera que nombra (v. 93).

El poeta se detiene en la escena del encuentro, destacando la admiración de Anquises (v. 84), la enumeración de los adornos (vv. 86-90) y el ἔρος que lo posee (v. 91). En su discurso (vv. 92-106), Anquises da muestra de tener plena conciencia de estar ante una divinidad, aunque no puede identificarla, y le hace una promesa y un pedido (vv. 100-106):

σοὶ δ' ἐγὼ ἐν σκοπιῇ, περιφαινομένῳ ἐνὶ χώρῳ,
 βωμὸν ποιήσω, ὄξω δέ τοι ἱερά καλὰ
 ὥρησιν πάσῃσι· σὺ δ' εὐφρονα θυμὸν ἔχουσα
 δός με μετὰ Τρώεσσιν ἀριπρεπέ' ἔμμεναι ἄνδρα,
 ποίει δ' εἰσοπίσω θαλερὸν γόνον, αὐτὰρ ἔμ' αὐτὸν
 δηρὸν εὖ ζῶειν καὶ ὄραν φάος ἡλείοιο
 ὄλβιον ἐν λαοῖς καὶ γήραος οὐδὸν ἰκέσθαι.

Yo a ti en un lugar elevado, muy visible,
 te construiré un altar, y haré para ti bellos sacrificios
 en todas las estaciones. Y tú, con ánimo favorable
 otórgame ser un varón destacado entre los Troyanos,
 y hazme para el futuro una estirpe floreciente y que yo mismo

viva bien largo tiempo y vea la luz del sol
dichoso entre el pueblo y alcance el umbral de la vejez.

El pasaje contiene la promesa de instituir un culto en honor de la no identificada diosa y un pedido que coincide plenamente con lo que Afrodita viene a ofrecerle. Pero la diosa no se manifiesta como tal y, asumiendo el rol de una virgen, le responde con un relato engañoso (vv. 108-142): le dice que viene de Frigia, tras ser raptada por Hermes de un coro de Ártemis para ser la legítima esposa de Anquises, y le pide que la presente como doncella (v. 133: ἀδμήτην μ' ἀγαγών και ἀπειρήτην φιλότητος [conduciéndome no domada e inexperta del amor]) ante sus padres y parientes y que reciba la dote de sus padres frigios. Anquises por su parte, al creerse ante una doncella mortal, y retomando los puntos clave del relato engañoso, abandona la actitud reverente ante la que creía una diosa y la invita a consumar el acto sexual αὐτίκα νῦν [inmediatamente ahora] (v. 151). Los vv. 155-167 presentan la seducción y la consumación, destacando al final que Anquises, siendo mortal, yació con una diosa inmortal οὐ σάφα εἰδώς [sin saberlo claramente] (v. 167), enunciado en el que el adverbio de negación niega al adverbio de modo y no al participio. En los vv. 177 y ss. la diosa exhorta a Anquises al reconocimiento y el héroe experimenta la *anagnórisis* que en rigor ya había tenido (vv. 185-186: Αὐτίκα σ' ὡς τὰ πρῶτα θεὰ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν / ἔγνω ὡς θεὸς ἦσθα [Al punto que te vi con los ojos la primera vez / conocí que eras una diosa]) y el consecuente temor ante el hecho consumado. En la extensa respuesta de Afrodita (vv. 192-290) se destaca la promesa de un hijo y una stirpe ilustres (vv. 196-201), en consonancia con lo que Anquises había pedido (vv. 102-106, citados arriba):

σοὶ δ' ἔσται φίλος υἱὸς ὃς ἐν Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παῖδες παῖδεσσι διαμπερὲς ἐκγεγάνονται·
τῷ δὲ καὶ Αἰνεΐας ὄνομ' ἔσσεται οὐνεκά μ' αἰνὸν
ἔσχεν ἄχος ἔνεκα βροτοῦ ἀνέρος ἔμπεσον εὐνή·
ἀγχιθεοὶ δὲ μάλιστα καταθνητῶν ἀνθρώπων 200
αἰεὶ ἀφ' ὑμετέρης γενεῆς εἰδὸς τε φύην τε.

Tendrás un hijo querido que gobernará entre los Troyanos
e hijos para tus hijos serán engendrados continuamente.
Para este el nombre será Eneas porque me ha poseído un terrible dolor
a causa de que caí en el lecho de un hombre mortal.
Y serán semejantes a los dioses, especialmente entre los hombres
mortales,
en figura y naturaleza a partir de tu generación.

El juego etimológico con el nombre de Eneas, irrecuperable en nuestra lengua, derivado del αἰνὸν ἄχος [terrible dolor] (vv. 198-199) que posee a la diosa tras la unión con un mortal, se proyecta al resto de la estirpe que compartirá con Anquises la figura y naturaleza (v. 201: εἰδὸς τε φύην τε) y por lo tanto la “belleza de los dioses” (v. 77: θεῶν ἄπο κάλλος ἔχοντα) que lo destaca como ἥρωας.⁸ Ahora bien, como ha señalado Clay (1989: 170), el *HHAfrodita* presenta la última unión de una divinidad con un mortal para producir al último héroe y, en consonancia con la profecía de Poseidón en *Il.* 20.307-8 (νῦν δὲ δὴ Αἰνεΐαο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει / καὶ παῖδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται. [Ahora la fuerza de Eneas y los hijos de los hijos que nazcan en adelante gobernarán a los Troyanos.]), establece una nueva estirpe para gobernar sobre la región de la Tróade.⁹

8 Nótese el juego etimológico entre el nombre de Anquises y el epíteto ἀγχιθεοὶ (v. 200) aplicado a su descendencia.

9 Nótese que Poseidón, dios auxiliar de los aqueos, comienza su discurso en el v. 293 señalando que siente ἄχος por Eneas ante la posibilidad de que se extinga la estirpe de Dárdano.

Ahora bien, ἄχος es el dolor que produce la conciencia de mortalidad. Su recurrencia en *Ilíada*,¹⁰ donde está asociado a los nombres de Ἀχιλλεύς y Ἀχαιοί (Nagy, 1979: esp. 41-55), establece un paradigma heroico que el poeta del *HHAfrodita* transfiere a la nueva estirpe fundada por Eneas mediante la etimología de su nombre derivado del epíteto αἰνὸν que acompaña frecuentemente al sustantivo ἄχος. En *Ilíada* 1.188 ἄχος es lo que sobreviene a Aquiles cuando Agamenón decide quitarle a Briseida (Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένητ'), dando paso a la μῆνις que estructura el poema y que provocará ἄχος en el ejército aqueo (*Il.* 16.22). Ante la recriminación y súplica de Patroclo a Aquiles para vestir sus armas, este reitera dos veces la fórmula αἰνὸν ἄχος con referencia a la sustracción de Briseida (*Il.* 16.52 y 55). Cuando Aquiles se entera de la muerte de Patroclo en el campo de batalla, el poeta dice (*Il.* 18.22): τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα [y negra nube de pesar lo cubrió] y en 23.46-7 Aquiles declara no experimentar otro ἄχος mayor que el provocado por la muerte del compañero. Más interesante aún para la relación con el *HHAfrodita* resulta la declaración de Tetis en 24.90-1: αἰδέομαι δὲ / μίσησθ' ἄθανάτοισιν, ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῷ. [siento pudor de unirme a los inmortales, y tengo dolores indiscernibles en el ánimo.]. Esos dolores son los provocados por la mortalidad de Aquiles, como el αἰνὸν ἄχος de Afrodita se debe a la conciencia de haber concebido un hijo mortal.

En el himno, el discurso de Afrodita prosigue con los dos precedentes mitológicos de troyanos amados por los dioses: Ganimedes, amado por Zeus (vv. 202-217) y Titón, amado por Eos (218-240), contrastando sus destinos con el del tercer troyano amado por una diosa, el del propio Anquises

10 En *Il.* 8.124 y 316, Héctor experimenta αἰνὸν ἄχος ante la muerte de sus aurigas y en 17.83 ante la muerte de Euforbo. Es también lo que Agamenón declara que experimentaría si muriera Menelao en 4.169-70, y lo que Príamo experimenta en 22.43 viendo a Héctor a merced de Aquiles.

(vv. 241 y ss.). Estos tres ejemplos, que ponen en evidencia la sujeción al poder de Afrodita, contrastan en el cierre del Himno con las tres diosas vírgenes en el proemio expandido e instalan el tema de la inmortalidad de los dioses transferida al ámbito humano, no ya como inmortalidad individual, como en los ejemplos de Ganimedes y Titón, sino como inmortalidad a través de la pervivencia de la estirpe (v. 104, citado arriba), tal como Anquises había solicitado a la diosa aún no identificada.

Cierran la última sección las instrucciones de Afrodita acerca de Eneas, su crianza por las ninfas del lugar hasta los cinco años y su presentación en Ilión (vv. 256-280), seguidas de las admoniciones a Anquises para evitar ser fulminado por el rayo de Zeus en caso de declarar la identidad de la madre, dándose a conocer a Anquises con el epíteto de Citerea (286-290). El cierre convencional del Himno, como ya fuera señalado, saluda a la diosa protectora de Chipre y consigna el paso a otro himno (vv. 291-292).

Se han relevado en este apartado las referencias a templos y cultos no solo de Afrodita, sino también de Atenea, Ártemis y Hestia, la construcción de un altar y la institución de sacrificios a la diosa todavía no identificada por Anquises y la promesa de una estirpe que perpetuará al héroe, identificado como tal por única vez en este Himno, sin recurrencia del término en el resto del corpus. Brillet-Dubois (2011: 105-132) ha apuntado a la estrecha filiación entre el *HHAfrodita* y la tradición poética de la *Iliada*, especialmente el canto 14 con la *toilette* de Hera y el canto 20.307-8 con la profecía de Poseidón sobre la estirpe de Eneas, y hemos observado en el accionar de Afrodita en el Himno con su discurso engañoso el modelo de ruptura de las normas sociales operante en el relato del adulterio de Ares y Afrodita del canto 8 de la *Odisea*. La pregunta que

surge, entonces, es ante qué clase de composición estamos y qué implican las relaciones con las dos epopeyas.

Las referencias al culto de Afrodita en Pafos en la isla de Chipre y en Citera aportan elementos que sustentan, si no la hipótesis de rituales o festivales en honor de la diosa, sí al menos la del comercio ejercido en sus templos. Este Himno, como los otros extensos a Dioniso (I), a Deméter (II), a Apolo (III) y a Hermes (IV) no es menos propagandístico del culto a la divinidad y de los objetos comercializados en sus respectivos santuarios. Los diversos artículos de perfumería, indumentaria femenina y joyería constituyen parte de los ἔργα ofrecidos en los templos de Afrodita y contribuyen, en el relato mitológico, a realzar el elogio de la diosa, al tiempo que son instrumentos para los ἔργα de seducción, tanto dentro como fuera del Himno, que establece de este modo un paradigma para las actividades de los templos consagrados a la diosa.

Las discusiones sobre la datación del Himno han oscilado desde considerarlo una composición del mismo poeta de la *Iliada* y la *Odisea* hasta proponer una elaboración helenística.¹¹ Faulkner (2008: 47-50, 2012: 175-176) adhiere a la *communis opinio* de que es posthomérico pero anterior al siglo VI y el primero de todos los *Himnos Homéricos*, inclinándose a favor de una *performance* ante descendientes de la familia de Eneas, aunque sin excluir la posibilidad de *performance* en festivales de la diosa, especialmente de *reperformances* en ese contexto. Schein (2012: 312), por su parte, retomando las conclusiones de Brillet-Dubois (2011: 131-132), se inclina a favor de los filólogos que en el siglo XX sostuvieron que el *HHAfrodita* y la *Iliada* son obra de un mismo poeta, y resulta oportuno citar aquí sus palabras:

11 Para el estado de la cuestión véase Faulkner (2008: 47-50) y, más recientemente, Schein (2012: 295-312).

Dada la perspectiva iliádica en la que el *Himno* enfoca las condiciones contrastantes de la divinidad y la mortalidad, encuentro los puntos de vista de Hermann, Porter y Reinhardt concordantes y convincentes. La evidencia lingüística y estilística y los métodos de análisis sobre los que se basan Hoekstra, Janko, Faulkner y West no parecen lo suficientemente refinados como para permitirles demostrar que uno de dos poemas en diferentes géneros, siendo ambos productos finales de la misma tradición poética oral, debe ser posterior al otro. Si la *Iliada* fue compuesta en el último cuarto del siglo VIII a. C., ¿por qué no podría el *Himno* datar del mismo período?¹²

En el mismo sentido, el establecimiento del paradigma heroico de Eneas en el himno a partir del de Aquiles en la *Iliada* contribuye a consolidar la estrecha relación entre ambos poemas: la fórmula αἰὼν ἄχος condensa a las dos madres divinas y a ambos héroes mortales en una fórmula emblemática de la épica. Al mismo tiempo, con la única mención del término ἦρωες y el elogio de un linaje de mortales, el Himno realiza la transferencia, ya operante en la épica, del elogio a los dioses hacia la celebración de hombres mortales. En este sentido, constituye un paradigma para la himnodia posterior, que se explorará a continuación en un texto epigráfico, un pasaje del fr. 44 de Safo (Voigt) y pasajes de tres epinicios pindáricos.

12 Las referencias corresponden a: Hermann (1806: lxxxix), Porter (1949: 250, 1951: 34) y Reinhardt (1961: 507-521), por un lado, quienes sostienen contemporaneidad entre la composición del *Himno a Afrodita* y la *Iliada*, llegando Reinhardt a postular la misma autoría para ambos poemas, y por otro lado, Hoekstra (1969:40), Janko (1982: 180), West (2003:16) y Faulkner (2008: 49), a favor de una composición más tardía del himno que la de las epopeyas. De todos modos, tampoco hay consenso entre los autores de uno y otro grupo sobre la cronología del himno y de los cantos de las epopeyas relacionados con este.

3. Sobre la transposición de los códigos de la himnodia a la lírica

Comencemos brevemente con el testimonio epigráfico que se trae a colación no tanto por su texto, muy fragmentario, sino por lo que implica para la práctica de la himnodia en los santuarios.¹³ El Himno a los Dáctilos del Ida (*IG XII 9, 259; IG XII Suppl.: 184*) se conserva en estado fragmentario sobre una piedra datada en el siglo IV a. C. El himno mismo empero, como sucede con otros textos de este género conservados sobre piedra, podría haber sido compuesto en fecha bastante más temprana. Fue hallado en el templo de Apolo Daphnephoros en Eretria, Eubea. Además de dar los nombres de estas extrañas entidades denominadas Dáctilos, el himno celebra a Apolo, a la Madre de las montañas, a Pan, a Ares, a Hefesto. Lo que se puede advertir del texto es que el metro es dactílico, pero no está claro si se trata de hexámetros o de trímetros dactílicos. Lo que importa es su título: “Υμν[ος], que identifica al monumento, teniendo en cuenta que la inscripción en piedra de un himno lo hacía pasible de *re-performances* periódicas. Incluso la inscripción del siglo IV pudo haber sido una reinscripción para actualizar un monumento más antiguo, o simplemente la fijación por escrito de un himno oralmente transmitido. Lo que importa subrayar es que el monumento en sí mismo (esto, es la piedra rota) constituye un testimonio de la práctica cultural de la *performance* de himnos en los santuarios.

El fr. 44 de Safo (Voigt), presumiblemente un epitalamio para las bodas de Héctor y Andrómaca, asocia el canto

13 Para un estado de la cuestión actualizado sobre este himno, véase Schaaf (2014: 303-322). Cfr. también Buzón y Torres, en este volumen.

del peán a Apolo con la celebración en himnos de Héctor y Andrómaca, en una clara autorreferencia al canto actual (vv. 32-34):

πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον
πάον' ὄνκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,
ὔμνην δ' Ἴεκτορα κἀνδρομάχαν θεοεικέλοισι.

Todos los varones gritaban un amable, elevado
peán, invocando al Flechador de bella lira,
y cantaban himnos a Héctor y Andrómaca semejantes a los dioses.

Como ha observado Rutherford (2001: 13-14), el pasaje tiene como modelo *Il.* 1.472-4:

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο
καλὸν ἀεΐδοντες παιήονα κούροι Ἀχαιῶν
μέλλοντες ἐκάεργον·

Y ellos, los jóvenes entre los aqueos, suplicaban al dios todo el día
con danza, cantando un bello peán
celebrando al Flechador.

Obsérvese que el pasaje de la *Iliada*, en el contexto de la devolución de Criseida a su padre y de las hecatombes propiciatorias al dios, presenta el uso primario del peán como canto en honor a Apolo. En el pasaje del fr. 44 de Safo *πάον'* es ambiguo (Rutherford, 2001: 56, n. 76), ya que puede designar tanto el canto del peán como la invocación a Apolo como Peán, pero lo que importa subrayar es que el objeto del verbo *ὔμνην* es una pareja mortal, lo que implica hacer extensiva la función de la himnodia a la celebración de mortales. Como en el *HHAfrodita*, la región de la Tróade aparece como el escenario en el que

se concreta la transferencia del elogio a los dioses al elogio de héroes.¹⁴

Este fenómeno se hace mucho más evidente en los líricos Simónides, Píndaro y Baquilides que hacen uso frecuente del término ὕμνος para referirse a los héroes, a los caídos en batalla o a los vencedores. En el caso de Simónides, se ha hablado de un proemio himnódico en honor a Aquiles para la Elegía de Platea (cfr. Andreoli, 2006: 74-77, Torres, 2008a: 120-121 y 129-131), como paradigma mitológico para los caídos en batalla. Píndaro conmemora la victoria de los Abderitas sobre tribus tracias en el *Peán 2* Maehler (= D2 Rutherford) y en *Pítica* 1.73-80 parangona la victoria de Hierón sobre los etruscos en 474 y sobre los cartagineses en 480 con las victorias de los atenienses en Salamina y de los espartanos en Platea (Torres, 2008a: 118, n. 3). Este tipo de conmemoraciones, de fuerte impacto comunitario y modeladoras de la identidad panhelénica, opera en el subgénero del epinicio la transposición de los códigos de la himnodia (primariamente, elogio al dios; secundariamente, al héroe) al elogio de los vencedores en los juegos panhelénicos. Examinemos ahora tres ejemplos de los epinicios pindáricos que ilustran el argumento sostenido a lo largo de la presente sección. El ejemplo paradigmático, por su carácter de programa poético, se hace evidente en el proemio de la *Olímpica 2*:¹⁵

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,

τίνα θεόν, τίνα ἦρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;

14 En este fragmento de Safo aparece en el v. 13 la rara palabra σατίνας, también presente en *HHAFroditav*. 13. Para la oposición entre σατίνας y ἄρματα / ἄρματα presente en ambos textos cfr. Càssola (1997⁶ [1975]: 545) y Faulkner (2008: 89), quien observa que, tratándose de una palabra de origen tracio o frigio, confiere al carruaje un halo de "lujuria oriental" (sic).

15 Para un análisis más detallado del proemio, cfr. Torres (2007:274-7).

ἦτοι Πίσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα
 δ' ἔστασεν Ἡρακλῆς
 ἀκρόθινα πολέμου·
 Θῆρωνα δὲ τετραορίας ἔνεκα νικαφόρου 5
 γεγωνητέον,

Himnos que eleváis la lira
 ¿a qué dios, a qué héroe, a qué hombre celebraremos?
 Por cierto Pisa es de Zeus, y Heracles estableció
 la competición olímpica
 como primicias de la guerra.
 Y Terón debe ser celebrado a causa de su cuadriga victoriosa,

El poeta invoca a los himnos y en el v. 2 explicita la pregunta por los objetos de elogio: dios, héroe y hombre, inmediatamente precisados como Zeus, Heracles y Terón, cuyo elogio se extiende hasta el v. 7 completando la estrofa, por lo que puede advertirse que el poeta dedica un número creciente de sílabas desde el dios hasta el hombre. Más aún: el poeta prosigue en la antístrofa (vv. 8-11) elogiando a los ancestros de Terón e incluyendo una plegaria a Zeus por la continua prosperidad de la estirpe que se extiende hasta el inicio del primer epodo (vv. 12-15). Esto ilustra la transposición de las convenciones de la himnodia: de la genealogía de los dioses a la conmemoración de hazañas y triunfos de la estirpe del vencedor. Puede verificarse entonces la adaptación de los *tópoi* de la himnodia en los poetas líricos, que los transfieren al elogio de los vencedores en las competiciones atléticas, incluyendo el elogio de los ancestros y de sus ciudades de origen. De este modo, el género de la himnodia proporciona una matriz para la composición y *performance* poético-musical del siglo V a. C. orientada a la celebración de las diversas *póleis* griegas en una coyuntura de construcción y afianzamiento del panhelenismo. En este

sentido, se ilustra a continuación con una lectura de pasajes de la *Ístmica* 8 de Píndaro el carácter omniabarcador de los términos ὕμνος/ὕμνεῖν, que termina por cuestionar el concepto de “género” aplicado a la himnodia (vv. 56a-60):

τὸν μὲν οὐδὲ θανόντ' αἰοδαὶ <ἐπ>έλιπον,	56a
ἀλλὰ οἱ παρὰ τε πυ-	
ρὰν τάφον θ' Ἑλικώνιαι παρθένοι	
στάν, ἐπὶ θρηγόν τε πολύφαμον ἔχεαν.	
ἔδοξ' ἦρα καὶ ἀθανάτοις,	
ἔσλόν γε φῶτα καὶ φθίμε-	60
νον ὕμνοις θεῶν διδόμεν.	

A este ni siquiera muerto lo abandonaron los cantos,
sino que junto a su pira y a su tumba se pararon

 las doncellas Heliconias

y derramaron como libación un lamento fúnebre muy afamado.

Es que les pareció también a los inmortales,

entregar al noble hombre, incluso consumido,

 a los himnos de las diosas.

Observemos la gradación αἰοδαὶ/ θρηγόν/ ὕμνοις para referirse a la exaltación del héroe. Los cantos de los poetas (*cfr.* vv. 47-48: καὶ νεαρὰν ἔδειξαν σοφῶν /στόματ' ἀπείροισιν ἀρετὰν Ἀχιλλέος [y las bocas de los poetas mostraron a los inexpertos la juvenil virtud de Aquiles]) son especificados como un *thrênos* de las Musas, derramados como una libación, y son los dioses mismos quienes lo entregan a los himnos. Para Píndaro y su audiencia, los himnos de las Musas que celebran a Aquiles son los cantos épicos, *Iliada*, *Odisea* (5.299-312) y los poemas del Ciclo que relataban su muerte. Pero lo que importa destacar es el uso del término ὕμνος aplicado no ya al elogio de un dios, sino de un héroe, y el hecho de que el término *thrênos*, lamento fúnebre en honor de un

mortal, quede subsumido en la categoría de himno. Esto le permite al poeta, en la última estrofa, transferir el elogio de Aquiles a la ocasión, aplicando el argumento a Nicocles, un integrante, presumiblemente muerto joven, de la familia del vencedor (vv. 61-62):

τὸ καὶ νῦν φέρει λόγον, ἔσ-
σταί τε Μοισαῖον ἄρμα Νικοκλέος
μνᾶμα πυγμάχου κελαδησαί.

Esto también ahora comporta un argumento,
y el carro de las Musas
se apresura a celebrar a Nicocles
como memorial del pugilato.

El término μνᾶμα (memorial, recordatorio) se conecta con una de las etimologías propuestas para el término ὕμνος, la que lo hace derivar de ὑπο-μῆνειν.¹⁶ El himno es lo que permanece en el tiempo como recordatorio y es equivalente a una inscripción fúnebre. Que un poeta como Píndaro, que compuso himnos propiamente dichos, es decir según el criterio de los editores alejandrinos, himnos dedicados a los dioses, haga extensivo el término a géneros dedicados a los hombres como el thrênos y el epinicio, muestra que la dimensión cívica y antropológica alcanza en su tiempo un estatus que la acerca a lo divino (Currie, 2005: 191-200), sobre la base de una ética sintetizada en la gnóme del v. 69, aplicada al vencedor Cleandro –y al propio poeta–: τὸν αἰνεῖν ἀγαθῶ παρέχει [está permitido al noble alabarlo], es decir, instalarlo ante la comunidad de sus conciudadanos como enigma y paradigma a ser imitado. Y así como

16 Para un análisis más detallado, *cfr.* Furley y Bremer (2001: 1.8-14), Torres (2008a: 29, con n. 12 y 13) y Abritta y Torres en la “Introducción” al presente volumen.

en el relato mitológico se introduce el breve catálogo de las hazañas de Aquiles (vv. 49-55), en el cierre de la oda se enumeran las victorias de Nicocles (vv. 61-66) y del vencedor (vv. 66-68), adaptando y transfiriendo al elogio de hombres mortales los *tópoi* de la himnodia tradicional.

Finalmente, examinemos el proemio de la *Olimpica* 6 (vv. 1-4) y las recurrencias del término ὕμνος en esta oda dedicada a Hagesias de Siracusa, vencedor en la carrera de carros de mulas. Hagesias, perteneciente a la familia sacerdotal de los Iamidas en Olimpia, administra un santuario oracular (v. 5). La narración mitológica de la oda se remonta a los orígenes de la estirpe: Poseidón –Apolo– Iamo y la institución del santuario oracular de Zeus (vv. 29-70). El proemio, que presenta la construcción del canto poético como la de una obra de arquitectura, presumiblemente un templo, entreteteje con esta metáfora todo el canto (*cf.* vv. 86-87: ἀνδράσιν αἰχματᾶσι πλέκων / ποικίλον ὕμνον: [mientras trenzo un himno elaborado para varones aguerridos]):

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐ-
τειχεῖ προθύρῳ θαλάμου
κίονας ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον
πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον
χρῆ θέμεν τηλαυγές.

Estableciendo doradas columnas bajo el bien construido
pórtico del santuario
las fijaremos como cuando {erigimos} un admirable palacio.
Comenzada la obra
es necesario poner un frontispicio
que resplandezca a lo lejos.

Ya los escoliastas establecieron la correlación entre el frontispicio (v. 3: πρόσωπον) y el προοίμιον del canto poético.

Píndaro pasa inmediatamente a la ocasión, destacando las cualidades de vencedor en Olimpia, administrador del altar oracular de Zeus y co-fundador de Siracusa. En una pregunta retórica se da la primera ocurrencia del término ὕμνος (vv. 6-7: τίνα κεν φύγοι ὕμνον / κείνος ἀνήρ; [¿qué himno rehuiría aquel varón?]). La siguiente ocurrencia se da en la apertura de la sección mitológica (vv. 26-27: χρηὶ τοίνυν πύλας ὕ- / μνων ἀναπιτνάμεν αὐταῖς [Es necesario entonces abrirlas {a las mulas} las puertas de los himnos]), retomando con la mención de las puertas la metáfora inicial del edificio e introduciendo a la audiencia al relato mitológico como si fuera el interior de un santuario, precisamente para narrar la institución del oráculo de Iamo. Tras la tercera ocurrencia en los vv. 86-87 ya citados, la última ocurrencia se da en el cierre de la oda, en una breve plegaria a Poseidón (vv. 104-105: ἐμῶν δ' ὕ- / μνων ἄεξ' εὐτερπέες ἄνθος. [acrecienta la flor regocijante de mis himnos.]). Además de contribuir al efecto de la composición anular, la plegaria pide por un incremento de los himnos, que se logra en la continuidad de la *performance*. Hornblower (2012: 97-103 y 106-107) ha explorado recientemente la supervivencia de las familias celebradas por Píndaro, y Morrison (2012: 111-133) las instancias de *performance* y *re-performance* de las odas, necesarias para la continuidad de la transmisión de las odas mismas y para el afianzamiento de la fama del poeta y de sus patrones. La *Olímpica* 6, con el culto de los Iamididas subsistente en el siglo IV a. C., resulta una de las odas más ilustrativas de este proceso.

4. Conclusiones y una pregunta

Se ha relevado en el *Himno Homérico a Afrodita*, la transposición del elogio a los dioses hacia el elogio de los héroes, verificado a su vez en el fr. 44.32-4 de Safo. Se ha señalado en

un testimonio epigráfico la importancia de la inscripción en piedra de un himno a los efectos de la *re-performance* periódica, así como de su preservación en el ámbito de un santuario. Finalmente, se ha examinado en una selección ilustrativa de las odas de Píndaro, ciertamente incompleta ya que este procedimiento es un *tópos* en los epinicios tanto de Píndaro como en los de Baquílides, la transposición de los códigos de la himnodia a hombres mortales. El último ejemplo relevado, el de la *Olimpica* 6, con su proemio arquitectónico para presentar a la audiencia (primaria, secundaria y terciaria, nosotros los lectores del siglo XXI) a los administradores de un culto oracular de Zeus en Olimpia, ejemplifica la articulación de la dimensión cultural, que incluye la disposición de los espacios sagrados, con la composición poética, continuando y readaptando el modelo ya establecido en los *Himnos Homéricos*. A la luz del ejemplo analizado de la *Ístmica* 8, la épica aparece como un estado intermedio entre la himnodia y la lírica, lo que lleva a replantear, siguiendo la pregunta formulada por Schein (2012) citada *supra* sec. 2, el interrogante sobre la antigüedad real de los *Himnos Homéricos*, al menos de los extensos, incluyendo el VII a Dioniso, en tanto corpus de una tradición poética oral que se va desarrollando junto con la épica.

CAPÍTULO 2

La *Teogonía* de Hesíodo: vinculaciones entre himnodia, literatura y política

Gastón Alejandro Prada

1. Introducción

El contenido y forma de la *Teogonía* de Hesíodo han sido muy discutidos desde el período Clásico. El nombre del poema se debe a los gramáticos alejandrinos y quizás a ellos también se deba el problema sobre la naturaleza del mismo, pues todos los catálogos de dioses con sus historias y las secciones que allí se presentan, a primera vista, parecerían no tener una coherente relación con el conjunto del poema. Sin embargo, el tipo de construcciones de catálogos y genealogías de los dioses que observamos en la *Teogonía* de Hesíodo ya estaban presentes en Homero y probablemente se remontan al período micénico.

La existencia de las llamadas “secciones” del poema, como algunos himnos individuales a determinados dioses o la yuxtaposición de relatos en torno a una misma temática, ha generado un gran desacuerdo en cuanto a la unidad del poema, dividiendo a los críticos en unitaristas y separatistas. Una de las críticas a estos últimos es la dificultad para explicar el arribo del poema a nuestras manos en una sola

pieza. El principal problema de los unitaristas es cómo dar una coherencia de conjunto y una unidad de sentido a un poema que se encuentra claramente articulado por relatos de lo más heterogéneos.

El presente trabajo tiene como objetivo, por un lado, indagar cuestiones en torno a la naturaleza de la *Teogonía* de Hesíodo. Partiendo de la hipótesis de que dicho poema es un himno consagrado a Zeus, me focalizaré en aquellas características que permitan una identificación de tal índole. Por otro lado, investigaré si con dicha interpretación es posible establecer una correspondencia entre la finalidad del poema –tomado como un himno– y la coyuntura histórica (política y social) en la que el poeta se encuentra inmerso. Para tales fines comenzaré tratando de identificar en la *Teogonía* de Hesíodo aquellas características propias de la himnodia griega, cotejando, a su vez, pasajes de otros poemas pertenecientes al corpus himnódico supérstite. Por último, con el fin de trazar un paralelo con la situación histórica del poeta y, con ello, encontrar una posible correspondencia y relación con el orden político imperante, será necesario abordar la *Teogonía* a la luz de *Trabajos y Días*, poema que posiblemente pueda ofrecer un panorama del mundo en el que vivía Hesíodo.

2. A las Musas Helicónides. La Teogonía como Himno

2. 1. Invocación

La *Teogonía* comienza con una invocación a las Musas del monte Helicón. Ellas lanzan al viento su voz “con himnos a Zeus portador de la égida” (v. 11). En este contexto las Musas Helicónides son invocadas como un medio para propiciar el canto, esto es, una “celebración con himnos” (v. 33), que

estará dirigido a los dioses olímpicos, empezando por Zeus y continuando por su linaje principal. Se trata, en efecto, de las primeras instancias himnicas del poema, el punto de partida en donde se expresa a qué deidad estará dirigido el canto himnódico.

Tal dirección no parecería ser del todo clara, puesto que se introduce un catálogo de muchos dioses (vv. 11-21). Sin embargo, el primer dios nombrado es Zeus y los demás son evocados en orden a una estructura que se erige a partir de él: Hera su esposa, Atenea, Artemis y Apolo sus hijos, luego su hermano Poseidón hasta llegar a las deidades ctónicas elementales (West, 1966: 156). A su vez, sobre el final de la primera sección del proemio¹ (vv. 24-25) se menciona nuevamente a las Musas Olímpicas como hijas de Zeus, anteriormente invocadas al inicio como Helicónides, danzando en torno a un altar del Cronión (vv. 1-4). Con ello puede advertirse una estructura de anillo en el proemio que comienza y cierra con las Musas hijas de Zeus que, a su vez, atenazan un catálogo de dioses cuyo centro de irradiación es Zeus.

Por otro lado (vv. 36-37) hay una nueva invocación a las Musas Olímpicas como vehículo para dirigirse con himnos a Zeus Padre, con el fin de alegrar su ánimo y, además, otra invocación (vv. 104-105) a las Musas hijas de Zeus, para celebrar la stirpe sagrada de los sempiternos inmortales que pertenecen al linaje del Padre de los dioses.

En efecto, con todas estas invocaciones, se advierte que en el proemio y los pasajes referidos, aunque aparentemente de un modo indirecto, hay una invocación y un llamado explícitos, propios de la himnodia griega antigua, a un dios particular que sobresale por el resto. En este caso, el dios

1 Entiendo por proemio de la *Teogonía* el pasaje de los vv. 1-115. A su vez, al mismo se lo ha separado en tres secciones: los vv. 1-35 integran la primera, los vv. 36-79 la segunda y los vv. 80-115 la tercera. *Cfr.* Minton (1970: 355-356).

a quien está dirigida esta teogonía himnódica es evidentemente Zeus.

Por otra parte, en el v. 35 podemos encontrar una vacilación acerca del objeto, la forma o sentido del canto, que abunda en diferentes versiones en el corpus himnódico:²

ἀλλὰ τί ἤ μοι ταῦτα περὶ δρυὸν ἢ περὶ πέτρην;

Pero, ¿por qué me detengo con esto en torno a la encina o a la roca?³

Esta pausa narrativa y autorreferencial que implica una toma de conciencia de la dirección del canto es una característica compartida por la mayoría de los himnos de la Antigüedad. Generalmente, se da luego de la invocación y es seguida de un relato acerca del nacimiento o hazañas del dios en cuestión donde se remarcan determinados atributos y virtudes propias.

2. 2. Epítetos y advocaciones

En la *Teogonía* de Hesíodo, se utilizan epítetos y advocaciones que no solo cumplen una función ornamental y tampoco son meras fórmulas insertadas por necesidades métricas, ni mucho menos adjetivaciones casuales o inocentes. Llamativamente, a diferencia de lo que ocurre en la *Teogonía*, en *Trabajos y Días* en muy pocos casos aparecen los nombres de los dioses con advocaciones o títulos particulares; por lo general aparece el nombre del dios sin ningún complemento o atributo.⁴

2 Cfr. Calímaco, *Himno a Delos*, vv. 28-29, *Himno a Apolo*, vv. 25-26.

3 Cfr. West (1966: 166-169) donde se clasifican y establecen posibilidades interpretativas para este oscuro pasaje de la *Teogonía*.

4 Cfr. Morand (2001: 42) y Bernabé (2008: 71 y 88). La presencia de epítetos y advocaciones determinados evoca inmediatamente uno de los elementos esenciales de los *Himnos Órficos* y en

Ahora bien, esta escasez de epítetos y advocaciones en *Trabajos y Días* puede echar luz sobre el sentido de las infaltables y abundantes advocaciones de la *Teogonía*. Se trata, en efecto, de dos contextos y destinatarios bien diferentes. *Trabajos y Días* es un contexto de orden humano, terrenal, y los destinatarios del poema podrían ser Perses (el hermano de Hesíodo), o cualquier otro ser perteneciente a este mundo terreno. Contrariamente la dirección y el contexto de la *Teogonía* son bien diferentes. El ámbito es claramente el de lo divino. En efecto, se trata de un poema de orden religioso donde se utiliza un lenguaje ritual para entablar una relación con el dios o los dioses, donde cada palabra es escogida y calculada cuidadosamente, conllevando un fin determinado para la ocasión cultual. Más adelante me detendré en algunas de estas particulares advocaciones presentes en la *Teogonía* donde cumplen una función principal.

2. 3. Secciones internas e himnos

Como ha señalado Mondi sobre la *Teogonía* de Hesíodo,

(...) el primer relato del nacimiento de Zeus y destronamiento de Cronos tiene una estructura narrativa y una función etiológica propias de un himno tradicional. Como en los *Himnos Homéricos a Apolo y Hermes*, una declaración de los títulos y atributos reconocidos de Zeus es seguida por el relato de su nacimiento e infancia. (1985: 336)

De modo que, de acuerdo con el autor, no solo es posible advertir ciertos elementos de carácter himnódico en el poema de Hesíodo, sino que la estructura narrativa y etiológica de la *Teogonía* tiene la misma forma que la mayoría de los himnos del corpus supérstite. A su vez, también West

general de la mayoría de los himnos tradicionales. Cfr. Abrach en este volumen.

(1966: 150-152) señala el carácter himnódico del proemio de la *Teogonía* y su paralelo con los *Himnos Homéricos* y los himnos posteriores.

Ahora bien, con todo, no estoy afirmando la presencia de uno o varios himnos dentro de la gran teogonía de Hesíodo, sino que la *Teogonía* misma en su totalidad, o lo que nos ha llegado de ella, es propiamente un himno a Zeus. Generalmente, las partes del poema son tomadas como antiguos relatos, canciones individuales a los dioses, que se remontan a la época micénica, que Hesíodo tiene disponible como material tradicional dentro de un repertorio para la composición de su poema. Ahora bien, esto es cierto solo parcialmente, pues, con estos llamados “poemas individuales” el poeta no se dirige, en rigor, a los propios dioses en cuestión con el objeto de realizarles una alabanza a ellos mismos como fin último. Más bien, dicha alabanza radica en ser un medio para poder llevar a cabo una honra más amplia y mayúscula: un encomio a Zeus. Es decir, probablemente estos cantos pertenecientes a tradiciones anteriores al mundo de Hesíodo, originariamente eran dirigidos a una divinidad particular (posiblemente de culto local) con el fin de honrarla, pero la reformulación del poeta al insertarlos en la *Teogonía* les da un nuevo sentido, diferente del original, que es, en efecto, la impronta y sello poéticos del autor.⁵ De este modo, queda inscripta la firma de la autoría del poema por medio de la reformulación y la construcción de un nuevo sentido del acervo tradicional con el que Hesíodo cuenta en una unidad a la que los alejandrinos dieron el nombre de *Teogonía*.

5 La mención del nombre “Hesíodo” en el v. 22 ha sido entendida como una σφραγίς, similar a la utilizada por el poeta Teognis de Megara (vv. 19-24), donde el autor deja su sello y firma personal.

2. 4. Eje y sentido del poema

Sin adentrarme demasiado en la problemática en torno a la unidad del poema, es posible afirmar que lo que da un sentido y dirección a la *Teogonía* es el eje por el cual se encuentra atravesada. Este eje no es más que el encomio, la honra poética que se consagra a Zeus. De este modo, las aparentes inconsistencias que se darían cuando se sigue una parte del poema con otra, solo aparecen cuando el lector intenta comprender el poema con categorías compositivo-estructurales que no son las mismas del autor que vivió entre los siglos VIII y VII a. C. De modo que en la *Teogonía* la consistencia no está dada por la perfecta coherencia (sea temporal, histórica, etc.) entre el contenido de un relato y el siguiente, así como tampoco por la utilización de fórmulas compositivas que den una prolija cohesión entre una sección y la subsiguiente, sino más bien por el sentido (metafórico) que cada una de ellas pretende expresar.⁶

Asimismo, Mondí (1984: 336) ha señalado cómo dos relatos de tradiciones diferentes acerca del ascenso al poder de Zeus, aparentemente excluyentes, son yuxtapuestos por Hesíodo en la *Teogonía*. Hablamos, por un lado, de la llegada de Zeus al poder por medio de la sucesión Urano-Cronos-Zeus (vv. 453-500) y, por otro lado, del ascenso de Zeus mediante la Titanomaquia (vv. 617-720). Ahora bien, si se aplica una mirada histórico-cronológica acerca de los dos relatos la contradicción será indiscutible. Sin embargo, estas dos narraciones, cronológicamente inconsistentes, hallan su coherencia y convivencia en el sentido que subyace a su contenido propiamente dicho, expresado en la

6 Th. Ph. Feldman (1971: 8) en el mismo sentido dice: "Hesíodo desarrolla su Teogonía más por alusión, ambigüedad y asociación que por exposición directa o por un sistema de relatos estrechamente hilvanados".

superficie narrativa y, a la vez, se enmarcan en una finalidad (de la que hablaré más adelante), propia de un himno. Entonces, en un caso se muestra el ascenso de Zeus al poder por una determinada vía, exaltando ciertas virtudes, y en el otro caso, donde el relato tiene el mismo desenlace, se describe la misma entronización por medio de otras vías, lo cual permite resaltar virtudes de otra índole propias del dios. Además, los dos relatos, como dos narraciones que corresponderían a tradiciones diferentes que Hesíodo con su propia impronta, adaptaciones y creaciones, habría logrado sistematizar en una unidad que es la *Teogonía*, mostrarían un encomio realizado desde perspectivas diferentes. Se trata de múltiples alabanzas de distintas tradiciones que el mismo Hesíodo logra reformular para sus propios fines retóricos y religiosos.

2. 5. *χάρις* de la Teogonía como Himno a Zeus

Una de las características principales de los himnos es el intento de alcanzar la *χάρις* del dios al cual se dirige el poema. Este beneplácito de la divinidad se logra, en primer lugar, por medio de los epítetos y advocaciones mencionados anteriormente. En esta misma dirección Platón dice en el *Cratilo* (400e) que, como no conocemos los verdaderos nombres de los dioses les damos el nombre o apodo que más agrado les produce. La invocación por medio de nombres que son placenteros para el dios intenta producir una epifanía benévola del mismo, estableciendo con ello una relación directa entre el himnista y el dios. El poema actúa como una ofrenda cuya materia son las palabras que el poeta ha encontrado apropiadas. Es el comienzo de una interacción de lo divino en lo humano, de lo humano en lo divino, o de un lugar intermedio donde el poeta asciende a un lugar suprahumano, próximo a lo divino, a la vez que se

produce un acercamiento, un descenso del dios al ámbito humano.

Ahora bien, la χάρις del dios no solo se alcanza por medio de epítetos y advocaciones. En efecto, otra manera de complacer al dios al que se consagra el canto divino es exaltar las virtudes y cualidades del mismo. De manera que el elogio a Zeus está presente durante toda la *Teogonía*. No hay momento en el poema en el que no se esté alabando al Padre de los dioses. Todos los relatos y las llamadas “partes” adquieren su razón de ser y genuino significado si se los toma como una manera de alabar a Zeus. Más claros en unos pasajes que en otros, puede advertirse que siempre se trata de relatos en los que Zeus es el centro y el protagonista. Así, los dioses tienen lo que tienen y son lo que son por voluntad de Zeus. Esto es, los dioses son hijos de Zeus, y sus virtudes y prerrogativas son propiciadas por él. No es otra cosa que el reparto de las τιμαί (vv. 72-74). En este sentido, las cualidades y atributos positivos de todos los dioses no son más que los honores que Zeus ha distribuido entre todos ellos. Cualquier atributo de un dios que sea resaltado no es, en definitiva, sino un encomio a la obra de Zeus. Por lo tanto, al resaltar las virtudes de dichos dioses, sea por un atributo positivo que exalte la virtud de modo explícito, o por medio de un relato que indirectamente exprese los honores del dios, en rigor, lo que se está destacando más o menos directamente son las virtudes propias de Zeus, quien es el agente de la constitución ontológica de cada uno de ellos.

En otra parte del poema se encuentra el momento más claro de un elogio directo al dios pretendiendo complacer su ánimo, revestido de un fuerte tono himnódico. En los vv. 655-664 Coto (Hecatonquiros) dice:

Δαιμόνι, οὐκ ἄδᾳητα πιφαύσκεαι: ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ 655
ἴδμεν, ὃ τοι περὶ μὲν πραπίδες, περὶ δ' ἐστὶ νόημα,

ἀλκτῆρ δ' ἀθανάτοισιν ἀρῆς γένεο κρυεροῖο.
σῆσι δ' ἐπιφροσύνησιν ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος
ἄψορρον δ' † ἔξαυτις ἀμειλίκτων ὑπὸ δεσμῶν
ἠλύθομεν, Κρόνου υἱὲ ἄναξ, ἀνάελλα παθόντες.
τῷ καὶ νῦν ἀτενεῖ τε νόῳ καὶ ἐπίφρονι βουλῇ
ὄυσόμεθα κράτος ὑμῶν ἐν αἰνῇ δηϊότητι
μαρνάμενοι Τιτῆσιν ἀνὰ κρατεράς ὕσμινας.

660

iDivino! No anuncias cosas desconocidas, sino que nosotros mismos sabemos cuáles son tus pensamientos y designios. Fuiste protector de los inmortales de una terrible lucha y, por tu prudencia, soberano hijo de Cronos, desde las oscuras tinieblas bajo inexorables cadenas, nuevamente regresamos después de haber sufrido cosas inesperadas. Y por ello ahora, con tenaz inteligencia y prudente designio defenderemos tu poder luchando en terribles combates contra los Titanes por medio de violentas batallas.

Aquí el encomio se hace evidente, entendiendo claramente que lo expresado en boca de Coto es la alabanza que hace el mismo Hesíodo del propio dios con su canto himnódico. Allí se resaltan las virtudes del dios como la prudencia y su poder, además de remarcar que Zeus es el libertador de una situación de opresión.

Asimismo, otro modo laudatorio, un tanto menos frontal que un elogio en segunda persona como el que he presentado, es expresar las cualidades propias del dios por medio de narraciones en torno a sus poderes y hazañas. Por citar algunos ejemplos, se observa en el mito de Prometeo (vv. 535-616) cómo la omnisciencia de Zeus es resaltada y de ello resulta la advertencia de que no es posible escapar al poder y voluntad de Zeus. Por otra parte, como he señalado anteriormente, la Titanomaquia (vv. 617-720) alaba la fuerza y poder de Zeus frente a los demás dioses. El

otro relato acerca del ascenso de Zeus al poder se refiere al destronamiento de su padre Cronos (vv. 453-500). En este caso no se intenta resaltar las mismas cualidades que en el anterior, sino más bien a qué linaje divino pertenece Zeus, legitimando así su llegada al poder por otra vía distinta de la fuerza: la obtención de su estatus por medio de su ascendencia divina.

Además, es posible observar un intento de alabar al dios para atraer su agrado por medio del significado particular que en el contexto de la *Teogonía* adquieren las presentaciones de las divinidades, las cuales no siempre se corresponden con la figuración de las mismas en otros poemas contemporáneos. En otras palabras, los dioses de la *Teogonía*, en cuanto a su sentido y significado, difieren de los homónimos dioses homéricos. El primer ejemplo claro es el de las Musas; como se ve en la *Teogonía* ellas siempre cantan bajo la tutela de Zeus, pero el fin de su canto será la celebración de la justicia que Zeus propicia con su ascenso al poder. En Homero, las Musas cantan la cólera de Aquiles en clave fuertemente belicista (*Il.* 1.1). Otro caso es el de la diosa Atenea, en la *Teogonía* ella no está caracterizada, como en Homero, como una diosa con cualidades preponderantemente guerreras, propias de una aristocracia belicista que la épica viene a representar. En Hesíodo (*Teogonía* 895-896), Atenea se ajusta más bien a una diosa que tiene poder y sabiduría “como su padre y debido a él” (Nelson, 2005: 335). Como se ve, el acto laudatorio al dios se hace aquí claramente por referencia y exaltación de las cualidades de su progenie.

Igualmente, se puede interpretar el catálogo de la segunda generación de dioses (vv. 211-233) como una manera de elogiar a Zeus por contraste y oposición. Esto es, Νύξ, de la cual desciende la mayoría de las divinidades que podríamos llamar “negativas”, como Κῆρ [Espíritu de la muerte],

Θάνατος [Muerte], Ἔρις [Contienda], Πόνος [Fatiga], Λήθη [Mentira], Μάχαι [Combates], Φόνοι [Matanzas], entre otras, corresponde a un linaje diferente de aquel al que pertenece Zeus. Por lo tanto, todos los efectos negativos generados en el cosmos quedan por fuera de la responsabilidad de Zeus, que es el fundamento de toda la perfección del universo. Además, al exaltar la belleza del Egeo por medio del Catálogo de las Nereidas (vv. 240-264), en efecto, se está ilustrando la obra de Zeus, dios que actúa como el principio generativo de ese mundo físico que es desplegado por su presencia y que en el poema se presenta totalmente divinizado bajo las formas y nombres de dioses.⁷

2.6. La plegaria

Otra nota común a los himnos es la presencia de la plegaria. Se trata de una petición al dios al que se dirige el poeta con su himno que, en este sentido, debe ser coherente con sus poderes y capacidades. En otras palabras, cada tipo y contenido de una plegaria se debe corresponder con un dios particular que por sus funciones y atributos puede atender al pedido pertinentemente. De este modo, se establece una relación muy íntima entre el dios y el himnista que busca complacerlo. Se trata, así, de hacer un pedido al dios dentro del marco que es de su competencia para que entonces el mismo pueda conceder aquello que está a su alcance.

Ahora bien, el éxito o correspondencia de la plegaria nunca es automático o necesario como podría ser en el

7 Cfr. Pl. *Euthyphr.* 12a en donde se citan unos versos del poeta Estasino de Chipre que van en el mismo sentido de un Zeus hacedor (ἔρξαντα) y engendrador (ἐφύτευσεν) de todo lo existente: Ζῆνα δὲ τὸν θ' ἔρξαντα καὶ ὃς τάδε πάντ' ἐφύτευσεν οὐκ ἐθέλει νεικεῖν: ἵνα γὰρ δέος ἔνθα καὶ αἰδώς. [Acerca de Zeus hacedor, que engendró todo esto, no se quiere debatir; pues donde hay temor, allí también hay respeto.]

caso de la *magia*.⁸ Para conseguir el objetivo fundamental del himno, el poeta debe con su canto himnódico honrar al dios al que dirige el poema. De modo que el éxito del pedido dependerá, por sobre todo, de la capacidad y virtud poéticas del himnista para agradar al dios y lograr persuadirlo de que cumpla con la petición formulada. Si el dios se siente a gusto y honrado con el canto accederá de buena voluntad al cumplimiento del pedido expresado en la plegaria.⁹ He señalado más arriba algunos recursos retóricos que el poeta desarrolla para lograr la *χάρις* del dios. Como dice Race (1982: 14): “la canción hímnica (y la danza) puede unir a dios y hombre en una recíproca relación de *χάρις*.”¹⁰

8 En este tipo de prácticas religiosas de la Antigüedad se producía un intento de coerción hacia el dios al cual se dirigía el rito: se trata en estos casos de forzar la voluntad de los dioses para alcanzar los fines deseados por los iniciados. *Cfr.* Morand (2001: 86-88).

9 Esta misma visión de la plegaria entendida como una interrelación entre el pedido de un piadoso y la complacencia de los dioses por medio de ofrendas (sean estas materiales o poéticas) también puede observarse en Pl. *Euthyphr.* 14d-15a.

10 Por lo general, en los himnos la plegaria aparece de modo bastante claro y directo. Los ejemplos más visibles se dan en la mayoría de los *Himnos Órficos*, donde hay un saludo, un elogio al dios por medio de advocaciones y epítetos, y luego, al final, una plegaria bien explícita y directa que expresa un pedido claro y definido (*cfr.* Abrach en este volumen). Algo similar sucede en los *Himnos Homéricos* (*cfr.* Abritta en este volumen). Asimismo, también puede rescatarse la posición de Pulley (1997) al respecto. En este caso el autor sostiene que, si bien existía en Grecia una gran variedad en la formulación de un discurso dirigido a los dioses, las partes constitutivas de una plegaria serían tres: la invocación, el *argumentum* (donde se aducen razones por las que la petición debería ser concedida) y el pedido, aunque bastaría con una mínima combinación de invocación y pedido para tener una plegaria propiamente constituida. Sin embargo, esto no siempre se da de este modo. Esto es, hay varios himnos en donde el pedido no es ni explícito ni directo y tampoco está ubicado al final del himno (por citar algunos ejemplos: *Himno a Apolo* e *Himno a Delos* de Calímaco, *Himno Homérico a Hermes*, *Himno Homérico a Dioniso* (VII) e *Himno Homérico a Hera*). En este sentido, es posible observar que la *Teogonía* se inserta en el tipo de himnos donde la plegaria no se presenta precisamente en términos explícitos y directos, ni circunscripta, a su vez, en una parte concreta del poema. Pues, así como el sentido de los relatos no halla su consistencia en la superficie narrativa, aquí, de modo similar, la plegaria se encuentra subrepticamente a lo largo de casi toda la *Teogonía*, y no en un lugar preciso y diáfano.

Asimismo, es posible que desde una perspectiva humana no esté bien claro y definido cuándo y dónde se encuentra la plegaría propiamente dicha. Sin embargo, el dios al cual se dirige este himno, la *Teogonía*, sin duda puede comprender muy bien qué es aquello que se le está pidiendo. La pregunta que adviene entonces es en dónde es posible encontrar la plegaría del himno hesiódico. No obstante, antes de responder a dicha demanda, es necesario indagar acerca del contexto de producción del poema y comprender cuál es su objeto para posteriormente poder comprender el lugar y sentido de la plegaría que solo podrá vislumbrarse y hacerse inteligible dentro de su situación coyuntural.

3. Contexto de producción y paralelismo político

3. 1. Contexto

La tradición filológica ha datado la *Teogonía* de Hesíodo aproximadamente dentro de los siglos VIII-VII a. C. Entre los académicos no hay gran acuerdo en torno a la situación política de la época del autor de la *Teogonía* y *Trabajos y Días* (cfr. Arrighetti, 1975, Stein, 1990). No obstante, sabemos que en este período se da un momento de renacimiento cultural, que estuvo precedido por una etapa de oscuridad de la que muy pocos rastros quedan más que una reconstrucción hipotética a partir de lo extraído de épocas posteriores. Sin embargo, es posible afirmar que en estos tiempos comienzan a aparecer las primeras primitivas πόλεις, como así también un período atravesado por varias crisis y grandes cambios políticos y económicos (Hall, 2013: 9-11).

Asimismo, en *Trabajos y Días* se encuentra un Hesíodo hablando de un conflicto con su hermano Perses del cual pueden extraerse varios indicios acerca del contexto social

en el cual el autor compuso su obra. De este modo, se ve en este poema a un Hesíodo descontento con la situación económica en la que se encuentra, sobre todo a raíz de la disputa con su hermano, sumada a una profunda desvalorización de la tierra –en la cual basaba su sustento y medio de vida– como contracara de un comercio floreciente. Pero además, hay una gran incomodidad del poeta pastor con el poder político que, en gran medida, interviene en dicha disputa injustamente.

De acuerdo con ello, en primer lugar, se advierte que las Musas invocadas en este poema son las del monte Helicón (vv. 1-2). Aquí hay una primera elección del poeta para situar su obra en la que se produce un alejamiento físico que se corresponde con un distanciamiento conceptual de las florecientes ciudades que, parecería, habrían propiciado esta nueva coyuntura que trajo penurias para Hesíodo. Asimismo, el alejamiento de la ciudad manifiesta un claro rechazo a la obsesión aristocrática por la guerra. Por contraste, aparece el sosiego de la campiña donde se realiza la invocación que busca paz y tranquilidad frente a la insupportable inestabilidad social producto de las guerras y luchas por el poder (Nelson, 2005: 338).

Por otro lado, en *Trabajos y Días* se puede atender a un pasaje que expresa una mirada negativa de la situación social del autor en ese momento, donde se pone de manifiesto una mirada totalmente pesimista sobre el porvenir que será producto del presente nefasto.¹¹ El pasaje (vv. 180-196) viene a continuación del mito de las edades que, en primer lugar, relata una clara decadencia desde un pasado glorioso hasta

11 La controversia en cuanto a la mirada pesimista o no pesimista de este pasaje puede aminorarse si se comprende que se trata de un pesimismo futuro basado en la situación vigente y no de un determinismo fatal e ineluctable. La realidad puede modificarse, he aquí la función del himno que pide por un cambio favorable. Pero no se modificará y seguirá empeorando hasta la peor decadencia si el presente sigue así.

la crítica situación que transita en la cual se han perdido los valores:

Ζεὺς δ' ὀλέσει καὶ τοῦτο γένος μερόπων ἀνθρώπων, εὖτ' ἂν γεινόμενοι πολιορκόταφοι τελέθωσιν. οὐδὲ πατὴρ παιδεσσιν ὁμοίος οὐδέ τι παῖδες, οὐδὲ ξεῖνος ξεινοδόκῳ καὶ ἑταῖρος ἑταίρῳ, οὐδὲ κασίγνητος φίλος ἔσσεται, ὡς τὸ πάρος περ. αἰψὰ δὲ γηράσκοντας ἀτιμήσουσι τοκῆας μέμψονται δ' ἄρα τοὺς χαλεποῖς βάζοντες ἔπεσι σχέτλιοι οὐδὲ θεῶν ὅπιν εἰδότες· οὐδέ κεν οἳ γε γηράντεσσι τοκεῦσιν ἀπὸ θρεπτήρια δοῖεν χειροδίκα· ἕτερος δ' ἑτέρου πόλιν ἔξαλαπάξει. οὐδέ τις εὐόρκου χάρις ἔσσεται οὔτε δικαίου οὔτ' ἀγαθοῦ, μᾶλλον δὲ κακῶν ῥεκτῆρα καὶ ὕβριν ἀνέρες αἰνήσουσι· δίκη δ' ἐν χερσὶ, καὶ αἰδῶς οὐκ ἔσται· βλάβει δ' ὁ κακὸς τὸν ἀρείονα φῶτα μῦθοισιν σκολιοῖς ἐνέπων, ἐπὶ δ' ὄρκον ὁμεῖται. ζῆλος δ' ἀνθρώποισιν ὀϊζυροῖσιν ἅπασι δυσκέλαδος κακόχαρτος ὁμαρτήσῃ, στυγερώπης.	180 185 190 195
---	--

Entonces Zeus destruirá esta generación de hombres mortales cuando, una vez nacidas, sus sienes canosas estén a la sazón. El padre no se parecerá a los hijos ni en nada los hijos al padre. El huésped no será confiable a su anfitrión, ni el compañero al compañero como tampoco un hermano será confiable como antes. Al punto, [estos hombres] deshonrarán a los ancianos padres, les reprocharán hablándoles con duras palabras, idesgraciados!, sin advertir la observancia de los dioses. Haciendo justicia violentamente ni siquiera retribuirían a sus ancianos padres la crianza. Uno saqueará la ciudad del otro, ningún favor habrá de aquel fiel al juramento, ni del justo ni del noble, sino que más bien los hombres respetarán a la insolencia y al obrante de hechos viles. La justicia estará en las manos y no habrá pudor. El malvado perjudicará al

más valeroso con discursos engañosos y además utilizará el juramento. El mal sonante Celo de siniestra voz que se alegra de la desgracia ajena acompañará a todos los miserables hombres.

Se trata, en efecto, de una crítica a los valores morales que el poeta considera se encuentran en declive. La justicia y la confianza en el prójimo (vv. 183-189) son estandartes que están próximos a perderse o subvertirse y la valoración del que obra bien y vive honradamente será ínfima (vv. 191-194). Esta mirada fatídica de la realidad social parece mostrar un claro desacuerdo con el contexto socio-político en el que el poeta se halla inmerso.

3. 2. Los βασιλείς

En *Trabajos y Días* hay referencias explícitas a los βασιλείς que son fuertemente denostados por Hesíodo (vv. 37-41, 259-265). Por el contrario en *Teogonía* el βασιλεύς es elogiado e identificado con Zeus. Hall (2013: 12) ha señalado que el término βασιλεύς va variando radicalmente su significado de un período a otro, pero es llamativo que ese cambio radical se da en un período de tiempo muy corto. De modo que dicha dinámica semántica puede dar la pauta de los grandes cambios políticos y sociales que se sucedieron en la época. En el período micénico, según los testimonios de las tablillas Lineal B, el βασιλεύς era apenas un oficial de bajo rango, diferente a lo que será en el período clásico, cuando dicho término se usará para denominar a un monarca o un magistrado elegido por un consejo. Ahora bien, como señala Hall (2013: 12), el mismo término en época arcaica no posee un valor de autoridad absoluta, sino más bien relativa. Hay muchos casos de utilización del término en que el βασιλεύς es uno más entre otros tantos. En este sentido, el βασιλεύς en esta época no sería más que un líder carismático

que accede a tal cargo por medio de sus virtudes y hazañas y no tanto un rey legitimado sobre bases religiosas o de ascendencia.¹² En efecto, el tipo de βασιλεῖς que podemos encontrar en *Trabajos y Días*, no es el de uno u otro monarca en particular, ni el de reyes en general, sino más bien, el de unos magistrados elegidos por una aristocracia naciente (en donde, en rigor, todavía no se ha conformado una sociedad claramente estratificada) a la que Hesíodo le cuestiona su accionar (Hall, 2013: 12-18).

No obstante, no lo ve así Hall, que si bien sostiene la presencia de una crítica hacia los magistrados en *Trabajos y Días*, declara, sin embargo, que en la *Fábula del Halcón y el Ruiseñor* (vv. 202-211) hay por parte del autor una defensa del derecho político de la aristocracia o elite gobernante. Sin embargo, frente a esto, parecería ingenuo no advertir que esta fábula consiste en una gran ironía contra los magistrados y las bases aristocráticas que los sostienen, además de ilustrar el rol del poeta (Hesíodo) frente al poder despótico:

νῦν δ' αἶνον βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς· 202

(...)

δαμονίη, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων· 207

τῆ δ' εἷς, ἧ σ' ἂν ἐγὼ περ ἄγω καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν·

δεῖπνον δ', αἶ κ' ἐθέλω, ποιήσομαι ἠὲ μεθήσω.

ἄφρων δ', ὅς κ' ἐθέλη πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν· 210

νίκης τε στέρεται πρὸς τ' αἰσχεσιν ἄλγεα πάσχει.

Y ahora contaré una historia a los mismos prudentes magistrados/reyes: (...) ¡Divino! ¿Por qué chillas? Pues te tiene en su poder alguien

12 En *Il.* 9.69, Nestor describe a Agamenón como "el mayor βασιλεύς", mientras Agamenón se describe a sí mismo como "mejor βασιλεύς que Aquiles" (*Il.* 9.160). Por otra parte en la *Odisea* se hace referencia a los muchos βασιλεῖς presentes en Ítaca en ausencia de Odiseo (*Od.* 1.394).

mucho más poderoso. Por donde yo te lleve irás por muy cantor que seas y si quiero te haré mi comida o te dejaré libre. ¡Insensato aquel que quiera igualarse a los más fuertes! Es privado de la victoria y además sufre dolores con vergüenza.

En este pasaje puede notarse la clara ironía del poeta hacia los magistrados tratándolos de sabios. Además se expresa una impotencia frente a un poder superior, circunstancia en la que ya no tiene sentido quejarse, pues no es posible hacer nada. Se muestra el rol de un poeta que queda relegado a la voluntad de los magistrados de un modo servil y, por otro lado, se muestra cómo la protesta o rebelión frente a tal situación tiene como resultado un castigo deshonoroso que claramente podría corresponderse con las penas económicas que Hesíodo está padeciendo y cuya causa atribuye primordialmente a la injusticia cometida por los βασιλείς.

Para poder dilucidar el significado de estos términos (plural y singular) es necesario, a la luz de su contraste entre *Teogonía* y *Trabajos y Días*, divisar la connotación que adquiere el término βασιλείς en el contexto de uno y otro poema. Esto es: la clave para poder comprender el significado de los términos quizás pueda hallarse en la aparente contradicción que se daría entre un elogio hacia los βασιλείς en la *Teogonía* y una fuerte condena de los mismos en *Trabajos y Días*.

Se ha discutido (*cf.* Clay, 2003: 6), por un lado, si es posible encontrar una evolución en el pensamiento del poeta beocio en donde se vería un Hesíodo alabando a los reyes en la *Teogonía* en un período de juventud y otro Hesíodo que rectifica y corrige sus posiciones del pasado en un poema de madurez como sería *Trabajos y Días*, dando así un giro en cuanto a su visión del mundo y, en efecto, de la esfera política. Igualmente, Clay (2003: 8-9) ha intentado salvar esta aparente contradicción presentando a las obras de Hesíodo

como modelos de textos interdependientes y complementarios donde las diferencias de celebración y condena hacia los βασιλεις en uno y otro poema son una cuestión de perspectiva que cada poema pretende dar.

Sin embargo, es posible notar que los βασιλεις nombrados en *Trabajos y Días* no son los mismos que se mencionan en la *Teogonía*. En efecto, los βασιλεις de *Trabajos y Días* son los magistrados reales, existentes de modo concreto en la realidad del mundo del poeta, pues a ellos se dirige concreta y directamente, singularizándolos en su contexto y descripción. Se trata de los magistrados con los que Hesíodo está tratando en su situación histórica, jurídica y económica del momento. Contra ellos protesta, a ellos condena, e impugna su accionar ético y político sostenido por una profunda amoralidad.¹³ De este modo, *Trabajos y Días* no es solo una protesta contra su hermano Perses, sino que es fundamentalmente una condena al orden imperante al que considera, por sobre todas las cosas, injusto. De manera que el mundo que retrata Hesíodo en *Trabajos y Días* es aquel lugar en donde el poeta sitúa su propia y concreta vida, aquejada por la injusticia y la impunidad. Se trata de un mundo humano muy alejado de los dioses, es decir, tan humano que se ha olvidado la relación genuina y originaria con el universo divino. Tal vez esta sea otra respuesta a la escasez de epítetos y advocaciones de los dioses en dicha obra.

Por el contrario, muy diferentes son los βασιλεις que aparecen en la *Teogonía*. Se trata, en efecto, de magistrados, funcionarios o lo que fueren, que no existen en el mundo actual y real del poeta tal como son representados en *Trabajos y Días*. Estos βασιλεις son unos magistrados ideales en los que Hesíodo está pensando en su pintura del

13 Cfr. *Trabajos y Días*, vv. 37-41, 259-264.

universo.¹⁴ Como he señalado más arriba, todo el cosmos trazado por Hesíodo en la *Teogonía* es un orden, un mundo o universo, ideal, perfecto, como se puede notar en el caso del Catálogo de las Nereidas (vv. 240-264), ya mencionado más arriba, representado por medio de divinidades que ilustran los rasgos más simples y elementales de la naturaleza que se encuentra totalmente divinizada. Y, así como el mundo natural se halla completamente divinizado, también el universo político se plantea en los mismos términos.

En este sentido, los βασιλεις que aparecen en la *Teogonía* son el modelo ideal de los magistrados que Hesíodo espera que advengan a la conducción política. Es el deseo de que estos βασιλεις se inserten en el orden divino actuando bajo la tutela de Zeus, garante, sobre todo, de algo que el poeta está pidiendo: la θέμις. De modo que hay un profundo anhelo de que la justicia llegue al mundo real de Hesíodo, mundo en el cual, como puede verse en *Trabajos y Días*, la justicia se halla claramente ausente.¹⁵

14 Cfr. *Teogonía*, vv. 80-96, 434.

15 En otras palabras, se trata más bien de algo opuesto a lo que se cree que es un cortejo laudatorio de los reyes Ptolomeos realizado por Calímaco en su *Himno a Delos*, y en su *Himno a Zeus*, estableciendo una correspondencia entre los reyes alejandrinos (contemporáneos al poeta de Cirene) y Apolo en una actitud claramente cortesana (cfr. Cal. *H. Del.* 188-190, *H. Zeus.* 79-90). Pues, por un lado, en *Trabajos y Días* hay un repudio a la clase gobernante con la que se convive y, por otro, en la *Teogonía*, hay una celebración de un paradigma político que no tiene correlato contemporáneo en la vida del poeta y que tiene como fin propiciar ese modelo ideal por medio de un poema que pide por su advenimiento. De este modo, se puede señalar en dónde buscar la tácita plegaria de este himno teogónico en honor a Zeus. Como se advierte, el pedido subyace a esta pintura ideal del cosmos hesiódico. Este himno consagrado a Zeus le está pidiendo al dios que advenga el orden de la justicia que él representa y mejor que nadie puede llevar a cabo. Por lo tanto, trazando un paralelo, el poeta, el himnista, está pidiendo por magistrados justos, incorruptibles, opuestos a los coetáneos que tanto lo están perjudicando en su vida. A su vez, el himno podría estar pidiendo por un rey, diferente del posible orden político de la época de Hesíodo conducido por caudillos guerreros junto con una aristocracia en ciernes, como ha señalado Hall (2013: 12-13). Probablemente sea el pedido por un rey con las características de Zeus cuyas virtudes de soberano son expresadas, en primer término, con sus epítetos y

Como he señalado más arriba, los epítetos y advocaciones dirigidos a los dioses en los himnos no son casuales. Estos intentan lograr el beneplácito del dios en cuestión que cuenta con facultades propias de su condición para poder conceder el pedido determinado. En este caso, en la *Teogonía* los epítetos y advocaciones dirigidos a Zeus entre otros son: ἐρισθενέος Κρονίωνος [muy poderoso Cronión], αἰγίοχον [portador de la égida], μητίετα [prudente Zeus], θεῶν πατήρ [padre de los dioses], εὐρύοπα [de amplia mirada], Κρόνου υἱὲ ἄναξ [soberano hijo de Cronos], θεῶν βασιλεὺς [rey de dioses].

Como se puede observar, dichas advocaciones, que buscan generar placer en el dios, son atributos que expresan las virtudes de un rey soberano. Los epítetos y advocaciones de Zeus son muchos y por lo demás variados en toda la tradición, pero aquí se han escogido aquellos que corresponden al sentido y función de la ocasión cultural del himno; en efecto, se trata de advocaciones políticas. Se está pidiendo un orden de justicia bajo la tutela de un rey con virtudes propias de un soberano que el poeta está invocando en la plegaria de este himno.

Por otro lado, los relatos presentes en la *Teogonía* que pretenden honrar a Zeus, enaltecen determinadas virtudes entre otras posibles. En este sentido notamos que los elogios propios de estos relatos, que van desde el nacimiento e infancia del dios hasta el ascenso al poder olímpico, se centran sobre todo en las ἀρεταί de índole política. Así, en el v. 49 se resalta que Zeus es el que más poder tiene entre los dioses. También se encuentra el ya mencionado reparto de prerrogativas (τιμαί) propio de un gobernante que delega funciones y poderes entre sus magistrados (vv. 72-74). Además, bien claro es el ejemplo del mito

advocaciones. No es casual que siglos más tarde en su *Himno a Zeus* Calímaco cite a la *Teogonía* adhiriendo a que "los reyes vienen de Zeus" (v. 79).

de Prometeo (vv. 535-616) que pretende, por un lado, elogiarse al dios, advirtiéndole que no es posible burlarse de él, mostrando los castigos que le sobrevienen a quien intente hacerlo, y por otro, trazar una correspondencia entre ese gobierno divino regido por Zeus y ese otro gobierno que el poeta está anhelando advenga a su vida que, con todo, sirve de advertencia para el actuar de los gobernados y, a su vez, para la legitimación de los eventuales gobernantes. En el mismo sentido, la Titanomaquia (vv. 617-720) es el claro ejemplo del poder y fuerza de Zeus que no pueden ser superados por ningún otro dios por más terrible y poderoso que sea. Se trata, una vez más, en este mismo sentido de correspondencia y de paralelismo, del pedido por un gobierno fuerte, invencible, que pueda soportar cualquier intento de desestabilización que era muy frecuente en tiempos de Hesíodo.

Además, no es casual que tales juramentos deban hacerse en nombre de la terrible diosa Estigia, y con ello poder infundir el terror ante cualquier intento de transgredir la ley, cosa necesaria para el normal establecimiento y funcionamiento de una estructura social y política. En rigor, no sabemos si esta práctica se desarrollaba en el contexto de Hesíodo o, en todo caso, era anterior a su tiempo, pero de la que, no obstante, él tiene noticias por medio de su acervo tradicional. Lo cierto es que el poeta quiere reivindicar el genuino y noble sentido de esta práctica perdida, desvirtuada o deslegitimada en su tiempo. Así, en los vv. 8-10 de *Trabajos y Días* se observa una plegaria directa que va en esta misma dirección:

Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπέρτατα δώματα ναίει.
κλυῖθι ἰδῶν αἰῶν τε, δίκη δ' ἴθυνε θέμιστας
τύνη·

10

Zeus altinonante, que habita las altas moradas, escucha atendiendo y reconociendo; tú restablece las leyes divinas mediante justicia.

Aquí puede observarse nuevamente un pedido de que una estructura política legítima pueda ser llevada a cabo y que, ante un hecho de corrupción, dicha estructura actúe con justicia, apartando del cargo a quien no cumpla con la ley. Pues aquí está otro de los ejes principales de la *Teogonía*, a saber, la justicia, la cual adviene con el ascenso de Zeus al poder, opuesto al eje de *Trabajos y Días*, donde hay una clara protesta contra la injusticia presente en el tiempo del poeta. La injusticia se termina cuando logra establecerse el gobierno de Zeus como único soberano de los dioses que, por otra parte, pone a fin a un conflicto que posiblemente era muy común ante los ojos de Hesíodo: el problema de la sucesión (Hall, 2013: 12-13). Con la llegada de Zeus al poder por medio de un linaje divino que remite a Cronos y Urano, se intenta legitimar un gobierno que ya no sea alcanzado por medio de las hazañas, proezas o el carisma de ciertos caudillos. Como señala Hall (2013: 11-12), aproximadamente por los siglos VIII-VII a. C. el énfasis estaba puesto en la persona misma y no tanto en el cargo genuino, que en épocas posteriores pasará a tener una importancia mayor que la persona física.¹⁶

16 Por otra parte, en los vv. 793-804 de la *Teogonía*, aparece una clara alusión a una práctica política muy frecuente en la época de Hesíodo: el juramento y la convocatoria de un consejo. Allí se intenta legitimar lo que podría llamarse en términos modernos un "pacto social". Un pacto tal que se basaría en algo de lo que –debido a la posible demagogia y los cambios sociales abruptos, junto con el incipiente desarrollo de la escritura– desde un tiempo no muy lejano a Hesíodo, había comenzado a declinar su valor: la palabra. En el mismo sentido de una plegaria que subyace al poema, encontramos aquí un pedido por revalorizar la palabra y con ello legitimar los juramentos, herramienta de coerción política. Posiblemente sea esta descripción alegórica del mundo de los dioses la que se corresponda con una práctica histórica por la cual los miembros del Consejo, magistrados, ancianos o aristócratas, si faltaban a su juramento, quedaban relegados durante nueve años de ejercer el derecho político activo, propio de las élites gobernantes, que a su vez

4. Conclusiones

En suma, la *Teogonía* se presenta como un poema unificado por un eje temático que no es otro que el encomio a Zeus. Esta alabanza, aunque con forma y estilo propios (y no siempre adecuándose a los patrones compositivos del corpus himnódico supérstite) reviste las características propias de la himnodia griega antigua. En efecto, la *Teogonía* es un himno consagrado a Zeus. Como con todo himno, el poeta pretende alcanzar la *χάρις* del dios por medio de los recursos retóricos enumerados más arriba. A su vez, se intenta establecer una relación de reciprocidad entre el himnista y el dios a quien se dirige el poema. En otras palabras, la pretensión del alcanzar la *χάρις* del dios tiene como fin obtener un favor que es expresado por medio de un pedido en el conjunto de la plegaria. Si el canto himnódico tiene éxito, el dios en cuestión concederá el pedido del poeta.

Ahora bien, en la *Teogonía* la plegaria, como se ve, no aparece tan claramente explicitada como en otros himnos tradicionales. Pues, así como en este mismo poema la unidad está dada por el sentido subyacente a lo largo de todo el canto que va dando una coherencia de conjunto (y que en líneas generales constituye una alabanza a Zeus), la plegaria tampoco se halla en la superficie y en ese caso se debe hacer un esfuerzo para discernir en qué momento se hace patente. De este modo, se observa en mi lectura cómo la plegaria atraviesa todo el poema (manifestándose desde las advocaciones elegidas con cuidado y precisión hasta el advenimiento de la justicia por medio del gobierno de Zeus) y ella misma se vislumbra en mayor grado cuando el poema se comprende en su contexto de producción. Para ello

podría por esos tiempos ponerse en jaque con la mayor participación activa del *demós*, fruto de los nuevos tiempos y cambios en las estructuras sociales (cfr. Hall, 2013: 16-17).

fue necesario recurrir a *Trabajos y Días*, lo cual me permitió echar luz en torno al contexto biográfico de Hesíodo. Allí he trazado un claro contraste entre los βασιλεῖς de ambos poemas. Por un lado, en *Trabajos y Días*, señalé que estos eran condenados y denostados, y que eran presentados en gran medida como los responsables de la penosa situación económica del poeta, estableciéndose así un correlato real entre los βασιλεῖς del poema y los sujetos históricos. Y por otro, en la *Teogonía*, aquellos βασιλεῖς idealizados no tienen un correlato con la coyuntura política en la que se encuentra el poeta, sino que más bien se trata de un fuerte anhelo que se cristaliza en una idealización sin una correspondencia en la realidad terrena. De este modo, se pudo notar que la plegaria reside en el pedido al dios por el advenimiento de un βασιλεύς o unos βασιλεῖς de tales características, haciéndose patente por medio de los constantes elogios (en todas sus formas posibles) de las virtudes y caracteres de índole política del dios a quien está dirigido el himno: Zeus.

CAPÍTULO 3

Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega

Alejandro Abritta

1. Introducción

La crítica contemporánea da por supuesto generalmente que los himnos en hexámetro tienen un *status* peculiar dentro del corpus himnódico supérstite de la Grecia Antigua. Por ser extremadamente narrativos, o particularmente literarios, o simplemente sectarios, han sido sistemáticamente rechazados como ejemplos verdaderos de poesía ritual o cultural.¹ En algunos casos, sin embargo, las últimas décadas han visto surgir posiciones que cuestionan este relegamiento, mayormente por la vía de ubicar para alguno de los himnos conservados una ocasión ritual particular.² La posición mayoritaria, sin embargo, ha cambiado poco, y aunque algunas variaciones de ella han complejizado la relación entre la himnodia en hexámetro y la esfera de lo

1 Todos estos rechazos pueden hallarse en Furley y Bremer (2001: 41-50).

2 Esto ha sucedido particularmente en los casos de los *Himnos Homéricos* (cfr., por ejemplo, Leduc, 2005, sobre el *Himno Homérico a Hermes*; Janko, 1982:112-114, sobre el *Himno Homérico a Apolo Delio*) y de los *Himnos* de Calímaco (cfr., por ejemplo, Torres, 2003, sobre el *Himno a Apolo*).

religioso,³ no por ello se ha abandonado la idea de que no tenía un rol en el plano cultural.

Es indiscutiblemente cierto que hay un aspecto de esta postura que se adecua bien a la naturaleza del corpus supérestite: los himnos en hexámetro no exhiben, en general, la estructura regular del resto de los himnos griegos, constituidos por una invocación al dios o los dioses, un argumento que intenta persuadirlo o persuadirlos y la formulación de un pedido que cierra el texto (*cfr.* Bremer, 1981; Race, 1982). Muy rara vez presentan las estrategias típicas de la himnodia⁴ y, si muestran su tripartición estándar, lo hacen aparentemente como una mera formalidad. La dificultad para hallar una explicación de este fenómeno, habiendo casos registrados de plegarias en hexámetro que respetan claramente las reglas de la himnodia,⁵ ha sugerido una división del corpus himnódico entre “himnos culturales” e “himnos rapsódicos”,⁶ donde los segundos serían poco más que un entretenimiento y una muestra mínima del respeto debido a los dioses.⁷

Me propongo en el presente trabajo ofrecer una explicación que evite tener que utilizar esta clasificación para solucionar los problemas que la himnodia hexamétrica ofrece. Se observará rápidamente que la propuesta del presente estudio no está libre de inconvenientes; sin embargo, las ventajas y el poder explicativo de las hipótesis

3 Pienso en particular en la postura de Clay (2012, y en general todos sus trabajos), que habla sobre los *Himnos Homéricos* como “himnos teológicos” pero no himnos culturales.

4 Enumeradas en Bremer (1981: 196).

5 Básicamente, aquellas que aparecen en *Iliada* y *Odisea*, sobre las cuales *cfr.* Pulleyn (1997: *passim*) y los trabajos en la primera parte de Crespo y Martignone (2014).

6 Furley (1995: 29-30); y Furley y Bremer (2001: 1.1-49, esp. 1-5) y en general toda la bibliografía sobre el tema.

7 De ahí la usual ubicación de los *Himnos Homéricos*, por ejemplo, como preludios a los cantos épicos (*cfr.* Càssola, 1997 [1975]: xii-xx, y Faulkner, 2011a: 16-19) o himnos simposíacos (Clay, 2012: 318-320).

que aquí se expondrán sugiere que, al menos como alternativa a la idea de que los griegos cantaban himnos por dos razones completamente diferentes, merecen ser exploradas.

2. La plegaria y el catálogo hexamétrico

Probablemente la definición más antigua de “himno” conservada es la de Platón, *Leyes* 700b, que afirma que se llama himno a una especie de canción (εἶδος ᾠδῆς) que consiste en plegarias a los dioses (εὐχαὶ πρὸς θεοῦς). Su precisión puede verificarse en el hecho de que dos mil años después Bremer (1981: 193) la repite casi textualmente:

Algunas plegarias eran (...) cantadas al participar en *performances* culturales, ya fuera por la comunidad entera o por un coro de intérpretes. A este tipo de plegarias yo lo llamo “himnos”.⁸

8 “Some prayers were (...) sung in the participation of cultic performances by either the entire community or by a chorus of performers. This type of prayers I call ‘hymns’.” Pulleyn (1997: 44-47) ha objetado que este tipo de definiciones falla porque no todos los himnos son plegarias, dado que no todos piden algo. Comparto con Furlley (2007: 118) que esta crítica malentende la noción amplia de plegaria que las definiciones suponen (cfr. abajo, n. 12, sobre el concepto de χάρις). Una definición alternativa como “alabanza a los dioses”, expuesta en Van den Berg (2001: 13-18), se desentiende del hecho de que, por ejemplo, es impensable que un texto de tres líneas, como el *Himno Homérico* XIII, pueda haber sido considerado en algún momento una “alabanza” a la diosa. (Nótese que, haya sido o no el texto de hecho cantado alguna vez, el que haya sido incluido en la colección de por sí sugiere que alguien en algún momento lo consideró un himno.) Por otro lado, el contraejemplo que ofrece Pulleyn (1997: 47) (el único disponible, merece señalarse) a la definición platónica, el *Himno Homérico a Ártemis* (IX), que no tiene un pedido, ni siquiera uno formular, no solo es excepcional sino que forma parte del grupo de textos dentro de la colección cuyos finales han sido conservados en forma peculiar, las más de las veces duplicados (como en los himnos I, XVIII, etc.) pero quizás en este caso omitido. Obsérvese que, de hecho, hay otro caso en la colección, si bien más polémico, de omisión de una parte completa de un himno: el de la invocación del *Himno a Apolo Delfico*. Cfr. sobre el tema A Britta (2012).

En estas definiciones, como puede notarse, el elemento religioso está fuertemente presente. No solo en la mención de los ritos culturales en la propuesta por Bremer, sino en particular en la derivación del himno de la plegaria. Una plegaria es un pedido realizado a un dios o a alguna otra fuerza superior.⁹ Pero, naturalmente, lo que las definiciones excluyen es un estudio detallado de cómo un pedido tan esquemático como el que cita Aristeneto, *Epístolas*, 1.16.19-21,¹⁰ puede derivar en algo tan complejo como el Fr. 1 de Safo (el famoso “Himno a Afrodita”), y mucho menos en un corpus tan sofisticado y variado como el de los *Himnos Homéricos*. Cantar una plegaria puede no ser más que poner esa plegaria en verso, pero evidentemente ya este mínimo gesto sugiere una tendencia de desarrollo que eventualmente desemboca en obras de arte mucho más sofisticadas.

La explicación es sencilla. El principal objetivo de la plegaria es obtener aquello que se pide, y el medio fundamental que se utiliza es la propiciación del dios. Como sugiere Furley (2007: 119), la inclusión de la música y de estructuras poéticas más sofisticadas en la forma básica de un pedido a una divinidad es en sí misma una manera de lograr esta propiciación:

9 Sobre la plegaria en la Antigüedad, *cf.* Versnel (1981) y Pulleyn (1997). Es importante notar que se utiliza aquí una noción amplia de pedido. Versnel incluye en su catálogo desde simples demandas por un determinado bien hasta las más abstractas plegarias de agradecimiento, donde, si bien formalmente no se pide nada, en realidad el pedido implícito de protección continua es la fuerza guiadora. Nótese, en este sentido, que la tradición épica nos ha legado un ejemplo muy claro de la relación ideal entre un hombre y una deidad: el de Odiseo y Atenea. Es plausible pensar que cualquier apelación a los dioses, incluya o no una demanda específica, en última instancia pretende reproducir este tipo de relación.

10 οὐ τοίνυν, ὃ Ἔρως (δύνασαι γάρ), αὐτὴν παρασκευάσασον πρῶτην αἰτήσαι καὶ προτρέψαι καὶ καθηγήσασθαι πρὸς εὐνήν. [Tú, Eros (pues puedes), concédeme el llamarla en primer lugar y persuadirla y conducirla al lecho.].

El himno (...) era un *ágalma* por derecho propio, una cosa hermosa, diseñado (...) para complacer los ojos y los oídos del dios. Se concebía como un *entretenimiento* para el (los) dios(es), un regalo diseñado por un lado para tentar al dios a asistir (...) y por el otro para inclinar su mente hacia un ánimo placentero de benevolencia a la comunidad (...). De esta forma, el himno es parte del sistema de *charis* recíproca que muchos filólogos han reconocido en la religión griega.¹¹

La diferencia fundamental entre un himno y una plegaria es, en este sentido, no la forma, sino el hecho de que un himno busca complacer estéticamente a su destinatario (y a cualquier otro oyente). Por ello las plegarias en hexámetro o en otros versos incluidas en poemas más extensos (como las que se hallan frecuentemente en *Ilíada*) no son himnos, a pesar de no estar en prosa.

Ahora bien, esto explica en forma relativamente simple el desarrollo de lo que usualmente se denomina “himnodia cultural”. De hecho, en la medida en que los *Himnos*

11 “The hymn (...) was an *agalma* in its own right, a beautiful thing, designed (...) to please the god’s ear and eye. It was intended as entertainment for the god(s), a treat designed on the one hand to tempt the god to attend (...) and on the other to sway his mind to a pleasant mood of benevolence toward the community (...). In this way, the hymn is part of the system of reciprocal *charis* which many scholars have recognized in Greek religion.” El sistema de *xáρις* recíproco al que se refiere Furley es claramente aquello que justifica que himnos sin un pedido particular sean plegarias con todo derecho: para los griegos, no se podía invocar a los dioses simplemente como una ayuda para cumplir objetivos puntuales, se necesitaba complacerlos regularmente para poder llevar una existencia tranquila. *Cfr.* sobre el tema Race (1982: 8-10) y especialmente al propio Furley (2007: 124-127). Es, precisamente, el hecho de que el himno se desarrolla con el objetivo de ganarse la buena voluntad divina lo que hace que su estatus esté entre el de la plegaria simple y el sacrificio, como propone Pulleyn (1997: 49-55); sin embargo, el autor ofrece una perspectiva extremadamente reduccionista cuando afirma que, dado que el himno es un regalo (*ἄγαλμα*) a los dioses, no puede ser considerado un pedido, sino que solo puede decirse que “incluye” un pedido. La definición “plegaria cantada” intenta, justamente, señalar que la himnodia tiene un estatus que trasciende el de una mera solicitud; no quiere decir, por lo tanto, que el himno es simplemente un pedido en verso.

Homéricos cortos son básicamente plegarias en hexámetro,¹² la pretensión de complacer al dios también podría explicar razonablemente bien cómo surgieron estos textos. Se podría extender la propuesta, y proponer sencillamente que los himnos hexamétricos con largas narraciones surgen a partir de la base de estas pequeñas composiciones, pero entonces se tendrían que explicar muchas cosas para las cuales esta conjetura no da razón alguna, como por qué de un pequeño pedido en hexámetro se pasa a extensos relatos sobre una aventura de alguno de los dioses. Nótese, además, que esta explicación, la única disponible para el desarrollo de los *Himnos Homéricos*,¹³ solo sirve, precisamente, para este corpus, y no tiene nada para decir de otros grupos de himnos en hexámetro como los *Himnos* de Calímaco, los *Himnos Órficos* o los *Himnos* de Proclo, por no hablar de la evidentemente himnódica *Teogonía* de Hesíodo.¹⁴

Resulta claro, por lo dicho, que hay una brecha que salvar entre el desarrollo natural de la himnodia a partir de la plegaria y el surgimiento de la tradición de himnos narrativos más o menos extensos en hexámetro. El puente para salvar esa brecha es, precisamente, el propio hexámetro. En principio, esto es porque la cuestión del origen de la himnodia en este metro resulta más complicada de lo que parece a primera vista. Se asume tradicionalmente que los aedos cantaban himnos como cantaban relatos épicos,¹⁵ pero no

12 Como ha propuesto y probablemente demostrado De Hoz (1998). Sobre la clasificación de los *Himnos Homéricos* por su extensión que se utiliza a lo largo de todo este trabajo, *cfr.* Torres-Guerra (2002-2003).

13 La proponen, por ejemplo, Notopoulos (1962: 341-343) y De Hoz (1998: 63 y ss.).

14 *Cfr.* Prada en este volumen y Mondí (1984: 327-329) que, sin el énfasis que se justificará aquí más adelante, comparte la idea de que la *Teogonía* pertenece a la misma tradición de cantos a los dioses que los *Himnos Homéricos*. *Cfr.* también abajo, en la segunda sección de este trabajo.

15 De hecho, este supuesto hoy completamente extendido, requirió también en algún punto una demostración; *cfr.* Notopoulos (1962).

hay una buena explicación de esto. Naturalmente, es plausible sugerir que no se necesita una explicación: tampoco la tenemos para las épicas; sin embargo, en el caso de la himnodia el problema es más significativo, dado que no existe una tradición épica ajena al hexámetro, y sí existe una extensa tradición himnódica por fuera de este. La objeción inversa también podría plantearse: si es necesario explicar la adopción del hexámetro para la composición de himnos, ¿por qué no lo es explicar la adopción de cualquier otro metro? Este es, sin duda, un problema más difícil, pero no deja de ser cierto que, hasta donde se puede rastrear, la himnodia griega arcaica usó esencialmente metros líricos (incluyendo las estrofas sáficas y alcaicas), que ofrecen una libertad sustancialmente mayor que el restrictivo esquema del hexámetro. Sin constituir una explicación, el hecho de que estos metros estuvieran destinados a composiciones breves y esencialmente ocasionales sugiere que eran más apropiadas para producir himnos.

Porque, de hecho, ¿para qué era utilizado el hexámetro? El corpus supérstite más antiguo es el constituido por las épicas homéricas, lo que sugiere que el metro estaba destinado al canto de los hechos de los héroes. Sin embargo, existen rastros en los textos que sugieren que el uso más primitivo del metro es la construcción de catálogos.¹⁶ Los catálogos de las naves y de héroes troyanos en el canto segundo de *Iliada* son un ejemplo muy claro de esta ascendencia, pero también se observa en catálogos impropios como las listas de héroes muertos en batalla (*cfr.* Beye, 1964), los juegos de los aqueos en *Il.* 23 y la enumeración de aventuras de Odiseo

16 La propuesta es originalmente de David (2006: 189-191). Naturalmente, por "catálogos" entiendo aquí siempre "catálogos heroicos". También es necesario aclarar que no pretendo establecer una oposición entre épica y poesía catalogar (sería absurdo e inconsistente con la evidencia), sino especificar que el formato original de los cantos épicos de los que apenas se conservan las obras homéricas era el catálogo.

en *Od.* 23 (vv. 310-341), que es la versión no expandida de los cantos 9 a 12.¹⁷ De hecho, algunos usos posteriores del hexámetro sugieren que la tradición conservó la memoria de este origen.¹⁸

Se podría objetar que para la época de los primeros *Himnos Homéricos*,¹⁹ la tradición hexamétrica había desarrollado un sistema de expansiones que, alcanzando en la *Iliada* y la *Odisea* su punto más elevado, permitiría sin dificultad componer un himno en hexámetro. Sin embargo, existen dos problemas con respecto a esto. El primero, sabiendo que las épicas homéricas eran excepciones a la regla, como sabemos a partir de los comentarios de Aristóteles en *Poet.* 1451a16-29 y 1459a30 y ss., no se puede saber hasta qué punto lo eran. Aristóteles destaca la unidad argumental en torno a un tema de la *Iliada*; en la *Odisea* es razonable pensar que lo que se observa es una sofisticación de las estrategias compositivas dominantes.²⁰ Es probable, por lo que se sabe de ella (*cf.* Burgess, 1996, y sus numerosas referencias), que la épica del Ciclo fuera más bien una sumatoria de pequeñas historias agrupadas en torno a ciertos temas. En este tipo de poemas, el origen catalogar seguramente estaba mucho más presente.

17 El proceso de expandir y contraer historias es propio de las tradiciones orales, y por lo tanto no exclusivo de aquellas que son catalogares (como se postula lo es la griega). Sin embargo, es probable que sea este rasgo lo que justifica la introducción de una lista de aventuras dentro de la narración ya expandida.

18 Pienso en particular en las *Metamorfosis* de Ovidio, único poema en hexámetro compuesto por un elegíaco latino. El uso del dístico elegíaco para la construcción de catálogos mitológicos, pero sobre la base de la fraseología homérica y hesiódica, extendido en la época helenística, es otro ejemplo, si bien más debatible, de esta memoria. Sobre estos catálogos elegíacos, *cf.* Cameron (1992).

19 Sigo la datación de las obras conservadas en hexámetro arcaico de Janko (1982).

20 No puedo extenderme aquí sobre la unidad argumental de la *Odisea* más allá de la que provee el eje de su personaje central. Parece claro, no obstante, que el texto no es simplemente una amalgama de cosas que le sucedieron a Odiseo, lo que el mismo Aristóteles señala en el primero de los pasajes mencionados.

El segundo problema es bastante más sencillo: las épicas homéricas, aun si no tuvieran la intrincada trama narrativa que tienen, son largas narraciones en hexámetro, no (relativamente) breves cantos a los dioses. Estos inconvenientes hacen pensar que los compositores de himnos no tenían ninguna razón para adoptar el hexámetro, y llevan de vuelta a la pregunta de por qué lo hicieron.²¹ Para alcanzar una explicación satisfactoria hay que encontrar el punto exacto en donde la motivación fundamental del himnista, el complacer a los dioses, se encuentra con los orígenes del metro de las épicas. Ese punto está en el cielo.²²

La teoría coral postula que el origen del hexámetro está en un baile tradicional griego, aún hoy importante, el *σικυτός*, una danza circular, de paso dactílico, con la peculiaridad de que en cada secuencia de pasos en el giro de los bailarines estos hacen una retrogresión, esto es, una detención y un pequeño retroceso. La correlación entre un *σικυτός* de diecisiete pasos y el hexámetro dactílico puede verse en la Figura 1.

Nótese que los símbolos estándar para larga y breve no se refieren aquí solo al metro, sino que también representan los pasos del baile, lo que explica por qué no se ha indicado

21 Existe, por supuesto, una explicación meramente instrumental: teniendo un complejo sistema formulaico para componer épica, resultaría fácil componer himnos. Sin embargo, esta explicación deja de lado con demasiada facilidad las diferencias entre los géneros y supone equivocadamente que el sistema formulaico de los himnos es exactamente el mismo que el de las épicas.

22 La cuestión del origen del hexámetro es demasiado extensa y demasiado compleja como para tratarla aquí. Adoptaré en este trabajo los principios de la teoría coral (*cf.* David, 2006 y Abritta, 2010), en cuyo marco teórico este se halla inserto. Merece señalarse que, a pesar de la idea establecida de que existe una explicación general para el origen del metro provista por la colometría, una revisión mínima de la bibliografía demuestra rápidamente que de hecho hoy coexisten al menos tres teorías, y que entre ellas hay diferencias radicales (*cf.* especialmente Fantuzzi y Pretagostini, 1996).

la posibilidad de contraer los arsis,²³ que no existe en la danza. En el *συρτός* moderno no hay un número específico de pasos en cada secuencia (David, 2006: 107), pero esto no es un problema para la teoría porque un *συρτός* de diecisiete pasos es perfectamente aceptable.²⁴

La pregunta que surge es cuál es la lógica detrás de este baile, por qué este giro con una retrogresión incluida. La explicación más plausible es que los bailarines imitan, con su movimiento circular retrogresivo, el movimiento de los astros. Como se observan desde la Tierra, los planetas se mueven con lo que se denomina “movimiento retrógrado aparente”, que la figura 2 ilustra con los casos de Marte y Mercurio.

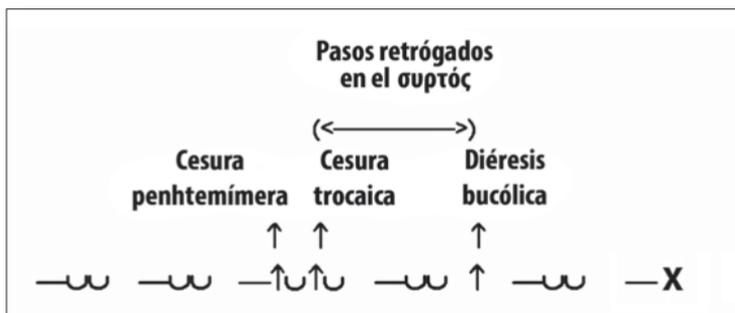


Figura 1. Correlación entre el *συρτός* y el hexámetro dactílico.

23 Uso la terminología tradicional, hoy casi abandonada, por razones sobre las que no me puedo detener aquí. Por arsis me refiero a la posición débil del dactilo (esto es, al par de breves capaces de contraer en una larga); por tesis a la posición fuerte (la *longum persistens* o *princeps*).

24 Que el hexámetro era visto por los antiguos como una secuencia de diecisiete pies es claro no solo por el nombre que eligieron darle (basado en la idea de que los elementos constitutivos del metro eran seis dactilos), sino también en el testimonio del *Epinomis* (991b y ss.) de Platón y de *Metafísica* 1093a29-1093b1 (cfr. también David, 2006: 94-102). Podría pensarse que, como sugieren Devine y Stephens (1994: 424-427), la extensión de la línea estuviera definida por la extensión regular de una oración, y que eso llevó a los poetas y a los bailarines a estandarizar la extensión de la secuencia. Perdida la conexión entre el baile y la poesía, esta estandarización fue abandonada, y de ahí la variación en el baile contemporáneo.

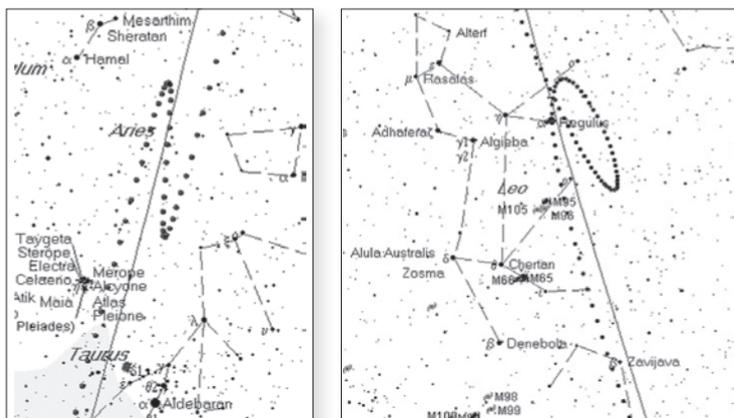


Figura 2. El movimiento de los planetas Marte y Mercurio para el ojo desnudo.

Como puede observarse, los astros, en su giro en torno a la Tierra, también realizan una detención y un retroceso, para luego retomar su camino. Si este es el origen del baile, como es probable,²⁵ se entiende fácilmente por qué los himnistas se vieron tentados a utilizar el hexámetro para componer su poesía. El metro, basado en la danza, a su vez basada en el movimiento de los planetas, es un medio para poner en contacto al hombre con la divinidad, en el proceso de imitarla.²⁶ Por qué los poetas lo utilizaron para componer himnos es, por lo tanto, una cuestión para la cual contamos ahora con al menos una respuesta posible. Sin embargo, los problemas señalados para adaptar la forma himnódica al hexámetro persisten, a pesar de esta voluntad,

25 No hay demasiada evidencia para confirmar esto, habida cuenta de la antigüedad del *συπτόξ*. Existe, sin embargo, una tradición, que empieza al menos en *Timeo* 40c y es particularmente importante en Proclo (cfr. Moutsopoulos, 2004), de utilizar los términos *xopeía* y *xopeúw*, referidos principalmente a la danza y el canto, para hablar del movimiento de los planetas.

26 No puedo demostrar aquí que el hexámetro, tanto formalmente como a nivel de contenido, conserva rasgos fundamentales de la danza. Sobre el tema, cfr. David (2006: 94-137 y 172-207), Abritta (2010) y Abritta y Torres (2013).

y es necesario analizar las composiciones supérstites para descubrir cómo lograron los poetas compatibilizar un metro usado fundamentalmente para cantar catálogos con un género cuyo origen es la plegaria.

3. Estrategias arcaicas de composición de himnos en hexámetro

Identificar las diferentes maneras de componer himnos en hexámetro en la época arcaica ofrece el inconveniente de que hay una profunda ausencia de evidencia sobre el tema. Furley (2011: 217-218) propone, tras un análisis de testimonios indirectos sobre la poesía no conservada de este período, una hipótesis que, a pesar de sus inconvenientes, es un buen punto de partida para analizar qué estrategias desarrollaron los compositores de himnos para elaborar sus composiciones:

El tipo dominante de himno hexamétrico a los dioses en este período es probablemente el poema teogónico que narra la genealogía de los dioses y cómo llegaron a tener sus poderes actuales.²⁷

A partir de este punto, y siguiendo la hipótesis de Clay (1989) de que los *Himnos Homéricos* largos y medios son en realidad una colección de textos que narran cómo se fue estableciendo el panteón olímpico, el crítico intenta demostrar que este corpus es también una teogonía. Aunque el fundamento de esta propuesta está viciado, en la medida en que no hay suficiente evidencia ni de las variaciones de las teogonías arcaicas ni de otros himnos en hexámetro

27 "The dominant type of hexametric hymn to the gods in this period is likely to have been a theogonic poem narrating the genealogy of gods and how they came to assume present powers."

narrativos que permitan contrastar si la colección conservada tiene alguna peculiaridad, por no mencionar el hecho de que hay que violentar largamente la interpretación de los textos supérstites para adecuarla a la hipótesis,²⁸ es útil para recordar que el género de la teogonía estaba en realidad mucho más extendido de lo que sugieren las obras conservadas.²⁹

Esto responde perfectamente a lo señalado en la sección anterior. Si las extensas narraciones catalógicas en hexámetro sobre los héroes, sus linajes o sus hechos deben convertirse en himnos, la manera más sencilla de hacer esto es componer extensas narraciones en hexámetro sobre los dioses, sus linajes o sus hechos. Las teogonías son exactamente eso. Esto a su vez explica por qué el texto transmitido de la de Hesíodo termina conectando directamente con un catálogo heroico: la composición de teogonías no es más que una extensión natural del trabajo fundamental del rapsoda de la época arcaica.³⁰

28 Cfr. por ejemplo Abritta (2012: 7-9), en particular sobre el caso del *Himno Homérico III*, pero con alcance general.

29 Con respecto a este problema, es importante notar que el ejemplo por excelencia de teogonía griega, esto es, la *Teogonía* de Hesíodo, sirve solo con grandes precauciones como evidencia para el estudio del género. Si bien exhibe aspectos que seguramente eran comunes a toda la tradición teogónica (la centralidad de las genealogías y la ausencia del esquema tripartito de la plegaria, por ejemplo), no se puede saber hasta qué punto se desviaba de los esquemas compositivos probablemente estandarizados en la época. Si el hecho de que fuera conservado con preferencia al resto de los textos es para el caso de este poema, como se sabe que es para las épicas homéricas, un indicio de su excepcionalidad, entonces difícilmente pueda asegurarse que es un ejemplo no-marcado, recurriendo a la terminología lingüística, de teogonía de la época arcaica.

30 Evidentemente, esto no implica de ninguna manera que el género mayor de la teogonía haya surgido en Grecia estrictamente ligado al hexámetro, tomando en cuenta lo que sabemos de la presencia de este tipo de textos en las culturas antiguas (cfr. en particular los textos reunidos en Duchemin, 1995). Sin embargo, es imposible saber qué forma tenían las teogonías pre-hexamétricas en Grecia, y es bastante seguro que la asociación con el metro heroico se da mucho antes de los primeros registros poéticos, y probablemente también antes de la

Por supuesto, esta hipótesis tiene inconvenientes de ambos lados de la tradición. Por un lado, desde el punto de vista de la épica se podría preguntar por qué un texto que tiene todos los rasgos formales del género y carece de los de la himnodia (esto es, el mencionado esquema tripartito) debería ser considerado parte de esta última y no del género heroico. En otras palabras, habida cuenta de que las teogonías parecen más épicas que himnos, ¿por qué deberían ser consideradas himnos y no épicas? La explicación debe trascender el aspecto formal. Hasta donde es posible conjeturar, puede postularse que, como estrategia primitiva y relativamente básica, los compositores de teogonías estaban más preocupados por mantener sus esquemas compositivos tradicionales que por adaptarse estrictamente al de los himnos. Sin embargo, el tomar la decisión de cantar a los dioses y no a los héroes no puede tomarse a la ligera. Es el tema de las teogonías el que garantiza que hay, por así decirlo, una intención himnódica por detrás de su composición.

Puede resultar ilustrativa la analogía con el desarrollo del automóvil en el siglo XIX. Sin lugar a dudas, un carro impulsado por un motor es un automóvil; no obstante, el diseño de los primeros vehículos mecánicos era indiferenciable del de las carretas de la época, pensadas para ser arrastradas por caballos. Formalmente, los primeros automóviles eran carretas, pero la intención fundamental en su desarrollo, esto es, que fueran impulsados por medios mecánicos, los convertía en algo completamente diferente. El proceso es en extremo comparable al desarrollo de la himnodia arcaica. Los autores que deseaban utilizar el hexámetro para componer himnos no podían

conformación de una mitología panhelénica. La teogonía en Grecia es, desde muy temprano, un género hexamétrico.

imaginarse un texto en hexámetro que no fuera un catálogo heroico³¹ (esto es, una carreta), y sus herramientas de trabajo (el sistema formulaico, fundamentalmente) no servían para componer otra cosa. La intención de cantar a los dioses (esto es, el motor de los poemas) garantiza, sin embargo, que lo que estaban haciendo era algo completamente nuevo.³²

El problema desde la perspectiva de la himnodia es más sencillo en principio, pero no debe ser dejado de lado. Si las teogonías son cantos a los dioses y usan las historias de la tradición de himnos,³³ ¿por qué no considerarlas simplemente himnos, por qué asignarles un *status* especial? En principio, porque el hecho de cambiar de metro poético es tan significativo como el de cambiar de tema. El hexámetro tenía un valor peculiar en la época arcaica como transmisor de la tradición heroica, y componer un texto en hexámetro implicaría seguramente mucho más que adoptar una estructura formal. Más allá de esto, sin embargo, está el problema más obvio de que las teogonías exhiben limitaciones prácticas para ser himnos en el

31 Existe, por supuesto, el ejemplo de las épicas homéricas, pero la cronología de este desarrollo sitúa a las primeras teogonías antes que estos poemas y, además, no debe olvidarse que la *Iliada* y la *Odisea* eran textos excepcionales, como demuestra el simple hecho de que son las únicas epopeyas conservadas.

32 Con las precauciones del caso (cfr. n. 33) esto explica buena parte del contenido del texto hesiódico conservado, cuidadosamente construido para obtener la *xôpiz* de Zeus. La *Teogonía* no es simplemente un catálogo de hechos y familias de los dioses, es un canto al poder del rey del Olimpo. Cfr. sobre el tema Pucci (2009) y Prada en este volumen.

33 Existe, naturalmente, el problema de la procedencia de las historias de las teogonías, si estas son los primeros textos himnódicos compuestos en hexámetro. Para Mondí (1984), de hecho, la tradición de himnos ejemplificada en los *Himnos Homéricos* es la fuente de los relatos incluidos en la *Teogonía* de Hesíodo. Sin embargo, esto no tiene por qué ser así. Es harto probable que existiera una tradición no-hexamétrica de himnos que transmitiera historias de los dioses. Por otro lado, buena parte de estas historias pueden haberse incorporado directamente a la himnodia hexamétrica en textos del estilo de los *Himnos Homéricos*, y desde ahí llegar a poemas teogónicos más tardíos (como el del propio Hesíodo).

sentido pleno de plegarias cantadas. Por su naturaleza y extensión, inevitablemente solo pueden ser compuestas y ejecutadas en ocasiones especiales: difícilmente una teogonía pudiera funcionar como una invocación diaria a los dioses. Su estructura alejada de la plegaria también dificulta incorporarles pedidos más específicos que el general de lograr la $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$ de los dioses. En este sentido, las teogonías son, por así decirlo, demasiado épicas para ocupar el espacio de los himnos culturales.³⁴

Lejos de estos problemas se halla, sin embargo, la colección de himnos hexamétricos con mayor cantidad de poemas que se conserva y que exhibe la segunda estrategia primitiva de composición de himnos en hexámetro, la de los *Himnos Órficos*.³⁵ Estos poemas, de no más de treinta versos de extensión, están compuestos a través de un proceso acumulativo de nombres, epítetos y cualidades de los dioses, con una sintaxis extremadamente simple, conformada casi en su totalidad por adjetivos, participios y cláusulas de relativo. Estructuralmente presentan también poquísimas dificultades, con unos pocos himnos incluyendo una demanda intermedia entre la invocación y

34 De hecho, esta podría ser una motivación adicional que explicara su surgimiento. En un contexto en donde las fiestas y las ceremonias se extendían y se hacían cada vez más populares, puede haber surgido la necesidad de buscar composiciones dedicadas a los dioses tan grandiosas como las destinadas a los héroes.

35 Se puede objetar a la introducción de los *Himnos Órficos* como ejemplo de poesía de la época arcaica que se le suele dar a esta colección una datación tardía. Más allá de los problemas que esta idea tiene, es absurdo pensar que un corpus tan extenso como el conservado no sea parte de una larga tradición compositiva. Recuérdese que, en algún momento, del propio orfismo se pensó que era un fenómeno –como mínimo– helenístico. Sobre la historia de los estudios sobre este movimiento religioso, *cf.* Edmonds (2013: 49-70) y, en general sobre los *Himnos Órficos*, Abrach en este volumen. También obsérvese que es posible que el *Himno Homérico a Ares* (VIII) sea un testigo temprano de este tipo de estrategia compositiva; *cf.* Torres ("El *Himno Homérico a Ares...*") en este volumen.

la demanda final.³⁶ A modo de ejemplo, transcribo y traduzco a continuación el breve himno órfico 5:³⁷

Ὡ Διὸς ὑψιμέλαθρον ἔχων κράτος αἰὲν ἀτειρές,
ἄστρον ἡελίου τε σεληναίης τε μέρισμα,
πανδαμάτωρ, πυρίπνου, πᾶσι ζωοῖσιν ἔναυσμα,
ὑψιφανῆς Αἰθῆρ, κόσμου στοιχεῖον ἄριστον,
ἀγλαὸν ὦ βλάστημα, σελασφόρον, ἀστεροφεγγές, 5
κυκλήσκων λίτομαί σε κεκραμένον εὐδίων εἶναι.

¡Oh, tú que tienes la fuerza de la morada elevada, siempre
indestructible de Zeus,
y parte de los astros, y del sol y de la luna,
que todo dominas, exhalador de fuego, centella para todos los vivientes,
Éter que brillas en lo alto, el elemento más excelente del cosmos!
¡Oh, retoño resplandeciente, dador de luz, reluciente con estrellas, 5
invocando te suplico ser moderadamente sereno!

Usualmente, se considera que este tipo de composiciones es propio de una secta marginal de Asia Menor. Sin embargo, Morand (2001: 68 y ss.) ha demostrado que este tipo de acumulación de nombres estaba relativamente extendido, al menos a partir del período helenístico, en los llamados papiros mágicos. El hecho es que pueden hallarse rastros de este sistema aun en los *Himnos Homéricos*, en particular en los himnos IV (vv. 13-16), VIII (vv. 1-6),³⁸ XIX (vv. 1-2) y XXVIII (vv. 1-4). Morand busca una explicación de esta estrategia compositiva en el deseo de agradar a los dioses, combinado con el sugerente poder de este esquema

36 Sobre la estructura de los *Himnos Órficos*, *cf.* Morand (2001: 40-76), Rudhardt (2008: 177-250).

37 Cito a partir de la edición de Ricciardelli (2000).

38 Sobre la pertenencia del *Himno Homérico a Ares* a la colección, *cf.* Torres ("El *Himno Homérico a Ares...*") en este volumen. Es probable que sea un ejemplo temprano de una estrategia órfica de composición, todavía no tan definida como en los propios *Himnos órficos*.

de acumulaciones. Aquí es posible, sin embargo, ir un paso más atrás: se puede postular que la base fundamental de esta manera de componer himnos es el deseo de construir plegarias catalogares.

El proceso de hecho es relativamente simple: es bastante claro a partir de los himnos conservados que la invocación de un himno requiere una especificación muy cuidadosa de cuál es la deidad a la que se está llamando. Esto se explica probablemente por el politeísmo y polimorfismo típico del panteón griego: no solo hay muchos dioses, sino que cada dios tiene diferentes aspectos propios de diferentes lugares y circunstancias (*cf.* Versnel, 1981: 10-16; Pulleyn, 1994). En los *Himnos Homéricos*, así como en otros textos supérstites, para lograr esto alcanza con una breve especificación del nombre del dios, con el agregado de su linaje, o algún epíteto peculiar. En los *Himnos Órficos*, sin embargo, la técnica es llevada al extremo. Podría decirse que la invocación no se detiene hasta llegar al pedido. El modelo de este proceso es fácil de adivinar: se halla en las listas de héroes o de dioses que son características de la tradición hexamétrica.³⁹ En vez de construir un catálogo de individuos, los compositores órficos compusieron catálogos de rasgos de los dioses, probablemente con el objetivo de materializarlos a través de estas largas invocaciones.

Este sistema de expansiones se adecua de forma excelente tanto a la tradición hexamétrica como al hecho de que los himnos son plegarias y, sin embargo, como las teogonías, tiene problemas en ambos frentes. Desde el punto de vista de la himnodia, es indubitable que todos los himnos de la colección órfica tienen un claro (aunque peculiar) esquema tripartito y son claramente pedidos puntuales a un dios, como muestra el texto citado, donde se solicita al éter que

39 De hecho, la colección de *Himnos Órficos*, como fue transmitida, se abre con una de estas listas.

permanezca calmado, lo que es un pedido evidentemente muy básico de cualquier cultura, en particular de una cultura de navegantes. Sin embargo, mientras que el desarrollo de la himnodia está impulsado por la pretensión de alcanzar cada vez mayor atractivo estético, el interés central de los compositores que utilizan este esquema es el mágico de encerrar al dios con sus palabras.

Algo similar sucede desde el punto de vista de la tradición hexamétrica: por respetar al extremo los orígenes catalogares de la poesía de este metro, esta estrategia abandona el fundamental aspecto narrativo que es natural a la épica, y que se conserva en las teogonías.⁴⁰ El problema se refuerza ya que en la himnodia no-hexamétrica la narración también suele ser un aspecto importante: así, mientras que los himnos de este tipo respetan grandemente los aspectos formales de los géneros en donde se insertan, fallan en alcanzar otros que son igualmente importantes.

Es únicamente en los *Himnos Homéricos* donde se halla una estrategia compositiva que puede unificar los diferentes aspectos de la tradición en un esquema que a la vez respeta la naturaleza catalogar y narrativa de la poesía hexamétrica y la estetización de la plegaria que es característica de la himnodia. Este grupo de himnos sacrifica el poder expansivo de las teogonías y de los *Himnos Órficos*, heredado de la épica, a fin de conservar la unidad compositiva. Abandonando el modelo de los otros dos esquemas, que se desarrollan a

40 Rudhardt (1991) ha propuesto y probablemente demostrado, a pesar de esto, que el orden de los nombres, epítetos y atributos en los *Himnos Órficos* está de hecho cuidadosamente planeado a fin de narrar los hechos de un dios. Esto, por un lado, refuerza la idea de que los compositores de estos himnos intentaban respetar la tradición hexamétrica (recuérdese el catálogo de *Od.* 23 de hechos de Odiseo, y los comentarios de Aristóteles en *Poet.* 1451a16-29 sobre la épica cíclica), pero, por el otro, es demasiado complejo como para ser considerado narrativa. Difícilmente el no iniciado fuera capaz de detectar estas alusiones, como en efecto nos ha sucedido a la mayor parte de los lectores contemporáneos.

partir del sistema expansivo externo, por así llamarlo, de los catálogos (esto es, la posibilidad que tienen de agregar indefinidamente elementos), los *Himnos Homéricos* se componen a partir del sistema de expansiones internas que permite la inclusión de historias en la lista. En este esquema, la mención del héroe en el catálogo se convierte en la invocación del dios en el himno, que se expande, como en las épicas, donde se narra una historia sobre el héroe, con un argumento que narra una aventura del dios. Finalmente, el cierre con el pedido señala la autonomía del texto, que no es parte de un catálogo mayor sino una composición completa por sí mismo.

Superponiendo los elementos de ambos géneros, la única regla general parece ser que los *Himnos Homéricos* tienen una invocación, cuentan una sola historia y tienen un solo pedido.⁴¹ La explicación del primero y del último fenómeno es sencilla: dado que la invocación se superpone a la mención de un único elemento del catálogo,⁴² que hubiera más de una rompería con la autonomía de la composición; en el mismo sentido, más de un cierre confundiría los límites de la estricta estructura del himno. Por qué en este esquema compositivo solo puede haber una historia es más difícil de imaginar; sin embargo, podría conjeturarse o que era la manera más común de expansión en los catálogos heroicos o simplemente que la severidad del esquema se transfería

41 Esto, que parece vacío de contenido, es importante en contraste con las teogonías, que cuentan muchas historias, tienen más de una invocación (recuérdense los dos himnos que abren la *Teogonía* de Hesíodo) y, hasta donde se ha conservado, no tienen pedido; y con los *Himnos Órficos*, que tienen largas introducciones, no cuentan una historia (y acaso aluden a muchas, *cfr.* la nota anterior) y pueden tener más de un pedido.

42 Un único elemento del catálogo, nótese, no tiene por qué ser un único nombre. Una pareja en conexión estrecha (como los Dioscuros) puede ser nombrada como una unidad (el Catálogo de las naves en *Iliada* 2 ofrece numerosos ejemplos de esto). En la himnodia, es el caso del *Himno Homérico a Deméter*, donde esta diosa es invocada junto con su hija. *Cfr.* abajo, en la siguiente sección.

de la invocación y el pedido a la parte central. Como fuere, la falta de evidencia impide asegurar que no hubiera ningún caso donde esta regla no se transgrediera.

Cada una de estas secciones, aunque irrepetibles en un solo himno, pueden expandirse, pero esas expansiones deben, aparentemente, seguir reglas estrictas. Estas reglas, y dos ejemplos del sistema que utiliza esta estrategia compositiva, son el asunto de la última sección de este trabajo. Tras ella, en las conclusiones, se retomará la comparación entre las estrategias compositivas descritas, y se formulará una hipótesis sobre el desarrollo de la himnodia hexamétrica, que será el tema de trabajos posteriores.

4. El esquema compositivo de los Himnos Homéricos: algunos ejemplos de expansión

Afortunadamente, los pocos *Himnos Homéricos* transmitidos permiten ejemplificar los tres tipos posibles de expansión de una de las partes típicas de la himnodia. En otro lugar (Abritta, 2015), lo he hecho con la de la introducción a partir del *Himno Homérico a Hermes* (IV), cuyos vv. 3-19 constituyen un complejo entramado de expansiones que sirven para introducir el himno. Este pequeño pasaje, si fuera una expansión típica, permitiría sugerir que el objetivo fundamental de una extensión de la introducción es exactamente el que uno esperaría: especificar con mayor detalle la naturaleza del dios invocado. En el himno en cuestión, la intrincada invocación parece adecuarse muy bien a un dios que es caracterizado como *πολύτροπος* [de muchas vueltas] en el v. 13. La expansión no añade nada en absoluto a la historia que se narra en el himno, a la que de hecho sirve en cierto punto de proemio (entre los vv. 16-17, se resumen los hechos que se contarán).

Algo similar puede verse en los primeros cinco versos del *Himno Homérico a Atenea* (XXVIII):

Παλλάδ' Αθηναίην, κυδρὴν θεόν, ἄρχομ' αἶδειν,
γλαυκῶπιν, πολύμητιν, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν,
παρθένον αἰδοίην, ἐρυσίπτολιν, ἀλκίεσσαν
Τριτογενῆ, τὴν αὐτὸς ἐγείνατο μητίετα Ζεὺς,
σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς,...

5

A Palas Atenea, gloriosa deidad, comienzo a cantar,
de ojos glaucos, muy sagaz, que tiene un corazón implacable,
doncella venerable, protectora de las ciudades, valerosa,
Tritogenia, a la que el mismo Zeus prudente engendró
desde su sagrada cabeza,...

5

Como indica el pronombre relativo, la narración propiamente dicha empieza en el v. 4;⁴³ los versos anteriores son una sucesión de epítetos que esencialmente se expanden sobre los atributos de Atenea. Es notable, en relación a lo dicho antes, que la caracterización de la diosa apunta hacia un lugar bien claro: su aspecto de deidad guerrera. Esto es evidente en su tener un corazón implacable, en ἀλκίεσσαν [valerosa] y en ἐρυσίπτολιν [protectora de ciudades]. Πολύμητιν [muy sagaz] es un rasgo relativamente amplio de la diosa, pero tanto κυδρὴν [gloriosa] como αἰδοίην [venerable] son atributos propios de guerreros.⁴⁴ El sentido de γλαυκῶπιν

43 Janko (1981: 10) ha definido la introducción de los *Himnos Homéricos* como el material hasta la aparición del primer pronombre relativo. Si bien esta definición es discutible en algunos casos (como el del *Himno Homérico a Hermes*), en general resulta apropiada.

44 El primero de los adjetivos es complejo, pero según Chantraine (1980 [1968]) (*DELG*) proviene de κύδος, que es la fuerza mágica que los dioses otorgan a los héroes; es principalmente un epíteto de Hera y de Leto en *Iliada*, y quizás, a pesar de *LSJ*, a quienes he seguido en la cita, su traducción más adecuada sea "dadora de fuerza". El segundo término es, en la épica homérica y en masculino, un epíteto heroico.

[de ojos glaucos] es un problema de larga data, pero Càssola (1997 [1975]: *ad loc*) da buenas razones para asociarlo a una mirada que es siniestra o terrible, lo que resulta muy adecuado en el contexto, considerando que Atenea nace en este himno completamente armada (vv. 5-6 y en el resto del texto). Finalmente, obsérvese que, al colocar el otro nombre de la diosa, Τριτογενῆ, al final de la secuencia, el poeta cierra la expansión de la misma manera en que inició el himno, con un nombre propio. También en el *Himno Homérico a Hermes* la expansión de la invocación se realiza con una estructura anular (*cfr.* Abritta, 2014: 144-145, 2015: 15-19).

No hay espacio suficiente aquí para analizar las expansiones internas que se hallan en los *Himnos Homéricos*. La más famosa, la de Tifón en el *Himno Homérico a Apolo Delfico*, sugiere que, cuando las hay, no cuentan directamente una historia sobre el dios.⁴⁵ Esto tiene sentido, en la medida en que una historia incluida sobre el dios al que se le canta rompe el orden estricto de las secciones y la unidad narrativa. Sin embargo, este tipo de extensión es relativamente poco importante, porque las narraciones de los himnos pueden extenderse tanto como el poeta lo desee: si se incluyen, no parecen cumplir más función que aumentar la belleza o el atractivo estético del himno.

La forma más peculiar de expansión, sin duda, es la del pedido final. Abritta (2011: 15-22) intenta probar que una extensión de este tipo se halla en el *Himno Homérico a Apolo Delio*, en los vv. 165-178.⁴⁶ Las conclusiones allí alcanzadas pueden repetirse analizando un caso más breve, el del *Himno Homérico a Deméter* (vv. 490-495):

45 Sobre una posible excepción a esto en el *Himno Homérico a Pan*, *cfr.* Abrach y Abritta en este volumen.

46 En el mismo trabajo se exponen expansiones del pedido en otros dos himnos conservados: uno de los cuatro *Himnos a Isis* de Isidoro y el *Himno Órfico a Apolo* (34).

Ἀλλ' ἄγ' Ἐλευσίνοσ θουέσσης δῆμον ἔχουσαι
καὶ Πάρων ἀμφιρῦτην Ἄντρονά τε πετρῆεντα,
πότνια ἀγλαόδωρ' ὠρηφόρε Διοῖ ἄνασσα
αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλῆς Περσεφόνηια
πρόφρονες ἀντ' ὤδης βίοντον θυμήρε' ὀπάζειν.
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς. 495

Pero, ivamos!, las que poseen el pueblo de Eleusis fragante de incienso
y Paros rodeada de olas y la pétrea Antrón,
venerada soberana Deo de hermosos dones, conductora de
las estaciones,
tú misma y la doncella Perséfone de bellas mejillas
benévolas conceded por mi canto el deseable sustento.
Y yo me acordaré de ti y de otro canto. 495

La ausencia del saludo típico en este himno (χαίρει ο ἴληθι) ha llamado la atención de la crítica. Janko (1981: 15-16) propone que podría estar compensada por la aparición del vocativo en el v. 192. Sin dejar de ser esto posible, la explicación más sencilla para la ausencia de la cláusula de cierre típica es que el pedido en realidad está expandido cuatro versos.⁴⁷ Ἀλλ' ἄγ[ε] [pero, ivamos!] abre esta última parte del himno, que se desarrolla mencionando los lugares que dominan las diosas y dos rasgos fundamentales de Deméter: su rol como reguladora de las estaciones (fundamental en el mito contado) y su capacidad de dar hermosos dones a los hombres (evidentemente ligados a la agricultura y la ganadería). Al final de esta expansión se introduce uno de los pocos pedidos distintivos de los *Himnos Homéricos*: βίοντον θυμήρε' ὀπάζειν [conceded el deseable sustento]. La clave

47 Una modificación similar pero en la dirección opuesta se registra en el mencionado *Himno Homérico a Apolo Delio* donde, entre los vv. 165-166, en el comienzo del pedido final expandido, se registran ἄλλ' ἄγεθ', ἰλήκοι y χαίρετε.

para entender esta estructura es que lo que se ha expandido es, precisamente, esta solicitud. Como los vv. 2-4 del *Himno Homérico a Atenea* son la expansión del v. 1, los vv. 490-493 de este himno son el desarrollo del v. 494. A la inversa de la invocación, que se extiende incorporando entre el primero o los primeros versos y la narración un detalle sobre el dios que se está llamando, el pedido final se extiende incorporando entre sí mismo y el mito una justificación de por qué se está pidiendo lo que se está pidiendo. En otras palabras, el pedido final se expande hacia atrás. Esto es lógico, porque una expansión hacia adelante de hecho generaría una suerte de distorsión de las partes del himno, que es inadmisibles en general pero en particular en este tipo de himnodia que es especialmente respetuosa de la tripartición.

En el *Himno Homérico a Deméter* esta expansión tiene tres partes. La primera, en los vv. 490-491, es la mención de lugares de culto de las diosas. Se podría pensar que los lugares mencionados son arbitrarios, pero de Eleusis ya se ha hablado como el centro del culto de la fertilidad en el Ática en el mito, y tanto Paros como Antrón parecen haber sido centros cultuales de la diosa.⁴⁸ Más interesante aun es el hecho de que a ambos lugares se los caracteriza como aparentemente inapropiados para la agricultura: Paros está rodeada por el mar y Antrón es rocosa. Es el dominio de la diosa de esos lugares lo que garantiza el βίωτος de sus habitantes. La segunda parte de la expansión está en el v. 492, con la caracterización de Deméter como ἀγλαόδωρος [de hermosos dones] y ὤρηφόρε [conductora de las estaciones]. Ambos epítetos delimitan el campo de acción de la diosa con respecto a aquello que se le solicitará: proveer el sustento para la vida. Finalmente, en el v. 493 se incluye una suerte de nueva invocación, que recupera el hecho de que Deméter

48 Cfr. los comentarios *ad loc* de Allen y Sykes (1904) y Càssola (1997 [1975]).

no actúa por sí sola, sino que lo hace en consonancia con su hija Perséfone, que es parte fundamental del relato.⁴⁹

Las tres partes de esta expansión apuntan a justificar por qué se solicita lo que se solicita: la diosa eleusina de la agricultura, que protege lugares inhóspitos como Paros y Antrón, maneja las estaciones y concede bellos dones a los hombres; junto con su hija, es quien puede otorgar el sustento, que es exactamente lo que se le está pidiendo que haga. Finalmente, es interesante notar que hay una marca adicional de este esquema invertido, ya que se incluye en el anteuúltimo verso la cláusula ἀντ' ᾠδῆς [por mi canto], que adelanta el típico verso final (495) donde se promete volver a cantar al dios. Tras expandirse sobre por qué se le pide a Deméter y a Perséfone el sustento para la vida, se anticipa la explicitación de la ofrenda que se promete a cambio.

Se requeriría un análisis mucho más detallado de los ejemplos citados y del resto de los *Himnos Homéricos* para alcanzar conclusiones más definitivas. Por lo dicho hasta ahora, se podrían conjeturar, a modo de hipótesis, las siguientes reglas que rigen las expansiones de la primera y la última sección en este tipo de textos:

- *Invocación*: expansión sin contenido narrativo, o con contenido narrativo que adelanta parte del mito que se contará; en los ejemplos analizados, se construye una estructura anular entre el principio y el final de la expansión, y en ambos casos hay enumeración de epítetos. La expansión es una especificación de la naturaleza del dios o del aspecto del dios que se está invocando.

- *Pedido*: expansión sin contenido narrativo, que desarrolla uno de los puntos típicos de la sección, ya sea la causa por

49 Nótese que el himno está dirigido a ambas (vv. 1-2), y que lo que el mito de hecho explica es que sin Perséfone Deméter no concede sus bellos dones a los hombres.

la que se solicita al dios lo que se le solicita, o la razón con la que el poeta trata de convencer al dios de que se le otorgue su pedido. Su rasgo formal es que la expansión aparece antes que aquello que se expande.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha intentado analizar el recorrido que lleva desde la simple plegaria a los extensos himnos narrativos en hexámetro. Mientras que está claramente establecida en la crítica y es fácilmente verificable la tendencia a la estetización de la plegaria que motiva el desarrollo de la himnodia lírica, la teoría coral permitió, a través de su postulación del origen del hexámetro en el *συστός*, proponer una explicación de las razones que llevaron a los compositores de la Grecia Arcaica a producir himnos en hexámetro. El deseo de comunicarse con los dioses y de complacerlos, que es el principio rector de toda forma himnica, se aplica especialmente en el caso de la himnodia hexamétrica, donde el poeta utiliza un metro cuya forma está basada en un baile a su vez basado en el movimiento de los astros.

Estas intenciones, sin embargo, no se presentan libres de problemas. El uso esencialmente catalogar del metro heroico, ya diluido en las grandes obras homéricas pero probablemente conservado en los poemas cíclicos, dificulta componer himnos en hexámetro respetando la tripartición que es típica y fundamental para el género. En la segunda sección de este trabajo se ha visto cómo los compositores de teogonías y de los *Himnos Órficos* solucionaron este problema. Los primeros, abandonando casi por completo el sistema compositivo de los himnos, produjeron largos textos narrando las genealogías de los dioses, transfiriendo

así casi sin modificación el esquema de composición de la épica primitiva a la himnodia. Los segundos, exacerbando la función y las características de las invocaciones himnódicas, compusieron pequeños poemas que son a todas luces catálogos de rasgos y nombres de los dioses.

Es, sin embargo, en los *Himnos Homéricos* donde la himnodia hexamétrica alcanza su punto más elevado. Respetando el esquema tripartito de la plegaria, los poetas de esta colección lograron incorporar el aspecto narrativo de la épica, y a la vez conservar la naturaleza religiosa que es intrínseca a todo himno: la posibilidad de ampliar la introducción, a fin de especificar mejor al dios que se invoca, de ampliar el argumento, a fin de aumentar el atractivo estético del poema, y de ampliar el pedido, a fin de justificar con mayor detalle la solicitud, hace de este esquema compositivo un sistema efectivo para producir plegarias dentro de una tradición ajena a este género. La himnodia homérica es, de hecho, el sistema que heredan los siglos posteriores para componer himnos en hexámetro.

La historia de la himnodia hexamétrica griega, como es sabido, no termina en la época arcaica. En las épocas helenística e imperial el esquema se desarrolla y se modifica de diferentes maneras, que deben ser exploradas con más detalle que el que permiten los límites de este trabajo. La base para estas composiciones es el himno homérico, y si pudiera demostrarse que ellas siguen las mismas reglas que este, o al menos las incorporan de alguna manera, la tradicional idea de la ausencia de valor cultural de la himnodia hexamétrica debería ser abandonada. Ese es el objetivo último de esta línea de investigación, que será proseguida en otros estudios.

SEGUNDA PARTE:
Himnos en el drama ático

CAPÍTULO 4

Los himnos trágicos

Himno a Pan en *Áyax* de Sófocles

Marcela Alejandra Ristorto

1. Himnos en la tragedia

La tragedia, como sostiene Aristóteles (*Poética* 1450 a 17), es la imitación no de los hombres sino de la existencia.¹ Esta aseveración nos lleva a considerar la trascendencia de la *performance* coral, puesto que para una audiencia griega no constituía un mero rasgo formal sino que remitía a una realidad social (Bacon, 1994-1995: 6). Así, los himnos trágicos pueden ser considerados uno de los elementos empleados por los dramaturgos para crear la ilusión dramática ya que, tanto en situaciones de alegría y de agradecimiento como de aflicción, la sociedad griega elevaba himnos a los dioses. De este modo el himno trágico tiene una doble función; por un lado, es una imitación (μίμησις) de un himno cultural ejecutado en el contexto de la ficción dramática. Pero, al mismo tiempo, la *performance* trágica es parte de un ritual realizado en el marco de las Dionisias Ciudadanas, es

1 ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου. [Pues la tragedia no es imitación de hombres sino de la acción, es decir, de la vida].

decir, de una ceremonia cívico-religiosa que servía como un dispositivo para definir la identidad cívica ateniense y reforzar la cohesión de la comunidad.²

Los himnos trágicos se diferencian esencialmente de los himnos cultuales, puesto que los últimos expresan alabanzas a los dioses y el deseo de que sigan protegiendo a la comunidad, mientras que los primeros se relacionan fuertemente con la situación dramática. Es decir, los himnos cultuales eran expresiones gozosas de celebración a las deidades y se ejecutaban en festivales comunitarios; incluso en épocas de crisis, hambrunas, pestes o guerras la comunidad celebraba a sus dioses con himnos, puesto que había que seducirlos para que brindasen su ayuda (*cfr.* Furley y Bremer, 2001: 1274). En cambio, el tono festivo de los himnos trágicos constituye un medio para expresar la ironía trágica, ya que la alegría del coro sirve para resaltar la catástrofe que se desencadena inmediatamente después. En realidad es posible sostener que los himnos trágicos constituyen una respuesta del coro ante la acción, expresan sus esperanzas y sus temores. Así Furley y Bremer (2001: 1277) sostienen:

Hymns of certain sorts can be used to create atmosphere by the playwright, either to increase tension in an already fraught situation or as ironic backdrop against which the subsequent action unfolds contrary to expectation.

Por otra parte, en función de la distancia que existe entre los himnos cultuales reales, el poeta puede usar las formas himnicas con gran libertad, mezclando peanes, ditirambos con otras formas líricas, lo que posibilita la reflexión sobre

2 Sobre la relación entre himno trágico y contexto dramático, *cfr.* Céner y Cardozo en este volumen.

la relación entre el ritual y las representaciones teatrales (cfr. Herington, 1985: 384 y ss.; Henrichs, 1994-1995: 56-111).

Como señala Sourvinou-Inwood (2003: 50-53) la audiencia ateniense percibía la tragedia como una *performance* ritual esencialmente por la participación del χορός. El coro trágico es un personaje más que desempeña un rol dentro de la trama; pero al mismo tiempo, fuera de la ficción dramática, es un grupo de ciudadanos que está ejecutando un acto ritual en el teatro de Dioniso. Debe señalarse que el χορός en tanto personaje desempeña una doble función ritual. La primera era fortalecer el culto heroico, puesto que los héroes trágicos frecuentemente eran venerados en la ciudad (Sourvinou-Inwood, 2003: 20). Además, en la tragedia, con frecuencia se predice la instauración de cultos heroicos, ya que la etiología constituye un modo de establecer un fuerte vínculo entre el pasado y el presente de la *performance* (cfr. Parker, 2007: 142-143). La segunda función está vinculada al contexto ritual, ya que los cantos corales muchas veces pueden ser considerados himnos de alabanza a los dioses protectores de la ciudad. De este modo, el poeta subrayaba los lazos que unían al coro de ciudadanos, a los dioses protectores de la *pólis* y a la audiencia. Por este motivo los trágicos reflejan en los himnos la configuración del panteón local (cfr. Furley-Bremer, 2001: 1274).³

Asimismo, los himnos cantados por el χορός se relacionan con la innovación religiosa que caracteriza el siglo V. Este fenómeno, que tiene lugar frecuentemente en momentos de crisis o de grandes cambios, se manifestaba tanto por la introducción de nuevos dioses y héroes como

3 Este rasgo es muy evidente en el himno a Pan, puesto que este dios está estrechamente relacionado con la consolidación de la Atenas democrática después de la victoria contra los persas. Cfr. sec. 2.2.

otorgándole mayor importancia a cultos anteriores (*cfr.* Parker 1996: 152-153). En general, puede constatarse que cuando los atenienses alcanzaron abrumadoras y sorprendentes victorias militares, experimentaron desastres naturales tales como plagas, hambrunas, sequías, o redefinieron su identidad social y política, respondieron añadiendo nuevos dioses a su panteón o resaltando el prestigio de cultos ya establecidos. Por esta razón, tanto las guerras médicas como la del Peloponeso introdujeron importantes innovaciones dentro de la religión ateniense. Después de la victoria contra los persas, los dioses y los héroes que habían colaborado con el éxito fueron recompensados con la reconstrucción de sus templos destruidos por los invasores y con la renovación de sus festivales, además de instituirse nuevos cultos para dioses recientemente introducidos, como por ejemplo Pan (*cfr.* Garland, 1992: 1). En cambio, la infortunada actuación de Atenas en su largo enfrentamiento con Esparta, el sentimiento de inseguridad provocado por la crisis de valores como consecuencia de los largos años de guerra y la influencia de nuevas formas de pensamiento generaron la necesidad de protección, que no podían proporcionar solamente los dioses de la ciudad.

Por otra parte, se debe tener en cuenta que, como señala Allan (2004: 125), la introducción de nuevos dioses implica una reorganización del equilibrio de los poderes divinos en el panteón local. Este autor señala además que, como el ritual tiende a ser conservador, los nuevos dioses eran aceptados si se percibía que ofrecían nuevos beneficios a la comunidad. Así se puede ver que el culto a Áyax cobra nueva importancia después de la victoria de Salamina y que el dios Pan, que colaboró en la batalla de Maratón (Hdt. 6.105.3), comienza a ser venerado en la Acrópolis, dado que los atenienses consideraban

que habían alcanzado la victoria sobre los persas con la ayuda de los dioses y de los héroes. De este modo, puede considerarse que las representaciones trágicas tienen la función de promover y legitimar no solo los cultos heroicos que posibilitan la unión de los ciudadanos, sino también los nuevos cultos a dioses extranjeros favorables a Atenas.⁴

A partir del examen del Himno a Pan (vv. 693-705) es posible discernir la función que desempeñan los himnos en las tragedias de Sófocles. Furley y Bremer (2001: 1297 y ss.) consideran que la característica sobresaliente de este poeta es la utilización de los cantos himnicos para expresar el regocijo y el sosiego que sienten los coreutas, pensando que los conflictos finalmente se resolverán. Sin embargo, estas exaltadas alabanzas a los dioses anteceden al cumplimiento de una inexorable catástrofe. De este modo, los ancianos tebanos se alegran por la suerte de su ciudad y cantan himnos a Helios (vv. 100 y ss.) y a Dioniso (vv. 1115-1152) en *Antígona*, o las jóvenes traquinias (*Tr.* 205-224) celebran el regreso de Heracles creyendo que posibilitará la feliz reunión de los esposos. Asimismo, el himno a Pan, como los ejemplos mencionados anteriormente, permiten reflexionar sobre la tragedia como “performative poetry” (Henrichs, 1994-1995: 58), puesto que los coreutas, en estos himnos, hacen referencia a su propia actividad, a sus cantos y danzas. De este modo, enfatizan el rol ritual en el contexto dramático concreto de una tragedia en particular como también en tanto ejecutantes de un ritual cívico-religioso.

4 Cada *pólis* poseía su propio panteón particular, por esta razón eran considerados “extranjeros” no solo los dioses de origen tracio o frigio, por ejemplo, sino también los oriundos de otras *póleis* griegas.

2. El himno a Pan en *Áyax* (vv. 693-705) de Sófocles

2. 1. Tradición hímnica anterior

El primer texto poético en el que se menciona a Pan no es un himno sino un epinicio pindárico.⁵ En la *Pítica* 3.77-9, el poeta afirma que la Augusta Diosa (σεμνὰν θεὸν, v. 79) es venerada junto con Pan especificando que las danzas nocturnas son el elemento central de su culto. Las jóvenes que danzan en honor de la Madre de los Dioses y Pan suelen ser identificadas con las Ninfas o Náyades, divinidades que en otros himnos aparecen también vinculadas al hijo de Hermes.

Haldane (1968), por su parte, reconstruye el posible contenido de un fragmento de Píndaro tomado de un *parthenion*, que probablemente contuviese un himno a Pan (frr. 95-100 Maehler). Casi con certeza se puede sostener que el fr. 95 es parte de la *invocatio* (ἐπίκλησις), en la que el poeta hace referencia a la genealogía del dios, sus lugares favoritos, sus funciones y las deidades asociadas. También aquí Pan es vinculado con la Gran Madre y con las Gracias, siendo “agradable objeto de cuidado de las augustas Gracias” (σεμνὰν Χαρίτων μέλημα / τερονόν). Además, cabe señalar que este himno de Píndaro remite, tanto en la invocación como en el modo en que se describe al dios, al escolio ático a Pan.⁶ En ambos himnos el dios protege especialmente a Arcadia, su lugar de nacimiento; la danza es su actividad preferida y aparece acompañado por otras deidades, las Gracias en Píndaro, las Ninfas en el escolio ático. En el himno ateniense el dios es denominado “bailarín” (ὄρχηστᾶ, v. 2) y danza con las Ninfas de

5 Ver sobre Pan Abrach y Abritta en este volumen.

6 *PMG* 887. La relación de filiación entre ambos textos continúa siendo objeto de debate. Bowra (1964: 50) considera que el himno tebano pudo servir de inspiración al escolio ático, en cambio Lehnus (1979: 94 y ss.) sostiene que en realidad fue el himno ático el que influyó en la composición pindárica.

Bromio (βρομίας Νύμφαις), subrayando así su vinculación con Dioniso, ya que estas Ninfas eran las que habían cuidado de Dioniso niño cuando Zeus quería ocultarlo de la celosa Hera.⁷ También en el *Himno a Pan* de Epidauro (Maas, 1933: 130 y ss.; Furley y Bremer, 2001: 2192-2198), el dios es presentado como “conductor de las Ninfas” (νυμφαγέταν, v. 1), “señor de las Musas” (ἀνακτα μοῖσας, v. 4) y es el “objeto de preocupación de las Náyades” (Ναίδων μέλημα, v. 2; *cf.* Píndaro fr. 95, v. 4). Asimismo, en este himno, es invocado como “talentoso bailarín” (εὐχόρευτος, v. 10).⁸ En este poema se subraya la vinculación con las Náyades, ya que el santuario de Epidauro era un centro religioso-médico y allí Pan, en compañía de estas deidades, era venerado como dios sanador y purificador. Este aspecto está documentado en Atenas, donde el dios cabra y las Ninfas recibían culto en torno a la fuente sagrada de Alcipe (*cf.* Wagmen, 2003: 147-148; Parker, 1996: 166, n. 44).

Cuando Sófocles retoma esta tradición hímnic, el lugar favorito del dios ya no es Arcadia sino el monte Cileno, Nisa/Misia, Cnossos, es decir, ámbitos que subrayan la extrañeza del dios. Pero la innovación más importante es que Pan ya no danza con las Ninfas, las Náyades o las Gracias, sino con Apolo, dios estrechamente relacionado con la purificación y la sanación.

2. 2. Himno a Pan en Sófocles

El segundo estásimo de *Áyax* (vv. 693-705) es considerada la respuesta del coro a una situación dramática: la celebración de los marineros de *Áyax*, quienes creen que su jefe se ha recuperado. Después de la locura que lo había

7 Apollod. 3.4.3; D. S. 3.68-9; A. R. 4.1131.

8 Si bien el “Himno a Pan” de Epidauro ha sido datado en la época helenística, los epítetos aquí realzados muestran una tradición oral del culto. Sobre esto, *cf.* Buzón y Torres en este volumen.

conducido a la feroz matanza de animales indefensos, provocando la irrisión de sus enemigos, el héroe consideraba que la única manera de recuperar su honor era alcanzando una muerte heroica (*cf.* vv. 479-480). Tecmesa y sus hombres aconsejan e intentan que cambie de idea. De este modo, luego de escuchar el soliloquio de Áyax (vv. 646-692), los salaminios entonan este canto de alegría, desviando el significado de la *rhexis* del héroe según la comprensión limitada de su perspectiva no heroica.

Para analizar el himno a Pan (vv. 693-705) debemos recordar que el himno era considerado un ἄγαλμα, es decir, un precioso adorno compuesto con palabras, música, pasos de danza, mediante el que los hombres buscaban procurar placer a los dioses (*cf.* Furley, 2007: 119). De este modo, el himno es parte del sistema de la χάρις recíproca entre dioses y hombres. Así, teniendo en cuenta la noción de χάρις, cabe señalar que el coro se dirige a Pan para agradecerle, ya que los marineros creen que el dios ha puesto fin a los padecimientos y ha curado la locura de Áyax.

En relación con *Áyax*, Rodríguez Adrados (1973: 171) sostiene que la articulación entre el himno a Pan (vv. 693-705) y el resto de la tragedia es débil. Sin embargo, esta tesis puede ser refutada por medio de dos argumentos. En primer lugar, se puede establecer una relación entre este dios, invocado por los marineros, con Salamina y con Atenas. El escolio al v. 694 informa: επικαλοῦνται τὸν Πάνα (...) ὅτι ἐβοήθησε τοῖς Ἀθηναίοις ἐν τῇ ναυμαχίᾳ, [Invocan a Pan (...) porque ayudó a los atenienses en el combate naval {de Salamina}], y en el islote de Psitalia, consagrado a Pan, fue masacrada por los griegos la guarnición persa.⁹

El segundo argumento que avala la vinculación entre el himno y la tragedia como un todo se basa en la relación

9 *Cfr.* A. Pers. 448ss., Paus. 1.36.2.

lexical y temática entre los tres estásimos. Así, por ejemplo, el empleo de los epítetos compuestos *άλιπλακτος* [golpeado por las olas] (v. 597), *χερόπλακτοι* [golpeado con las manos] (v. 631) y *πολυπόνων* [que causa muchas penas] (v. 637) en el primer estásimo; *άλιπλαγικτε* [que vagas por las orillas del mar] (v. 695), *ώκυάλων* [rápidas] (v. 710) y *λαθίπωνος* [que hace olvidar] (v. 711) en el segundo y, *πολυπλάγκτων* [errantes] (v. 1186) y *άλικλυστον* [bañado por el mar] (v. 1218) en el tercer estásimo. Además, el primero y el tercer estásimos hacen referencia al largo tiempo de sufrimientos padecidos en Troya (*cf.* Davidson, 1986: 74). En el primer estásimo el coro se lamenta por la “locura divina” [*θεία μανία*] (v. 611) que padece el héroe, quien además es “difícil de curar” [*δυσθεράπευτος*] (v. 609). En correspondencia con esto, en el segundo estásimo los salaminios expresan su alegría por la curación de su jefe. En resumen, los temas que unen los cantos corales de la tragedia son la enfermedad (*νόσος*) y la locura (*μανία*) del héroe. Por esta razón, se puede sostener que existe una fuerte conexión entre los estásimos y la tragedia como un todo.

Por otra parte, Race (1982: 5-12) señala que cada elemento de los himnos cultuales es parte de una estrategia retórica cuyo propósito es predisponer favorablemente al dios. La necesidad de agradar y apelar a la deidad hace que la plegaria posea una estructura tripartita: el hombre primero se dirige al dios por su nombre y sus epítetos, luego enuncia las razones por las que el dios querría escuchar su invocación, y finalmente, formula el pedido. Esta estructura puede verse en el segundo estásimo, donde el coro de salaminios manifiesta su alegría por la salvación de su jefe y agradece al dios por su intervención:

Ἐφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμιαν

Ἴω ἰώ, Πάν Πάν,

ώ Πάν, Πάν ἀλίπλαγικτε, Κυλ-

695

Λανίας χιονοκτύπου
 πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ,
 θεῶν χοροποιί, ἄναξ, ὅπως μοι
 Νύσια Κνώσι' ὄρ- 700
 χήματ' αὐτοδαῆ ξυνῶν ἰάψης.
 Νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.
 Ἰκαρίων δ' ὑπὲρ πελαγέων μο-
 λῶν ἄναξ Ἀπόλλων
 ὁ Δάλιος εὐγνωστός
 ἐμοὶ ξυνεΐη διὰ παντός εὐφρων. 705

Me estremezco de deseo y envuelto en alegría me echo a volar. ¡Ió, ío, Pan, Pan! Oh, Pan, Pan que vagas por las orillas del mar, de lo alto de la cumbre rocosa del monte Cileno, abatida por la nieve, muéstrate, oh señor que diriges el coro de los dioses, para que impulses conmigo las danzas de Nisa¹⁰ y de Cnosos que se aprenden solas. Pues ahora me interesa danzar. Y cuando venga por encima del mar de Ícaro el señor Apolo Delio, fácilmente reconocible, me asista, propicio, en todo.

En este himno, como en todos los himnos culturales, pueden distinguirse las tres secciones;¹¹ en la *invocatio* (ἐπίκλησις) se incluye el nombre del dios y sus epítetos (vv. 695 y 698). En la *eulogia* (εὐλογία), la alabanza al dios contiene una ἔκφρασις, la descripción del dios, de los lugares que frecuenta y sus actividades (vv. 695-698). Finalmente en la plegaria (εὐχή) se pide la presencia del dios (vv. 698-705). Cabe observar que estas tres instancias propias de los himnos culturales

10 Según la lectura de Garvie, Nisa es el nombre de una montaña consagrada a Dioniso (cfr. Dodds, E. Ba. 556-559), dios asociado a Pan, cfr. *HH Pan.* 46-47. Otros editores leen Misia, hogar de la Gran Madre Cibele, que era adorada con danzas salvajes. Esta diosa también estaba relacionada con Pan: cfr. Pi. Fr. 95.

11 Cfr. Janko (1981: 9-24), Clay (1997: 489-507) y Furley y Bremer (2001). Para las secciones de los himnos seguimos las denominaciones de estos últimos filólogos.

se presentan entreteljidas en este himno sofocleo a Pan. En efecto, en la εὐχή aparece un elemento que generalmente va en la ἐπίκλησις: la mención de la compañía de otros dioses, ya que aquí también es invocado Apolo. Puede observarse, además, que la εὐλογία y la εὐχή aparecen fusionadas en una misma construcción sintáctica: el pedido (v. 698: φάνηθ') y la finalidad (vv. 699-700: ὅπως μοι... ἰάψης) se entrelazan con la descripción de lugares (vv. 695-697: Κυλλανίας... ἀπὸ δειράδος) y de las actividades del dios (v. 698: θεῶν χοροποι').

Este estásimo se relaciona con la *rhesis* anterior por el uso de los aoristos ἔφριξα y ἀνεπτάμην (693), los que sugieren la reacción espontánea de los marineros salaminios ante las palabras del héroe, sin reflexionar. El regocijo del coro se puede ver en la expresión ἔφριξ' ἔρωτι περιχαρῆς [me estremezo de deseo y envuelto en alegría], gozo que va acompañado con un movimiento físico ἀνεπτάμην [me echo a volar]. Así, el coro celebra a Pan como una respuesta a la situación dramática: alegría que despierta en los hombres de Áyax la aparente recuperación de su jefe. Los marineros salaminios están unidos a Áyax por pertenecer a la misma patria y por haber compartido los diez años de guerra troiana; son leales a su jefe aunque no compartan su perspectiva heroica. Solo una vez el hijo de Telamón los llama “varones armados de escudos” (ἄνδρες ἀσπιστήρες, v. 565) y en la tragedia no se mencionan hazañas guerreras realizadas por los salaminios. En cambio, son denominados con términos que no dejan lugar a dudas sobre su *status*: “ayudantes de la nave de Áyax” (Ναὸς ἀρωγοὶ τῆς Αἴαντος, v. 201), “mis marineros” (ναυβάται, v. 349), “raza protectora del arte naval” (γένος ναῖας ἀρωγὸν τέχνας, v. 356) y “tropa marina” (ἐνάλιος λεώς, v. 565). Al no ser guerreros, los salaminios no pueden comprender al héroe (Burton, 1980: 6), por esta razón interpretan erróneamente la *rhesis* de Áyax (vv. 646-692) y entonan este himno de alabanza y de agradecimiento. La exaltación

de los salaminios se relaciona con la tranquilidad por el restablecimiento del héroe y con sus sentimientos hacia su jefe, cuya muerte sería para ellos una gran desgracia (*cf.* vv. 362-363), ya que los privaría del regreso (*cf.* vv. 900-903, 909-914).

Por sus características formales es considerado un himno κλητικός, es decir, una invocación al dios para que se haga presente. Así, en la εὐχή se encuentra el imperativo φάνηθ' (v. 697) que tiene como objetivo convocar a la deidad para que se reúna con el coro (ξυνών, v. 700), y en la invocación a Apolo Delio encontramos μολών y ξυνείη (vv. 703, 705). Los marineros también expresan el deseo de que Apolo se muestre εὐφρων ante sus fieles (*cf.* Mantziou, 1981: 22). Esta clase de himno tenía evidentemente la función de convocar a la deidad para que utilizase su poder en beneficio de la comunidad de fieles.

Por otra parte, este himno puede ser definido como un ὑπόρχημα.¹² Luciano (*Περὶ ὀρχήσεως* 16) señala, refiriéndose a los coros de jóvenes en Delos, que la danza que acompañaba al canto del coro era mimética. Y es importante recordar que en la tragedia, como ya se ha señalado, es posible pensar dos niveles de μίμησις, ya que el significado más específico de himno (Furley y Bremer, 2001: 1.3) es el de “canto de alabanza a un dios”, es decir, es un acto cultural considerado como la “imitación” de un antecedente divino y, de

12 Calame (1974: 124, n. 26) afirma que el hiporquema es “le genre lyrique le plus discuté et le moins défini de la l'Antiquité”. Platón en *Íón* 534c4 enumera al hiporquema junto a otras formas poéticas tales como el ditirambo, el encomio o el yambo. Proclo (*ap.* Focio *Bibl.* 239 cuando habla de los himnos a los dioses distingue los prosodias, los peanes, los ditirambos, los *nomoi*, los *iobachoi*, los adonios y los hiporquemas. Sin embargo, en 320b33 define al hiporquema como el canto acompañado de instrumentos musicales y de danzas. Ateneo 613c señala que el coro canta a la vez que danza. También se señala el ritmo vivo de estas danzas, probablemente debido al ritmo métrico. El análisis métrico del himno a Pan, el segundo estásimo de *Áyax* de Sófocles, muestra una combinación variada de metros, que según los filólogos antiguos también era un rasgo del hiporquema.

este modo, los fieles entran en compañía del dios durante la celebración. Pero, a su vez, este himno es una *μίμησις*, una imitación de un himno cultural, ejecutado en el marco de la ficción teatral (Furley y Bremer, 2001: 1275). Por su parte, Henrichs (1994-1995: 60) afirma, como antiguamente Luciano, que el término *ὑπόρχημα* hace referencia al ambiente de una animada *performance* coral, que implicaba los gritos, el sonido de los golpes de los pies al danzar y la ejecución de los instrumentos musicales. Y en el contexto de la tragedia, este filólogo considera además que *ὑπόρχημα* se refiere a la autorreferencialidad del coro que hace hincapié en la unión de la danza y del canto, remitiendo a un ambiente que está estrechamente relacionado con el canto-danza de carácter festivo que reinaba en las asociaciones dionisiacas.

Los marineros del coro presentan a Pan como *θεῶν χοροποιί, ἄναξ* (v. 698), expresión que remite a la tradición himnica anterior.¹³ Sin embargo, frente a la atmósfera de celebración sugerida por el himno, la invocación a Pan y a sus danzas puede leerse como una anticipación del desastre que se avecina, ya que este dios era considerado responsable de algunas formas de *μανία* (provoca el terror “pánico”, *cf.* Paus. 10.23.7; Harrison, 1926: 6-8) y estaba asociado con la alegría y las danzas desenfrenadas. Por esta razón se lo asocia con formas extáticas de veneración como los cultos de Dionisos y la Madre Cibeles.¹⁴ Y a semejanza de estas deidades, Pan es un dios que extravía y salva al mismo tiempo (*cf.* Loraux, 1996: 64); la música de la zampoña del dios podía ocasionar tanto la enfermedad como su restablecimiento y las danzas en las que participa logran la curación de la locura que él mismo provoca. Puede verse, entonces, que

13 *Cfr. Himno a Pan* de Epidauro vv. 1, 2, 4, 10; *HH Pan.* 3 y 15-21; *Escolio ático a Pan* 2; *cf.* sec. 1. También Abrach y Abritta en este volumen.

14 *Cfr. Pi.* fr. 95 y 96 Maehler.

los ámbitos donde reina Pan se relacionan con las problemáticas de la tragedia.

Los marineros salaminios, como señala Henrichs (1994-1995: 74), como consideran que se ha restablecido la armonía entre el mundo divino y el de los hombres, invocan a Ἀπόλλων Δάλιος para que su presencia benéfica se sume a la de Pan. Estos dos dioses son invocados juntos en la *Ifigenia en Táuride* (vv. 1125-1131) cuando el coro imagina jubilosamente el regreso a la Hélade; también el coro de ancianos tebanos en *Edipo Rey* concibe a Pan o a Apolo como los posibles padres de Edipo (vv. 1098-1102). Además la relación entre ambos dioses está atestiguada, por ejemplo, en el santuario de Epidauró (*cf.* Furley y Bremer, 2001). Sin embargo, Pan, cuya manifestación se solicita en este himno, como ya hemos señalado, también remite al ámbito dionisiaco del éxtasis y de las danzas rituales, ámbito que se relaciona con “choruses who draw attention to their ritual role as collective performers of the choral dance-song in the orchestra” (*cf.* Henrichs, 1994-1995: 58 y ss.). El coro, al hacer referencia a su propia danza (ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι, v. 701), menciona a Delos, que es uno de los lugares culturales preferidos de Apolo más directamente relacionado con la música y el canto. La danza que ejecutan los salaminios puede considerarse como μίμησις de los coros en los que participan tanto Pan como Apolo. En la tragedia este canto-danza de alegría tiene como función no solo alabar al dios sino también hacer que la catástrofe que se avecina sea más terrible. Es decir el himno, como testimonio del regocijo y de las esperanzas, expresa la tensión trágica entre las crédulas expectativas del coro y la percepción de la audiencia acerca de las futuras desgracias.

En el festival de las Grandes Dionisias, las representaciones teatrales eran un elemento fundamental, que se

articulaban con otras ceremonias tales como procesiones, sacrificios, concursos de ditirambos, etc., es decir, el espectáculo teatral era parte de un acto cultural. Así, como señala Plácido:

(...) la tragedia parte de un acto ritual para convertirse en un acto público, cívico, a través de la fiesta dionisiaca (...) de tal modo que el hecho festivo de estilo agrícola se incorpora y se incrusta en la vida de la ciudad para plantearse las vivencias de la vida urbana (...). (1997: 231)

Un elemento esencial que transforma la fiesta dionisiaca es la introducción del tema heroico. Pero en el ámbito de estas festividades cívicas, el héroe noble de la tradición homérica se convierte en el representante de las tensiones entre la tradición aristocrática y la realidad de la *pólis*. Así, la tragedia recrea el momento de crisis en la vida del héroe: Áyax se suicida luego de su locura e intento fallido de matar a los jefes de la expedición troyana. Esta tensión se expresa por medio del *ὑπόρχημα*, canto festivo que contrasta con la catástrofe que sufrirá el héroe.

En este contexto, la función extraficcional del himno a Pan adquiere una nueva dimensión, puesto que esta deidad está estrechamente vinculada con los éxitos de la democracia ateniense. No debemos olvidar que, como afirma Plácido (1997: 196), esta batalla tiene para los atenienses la misma función que la *ἀριστεία* de los héroes, es decir, es considerada el “símbolo de la nobleza ateniense”. Maratón, una victoria que siempre fue considerada con ferviente orgullo, constituye no solo una decisiva victoria militar sino también una definitiva victoria política, ya que era la democracia, con la participación de todos –ciudadanos y esclavos– la que había vencido a la tiranía persa. Diversas manifestaciones sobrenaturales rodean la batalla de Maratón; una de ellas involucra a Filípides enviado a Esparta para

solicitar ayuda militar (Hdt 6.105-6). Los espartanos prometen su participación al finalizar las *Carneia*, un importante festival en honor de Apolo *Carneios*. Así Filípides debe retornar a Atenas llevando esta mala noticia; sin embargo, en su viaje de regreso ocurrió un acontecimiento extraordinario, puesto que mientras cruzaba la cumbre del monte Partenión en Arcadia se encontró con Pan. El dios cabra lo llama por su nombre y le pregunta por qué los atenienses no le rinden culto, ya que él está bien dispuesto hacia ellos, les había sido útil y lo seguiría siendo en el futuro (*cfr.* Garland, 1992: 47-63). Heródoto narra que los atenienses, al confirmar la veracidad del mensaje de Filípides gracias a la victoria, decidieron honrar al dios (Hdt. 6.105.3):

Καὶ ταῦτα μὲν Ἀθηναῖοι, καταστάντων σφι εὖ ἤδη τῶν περιγμάτων, πιστεύσαντες εἶναι ἀληθέα ἰδρῶσαντο ὑπὸ τῇ Ἀκροπόλει Πανός ἱερόν, καὶ αὐτὸν ἀπὸ ταύτης τῆς ἀγγελίης θυσίῃσι τε ἐπετείοισι καὶ λαμπάδι ἰλάσκονται.

Los atenienses, porque los acontecimientos se presentaron bien para ellos, confiando en que el relato era verdadero, erigieron al pie de la Acrópolis un santuario a Pan y lo hacen propicio, a causa de este mensaje, con sacrificios y carreras anuales de antorchas.

Este pasaje posee un carácter etiológico, ya que se considera esta victoria como la causa del establecimiento del culto a Pan en la Acrópolis de Atenas.¹⁵ Es importante recordar que, como señala Garland (1992: 60), la evidencia arqueológica sobre el culto a Pan en el Ática evidencia que solo después de la batalla de Maratón el dios se incorpora oficialmente al panteón ateniense, ya que le ha prestado su

15 *Cfr. A. P.* 16.232 (Simónides): Τὸν τραγόνου ἐμὲ Πάνα τὸν Ἀρκάδα, τὸν κατὰ Μήδων, / τὸν μετ' Ἀθηναίων στήσατο Μιλτιάδης, [A mí {dios} de pies de cabra, Pan arcadio, me erigió Milciades {que luchó} con los atenienses contra los medos].

ayuda en la batalla.¹⁶ En el siglo VI no existen evidencias de la presencia de Pan en el Ática; las alusiones al dios en la poesía y en las representaciones iconográficas se hacen más frecuentes en el siglo V. Así, puede comprobarse que el hijo de Hermes aparece por primera vez en un vaso ático en el año 500 a. C. Un vaso del año 475 muestra a Pan corriendo con una antorcha, escena que parece representar el ritual que según Heródoto se instituyó en su honor (*cf.* Parker, 1996: 163-165). Asimismo, en el Ática existían numerosas cavernas dedicadas al dios. Pausanias (1.32.7, 10-4) describe una gruta consagrada a Pan en la llanura de Maratón, es decir, en el mismo lugar donde ayudó a los atenienses en su lucha contra los persas; narración que ha sido corroborada por la evidencia arqueológica (*cf.* Lupu, 2001: 119-124).

Teniendo en cuenta esta información, un interrogante que se puede plantear es si el himno a Pan en la tragedia de Sófocles también tiene un carácter etiológico, puesto que el dios es invocado por los marineros salaminios, subordinados leales del ancestro de Milcíades, el general que ganó la batalla. Así, el himno trágico vincularía la etiología del culto a Pan en Atenas con la etiología del culto heroico a Áyax. De este modo, la alegría del coro también puede relacionarse con las honras que recibirá Áyax en Atenas, como un anticipo de los himnos y danzas que se ejecutarán en su honor en el marco de su culto heroico. Así, se puede responder la pregunta que se planteó al comienzo de este trabajo. La celebración a Pan a través del himno puede interpretarse como un indicio o una anticipación del culto heroico a Áyax. Al alabar a este dios relacionado con Salamina y con las victorias atenienses en dicha isla y en Maratón, el coro recuerda a la audiencia la participación del héroe en esta

16 Cfr. Hdt. 6.105.2; Paus. 1.28.4; Burkert (1985: 172).

victoria, ya que todos los Eácidas colaboraron con el éxito de la batalla de Salamina (Hdt. 8.64 y 121). Por otra parte, Áyax es el ancestro del artífice de la victoria de Maratón, Milcíades (Hdt. 6.35). Como bien señala Garland (1992: 50) no es posible afirmar ni negar que el mensaje de Pan haya tenido influencia en la posterior deliberación del consejo de guerra previo a la batalla. Sin embargo, Milcíades consideró seriamente la ayuda proporcionada por Pan, porque después de la victoria dedicó una estatua del dios en su santuario de la Acrópolis.

Puede afirmarse así que Sófocles expresa la política religiosa de la *pólis*, al incluir a un dios extranjero¹⁷ que estaba ausente del relato épico. No obstante, este dios extranjero se vincula con uno de los héroes epónimos de Atenas, Áyax, ya que Milcíades, su descendiente, es uno de los patrocinadores del nuevo culto. Como señala Allan (2004: 147) el hecho de que la gran mayoría de las referencias a los nuevos dioses en la tragedia estén en los cantos corales no es casualidad, ya que remite a los coros que con sus cantos y danzas celebraban a estas deidades recientemente incorporadas al culto oficial de la *pólis* ateniense. Es decir, el coro trágico actúa como mediador entre los héroes del pasado mítico y el “aquí y ahora” de la audiencia. De este modo se proyecta el pasado imaginario de la acción dramática al presente de la *performance*. Por un lado, son los compañeros de Áyax que celebran a Pan y a Apolo por la recuperación de su jefe. Por el otro, estos ciudadanos que cantan y danzan, participando del ritual trágico en las Grandes Dionisias, exaltan la unidad de la *pólis*, a través de un himno a Pan, dios relacionado con los éxitos de la democracia.

Sófocles pone en acción la función psicagógica de la tragedia que, por medio de la palabra cantada, la danza y la

17 Sobre la concepción de dios “extranjero”, véase nota 5.

música, logra tanto el encantamiento de la audiencia como la sanación no solo del héroe sino de todos los males que afligen a la comunidad. El poeta, portavoz de los valores cívicos, exalta la unidad de Atenas, que gracias a su piedad y su veneración a los dioses cuenta con la protección de todos los héroes y de todas las deidades.

CAPÍTULO 5

Los himnos de Eurípides: el culto a Ártemis y a Apolo en las tragedias

Débora Center

1. Introducción

El análisis de los himnos en las tragedias de Eurípides puede convertirse en un aporte sustancial para el estudio filológico integral de los textos, ya que permite ampliar el conocimiento de una práctica religiosa, como es el culto y, a su vez, repensarla en el contexto en el que es incluida la representación trágica. En este trabajo se analizarán dos composiciones: el himno a Ártemis de *Ifigenia en Aúlida* (vv. 1521-1531) y el himno a Apolo y Ártemis en *Ifigenia en Táuride* (vv. 1234-1282). Nuestra hipótesis inicial es que la superposición de prácticas discursivas aparentemente bien diferenciadas, como son la himnodia y la tragedia, conforman en realidad una unidad fuertemente cohesionada. De hecho, dicha interrelación convierte a la tragedia en parte fundamental de la práctica cultural y, a su vez, hace del himno un elemento constitutivo de la *performance* dramática.

En primer lugar, hay que destacar que, como señalan Furley y Bremer (2001: 1313), los himnos son elementos sumamente funcionales en las tragedias de Eurípides. De

hecho, los himnos conforman composiciones que difieren del diálogo por su métrica y su temática, pero no por eso están completamente escindidos del entramado trágico. Efectivamente, en los casos analizados se observa que la elección de los dioses, sus características relevadas y su genealogía están en estrecha relación con los personajes y con las acciones del drama. De este modo, la práctica religiosa toma dos caminos que deben ser contemplados. Por un lado, se trata de una plegaria que conecta al coro con el dios y que se manifiesta como una praxis fuertemente vinculada con aquellas que se desarrollaban en la vida cotidiana. Por el otro, es una conexión entre el autor y el público, en la que debemos analizar los recursos propios de la *poietiké téxne* de Eurípides. Es por estos dos caminos que habría que considerar la participación del público en la *performance* trágica: en tanto miembro de una comunidad que comparte esos mismos ritos religiosos y también como espectador atento que deberá leer el lazo entre himno y drama, que hace de la práctica religiosa un elemento constitutivo de la tragedia. Veamos ahora cómo estos aspectos se manifiestan en los textos.

2. Himno a Ártemis en *Ifigenia en Áulide* (vv. 1521-1531)¹

ἀλλὰ τὰν Διὸς κόραν
κλήσωμεν Ἄρτεμιν,
θεῶν ἀνασσα, ὡς ἐπ' εὐτυχεῖ πότμῳ
ὦ πότνια <πότνια>, θύμασιν βροτησίοις
χαρεῖσα, πέμψον ἐς Φρυγῶν
γαῖαν Ἑλλάνων στρατὸν

1 El texto griego pertenece a la edición de Diggle (1994). La traducción es propia.

ἦ καὶ δολέοντα Τροίας ἔδη
Ἀγαμέμνονά τε λόγχαις
Ἑλλάδι κλεινότατον στέφανον
δοῦς ἀμφὶ κάρα ἐόντ'
κλέος ἀείμνηστον ἀμφιθεῖναι.

Pero a la hija de Zeus,
a Ártemis, soberana entre los dioses,
imploremos, como con un destino propicio.
Oh, soberana, soberana, que con las ofrendas mortales
te alegras, envía al ejército de los helenos
hacia la tierra de los frigios
y a los asentamientos engañosos de Troya,
permite que Agamenón, por acción de sus armas,
una corona gloriosísima para la Hélade
coloque en su cabeza,
como gloria siempre recordada.

Tal como puede observarse en los versos iniciales, en la invocación, la referencia a la diosa Ártemis es inequívoca. Se utiliza su nombre propio, con la fuerza que esa manera de nombrar tenía y tiene en todo himno; es una referencia clara a la diosa, en la que los mortales y ella se interrelacionan de manera directa. Además, se menciona su carácter de hija de Zeus. Se trata aquí de otra elección interesante: la mención de la genealogía divina agrega un destinatario más a la plegaria y dota al himno de la mayor fuerza religiosa posible. Asimismo, la alusión al lazo paterno es un elemento de interrelación y de referencia al parentesco que desencadena el conflicto en la tragedia: Ártemis es invocada como la hija de Zeus, con todo el significado que ese parentesco conlleva en el nivel cultural pero, a su vez, marcando una relación con el drama, recordando otro lazo filial, el que se problematiza en el sacrificio de Ifigenia por decisión de su padre, Agamenón.

Igualmente significativa resulta la expresión del v. 1523: ὡς ἐπ' εὐτυχεῖ πότμῳ [como con un destino propicio]. Aquí, la súplica de las mujeres del coro –que en una plegaria no ficcional sería convencional– resulta ambigua, porque el destino no será afortunado para ninguno de los personajes de la tragedia.

A continuación, en el v. 1524, entre todos los aspectos por los que se podría apelar a la diosa, se destaca su gusto por los sacrificios mortales: θύμασιν βροτησίῳς. Se señala así, una vez más, una clara relación con la acción dramática, ya que la *thusía* de Ifigenia es presentada inmediatamente después del himno. Esta expresión conlleva una especial elección poética pero también una intención religiosa clara: el relevamiento de aquellos aspectos de la divinidad que se deben –y se solían– destacar en una ocasión de sacrificio. Sin duda, una evidente postura del autor frente al mito y a la veneración de la diosa.

Luego de la invocación, el himno gira su referencia hacia Agamenón (vv. 1525-1531). El coro pide que su ejército llegue finalmente a las tierras de los frigios y que su gloria sea imperecedera y extendida por toda la Hélade. En esta segunda parte, podemos observar que la ironía trágica traspasa el diálogo y se introduce en el discurso cultual. De hecho, se implora que el nombre del rey, como metonimia de su éxito, sea siempre recordado. Lo irónico es que esta súplica se ciña exclusivamente a su accionar en la guerra y se omite la mención a la acción inmediatamente posterior en la tragedia: el sacrificio de su hija, Ifigenia. Así, en este pasaje, podemos observar lo que Furley y Bremmer (2001: 1277) señalan como una característica propia de la poética de Eurípides: la utilización irónica y enfática de los himnos. En nuestra opinión, esta dualidad, esta posible determinación de dos partes claras en la composición religiosa, podría interpretarse como una marca referencial a la dualidad que

también hay en la tragedia, a la polaridad entre Ifigenia y su padre Agamenón, que así adquiriría una configuración extra para la cognición del público, en estructura y letra de himno. En otras palabras, la construcción canónica del himno se nutre de la retórica del drama para interrelacionar los dos discursos y hacer que la fuerza cultural se retroalimente del efecto trágico.

Por otra parte, si consideramos la tradición en el culto a Ártemis, sabemos que los rituales en su honor eran extendidos en Grecia, en especial en prácticas de caza, en sacrificios o en festividades previas a los casamientos.² En el caso del himno analizado, el pedido de éxito para el ejército y de gloria para Agamenón resultaría anómalo fuera del contexto de la tragedia, ya que Ártemis no es una divinidad ligada directamente a esas esferas de acción. Solo la interrelación con la tragedia y con la reelaboración del mito hace que el pedido del coro no resulte anómalo ni contrario a la práctica social. Del mismo modo, la mención a la Hélade, exigida por la trama dramática, funciona como parte fundamental de todo himno en contexto cultural: es una apelación directa a la identificación del público del lugar en ese pedido. En efecto, consideramos que la inclusión de los himnos en la tragedia hace que desde la cognición no se puedan escindir los dos planos discursivos y que lo conocido y comprendido por dos vías diferentes se perciba como un todo. En este sentido, los elementos interrelacionados no pueden ser unilaterales sino todo lo contrario: son polisémicos en su máxima expresión.

Habría que analizar también que el himno es una composición hecha para ser cantada con acompañamiento musical. En este aspecto, entonces, el valor religioso del himno se manifestaría en el plano fónico, en el que la

2 Más sobre el culto a Ártemis en Rodoni, en este volumen.

musicalidad sería tan significativa como su estructura y su carga semántica. De hecho, un factor determinante es la notoria diferencia métrica entre las partes dialogales, donde se utiliza el trímetro yámbico y las partes corales, donde el metro varía y manifiesta una clara oposición sonora. Así, el himno se destaca como un sistema musical y cultural diferente del diálogo de los personajes y de la palabra hablada propia de otras esferas de acción social (Mota, 2004: 29). En esta línea de análisis, entonces, debemos considerar la música, la poesía y la danza como partes inseparables de la unidad que forma la composición (Mota, 2004: 42-43; Lind, 2009: 203). De este modo, el himno se convierte en un discurso performativo con una intención clara de producir un efecto sobre la audiencia y con implicancias tanto a nivel cultural como en el entramado de la representación dramática.

3. Himno a Ártemis y Apolo de *Ifigenia en Táuride*

Estas mismas particularidades pueden ser rastreadas en el himno a Ártemis y Apolo de *Ifigenia en Táuride*. En este caso, se trata de una composición de estructura atípica, carente de una invocación inicial y de una súplica final, que se organiza como una narración del nacimiento de los dioses y de episodios asociados al surgimiento del poder de Apolo. Sin embargo, se destacan en él –al igual que en el himno anterior– ciertos rasgos compositivos no ligados exclusivamente a la práctica cultural que, en su interrelación con el diálogo dramático, ofrecen una perspectiva complementaria para comprender la tragedia. Analizaremos, entonces, en primer lugar, la ubicación del himno en la obra y su particular estructura. En segunda instancia, estudiaremos el plano léxico de la composición.

El himno a Apolo y Ártemis (vv. 1234-1282) está ubicado en el cuarto estásimo. Su canto se desarrolla casi al final de la obra, en el momento en el que Ifigenia está fuera de escena, cumpliendo con su plan de fuga: le ha pedido al rey Thoas que le permita llevar hacia el mar la estatua de Ártemis junto con Orestes y Pílates para purificarlos con las aguas antes del sacrificio previsto. La estratagema funciona. Mediante este artilugio, mientras el coro canta y capta tanto la atención de Thoas como la del público, Ifigenia logra cumplir su plan. El himno, entonces, opera como falso interludio: se presenta como un canto cultural previo a un sacrificio pero, en realidad, es un tiempo indispensable para que se desarrolle la acción dramática (Furley y Bremer, 2001: 1331). En efecto, mientras el rey es distraído por el coro, Ifigenia, Pílates y Orestes pueden huir y salvar sus vidas. De este modo, el himno adquiere tres niveles diferentes de lectura: por un lado, es una práctica cultural socialmente establecida; en segunda instancia, es un canto del coro, porción fundamental de una tragedia como pasaje de un episodio a otro y, en tercer lugar, es un recurso teatral necesario para que se produzca la *lúsis*, el desenlace.

En cuanto se refiere a su estructura, como ya mencionamos, el himno se diferencia de la mayoría de los exponentes del género que encontramos en las tragedias. Se trata de un himno completamente narrativo, carente de la usual invocación inicial y del cierre de súplica habitual en la himnodia (Furley y Bremer, 2001: 1332). En nuestra opinión, esta variación estructural es funcional a la estrategia teatral antes señalada. De hecho, el tiempo que demanda una narración completa es más extenso que el de un canto religioso y es esa extensión la que permite que el verosímil dramático no se quiebre. Si el coro simplemente invocara a los dioses y les suplicara, no se explicaría cómo Ifigenia hubiera podido liberar a Pílates y a Orestes y escapar con

tanta velocidad. Asimismo, este tiempo funcional y necesario para la acción está dado por la reelaboración mítica que se realiza de la genealogía de Ártemis y de Apolo. En la narración de los sucesos, que van desde el nacimiento hasta el establecimiento de Apolo como divinidad en Delfos, abundan los detalles, las precisiones, que podríamos creer innecesarios para un espectador de la tragedia en el siglo V. Efectivamente, en el canto no se aporta ningún tipo de información nueva que justifique tal extensión narrativa. Sin embargo, el relato funciona como una renovada versión de hechos conocidos que, con una cadencia diferente, lentificada y ampliada, dan el tiempo que la acción necesita para su *lúsis*. Podríamos considerar, entonces, que el valor estructural del himno está en su funcionalidad como parte del entramado trágico y, sin lugar a duda, es una muestra de la técnica de Eurípides. De hecho, la intencionalidad religiosa está tan imbricada con la reelaboración poética del himno que es difícil considerar el canto como un simple culto, desdeñando su valor estético y funcional dentro de la tragedia.

Por otro lado, dada la posición del himno en la tragedia, hubiera sido esperable que el canto estuviera dirigido exclusivamente a Ártemis, ya que es esta la divinidad para la que se propone hacer el sacrificio y con quien Ifigenia está ligada como sacerdotisa de su templo. Sin embargo, el himno está completamente enfocado hacia la figura de Apolo. La única referencia a la diosa ocurre en los primeros versos y solo para mencionarla –indirectamente– como parte del linaje de Leto, como melliza de Apolo. Ni siquiera se la llama por su nombre, con la fuerza apelativa fundamental que esta mención tiene y tenía en toda práctica cultural (E. *IT*. 1234-9)³:

3 El texto griego pertenece a la edición de Diggle (1981). La traducción es propia.

{Χο.} εὐπαις ὁ Λατοῦς γόνος,
ὄν ποτε Δηλιάσιν καρποφόροις γυάλοις
<ἔτικτε>, χρυσοκόμαν
ἐν κιθάραι σοφόν, ὅστ' ἐπὶ τόξων
εὐστοχίαι γάνυται...

{Co.} El buen linaje de Leto,
al que entonces dio a luz en las fructíferas grutas
de Delos,
el [linaje] de pelo dorado,
conocedor de la cítara, que se alegra
con el acierto de las flechas.

Como señalan Furley y Bremer (2001: 1.1-5), en los himnos es común una invocación inicial en la que el nombramiento de los dioses responde a normas de cortesía, en una búsqueda de no ofender a la divinidad y de establecer un lazo para relacionarse con ella. Asimismo, la abundancia de las genealogías, características y esferas de acción divinas son usuales en la himnodia, para demostrar respeto religioso y competencia técnica en el canto ante los oyentes mortales y divinos. En el caso del himno analizado, vemos que estos recursos son apenas desarrollados en los primeros versos. De hecho, los nombres divinos son suplantados por la simple mención como hijos de Leto y, luego, por algunas pocas de sus características y no por su nombre, el canto se dirige hacia uno de los hermanos, Apolo. Del mismo modo, la exposición de un saber religioso se reemplaza por la puesta en escena de las habilidades propias de un canto narrativo (E. *IT*. 1239-69):

... φέρε <δ'> ἴνιν
ἀπὸ δειράδος εἰναλίας
λοχεῖα κλεινὰ λιποῦσα μά-

τηρ τὰν ἀστάκτων ὑδάτων
 <συμ>βακχεύουσαν Διονύ-
 σωι Παρνάσιον κορυφάν,
 ὄθι ποικιλόνωτος οἴνωπὸς δράκων,
 σκιερᾷ κάτεχ' ἄλλος εὐφύλλον δάφναι,
 γᾶς πελώριον τέρας, τὰμφέπει μαντεῖον χθόνιον†.
 ἔτι νιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας
 ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων
 ἔκανες, ὦ Φοῖβε, μαντείων δ' ἐπέβας ζαθέων
 τρίποδι τ' ἐν χρυσέωι θάσσεις, ἐν ἀψευδεῖ θρόνωι
 μαντείας βροτοῖς θεσφάτων νέμων
 ἀδύτων ὑπο, Κασταλίας ῥέεθρων γείτων, μέσον
 γᾶς ἔχων μέλαθρον.
 Θέμιν δ' ἐπεὶ Γαῖων
 παῖδ' ἀπενάσσατο < > ἀπὸ ζαθέων
 χρηστηρίων, νύχια
 Χθῶν ἐτεκνώσατο φάσματ' ὀ<νεύρων>,
 οἱ πόλεσιν μερόπων τά τε πρῶτα
 τὰ τ' ἔπειθ', ὅσ' ἔμελλε τυχεῖν,
 ὕπνωι κατὰ δνοφεράς χαμεύ-
 νας ἔφραζον· Γαῖα δὲ τὰν
 μαντείων ἀφείλετο τι-
 μάν Φοῖβον φθόνωι θυγατρὸς.

Y la madre llevó a su hijo
 desde el acantilado,
 una vez que abandonó sus ilustres lugares de parto,
 hacia la cima del Parnaso,
 de aguas torrenciales,
 que danza con Dioniso,
 donde la serpiente de color del vino, de lomo variopinto,
 custodia un bosque sagrado, frondoso, de laurel sombrío,
 una bestia gigante terrenal protege el oráculo del lugar.
 Aún siendo un recién nacido,

aún en brazos de tu propia madre [la] mataste
a golpes, oh Febo, te apoderaste de los oráculos sagrados
y te colocas en un trípode dorado, en un trono que no miente,
distribuyendo respuestas oraculares de los dichos de los dioses
para los humanos,
bajo los recintos impenetrables, vecino de las corrientes de Castalia,
con tu morada en el centro de la tierra.
Y después que expulsó a Temis,
la hija de Gea, lejos de los oráculos sagrados,
La Tierra produjo visiones oníricas,
que comunicaban los sucesos próximos y lejanos,
cuantos iban a suceder
a las comunidades de hombres,
en el sueño, por lechos tenebrosos;
Gea privó a Febo
del don de la predicción
por la envidia de su hija.

En nuestra opinión, este desplazamiento hacia la figura de Apolo provoca que el himno no se lea en estrecha relación con la acción inmediatamente posterior –el planeado, aunque trunco, sacrificio en honor a Ártemis– sino en correspondencia con sucesos que forman parte del mitema pero no de la tragedia. En efecto, en el himno se destacan ciertos dominios semánticos que hacen que el canto pueda ser considerado como una puesta en escena del paralelo entre la historia de Ártemis y Apolo y la de Ifigenia y Orestes. Al considerar este himno en interrelación con el mitema, no es difícil asociar la descripción del camino de Apolo hacia el dominio del oráculo con el recorrido de Orestes: un trayecto marcado desde su nacimiento, que lo llevará al éxito pero solo a través de innumerables escollos y en el que contará con el mismo Apolo como divinidad aliada. Según creemos, la referencia enfática, extensa

e inesperada al nacimiento y crecimiento de Apolo podría ser interpretada como una apelación al espectador, quien debe completar, mediante su conocimiento del mitema, el encadenado entre los sucesos divinos y los que componen el mito de Orestes. Un aspecto importante para observar este encadenado es que, al final del himno, con el establecimiento del poder de Apolo en Delfos, se pauta un orden: el culto en su honor y la acción divina son marcas de un *kósmos*. Es este, quizá, el punto de mayor religiosidad del canto, en el que, como sostiene Girard (2005: 62-63) la religión y, por ende, las fuerzas de las divinidades ordenan el caos y evitan la violencia en que viven los hombres (E. IT. 1270-1282):

ταχύπους δ' ἐς Ὀλυμπον ὄρμαθεις ἄναξ
 χέρα παιδῶν ἔλιξεν ἐκ Διὸς θρόνων,
 Πυθίων δόμων χθονίαν ἀφελεῖν μῆνιν θεᾶς.
 γέλασε δ' ὅτι τέκος ἄφαρ ἔβα
 πολύχρυσά θέλων λατρεύματα σχεῖν·
 ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν παῦσαι νυχίου ἐνοπᾶς,
 ὑπὸ δ' ἀλαθούναν νυκτωπὸν ἐξείλεν βροτῶν,
 καὶ τιμᾶς πάλιν θῆκε Λοξίαι
 πολυάνορί τ' ἐν Ξενόεντι θρόνῳ θάρση βροτοῖς
 θεσφάτων ἀοιδαῖς.

Y el señor de pies veloces movido con prisa hacia el Olimpo hizo girar su mano de niño en torno de los tronos de Zeus con el objetivo de expulsar la cólera de la diosa Y [Zeus] se rió, porque el niño había llegado muy rápido con el deseo de obtener los servicios culturales muy dorados.

Sacudió la cabellera para hacer cesar las visiones nocturnas, quitó los sueños difíciles de olvidar a los hombres, instituyó de nuevo el honor a Loxias

y, en un trono muy concurrido por extranjeros,
la confianza para los mortales en los cantos de los dichos divinos.

En nuestra opinión, este orden manifestado en el plano divino opera como espejo de lo que será la historia de los hijos de Agamenón en el plano mortal: una cadena de actos fatídicos, que persigue a la estirpe de Atreo hasta el final de los crímenes y la vuelta al *kósmos* por el accionar de Orestes.

Otro aspecto significativo para analizar la inclusión del himno en la tragedia es su relación con la locación de la acción dramática. El drama se desarrolla en tierra bárbara y, sin embargo, en el canto no se asocian las divinidades a esas regiones sino a tierras griegas. De hecho, se insiste en crear un “mapa” del territorio griego vinculado al culto de Apolo, mediante la mención de su nacimiento en Delos, su paso por el Parnaso y por el Olimpo hasta la recuperación de su poder en el oráculo de Delfos. Como afirma Burkert (1994: 84), en la mayoría de los casos el culto es definido localmente: la figura divina está fuertemente ligada a un templo establecido en un determinado lugar y a las ceremonias que allí se realizan en su honor. Podría pensarse, entonces, que el detalle de la descripción de los espacios opera en el himno como un recurso para alejarse de la locación del drama y referirse a prácticas religiosas, que la audiencia pudiera asociar rápidamente a cultos y territorios griegos.

4. Conclusión

A partir del análisis realizado en los dos himnos, observamos un conjunto de elementos que caracterizan la *performance* cultual pero que, a su vez, forman parte de la tragedia y dan cuenta de la técnica de Eurípides al interrelacionar ambos discursos. En este sentido, consideramos

que la himnodia enfatiza su carácter religioso en tanto se resignifica en su relación con el drama y que, al mismo tiempo, la cognición de la tragedia se enriquece en tanto esos himnos le aportan los valores distintivos –formal, musical y semántico– propios del culto. Manteniendo esta hipótesis, creemos que las dos obras de Eurípides constituyen un entramado estrecho y rico en recursos entre el discurso cultural y el trágico. En este trabajo hemos escindido estos dos discursos pero solo para observar, en forma pormenorizada, las relaciones que hacen de su unión una vía de investigación válida para conocer más acerca de la religión griega y de la poética trágica de Eurípides.

CAPÍTULO 6

Himnos e invocaciones en *Acarnienses* de Aristófanes. Análisis de *Ach.* 263-70, 665-675 y 971-999

Pablo A. Cardozo

1. Introducción

En este trabajo me propongo realizar un análisis de los pasajes líricos de *Acarnienses* de Aristófanes, la más temprana comedia conservada en su totalidad, desde una perspectiva de χορεία, entendiendo la χορεία aristofánica no solo como canto, sino como canto acompañado de danza y música. En la primera canción coral de *Ranas* 241-249, el término χορεία describe la coexistencia integral del canto, la danza y la música instrumental en los niveles tanto de la composición como de la recepción (Ladianou, 1993: 48-49). Aquí Aristófanes utiliza el término χορεία como objeto de φθέγγομαι,¹ un verbo tradicionalmente utilizado para describir la pronunciación de la palabra o el sonido: ἐν βυθῶ χορείαν αἰόλαν ἐφθεγγάμεσθα πομφολυγοπαφλάσμασιν [En la profundidad entonamos una danza variada con el bullir de burbujas.]. En este pasaje el verbo expresa el hecho de que χορεία es simultáneamente recibida por los sentidos de la

1 φθεγγόμεσθ' en el v. 241; ἐφθεγγάμεσθα en el v. 248.

vista y el oído². Esta combinación revela que la música y la danza, la audición y la visión, no pueden ser separadas en el contexto de χορεία. Danza y música se fusionan completamente y el lenguaje imprime con éxito esta fusión.

En esta dirección, se considera aquí que la noción de χορεία tiene continuidad desde la poesía coral arcaica hacia el coro en drama y se extiende a la Comedia Antigua (Nagy, 1990: 382-413; Bierl, 2011: 415-436). La comedia de Aristófanes fue en gran medida actuación musical y su poesía lírica cubre una amplia gama de estilos, desde la canción popular a la parodia de la tragedia. No obstante, la música se ha perdido y nuestra única manera de recuperar algo de la experiencia del público ateniense es mediante el estudio de los ritmos de la poesía. Por lo tanto, se llevará a cabo el análisis filológico de los pasajes corales que presenten características propias de la himnodia, es decir, de la plegaria o alabanza cantada a una deidad (Bremer, 1981: 193). Se presta especial atención al contexto ritual de *performance*, puesto que se considera relevante remarcar, en primera instancia, el carácter ritual y religioso en el que se enmarca la obra entera. Es bien sabido que *Acarnienses*, al igual que otras comedias de Aristófanes, trata sobre el tema de la paz en la Hélade, afectada por la guerra del Peloponeso. En este sentido, resulta relevante el himno que hace Diceópolis a Fales en *Acarnienses* 263-270, como un jocoso ejemplo de cómo el héroe cómico podría celebrar su propia Dionisia rural privada con el conjunto entero de su familia uniéndose en los cantos y danzas culturales. La procesión fálica pone de relieve los aspectos

2 De forma similar, el término χορεία aparece en *Ranas* 1301-03: οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνωδίων, σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων, θρήνων, χορειῶν [Y éste trae de todos (los cantos): los de putas, los de festín de Meleto, los carios para flauta, trenos y danzas]. Esto nos permite afirmar que χορεία implica siempre la combinación de ambos elementos, danza y música, y, por lo tanto, no refiere a una de éstas separadamente.

sexuales de la paz unidos con el tema del vino, elementos que aparecen en toda la obra. Este cortejo es, por definición, ritual puesto que se enmarca en un contexto cultural mayor, en el caso de *Acarnienses*, las Leneas.

Estos pasajes manifiestan en el escenario el carácter ritual de una forma reconocible para la audiencia y sin duda la combinación de música, danza y canto generaba la atmósfera de excitación que ha acompañado la celebración de los ritos, pero siempre tomando en cuenta que los requerimientos dramáticos de la trama y las consideraciones de la puesta en escena dan forma a los bailes y no el contexto ritual en el que se enmarca la obra.

2. El himno a Fales: una fiesta privada para todo el mundo

El himno a Fales se lleva a cabo en la segunda escena de *Acarnienses*. En esta escena se dramatiza el cumplimiento del deseo de Diceópolis de regresar al campo y el espacio doméstico de su οἶκος. El regreso le permite al héroe cómico hacer valer su autoridad sobre el hogar y adquirir una posición frente a la πόλις: la escena ofrece el encuentro entre los acarnienses y el héroe cómico dentro de un conflicto entre la ciudad y el individuo que se expresa en términos de espacio (Papathanasopoulou, 2013: 38-39 y 55). La primera escena de la obra llevada a cabo en la Pnyx sugiere que el espacio de la Asamblea presenta dificultades en tiempos de guerra a partir de un alejamiento del οἶκος. En este sentido, el tratamiento que hace Diceópolis del espacio indica que el deseo de volver a su hogar no es para aislarse en sí mismo, sino, por el contrario, para tornar su espacio doméstico en un orden religioso y cívico, invitando a otros ciudadanos dentro de su esfera. La realización de la paz privada en el final de la primera escena le permite

salir por fin de la ciudad y participar en los festivales que se celebran en el espacio rural: Ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγείς / ἄξω τὰ κατ' ἀγροῦς εἰσιῶν Διονύσια [Y yo, tras haberme librado de guerras y de desgracias, voy a tomar parte de las Dionisias rurales] (*Ach.* 201-202). El participio εἰσιῶν da cuenta de que el héroe cómico sale de la Pnyx y entra en la σκηνή, que representa al mismo tiempo su casa y el campo, donde se llevarán a cabo las Dionisias rurales, el festival celebrado por los ciudadanos atenienses de cada demo en la zona rural del Ática.

Los acarnienses entran a escena persiguiendo agresivamente a Anfiteo, el semidiós inventado por Aristófanes, quien regresaba de Esparta (*Ach.* 176-177). Ellos recogen piedras en sus capas con el fin de atacarlo (*Ach.* 184), indignados porque Anfiteo trae las treguas mientras las vides se encuentran aún taladas por obra de los espartanos (*Ach.* 182-183). El coro de acarnienses intenta poner a todos los ciudadanos de su lado: todos (πᾶς, 204) incluye no solo a los personajes del escenario, sino también a los miembros de la audiencia: Ἀλλὰ μοι μηνύσατε, εἴ τις οἶδ' ὅποι τέτραπται γῆς ὀτὰς σπονδὰς φέρων [Indíquenme, si alguien sabe a qué parte de la tierra se ha dirigido el que trae las treguas.] (*Ach.* 206-207). Los ancianos se refieren a la audiencia directamente usando la construcción imperativa μηνύσατε μοι. Todos deben perseguir y denunciar al hombre que trajo las treguas e interrogar a todo el que pase. Dado que la obra se representó durante el festival de las Leneas donde, a diferencia de lo que sucedía en las Dionisias urbanas, solo los ciudadanos de Atenas tenían permitido participar en carácter de audiencia, el coro de acarnienses se presenta aquí como aliado y representante de esa comunidad.

El héroe cómico realiza inmediatamente un ritual para la creación de un espacio sagrado, añadiendo así significado religioso a su paz privada lograda y su oposición al coro. El

llamado inicial de silencio religioso (εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε, vv. 237 y 241) emerge desde dentro de la σκηνή. Está dirigido principalmente a los participantes en el ritual, los miembros de su hogar, pero la llamada es atendida también por el coro, que le permite salir y realizar su ritual: Σῖγα πᾶς. Ἠκούσατ', ἄνδρες, ἄρα τῆς εὐφημίας; (...) θύσων γὰρ ἀνίηρ, ὡς ἔουκ', ἐξέροχεται [¡Silencio todos! ¿Han oído, varones, la convocatoria de silencio? (...) Pues parece que el hombre sale a hacer un sacrificio.] (*Ach.* 238-240). Asimismo, la llamada puede ser dirigida una vez más a los espectadores de la obra, para pedirles la oportunidad de honrar al dios del festival, así como también en las siguientes escenas se les pide atención para hablar de la situación política de Atenas y los asuntos vinculados a la guerra. El coro de acarnienses concede el espacio que Diceópolis pide y se aparta a los lados cumpliendo con el pedido de silencio. A partir de aquí, desde dentro de la casa sale la procesión de las Dionisias rurales. El festival se inicia con la invocación a Dioniso (*Ach.* 247-252):

(ΔΙ.) Καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ'. Ὡ Διόνυσε δέσποτα,
 κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
 πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν
 ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια, 250
 στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα, τὰς σπονδὰς δέ μοι
 καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.

Así está bien. ¡Oh! Soberano Dioniso, es con alegría que llevo felizmente las Dionisias rurales conduciendo para vos esta procesión y celebrando sacrificios con los de casa, liberado del ejército; y que las treguas de treinta años me resulten propicias.

Las Dionisias rurales eran por definición un festival público, que se celebraba en cada demo ateniense y que habían sido interrumpidas por la guerra. Diceópolis, habiendo

declarado su paz privada, volvió a celebrar el festival. Bowie (1993: 35-39) argumenta que Diceópolis niega y pervierte la naturaleza de la fiesta, puesto que excluye de ella a otros miembros del demo y crea su propio mundo privado, que incluye solo a él mismo y a su familia. Desde esta perspectiva, su fiesta parece ser menos una celebración pública y más una celebración privada. Sin embargo, Diceópolis mantiene el carácter cívico de las Dionisias rurales, que tienen por objeto expresar la ideología y la unidad de cada demo: en lugar de excluir a otros del festival, el héroe imagina una multitud que asiste para verlo y celebrarlo y lo presenta como un espectáculo para todo aquel que desee presenciarlo (Papathanasopoulou, 2013: 63-64).

Dos momentos del cortejo requieren una atención especial. En primer lugar, Diceópolis le pide a su hija marchar hacia adelante, pero “siendo muy cautelosa de la multitud” (κὰν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα), no sea que alguien le robe las joyas de oro sin darse cuenta (*Ach.* 257-258). La referencia a una multitud (τῶχλω, de ὄχλος) que rodea el cortejo sugiere que, al menos en la imaginación de Diceópolis, su festival no es una celebración privada exclusivamente para su propio οἶκος, sino una celebración donde está involucrada la asistencia de otras personas. El ὄχλος puede referirse a un gentío imaginado en el escenario y a su vez también indicar a la audiencia de la obra, de la misma manera que los espectadores fueron concebidos como parte de los asambleístas en la escena inicial en la Pnyx.³ En segundo lugar, mientras que el cortejo está pasando, Diceópolis instruye a su esposa para ir hacia arriba en el techo de la casa con el fin de mirarlo mejor (σὺ δ', ὦ

3 Ὀχλος también se utiliza en *Las ranas* para referirse a los espectadores de la obra; durante la parábasis, al dirigirse directamente a la audiencia, el coro se refiere a ellos como el ὄχλος λαῶν (*Ra.* 676).

γύναι, θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους. [Y vos, mujer, observame desde la azotea.] *Ach.* 263). El hecho de que su esposa tenga que subir al tejado para ver con más claridad el cortejo da una sensación de mayor escala al espectáculo: sugiere que su festival es un espectáculo digno de una audiencia y que la procesión es tan grande que una mejor vista sería adquirida desde lo alto. Con este recurso, Diceópolis nos anima a visualizar la presencia de un público y así, por segunda vez, invita implícitamente a los espectadores reales –es decir, a los ciudadanos de Atenas– para ser parte de su festival. Esto es importante porque Aristófanes, a través de su héroe cómico, lleva a cabo una constante negociación de las condiciones de la propia recepción de la obra con su público creando el marco a través del cual la audiencia no solo puede ver el progreso de la *performance*, sino sobre todo reconocer y participar del contexto ritual de *performance* en el que se enmarca la obra.⁴ El llamado de Diceópolis da la oportunidad al espectador de participar del ritual, así como en las siguientes escenas le permite una participación en los asuntos políticos, a partir de la eficaz comunicación entre el comediógrafo, los actores y la audiencia.

Los dioses a los que se ha encomendado el festival, Dioniso y Fales, se encuentran fuertemente anclados en el orden ideológico de la comunidad. El coro constituye el microcosmos de la πόλις y está cerradamente conectado a su cultura simbólica (Bier, 2011: 415-417). El festival de Diceópolis es una jubilosa ocasión, y la procesión es conducida alegremente con burlas y canciones obscenas dirigidas al dios Fales, la personificación del falo del cortejo (*Ach.* 263-279):

4 Cfr. Slater (2002: 42-68). Sobre la relación entre contexto ritual e himnos insertos, cfr. también Ristorto y Cénter en este volumen.

Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου,
 ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνη-
 τε, μοιχέ, παιδεραστά, 265
 ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον εἰς
 τὸν δῆμον ἐλθῶν ἄσμενος,
 σπονδάς ποησάμενος ἑμαυ-
 τῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς. 270

Πολλῶ γὰρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
 κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὕληφόρον,
 τὴν Στρυμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ φελλέως,
 μέσην λαβόντ', ἄραντα, κατα-
 βαλόντα καταγιγαρτίσαι. 275

Φαλῆς Φαλῆς,
 ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης
 ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρύβλιον·
 ἦ δ' ἄσπις ἐν τῷ φεψάλλῳ κρεμῆσεται.

¡Fales! Compañero de Baco, juerguista, errabundo nocturno, adúltero, pederasta, te saludo después de cinco años, volviendo gustoso al pueblo tras haber hecho las treguas para mí mismo y habiéndome librado de disgustos, de las guerras y de Lámacos. Pues es mucho más placentero, ¡Fales, Fales!, encontrar robando madera a una joven leñadora, Tracia de Estrimodoro, desde la región pedregosa, y desflorarla agarrándola por el medio, atacándola y tirándola. ¡Fales, Fales! Si bebés con nosotros, después de la resaca, desde la mañana sorberás una taza de paz y el escudo seguirá colgado sobre el fuego.

Este canto cómico se asemeja a los coros rituales simples en muchos aspectos. Por un lado, la enumeración inicial de epítetos con los que invoca al dios Fales da

cuenta del carácter himnódico del canto:⁵ en contraste con los coros trágicos no se observan pasajes prolongados y su registro es sumamente cómico e informal; aun así el canto se dedica enteramente a la acción ritual actual, a la oración, a la invocación y a la celebración. De acuerdo con Pausanias (10.19.3), Fales y Dioniso eran indistinguibles en un principio (Διόνυσον Φαλλήνα),⁶ pero aquí Fales es llamado “compañero de Baco” (ἔταϊρε Βακχίου). De hecho, el canto se presenta mucho más irreverente que la invocación a Dioniso (*Ach.* 247-252) y contiene muchos elementos sexuales, creando un estado placentero de excitación en beneficio de la misma audiencia. No obstante, el resto de los epítetos jocosos (ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά) bien pueden adaptarse a ambas divinidades, de modo que el himno dedicado a uno en la escena puede ser extendido al dios celebrado en el festival mayor. Por otro lado, el término σπονδαί⁷ [treguas] y su sentido literal (“libaciones”) conduce a que el protagonista las libe y las beba (ver v. 199), de modo que lo político (la tregua), lo privado y lo sagrado (la libación) se unen en un mismo plano (*cf.* Edmunds, 1980: 5). Fales es invitado a beber con Diceópolis y con el resto de los celebrantes (*Ach.* 277-278) y de esta manera se ponen de relieve los aspectos sexuales de la paz unidos al vino, otorgando así legitimidad cívica y religiosa a la paz lograda por el protagonista de la obra.

5 Sobre las características de los himnos ver Bremer (1981: 193-215) y Furlley y Bremer (2001: 21-22).

6 εἶροντο οὖν οἱ Μηθυμναῖοι τὴν Πυθίαν ὅτου θεῶν ἢ καὶ ἠρώων ἐστὶν ἡ εἰκών: ἡ δὲ αὐτοῦς σέβεσθαι Διόνυσον Φαλλήνα ἐκέλευσεν. [Y ciertamente los hombres de Metimna preguntaron a la sacerdotisa de Apolo Pitio de qué dioses o héroes es semejante {la cara de olivo encontrada por los pescadores}: y ella los invitó a adorar a Dioniso Fales.] (Paus. 10.19.3).

7 En el v. 268: σπονδαῖς.

3. Fuego contra fuego: la paz contra la guerra

Tras el enfrentamiento entre el individuo y la πόλις que termina con el éxito del héroe cómico al persuadir al coro se lleva a cabo la parábasis, la escena meta-teatral típica de una comedia de Aristófanes. La parábasis, una pausa en el mundo de ficción de la comedia, tiene lugar en el espacio cívico del teatro. Los miembros del coro se quitan sus mantos (ἀποδύντες, v. 627) y responden directamente al público ateniense (ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς Αθηναίους μεταβούλους. [Ahora se ve obligado a responder ante los atenienses cambiantes en sus opiniones.] *Ach.* 632), dejando en claro que esta escena ocurre fuera del mundo de la ficción de la obra, como ciudadanos atenienses que exponen sus puntos de vista políticos y alaban al poeta que hizo esto posible. Aristófanes sitúa esta escena en un momento adecuado de la obra con el fin de contrastar la libertad de expresión en el teatro con la falta de libertad de expresión en el Pnyx de la escena primera. El coro elogia abiertamente el espacio del teatro, que acaba de ser establecido como un espacio más exitoso que el espacio político de la Pnyx para exponer su punto de vista, y afirma que, a diferencia de la asamblea y el tribunal de justicia, donde los atenienses son acostumbrados a la alabanza, la adulación y el engaño, el teatro está destinado a albergar la mejor instrucción en cuanto a cómo actuar y comportarse (*Ach.* 655-658).

En el epirrema, la antioda y el antiepirrema, el coro formado por los ancianos de la πόλις habla sobre la difícil situación en la vejez, pues el trato que reciben de la ciudad les resulta indignante (*cfr. Ach.* 179-180, 210-220, 600-601, 610). El nombre “acarnienses” no aparece otra vez después de la parábasis y la persona del coro se generaliza a la de los viejos campesinos. Esto puede verse en la oda que el coro canta

como acarniense por última vez, invocando a la ardiente Musa Acarnia a la que ruegan se presente como una chispa que brota de carbón de leña de roble (*Ach.* 665-675):

Δεῦρο Μοῦσ' ἔλθῃ φλεγυρὰ πυρός ἔχουσα μένος ἔντονος Ἀχαρνική.	665
Οἶον ἐξ ἀνθράκων πρινίνων φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρία ῥιπίδι,	
ἤνικ' ἂν ἐπανθρακίδες ὥσι παρακείμεναι,	670
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα, οἱ δὲ μάττωσιν, οὕτω σοβαρὸν ἔλθῃ μέλος εὖτονον, ἀγροικότονον,	
ὡς ἐμὲ λαβούσα τὸν δημότην.	675

Vení acá, Musa Acarnia ardiente, trayendo la fuerza del fuego con vigor, cual chispa del carbón de encina salta provocada por el soplo favorable, cuando los pescaditos estén listos; y unos mezclan el Tasio espléndido, y otros amasan; así, fuerte, vení con canto vivaz y campesino, así tomándome a mí, el ciudadano del demo.

La pequeña oda en *Ach.* 665-675 es una invocación a la musa de carbón de Acarnia, así como en *Caballeros* apelan a Poseidón Hípio, y en *Nubes* a Poseidón, Zeus, Éter y Helios. La oda es un himno convencional de invocación encontrado en las sizigías epirremáticas. Este himno invita a la musa a unirse al coro y al festival. El coro en este caso está pidiendo la inspiración que traerá la victoria. Las imágenes dominantes en esta pequeña oda son el carbón y el fuego y evocan a las imágenes dramáticas presentes en la obra: el carbón determinó, entre otras cosas, los nombres de los coreutas. Los acarnienses invocan a la Musa Acarnia, que es de la misma naturaleza que ellos. La Musa es comparada con la chispa (v. 667) de la misma forma en la que Diceópolis había comparado el espíritu

acarniense con la brasa que estalla (v. 321) (Edmunds, 1980: 15). Φλεγυρὰ se presenta con un doble sentido: (1) literal, del fuego de carbón; (2) metafórico, de los pensamientos que respiran y palabras que queman. La chispa surge del carbón de madera de roble (v. 666) y en los vv. 180 y 612 los Acarnienses mismos son de roble. De ahí surge la chispa de la canción, y, en la oración implícita por la victoria en esta oda, el coro pide “una canción más campes- tre” (αγρουργότερον, *Ach.* 674). El éxito de esta comedia será la victoria de la poesía que surja del festival rural, que ya se celebra como el primer acto de paz y es, por lo tanto, poesía de paz (Edmunds, 1980: 16).

La imagen del fuego aparece una vez más en las líneas 971-999, pero en este caso esta imagen representa las consecuencias negativas de las guerras en la Hélade. El coro celebra aquí el nuevo mundo de Diceópolis y rechaza la guerra (*Ach.* 971-999):

Εἶδες, ὦ πᾶσα πόλι, τὸν φρόνιμον
 ἄνδρα, τὸν ὑπέροσφον,
 οἷ' ἔχει σπεισάμενος ἔμπορικὰ χρήματα
 διεμπολᾶν,
 ὦν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ
 975
 πρέπει χλιαρὰ κατεσθίειν.

Αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῶδέ γε πορίζεται.
 Οὐδέποτε' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι,
 οὐδὲ παρ' ἐμοῖ ποτε τὸν Ἀρμόδιον ἄσεται
 980

Ξυγκατακλινεῖς, ὅτι πάροις ἀνὴρ ἔφυ,
 ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγαθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας
 ἠργάσατο πάντα κακά, κἀνέτρπε κἀξέχει
 κἀμάχετο καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένου·
 «Πῖνε, κατάκεισο, λαβὲ τήνδε φιλοτησίαν,»
 τὰς χάρακας ἦπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρί,
 985
 ἐξέχει θ' ἡμῶν βίᾳ τὸν οἶνον ἐκ τῶν ἀμπέλων.

Ἐπτέρωταί τ' ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἄμα καὶ μεγάλα δὴ φρονεῖ,
τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δεῖγμα <τάδε> τὰ πτερὰ πρὸ τῶν θυρῶν.
Ὡ Κύπριδι τῇ καλῇ καὶ Χάρισι ταῖς φίλαις ζύντροφε Διαλλαγή,
ὡς καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον ἄρ' ἐλάνθανες. 990

Πῶς ἂν ἐμὲ καὶ σέ τις Ἔρωσ ξυναγάγοι λαβῶν
ὥσπερ ὁ γεγραμμένος ἔχων στέφανον ἀνθέμων;
Ἦ πάνυ γερόντιον ἴσως νενόμικας με σύ;
Ἀλλὰ σε λαβῶν τρία δοκῶ γ' ἂν ἔτι προσβαλεῖν
πρῶτα μὲν ἂν ἀμπελίδος ὄρχον ἐλάσαι μακρόν, 995
εἶτα παρὰ τόνδε νέα μοσχίδια σκυκίδων,
καὶ τὸ τρίτον ἡμερίδος ὄρχον, ὁ γέρων ὀδί,
καὶ περὶ τὸ χωρίον ἐλᾶδας ἅπαν ἐν κύκλῳ,
ὥστ' ἀλείφεσθαι σ' ἀπ' αὐτῶν κάμῃ ταῖς νουμηγίαις.

¿Viste, viste? ¡Oh! Ciudad entera, al varón prudente, al sumamente sabio, y cuántas mercancías tiene para comerciar habiendo hecho la tregua, de las cuales unas son en la casa útiles, otras deben ser comidas calentitas. Espontáneas todas las cosas buenas se le dan. Nunca más acogeré en casa a Guerra, ni cantará jamás junto a mí Harmodio reclinado, porque es [Guerra] por naturaleza un varón borracho, que perpetraba muchos males precipitándose sobre los que tenían toda clase de bienes: derribaba, vertía, peleaba y además cuando se incitaba mucho: ‘Bebé, acostate, tomá esta copa de amistad’, echaba, todavía mucho más, estacas en el fuego y vertía contra nuestra voluntad el vino de las viñas. Se ha provisto de alas para ir a comer y a su vez se muestra muy orgulloso y como muestra de su vida ha tirado estas plumas delante de la puerta. ¡Oh! Reconciliación, criada junto con la hermosa Cipris y las Gracias queridas, ¡Cómo ocultabas teniendo un bello rostro! ¿Cómo tomándonos a vos y a mí nos uniría algún Eros, como el que, pintado, tiene una corona de flores? ¿O tal vez me has creído muy viejo? Pero si te agarro, creo que te echaría tres cosas: primero, abriría un largo surco de retoños de vid; luego, junto a este plantaría rebrotes nuevos de higuera; y el viejo este, en tercer lugar, [plantaría]

brotos de viña cultivada; y en torno a este campo, olivos en círculo por todos lados para ungir a vos y a mí con el aceite de aquellos en las fiestas del novilunio.

Las líneas 971-999 han sido generalmente consideradas como una segunda parábasis (vv. 971-978: oda; vv. 979-987: epirrema; vv. 988-990: antioda; vv. 991-999: antiepirrema), pero como no hay anapestos y el metro es el crético a lo largo de la oda, con excepción de los vv. 987-999 que son tetrámetros trocaicos, es difícil ver más que la estrofa y la antistrofa de un estásimo ordinario. El escenario está vacío. Durante el canto coral hay un cambio en el tiempo imaginario. En el v. 961 el Festival de Los Jarros se acerca, y a partir del v. 1000 la escena de la obra se desarrolla en la Antestería, el festival griego ateniense celebrado en honor de Dioniso en Atenas.

El eje central del canto es la oposición entre la guerra y la paz. Diceópolis había declarado la paz en su propia hacienda, en clara oposición a la política belicista de la πόλις democrática. El coro canta en torno a la puerta del hogar de Diceópolis que ya había ingresado (εἰσείμι, v. 970) con sus productos de Beocia recién adquiridos. El hogar del protagonista forma el telón de fondo de la escena que había comenzado en *Ach.* 719 con la apertura del ágora privada del héroe cómico y que finaliza en esta oda coral en *Ach.* 999. El canto destaca la naturaleza doméstica del espacio. En primer lugar, la casa familiar podría representar un ámbito directo de subsistencia, es decir, en el οἶκος se produce lo que se necesita para vivir (vv. 971-976). Para hacer efectiva la paz, Aristófanes, a través de Diceópolis, plantea su crítica al mercado de la πόλις y su funcionalidad política. Si el ágora comercial es funcional a la democracia de la πόλις ateniense, y la guerra es el recurso para sostenerla, el mercado de Diceópolis es funcional a la paz y, por ende, a los griegos

en general. Este mercado es la base material que garantizaría la paz en Grecia, puesto que, según Aristófanes, se podría evitar que Atenas impusiera sus intereses particulares sobre las otras πόλεις.

La antítesis guerra y paz, ya esbozada en la oposición de Diceópolis con Lámaco, es expresada en la personificación de la guerra, Guerra, y en la personificación de la paz, Reconciliación. El destierro de Guerra por parte del coro se produce porque este personaje se niega a respetar el decoro del simposio y por negarse también a realizar las representaciones tradicionales propias de la festividad (*cfr.* Bowie, 1997: 16-17). La quema de las estacas de vid y el derramamiento del vino de las viñas (vv. 979-987) recuerda la tala de las vides por los espartanos invasores, lo que era una queja particular de los Acarnienses (*Ach.* 512). Este agravio no es simplemente económico: desde que Diceópolis ha logrado la paz por medio de las treguas, a través del vino, y desde que Aristófanes en su discurso, a través de Diceópolis, ha definido la comedia como canto y vino, la caracterización de la guerra como enemiga del vino y de la vid implica que Guerra es enemiga del festival, enemiga de la base sagrada de los placeres de la paz. La guerra no tiene lugar en este tipo de celebraciones.⁸ Así el coro dirige su canto a Reconciliación, la hermana adoptiva de Afrodita y las Gracias, como una forma de dedicar el canto a la tregua asegurada por Diceópolis. Los placeres asociados con Afrodita y las Gracias pueden florecer solo en paz y la paz es, como ya ha mostrado Diceópolis, vino. Inclusive la fertilidad de la tierra bajo la paz es concebida en términos sagrados. La persona del coro, el anciano, cuenta con la suficiente fuerza viril como para desear

8 Paz es la diosa "más amante del vino" (*Pax* 307, *cfr.* 520, 596-597, 706-708) porque la vid es la fundación de la paz en su aspecto sacro.

tomar a Reconciliación (*cf.* *Pax* 336), e incluso prometer hacer dos hileras de vinos, cultivados y no cultivados, una fila de brotes de higo, y olivos en un círculo alrededor (vv. 994-999). Con el aceite de oliva él y ella se ungirán a sí mismos el día del festival (v. 999). La unión del coro de ancianos y Reconciliación es la unión del mortal con la divinidad. Esta unión encuentra su origen en el ritual de la fertilidad, designado para promover el crecimiento de los cultivos. Este ritual tiene lugar durante la noche después del segundo día de la Antestería, en el que se llama a beber de las jarras y el que se la toma primero recibe un odre de vino, del tamaño de la barriga de Ctesifonte (vv. 1000-1002) (Edmunds, 1980: 20).

4. Conclusiones

En este trabajo se llevó a cabo el análisis de los pasajes líricos de *Acarnienses* desde una perspectiva de χορεία. Se entendió que estos pasajes himnódicos manifiestan en el escenario el carácter ritual en el que se enmarca la obra de una forma reconocible para la audiencia, pero son los requerimientos dramáticos de la trama y las consideraciones de la puesta en escena los que dan forma a los cantos y, por extensión, a los bailes. Esto es importante porque Aristófanes, a través de su héroe cómico, Diceópolis, lleva a cabo una constante negociación de las condiciones de la propia recepción de la obra con su público creando el marco a través del cual la audiencia no solo puede ver el progreso de la *performance*, sino sobre todo reconocer y participar del contexto ritual de *performance* en el que se enmarca. En este sentido, el desarrollo de la acción dramática de *Acarnienses* conduce a un final en el que la base ritual de la comedia se consagra en el

lugar de la comedia en el festival, en este caso las Leneas. Precisamente, Aristófanes contrapone la “ciudad justa” –que es la ciudad en paz– a la “ciudad injusta” –que es la ciudad en guerra. En esta proliferan la sicofancia, la impostura, los decretos ridículos, la retórica judicial. En aquella, el culto de las divinidades dadoras de vida y alegría. Asimismo, la representación de la paz como vino anticipa la escena final en la fiesta de los Jarros (Χόας) en cuyo concurso de bebida vence el héroe. Esta fiesta final, con el vino, la comida y el erotismo, da una vez más la imagen de la felicidad de la paz y del héroe cómico.

TERCERA PARTE:
Himnos helenísticos e imperiales

CAPÍTULO 7

Dos himnos epigráficos: cuestiones de culto y performatividad

Rodolfo Pedro Buzón y Daniel Alejandro Torres

1. Introducción

El objetivo de este trabajo consiste, en primer lugar, en presentar dos textos epigráficos con sus traducciones al español y, en segundo lugar, en realizar una interpretación de conjunto atendiendo al estado de la cuestión concerniente a aspectos de culto y contexto de *performance*. Ambos textos, aunque hallados en santuarios y sitios diferentes, son himnos inscritos en piedra como monumentos erigidos en sus respectivos templos, y constituyen un testimonio de la práctica de la himnodia en los santuarios. En un volumen dedicado a la himnodia griega, resulta oportuno incluir un estudio de himnos epigráficos por el horizonte hermenéutico que presentan para la religión griega y para el examen de los himnos literarios en sus contextos de *performance*. En efecto, además de que la erección de monumentos es un equivalente de su *performance*, el himno inscrito en piedra es pasible de *reperformances* periódicas en el marco

de los festivales de la divinidad del santuario y ofrece, en este sentido, un paradigma de praxis cultural para los llamados himnos literarios.

El corpus de himnos epigráficos es ciertamente más amplio que los dos himnos aquí examinados, lo que prueba la difusión de esta praxis.¹ Los dos textos objeto del presente estudio son el *Himno a los Dáctilos del Ida* (IG XII 9, 259; IG XII Suppl.: 184) y el *Himno de los Kouretes* (Powell, CA, 1925: 160-162) o *Himno a Zeus cretense* (Furley-Bremer, 2001), es decir, dos himnos dedicados a divinidades menores, aunque esto pueda discutirse, como veremos, en el caso del segundo. Ambos han sido objeto de tratamiento reciente en la crítica, que tiende a desprenderse de la interpretación que sostenía un origen minoico de ambos cultos para resaltar la relación de los textos con el contexto histórico de la inscripción en piedra (siglos IV-III a. C.),² lo que ciertamente no excluye que los himnos mismos puedan haber sido más antiguos y que las inscripciones hayan sido restauraciones de monumentos anteriores.

Finalmente, examinaremos en el apartado 4 algunos testimonios posteriores sobre los Dáctilos y Kouretes, a fin de lograr un panorama más completo que el que nos ofrecen los dos himnos epigráficos, y poder discernir, a través de las fuentes secundarias, la existencia de tradiciones poético-mitológicas perdidas, de carácter epicórico, de las que los dos himnos conservados guardan una memoria fragmentaria.

1 Los textos se encuentran en la edición de Furley-Bremer (2001, vol. 2), organizada por santuarios y lugares de culto, así como en *Collectanea Alexandrina* de Powell (1925).

2 Cfr. en este sentido Vamvouri-Ruffy (2004: 37-43, 93-106 y 167-216), que no considera las dos inscripciones objeto del presente estudio para el examen de los himnos culturales epigráficos en relación con el contexto histórico de sus inscripciones.

2. El Himno a los Dáctilos del Ida

El *Himno a los Dáctilos del Ida* (IG XII 9, 259; IG XII Suppl.: 184) se conserva en estado fragmentario sobre una piedra datada en el siglo IV a. C. Fue hallado entre las ruinas del templo de Apolo Daphnephoros en Eretria, Eubea. El himno celebra a Apolo, a la Madre de las montañas, a Pan, a Ares, a Hefesto y a los Dáctilos del Ida, mencionando uno o dos nombres, y no queda claro si se trata del Ida de Creta o de Frigia, mencionada dos veces en la inscripción. El metro es dactílico, pero no está claro si son hexámetros o trímetros. La inscripción del siglo IV pudo haber sido una restauración de un monumento más antiguo o la fijación por escrito de un himno, transmitido oralmente o bien compuesto para ser inscripto en la piedra, registrando una tradición mitológica epicórica.

Presentamos el texto y la traducción en dos columnas: la de la izquierda sigue el texto recientemente publicado por Schaff (2014), tras un nuevo examen de las impresiones tomadas de la piedra por filólogos anteriores, y a la derecha consignamos la versión de Powell en *Collectanea alexandrina* (1925: 160-162) donde hay divergencia. El himno está precedido de doce líneas en la piedra, de las que pueden leerse solo la línea 3 y el comienzo de la 4: Φιλοστράτου Φανόμαχος Στυρῶθ'εν / [Φ]ανόστρατον [Fanómaco, hijo de Filóstrato, de Styra, a Fanóstrato], presumiblemente el nombre del que encomendó la inscripción. Se ha conjeturado que estas primeras líneas podrían haber contenido un peán, pero la conjetura solo se basa en el hecho de que la inscripción fue hallada entre las ruinas de un templo de Apolo. En la piedra quedan únicamente letras sueltas. Numeramos, pues, los versos del himno empezando en 1 después de su título, Ἔμν[ος], que se encuentra en la línea 13 de la inscripción e identifica al monumento.

	Ἵμνος]		
	..ου... Διός η[-----]		[Τ]ού[σ]δε Διός φιλ[ό]τητι μιγεῖσα]
	[Μ]έμφιν τήν Ν[ε]υ[λ]		..ωιφνητην.η
	[τ]ῶν δ' ἐξέβλα[σ]θ' ἐ[[τ]ῶν δ' ἐξέβλ[υ]σε θε[λξίνους] [
	ἐκ παλαμᾶω[ν], ὄς καὶ ομ[ἐκ παλαμᾶω[ν], ὄς πανο[
	[Ε]ὐρύθεος ὄς πρῶτος ε[5	
	[φ]άρμακα ἀλεξητή[ρη]α [
	[π]ρῶτος δὲ ἰάτ[ρ]ευσε [
	[Μ]ατρὸς ὀρείας δεῖξαν [
	[π]ρῶτος δ' ἐν Δελφ[οῖς][[πρ]ῶτος δένδ[ρα] φ[ύ]τευσε[
	Φοίβου Ἐπόλλων[ος] [10	
	[Ε]ὐρυθέου δὲ καὶ [
	Ἵρος ΤΕΟΓ[[Δ]ιὸς ὑέων [
	Ἵρου τε Ὀριάων καὶ Ο[[ἀ]κροχέρων, ὧν καὶ
	[π]ᾶσι θεῶν εἶναι κο[
	[Ἡ]φαίστου καὶ ἼΑρος, [15	
	[κ]αὶ Πανὸς φιλαγρα[ύλου] [
	ἀκμαίως		
	ἔβλαστ[[ἔ]βλ[υ]σ[ε] [
	[Δ]αμναμενεὺς τε [[Δ]αμναμένεους τε [
	καὶ θερε[υ]τη[20	αἰθῆρ ?
	κληδῶν Σιδήναι [
	[ο]ὔτοι Δάκτυλοὶ εἰσιν [[ο]ὔτοι Δάκτυλοὶ εἰσιν [] οἴ_____]
	Μητρὸς ὀρείας δεῖξα[ν] [
	καὶ μιν ἀπηργάζοντο εγ[καὶ μιν ἀπειργάζοντο εγ[
	[εἰ]ς Φρυγίας κώμην [ί]ερ[25	
	Κέλμιν ἄγουσ' εἰς ΜΥ[καὶ μιν ἄγουσ' εἰς [
	[ἔ]μβαλε μηνίσασα εἰς [[ἔ]μβαλε μηνίσασα [
	[ο]ὔνεκά μιν προῖει δόμε[ναι		[ο]ὔνεκά μιν προ[ο]ύφειλομε[ν
	οὐκ ἔθελε ἐκκομίσαι δρυ[ός] [
	εἰς Φρυγίαν ευ.τα.του [30	
	οὔ[ς] κλέπτων		
	Κέλμιν ἀλε[[π]ρᾶτ[ο]ς δ..η [
	ᾧδε τ' ἔφα μν[θ	
	καὶ μαλακὸν συνκιρναμένα		αἶμα λύκων συνκιρναμένα [
	[ᾠ]ργανα χειροτέχνης κ[35	[ᾠ]ργανα χειροτέχνη[ς

Hijo?* de Zeus		Y a estos/ellos** después de unirse con Zeus <engendró?>
Memfis, la del Nilo?		
de ellos brotó		y fluyó de ellos que encanta el intelecto ...
de las palmas, el que también...		
Euriteo el que primero	5	
remedios que ayudan ...		
y el primero curó...		
de la Madre de las montañas mostraron...		
y el primero en Delfos		el primero plantó árboles
de Febo Apolo	10	
y de Euriteo también/y		
Horus		de los hijos de Zeus
de Horus y Orión y O...		de la punta de las manos, de los cuales también
para todos entre los dioses ser		
de Hefesto y de Ares	15	
y de Pan amante del campo		
vigorosamente		
brotó		manó
y Damnameneo		
y cazador? 20		éter?
presagio de Sidón		
estos son los Dáctilos		estos son los Dáctilos los que ...
de la madre de la montaña mostraron		
y lo llevaban a cumplimiento		y lo rechazaban
hacia la aldea sagrada? de Frigia	25	hacia la aldea de la sagrada? de Frigia...
conduciendo a Kelmis hacia My[y conduciéndolo hacia
le infundió enojada		
a causa (de esto?) lo manda a dar		a causa de que lo preferimos
no quiso sacarlo de la encina		
hacia Frigia	30	
a los cuales robando		
Kelmis		primero
y a este dijo (un discurso?)		...
y suavemente mezclados	34	la sangre de lobos mezclada con
los instrumentos el artesano		

* Schaff (2014: 309, n. 17) observa que podría suplementarse [K]oũ[p]ε Διός con paralelismos en la literatura.

** A los Dáctilos.

Los textos presentan algunas divergencias importantes: en la versión de Powell se comienza por la genealogía de los Dáctilos ([Τ]ού[σ]δε) y la perdida referencia a su madre, que según Apolonio de Rodas, *Arg.* 1.1130, fue la ninfa Ἀρχιάλη (*cf.* Test. 1). Shaff no suplementa como Powell, aunque sugiere en nota que podría suplementarse [Κ]οῦ[ρ]ε Διός, sin aportar ninguna conjetura sobre la identidad del presunto κοῦρος, pero vinculándolo con Egipto en la restitución [Μ]έμφιν τὴν Ν[ε]ιλ[ι] y apuntando en su interpretación a Epafo, a quien no vemos en el texto. Con divergencias menores en el v. 3, ambas versiones prosiguen con la mención de un tal Euriteo, padre o antepasado, que introduce el motivo del πρῶτος εὐρετής [el primer inventor]: fue el primero en descubrir las drogas medicinales, el primer médico y el primero en plantar árboles, en la versión de Powell, y de hacerlo en Delfos según la lectura de Schaff (v. 9). Pero en el v. 8 tenemos intercalada la forma plural δειξαν sin sujeto evidente, reiterada en el v. 23, con la misma referencia a la Madre de la montaña, pero esta vez con un sujeto plural en el verso anterior, los Dáctilos. Esto permite suponer que el sujeto del v. 8 sean los Dáctilos. Los vv. 10-14 mencionan a Febo Apolo, a Hefesto, a Ares y a Pan, con una importante variante en los vv. 12-13 con la lectura de Horus y Orión en la versión de Schaff, que destaca las relaciones comerciales entre Eretria y Egipto desde la época arcaica, confirmada a su vez por la existencia de un Iseïon o templo de Isis en las inmediaciones del santuario de Apolo (Schaff, 2014: 311). El v. 18 retoma el v. 3; aunque con diferentes lecturas de semántica similar o al menos no divergente, nos inclinamos en este punto por la propuesta ἔβλαστ[de Schaff, porque es el mismo verbo que encontramos en Apolonio de Rodas, *Arg.* 1.1131 a propósito del nacimiento de los Dáctilos (*cf.* Test. 1). En el v. 19 encontramos el nombre de uno de los Dáctilos, Damnameneo, atestiguado en fuentes secundarias tardías

que transmiten tradiciones poéticas remontables al siglo VI a. C., como veremos (*cf.* Test. 2 y 6). Entendemos en el v. 21 κληδών Σιδῆναι como “presagio de Sidón”,³ en relación a los Dáctilos, mencionados en el v. 22 ([ο]ὔτοι Δάκτυλοί εἰσιν [estos son los Dáctilos]), donde el demostrativo hace suponer que en los versos anteriores se consignaban más nombres de los Dáctilos junto con el de Damnameneo, al tiempo que la referencia a Sidón, junto con las referencias a Frigia en los vv. 25 y 30, nos ubican en Asia Menor, de donde eran originarios los Dáctilos en algunas versiones posteriores, aunque otras los dan como cretenses. En el v. 23 se reitera la mención de la madre de la montaña (v. 8), que puede entenderse en relación con Cibeles o con Rea.⁴ La forma verbal ἀπηργάζοντο (v. 24) puede estar aludiendo al cumplimiento de los ritos (?) de la Madre de la montaña o, más verosíblemente por el objeto μιν y por la tradición posterior que los hace forjadores e incluso inventores del hierro, a la fabricación de una estatua. En el v. 25, reiterado en el v. 30, se habla de una transferencia a Frigia: puede ser de un culto, de una estatua, de los mismos Dáctilos. El v. 26 es clave: en lugar de καί μιν de Powell, Schaff restituye Κέλμιν, nombre de uno de los Dáctilos en algunos testimonios, y también lo restituye en el v. 32 en caso nominativo. En los vv. 27, 28 y tal vez 29 se nos habla de una cólera de la Madre de la montaña, que infunde locura o enfermedad, consignando la causa (v. 28: [ο]ὔνεκά), en la que se presentan divergencias textuales, pero donde probablemente se trate de una ofensa de los o de alguno de los Dáctilos, tal vez Kelmis, que se encuentra dos veces en el contexto (vv. 26 y 32), y aparece robando o

3 Y no “fama de Sidón” como traduce Schaff, porque en κληδών hay un sentido que apunta al presagio o augurio (*cf.* Chantraine, (1980 [1968]) *DELG*: 540).

4 También se ha supuesto que podría tratarse de Ártemis por la importancia de su culto en Eretria (Schaff, 2014: 316-317, siguiendo a Blakely, 2006: 92-93), pero Ártemis no es μήτηρ en la literatura.

engañando (v. 31: κλέπτων) (*cf.* Furley, 2012, 250, con n. 61). La mención de la encina (v. 29: δρυ[ός]) es un indicio a favor de la identificación de la diosa como Rea-Cibeles, a quien estaba consagrado este árbol. En el v. 33 se hace referencia a un diálogo y el final presenta diferentes lecturas: la restitución de Powell en el v. 34 con la mención de la sangre de lobos apunta al culto de Apolo Licio, que intervendría en favor de su hermana, sobreentendiendo que la μήτηρ es Ártemis, interpretación que hemos descartado, por lo que preferimos el texto de Schaff, que implica un cierre más acorde con la composición del himno. En efecto, nos referimos con esto a que el muy fragmentario himno conserva huellas de una composición anular en la siguiente secuencia:

v. 3: [τ]ών δ' ἐξέβλα[σ]θ'	A
v. 4: ἐκ παλαμάω[v]	B
v. 8: [M]ατρὸς ὀρείας δεῖξαν [C
v. 18: ἐβλαστ[A
v. 23: Μητρὸς ὀρείας δεῖξα[v] [C
v. 24: μιν ἀπηργάζοντο	B
v. 25: [εἰ]ς Φρυγίας κώμαν	D
v. 30: εἰς Φρυγίαν	D
v. 35: [ῶρ]γανα χειροτέχνης κ[B

La serie A presenta el surgimiento de Euriteo en su primera aparición, introduciendo el motivo del πρῶτος εὐρετής [el primer inventor], y presumiblemente de los Dáctilos en la segunda, a quienes testimonios posteriores atribuyen la invención del trabajo del hierro. La serie B apunta al trabajo manual, abriendo y cerrando lo que queda del himno y con una mención en el centro en el contexto de los Dáctilos. La serie C menciona a la Madre de la montaña y finalmente la serie D hace referencia a un traslado a Frigia. La serie A se expande en una breve narración que incluye la mención

de dioses y en su segunda aparición introduciría una narración sobre los Dáctilos en las series C y D. Podemos así detectar las huellas de una composición anular en lo que queda del himno, en conformidad con la tradición poética épica y lírica.

Las referencias a Egipto en los versos iniciales y a Horus en tanto equivalente egipcio de Apolo, en el texto restituido por Schaff, habrían estado dirigidas a una comunidad egipcia a la que el himno habría explicado la identidad de Apolo con Horus. Sin embargo, no es habitual en el lenguaje poético griego de la época realizar este tipo de sincretismo, por lo que la lectura de Powell en estos versos nos resulta más conforme al uso tradicional.

Las dos versiones del texto que hemos presentado resultan claramente epicóricas, enraizadas en cultos locales. La de Powell, sin referencias a Egipto y con la restitución en el v. 12 [Δ]ιὸς ὑέων [de los hijos de Zeus] mencionados a continuación, Hefesto y Ares (v. 15), resulta más arraigada en la tradición poética específicamente griega, mientras que la versión de Schaff presenta un alcance más cosmopolita y, al mismo tiempo, revaloriza la inserción del texto en el contexto histórico de la inscripción, sumando a la impronta localista la referencia a la coyuntura histórica de las relaciones entre Eretria y Egipto, más acorde con los usos poéticos del período helenístico (Vamvouri-Ruffy, 2004: 37-43). Debemos retener en la versión de Powell su lectura y suplemento del v. 9 ([πρ]ῶτος δέυδ[ρα] φ[ύτευσε]), por la relevancia que adquiere a la luz de los testimonios secundarios que examinaremos en el apartado 4, así como la mención de Damnameneo en el v. 19 en ambas versiones y la restitución del nombre de Kelmis en la de Schaff (vv. 26 y 32) como nombres de los Dáctilos, y llamaremos la atención sobre los posibles nombres ausentes en la piedra que aparecen en testimonios secundarios.

3. *Hymnus Curetum* (Powell, CA)

Mucho mejor conservado que el Himno a los Dáctilos, el nombre de este himno es problemático: «Himno de los Kouretes», «Himno de Palaikastro de los Kouretes», retomado en Brulé (2012: 253), implicaría que el himno es cantado por los mismos Kouretes, o sus representantes humanos en el culto, referidos en tercera persona en los vv. 9-10 sin mención de su nombre, y probablemente implicados entre las divinidades del estribillo (δαίμόνων: vv. 2, 7, 12, 17, 22 y 27) que son conducidas por Zeus, no nombrado en lo que queda del himno, pero claramente identificado en la invocación inicial, reiterada en las cinco recurrencias del estribillo (μέγιστε Κοῦρε Κρόνειε). Las denominaciones “Himno cretense a Zeus del monte Dicta” o “Himno Dicteo” (Furley-Bremer, 2001), “Himno Dicteo al Kouros” o “Himno al Kouros de Palaikastro” apuntan con mayor precisión al sujeto de los verbos en imperativo y en segunda persona. Veremos que la crítica ha pasado de considerar este culto como un residuo de época minoica, vinculado con los ciclos de las estaciones y con un Zeus que muere y renace anualmente, a interpretar el himno en el contexto histórico de su inscripción. En este sentido, advertimos la misma tendencia hermenéutica que observamos en el examen del «Himno a los Dáctilos».

Presentamos el texto siguiendo las versiones de Perlman (1995: 160) y Brulé (2012: 253-254), aceptando el suplemento de Powell (1925: 169) [Ῥραι δὲ βρ]ύον en el v. 19, y con un título que recupera las dos líneas críticas en relación con su denominación. Hemos decidido repetir el estribillo en el texto griego, pero solo indicarlo en la traducción, para formar una idea clara de su poder incantatorio, en primer lugar, sobre el compositor, en segundo lugar, sobre el artesano que cinceló la inscripción en la piedra y, en tercer lugar, sobre la

comunidad que ejecuta y asiste a la *performance* del himno de manera periódica, en cada ocasión del o los festivales del santuario, implicando la *re-performance* continua.

Himno de los Kouretes al Kouros

Ἰώ, μέγιστε Κούρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ,

τάν τοι κρέκομεν πακτίσι μείξαντες ἄμ' αὐλοῖσιν,
καὶ στάντες αἰείδομεν τεὸν ἀμφὶ βωμὸν οὐερκῆ.

5

Ἰώ, μέγιστε Κούρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ,

Ἐνθα γὰρ σε, παῖδ' ἄμβροτον, ἀσπιδιηφόροι τροφήεις]
παρ' ἿΡέας λαβόντες πόδα κροῦοντες ἀπέκρουσαν.]

10

Ἰώ, μέγιστε Κούρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ,

(dos versos faltantes)

.....] τᾶς καλᾶς Ἄος.

15

Ἰώ, μέγιστε Κούρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ,

[Ὡραι δὲ βρ]ύον κατήτος, καὶ βροτὸς Δίκα κατήχε,
[καὶ πάντα δι]ήπτε ζώ<σ>' ἅ φίλολβος Εἰρήνα.

20

Ἰῶ, μέγιστε Κουῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατές γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ,

Α[λλ' ἀναξ θόρε κές στα]μνία καὶ θόρ' εὐποκ' ἔ[ς ποιμνία
κές λάϊ]α καρπῶν θόρε κές τελεσ[φόρος οἶκος. 25

Ἰῶ, μέγιστε Κουῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατές γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ,

θόρε κές] πόληας ἀμῶν θόρε κές παντοπόρος νᾶας,
θόρε κές ν[έος πολ]εΐτας, θόρε κές Θέμιν κλ[εϊτάν. 30

Ἰῶ, μέγιστε Κουῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατές γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ.

[Estríbillo] Oh, grandísimo Joven, favoréceme, Cronión,
todopoderoso [Joven] del esplendor, has venido conduciendo
[a las divinidades

deslízate a Dikte para el año y regocíjate en el canto,
que pulsamos para ti mezclando las liras juntamente con las flautas
y detenidos cantamos en torno a tu bien cercado altar. 5

[Estríbillo]

Pues allí tus cuidadores portadores de escudo, a ti, niño inmortal
tomándote de Rea, batiendo los pies te ocultaron. 10

[Estríbillo]

[faltan dos versos].....
..... de la bella aurora. 15

[Estribillo]

[Las Horas] crecían cada año y la Justicia retenía a los mortales
y la Paz, amante de la prosperidad, dirigía a todas las criaturas. 20

[Estribillo]

Pero, soberano, salta a nuestras jarras de vino, y salta sobre los
[rebaños de buen vellón
y sobre los campos sembrados de frutos salta y a las casas cumplidoras.

[Estribillo]

Salta a nuestras ciudades y salta a las naves surcadoras del mar
y salta a los nuevos ciudadanos y salta a la ilustre Themis. 30

[Estribillo]

El himno se inicia con un estribillo de tres versos que se reitera cinco veces más y lo cierra, intercalado con estrofas de dos versos que expanden el estribillo gradualmente. Brulé (2012: 257-258, siguiendo a Alonge, 2006) propone entender μέγιστε en sentido absoluto, referido a Zeus, como en los pasajes de la épica que aduce en su favor y unir Κοῦρε a Κρόνειε con el sentido de “hijo de Cronos”, basándose en el uso épico y en las invocaciones (epiclesis) en los santuarios. Y aunque ciertamente están unidos, la salutación intercalada hace de Κρόνειε una aposición de μέγιστε Κοῦρε, apelación que resalta a Zeus como modelo y paradigma para los Kouretes, referidos en la segunda estrofa (vv. 9-10), como el más grande, conductor de las divinidades (v. 2: δαίμωνων), y al mismo tiempo para los jóvenes de la comunidad que participan del culto. Hemos traducido la salutación χαῖρέ μοι como “favoréceme”, para destacar la primera persona

poética en singular, diferenciada del plural de la primera estrofa (vv. 4-5): $\mu\omicron\iota$ realza al compositor y, podríamos agregar, al artesano que cincela la piedra, como mediadores entre el Kouïros y la comunidad que ejecuta la *performance* del himno, autorreferida en la primera estrofa.

El segundo verso presenta interpretaciones divergentes en dos puntos: la lectura $\gamma\acute{\alpha}\nu\omicron\upsilon\varsigma$, que hemos adoptado,⁵ $\gamma\acute{\alpha}\nu\omicron\varsigma$ ⁶ y $\gamma\acute{\alpha}\nu \delta\varsigma$ (West, 1965: 149-152), no retomada por la crítica. Furley y Bremer (2001: 2.1 y 6-9), que imprimen $\gamma\acute{\alpha}\nu\omicron\varsigma$, reconociendo el intento de West de restituir una sintaxis habitual con el relativo, típica de la himnodia, refutan su lectura sobre bases paleográficas, paralelismos literarios inexistentes y, fundamentalmente, porque su restitución implica el preconcepto, dominante durante el siglo XX, de que se trataba de un culto a una deidad minoica de la vegetación, identificada como Zeus cretense, que moría y renacía con el año. Los análisis recientes, en cambio, tienden a interpretar el texto en el contexto histórico de la inscripción del monumento y desestimar la relevancia del origen minoico en una etapa (fines del siglo IV-comienzos del III) en la que la isla de Creta se encontraba fuertemente panhelenizada. Así, pues, nos queda la lectura $\gamma\acute{\alpha}\nu\omicron\varsigma$ / $\gamma\acute{\alpha}\nu\omicron\upsilon\varsigma$, en el primer caso como aposición del Kouïros, en el segundo dependiendo de $\pi\alpha\gamma\kappa\rho\alpha\tau\grave{\epsilon}\varsigma$, pese a la objeción de Furley-Bremer de que en el compuesto su primer término $\pi\alpha\gamma$ - funciona como objeto de $\kappa\rho\alpha\tau$ -. Entendemos más adecuado a la composición morfológica del griego que $\pi\alpha\gamma$ - es atributo de $-\kappa\rho\alpha\tau\grave{\epsilon}\varsigma$ (nótese que ambos son neutros) y que el genitivo $\gamma\acute{\alpha}\nu\omicron\upsilon\varsigma$ proporciona el objeto de la raíz verbal: “todopoderoso [Kouïre] del

5 Siguiendo a Perlman (1995: 160), Alonge (2006) y Brulé (2012: 253).

6 Powell (1925: 160-162) y Furley y Bremer (2001: 2.1 y discusión exhaustiva en 6-9), con argumentación a nivel de la sintaxis, del culto y de la paleografía en contra de la lectura de West (1965: 149-52).

esplendor”. Entendiendo con West (1965: 151) que *παγκρατῆς* es vocativo masculino, simplemente califica al *Koûros*, y conservamos la *Υ* que aparece tres veces en la inscripción, agregada por encima entre *O* y *Ç*, en el verso 2, y en las otras dos ocurrencias legibles de la palabra en la piedra (vv. 27 y 32 en la numeración adoptada aquí).⁷

Más allá de la discusión textual, hay acuerdo en que la palabra *γάρος* indica el brillo o esplendor, asociado a los líquidos (aguas corrientes, lluvia, vino, leche, miel, aceite, rocío) y a una sensación de alegría.⁸ Furley y Bremer (2001:2.8) observan que el término, ausente en la épica y en la lírica arcaica, recién está atestiguado en Esquilo y en Eurípides y que pertenece al lenguaje del ritual y del culto. Este es otro argumento importante a la hora de interpretar el himno en relación con el contexto de su inscripción, porque el lenguaje del himno presenta en esta palabra repetida seis veces una huella del lenguaje poético de la tragedia y en el himno se encuentra en el marco de un culto y de una celebración ritual. Volveremos sobre este argumento.

El segundo punto de divergencia en la crítica es la identificación de los *daímones* que son conducidos por el *Koûros*. Furley y Bremer (2001:2.9) sostienen que se trata del liderazgo de Zeus sobre los dioses en general y no dicen nada en el comentario sobre las posturas que los identifican con los Kouretes, referidos en la segunda estrofa, tal vez por la tendencia a despojar al *Koûros* de connotaciones minoicas. Burkert (1985:173-4) observa que los grupos de deidades asociadas a un dios olímpico, tales como los Cabiros, Dáctilos Ideos, Telquines, Cíclopes, Kouretes y Coribantes no son dioses como los olímpicos sino *daímones*

7 Observamos que ninguna de las ediciones consultadas ha usado corchetes para indicar los lugares donde la palabra ya no es legible. La reiteración del estribillo parece justificar el suplemento directo.

8 Cfr. el análisis del término en Brulé (2012: 262-268).

que reflejan las asociaciones culturales reales, los *thíasoi* [cortejos]; en el caso de los grupos mencionados entiende que es lícito suponer cofradías de herreros, especialmente para los cuatro primeros grupos, y agrega que los *thíasoi* humanos imitan a su prototipo, imitación que resulta en una identificación.⁹ En el himno, pues, nos inclinamos a entender *daímones* en el v. 2 en relación con los Kouretes de la segunda estrofa, que son el prototipo de los jóvenes celebrantes del culto en la primera estrofa, mencionados en el v. 30 como ν[έος πολ]εῖτας [los nuevos ciudadanos], destinatarios últimos del pedido. En otro lugar, Burkert (1985: 262) afirma que los jóvenes reales, *kouroi*, son los que ejecutan el himno, provocando en el Koûros invocado los saltos que ellos mismos irían realizando, imitando la danza de los Kouretes. Sin embargo en el v. 5, στάντες ἀείδομεν [detenidos cantamos] parece excluir la danza y conferir al himno un carácter más solemne,¹⁰ o tal vez se puede pensar que el himno integrara la danza a partir de la mención de la danza de los Kouretes en la segunda estrofa o a partir del pedido iniciado en la quinta estrofa (v. 24). En *Iliada* 19. 193 (κούρητας Παναχαιῶν) y 248 (κούρητες Ἀχαιῶν) son equivalentes a κούροι Ἀχαιῶν [los jóvenes de los aqueos], de modo que el himno en cuestión presenta una identificación entre los Kouretes divinos que ejecutan una danza armada y los *koûroi* humanos que la celebran periódicamente, en cada recurrencia del festival.

9 Graf (1985: 416-417) supone ligas o cofradías de guerreros ligados a rituales del fuego. Su argumentación se basa en hallazgos arqueológicos de armas y ofrendas de escudos en el santuario de Zeus Dicteo en Palaikastro.

10 Según la eidografía de Proclo (*Chrestomathia*, ap. Photius, Codex 239, Bekker 320a 20): ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἦδετο ἐστῶτων [el himno propiamente dicho era cantado de pie con la cítara], diferenciando al himno de las otras especies poéticas. Para la relevancia de su teorización en la crítica moderna, *cf.* Torres (2008a: 124-131).

El tercer verso del estribillo contiene el pedido y la localización precisa, el monte Dikte,¹¹ junto con la referencia temporal que marca la celebración del festival y la invitación al Kouros a regocijarse con el canto. Hemos traducido ἔρπε como “deslízate” y no simplemente “ven” para mantener la asociación con la idea de γάνος en relación con los líquidos y señalamos su parentesco lingüístico con γέγαθι [regocíjate].¹² En cuanto a μολπᾶ [en el canto] debe entenderse “canto/danza”, tal vez movimientos de los pies en un lugar fijo, pero con un meneo del cuerpo que acompañe el deslizamiento en el estribillo y luego los saltos del Kouros en el pedido de las estrofas finales (vv. 24-25 y 29-30).

A partir del v. 4 las estrofas van expandiendo distintos elementos del estribillo. La primera estrofa mediante el relativo τὰν expande a μολπᾶ introduciendo al coro de celebrantes con el acompañamiento musical y marcando una posición fija con el participio στάντες [detenidos, de pie]. Se menciona al altar del Kouros en torno al cual se canta el himno, manteniendo presente al objeto de la invocación mediante el pronombre τοι [para ti] y el posesivo τεὸν [tu] y se vuelve sobre el estribillo, que expande en la segunda estrofa la localización, Dicte, mediante el deíctico de lugar ἔνθα, al tiempo que podría pensarse en una expansión de los *daímones* del segundo verso del estribillo, ya que esta estrofa introduce la referencia a los Kouretes con una breve narración mitológica que podría haber proseguido en la estr. 3, de la que solo queda la mención de una “bella aurora” (v. 15). Aunque los Kouretes no están nombrados, Furley y Bremer (2001: 2.12-3) señalan la unanimidad de la tradición que los hace custodios de Zeus neonato, a quien

11 No debe confundirse esta localización en Creta oriental con la cueva del monte Ida en Creta central.

12 Cfr. Chantraine, (1980 [1968]) *DELG*, art. γάνυμαι.

ocultan ejecutando una danza armada para que Cronos no escuche sus vagidos, danza que queda plasmada en el texto con la mención de escudos y del batir de los pies. El Kouros queda identificado como Zeus con la mención de Rea (v. 10) y es doblemente celebrado: por los cantantes del himno en el santuario y por los Kouretes con su danza armada, con entrechocar de escudos y golpes en el suelo, que a su vez son el paradigma mitológico para los *koûroi* del coro. La secuencia Ἐνθα γὰρ σε, παῖδ' ἄμβροτον [pues allí a ti, niño inmortal], anteponiendo el objeto al participio y al verbo, con la apelación a la segunda persona continúan la secuencia de la estrofa anterior, celebrando al Kouros en segunda persona (σε) y fusionando el canto actual con la danza de los Kouretes mitológicos. Remontarse a la genealogía y al nacimiento de la deidad celebrada es un procedimiento habitual en la himnodia literaria. La genealogía aquí está cumplida con el epíteto “Cronión” y la mención de Rea y remontarse al nacimiento comporta el germen de una narración mitológica que en el texto queda obturada por la ilegibilidad de la tercera estrofa, que tal vez tratara del ascenso de Zeus al poder. Pero lo que consideramos más importante es que la apelación a Zeus-Kouros como παῖδ' ἄμβροτον [niño inmortal] no guarda ningún residuo minoico de un dios que muere y renace con el año, sino que está firmemente anclada en las formas de configuración mitológicas del lenguaje poético griego: los dioses nacen inmortales y empiezan su trayectoria hacia la obtención de sus prerrogativas, probablemente el tema de la tercera estrofa perdida. Más aún: al llamar a Zeus παῖδ' ἄμβροτον el himno refuta versiones de un Zeus cretense que muere y renace y que incluso tiene una tumba en Creta (*cf.* Test. 3), realzando el carácter panhelénico del culto.

La cuarta estrofa (vv. 19-20) expande el elemento ἐνιαυτὸν del estribillo. Retenemos el suplemento [Ὡραι δὲ βῆ]ύον

κατήτος [{Las Horas} crecían cada año], precisamente porque el adverbio κατήτος [cada año] da la idea de la recurrencia anual propia de las estaciones y la mención de Δίκη [Justicia] y Ειρήνη [Paz],¹³ junto con Θέμις en el cierre del pedido en el v. 30, presentan una resonancia del lenguaje poético de Hesíodo (*Teogonía*, 901-903). Sin remitir los verbos en pasado a una edad de oro hesiódica, sino más bien realizando la iteración de lo que acontece cada año con ocasión del festival que renueva a la comunidad, entendemos la resonancia hesiódica como otro argumento a favor de la inserción del culto de este Zeus-Koûros en el marco panhelénico y también del anclaje del himno en la tradición poética griega. Lo que esta estrofa presenta es el estado de prosperidad¹⁴ de la comunidad en el transcurrir de los años gracias a la celebración del culto y, podríamos agregar, desde la institución del culto con el nacimiento de Zeus en la segunda estrofa.

Las estrs. quinta y sexta contienen un pedido o *precatio*, adicional al del estribillo, y expanden en ambas el elemento γάνους [del esplendor]. Hemos adoptado el suplemento Ἀ[λλ' ἄναξ θόρε κές στα]μνία para el v. 24 siguiendo a Brulé (2012: 254), que sigue a Alonge (2006), Furley y Bremer (2001: 2.16, con abundantes paralelismos en la poesía griega) y West (1965: 150), porque presentan un giro e invocación habitual en el lenguaje poético para introducir una petición. Los suplementos de Powell (1925: Ἀ[μῖν θόρε κές στα]μνία [salta a nosotros y a nuestras jarras de vino]) y de Perlman (1995: ἄ[μῶν δὲ θόρ' ἐς ποι]μνία [salta a nuestros rebaños]) introducen una primera persona del plural que se da por sobreentendida, de hecho está en el v. 29

13 Nótese las formas propias del dialecto dórico, así como los acusativos plurales dóricos en -ος (v. 19: βροτός, v. 25: τελεσφόρος οἶκος, v. 29: ποντοπόρος, v. 30: ν[έος] y la contracción en ἀγώμεος.

14 Nótese v. 20: φίλολβος [amiga de la prosperidad, aplicado a la Paz].

(ἀμῶν), y el suplemento escogido, además de seguir el mayor consenso de la crítica, concuerda con nuestro argumento de que el himno se adecua a los usos del lenguaje poético convencional. Se le pide al Koûros que salte sobre las jarras de vino, los rebaños, los campos y las casas (vv. 24-25) y sobre las ciudades, las naves, los nuevos ciudadanos y se cierra con la mención de Themis, la justicia divina (vv. 29-30). El pedido pasa de enfocarse en la fertilidad en la estr. 5 a hacerlo en la comunidad cívica y comercial, implicada en las naves, y la continuidad que implica la recepción de los nuevos ciudadanos (v. 30: ν[έος πολ]εῖτας). Lo que se pide con ese salto es que Zeus impregne con su humedad, con el brillo y esplendor de su humedad (γάμος), la producción de la tierra necesaria para la manutención de la ciudad y la continuidad de la comunidad y del culto. El imperativo aoristo θέρε, reiterado siete veces aceptando dos suplementos, se encuentra atestiguado en el ámbito ritual y cultural,¹⁵ con lo que volvemos a la inserción del texto en los usos lingüísticos de este ámbito.

En este sentido, queremos destacar para el presente análisis dos puntos relevantes del estudio de Perlman (1995: 160-167): la comparación del himno con el texto de una inscripción (*IC* iii 4.8) que preserva un juramento de los ciudadanos de Ítanos, localidad vecina del santuario, y la ubicación del mismo en los bordes de ciudades vecinas, con su conjetura de que el santuario podría haber pertenecido a Ítanos en el tiempo de inscripción del himno (siglo III a. C.). El primer punto destaca una serie de elementos comunes entre el himno y el texto del juramento: la

15 *Cfr.* Torres (2007: 164-165) para su ocurrencia en el contexto de un ritual órfico y/o dionisiaco. El aoristo ἔθορε / θέρε aparece atestiguado en *HH Apolo* v. 119 y en *HH Hermes* v. 20, en ambos casos para referirse al nacimiento del dios correspondiente.

preocupación por las casas, los rebaños (estr. 5 del himno), implicando la fecundidad, y por las ciudades, los nuevos ciudadanos y las naves, que implican la actividad cívico-política y comercial (estr. 6). La secuencia del pedido va de lo particular en la estr. 5 (vino, rebaños, frutos de los campos, todo lo que hace a la manutención y fecundidad del *oikos*, v. 25) a lo cívico y comunitario (ciudades, naves, nuevos ciudadanos) en la estr. 6. Lo mismo se advierte en el texto del juramento que “todos los ciudadanos Itanios” realizan “por Zeus Dicteo, por Hera y todos los dioses en Dicte y por Atenea Poliada y por cuantos dioses son honrados con sacrificios en Atenas y por Zeus Agoraïos y por Apolo Pítico según los sacrificios recién encendidos”. Observamos en este encabezado del juramento una vinculación entre los dioses locales y sus correspondientes atenienses, más Apolo Pítico, lo que muestra que el culto local se adecua al paradigma panhelénico del culto a los dioses: lo epicórico permanece, el Zeus Dicteo podrá guardar características especiales, como ser Koûros y tener una representación sin barba,¹⁶ pero es evidentemente un Zeus parangonable e identificado con cualquier Zeus panhelénico.

En cuanto al segundo punto, referido a la ubicación del santuario, Perlman lo postula como *extra muros*, en los lindes de las zonas urbanizadas, en donde tienen lugar los “ritos de pasaje” de los jóvenes ciudadanos que llegan a la adultez y prestan el juramento junto con todos los ciudadanos anualmente. En palabras de Perlman (1995: 163), traducidas: “Es casi como si IC iii 4.8 y el pedido del himno preservaran el mismo texto escrito en dos lenguajes

16 Aludimos con esto al intento de identificar con el Koûros del himno la estatuilla criselefantina minoica del siglo XV a. C. de un joven que representaría una deidad sin barba, posible precursor del Zeus Dicteo. Cfr. Perlman (1995: 163-164) y Furley-Bremer (2001: 1.71-2).

rituales diferentes”. Agregamos, sin embargo, que tanto el juramento como el himno realzan el carácter cívico-religioso del culto a Zeus Dicteo en Creta oriental a comienzos del siglo III a. C.

Finalmente, con la última recurrencia del estribillo, el himno se cierra con la composición anular característica del lenguaje poético griego.

Unas palabras más sobre la relación compositor/cinzelador/coro y comunidad. Veamos la operatoria del templo: contrata al compositor, al artesano que cincela la piedra y a los músicos del coro; los dos primeros pertenecen a distintos gremios y sus habilidades convergen en el monumento, que es reactualizado cada año por los miembros del coro pidiendo prosperidad para la comunidad y comunidades vecinas. Preserva un rasgo antiguo de la tradición mitológica: el nacimiento de Zeus, la danza de los Kouretes y Zeus mismo es invocado como Koûros. Todo esto realza la contextualización del himno en el ritual del juramento de los nuevos ciudadanos, con Zeus-Koûros y los Kouretes como paradigma para cada nueva generación. El elemento epicórico del himno queda representado por los Kouretes que constituyen un paradigma especializado en tanto inventores de la danza armada y, como veremos en testimonios posteriores, del trabajo de los metales.

4. Examen de testimonios sobre los Dáctilos y Kouretes

Test. 1 (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 1.1123-1131 y 1134-9)

Los Argonautas, tras doce días de estar varados en Cícico por las tempestades y obedeciendo un augurio del adivino Mopso, deben subir al monte Díndimo para honrar a Rea;

tallan una estatua de madera (v. 1119: ἱερόν βρέτας [imagen sagrada]) y erigen un altar:

ἀμφὶ δὲ φύλλοις
στεψάμενοι δρυῖνοισι θυηπολῆς ἐμέλοντο,
Μητέρα Δινδυμῆν πολυπότιαν ἀγκαλέοντες, 1125
ἐνναέτιν Φρυγίης, Τιτὴν θ' ἄμα Κύλληνόν τε,
οἱ μῶνοι πλεόνων μοιρηγέται ἠδὲ πάρεδροι
Μητέρος Ἰδαίης κεκλήσεται, ὅσσοι ἔασιν
Δάκτυλοι Ἰδαῖοι Κρηταίεες, οὓς ποτε νύμφη
Ἀγχιάλῃ Δικταῖον ἀνὰ σπέος, ἀμφοτέρησιν 1130
δραξαμένη γαίης Οἰαξίδος, ἐβλάστησε.

y coronados con hojas de encina se ocupaban del sacrificio, invocando a la muy soberana Madre Dindimea, habitante de Frigia, y a Ticias y Cileno juntamente, los únicos que son llamados guías del destino y compañeros de la Madre del Ida entre muchos, de cuantos son Dáctilos Ideos Cretenses, a los que antaño la Ninfa Anquiale, aferrándose con ambas manos a la tierra Eáxida hizo nacer.

Nótense en el v. 1126 los nombres de Ticias y Cileno entre una pluralidad no especificada de Dáctilos. En los vv. 1129-1130, se los identifica como cretenses, incluso de Dikte. En los vv. 1132-1134, Jasón acompaña las invocaciones con libaciones y en 1135, por indicación de Orfeo, comienza la danza armada de los jóvenes:

ἄμυδις δὲ νέοι Ὀρφῆος ἀνωγῆ
σκαίροντες βηταρμόν ἐνόπιον εἰλίσσοντο, 1135
καὶ σάκεα ξιφέεσσιν ἐπέκτυπον, ὥς κεν ἰωή
δύσφημος πλάζοιτο δι' ἠέρος ἦν ἔτι λαοὶ
κηδείη βασιλῆος ἀνέστηνον. ἔνθεν ἔσαιεῖ
ῥόμβω καὶ τυπάνῳ Τρεῖην Φρύγες ἰλάσκονται.

y al mismo tiempo por la orden de Orfeo los jóvenes desplegaban saltando una danza armada y golpeaban los escudos con las espadas para que se desvaneciera en el aire el clamor ominoso que todavía el pueblo gemía en su duelo por el rey. Desde entonces por siempre los Frigios suplican a Rea con disco y tambor.

Los jóvenes de los Argonautas ejecutan una danza armada golpeando sus armas con una finalidad apotropáica: revertir las consecuencias negativas de un episodio anterior, la muerte indeseada de un rey y, mediante esta danza, que podemos entender imita a la de los Dáctilos recientemente mencionados, propiciar a Rea para que despeje las tempestades. Nótese que en los vv. 1138-1139 el adverbio ἔνθεν [desde entonces] introduce el *aition* de un ritual celebrado en Frigia, que se refuerza en el contexto del pasaje que muestra improntas etiológicas reiteradamente. No volveremos a encontrar los nombres de los Dáctilos Ticias y Cileno en testimonios posteriores.

Test. 2 (Escolio a Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* I.1129)

Los escolios al pasaje de Apolonio son extensos, con abundantes referencias y citas, principalmente focalizados en la cuestión del número (cinco varones para algunos, cinco varones y cinco hembras, para otros). Hemos escogido los dos que consideramos más significativos porque presentan convergencias con el “Himno a los Dáctilos Ideos”, especifican sus actividades, hechicería y farmacia (drogas, remedios, venenos), asociadas con el trabajo artesanal del hierro y mantienen el motivo del primer inventor. En el segundo escolio citado se nombra a dos de los Dáctilos que aparecen en la inscripción, Kelmis y Damnameneo, agregando un tercero, Acmon. Lo más relevante es que el

escoliaista está citando versos de un poema épico perdido, la *Forónide*, lo que implica que los Dáctilos integraban la tradición poética.¹⁷

(101.10-12) γόητες δὲ ἦσαν καὶ φαρμακεῖς, καὶ δημιουργοὶ σιδήρου λέγονται
πρῶτοι καὶ μεταλλεῖς γενέσθαι

(102.1-9) ὁ δὲ τὴν Φορωνίδα συνθεὶς γράφει οὕτως:
'...ἐνθα γόητες
Ἰδαῖοι Φρύγες ἄνδρες ὀρέστεροι οἰκί' ἔναιον,
Κέλμης Δαμναμενεύς τε μέγας καὶ ὑπέρβιος Ἀκμῶν,
εὐπάλαμοι θεράποντες ὀρείης Ἀδρηστείης,
οἱ πρῶτοι τέχνην πολυμήτιος Ἥφαιστοιο
εὗρον ἐν οὐρείῃσι νάπαις ἰόνετα σίδηρον
ἦνεγκάν τ' ἐς πῦρ καὶ ἀριτροπέες ἔργον ἔτευξαν.'

(101.10-12): dicen que eran hechiceros y encantadores de remedios y los primeros artesanos del hierro y mineros.

(102.1-9): el compositor de la *Forónide* escribe así: "...allí los hechiceros Ideos, varones Frigios montaraces, habitaban sus casas: Kelmis y el gran Damnameneo y el poderoso Acmon, habilidosos servidores de la montaraz Adrastea, los que primeros hallaron el arte de Hefesto, de muchos consejos, en los valles montañosos y llevaron el oscuro hierro al fuego y realizaron una muy distinguida obra".

Este fragmento de un poema épico perdido presenta a los Dáctilos como originarios de Frigia, algo que volveremos a encontrar en testimonios posteriores.

17 La numeración corresponde a la paginación del texto en *Diogenes*.

Test. 3 (Calímaco, *Himno I a Zeus*, 6-9 y 52-54)

En este *Himno*, Calímaco desacredita la versión cretense de un Zeus que muere (y renace) para destacar lo mismo que hemos visto en el Himno a Zeus-Koûros, la inmortalidad de Zeus (6-9):

Ζεῦ, σὲ μὲν Ἰδαίοισιν ἐν οὐρεσὶ φασι γενέσθαι,
Ζεῦ, σὲ δ' ἐν Ἀρκαδίῃ πρότεροι, πάτερ, ἐψεύσαντο;
Ῥῆτες αἰεὶ ψεύσται· καὶ γὰρ τάφον, ὦ ἄνα, σεῖο
Κρητες ἐτεκτήναντο· σὺ δ' οὐ θάνες, ἐσσι γὰρ αἰεὶ.

Zeus, unos dicen que naciste en los montes Ideos / Zeus, otros en Arcadia. ¿Cuál, padre, miente? / “Los cretenses son siempre mentirosos.” Pues incluso una tumba tuya, oh soberano, / construyeron los cretenses. Pero tú no mueres, pues eres siempre.

El nacimiento de Zeus comporta una narración compleja. Nos limitamos a citar los versos concernientes a los Kouretes (52-54):

οὐλα δὲ Κούρητες σε περὶ πρύλιν ὠρχήσαντο
τεύχεα πεπλήγοντες, ἵνα Κρόνος οὐασιν ἠχὴν
ἀσπίδος εἰσαῖοι καὶ μὴ σεο κουρίζοντος.

Los Kouretes danzaron apretadamente una danza armada / entrechocando las armas, para que Cronos en sus oídos escuchara el eco / del escudo y no a ti creciendo.

El texto es bien explícito en cuanto a la finalidad de la danza, que comporta en el mito una acción apotropaica: que Zeus crezca y revertir así el imperio de Cronos. El curioso término οὐλα que hemos traducido “apretadamente” apunta

a la intensidad de la danza,¹⁸ y el participio *κουρίζοντος* [creciendo] indica el proceso natural para la transformación en *Koûros*, como en el Himno cretense.

Test. 4 (escolio 127 a Píndaro, *Pít.* 2.69)

Este testimonio presenta dos posibles atribuciones de la invención de la danza armada: algunos la atribuyen a los Dióscuros y otros a los Kouretes, con una adaptación cretense, la danza pírrica:

ὁ δὴ Καστόρειον εἶπε διὰ τὸ τὴν ἔνοπλον ὄρχησιν κατ' ἐνίους τοὺς Διοσκούρους εὐρεῖν ὄρχηστικοὶ γάρ τινες οἱ Διόσκουροι. (...) ἔνιοι μὲν οὖν φασι τὴν ἔνοπλον ὄρχησιν πρῶτον Κούρητας εὐρηκέναι καὶ ὑπορχήσασθαι, αὐθις δὲ Πύρριχον Κρήτα συντάξασθαι, (κτλ.)

Dijo Castóreion porque según algunos los Dióscuros inventaron la danza armada, pues los Dióscuros eran coreógrafos. (...) Algunos empero dicen que los Curetes inventaron primero la danza armada y la orquestaron, y luego Creta la adaptó a la [danza] pírrica (etc.).

Test. 5 (Diod. Sic. 5.64.3.1-5.65.1.4 y 5.65.4.1)

Después de hablar de los Eteocretenses y de su rey Cres como los habitantes autóctonos de Creta, quienes obtuvieron honras inmortales, Diodoro pasa a considerar a los Dáctilos como primeros habitantes de la isla, pero luego consigna la versión que los hace oriundos del Ida en Frigia y los introductores de los cultos iniciáticos y místéricos en Samotracia, donde instruyeron a Orfeo, que a su vez los transmitió a Grecia. Orfeo es destacado como *φύσει διαφόρῳ*

18 Cfr. Torres (2003: 266-271) para un análisis exhaustivo de su uso en Calímaco y su relación con el término *koûros*. Véase también Stephens (2015: 65).

κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν [dotado por una naturaleza diferente hacia la poesía y el canto] y como su discípulo. Un reflejo de esto puede verse en el Test. 1, donde la mención de los Dáctilos es seguida por la intervención de Orfeo conduciendo la danza armada de los jóvenes. Luego Diodoro retoma la versión cretense que los asocia con la invención del trabajo del bronce y del hierro (*cf.* Test. 2). En 5.64.6.1 τιμῶν τυχεῖν ἀθανάτων [obtuvieron honras inmortales] implica la institución de un culto, que es precisamente lo que testimonian las inscripciones. A continuación registra el nombre de Heracles como uno de los Dáctilos, diferenciándolo del hijo de Alcmene y atribuyéndole la fundación de los juegos olímpicos, aportando como prueba una costumbre vigente en su época, que las mujeres usaban encantamientos y fabricaban amuletos de este dios, Dáctilo, hechicero, para dar luego paso a los Kouretes:

(5.64.3.1) πρῶτοι τοίνυν τῶν εἰς μνήμην παραδεδομένων ᾤκησαν τῆς Κρήτης περὶ τὴν Ἴδην οἱ προσαγορευθέντες Ἰδαῖοι Δάκτυλοι. τούτους δ' οἱ μὲν ἑκατὸν τὸν ἀριθμὸν γεγονέναι παραδεδώκασιν, οἱ δὲ δέκα φασὶν ὑπάρχοντας τυχεῖν ταύτης τῆς προσηγορίας, τοῖς ἐν ταῖς χερσὶ δακτύλοις ὄντας (5.64.4.1) ἰσαριθμούς. ἔνιοι δ' ἰστοροῦσιν, ὧν ἔστι καὶ Ἐφορος, τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους γενέσθαι μὲν κατὰ τὴν Ἴδην τὴν ἐν Φρυγίᾳ, διαβῆναι δὲ μετὰ Μυγδόνας εἰς τὴν Εὐρώπην· ὑπέρξαντας δὲ γόητας ἐπιτηδεῦσαι τὰς τε ἐπιδάσκαλικάς καὶ τελετάς καὶ μυστήρια, καὶ περὶ Σαμοθράκην διατρίψαντας οὐ μετρίως ἐν τούτοις ἐκπλήττειν τοὺς ἐγχωρίους· καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξευγκεῖν τελετάς (5.64.5.1) καὶ μυστήρια. οἱ δ' οὖν κατὰ τὴν Κρήτην Ἰδαῖοι Δάκτυλοι παραδέδονται τὴν τε τοῦ πυρὸς χρῆσιν καὶ τὴν τοῦ χαλκοῦ καὶ σιδήρου φύσιν ἐξευρεῖν τῆς Ἀπτεραίων χώρας περὶ τὸν καλούμενον Βερέκυνθον, καὶ τὴν ἐργασίαν δι' ἧς κατασκευάζεται (5.64.6.1) δόξαντας δὲ μεγάλων ἀγαθῶν ἀρχηγούς γεγενῆσθαι τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων τιμῶν τυχεῖν ἀθανάτων. ἰστοροῦσι δ' αὐτῶν ἓνα μὲν προσαγορευθῆναι Ἡρακλέα, δόξη δὲ διενεγκόντα θείαν

τὸν ἀγῶνα τὸν τῶν Ὀλυμπίων· τοὺς δὲ μεταγενεστέρους ἀνθρώπους διὰ τὴν ὁμωνυμίαν δοκεῖν τὸν ἐξ Ἀλκμήνης (5.64.7.1) συστήσασθαι τὴν τῶν Ὀλυμπίων θέσιν. σημεῖα δὲ τούτων φασὶ διαμένειν τὸ πολλὰς τῶν γυναικῶν ἔτι καὶ νῦν λαμβάνειν ἐπωδὰς ἀπὸ τούτου τοῦ θεοῦ καὶ περιάμματα ποιεῖν, ὡς γεγονότος αὐτοῦ γόητος καὶ τὰ περὶ τὰς τελετὰς ἐπιτετηδευκότος· ἃ δὴ πλεῖστον κεχωρίσθαι τῆς Ἡρακλέους συνηθείας τοῦ γεγονότος ἐξ Ἀλκμήνης. (5.65.1.1) Μετὰ δὲ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους ἰστοροῦσι γενέσθαι Κούρητας ἔννεα. τούτους δ' οἱ μὲν μυθολογοῦσι γεγονέναι γηγενεῖς, οἱ δ' ἀπογόνους τῶν Ἰδαίων Δακτύλων.

(5.64.3.1) Entonces según los datos transmitidos para la memoria los primeros habitantes de Creta en torno al Ida fueron los llamados Dáctilos Ideos. Unos han transmitido que estos eran cien en número, y otros dicen que siendo diez en número obtuvieron esta denominación por ser del mismo número que los dedos en las manos. (5.64.4.1) Algunos narran, entre los cuales está también Eforo, que los Dáctilos Ideos nacieron en el Ida de Frigia y que vinieron con Migdón a Europa. Siendo hechiceros practicaban encantamientos, iniciaciones y misterios y pasando un tiempo sin medida en Samotracia introdujeron con asombro en ellos a los nativos. Con el tiempo también Orfeo, dotado por una naturaleza diferente hacia la poesía y el canto, resultó discípulo de ellos, y fue el primero en introducir las iniciaciones y los misterios a los Helenos. (5.64.5.1) Unos entonces transmiten que en Creta los Dáctilos Ideos encontraron el uso del fuego y la naturaleza del bronce y del hierro de la región de los Apterios en torno al llamado Berecinto, y el trabajo con el que se prepara. (5.64.6.1) Considerados haber resultado líderes de grandes bienes para la generación de los hombres, obtuvieron honras inmortales. Y narran de ellos que uno era llamado Heracles, y según la opinión fue a establecer el certamen de los juegos olímpicos, y los hombres posteriores por la semejanza del nombre creyeron que el de Alcmena (5.64.7.1) había organizado la institución de los juegos olímpicos. Y dicen que es signo de estas cosas que permanezca que muchas de las mujeres todavía incluso

ahora tomen encantamientos de este dios y hagan amuletos, por haber resultado él mismo hechicero y practicante de las iniciaciones. Y la mayoría ha excluido la relación con Heracles el nacido de Alcmena. (5.65.1.1) Narran que después de los Dáctilos Ideos nacieron nueve Kouretes. A estos unos los cuentan como nacidos de la tierra, otros como descendientes de los Dáctilos Ideos.

Diodoro prosigue describiendo el modo de vida de los Kouretes: no eran constructores; habitaban en montes espesos; aportaron cosas útiles a la comunidad. El motivo del πρώτος εὑρετής [primer inventor] está multiplicado: cuidado de los rebaños, producción de miel, arquería, caza con perros y todo tipo de relaciones sociales. Y consigna:

(5.65.4.1) εὐρεῖν δὲ καὶ ξίφη καὶ κράνη καὶ τὰς ἐνοπλίους ὀρχήσεις, δ' ὧν ποιῶντας μεγάλους ψόφους ἀπατᾶν τὸν Κρόνον. φασὶ δ' αὐτοὺς τὸν Δία, λάθρα τοῦ πατρὸς Κρόνου παραδόσης Ῥέας τῆς μητρὸς, ὑποδέξασθαι καὶ θρέψαι

(5.65.4.1) y que inventaron las espadas y los cascos y las danzas armadas, por medio de las cuales haciendo grandes ruidos engañaban a Cronos. Y dice que ellos mismos recibieron y criaron a Zeus, a escondidas del padre Cronos, tras encomendárselo su madre Rea.

Observamos, pues, concordancia entre esta representación de los Kouretes y las del himno, junto con los Tests. 3 y 4, parcialmente en el segundo caso. Lo más importante de este extenso testimonio es que Diodoro está siguiendo dos versiones diferentes del origen de los Dáctilos: la que los hace oriundos de Frigia destaca sus funciones mágicas, taumatúrgicas y los relacionan con Samotracia; la que los hace nativos de Creta los presenta como inventores del trabajo de los metales. Las fuentes que está siguiendo Diodoro

registran a Heracles como uno de sus nombres y coinciden en diferenciarlo del hijo de Alcmena, pero Diodoro no suministra más nombres. Esto muestra una tradición epicórica sobre la fundación de los juegos olímpicos en competencia con las versiones panhelénicas.

Test. 6 (Estrabón 10.3.21.17-10.3.22.25)

El siguiente testimonio es más explícito, pero se cierra con un acertijo. Primero Estrabón identifica a los Kouretes con los Coribantes, explicando sus nombres: Kouretes por ser adolescentes y jóvenes y Coribantes por el meneo de sus cabezas con cascos al compás de la danza armada en el ritual de la Madre de los dioses, incluyendo una elegante cita de Homero (*Od.* 8.250) que implica vincular la danza de los Kouretes con la danza de los Feacios. Luego prosigue con los Dáctilos, consignando una versión perdida de Sófocles que los presenta como cinco varones, primeros inventores del trabajo del hierro, y cinco mujeres, en concordancia con los dedos, pero sin identificar a ninguno. Lo relevante de la mención de Sófocles es que constituye un testimonio adicional de que los Dáctilos formaban parte de la tradición poética. Estrabón prosigue con otras versiones que difieren en cuanto al número y a los nombres, para focalizarse en una que transmite cuatro nombres: Kelmis y Damnameneo, dos nombres que hemos visto en la inscripción del “Himno a los Dáctilos”, más Heracles y Acmon; consigna las divergencias en cuanto al lugar de origen, pero informa que todas las versiones son unánimes en considerarlos los primeros inventores del trabajo del hierro en el Ida y en asumirlos como hechiceros en el culto de la Madre de los dioses en Frigia, para finalmente plantear el acertijo en cuanto al origen de Dáctilos y Kouretes:

Κουρήτας μὲν καὶ Κορύβαντας εἶναι τοὺς αὐτοὺς, οἱ περὶ τὰς τῆς μητρὸς τῶν θεῶν ἀγιστείας πρὸς (10.3.21.20) ἐνόπλιον ὄρχησιν ἤθειοι καὶ κόροιοι τυγχάνουσι παρελημμένοι. καὶ Κορύβαντες δὲ ἀπὸ τοῦ κορύπτοντας βαινέιν ὄρχηστικῶς, οὓς καὶ βητάρμονας λέγει ὁ ποιητὴς “δεῦρ’ ἄγε Φαιήκων βητάρμονες, ὅσσοι ἄριστοι.” τῶν δὲ Κορυβάντων ὄρχηστικῶν καὶ ἐνθουσιαστικῶν (10.3.21.25) ὄντων καὶ τοὺς μανικῶς κινουμένους κορυβαντιᾶν φάμεν.

(10.3.22.1) Δακτύλους δ’ Ἰδαίους φασὶ τινες κεκληῖσθαι τοὺς πρώτους οἰκίτορας τῆς κατὰ τὴν Ἰθην ὑπωρείας· (...) (10.3.22.6) Σοφοκλῆς δὲ οἶεται πέντε τοὺς πρώτους ἄρσενας γενέσθαι, οἱ σίδηρόν τε ἐξεύρον καὶ εἰργάσαντο πρώτοι καὶ ἄλλα πολλὰ τῶν πρὸς τὸν βίον χρησίμων, πέντε δὲ καὶ ἀδελφὰς τούτων, ἀπὸ δὲ τοῦ ἀριθμοῦ δακτύλους κληθῆναι. (10.3.22.10) ἄλλοι δ’ ἄλλας μυθεύουσιν ἀπόροις ἄπορα συνάπτοντες, διαφόροις δὲ καὶ τοῖς ὀνόμασι καὶ τοῖς ἀριθμοῖς χρῶνται, ὧν Κέλμιν ὀνομάζουσι τινα καὶ Δαμναμενέα καὶ Ἡρακλέα καὶ Ἄκμονα· καὶ οἱ μὲν ἐπιχωρίους τῆς Ἰθης οἱ δὲ ἐποικίους, πάντες δὲ (10.3.22.15) σίδηρον εἰργάσθαι ὑπὸ τούτων ἐν Ἰθῇ πρώτων φασὶ, πάντες δὲ καὶ γόητας ὑπελήφασιν καὶ περὶ τὴν μητέρα τῶν θεῶν καὶ ἐν Φρυγίᾳ ὠκικώτας περὶ τὴν Ἰθην, (...) (10.3.22.20) ὑπονοοῦσι δὲ τῶν Ἰδαίων δακτύλων εἰκόνας εἶναι τοὺς τε Κουρήτας καὶ τοὺς Κορύβαντας· τοὺς γοῦν πρώτους γεννηθέντας ἐν Κρήτῃ ἑκατὸν ἄνδρας Ἰδαίους δακτύλους κληθῆναι, τούτων δ’ ἀπογόνους φασὶ Κουρήτας ἐννεὰ γενέσθαι, τούτων δ’ (10.3.22.25) ἕκαστον δέκα παῖδας τεκνώσαι τοὺς Ἰδαίους καλουμένους δακτύλους.

(10.3.21.17) Los Kouretes y los Coribantes son los mismos, los que en el ritual de la Madre de los dioses (10.3.21.20) son adolescentes y jóvenes escogidos para la danza armada, y Coribantes por marchar coreográficamente moviendo sus cabezas, a los que el poeta también llama bailarines: “venid aquí, bailarines de los Feacios, cuantos sois los mejores.” Siendo los Coribantes aptos para la danza e inspirados (10.3.21.25) también decimos que los que se mueven con frenesí celebran los ritos de los Coribantes. (10.3.22.1) Algunos dicen que son llamados Dáctilos Ideos los primeros

habitantes al pie del Ida. (...) (10.3.22.6) Sófocles cree que nacieron los primeros cinco varones, que hallaron el hierro y los primeros que fabricaron también muchas otras cosas de las que son útiles para la existencia, y también cinco hermanas de estos, llamados Dáctilos por el número. (10.3.22.10) Otros cuentan el mito diversamente, uniendo dificultades con dificultades, y usan nombres y números diferentes, entre los cuales llaman Kelmis a uno y Damnameneo y Heracles y Acmon. Unos dicen que son nativos del Ida y otros colonizadores, pero todos dicen que el (10.3.22.15) hierro fue trabajado en el Ida por primera vez por estos, y todos los suponen hechiceros y habitantes en Frigia en torno a la Madre de los dioses alrededor del Ida, (...) (10.3.22.20) Y suponen que de los Dáctilos Ideos son descendientes los Kouretes y los Coribantes. Entonces los primeros cien varones nacidos en Creta son llamados Dáctilos Ideos, y dicen que de estos nacieron como descendientes nueve Kouretes, y de estos (10.3.22.25) cada uno engendró diez hijos, los llamados Dáctilos Ideos.

Como se ve, Estrabón concluye con el enigma en torno a la prioridad de Dáctilos y Kouretes, haciendo de los primeros antecesores y descendientes de los segundos. Entendemos que este enigma ya está planteado en la tradición mitológica, no solo por la pluralidad de versiones, sino por la antigüedad de la leyenda y por cierto halo de misterio en cuanto a la invención del trabajo del hierro y de los metales en general.

Test. 7 (Paus. 5.7.6-7)

Este testimonio identifica a los Dáctilos con los Kouretes y da cinco nombres, ninguno de los cuales coincide con los vistos hasta ahora, salvo el de Heracles, que en otros pasajes está expresamente diferenciado del hijo de Alcmena:

Διὸς δὲ τεχθέντος ἐπιτρέψαι Ρέαυ τοῦ παιδὸς τὴν φρουρὰν τοῖς Ἰδαίοις Δακτύλοις, καλουμένοις δὲ τοῖς αὐτοῖς τούτοις καὶ Κούρησιν ἀφικέσθαι δὲ αὐτοὺς ἐξ Ἰδης τῆς Κρητικῆς, [πρὸς] Ἡρακλέα καὶ Παιωναῖον καὶ Ἐπιμήδην καὶ Ἰάσιόν τε καὶ Ἴδαν·

Tras dar a luz a Zeus Rea confió el cuidado del niño a los Dáctilos Ideos, llamados estos mismos también Kouretes. Y llegaron desde el Ida de Creta Heracles, Paionaio, Epimedes, Iasion e Idas.

Test. 8 (Paus. 5.7.7.7-5.7-10.1)

Este testimonio nos interesa porque habla de Heracles como uno de los Dáctilos Ideos, referidos como siendo cinco en total, aunque sin nombrarlos, y estableciendo por esto la celebración de los juegos olímpicos cada cinco años. Pausanias atribuye a este Heracles Ideo la institución de los juegos y el haber traído del país de los Hiperbóreos el olivo salvaje (κότινόν). Pero lo que más nos interesa de este pasaje, solo aparentemente digresivo, es que Pausanias se está basando en tres fuentes poéticas: un himno del mítico cantor licio Olén,¹⁹ un canto de un desconocido Melánopos de Cyme y de un poema épico perdido de Aristeas de Proconeso (siglo VI a. C.),²⁰ para hacer del Dáctilo Heracles el fundador de los juegos, con lo que estamos ante tradiciones poéticas epicóricas en competencia, por cierto desventajosa, con la tradición panhelénica.²¹

19 Mencionado en Cal. *Del.* 304-5 y *Hdt.* 4.35.3.

20 *Cfr.* *Hdt.* 4.13-16.

21 Pensamos especialmente en Píndaro, *Ol.* 3.13-34 que hace de Heracles, hijo de Anfitrión, el portador del olivo desde los Hiperbóreos a Olimpia para instituirlo como premio de los juegos, o en *Ol.* 2.3-4 donde Heracles es el fundador. Los escolios a la *Ol.* 3 llamativamente no consignan la existencia de versiones alternativas.

κομισθῆναι δὲ ἐκ τῆς Ὑπερβορέων γῆς τὸν κότινόν φασιν ὑπὸ τοῦ Ἡρακλέους ἐς Ἑλληνας, εἶναι δὲ ἀνθρώπους οἱ ὑπὲρ τὸν ἄνεμον οἰκοῦσι τὸν Βορέαν. (5.7.8.1) πρῶτος μὲν ἐν ὕμνῳ τῷ ἐς Αἰθαίαν ἐποίησεν Ὡλὴν Λύκιος ἀφικέσθαι τὴν Αἰθαίαν ἐς Δῆλον ἐκ τῶν Ὑπερβορέων τούτων· ἐπειτα δὲ ᾠδὴν Μελάνωπος Κυμαῖος ἐς Ὡπιν καὶ Ἐκαέργην ἤσεν, ὡς ἐκ τῶν Ὑπερβορέων (5.7.8.5) καὶ αὐταὶ πρότερον ἐτι τῆς Αἰθαίας ἀφίκοντο [καὶ] ἐς (5.7.9.1) Δῆλον· Ἀριστέας <δὲ> [γὰρ] ὁ Προκοννήσιος – μνήμην <γὰρ> ἐποίησατο Ὑπερβορέων καὶ οὗτος – τάχα τι καὶ πλεόν περὶ αὐτῶν πεπυσμένος <ἄν> εἶη παρὰ Ἴσσηδόνων, ἐς οὓς ἀφικέσθαι φησὶν ἐν τοῖς ἔπεσιν. (5.7.9.5) Ἡρακλεῖ οὖν πρόσεστι τῷ Ἰδαίῳ δόξα τὸν τότε ἀγῶνα διαθεῖναι πρῶτα καὶ Ὀλύμπια ὄνομα θέσθαι διὰ πέμπτου οὖν ἔτους αὐτὸν κατεστήσατο ἄγεσθαι, ὅτι αὐτός τε καὶ (5.7.10.1) οἱ ἀδελφοὶ πέντε ἦσαν ἀριθμὸν.

Y dicen que el olivo salvaje fue traído desde la tierra de los Hiperbóreos por Heracles a los Helenos, y que son los hombres que habitan más allá del viento Bóreas. (5.7.8.1) Y el Licio Olén, el primero, en el himno a la (tierra) aquea hace venir la tierra aquea a Delos desde estos Hiperbóreos. Luego Melanopos de Cyme cantó una canción a Opis y Hecaergue, cómo también estas de los Hiperbóreos primero vinieron aun de la (tierra) aquea a (5.7.9.1) Delos. Y Aristeas de Proconeso, pues también este hizo memoria de los Hiperbóreos, estaría rápida y algo más informado acerca de ellos junto a los Isedonios, hasta los cuales dice haber llegado en los versos. (5.7.9.5) La opinión atribuye a Heracles Ideo, el primero, la institución del certamen antaño y poner el nombre de Olimpia. Entonces estableció que se realizara cada cinco años, porque él mismo y (5.7.10.1) sus hermanos eran cinco en número.

Observamos que los nombres Opis y Hecaergue aparecen en el *Himno IV a Delos* 292 de Calímaco, pocos versos antes de la mención del licio Olen (304-305), y también aparece Oupis como epiclesis de Ártemis en *Himno III a Ártemis* 204 y 240. De este modo constatamos una vez más

la influencia de estas tradiciones epicóricas en un poeta panhelénico y panhelenizante como Calímaco, que al recogerlas las salva del olvido.

Test. 9 (Paus. 5.8.1)

Aquí Pausanias vuelve a mencionar a Heracles Ideo y lo asocia a los Kouretes; ya no es Heracles el fundador de los juegos, sino un descendiente que los establece en su honor y de los demás Kouretes:

[Κλύμενον] ἐλθόντα ἐκ Κρήτης, γένος ἀπὸ Ἡρακλέους ὄντα τοῦ Ἰδαίου, τὸν τε ἀγῶνα ἐν Ὀλυμπίᾳ θεῖναι καὶ Κούρησι τοῖς τε ἄλλοις καὶ Ἡρακλεῖ τῷ προγόνῳ λέγουσιν ἰδρύσασθαι βωμόν, Παραστάτην ἐπιωνυμίαν τῷ Ἡρακλεῖ θέμενον.

[Clímeno], viniendo de Creta, siendo de la estirpe de Heracles Ideo, dicen que estableció el certamen en Olimpia y erigió un altar a los demás Kouretes y a Heracles, el progenitor, establecido como Auxiliar por sinonimia con Heracles.

Vemos la oscilación en versiones locales divergentes sobre la institución de los juegos olímpicos y la superposición de Dáctilos Ideos y Kouretes, que ya hemos observado a propósito de los Tests. 6 y 7 de Estrabón y del mismo Pausanias, respectivamente.

Test. 10 (Paus. 9.19.5.)

Este breve testimonio nos interesa porque, además de continuar con la identificación de Heracles con los Dáctilos Ideos, lo ubica en otro ámbito de culto, el de Deméter Micalesia, y en otra localidad, lo que muestra cierta difusión del culto a los Dáctilos en los santuarios:

πρὸς θάλασσαν δὲ τῆς Μυκαλησοῦ Δήμητρος Μυκαλησσίας ἐστὶν ἱερόν· κλείεσθαι δὲ αὐτὸ ἐπὶ νυκτὶ ἐκάστη καὶ αὐθις ἀνοίγεσθαι φασιν ὑπὸ Ἡρακλέους, τὸν δὲ Ἡρακλέα εἶναι τῶν Ἰδαίων καλουμένων Δακτύλων.

Junto al mar de Micaleso hay un templo de Deméter Micalesia; dicen que se cierra cada noche y es abierto de nuevo por Heracles, y que Heracles es de los llamados Dáctilos Ideos.

Lo que importa retener de este pasaje es la asociación de los Dáctilos con deidades femeninas que representan la fecundidad de la tierra.²²

Test. 11 (*Himnos Órficos*)

Para cerrar esta ya extensa exploración por los testimonios sobre Dáctilos y Kouretes, observaremos su recurrencia en el corpus de *Himnos Órficos*.²³ La primera mención se da en el Proemio de Orfeo a Museo (vv. 20-22):

Κουρητὰς τ' ἐνόπλους Κορύβαντὰς τ' ἠδὲ Καβείρους
καὶ μεγάλους Σωτήρας ὁμοῦ, Διὸς ἄφθιτα τέκνα,
Ἰδαίους τε θεοὺς,

A los Kouretes armados y a los Coribantes y a los Cabiros / y a los grandes Salvadores igualmente, hijos imperecederos de Zeus, / y a los dioses Ideos...

22 Para la asociación Gea, Meter, Deméter, Rea, Hera, Hestia y Deo contamos con el testimonio de la columna XXII del Papiro de Derveni (cfr. sobre esto Torres, 2007: 236-237 y 252 y, para el texto del papiro, Kouremenos, Parássoglou y Tsantsanoglou, 2006). Véase también Furley (2012: 238-245) para la ecuación Deméter/Deo con la Madre de los dioses/Madre de la montaña.

23 Sobre este corpus, cfr. Abrach en este volumen.

Aquí los “grandes Salvadores” son los Dióscuros y los dioses Ideos son los Dáctilos, no nombrados en el corpus.²⁴ El himno 31 (de los Kouretes) testimonia la danza armada (vv. 1-4) y su participación en los ritos de la Madre del monte (v. 5).²⁵ Pero el testimonio más interesante es el himno 38 (perfume de los Kouretes). También se los presenta ejecutando la danza armada y sus efectos sobre la naturaleza (v. 13): ἄνθεα πάντα τέθηλε [florecen todas las flores]. En los vv. 4 y 5 se los ubica en Samotracia,²⁶ donde apartan los peligros de la navegación y establecen las iniciaciones (v. 6), algo que el corpus de *Himnos Órficos* atribuye también a otras deidades. En el v. 3 son llamados κόσμου σωτήρες [salvadores del orden] y en los vv. 14-19 consigna los efectos negativos de su cólera. Citamos los versos del cierre del himno donde vemos la asimilación de Kouretes, Coribantes y Dióscuros:

Κουρήτες Κορύβαντες, ἀνάκτορες εὐδύνατοί τε
 ἐν Σαμοθράκῃ ἀνακτες, ὁμοῦ <δὲ> Διόσκοροι αὐτοί,
 πνοιαι ἀέναοι, ψυχοτρόφοι, ἀεροειδεῖς,
 οἷτε καὶ οὐράνιοι δίδυμοι κληίξεσθ' ἐν Ὀλύμπῳ,
 εὐπνοοι, εὐδιοι, σωτήριοι ἠδὲ προσηνεῖς,
 ὠροτρόφοι, φερέκαρποι ἐπιπνεῖοιτε ἀνακτες. 25

Kouretes Coribantes, señores y poderosos
 soberanos en Samotracia, e igualmente los Dióscuros mismos,
 brisas eternas, nutricias del alma, de imagen brumosa,
 los que también sois llamados gemelos celestes en el Olimpo,

24 Cf. Ricciardelli (2000: 226-227) para las fuentes, entre las que se incluye la inscripción del himno a los Dáctilos y una referencia al *Himno Homérico XXXIII* (a los Dióscuros) con el que cerraremos el presente examen de testimonios.

25 El himno 39, dedicado a un Coribante identificado con un Kourete, no presenta más relevancia que la asociación con el culto de Deo (= Deméter) en el v. 7, como en el Test. 10 de Pausanias.

26 Como en el Test. 5 de Diodoro Sículo, pero allí son claramente los Dáctilos Ideos.

de buenos soplos, calmos, salvadores y gentiles
sustentadores de las estaciones, productores de frutos,
ojalá sopléis, soberanos. 25

Se podría pensar en el fenómeno del sincretismo muchas veces observado en los *Himnos Órficos* para estas asimilaciones de deidades, pero en realidad se trata de algo que ya venimos observando en los testimonios que muestran desplazamientos en la identificación de cada grupo. Aquí lo novedoso podría ser al agregado de los Dióscuros, pero hemos visto ya en el Test. 4 (escolio 127 a Píndaro, P. 2.69) la atribución de la danza armada a los Dióscuros según algunos y a los Kouretes, según otros. Lo más interesante del himno órfico es que pone en correlación la danza armada con la fertilidad de la naturaleza (vv. 13 y 25), por lo que entendemos una referencia a una forma de culto también presente en el himno al Koûros de Dikte. Precisamente la introducción de los Dióscuros, que no tienen un himno propio en la heterogénea colección de *Himnos Órficos*, como “Salvadores” en el Proemio (v. 21), epiclesis aplicada a los Kouretes en el v. 3 del himno 38 y retomada en el v. 24 con referencia a los Dióscuros nuevamente, alude a una función muy especial de estas últimas deidades: proteger a los navegantes, función ya presente en el *Himno Homérico XXXIII* (a los Dióscuros), vv. 6-17 (cfr. n. 26), donde se los llama σωτηρας ἐπιχθονίων ἀνθρώπων / ὠκυπόρων τε νεῶν [salvadores de los hombres habitantes de la tierra y de las naves de rápido curso] (vv. 6-7). Y aunque los Dióscuros de los *Himnos Homéricos XVII* y *XXXIII* están claramente identificados como los Tindáridas Cástor y Pólux y no se confunden ni con Kouretes ni con Coribantes, la variabilidad de su culto en diferentes santuarios, ya como dioses, ya como héroes, seguramente ha llevado a las fuentes tardías a una progresiva

asimilación siguiendo alguna tradición local. En todo caso, los Dióscuros del *Himno Homérico XXXIII* podrían integrar el cortejo de *daímones* que conduce el Kouïros en el estribillo de la inscripción de Dikte y velar por las naves de la ciudad, así como también podrían haberlo hecho los Dáctilos del Ida en tanto divinidades locales de Creta.

5. Conclusiones

De este modo, desde los puntos casi extremos de la tradición poética griega en la época arcaica y en la Antigüedad tardía, encontramos a estos grupos de deidades, Dáctilos, Kouretes, Coribantes y Dióscuros, diversamente asociados unos a otros en las épocas helenística e imperial, con el rasgo común de la invención de la danza armada y, en el caso de los Dáctilos y Kouretes, del trabajo del hierro. La asociación con la Madre de los dioses (Rea/Cibeles, Deméter) (*cf.* n. 24) se explica porque la explotación de los metales implica el contacto con la tierra, y el trabajo realizado en cuevas, en la medida en que el manejo del fuego comportaba un arte concebido como secreto,²⁷ dio lugar a considerarlos hechiceros y practicantes de iniciaciones, que tal vez las haya habido, pero estrictamente vinculadas a la progresiva destreza en el trabajo artesanal. A su vez, la danza armada produce la fertilidad y productividad de la tierra en el himno a Zeus Kouïros y en el himno órfico 38 (Test. 11).²⁸ En el Test. 5 (Diodoro Sículo) los Dáctilos aportan a la comunidad cosas útiles para la existencia, por

27 En el Test. 5 (Diod. Sic. 5.64.5) τήν τε τοῦ πυρὸς χρῆσιν καὶ τήν τοῦ χαλκοῦ καὶ σιδήρου φύσιν ἐξευρεῖν [encontraron el uso del fuego y la naturaleza del bronce y del hierro] implica un conocimiento artesanal especializado.

28 También en el contexto del Test. 1 (Apolonio de Rodas) se da un reverdecer de la hierba y el surgimiento de una fuente de agua tras la danza de los Dáctilos y de los Argonautas (1.1141-8).

lo que reciben culto (5.64.6.2: τιμῶν τυχεῖν ἀθανάτων [obtuvieron honras inmortales]). En cuanto a los Kouretes, Diodoro multiplica el motivo del πρώτος εὐρετής [primer inventor], agregando el cuidado de los rebaños, producción de miel, arquería, caza con perros y todo tipo de relaciones sociales que hacen al bienestar de la *pólis*. Estas características concuerdan con el pedido de las dos estrofas finales del himno al Kouros Dicteo: fertilidad de los rebaños y de los campos, fecundidad de las casas (estr. 5), y cuidado de la comunidad cívica y de las naves, necesarias para las relaciones comerciales, con especial énfasis en los nuevos ciudadanos (estr. 6). La reiteración anual del ritual y la *reperformance* del himno hacen de cada nueva generación de jóvenes ciudadanos los destinatarios primarios para la continuidad del desarrollo social que el himno y el culto promueven.

En el caso del himno a los Dáctilos, cabe preguntarse si se habría mencionado a Heracles como uno de los Dáctilos, junto a Damnameneo y Kelmis, atestiguados en testimonios posteriores (Tests. 2 y 6 - esc. a Apolonio Rodio y Estrabón), y si no es preferible retener la lectura de Powell en el v. 9: [πρ]ῶτος δένδ[ρα] φ[ύ]τευσε [el primero plantó árboles], teniendo en cuenta los testimonios posteriores sobre la institución de los juegos olímpicos y su premio, el olivo, traído por el Dáctilo Heracles desde el país de los Hiperbóreos (Test. 8 - Pausanias). Es probable que también se hubiera hecho referencia a la danza armada y a la invención del trabajo del hierro, de lo que quedan huellas en la inscripción, que hemos clasificado como secuencia B en el análisis del himno, que se cierra con la mención de los [ῥ]αγα χειροτέχνης [instrumentos del artesano] (v. 35).

Hemos relevado la adecuación de ambos himnos a las convenciones del lenguaje poético griego y su pertenencia

a tradiciones poéticas epicóricas, de las que ellos mismos constituyen un fragmentario testimonio, y que aparecen referidas en las fuentes posteriores.²⁹ Junto con la adecuación al lenguaje poético tenemos la práctica de la inscripción de himnos en los santuarios a los efectos de garantizar la continuidad de cultos que promueven el desarrollo social. En el caso de estos dos himnos ese desarrollo se basa en una producción muy concreta, el trabajo artesanal del hierro (y de los metales en general) con todo lo que ello implica: armas, utensilios para la vida cotidiana, herramientas para pulir y cincelar las piedras sobre las que los artesanos graban los himnos de los poetas. La relación entre los Dáctilos y Orfeo que hemos visto en los Tests. 1 y 5 (Apolonio Rodio y Diodoro Sículo) refleja en el mito el trabajo mancomunado de poetas y artesanos que se encuentra plasmado en las inscripciones. Entendemos, pues, que tras la indeterminación de los nombres de Dáctilos, Kouretes, Coribantes y Dióscuros, siguiendo a Burkert (1985), referido en el apartado 3, podemos discernir distintas asociaciones vinculadas a la metalurgia, con lo que los himnos, especialmente el dirigido a Zeus-Koúros no solo celebran a los nuevos ciudadanos, sino también y especialmente a los nuevos artesanos. Y sin embargo, por su condición de monumentos públicos, estos himnos eluden referencias a encantamientos, iniciaciones y misterios que fuentes posteriores atribuyen a los Dáctilos y a los

29 Obsérvese que no hemos registrado ninguna alusión a deformidades físicas de los Dáctilos. Tanto Hemberg (1952: 41-59) como Blakeley (2006: 13-31) los asociaron a los enanos de la mitología germánica y a los pigmeos de la africana, respectivamente, y Schaff (2014: 310-312) los asoció a los *Pátakoi* fenicios de Heródoto 3.37, en el templo de Ptah en Menfis de Egipto, divinidad identificada con Hefesto. Ninguna de las fuentes examinadas permite imaginar una representación semejante, discordante con los modelos de la estatuaria y de la iconografía griega. La relación de los Dáctilos con los enanos de la tradición germánica ya había sido descartada por Perkins (1880: 160).

Kouretes en el mito, realzando de este modo el carácter cívico-religioso de los cultos en los tiempos históricos, en los que las comunidades ya se han visto beneficiadas por el arte y las producciones de aquellos primeros inventores.

CAPÍTULO 8

Ártemis como Musa y la función social de los coros en el *Himno a Ártemis* de Calímaco

María Alejandra Rodoni

1. Introducción

El *Himno a Ártemis* de Calímaco ha llamado la atención de la crítica, entre otras razones, por el rol de diosa de ciudad que se le atribuye, rol prácticamente ausente en la literatura griega anterior (con excepción de la *Oda* 11 de Baquílides y el fragmento 348 de Anacreonte). Su imagen de “Señora de las Fieras” es armonizada en este poema con su dimensión ciudadana, aspecto que va adquiriendo dimensiones insospechadas a medida que nos adentramos en el *Himno*, y que no se debe a una excentricidad del poeta, sino que tiene su correlato en su contexto sociohistórico. En efecto, el carácter de diosa de ciudad de Ártemis tiene sustento en el importantísimo culto que en el siglo III a. C. recibía la diosa en Asia Menor, en numerosos santuarios, especialmente el de Éfeso, que irradiaban su influencia a todo el mundo antiguo.

El artículo de Bing y Uhrmeister (1994) ha dejado ya establecido el tema de la unidad del *Himno*, largamente

cuestionado,¹ postulando un desarrollo de la diosa-niña cazadora a la deidad poderosa que desempeña un importantísimo papel en las ciudades, asignado por Zeus. Su relación con las ciudades de los hombres tiene como punto de partida su cualidad de diosa justiciera. Luego de haber adquirido en primer lugar sus atributos de virgen cazadora que la identifican en toda la literatura griega desde la *Iliada* (vv. 40-109), se dirige al Monte Olimpo en Misia, donde enciende su antorcha con el fuego inextinguible de los rayos de su padre (vv. 116-8), para más tarde probar su arco contra árboles y fieras primero, y finalmente “contra una ciudad de hombres injustos, que comían contra propios y extraños muchos hechos impíos” (ἀλλά τιμιν εἰς ἀδίκων ἔβαλες πόλιν, οἳ τε περὶ σφέας / οἳ τε περὶ ξείνους ἀλιτήμονα πολλὰ τέλεσκον, vv. 122-123). El castigo que recibe la ciudad de hombres injustos es terrible (Cal. *Dian.* 124-8):

σχέτλιοι, οἷς τύνη χαλεπὴν ἐμμάξειαι ὄργην·
 κτήνεά φιν λοιμὸς καταβόσκεται, ἔργα δὲ πάχνη, 125
 κείρονται δὲ γέροντες ἐφ’ υἰάσιν, αἱ δὲ γυναῖκες
 ἢ βληταὶ θνήσκουσι λεχωίδες ἢ φυγοῦσαι
 τίκτουσιν τῶν οὐδὲν ἐπὶ σφυρὸν ὀρθὸν ἀνέστη.

Desdichados aquellos a quienes infliges tu terrible cólera: la plaga les devora los rebaños, y la escarcha los cultivos, se cortan el cabello los ancianos por sus hijos y las mujeres parturientas o mueren golpeadas, o, si escapan, no dan a luz a ningún ser que se yerga rectamente sobre sus tobillos.

1 La unidad del *Himno a Ártemis* de Calímaco ha sido cuestionada sobre todo por la crítica tradicional (Wilamowitz, McKay, Haslam, entre otros). Cfr. Bing y Uhrmeister (1994: 19) y Petrovic (2007: 184-187). A pesar del esclarecedor artículo de Bing y Uhrmeister (1994) algunos, como Vestrheim (2000) siguen negando la existencia de la unidad del *Himno*.

Su modelo literario es *Trabajos y Días* (vv. 238-47), pero la salvedad es que allí es Zeus quien inflige el castigo. Se ha forjado un lazo especial entre Ártemis y Zeus: al otorgarle él numerosas ciudades que le rendirán especial culto y veneración (vv. 33-9) – algo que ella no ha solicitado –, le ha delegado también su función de dispensador de justicia, lo que aparece simbolizado en la antorcha encendida con el rayo de Zeus (arma con la que el dios castiga tradicionalmente la injusticia).

Luego de describir los flagelos con que la diosa castiga la ciudad de hombres injustos, el poeta se detiene en las bendiciones que Ártemis otorga a aquellos a quienes mira de forma propicia que, podemos deducir, se trata de los habitantes de la ciudad de hombres justos (Cal. *Dian.* 129-135):²

οἷς δέ κεν εὐμειδῆς τε καὶ ἴλαος ἀνγάσσηαι, κεῖνοις εὐ μὲν ἄρουρα φέρει στάχυν, εὐ δὲ γενέθλη τετραπόδων, εὐ δ' οἶκος ἀέξεται οὐδ' ἐπὶ σῆμα ἔρχονται πλὴν εὐτε πολυχρόνιον τι φέρωσιν· οὐδὲ διχαστασίη τρώει γένος, ἦ τε καὶ εὐ περ οἴκους ἔστηώτας ἔσινατο· ται δὲ θυωρόν εἰνάτερες γαλῶν τε μίαν πέρι δίφρα τίθενται.	130 135
---	------------------------------------

Pero a quienes miras sonriente y propicia, a ellos el campo les trae feliz cosecha, el ganado de cuatro patas aumenta abundantemente, y también su casa. Y no se acercan a la tumba salvo cuando

2 La relación de Ártemis con la ciudad de hombres justos tiene un curioso antecedente literario en el *Himno Homérico a Afrodita*, vv. 18-20: καὶ γὰρ τῇ ἄδε τόξα καὶ οὐρεσι θήρας ἐναίρειν, / φόρμιγγές τε χοροὶ τε διαπρύσιοί τ' ὀλολυγαὶ / ἄλσεά τε σκιόεντα δικαίων τε πτόλις ἀνδρῶν [pues a ella {Ártemis} le agradan los arcos y en los montes matar fieras, forminges, coros y gritos penetrantes, bosques sombríos y una ciudad de hombres justos]. Petrovic (2007: 205) lo vincula con el posible origen asiático del *Himno*, ya que es sobre todo en Asia donde Ártemis ejerce su rol de diosa de ciudad.

llevan a alguien muy anciano. Y no daña su linaje la disensión, que perjudica incluso las casas muy bien asentadas. Y las esposas de los hermanos y las hermanas del marido colocan sus asientos en torno a una sola mesa para ofrendas.

Asimismo, este pasaje tiene su antecedente en *Trabajos y Días* (vv. 225-237), en un papel desempeñado también por Zeus.³ Pero Calímaco invierte el orden de las ciudades, lo que le permite enlazar la ciudad bendecida por la diosa, en la que impera la abundancia, la salud y la concordia, con su deseo de contarse siempre entre sus habitantes, a la par de sus amigos (Cal. *Dian.* 136-137):

πότνια, πῶν εἴη μὲν ἐμοὶ φίλος ὅστις ἀληθής,
εἴην δ' αὐτός, ἄνασσα, μέλοι δέ μοι αἰὲν ἀοιδή·

Señora, que sea de estos quienquiera que sea mi amigo verdadero, que sea (de estos) yo mismo, soberana, y el canto sea siempre mi ocupación.

2. Ártemis como Musa

El poeta pide a la diosa que la ciudad que él y sus amigos habitan sea aquella a la que ella acuerda sus bendiciones. En ese entorno el canto podrá, como él desea, ser su ocupación permanente. La protección de Ártemis significa la posibilidad del canto (Bing y Uhrmeister, 1994: 26). De esta forma, se enlaza el tema de la ciudad con el papel del poeta: la inversión del orden hesiódico está motivada en la transición que se hace de la ciudad de los justos a la súplica

3 Cfr. Prada en este volumen.

y el motivo del canto. El tema del canto es todo lo relacionado con la diosa (Cal. *Dian.* 138-144):

τῇ ἐνὶ μὲν Λητοῦς γάμος ἔσσειται, ἐν δὲ σὺ πολλή,
ἐν δὲ καὶ Απόλλων, ἐν δ' οἴ σεο πάντες ἄεθλοι,
ἐν δὲ κύνες καὶ τόξα καὶ ἄντυγες, αἳ τε σε ῥεία
θηρητὴν φορέουσιν ὄτ' ἐς Διὸς οἶκον ἐλαύνεις.
ἐνθα τοὶ ἀντιόωντες ἐνὶ προμολῆσι δέχονται
ὄπλα μὲν Ἑρμείης Ἀκακίσιος, αὐτὰρ Απόλλων
θηρίον ὅττι φέρησθα... 140

En él estarán las bodas de Leto, en [él] tú muchas veces, en [él] también Apolo, en [él] todas tus hazañas, en [él] tus perros, tu arco y tu carro, que fácilmente te lleva esplendorosa cuando lo guías a la morada de Zeus. Allí saliéndote al encuentro en el vestíbulo reciben tus armas Hermes Acacesio, luego Apolo la caza que llevas...

El poema se convierte en su propio tema, y se presenta como un poema hecho bajo la protección de Ártemis, quien hace posible su canto, al suministrar un ambiente propicio para él.

Esta derivación del rol de Ártemis como patrona de la ciudad de hombres justos, que posibilita el canto que le dirige el poeta (el propio *Himno* que ella recibe y que la lleva al Olimpo), la ubica en el rol de Musa. En efecto, las preguntas que el poeta le formula para conocer sus hechos (vv. 113-119, y más tarde en el *Himno*, sus preferencias, en los vv. 183-186), que tradicionalmente serían dirigidas a la Musa inspiradora del canto, y que el poeta dirige a Ártemis, hacen que la diosa asuma esa función, al inspirar al poeta y darle autoridad a su poema. En el v. 185 el poeta se postula como mediador entre la diosa y su auditorio: εἰπέ, θεή, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἐτέροισιν ἀείσω [dímelo, diosa, a mí, y yo lo cantaré a los demás]. Asume así un rol de privilegio al

gozar del favor especial de la diosa (que había solicitado en su plegaria de los vv. 136-137), y se coloca en una posición notablemente cercana a ella. Esta interpelación refuerza la impresión de que es la diosa misma quien contesta, por lo que al responder las preguntas Ártemis participa activamente en la génesis de su propio *Himno* (Bing y Uhrmeister, 1994: 32), lo que se adecua totalmente a su rol de patrona del canto. Con esto se vincularía la afirmación parentética del primer verso: οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι [no es fácil para los que cantan olvidarla]; no es posible olvidarla ya que es inspiradora y patrona del canto. Esta función la comparte con Apolo, quien ejerce tradicionalmente ese rol, y que por ello está relacionado naturalmente con las Musas.⁴ Es por eso que al llegar a la morada de su padre, ya consagrada por el canto del poeta que ella misma patrocina, y pese a ser llamada por todos los dioses a su lado, ella se sienta con justicia al lado de Apolo: σὺ δ' Ἀπόλλωνι παρίζεις (v. 169), mostrando de esta forma que su estatus es igual al de él, también como diosa del canto (Bing y Uhrmeister, 1994: 29).

3. Ártemis y el coro

En el *Himno Homérico a Ártemis 27*, Ártemis es descripta como jefa del coro (corego), la función que tradicionalmente tiene Apolo (*HHArtemis 27.12-20*):

ἔρχεται ἐς μέγα δῶμα κασιγνήτοιο φίλοιο
 Φοίβου Ἀπόλλωνος Δελφῶν ἐς πίονα δῆμον
 Μουσῶν καὶ Χαρίτων καλὸν χορὸν ἀρτυνούσα. 15

4 Así puede apreciarse, por ejemplo, en el *Himno Homérico a las Musas y a Apolo* (XXV), vv. 1-5 y también en *HH Apolo* vv. 20, 188-206 y 514-519 (este último vinculado sobre todo al dios).

ἔνθα κατακρεμάσασα παλίντονα τόξα καὶ ἰοὺς
 ἠγείται χαρίεντα περὶ χροῖ κόσμον ἔχουσα,
 ἐξάρχουσα χοροῦ· αἱ δ' ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι
 ὑμνεῦσιν Λητῶ καλλίσφυρον ὡς τέκε παιῖδας
 ἀθανάτων βουλή τε καὶ ἔργμασιν ἔξοχ' ἀρίστους,

20

Se va a la gran casa de su querido hermano Febo Apolo, al rico pueblo de Delfos, para disponer el coro hermoso de las Musas y de las Gracias. Allí, después de colgar el flexible arco y las flechas, se pone al frente de los coros y los guía, llevando el cuerpo graciosamente adornado; y ellas, emitiendo su voz divina, cantan a Leto, la de hermosos tobillos, y cómo parió hijos que tanto superan a los demás inmortales por su inteligencia y por sus obras.

Aquí Ártemis organiza y dirige el coro de las Musas y de las Gracias, y también da comienzo al canto (Calame, 2001: 52-53; Petrovic, 2007: 244), cuyo tema son los hijos de Leto, es decir, ella y su hermano. No es casualidad que tanto Apolo como Ártemis sean los coregos divinos por excelencia del panteón griego (Calame, 2001: 90). Como conductora de las Musas y las Gracias, Ártemis, al igual que Apolo, es una diosa de la poesía.⁵ También en el culto Ártemis tenía esta función: ninguna otra divinidad está tan relacionada con el coro,⁶ y por lo tanto era venerada como Diosa de los Himnos, Ἑμνία, título que recibía en Arcadia en un culto que era de los más importantes (Farnell, 1896: 2.471-2; Petrovic, 2007: 245, n. 210).

A la llegada de Ártemis al Olimpo sucede una escena de danza de las Ninfas en coro en torno de la diosa (vv. 170-182), en forma similar al *Himno Homérico a Apolo*, en que

5 En el *Himno Homérico a Afrodita*, v. 19, se incluye entre las preferencias de Ártemis las forminges (liras), instrumento que tradicionalmente toca Apolo. Faulkner (2008: 95) lo explica por el carácter musical de la diosa (en relación sobre todo a la danza) y por la cercanía a su hermano.

6 Para la importantísima relación de Ártemis con los coros, *cf.* Calame (2001: 91-101).

la segunda llegada de Apolo al Olimpo es seguida por una danza divina (vv. 194-203).

En el *Himno a Ártemis* la diosa está rodeada por el coro: σε χορῶ ἔνι κυκλώσονται (v. 170), en el que la diosa participa como su líder. El coro de las Ninfas se produce en muchos lugares vinculados con el culto de Ártemis: el egipcio Inopo (en Delos), Pítane (en Esparta, donde se celebraban ritos en honor de Ártemis *Limnea*), Limnas (también en Esparta, sede de Ártemis *Limnatis*), Alas Arafénides (en Ática, donde se encontraba un templo dedicado a Ártemis *Taurópolos*).⁷ La danza coral es una imagen mítica, que llevan a cabo las ninfas; sin embargo, puesto que los lugares mencionados son conocidos por sus santuarios de Ártemis, evoca las danzas llevadas a cabo en el culto en honor de la diosa (Bing y Uhrmeister, 1994: 31). Este tema es desarrollado explícitamente en los vv. 240-242, cuando las Amazonas hacen su danza en círculo en torno a la estatua de Ártemis: “The mythic dance of the nymphs is thus the model, or *aition*, for the cultic dance at the goddess’ most famous shrine” (Bing y Uhrmeister, 1994: 31).

El motivo del coro se convierte en principio organizador del poema (Bing y Uhrmeister, 1994: 31). Desde el comienzo del *Himno* se hace presente, primero en el v. 3 en que es mencionado como una de las ocupaciones de Ártemis, junto con la caza y las montañas, y luego en los vv. 13-14 en que pide “sesenta Oceaninas en coro, todas de nueve años, todas aún niñas sin ceñidor” (δὸς δέ μοι ἑξέκοντα χορίτιδας Ωκεανίνας, / πάσας εἰνέτεας, πάσας ἔτι παιῖδας ἀμίτρους). A mitad del *Himno* (vv. 170-182) reaparece en el coro divino de las Ninfas que

7 Stephens (2015: 143). Para el culto de Ártemis *Limnatis* en Esparta, relacionado con la preparación para el pasaje de la adolescencia a la adultez, véase Calame (2001: 142-149). Según este autor (2001: 142), Ártemis tenía una importante posición en Esparta, similar a la de Hera en Argos o a la de Atenea en Atenas. La imagen de culto de Alas Arafénides era la que, según Eurípides (*IT* 1446-61), Orestes trajo del Quersoneso Táurico junto con Ifigenia.

rodean a Ártemis en círculo (ἤνικα δ' αἱ νύμφαι σε χορῶ ἔνι κυκλώσσονται [cuando las ninfas te rodean en un coro], v. 170), luego de su llegada al Olimpo, y que se produce en distintos lugares de Grecia; en este coro, Ártemis es el centro.⁸

A partir de allí el *Himno*, que antes se centrara en el itinerario o desplazamiento de Ártemis para conseguir sus atributos, por lo cual ella aparecía como sujeto de la acción,⁹ pasa a centrarse en lo que gira en torno a ella: en los vv. 190-224 se enumeran las ninfas y heroínas que la acompañaron en la caza (y seguramente también en los coros, aunque no se mencione específicamente), y luego las acciones de los mortales que, movidos por la veneración que la diosa inspira, construyeron los santuarios y ciudades que la tienen como diosa principal. En los vv. 225-250, el hablante relata, en efecto, diversos actos fundadores llevados a cabo en lugares tan diseminados como Mileto, Samos, Arcadia y Éfeso, vinculados a ella a través del mito. Vamvouri Ruffy (2004: 54) considera la enumeración de los cultos instituidos por los hombres en atención a la divinidad como un rasgo innovador de los *Himnos* de Calímaco, y una nueva forma de elogio del dios: “En rappelant les gestes de vénération à son égard, l’hymne souligne la place importante de l’instance divine dans la vie des hommes.”¹⁰ Aquí la diosa deja de ser sujeto de la acción y pasa a ser destinataria de la veneración humana.

8 Para la forma circular de los coros que se mueven en torno a un centro, *cfr.* Calame, 2001: 34-38.

9 La representación de la diosa en el arte la muestra generalmente en movimiento, incluso al lado de dioses que aparecen con aspecto reposado. *Cfr.* Petrovic (2007: 228 y n. 162).

10 Vamvouri Ruffy continúa diciendo: “C’est comme si l’excellence de la divinité, pour être prouvée, nécessitait, chez Callimaque, la relation des multiples activités rituelles des hommes à son attention” (2004: 54-55). En mi opinión no es esa la intención del poeta, sino incluir una dimensión de la diosa (la cultural y ciudadana) que no había sido casi tenida en cuenta en la literatura hasta ese momento. Tal es la tesis que postula Petrovic (2007 y 2010).

En los vv. 240-242 el *Himno* se desplaza a Éfeso para asistir al acto fundador del *Artemision* de Éfeso, llevado a cabo por las Amazonas (vv. 237-250), mujeres belicosas que veneraban particularmente a Ártemis y cuyo modo de vida se asemeja fuertemente a su modo de acción: se dedicaban regularmente a la caza y mantenían una existencia libre del yugo del hombre. Ellas erigieron una imagen de la diosa (βρέτας, v. 238) en las inmediaciones de Éfeso. Hippo, su reina, llevó a cabo luego un rito y sus compañeras ejecutaron una danza armada en torno de la estatua (πρόλιν, v. 240), seguida de una danza coral (κύκλω (...) χορὸν εὐρύν, vv. 241-2) cuyo eco “corrió hacia Sardes y el país berecintio” (ἔδραμε δ’ ἠχώ / Σάρδιαις ἔς τε νομὸν Βερεκύνθιον, vv. 245-246).¹¹ La erección de esta estatua constituye la primera etapa de la construcción del templo, que fue edificado en torno a la imagen divina (vv. 248-249). La danza en círculo, en tanto, equivale a la danza de las ninfas en torno a la diosa misma (vv. 170-182): esta danza, como ya dijimos (*supra*, sec. 3), se convierte así en modelo mítico o *aition* para la danza cultural de las Amazonas (Bing y Uhrmeister, 1994: 30-31) y para el *Artemision*, cuyos cimientos se echaron en torno a la imagen de madera (βρέτας, v. 248).

El acto fundador de las Amazonas es, notablemente, llevado a cabo a través de una danza armada y un coro en círculo en torno a la imagen de la diosa (αὐθι δὲ κύκλω / στησάμεναι χορὸν εὐρύν [y al punto, colocadas en círculo, un amplio coro], vv. 241-242). Más tarde, los cimientos del templo (Éfeso) se construyeron en torno de la imagen (κεῖνο δέ τοι μετέπειτα περὶ βρέτας εὐρὸν θέμιλον / δωμήθη [más tarde en torno de aquella estatua se construyeron anchos cimientos], vv. 248-249), con lo que esta es nuevamente rodeada, ahora en forma permanente (Petrovic, 2007: 242). Hay una importante asociación entre la danza llevada a

11 Petrovic (2007: 214-215) considera que este verso alude a la difusión del culto de Ártemis Efesia.

cabo en honor de Ártemis y el santuario; ambos son honores que ella recibe y merece por su calidad de gran diosa venerada en todas partes del mundo conocido, tanto en Grecia como en Asia. Pero además es como si el coro mismo fuera el santuario de la diosa: es el culto que se le rinde el que configura el templo. Es innecesario destacar la importantísima vinculación de Ártemis y los coros rituales llevados a cabo en su honor, que se celebraban en todas partes de Grecia: ποῦ γὰρ ἢ Ἄρτεμις οὐκ ἐχόρευσεν; [¿dónde pues Ártemis no danzó en coro?] (Aesop. *Prov.* 188, citado por Calame, 2001: 91).

Finalmente, en las advertencias del cierre, se insta a los fieles a no rehusarse al coro anual de Ártemis: μηδὲ χορὸν φεύγειν ἐνιαύσιον (οὐδὲ γὰρ Ἰππῶ / ἀκλαυτὶ περὶ βωμὸν ἀπείπατο κυκλώσασθαι) [y no rehuséis el coro anual (pues tampoco Hipó no negó sin llanto a danzar en torno al altar)] (vv. 266-267).

4. El coro y su papel civilizador

Hemos visto que el coro constituye el principio configurador del poema, notablemente relacionado con su estructura de *ring composition*;¹² es también un tema importantísimo del *Himno* que trae constantemente a escena los cultos llevados a cabo en honor de Ártemis, vinculados siempre con la actividad coral.

Resulta importante destacar la función educativa del coro, cuyo propósito no era solamente formar a sus participantes en la música y la danza, sino también formar futuros ciudadanos.¹³ En efecto, según Calame (2001) el coro (en

12 Para la estructura de *ring composition* del *Himno a Ártemis*, cfr. Petrovic (2007: 236-247).

13 Según Calame (2001: 224 y n. 66) la función educativa del coro, cuya forma es circular, podría apreciarse en la expresión ἐγκύκλιος παιδεία. Con respecto a la función educativa del coro en general, cfr. Calame (2001: 221-238).

Lacedemonia, Creta y probablemente en toda, o casi toda, Grecia) era una institución social destinada a la educación y formación de los nuevos integrantes de la ciudad, guerreros los muchachos, y esposas las jóvenes. En la época arcaica, sobre todo, estaba íntimamente relacionado con la iniciación tribal. Tanto las doncellas como los jóvenes hombres eran formados, a través de la danza y el canto, en el patrimonio mitológico y religioso sobre el cual las instituciones de la ciudad estaban fundadas. En estos poemas había un importante elemento gnómico cuya función era transmitir las normas de comportamiento que mantenía el cuerpo político colectivamente (Calame, 2001: 261).

En Grecia, las niñas adolescentes eran unidas a una muchacha que era más hermosa y algo más madura, y que era directora del grupo coral mientras también servía como un modelo de conducta para las otras jóvenes mujeres. La *choregós* era frecuentemente ayudada en su rol como conductora del grupo por una persona mayor, generalmente el compositor de los cantos interpretados por el coro.¹⁴

Aunque estos coros también eran llevados a cabo en ocasiones seculares, eran usados en su mayoría en los cultos de deidades específicas. Las implicaciones fisiológicas, religiosas, políticas y sociales del coro lírico de niñas adolescentes constituían un sistema que tocaba todos los aspectos de la sociedad y era una parte integral de toda la red social. Al sancionar un proceso fisiológico (la llegada de las niñas a la adolescencia), la práctica coral asumía el rol de admitir nuevos miembros en la sociedad, y consecuentemente de renovar perpetuamente y mantener esa sociedad con sus roles y estatus genéricos diferentes. En las sociedades tribales espartanas, el proceso

14 Esta jerarquía se encontraba, más o menos en la misma forma, entre grupos de iniciación de las sociedades tribales en los que la iniciación misma era asumida por gente mayor, generalmente del mismo sexo que los iniciados. *Cfr.* Calame (2001: 259 y n. 184)

de la iniciación tribal estaba enteramente orientado a la procreación, y constituía un sistema coherente del cual dependían la supervivencia y la perpetuación de la sociedad que lo promovía (Calame, 2001: 262 y n. 190).¹⁵

En Grecia, esta importante función del coro dejó su impronta en varios mitos. Además de las numerosas historias sobre coros en honor de Ártemis, de los que las muchachas son arrebatadas por un enamorado, dios o mortal,¹⁶ se ve reflejada en el *Himno* en el mito de las Prétides (vv. 233-236). Este mito constituye el tema principal de la *Oda* 11 de Baquílides.¹⁷ Las hijas de Preto –nos dice la *Oda*– atrajeron la cólera de Hera: penetraron, siendo aún vírgenes, en un santuario de la esposa de Zeus y proclamaron la superioridad de su padre Preto en riquezas. Irritada, la diosa las hundió en una locura que las hizo errar en las montañas de Azinis (Arcadia). Solo la intervención de Ártemis, a ruegos de Preto, permitió la curación de las muchachas, quienes le testimoniaron su reconocimiento construyendo un templo, instituyendo un sacrificio y creando un coro femenino en su honor. En Calímaco es el padre, no las hijas, quien erige dos templos (no uno) en su honor: uno de Ártemis Coria

15 En Esparta, en la época arcaica, los rituales seguían de cerca el camino que llevaba a la niña de la adolescencia al matrimonio y a la maternidad. Incluso si tenían otras funciones, muchos de los cultos en Esparta estaban asociados con la iniciación tribal y dieron un sello religioso a sus distintas etapas (Calame, 2001: 264).

16 Cfr. la historia de Polimela arrebatada por Hermes de un coro de Ártemis (*Il.* 16.180-6) o el relato que finge Afrodita para engañar a Anquises (*h. Ven.* 117-127), sobre el cual cfr. Torres ("El *Himno Homérico a Afrodita...*") en este volumen. Se ve también en la historia de Acontio y Cidipe (*Aet.* 3, fr. 67 y ss. Pf.), donde la joven no es arrebatada del coro que integra, pero sí obligada por una artimaña a jurar por Ártemis que se casará con Acontio. Según Calame (2001: 92) estos mitos reflejan la conexión de Ártemis con el período pre-marital, ya que las muchachas que conforman los coros en honor de Ártemis son adolescentes que no están casadas.

17 En esta *Oda* hay una imbricación fundamental del mito de las Prétides, sanadas por Ártemis, y la creación de la ciudad de Tirinto, con el fin de realzar el poder cívico. Cfr. Burnett (1985:109 y 113) y Seaford (1988: 132).

(Κορίη, v. 234, de κοῦρας [doncellas], refiriéndose a las jóvenes Prétides), y otro en Lusos, de Ártemis *Hemera* [Aplacadora, que remite a la locura de las doncellas, calmada por la diosa].

Aún adolescentes (κοῦραι) las Prétides parecen estar bajo la protección de Ártemis,¹⁸ por lo que solo su intervención puede salvarlas de la locura enviada por Hera. Habiendo expiado su falta hacia Hera con la ayuda de Ártemis, las adolescentes están listas para el matrimonio.¹⁹ Aquí Ártemis, al contrario de lo que sucede en el *Hipólito* de Eurípides, contribuye a la integración del adolescente a la sexualidad adulta. El yugo impuesto por Hera sigue a la domesticación concedida por Ártemis; así la diosa virgen merece su *epiclesis* “Domesticadora” o “Domesticada” (Ημέρα) (Calame, 2001: 242). La institución de coros en honor de Ártemis como muestra de agradecimiento, además de un templo y un altar, tiene un alto valor simbólico, porque el coro de doncellas tiene como función contribuir a la transición del mundo de Ártemis al de Hera. De esta forma Ártemis ejerce una función civilizadora de las jóvenes, que es vital para la existencia de la ciudad.²⁰

Si bien el análisis que hace Calame de los coros de jóvenes mujeres se refiere principalmente a Esparta en la época

18 Como “Señora de los animales” (Πότνια θηρῶν), el epíteto con que es más conocida en la literatura, es también una diosa de iniciación, que supervisa la transición de las niñas a la adultez, e incluso la de los muchachos, en algunas ciudades. Con respecto a la relación entre lo salvaje y los ritos de iniciación, *cf.* Burkert (1985: 151) y Bremer (1994: 17).

19 Según Calame (2001: 117): “The narrative schema we know, ‘offending a divinity / calamity sent by the divinity/ order reestablished by a regular ritual practice,’ ...marks the passage from one state to another: from adolescence, the Proitides move on to the status of married women; from the jurisdiction of Artemis, they move to that of Hera.”

20 Su papel fundamental en la iniciación de los jóvenes estaría directamente aludido en su epíteto de Σωτήρα [Salvadora], ya que su rol iniciador “salvaba” a la comunidad de la extinción a través del acceso de nuevos miembros (Bremer, 1994: 17). Para la importancia de esta transición en relación con la continuidad de la ciudad, *cf.* Burnett (1985: 100-113), Seaford (1988), Calame (2001: 116-120), Cairns (2005: 47) y Kowalzig (2007: 274 y ss.).

arcaica, creo que la función del coro como integrador de los jóvenes miembros a la comunidad se siguió manteniendo en la cultura griega. Allí es donde sus miembros adquirirían el acervo cultural y religioso que caracterizaba a la comunidad. El poeta que, como dijimos antes (ver *supra*, sec. 3), colaboraba con el/la corego en la conducción del coro, era el intermediario entre la sociedad y los miembros del coro; él facilitaba la comunicación del patrimonio cultural de la comunidad cívica a los jóvenes coreutas, por medio de sus canciones y danzas. Calame afirma que el poeta arcaico griego era la persona que retenía y transmitía por medio de su σοφία el sistema de valores éticos y la mitología de la cual dependía la coherencia de la comunidad. El poeta era así el instructor perfecto, puesto que podía comunicar a través de su habilidad musical y sus canciones el conocimiento necesario para mantener el sistema social (Calame, 2001: 230 y n. 87). A mi entender, el poeta siguió manteniendo su función de transmisor de cultura (en el sentido más amplio de la palabra) y quizá esté relacionada con esta función la afirmación del poeta a la diosa en el v. 186: εἰπέ, θεή, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἑτέροισιν ἀείσω [háblanos, tú, diosa, y yo cantaré a otros].

No es extraño entonces que en un himno en el que se canta el desarrollo de esta diosa desde su niñez, el coro juegue un rol tan relevante, máxime teniendo en cuenta la estrecha vinculación entre Ártemis y los coros. La diosa es representada en el centro del coro²¹ de las Ninfas luego de haber llegado al Olimpo y ya haber adquirido su estatus completo de diosa, que comprende tanto el ámbito de la caza y la vida salvaje como el de la ciudad (vv. 170-182). Esta representación quizá obedezca a que ella, habiendo

21 El centro del coro es ocupado por un objeto de culto (altar o estatua de una divinidad), o por la persona que dirige el coro (Calame, 2001: 36). Es significativo que en el *Himno* ocupen el centro del coro primero la diosa misma, ejerciendo la función de corego, y luego su estatua, en la danza que ejecutan las Amazonas.

crecido, puede desempeñar la función de corego que guía a sus compañeras del coro, destacándose entre ellas por su estatura y belleza,²² como se la representa frecuentemente en la literatura (*Od.* 6.102-9):

οἴη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὖρεα ἰοχέαιρα,
 ἢ κατὰ Τηϋγετον περιμήκετον ἢ Ερῦμανθον,
 τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείησ' ἐλάφοισι
 τῆ δέ θ' ἄμα Νύμφαι, κούραι Διὸς αἰγιόχοιο, 105
 ἄγρονόμοι παίζουσι· γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
 πασάων δ' ὑπὲρ ἧ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
 ῥεῖά τ' ἀργινώτῃ πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·
 ὧς ἦ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμῆς.

Como Ártemis, que se complace en tirar flechas sobre el escarpado Taigeto o el Erimanto, corre alegre tras los jabalíes y rápidos ciervos y comparten sus juegos agrestes ninfas, hijas de Zeus que lleva la égida; y Leto se complace en su mente, y sobre todas tiene su cabeza y su frente y fácilmente es reconocida, aunque son todas hermosas, así sobresalía la doncella soltera entre sus esclavas.

Asimismo, la relación de afecto que la une con sus compañeras de caza (vv. 189-224) parece estar establecida sobre el modelo de las relaciones de compañerismo que unen a las integrantes de un coro: τίνα δ' ἔξοχα νυμφέων / φίλαο καὶ ποίας ἠρωίδας ἔσχες ἐταίρας; [¿a cuál amaste sobre todas las ninfas y qué heroínas tuviste como compañeras?] (vv. 184-185); Γορτυνίδα φίλαο νύμφην [amaste a la ninfa Gortínida] (v. 189); Κυρήνην ἐταρίσσαο [a Cirene elegiste como compañera] (v. 206); καλήν Ἀντίκλειαν ἴσον φαέεσσι φιλήσαι [a la hermosa

22 Con respecto al rol de corego asignado a la joven más hermosa, entre otras cualidades (por ejemplo, nobleza) véase Calame (2001: 43 y 72-73). Para la función del corego y su rol educativo en el coro, *cfr.* Calame (2001: 48-66, 221-238).

Anticlea quisiste igual que a tus ojos] (v. 211); ἤγησας δ' ἔτι πᾶγγυ ποδοροώρην Ἀταλάντην [y aprobaste además totalmente a Atalanta ligera de pies] (v. 215). A Atalanta además le “enseñó” (ἐδίδαξας, v. 217) la caza con perros y a dar en el blanco.²³ Las palabras ἔταιρος y φίλος tienen connotaciones de subordinación e igualdad entre los miembros de un coro, que obedecen las órdenes de un corego con quien están unidos por lazos de amistad y camaradería, y que por su parte está en un nivel de superioridad por haber completado ya el ciclo de iniciación para convertirse en adulto (Calame, 2001: 33 y 230). La relación que existe entre un corego y los miembros del coro es análoga a la de un maestro con sus discípulos (Calame, 2001: 225).

Por otro lado, la función de corego que desempeña Ártemis, y que, como ya mencionamos, con frecuencia se ejerce con apoyo del poeta (ver sec. 3), sentaría una nueva vinculación de la diosa con este último: ambos colaboran en su labor civilizadora y comunitaria.

La función educadora y civilizadora del coro, que constituye una parte esencial en la gran mayoría de los rituales en honor de Ártemis, cuyo desarrollo ha sido también desde la vida salvaje (que prefiere) hacia la civilización (Bing y Uhrmeister, 1994: 25), añade una nueva dimensión a su función de diosa de ciudad. Su rol de civilizadora es ejercido también a través del coro, institución fundamental para la preservación de la comunidad.

23 Para las especiales relaciones de compañerismo y afecto que unen a los miembros de un coro lírico, *cfr.* Calame (2001: 33 y 244-255, esp. 252-253 para el caso de Ártemis).

CAPÍTULO 9

Aproximaciones a los *Himnos Órficos*: cohesión interna y aspectos contextuales

Luisina Abrach

1. Introducción

Los *Himnos Órficos* nos fueron transmitidos junto con los *Himnos Homéricos*, los *Himnos* de Calímaco y los de Proclo. A causa de su datación tardía y algunos de sus rasgos formales sobresalientes, su estudio, hasta mediados del siglo XX, ha generado escaso interés en el círculo académico; no obstante, a partir de nuevos testimonios –las tabletas de Olbia, las láminas de oro y, en especial, el papiro de Derveni– el interés por el fenómeno del orfismo ha dado un vuelco vertiginoso (Torres, 2007; Edmonds, 2008). Dentro de este renovado interés, se instala con fuerza el estudio de los *Himnos Órficos*, actualidad que se manifiesta en las recientes publicaciones como los análisis críticos de Morand (2001) y Rudhardt (2008) y las ediciones comentadas de Ricciardelli (2000) y Fayant (2014). Dentro de esta línea de trabajo, el siguiente artículo se propone colaborar con la hipótesis de que existe un pensamiento elaborado y coherente propio –Morand, (2001); Ricciardelli (2008); Rudhardt (2008) y Abrach (2012)–, es decir, que existe una

ilación narrativa, sintáctica, léxica y morfológica entre los distintos himnos.

En otras palabras, este artículo tiene como finalidad otorgarle al lector especializado un panorama de las discusiones generales que atraviesan el corpus seleccionado a la vez que relevar parte de la bibliografía sobre el tema. Asimismo, se profundiza en la problematización del proemio no solo para contribuir al estudio de los *Himnos* en particular, sino para ejemplificar la naturaleza de los mismos.

2. Acerca de la colección

Los *Himnos Órficos* no son didácticos, no exponen una doctrina y claramente no dan una lección, sino que evocan de una manera elíptica múltiples creencias relativas a los dioses, a los hombres y a sus destinos. De esta manera, portan una enseñanza implícita. A lo largo de los 87 himnos, se celebran 70 dioses y se mencionan 90; este dato no es menor puesto que la repetición de himnos celebrados a un mismo dios, o una deidad mencionada en himnos que no son los propios tienen un significado que permite identificar la red de relaciones que se establece entre los dioses a lo largo de toda la colección, relaciones que se sostienen en los mitos propios de la tradición órfica. Esta genealogía divina se explayará en el último apartado de este artículo.

En cuanto a sus rasgos performativos, la crítica ha tomado posiciones extremas: frente a la exagerada mirada mística de Creuzer (1822), Lobeck (1961 [1829]) toma la postura radicalmente opuesta sosteniendo que se trataría del ejercicio de un erudito. No obstante, Dietrich (1891) y Kern (1910) han refutado dicha hipótesis, destacando varios términos técnicos utilizados en los himnos que designan al oficiante o a los fieles, y notando además la aparición de ciertos

nombres (Mise, Hipta y Melínoe) ignorados por la transmisión literaria pero atestiguados por la epigrafía religiosa. De este modo, la crítica ha acordado que efectivamente tenían un uso ritual.

La presencia de estas divinidades extrañas a la tradición común helénica contribuye tanto a la concepción del uso ritual de los himnos como al problema de la localización.¹ Las referencias literarias a Hipta son escasas, el único autor que la cita es Proclo;² sin embargo, su nombre aparece en cuatro inscripciones datadas alrededor del siglo II d. C. en la región de Kula, al nordeste del monte de Tmolos. Melinoe no es mencionada en la tradición literaria pero aparece en una tabla mágica proveniente de Pérgamo y datada en la primera mitad del siglo III d. C. según la forma de la letra (*cf.* Wunsch, 1914). Las ocurrencias de Mise en la tradición literaria son raras y ofrecen una imagen incompleta de la diosa, además de que requieren correcciones en el nombre de la deidad. No obstante, aparece claramente en dos inscripciones: una hallada en Pérgamo entre un altar y el santuario de Démeter, datada alrededor del siglo II d. C.; la segunda es una inscripción no datada proveniente de un muro de un cementerio de los alrededores de la misma ciudad.

En este sentido, las fuentes epigráficas de Mise indican, por su lugar de aparición, un culto local cercano a la región de Pérgamo. Los dibujos que acompañan a las inscripciones y la mención cercana de otros dioses habilitan una identificación con Eleusis, lo cual concuerda con la atmósfera

1 Algunos estudiosos consideran que fue Egipto a raíz de sus estrechas semejanzas con los papiros mágicos. Dietrich (1891) duda entre la costa de Asia Menor y Egipto. Kern (1910) propone una localización más precisa para los himnos, señalando que se habrían utilizado en un santuario de Démeter en Pérgamo. Efectivamente, existen atestiguados los nombres de las deidades invocadas en el santuario en cuestión; no obstante, también se las halla homenajeadas en otros lugares.

2 En ese pasaje Proclo liga a Orfeo con Hipta (Procl. *In Ti.* ad 34b [Diehl]).

eleusina que se observa en el *Himno* 42, entre otros. En los testimonios epigráficos de Hipta, se encuentra una asociación con Sabazio como en el corpus analizado, así como también con el único testimonio literario correspondiente a Proclo que lo liga con Dionisos infante (*cfr.* n. 2). Todos los testimonios epigráficos provienen de Meonia, región considerablemente alejada de Pérgamo. Algunas de estas inscripciones pertenecen a objetos transportables pero no se puede afirmar que hayan sido trasladadas largas distancias (Morand, 2001: 180). Así, las inscripciones destinadas a esta diosa resultan un argumento a favor de localizar el origen de los *Himnos* en Asia Menor pero en contra de que sea en Pérgamo. Sin embargo, Melinoe aparece mencionada en una tabla mágica encontrada en dicha ciudad, aunque si bien esto podría ser un argumento a favor, las tabletas mágicas eran acarreadas de villa en villa por lo cual podría haber sido originada en otro lugar y posteriormente trasladada. En consecuencia, Ricciardelli (2000) señala más generalmente a Asia Menor como el lugar de contexto de uso de los *Himnos Órficos*.

En cuanto a la información intratextual, no hay un aporte significativo en sí misma; sin embargo, contribuye a matizar la información otorgada por las fuentes epigráficas. Se ha descartado *a priori* la mención a algunos lugares puesto que tienen que ver con la configuración propia y ya instaurada de los dioses como Chipre para Afrodita o Delfos para Apolo. Sin embargo, se destaca en la colección la presencia de divinidades marinas y las demandas específicas sobre una navegación favorable o la ausencia de temblores (17.9, 22.10, 23.7), como así también la importancia de las Nereidas, puesto que son ellas las que inventaron primeras los misterios (24.10-12). Esta marcada preponderancia de lo marino permite suponer que se haya tratado de un lugar cercano al mar.

Con respecto a su datación, la crítica oscila entre los siglos II y III d. C., si bien el fenómeno del orfismo se remonta por lo menos al siglo VI a. C., como se ha establecido a partir de recientes descubrimientos arqueológicos (Torres, 2007). La relación con dicho fenómeno aún no ha sido claramente determinada, pero la atribución a Orfeo, la importancia de Dionisos dentro del corpus y la cosmogonía evocada en los himnos permiten vincularlos claramente (Rudhardt, 2008). La datación de la epigrafía religiosa de las diosas analizadas contribuye a considerar el siglo II d. C.

3. Aspectos formales

En cuanto a los rasgos formales, se puede decir que los himnos son composiciones de un gran número de epítetos y vocativos; asimismo presentan acusativos que dependen de verbos como invocar o llamar y, también, se caracterizan por estar compuestos por acotadas proposiciones participiales y relativas. Estas últimas construcciones raramente se extienden más de un verso. Si bien es difícil encontrar una estructura común a todos los himnos, Morand propone que habría primero una invocación, luego una demanda intermedia, el desarrollo y, por último, el pedido final. Las invocaciones se distinguen del resto del himno porque suelen abrirlo y son introducidas por un verbo en primera persona acompañado por un $\sigma\epsilon$, o en segunda por un $\mu\omicron\nu$. Se demanda la presencia del dios porque, si no, los himnos carecerían de eficacia ritual, puesto que no estaban destinados a instruir a los iniciados, sino a honrar a los dioses durante las ceremonias. Esto último también explicaría la ausencia del mito de los titanes y Dionisos, la teoría del alma y las pautas de conducta que debían llevar a cabo los iniciados, como vestir de lino blanco o no comer carne, entre otras (Bernabé, 1995).

La demanda intermedia se distingue del desarrollo por el vocabulario y el contenido. Pero lo que caracteriza claramente estos himnos es la parte central, que, en lugar de celebrar la potencia del dios o narrar un mito que le concierna (como ocurre en los *Himnos Homéricos* largos),³ presenta, además de proposiciones de participio o de relativo, una serie de epítetos que se suceden en asíndeton y forman una especie de letanía. Esta monotonía no debe, sin embargo, llevar a infravalorar su importancia. El creyente sabe que para entrar en contacto con la divinidad debe ante todo invocarla y que, para que se le escuche, su invocación ha de ser acogida con benevolencia; un modo de lograr el beneficio del dios es llamándolo con muchos nombres o, en términos de Morand, “encerrándolo con epítetos”. La acumulación de calificativos también se explica porque busca la precisión del llamado ya que es una manera de singularizar a la divinidad en cuestión, a la vez que de excluir a cualquier otra. Al mismo tiempo, sería una manera de que sus usuarios se distinguieran como grupo religioso dentro de una comunidad más amplia. Los epítetos constituyen un elemento estilístico particular ya que son numerosos los adjetivos compuestos que sintetizan en un término lo que de otro modo requeriría bastantes palabras, incluso muchos son *hapax* de modo que se estaría forzando a la lengua para expresar lo que todavía no se había expresado nunca con otros términos.

4. Acerca de los títulos

Los títulos de los *Himnos* representan una de sus tantas particularidades; estos pueden sistematizarse en tres grupos:

3 Cfr. Abritta en este volumen.

1. Nombre de la divinidad en genitivo + θυμίαμα + nombre de la ofrenda en acusativo (excepto el 85 que es introducido por μετά).
2. Nombre del dios en acusativo precedido de la preposición εἰς.
3. La palabra ὕμνος acompañada de un nombre divino en genitivo.

Antes de abordar el análisis detallado de los títulos, es necesario considerar si estos son originales o no. Morand, en pos de determinar esta cuestión, revisa las variaciones que presentan los manuscritos suponiendo que si estas fueran sustanciales, habría que concluir que las titulaciones son posteriores a la redacción de los *Himnos*. De manera global, la tradición manuscrita es fuertemente unánime en los títulos de cada himno en particular⁴ si bien la titulación de la colección presenta fuertes variaciones.⁵ En consecuencia, se puede conjeturar que efectivamente estaban en el arquetipo, si bien este no sería anterior al siglo XIV.⁶ Por otro lado, su unanimidad, longitud y nivel de elaboración contrastan con las titulaciones de otros textos similares con los que fueron transmitidos, como los *Himnos Homéricos* y los *Himnos* de Proclo. No obstante, las ofrendas que se explicitan en los títulos presentan similitudes con los *Papiros Mágicos* puesto que estos textos contienen la mayor parte de las sustancias que aparecen en aquellos. De este modo, resulta sustancial que

-
- 4 Excepto en el himno 53 (Anfitrite). En algunos títulos solo se lee la libación ofrendada y en otros se omite. Asimismo, en el 6 (Protógonos) y en el 8 (Helios) se confunden los nombres de los dioses, pero el hecho de que en esos casos no tengan ofrenda permite suponer que se trata de títulos conjeturales (Morand, 2001: 105-106).
 - 5 Cfr. West (1968) para el problema de transmisión del proemio y el *Himno a Hécate* (1).
 - 6 Jean Galenos los menciona; si bien este erudito es difícil de datar, probablemente haya sido anterior al siglo XIV (Quandt, 1955: 3).

haya un paralelo con los himnos mágicos pero no con los literarios.

Por último, Morand tras analizar las relaciones posibles entre las ofrendas y los dioses, concluye que aquellas no son elegidas por criterios mitológicos sino que están motivadas por otras razones, de modo que la ausencia de coherencia poética entre los *Himnos* y las ofrendas parece ser un signo de la utilización ritual de estos textos.

5. Acerca de las marcas rituales

Los términos ligados a los misterios que se reconocen a lo largo de la colección son, por lo menos, *θυηπολίη*, *τελετή*, *μυστήριον* y *ὄργιον*. El término *θυηπολίη* [sacrificio] no aparece más que dos veces: al principio y al final del prólogo. En las *Argonáuticas órficas* este término está usado en paralelo a *ὄργια ἄορρητα* [ritos inefables] y se refiere a los ritos de iniciación (467-470). En consecuencia, Morand propone que plausiblemente esta palabra designe un sacrificio ligado a los misterios (*cf.* Hunsucker, 1974: 68-69). *τελετή* designa el rito de iniciación al culto místico, aparece veinte veces a lo largo de la colección y con frecuencia su contexto de aparición son las demandas que invitan al dios a la ceremonia. Se destaca el contexto de uso en los himnos a los Curetes (31 v. 6), a las Musas (76 v. 7) y a Temis (79 v. 8) ya que estos dioses revelan los ritos a los mortales así como Hestia (84 v. 3) se los revela a los iniciados. No obstante son las Nereidas las que “mostraron primeras los ritos sagrados” (24 v. 10). El plural *μυστήρια* [misterios] aparece dos veces, en el himno a Sémele (8 v. 9) y en el himno a Temis (79 v. 10); en ambos casos están acompañados por *ἄγνα* [sagrados] en posición final del verso. La comprensión del término *ὄργιον* es problemática; está ligado a los misterios pero se puede referir

tanto a los objetos como a las celebraciones; sola aparece dos veces, si bien funciona como un constituyente de diversas palabras compuestas como por ejemplo: πολυόργιος [de muchos ritos] (6. 4) u ὀργιοφάνται [iniciadores] (31.5). Esta palabra, en los *Himnos* por lo menos, no funciona como sinónimo de τελετή puesto que aparecen ensambladas. Por último, está la palabra ἄρρητον. La misma se destaca por calificar la relación entre Perséfone y Zeus que dio origen a Eubuleo, eufemismo de Dionisos (29.6-8 y 30.6-7) como de “incesto”. También se utiliza para calificar a ciertos dioses que tienen contacto con el Hades (12: Heracles, 29: Perséfone, 30: Dionisos y 42: Mise). Estas palabras crean una atmósfera de misterio que se reconoce en diferentes himnos; gracias a ellas es posible configurar una imagen de ritos nocturnos que se desprende de su constante mención (54.10 ὄργια νυκτιφαῖ) y que se refuerza por la ofrenda de brasas en el himno a la Noche, como también se deduce que iban acompañados al son de un tamborín por la fuerte repetición de esta práctica. De este modo, se encuentra en esta colección la conjunción excepcional de ritos y mitos utilizados por un grupo específico (Morand, 2001: 150).

6. Acerca del Proemio

Uno de los primeros rasgos problemáticos que presenta el Proemio es que no todos los dioses mencionados tienen efectivamente un himno ni todos los dioses celebrados están mencionados en el Proemio. Además, en todos los manuscritos este está constituido por 54 versos y no por 44 como es presentado en las ediciones modernas. Esto tiene su explicación en que la tradición crítica ha acordado que los últimos diez versos constituirían un himno dedicado a la diosa Hécate, siendo este entonces el primer θυμιάμα de

la colección. No obstante, esta decisión filológica constituye en sí un problema ya que en toda la tradición manuscrita falta el nombre de la deidad invocada y/o la sustancia que alimenta el perfume que acompaña la plegaria como sucede en el resto de los himnos. Por otro lado, con esta disposición se desplaza a un segundo lugar el *Himno a Ilitia* rompiendo con el equilibrio de los contrarios que se produce siendo el *Himno a la Muerte* el que da cierre a la colección. Estas dos observaciones han permitido suponer que se esconde un problema de transmisión que habría provocado que tanto el Proemio como el himno a Hécate fueran antepuestos a la colección en un momento posterior. Kern (1910: 21-25) sostiene que el Proemio y la colección no estaban conectados originalmente. Para sostener esto se basa en que la sucesión y el nombramiento de los dioses en el Proemio no se corresponde con la edición, como se mencionó anteriormente; además, en que Dionisos, al cual le son dedicados diversos himnos en el centro de la colección, en el Proemio es mencionado concisamente (vv. 8-9). Sin embargo, para Ricciardelli (2000: XLIV) no es necesario que haya una correspondencia estricta entre el Proemio y los himnos. Además refuta la ausencia de una preferencia por Dionisos propuesta por Kern, ya que sostiene que esta divinidad es la única a la que se le dedica un verso entero en todo el Proemio (vv. 8-9). No obstante, la autora también cree que lo más probable es que el Proemio, compuesto *ad hoc* o preexistente, haya sido antepuesto a los himnos en un segundo momento como también habría sucedido con el *Himno a Hécate* (1). En cuanto a esto último, West (1968) sugiere que la ausencia del título sería un indicador de que la continuidad entre el Proemio y la plegaria en cuestión fue en origen menos estrecha de lo que es ahora y que justamente esta combinación podría deberse a un problema de transmisión.

En cuanto a su contenido y sus implicancias, el poema está dedicado a Museo de parte de Orfeo con el epígrafe <Εὐτυχῶς χροῶ, ἔταιρε> [Te lo concedo felizmente, amigo. / Úsalo para bien]. Así, los primeros versos del Proemio son:

Μάνθανε δῆ, Μουσαῖε, θυηπολίην περισέμνην,
εὐχὴν, ἧ δῆ τοι προφερεστέρα ἐστὶν ἀπασέων.

Aprende ciertamente Museo sobre el venerable sacrificio,
la invocación, que ciertamente para ti es la mejor de todas.

A partir de estos pocos versos se reconstruye que los *Himnos* son compuestos por Orfeo y que se los dedica a Museo con el fin de que aprenda cómo se realiza un ritual correctamente. El hecho de que sea atribuido a Orfeo es un problema en sí mismo y para resolverlo es necesario reconstruir la identidad del poeta. Orfeo, como es ampliamente reconocido, es un personaje de entidad mítica. En consecuencia, sobre cualquier poema o ritual atribuido a él, se puede asegurar que realmente él no fue el autor sino que algún otro, con una identidad histórica de algún determinado período histórico, tomó prestado el nombre de Orfeo. De esto se concluye, como explicita Edmonds (2013) que no existe ningún Orfeo a quien recurrir sino solo su nombre.

Ahora bien, se desprende el interrogante de por qué se elige el nombre de este poeta y no el de otro. En el antiguo mundo greco-romano se le atribuía al mítico Orfeo gran cantidad de poemas en hexámetros dactílicos y de lenguaje poético cercano al homérico, asimismo se le atribuía la fundación de un gran número de rituales. Orfeo tiene un origen semi-divino ya que es hijo de un rey de Tracia y de una musa que en general suele ser Calíope. Se destaca por su habilidad poética inigualable con la que puede cantar

tan dulcemente que calma a las bestias salvajes a la vez que las plantas y árboles se rinden ante él. Formó parte de la expedición de los Argonautas en la que sobresalió por haber calmado a la tripulación durante una fuerte tormenta, y por haber persuadido a sus compañeros de que se iniciaran en los misterios de Samotracia ya siendo él un iniciado. Es anterior a Homero ya que esta aventura sucede unas generaciones antes que la guerra de Troya. Redfield (1991: 106) ha señalado que conectar el nombre de Orfeo con una narración o ritual es hacer una especie de *bypass*, es decir, un puente entre la tradición y una nueva revelación. De este modo, se reclama una autoridad no de una tradición familiar-cultural sino de un individuo especialmente privilegiado. Esta autoridad era la que incentivaba a muchos poetas a hacer circular sus escritos bajo el nombre de Orfeo.

Este es uno de los parámetros principales mediante el cual se establece lo que la crítica moderna ha llamado orfismo. Actualmente este término es el centro de una acalorada discusión. Por un lado, Bernabé (2008: 172) ha delimitado la doctrina órfica a partir de ciertos principios como la inmortalidad del alma, una falta original por la muerte de Dionisos en manos de los Titanes y su purificación a través de las reencarnaciones. Edmonds (2013) lo cuestiona diciendo que es una conceptualización moderna que distorsiona el modo en que los antiguos griegos usaban el nombre de Orfeo, ya que según este autor era una especie de movimiento *New Age* en el que el “orfismo” no era asociado a un conjunto particular de ideas religiosas sino a un conjunto vago de ideas definibles por su distancia frente a la corriente principal religiosa, especialmente reclamando una pureza extraordinaria, santidad o autoridad divina. De este modo, se distancia de Kern (1910) y de Guthrie (1952) entre otros, que sostuvieron un orfismo con creyentes y doctrinas más o menos identificables.

Por el momento, este trabajo no toma ninguna postura

frente a esta polémica sino que considera la problematización e intenta integrarla en su mirada analítica. El desarrollo de esta discusión compete íntimamente al objeto de estudio y, en particular, al Proemio, puesto que es donde se explicita la atribución a Orfeo y, de algún modo, se construye parte del contexto donde es leído el resto de los himnos. Así, la elección de Orfeo como autor de los himnos nos retrotrae a un entramado de creencias que efectivamente se evoca en la colección, a la vez que constituye un compromiso de beatitud y legitimidad (Morand 2001: 91).

El verbo utilizado para describir la transmisión que Orfeo hace a Museo es *μανθάνειν* [aprender], por lo tanto, se trata de un saber que puede ser comunicado bajo la forma de enseñanza y no de una experiencia mística inefable. Por otra parte, la enseñanza transmitida de Orfeo a Museo implica probablemente que el texto se inscribe en una transmisión ficticia que comienza con Orfeo y que se actualiza con los que utilizaron los *Himnos Órficos* en los primeros siglos de nuestra era. Además, en estos primeros versos se le encarga a Museo que haga un buen uso de ellos, que los aprenda correctamente. Esto se puede relacionar con el hecho de que los órficos eran especialistas religiosos itinerantes que competían por la autoridad religiosa frente a una clientela variada que buscaba soluciones extraordinarias para sus problemas. Si utilizamos este contexto como marco interpretativo, se puede pensar que en el v. 2, *ἡ δὴ τοι προφερεστέρα ἔστιν ἀπασέων* [que ciertamente para ti esto es lo mejor de todo] se está intentando darle prioridad a esta colección frente a tantas otras que circulaban. Este diálogo ficticio integrado por Orfeo y Museo se actualiza con el orador y los creyentes. De este modo, al ser Orfeo la primera persona en el Proemio, la voz del orador se transforma asumiendo la potencia, autoridad y cualidades del poeta mítico.

7. Acerca de la cosmogonía subyacente

La diversidad de deidades que se presenta en el Proemio como a lo largo de toda la colección, es sistematizable si se observan las relaciones y asimilaciones que se establecen entre los distintos himnos a partir de la iteración de epítetos, del ordenamiento de los mismos y de lo narrado. En otras palabras, la colección manifiesta un gran número de dioses en un entramado de difícil acceso pero que con la atención debida, se ordenan bajo una lógica que opera con el mecanismo de asimilación sucesiva recurrente en lo que se ha llamado tradición órfica. A partir de estas asimilaciones, que a su vez conllevan una diferenciación (Morand, 2001: 158), se pueden reconocer las reglas de ordenamiento y percibir su significación a través de una lectura en clave particular usando el trasfondo mitológico que se desprende de los fragmentos que han sido considerados órficos.

La colección parece ordenarse a partir de cuatro personajes centrales: Zeus (de 87 himnos, 30 se refieren explícitamente a él), Dionisos (21 se refieren explícitamente a él de los cuales en 7 es el objeto de celebración), Démeter y Perséfone. Alusivamente, a lo largo de la colección se evoca un sistema de sucesión divina: Protógonos (Fanes), Zeus y finalmente Dionisos. Asimismo, el resto de los dioses se organiza en función de estos, ya sea genealógicamente o por una cadena de asimilación entre distintos dioses, por ejemplo, si Helios es hijo de Hiperión que según Hesíodo es un Titán, en los himnos el Sol también va a ser calificado de este modo puesto que las obras órficas asimilan la descendencia a su ascendencia (Rudhardt, 2008: 311). A su vez, si Apolo es identificado con el primero, en consecuencia, según esta lógica, también se habilita

la calificación de Titán a Febo.⁷ A su vez, en el *Himno* 8, se llama a Helios como Zeus inmortal (v. 13) y se lo describe con algunas de sus características como “soberano del cosmos” (vv. 11 y 16) o “exhibidor de la justicia” (v. 16), entre otros. De este modo, al ser Helios identificado con Zeus, aquellos que se identifican con el primero también van a estar habilitados para recibir atributos del portador de la égida. En otras palabras, cada dios asimilado puede establecer nuevas relaciones.

Hay un himno entero (6) consagrado a Protógonos en la colección. El nombre de este personaje es un adjetivo sustantivado cuyo sentido es transparente: es el “primer nacido”. En la tradición órfica, este designa al primer nacido de todos los dioses: “Orpheus (...) deum verum et magnum πρωτόγονος nominat, quod ante ipsum nihil sit genitum, sed ab ipso sint cuncta generata”⁸ [Orfeo (...) llama Protógono al dios verdadero y grande, porque antes de él nada fue creado, sino que todo fue creado por él]. Fue mencionado por primera vez en el siglo V en un fragmento de *Hipsípila* de Eurípides⁹ y poco después en el siglo IV en el papiro de Derveni.¹⁰ En el himno, se lo nombra de diferentes maneras: Fanes, Ericepaio y Antauges (vv. 8-9) los cuales también aparecen en los fragmentos publicados por Kern (1922) para referirse al primer nacido.¹¹ El principal poema órfico citado por los neoplatónicos habla de un huevo primordial, origen de todo, en su himno es citado

7 No obstante, hay una minoría de divinidades que no parecen claramente relacionadas: 1) Las entidades constitutivas del universo como el Éter (5) o las Nubes (21), 2) Las divinidades filosóficas como la Naturaleza (10) o las Leyes (64), 3) Las divinidades que no son objeto de un relato mítico particular ni de algún razonamiento, como la Muerte (87) o la Ensoñación (86).

8 OF 73 Kern.

9 OF 2 Kern.

10 Col. XII/XVI.

11 OF 54, 64, 73, 86, 167 Kern.

como un dios nacido de un huevo y alado que al mismo tiempo tiene voz de toro (vv. 2-3) lo cual se relaciona también con los fragmentos (OF79). En consecuencia, todas las imágenes de Protógonos presentadas en su himno proceden directamente de la tradición órfica.

En cuanto a Zeus, se lo presenta en muchos aspectos coincidente con la tradición helénica usual en tanto es esposo de Hera, la presencia de sus amantes, sus hijos, su lugar de soberano y los aspectos meteorológicos. De una manera general, las tradiciones órficas no rechazan sistemáticamente las tradiciones comunes sino que las reinterpretan y las integran en un sistema original al lado de mitos propios. Así, en el himno órfico hay tres versos que no encuentran justificación en la tradición dominante griega (15.3-5):

ὦ βασιλεῦ, διὰ σὴν κεφαλὴν ἐφάνη τάδε θεῖα,
γαῖα θεὰ μήτηρ ὀρέων θ' ὑψηχέες ὄχθοι
καὶ πόντος καὶ πάνθ', ὅπόσ' οὐρανὸς ἐντὸς ἔταξε·

Oh rey, de su cabeza aparecieron estas cosas divinas:

La diosa madre tierra y las alturas escarpadas que resuenan
desde lo alto de los montes

Y el mar y todas las cosas cuantas el cielo ordena en su interior.

Sin embargo, estos se entienden a partir de otros fragmentos órficos. Se supone que mucho tiempo atrás, después del reinado de Fanes, Zeus ejerció una actividad demiúrgica nueva (Rudhardt, 2008: 264). Con ella, muchas entidades tuvieron su origen además de que él introdujo coherencia en la multiplicidad y la sujetó a una unidad superior. Así fue que tras consultar a la noche, engulló a Fanes con todo lo que existía con él y recreó el mundo y todos los dioses en el interior de sí mismo. Existen varias versiones sobre esta segunda creación del mundo entre los

fragmentos órficos, y si bien no podemos identificar a cuál se refiere el himno específicamente, sí podemos decir que alude a alguna de ellas.

A lo largo de la colección se evocan los mitos del nacimiento de Dionisos. La tradición principal independiente del orfismo cuenta que nació de la unión de Zeus y Sémele;¹² por incitación de Hera, Sémele resulta fulminada por el rayo pero Zeus salva al hijo que ella portaba y lo cose a su muslo hasta que se cumpliera su gestación. Después de su nacimiento, Dionisos es confiado a diferentes nodrizas, pasando de una a otra para escapar de su celosa madrastra. En *Las Bacantes*, se narra cómo el dios vuelve exiliado desde el extranjero a Grecia y, tras enseñárselo a las Ménades, instauro su culto.

No obstante, la tradición órfica narra una enseñanza diferente. Dionisos nace de la unión entre Perséfone y su padre, Zeus quien se ocultaba bajo la apariencia de una serpiente. El fruto de esta unión fue confiado a la guardia de los Curetes, pero los Titanes, inspirados por Hera, lo raptan y desmembran. Solo su corazón se salva, el cual es recogido por Atenea y entregado a Zeus para que le dé una nueva vida al dios masacrado.¹³ A lo largo de los fragmentos sobre el orfismo que presenta Kern no se menciona el nombre de Sémele.

En cuanto a la colección, se explicita en el *Himno* dedicado a Sémele (44.3):

μητέρα θυροφόροιο Διωνύσου πολυγηθοῦς,

madre del portador del tirso, Dionisos muy alegre

12 Hes. *Th.* 940-42, E. *Ba.* 80, 188, 536.

13 O.F. 208-14, 220.

Y en el de Perséfone (29.8):

μητερ ἐριβρεμέτου πολυμόρφου Εὐβουλήος,

madre del multiforme Eubuleo de fuerte bramido

Frente a esta dualidad uno podría pensar que se trata de una contraposición de mitos o que efectivamente Dionisos tuvo dos nacimientos. En efecto, la colección da a entender que se trata de un sistema que le atribuye deliberadamente dos madres a Dionisos (Rudhardt, 2008: 270), de hecho se lo califica con el epíteto διμάτωρ (50.1 y 52.9). Ahora bien, cabe preguntarse qué madre lo gestó primera. Se deduce que la muerte del dios narrada en la tradición órfica es condición necesaria de estos dos nacimientos. En consecuencia, Rudhardt interpreta que fue Perséfone la primera madre del dios puesto que, en el mito órfico tradicional, es el hijo de esta diosa quien es asesinado por los Titanes. De este modo, se explica por qué Sémele recibe un culto periódico por parte de los mortales puesto que sería una recompensa por parte de Perséfone (44.6-11). Además, se contribuye a la credibilidad de la supervivencia del corazón del niño si este es divino por parte de madre y padre. Por otro lado, se podría pensar que justamente es lo que se celebra en un culto místico, el verdadero nacimiento de Dionisos del que solo están al tanto los iniciados que han tenido acceso a ese conocimiento esotérico.

Según las rapsodias, Dionisos es el sucesor y último rey de los dioses. Este rol de soberano no se explicita en la colección pero se evoca al calificarlo como σκηπτούχος [portador del cetro] (52.7, 55.11 y 27.4). Ninguna otra divinidad es calificada de este modo en la colección. En los relatos órficos, Baco nunca llega a ejercer su mandato pero su soberanía subyace de forma simbólica y es Zeus, asistido por Dike, quien reina efectivamente.

Este destino truncado de Dionisos es tal vez lo que lo configura como el dios propicio para ser celebrado en los misterios, puesto que conoce la muerte, volvió a la vida y estuvo en un vientre humano. Qué mejor dios para comprender, acompañar en la angustia que significa la incertidumbre de la existencia humana. Conjuntamente, esta soberanía subyacente parece ser la índole de conocimiento exclusivo de los iniciados.

8. Conclusiones

El estudio de la tradición manuscrita y la comparación con los himnos mágicos permiten demostrar que los títulos de los *Himnos Órficos* no fueron motivados por la tradición editorial sino que son parte de los textos. Una vez establecida su originalidad, se desprende del análisis que la elección de las ofrendas responde a motivaciones internas del grupo puesto que las sustancias no tienen una ligazón clara con la tradición literaria, pero sí encontramos las mismas sustancias en los papiros mágicos. Del mismo modo, las diversas alusiones a los misterios que se deducen por la presencia de las palabras arriba explicitadas habilitan la reconstrucción de una imagen de ceremonias nocturnas en honor a Dionisos. Asimismo, las inscripciones de ciertas deidades atestiguadas escasamente por la tradición literaria pero sí por la epigrafía religiosa, dan cuenta también de la existencia de un culto particular.

A su vez, existe una relación coherente entre los himnos y las fuentes epigráficas. Las inscripciones, además, aportan información significativa en cuanto a la datación de los himnos, estableciendo los primeros siglos de nuestra era como la mejor opción. En este sentido, la coherencia en el contenido entre estos testimonios y lo desarrollado en los diferentes himnos resulta significativa.

Se ha observado que el Proemio presenta una multiplicidad de problemas que se ve acentuada por la pluralidad de dioses mencionados y por la complejidad que implica la conceptualización de cada uno de ellos. Se destaca la atribución de este corpus a Orfeo puesto que permite integrarlo a lo que se ha denominado “orfismo”. La preponderancia de Zeus en el Proemio que organiza y encabeza la genealogía divina que le sucede, a la vez que la preponderancia de Dionisos señalada por ser la única deidad que recibe un verso entero en el Proemio, puede leerse como una contribución a la cosmogonía que se evoca a lo largo de toda la colección y que encuentra su respaldo en los fragmentos órficos. En el resto de los himnos, el rol fundamental de este dios se hace evidente en las sucesivas referencias a su genealogía, además de que la mayoría de los dioses parece reconocerse en Zeus o en Dionisos, según el caso. Asimismo, los griegos celebraban cultos a la mayoría de los dioses que se mencionan en la colección, pero en los *Himnos* son escasas las referencias a ellos. Por lo tanto, adquiere una relevancia especial la recurrencia de alusiones a cultos específicos, sobre todo en el caso de Dionisos.

En conclusión, la pertenencia de los himnos al orfismo es clara ya que se necesita esta clave para lograr un mejor entendimiento de la colección. Lejos de su simplicidad sintáctica, los himnos evocan una complejidad narrativa que solo cobra sentido si se consideran los mecanismos y los mitos propios del orfismo.

CUARTA PARTE:
Estudios comparados

CAPÍTULO 10

La figura de Pan en dos tradiciones himnódicas: trasfondos conceptuales en concepciones incompatibles

Luisina Abrach y Alejandro Abritta

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es analizar la caracterización de la misma figura divina en dos himnos pertenecientes a dos corpus himnódicos muy diferentes entre sí, el de los *Himnos Homéricos* y el de los *Himnos Órficos*. Se intentará demostrar que, si bien hay profundas diferencias entre la imagen que se construye del dios en ambos poemas, existe una lógica subyacente en el concepto de la divinidad particular que se está invocando, profundamente vinculado a su culto.

Los textos seleccionados son el *Himno Homérico a Pan* (XIX) y el *Himno Órfico* 11, al mismo dios. Si bien presentan ciertas similitudes –el uso del hexámetro, la tripartición entre invocación, argumento y pedido final–, y han llegado a nosotros en la misma colección, pertenecen a tradiciones por completo independientes. Los *Himnos Homéricos* son composiciones de los siglos VII a V (el *Himno a Pan* está datado en este último),¹ cuya finalidad

1 Cfr. Janko (1982: 184-185). El *Himno Homérico a Afrodita* puede ser una composición del siglo VIII; cfr. Faulkner (2008: 47-50) y Torres ("El *Himno Homérico a Afrodita...*") en este volumen.

está en discusión; probablemente servían de proemios a cantos épicos extensos y en general como textos para festivos, si bien no debe descartarse un uso privado en simposios y otras ocasiones. Son poemas del culto oficial griego, dirigidos en su mayoría a los dioses de la tradición homérica, y están compuestos en un estilo por completo asimilable al de la poesía épica. Se pueden dividir, como hace Torres-Guerra (2002) en cortos, medios y largos, en función de su extensión. El *Himno Homérico a Pan* pertenece al segundo grupo, cuya función y ocasión son las más difíciles de determinar.

Con respecto al segundo himno seleccionado, se trabajará con la premisa de que existe un pensamiento coherente y elaborado en la colección de los *Himnos Órficos* (Morand, 2001; Abrach, 2012 y en este volumen), de modo que debe entenderse como una obra compleja con una intención estilística intrínseca. La crítica ha tomado posiciones extremas en cuanto a sus rasgos performativos (*cf.* Abrach, en este volumen, sección 2), arribando a la conclusión generalizada de que tenían una función ritual clara y que no fueron el mero ejercicio de un erudito. Su datación oscila entre los siglos II y III d. C., si bien el fenómeno del orfismo se remonta por lo menos al siglo V a. C. como se ha establecido a partir de recientes descubrimientos arqueológicos (Torres, 2007:159-266). La relación con dicho fenómeno aún no ha sido claramente determinada, pero la atribución a Orfeo, la importancia de Dionisos dentro del corpus y la cosmogonía evocada en los himnos permiten vincularlos claramente. En cuanto al lugar de origen de la colección, algunos estudiosos consideran que fue Egipto, aunque de una porción de los himnos a raíz de sus estrechas semejanzas con los papiros mágicos. Dietrich (1891) duda entre la costa de Asia Menor y Egipto. Kern (1910) propone una localización más precisa para los

himnos, señalando que se habrían utilizado en un santuario de Démeter en Pérgamo por la que también se inclina Morand (2001). Efectivamente, existen atestiguados los nombres de las deidades invocadas en el santuario en cuestión; no obstante, también se las halla homenajeadas en otros lugares. En consecuencia, Ricciardelli (2000) señala más generalmente a Asia Menor como el lugar de contexto de uso de los *Himnos Órficos*.

Pan, el dios homenajeadado en ambos himnos, es una deidad peculiar dentro del panteón griego.² Fuertemente asociado a los bosques y la vida pastoril, es indudablemente un dios ligado a las celebraciones extáticas.³ Si bien su culto está registrado directamente a partir del siglo VI en Arcadia, donde era una divinidad particularmente importante, es seguro que antecede a esta fecha. Como registra el *Himno Homérico*, suele ser considerado hijo de Hermes, y frecuentemente acompaña a Dionisos y a su séquito de sátiros y ninfas. Iconográficamente, de hecho, Pan presenta las características de un sátiro: torso humano, patas de cabra y una cabeza humana o caprina, pero siempre con cuernos de chivo.

Las dos secciones subsiguientes del presente trabajo analizan el *Himno Homérico a Pan* y el *Himno Órfico a Pan*. Tras estos análisis, en las conclusiones, se intentará ubicar aquellos rasgos del dios que, por debajo de las profundas diferencias que se observan entre las tradiciones analizadas, parecen compartir un trasfondo cultural en la caracterización del dios que está presente a lo largo de toda la cultura griega antigua.

2 La descripción del dios que se realiza en este párrafo está basada en Càssola (1997 [1975]: 361-365) y Borgeaud (1987 y 2005). *Cfr.* también Ristorto en este volumen.

3 Si bien la etimología del nombre del dios es problemática, se acepta generalmente que proviene de una raíz indoeuropea cuyo significado es "pastor" (*cfr.* lat. *pastor*).

2. Pan, soberano del cosmos

Habiendo establecido a grandes rasgos las líneas generales en las que se sostiene este artículo, se analizará el *Himno Órfico a Pan*. En primer lugar, se estudiará la configuración de las zonas de influencia del dios y se interpretarán los últimos tres versos del himno que vehiculizan la demanda final a partir de la caracterización de Pan como un dios cósmico. En segundo lugar, se realizará un análisis intertextual poniendo de relieve los elementos de la cosmogonía órfica subyacentes en la mencionada configuración del dios.

Conforme a la tradición, el nombre de Pan, en este himno, designa al dios con patas de cabra, protector de los pastores, compañero de las Ninfas con quienes comparte danzas y cantos, extraña divinidad capaz de suscitar los terrores del pánico. El nombre del dios en cuestión se asemeja al adjetivo *πάς*, *πάσα*, *πάν*, vínculo ya establecido en el *Himno Homérico a Pan*, en el cual se atribuye el origen de su nombre a que todos los dioses manifestaron su asombro a la vez cuando lo vieron recién nacido llevado al Olimpo por su padre Hermes. La sustantivación del neutro da τὸ πᾶν [el todo] y es con esta homofonía con la que trabaja el himno órfico (Rudhardt, 2008: 301). Así, a la divinidad pastoril se le atribuirá el cosmos entero (vv. 1-3):

Πᾶνα καλῶ κρατερόν, νόμιον, κόσμοιο τὸ σύμπαν,
οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν ἰδὲ χθόνα παμβασιλείαν
καὶ πῦρ ἀθάνατον· τάδε γὰρ μέλη ἐστὶ τὰ Πανός.

A Pan invoco vigoroso, pastoril, **el todo** junto del cosmos,
el cielo y el mar y la tierra soberana de todo
y el fuego inmortal; pues estos miembros son los de Pan.

Nótese la reiteración del formante *παν-*, que a modo de cláusula encierra el primer verso a la vez que la primera unidad de sentido del himno conformada por los tres versos citados. Pan es representado como el poder que mueve al mundo. Así, en el v. 10, donde nuevamente se pone en juego la homofonía de su nombre con el adjetivo, se dice del dios *παντοφυής, γενέτωρ πάντων* [productor de todas las cosas, engendrador de todos]. En este sentido, si en la tradición es el que toca la siringa, en este himno con su melodía teje la armonía del cosmos (v. 6): *ἀρμονίαν κόσμοιο κρέκων φιλοπαίγμονι μολπῆι* [tejiendo la armonía del cosmos con un aficionado canto y danza], puesto que en el v. 11 de este himno Pan es el *κοσμοκράτωρ* [soberano del cosmos]. Así, en los vv. 19-20 se dice: *ἀλλάσσεις δὲ φύσεις πάντων ταῖς σαῖσι προνοίαις / βόσκων ἀνθρώπων γενεὴν κατ' ἀπείρονα κόσμον* [y transformas la naturaleza de todos con tus pre-visiones / alimentando el linaje de los hombres a lo largo del inmenso cosmos]. Nótese cómo a lo largo del texto el formante *-παν*, el lexema *κόσμος* y sus variantes morfológicas aparecen contextualmente vinculados por la cercanía permitiendo justificar que es la homofonía la que extiende las zonas de influencia del dios pastoril hasta la totalidad del universo. A partir de este análisis, se pueden leer los últimos tres versos del himno (vv. 21-23):

*ἀλλά, μάκαρ, βακχευτά, φιλένθεε, βαῖν' ἐπὶ λοιβαῖς
εὐιέροις, ἀγαθὴν δ' ὄπασσον βίोटιο τελευτήν
Πανικὸν ἐκπέμπων οἶστρον ἐπὶ τέρματα γαίης.*

Pero, bienaventurado, **bacante, repleto de influencia divina**,
acércate hacia las libaciones
muy sagradas, y otorga un agradable final de la vida
enviando la locura de **Pan** al límite de **la tierra**.

En estos versos, el formante παν- no está acompañado por la presencia de κόσμος sino por la mención de γαῖα. La respuesta a esta variación se encuentra en la demanda final: que se acerque el dios al culto que se está celebrando en su honor pero que no llegue acompañado con su locura intrínseca provocadora de los miedos mortales. En otras palabras, los devotos le están expresando que, ya que es soberano de todo el cosmos, deje su locura, terrible miedo de los mortales, fuera en los confines de la tierra, es decir, lejos de los hombres. Es de algún modo, una forma amable de decirle al dios que no traiga todo su poderío, pues resulta terrible. Se encuentra un pedido similar en el *Himno a la Muerte* (87) de este mismo corpus (v. 10-12):

ἀλλά, μάκαρ, μακροῖσι χρόνοις ζωῆς σε πελάζειν
 αἰτοῦμαι, θυσίαις<ι> καὶ εὐχολαίς λιτανεύων,
 ὡς ἂν ἔοι γέρας ἔσθλόν ἐν ἀνθρώποισι τὸ γῆρας.

Pero, bienaventurado, te pido que vengas en un momento
 remoto de la vida,
 suplicando con sacrificios y libaciones
 para que entre los hombres el noble honor sea la vejez.

Así, para evitar la descortesía, se le pide al dios, no que se haga presente, sino que otorgue la vejez llegando en un momento lejano al presente. Γαῖα aparece otras dos veces en el himno: la primera vez en el v. 13, donde se dice que Pan sostiene la inmensa Tierra, configurándolo, de este modo, como una entidad más abarcadora que la misma. En la segunda, en el v. 15, aparece rodeada por el Océano, que a su vez cede ante el dios celebrado. Nuevamente la Tierra queda englobada por la zona de influencia cósmica del dios pastoril. Así, ambas apariciones contribuyen a esta configuración de Pan como soberano del cosmos.

Por último, cabe destacar los atributos βακχευτά y φιλένθεε puesto que se repiten en el mismo orden en dos versos distintos del himno (vv. 5 y 19). Esto permite suponer que forman una unidad de sentido o por lo menos, habilita una lectura en la que se influyen semánticamente el uno al otro. El primero es más sencillo de resolver, tiene un significado ligado a Baco y a su frenesí. Sin embargo, el segundo resulta un tanto más complicado de interpretar. *LSJ* lo entienden como un adjetivo compuesto de φίλος y ἔνθεος y ofrecen la traducción “lleno de influencia divina” o, para este pasaje en particular, “religioso” / “amante del frenesí inspirado”. No obstante, hay un sentido pasivo en este adjetivo difícil de traducir y que probablemente explique la traducción al italiano *invasato* de Ricciardelli (2008).

El juego entre lo activo y lo pasivo del adjetivo compuesto se justifica por la importancia de la χάρις en la religión griega. Siguiendo la propuesta de Pulleyn (1997), este sentimiento es el sostén de las plegarias, que no son simplemente una ecuación matemática de doy-para-recibir, sino que implican un *continuum* de reciprocidad con la divinidad. Con este concepto se explica lo activo y pasivo de φιλένθεος, puesto que amar a las divinidades resulta, en términos de la religión griega, ser amado por ellas. Pan ama lo divino y es al mismo tiempo amado por las divinidades.

Ahora bien, la yuxtaposición de βακχευτά y φιλένθεος en el himno construye una unidad de sentido que evoca el estado de éxtasis provocado por una influencia divina.⁴ En el v. 5,

4 La yuxtaposición de los dos atributos en cuestión se deja comprender si se lo lee en función del siguiente pasaje de *Medea* de Eurípides, en donde la hija de Creonte disfruta de los regalos envenenados de Medea y padece por ello (ed. Diggle, 1984: vv. 1171-1177):

καί τις γεραία προσόλων, δόξασά που
ἢ Πανός ὄργας ἢ τινος θεῶν μολεῖν,
ἀνωλόλυξε, πρὶν ὕ ὄραι διὰ στόμα
χωροῦντα λευκὸν ἀφρόν, ὀμμάτων τ' ἄπο

dichos atributos parecen completar las características básicas del dios: miembros de cabra, que vive a la intemperie y que danza y baila rodeado de ninfas. En el v. 19, cuando vuelve aparecer esta yuxtaposición, se lo invita a que se acerque a disfrutar de las libaciones que se están haciendo en su honor, lo cual podría ser un indicio del contexto performativo del himno, pues no es casual que se le pida que se una a los celebrantes con el frenesí báquico amante y amado por la divinidad.

Por otro lado, la asociación de Pan como soberano del cosmos se puede analizar desde una perspectiva articulada con el fenómeno órfico, lo cual permite explicar por qué se lo llama el verdadero Zeus cornudo en el v. 12. Rudhardt (2008: 277) sostiene que Fanes (Protógonos), Zeus y Dionisos son tres formas de un mismo dios y que esta paradoja se comprende a partir del funcionamiento del lenguaje mítico. En este código, no se utilizan nombres abstractos pero tampoco nombres definidos ni unívocos puesto que las imágenes están destinadas a sugerir lo invisible e inconcebible. De esta manera, el pensamiento religioso, acostumbrado a la utilización de un lenguaje mítico no narra los eventos sino que los evoca. En las teogonías órficas se establece una sucesión del trono entre Protógonos, Zeus y Dionisos; no obstante, los tres resultan, en cierto sentido, contemporáneos y encarnan tres aspectos

κόρας στρέφουσιν, αἰμά τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ
 εἰτ' ἀντίμολπον ἦκεν ὀλολυγῆς μέγαν
 κωκυτόν. 1175

Y una anciana de los sirvientes, pensando que probablemente
 los impulsos extáticos de Pan o de algún otro dios la invadían
 lanzó el grito ritual, antes de ver que a través de su boca
 brotaba espuma blanca y que los ojos de la muchacha daban vueltas
 y que la sangre no estaba en su piel. 1175

Así, un gran lamento ha lanzado resonando en lugar
 del grito ritual.

Puede verse en este pasaje la caracterización de un frenesí ligado a lo divino del que Pan es el principal referente.

distintos de un mismo dios: en Fanes, lo divino trasciende al mundo que él ilumina y define desde el exterior de sí mismo; en Zeus, lo divino que aporta al mundo sigue siendo parte del mundo incluso cuando él lo ha producido; en Dionisos, lo divino penetra en los seres y queda inmanente a ellos (Rudhardt, 2008). De esta manera, el orfismo se niega a someter la realidad divina a las categorías humanas de número: más allá del uno y lo múltiple, lo divino lo engloba. Desde esta perspectiva, el *Himno Órfico* II caracteriza a Pan como una divinidad de muchos nombres (v. 10) y como el verdadero Zeus cornudo (v. 12), y si se lo lee desde las teogonías atestiguadas en las que existe la sucesión detallada anteriormente y prestando atención a la presentación de Zeus en su himno como ordenador de todas las cosas y de todo el universo (v. 7), resulta comprensible que se lo identifique con Pan teniendo en cuenta el juego de homofonía desarrollado más arriba. Se encuentran, por lo tanto, en este himno órfico, asignados a Pan ciertos atributos correspondientes a Protógonos, a Zeus y a Baco, además de la típica zona de influencia del dios en cuestión. Se hace evidente, así, que en el himno a Pan se trasluce una tradición órfica subyacente.

3. Complejidades del *Himno Homérico a Pan*

La aparente simpleza estructural del *Himno Homérico a Pan*, que se presenta dividido en dos secciones (vv. 2-26 y 27-47) con un verso y medio de introducción y dos de cierre oculta una complejidad probablemente única en el corpus de *Himnos Homéricos*.⁵ Ejemplo claro de esto son sus primeras siete líneas:⁶

5 Una sucinta descripción del contenido y la estructura del himno puede hallarse en Villarrubia (1994). Se repasan algunas discusiones de la segunda en la introducción al poema de Allen y Sikes (1904) y Germany (2005: 190-198).

6 Citamos a partir de la edición de Càssola (1997 [1975]).

Ἀμφί μοι Ἑρμείω φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,
 αἰγιόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, ὅς τ' ἀνὰ πίσεια
 δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾷ χοροήθεισι νύμφαις
 αἶ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης στειβουσι κάρηνα
 Πάν' ἀνακεκλόμεναι, νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον, 5
 αὐχμήενθ', ὅς πάντα λόφον νιφόνετα λέλογχε
 καὶ κορυφᾶς ὄρεων καὶ πετρήεντα κέλευθα.

Sobre el querido hijo de Hermes háblame, Musa,
 de pies de cabra, bicorne, amante del ruido, que por los valles
 boscosos anda acompañado de las ninfas danzantes
 y que marchan por la cima de la desolada roca
 invocando a Pan, dios pastoral, de brillantes cabellos, 5
 hirsuto, que obtuvo en suerte todo el monte nevoso
 y los picos de los montes y los caminos rocosos.

La primera lectura de estas líneas podría no descubrir en ellas nada particular; tras la invocación habitual se comienza con el argumento, esto es, la parte central del himno, donde se caracteriza a Pan como un dios campestre y pastor.⁷ Sin embargo, un análisis más detenido descubre algunas particularidades. En primer lugar, este es el único himno del corpus homérico conservado donde el nombre del dios se menciona recién en el quinto verso del poema. En el mismo sentido, nótese que esta mención está mediada por dos pronombres relativos: el que da inicio al argumento en el v. 2 y el que introduce un rasgo adicional de las ninfas que acompañan al dios en el v. 4. El contexto donde aparece el nombre también es llamativo: está en acusativo, al principio de la línea, como objeto del participio ἀνακεκλόμεναι

7 Sobre las partes de los *Himnos Homéricos*, cfr. Janko (1981) y Abritta en este volumen. Se utilizará aquí "invocación" para referir a la primera parte (hasta el primer pronombre relativo), "argumento" para referir a la parte central, y "cierre" o "pedido", para la última.

[invocando]. Más aun, como señala Thomas (2011: 159), lo que sigue tras este hemistiquio parece un nuevo comienzo del canto, con tres epítetos (νόμιον [pastor], ἀγλαέθειρον [de brillantes cabellos] y ἀχμηέντα [hirsuto]) y una tercera cláusula de relativo en el v. 6.

Estos juegos que llaman la atención sobre el canto, en la medida en que presentan varios inicios para el himno y por lo tanto para la canción al dios, obligan también a repensar el primer verso. Si bien la lectura más natural (y la que sin cuestionárselo aceptan los críticos que analizan el poema) del texto es la presentada en la traducción, existe una interpretación distinta que da más sentido al orden de las palabras. En vez de tomar a γόνον [hijo] como término de la preposición que inicia el verso, se podría tomar esta palabra como simple objeto del verbo ἔννεπε [habla] y al pronombre como término, lo que daría:

Ἀμφί μοι Ἑρμείῳ φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,

En torno a mí habla, Musa, del querido hijo de Hermes,

Naturalmente, el paralelismo que señala Thomas (2011: 151) con el *Himno Homérico* 33 sugiere, junto con la aparente carencia de sentido de esta segunda traducción, que se debe optar por el primer análisis. Pero, con esta lectura, se obtienen dos grandes ventajas: la primera, y como ya se mencionó, explicar la interposición del pronombre en este lugar, que resulta tan inadecuada para la sintaxis del verso en la primera lectura.⁸ La segunda requiere una explicación un poco más extensa. Es claro que en el *Himno a Pan* el

8 Nótese que podría perfectamente haberse puesto el ἔννεπε en tercera posición (como en *Od.* 1.1), y construir un hexámetro correcto sin cambiar una sola palabra: Ἀμφί μοι ἔννεπε, Μοῦσα, φίλον γόνον Ἑρμείῳ.

en las siguientes seis líneas el poeta introduce tres pronombres que abren, por así decirlo, tres veces el himno, resulta atractiva la idea de que en la primera línea se está llamando la atención sobre el baile como estructurador del poema.

Pero la complejidad de este verso no se detiene allí. También Ἐρμείῃαο puede ser tomado como el objeto de la preposición, al menos hasta que se escucha el verso completo.¹⁰ En este sentido, en la primera línea del poema se condensan las dificultades que este mostrará. Por un lado, al retrasar la mención del nombre del dios que se invoca se llama la atención sobre su naturaleza compleja y elusiva, que es la que se destaca en las primeras líneas y en toda la descripción de la primera parte del himno. Por otro, al jugar con la idea de la danza circular en torno al rapsoda, señala el aspecto danzante del dios¹¹ como el estructurador de la complejidad del poema. Finalmente, al generar la ambigüedad de que Hermes podría ser el tema del canto, remite indirectamente a la segunda parte del texto, en donde de hecho Hermes es el tema del canto.

Y es que, como se ha mencionado, tras la aparente simplicidad del texto hay numerosas dificultades. La estructura que se describió al comienzo, y que es la que asume la crítica, ignora el hecho de que en realidad los vv. 27-47 no son una segunda parte del himno,¹² sino una historia inserta

10 El *LSJ* cita, entre otros, *Od.* 8.267 y *HH Hermes* v. 172, como ejemplos de este uso de ἀπόφι en genitivo para indicar el tema del canto. Nótese que no es un problema sintáctico el que obliga a rechazar la construcción necesaria para esta lectura, sino uno semántico: con Ἐρμείῃαο en ἀνὸ κοινοῦ entre la preposición y el objeto directo de ἔβνε, el canto de la Musa debería tener dos temas distintos. Esto es claro en la traducción: "De Hermes del hijo querido háblame, Musa" (obsérvese el hipébaton de los atributos en genitivo, que es además la traducción de la frase preposicional) o, reponiendo un segundo "Hermes", "Sobre Hérmes háblame, Musa, del hijo querido de Hermes".

11 También importante en el himno órfico, v. 6.

12 Hasta cierto punto, Janko (1981: 19-20) es una excepción a esto, en la medida que considera que el poema es un himno "compuesto" de una parte atributiva (vv. 2-30 aprox.) y una parte

en él que cantan las ninfas bailando guiadas por Pan (vv. 27-29):

ὑμνεῦσιν δὲ θεοῦς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον
οἶόν θ' Ἐρμείην ἐριούνιον ἔξοχον ἄλλων
ἔννεπον ὡς ὃ γ' ἅπασι θεοῖς θοὸς ἄγγελός ἐστι...

Y cantan a los bienaventurados dioses y al gran Olimpo,
y por ejemplo del benévolo Hermes, sobresaliente entre los demás,
contaban cómo él es el rápido mensajero para todos los dioses...

Càssola inicia, en su edición, un párrafo aparte en el primer verso de esta cita, y Germany (2005: 206) coloca un espacio entre los vv. 26 y 27, pero esta separación hace que se pierda la lógica de la estructura del poema. Es en el verde prado donde las ninfas cantan; la escena no ha cambiado, y el tema del himno tampoco. Sin embargo, la historia que cuentan las ninfas no es sobre Pan, es sobre Hermes.¹³ Se podría objetar que el nacimiento de los dioses es el tema por excelencia de los himnos dedicados a ellos, y sin lugar a dudas en un himno a Pan narrar su nacimiento es parte de la alabanza al dios. Nótese, no obstante, que en la historia inserta de las ninfas el nombre de Pan aparece solo al final,¹⁴ y, lo que es más importante, el dios no realiza ninguna acción en absoluto. El único otro

mítica (31-47). Como el autor ha definido estos conceptos (p. 11), esto podría sugerir que para él no hay estrictamente hablando dos partes completamente independientes, sino que son complementarias. El análisis que aquí se presenta, en todo caso, supone una relación más compleja entre las secciones.

13 Esto soluciona el problema que produciría el que la historia inserta en el himno tratara sobre el mismo dios que se está invocando, lo que contradice una de las reglas propuestas para la himnodia homérica que plantea Abrisita en este volumen.

14 Lo que es absolutamente impensable en un himno dedicado a él, dado que no se lo estaría invocando hasta el cierre.

himno de la colección donde una divinidad tiene un rol casi por completo pasivo es el *Himno a Apolo Delio*, y aun allí Apolo despliega una enorme actividad apenas sale del vientre de su madre (vv. 127 y ss.).

Los vv. 28-47, por esto, no son parte del mito de Pan,¹⁵ son una historia inserta en el himno sobre su nacimiento, cuyo protagonista es Hermes. Este análisis, si bien parece complejizar innecesariamente la estructura del himno,¹⁶ hace justicia a la intrincada construcción que este exhibe, que está presente, como se ha visto, desde las primeras líneas. Ahora, la pregunta es si puede darse una razón para estas complejidades. La respuesta se halla en los versos iniciales del poema, en particular en la segunda línea.¹⁷ Tras la ambigua invocación que da inicio al himno, el poeta introduce el epíteto *αἰγυπόδιον* [de pies de cabra]. La palabra es un epíteto exclusivo de Pan¹⁸ y, junto con *δικέρωτα* [bicorne], apunta claramente a su naturaleza doble y ambigua. Como se ha mencionado, Pan es un dios esencialmente agreste, al mismo tiempo protector y acosador de pastores y cazadores. El *Himno Homérico* lo caracteriza claramente como una divinidad ambigua, que pasa el día corriendo por los montes y los bosques y las noches deleitándose con el canto. El círculo de las ninfas danzantes podría verse como un símbolo de esto: por momentos, Pan va de aquí a allá entre las bailarinas, y por momentos se coloca en el centro de ellas.

15 Contra Janko (1981 y *cf.* n. 13).

16 Es indudablemente más simple (desde nuestra perspectiva) pensar en un poema de dos partes que en uno cuya segunda mitad sea una historia incluida.

17 Esta insistencia en la importancia de los primeros versos no es tan significativa si se considera que su función es la de especificar la naturaleza del dios que se está invocando. Sobre el tema, *cf.* Abritta (2015: 15-19 y en este volumen).

18 Aparece dos veces en el *Himno Homérico* (la segunda está en el v. 37, que es una reiteración casi textual del segundo) y tres en la *Anthologia Graeca* (ed. Beckby, 1965-1968), en los epigramas 6.57, 9.330 y 16.15. En el *Himno Órfico a Pan* (v. 3) aparece el *hápax* equivalente *αἰγομελής* [de miembros de cabra].

El himno que se le dedica se construye sobre esta ambigua naturaleza.

La genealogía de Pan, en este sentido, tiene un rol clave, y explica la necesidad de incluir una historia sobre su origen. Por un lado, su madre es una ninfa, Dríope, y son las ninfas las que están presentes en los lugares terrenales donde habita el dios. Por el otro, su padre es Hermes, y es quien constituye el vínculo de Pan con el Olimpo. La presencia del dios mensajero en la segunda parte del poema está marcada por su aparición en los vv. 28, 36 y 40, y su importancia es tal que, como se ha señalado, esta segunda parte es en realidad una historia inserta sobre él, donde Pan no cumple un rol activo. Siendo una divinidad de la tierra, únicamente a través de un canto inserto a Hermes se lo puede conectar con lo celestial. De hecho, es notable que al final de la historia aparece el otro dios fuertemente asociado a Pan, Dionisos, que permite recuperar su aspecto salvaje, asociado a las ninfas, la danza y el canto (nótese que el poeta utiliza el epíteto Βακχεῖος, como el poeta órfico βακχευτά) y, por lo tanto, al final del relato inserto, volver a su comienzo, donde Pan está bailando con las doncellas que cantan sobre su nacimiento.

De este análisis se puede extraer una serie de conclusiones que son importantes tanto para la lectura del himno y la de los *Himnos Homéricos* en general, como para la comprensión de la concepción de la peculiar divinidad que es Pan. En un poema que comienza con una fuerte ambigüedad y cuya estructura constantemente está –por así decirlo– bailando con el oyente, la caracterización del dios está marcada por su doble origen y pertenencia: a la tierra y a lo salvaje, por parte de su madre, y al Olimpo, por parte de su padre. En este sentido, el *Himno Homérico a Pan* es probablemente el más sofisticado del corpus, en tanto que se esfuerza marcadamente por adaptar su estructura, por demás tradicional, a la naturaleza del dios al que se está cantando.

Finalmente, puede observarse que el último verso del argumento recupera aquello que para el poeta es esencial:

Πᾶνα δέ μιν καλέεσκον, ὅτι φρένα πᾶσιν ἔτεριψε.

Y lo llamaban Pan, porque a todos les alegró el pensamiento.

Si bien parece evidente que el sujeto del verbo son los dioses olímpicos, es plausible pensar que también son las ninfas que cantan la historia sobre el nacimiento del dios. Pan es, fundamentalmente, un dios asociado a las emociones fuertes y, especialmente en este himno, a la alegría.

4. Conclusión

En el *Himno Órfico a Pan* existe una complejidad en la configuración del dios, en la medida en que se trabaja con la homofonía del nombre de la deidad con el adjetivo y en consecuencia se amplía su zona de influencia hasta abarcar la totalidad del cosmos. A raíz de esta extensión, el himno pone de manifiesto la cosmogonía órfica evocando su realidad mítica. La homofonía habilita una asociación con la tríada Fanes (Protógonos)-Zeus-Dionisos, que en la concepción del orfismo son manifestaciones de una misma figura divina, estructuradora y productora del cosmos. Al mismo tiempo, la asociación de la deidad con el todo permite recuperar el por qué los últimos versos del himno piden que lleve su locura a los confines del mundo: como soberano del cosmos, le es posible liberar a la Tierra de su excesivo frenesí, terrible para los mortales.

En el *Himno Homérico a Pan* la compleja imagen del dios atraviesa la estructura del poema, dividido, como la propia divinidad, en dos partes, una terrestre y otra ligada al

Olimpo. Ambas se unen a través de la asociación del dios con la danza y el canto, fundamentales en el himno y claves en la configuración de la imagen de Pan. El poema es intrínsecamente complejo y ambiguo, como el dios al que se le dedica.

Atisbamos, entonces, como aspecto fundamental de Pan la complejidad y la pluridimensionalidad de su figura, asociada a lo terrestre y a lo celestial al mismo tiempo. La imagen tradicional del dios con patas de cabra es una representación iconográfica de las dificultades conceptuales que esta divinidad tiene en la concepción griega. Tras la incompatibilidad de las cosmogonías órfica y homérica, se vislumbra en la concepción de un dios ambiguo y complejo un trasfondo cultural que trasciende las diferencias.

CAPÍTULO 11

El *Himno Homérico a Ares* (VIII): el enigma de su pertenencia a la colección

Daniel Alejandro Torres

Introducción

El *Himno Homérico a Ares* (VIII)¹ es uno de los que más se ha prestado a los estudios comparados, y esto para despojarlo de su carácter “homérico” y considerarlo o bien un himno órfico traspapelado en la colección homérica o incluso atribuirle su composición (y la atribución a Homero) a Proclo (West, 1970, seguido por Càssola, 1977 [1975]). Pero los paralelismos observados por West y Càssola entre el *HHAres* y pasajes de algunos *Himnos* de Proclo no constituyen sino un ejemplo más del conocimiento que Proclo tenía de los *HH* y de las epopeyas. La discusión sigue abierta, pues Van den Berg (2001: 6-7), siguiendo a Gelzer (1987) y Saffrey (1994: 75),² ha refutado los argumentos. Revisemos brevemente ambas posturas, para lo cual es necesario empezar señalando los elementos del himno que han suscitado la controversia.

1 A partir de este punto, *HHAres*.

2 No obstante, Saffrey incluye el *HHAres* en su edición de los *Himnos* de Proclo, entendiendo que es una composición de un filósofo neoplatónico.

Mientras que la estructura del himno respeta las convenciones del género, se han observado tres elementos que lo diferencian del corpus de *Himnos Homéricos*: 1) la invocación inicial al dios seguida de una acumulación asindética de dieciséis *epikléseis* en los vv. 1-6, hasta la cesura trocaica tercera, que no tiene paralelos de esa extensión en los demás himnos homéricos, y es en cambio el rasgo distintivo de los *Himnos Órficos*; 2) la alegoría planetaria en los vv. 6-8; 3) la extensa plegaria final (vv. 9-17) con inclusión de la primera persona del singular. Examinemos los tres elementos.

1. Invocación inicial

Janko (1981: 10) ha señalado que el *HH*Ares (VIII), al que considera intruso en la colección y no toma en cuenta en sus estadísticas, comparte con los *HH* IV.1-3 (Hermes), XIX.2 y 5-6 (Pan) y XXVIII.1-4 (Atenea) la sucesión asindética de epítetos que expanden la introducción. Cabe agregar la sucesión de epítetos de Hermes en el *HH* XXIX.7-8, 10 (Hestia), himno que celebra a dos deidades. Es cierto que el *HH*Ares expande la sucesión hasta el v. 6, pero también es claro que la posibilidad de realizar estas expansiones está atestiguada en el corpus y, en el caso de un himno a Ares, los rapsodas tenían el modelo de la sucesión de epítetos en asindeton en *Il.* 5.31 = 5.455 Ἄρες Ἄρες βροτολογιῆ μαιφόνε τειχεσιπλήτα [Ares, Ares, plaga de los mortales, manchado de crimen, asolador de murallas], como para ensayar una expansión a partir del modelo iliádico, de modo coherente con otros himnos del corpus.³

A estos rasgos comunes con otros himnos, hay que agregar el carácter atributivo (terminología de Janko, 1981: 10),

3 Observado en Letoublon (2012: 29-30), siguiendo a Kahane (1994: 96).

iniciando el poema con el vocativo del nombre del dios, que el *HHAres* comparte con los *HH XXIV* y *XXIX* (Hestia) y *XXI* (Apolo), observado por Huizinger (2012: 40-41, con n. 19), quien además señala el empleo de la primera persona del plural en el v. 11 y en los *HH I.18* y *XXVI.11* (Dioniso), y *XI.5* (Atenea), implicando la pertenencia del locutor a una comunidad, esto es, involucrando a la audiencia, como se hace de manera evidente en la sección delia del himno *III.156-76* (Apolo).

En cuanto al epíteto βρυσάρματα [cargado de carros]⁴ (*HHAres* 1), Le Meur-Weissman (2012: 92-93) observa que se encuentra atestiguado en Hesíodo⁵ y en un ditirambo de Píndaro,⁶ y señala como rasgo innovador y característico de este género la acumulación de epítetos compuestos raros, muchos de ellos *hápa.x*. En el mismo sentido, la acumulación de *epikléseis* en los fragmentos de ditirambos 75.9-12 (de Dioniso) y 76 (de Atenas) resulta otro rasgo distintivo del género.⁷ Le Meur-Weissman, siguiendo a Zimmermann (1992) lo entiende, en el caso de Píndaro, como una etapa intermedia entre el antiguo ditirambo y el nuevo del siglo V, que explota y multiplica estas tendencias, según testimonios posteriores.⁸

Lo examinado hasta aquí permite constatar elementos comunes del *HHAres* con otros himnos de la colección,

4 De βρήθω + ἄρμα, comportando la idea del peso y tumulto de carros que representan al dios de la guerra.

5 *Scut.* 441: τῶς <ἀρ’> ὃ μὲν ἰαχῆ βρυσάρματος οὐλῖος Ἄρης / κεκληγῶς ἐπόρουσεν [Así este, el funesto Ares, cargado de carros, se lanzó gritando].

6 Fr. 70b, 26: βρυσαρμάτοις [en {Tebas} cargada de carros], presumiblemente referido a Tebas, dado que hay una laguna, pero el suplemento es verosímil en el contexto.

7 Hamilton (1990: 216) entiende que también el fr. 82, una simple construcción nominal en acusativo, con un sustantivo propio y dos epítetos, es otro ejemplo de la tendencia a acumular epítetos en el ditirambo.

8 Para los testimonios véase Zimmermann, 1992: 117-136 y 115-116, para la etapa intermedia en el desarrollo del ditirambo.

especialmente en lo concerniente a la expansión de invocaciones y epítetos, ofreciendo un modelo de expansiones para los compositores de ditirambos en la Atenas del siglo V. Y es en este contexto cultural donde puede conjeturarse la composición del himno, atendiendo al epíteto *πολισσοέ* [salvador de la ciudad] (v. 2) y a la secuencia *Νίκης εὐπολέμοιο πάτερ, συναρωγὲ Θέμιστος, / ἀντιβίοισι τύραννε*, [padre de la Victoria exitosa en la guerra, auxiliar de la Justicia, / tirano para los enemigos] (vv. 4-5) que resultan indicadores de una celebración tras la victoria sobre los persas, con la institución del culto a Atenea Nike en la acrópolis.⁹ El uso del término político *τύραννος* [tirano] adquiere significación positiva en el contexto del himno porque la carga negativa asociada al término en el siglo V se proyecta sobre los enemigos.¹⁰ Así, pues, la expansión asindética de epítetos y advocaciones del dios cumple una función muy precisa: reforzar el carácter himnódico de la composición mediante una letanía para propiciar al dios, reconociendo una amplitud de atributos, antes de formular la plegaria (vv. 9-17).¹¹

Por lo tanto, la acumulación de epítetos en el *HHAres* no es un indicio de composición tardía, sino por el contrario un modelo que sirvió a los compositores de himnos órficos, que lo hicieron extensivo a todas las deidades celebradas, como rasgo formal distintivo de su por lo demás heterogéneo corpus.

9 Cfr. Parker (1996: 153), quien observa que existía un altar de Atenea Nike en la acrópolis desde mediados del siglo VI, pero que es a mediados del V cuando se le asigna una sacerdotisa y se construye el templo cuyas ruinas todavía subsisten.

10 Càssola (1997 [1975]: 565) encuentra insólito el uso de *τύραννος*, tanto por el significado como por la construcción con dativo. Mientras que esto puede resultar insólito presuponiendo una fecha de composición tardía, no lo es en absoluto en la Atenas del siglo V.

11 Càssola (1997 [1975]: 297) entiende que el *HHAres* no es un himno, esto es, un proemio épico, sino una plegaria, cancelando la función propiciatoria de la letanía.

2. Alegoría planetaria

La alegoría planetaria en los vv. 6-8¹² ha generado la idea de que la composición del himno debía atribuirse a un autor neoplatónico (Faulkner, 2011b: 175-176). Càssola (1997 [1975]: 297-298) observa categóricamente que la identificación de la divinidad con un astro es un indicio de fecha tardía, no anterior al siglo I a. C., lo cual no es cierto en absoluto. En efecto, tenemos el testimonio del fragmento 21 del *Supplementum Hellenisticum* (Lloyd-Jones y Parsons, 1983: 10),¹³ en el que las órbitas de los siete planetas se identifican con las siete cuerdas de la lira de Hermes. Se trata de una composición en hexámetros, transmitida por Teón de Esmirna, que atribuye su autoría a Alejandro Etolo o Efesio, un poeta del siglo III a. C. El poema describe el orden de las órbitas (κύκλοι) planetarias de manera ascendente desde la Tierra, dedicando un verso a cada órbita (vv. 2-8) de modo tal que Ares (el planeta Marte) ocupa el quinto lugar; en los vv. 9-10 se resume el movimiento planetario como una lira de siete cuerdas que derrama armonía.¹⁴ Tras un comentario de Teón que identifica la doctrina como pitagórica, prosigue citando el poema, que describe en orden descendente las órbitas a partir de las estrellas fijas, midiendo las distancias entre cada una en términos de tonos y semitonos, y donde Ares aparece entonces en el tercer lugar que le asigna el *HH*Ares 8: τριτάτης ὑπέρ ἄντυγος [sobre la tercera órbita].¹⁵ Hay además tres ecos del

12 ...πυραυγέα κύκλον ἐλίσσων / αἰθέρος ἑπταπόροις ἐνὶ τεύρεσιν ἔνθα σε πῶλοι / ζαφλεγέες τριτάτης ὑπέρ ἄντυγος αἰὲν ἔχουσι [...contorneando un círculo de rayos de fuego / entre los planetas de siete cursos del éter donde a ti los corceles / llameantes te retienen siempre sobre la tercera órbita].

13 Los editores ubican el fragmento bajo el título de *Astronomica* (Φαινόμενα).

14 πάντες δ' ἑπτατόνιο λῆρης φθόγγοισι συνῶδόν / ἁρμονίην προχέουσι [todos derraman la armonía concordante con los sonidos de la lira de siete tonos].

15 Obsérvese el desplazamiento que presenta en el texto del himno el término ἄντυξ [órbita], que en *Il.* 18.479-480 y 607-608 se emplea para designar las orlas en el escudo forjado por Hefesto, marcando el comienzo y el fin de la obra.

HHAres que resuenan en el poema helenístico: 1) ὄβριμόθυμε [de ánimo vigoroso] (*HHAres* 2) y ὄβριμος Ἄρεος ἀστήρ [vigoroso astro de Ares] (*SH* fr. 21.16); 2) πυραυγέα κύκλον ἐλίσσω [contorneando un círculo de rayos de fuego] (*HHAres* 5) y Πυρόεις φονίου Θρηϊκός Ἄρης [el fogoso {astro} del tracio Ares asesino] (*SH* fr. 21.6); 3) φυλόπιδος κρουεῖς [en el gélido grito de guerra] (*HHAres* 15) y κρουεῖσι τε πάχλαις [con las gélidas escarchas]. Alejandro Etolo parece conocer el *HHAres* tanto como el *HH* IV (Hermes), pues en el cierre del poema le atribuye a Hermes la armonía de la lira de siete tonos.¹⁶

Lo más interesante es que en el contexto de la cita Teón de Esmirna identifica este conocimiento astronómico y su correlación con los dioses como pitagórico, lo que retrotrae esta doctrina al siglo VI a. C.¹⁷ En todo caso, su difusión está asentada en el siglo V, y como un conocimiento difundido mediante el lenguaje poético.¹⁸ Por lo tanto, los rapsodas, itinerantes por tierra y por mar, debían tener un conocimiento del movimiento de los astros y de las constelaciones, este último especialmente necesario para la navegación, que ya Homero y Hesíodo dan claras muestras de poseer. Si este conocimiento continuó desarrollándose durante la época arcaica, no resulta extraño que aparezca una huella en el *HHAres*. Esta descripción de la ubicación del dios entre las órbitas planetarias, introducida mediante una construcción de participio y una

16 τοῖσιν τοι σειρήνα Διὸς πάϊς ἤρμωσεν Ἑρμῆς, / ἐπτάτονον κίθαριν, θεομήστορος εἰκόνα κόσμου [tal sirena hizo concordar Hermes, hijo de Zeus, / la cítara de siete tonos, imagen del universo cuidado por los dioses].

17 Cfr. Torres (2007: 211, n. 93), para la identificación entre Apolo y el Sol en el siglo V a. C. en un fragmento de las *Bassarai* de Esquilo (fr. 83 Mette), y (2008b: 122-6), para la identificación de Apolo con el Sol y de Ártemis con la Luna operante en el *Peán* 9 (fr. 52k Maehler = A1 Rutherford) de Píndaro con ocasión de un eclipse de Sol. Alejandro Abritta (comunicación personal, diciembre 2015) observa que el conocimiento de las órbitas planetarias está atestiguado en el fr. B12 (VS Diels-Kranz) de Parménides y es reconocido por la crítica.

18 Cfr. nota anterior Torres (2008b: 123), con referencia a Seaford (2005: 602-606).

proposición relativa de lugar (ἐνθα [donde]) se presenta mitologizada por la presencia de corceles llameantes que retienen al dios en su órbita, y ocupa el lugar que en otros himnos se dedica a la sección narrativa, más o menos extensa, precisando lugar de culto o de nacimiento del dios. A su vez, la mención de corceles llameantes retoma el epíteto βρισάραματε [cargado de carros] (v. 1), de modo tal que este epíteto hace de la acumulación asindéntica nominal (vv. 1-6) un despliegue de columnas de carros hasta llegar a la órbita que despliega y contornea (v. 6: ἐλίσσω) el dios con los corceles llameantes. De este modo el poeta construye para la audiencia la imagen (sonora, rítmica, visual y semántica) de un desfile triunfal del dios, para proceder a formular su plegaria.

3. Plegaria final

La extensa plegaria final (vv. 9-17) contiene un doble pedido (vv. 10-11 y 15-17), introduciendo a la primera persona del singular (vv. 11-17) que explicita la finalidad del pedido, esto es, el efecto que tendrá sobre el rapsoda la obtención de lo solicitado. Su complejidad amerita una atención detenida:

κλυῖθι βροτῶν ἐπίκουρε, δοτῆρ εὐθαλέος ἦβης, πρηῦ καταστίλβων σέλας ὑψόθεν ἐς βιότητα	10
ἡμετέρην καὶ κάρτος ἀρῆϊον, ὥς κε δυναίμην σεύασθαι κακότητα πικρὴν ἀπ' ἔμοιο καρῆνου, καὶ ψυχῆς ἀπατηλὸν ὑπογνάμψαι φρεσὶν ὀρμὴν θυμοῦ τ' αὐ μένος ὁξὺ κατισχέμεν ὅς μ' ἐρέθησι φυλόπιδος κρουεῖρης ἐπιβαινέμεν· ἀλλὰ σὺ θάρσος	15
δοῦς μάκαρ, εἰρήνης τε μένειν ἐν ἀπήμοσι θεομοῖς δυσμενέων προφυγόντα μόθον κηράς τε βιαίους.	

Escucha, asistente de los mortales, dador de la floreciente juventud,
 irradiando desde lo alto suave resplandor y la fuerza guerrera
 a nuestra subsistencia, para que sea capaz 11
 de sacudirme la punzante cobardía de mi cabeza,
 y dobligar en mi mente el impulso ilusorio del alma
 y a su vez contener el agudo vigor de la pasión que me incita
 a embarcarme en el gélido grito de guerra. Pero otorga tú, 15
 bienaventurado, el valor, y permanecer en los indemnes
 preceptos de la paz,
 evitando el tumulto de los enemigos y las muertes violentas.

Así como el compositor del himno expandió la invocación en los primeros seis versos, con una breve descripción mitologizada (vv. 6-8, citados arriba n. 12) de la ubicación del dios en las órbitas planetarias, ahora presenta una plegaria expandida a lo largo de ocho versos (vv. 9-17), siguiendo un procedimiento verificable en otros himnos de la colección.¹⁹ Es cierto que el poeta omite el cierre convencional del paso a otro canto, pero esto no es exclusivo de este himno.²⁰ Lo que sí resulta un rasgo distintivo es la prominencia que adquiere la primera persona del singular. Ahora bien, se le pide al dios que irradie desde lo alto (v. 10: ὑψόθεν), es decir, desde la tercera órbita, un suave resplandor, que contrasta con los destellos que caracterizan la descripción de la órbita, y la fuerza guerrera ἐς βίωτῆτα / ἡμετέραν [a nuestra subsistencia] (vv. 10-11), implicando a la comunidad de la audiencia y de la ciudad, tal vez, a la humanidad en sentido amplio, para entonces proceder a consignar los efectos que el don del dios, es decir, la fuerza

19 Cfr. Abritta en este volumen.

20 Cfr. *HH* I y VII (Dioniso), XI (Atenea), XII (Hera), XIII1 (Deméter), XIV (Madre de los dioses), XV (Heracles), XVI (Asclepio), XVII (Dióscuros), XX (Hefesto), XXI (Apolo), XXII (Poseidón), XXIII (Zeus), XXIV (Hestia), XXVI (Dioniso), aunque tienen un saludo formulaico a la divinidad en el cierre, omiten la fórmula del paso a otro canto.

guerrera, tendrá sobre el locutor en el plano corporal (v. 12), mental (v. 13) y emocional (vv. 14-15). La complejidad de la plegaria se debe al hecho de que se está pidiendo lo contrario de lo que el dios de la guerra representa: contener la pasión guerrera (v. 14) y permanecer en la paz (v. 16). El poeta pide la fuerza guerrera (v. 11: *κάροτος ἀρήϊον*) y el valor (v. 15: *θάρασος*), que son atributos y dones del dios, pero para refrenar la pasión guerrera (v. 14: *θυμοῦ τ' αὖ μένος ὃς ἐὺ κατισχέμεν*), radicada en el *θυμός* como asiento de las pasiones, de acuerdo con el sentido habitual en Homero, que el poeta expande en una cláusula relativa que explicita el efecto de la pasión guerrera: embarcarse en el grito de guerra (v. 15: *φυλόπιδος κρουεῖς ἐπιβαινέμεν*). Por un lado, esta expansión retoma el epíteto *ὄβριμόθυμε* [de ánimo vigoroso] (v. 2), ligando estrechamente al dios con el locutor. Por el otro, la contención del grito de guerra implica su transmutación, probablemente en un canto de batalla iliádico que el poeta recitaría a continuación del himno, que puede interpretarse entonces como un proemio adecuado para preludear el recitado de hazañas guerreras. En cuanto al pedido final de valor o valentía, de audacia (v. 15), va acompañado del pedido de mantenerse en los preceptos de la paz, retomando con el sustantivo *θεσμοῖς* [en los preceptos] la advocación *συναρωγὲ Θέμιστος* [auxiliar de la Justicia] (v. 4). Así, el doble pedido de fuerza guerrera y de valentía tiene por objetivo salvaguardar la paz, que obviamente involucra a la audiencia y a la ciudad, reasumiendo la primera persona del plural (v. 11). El participio *προφυγόντα* [evitando] (singular) mantiene la coherencia sintáctica proyectándose sobre la comunidad, en cuyo beneficio se invoca al dios, para evitar la guerra. La plegaria entrelaza, de este modo, al poeta y su entorno, de manera que el pedido individualizado se construye como un paradigma a ser imitado por la audiencia y por todos los ciudadanos: refrenar la pasión guerrera que

el dios irradia desde lo alto y orientar el valor y la audacia al mantenimiento de la paz, que garantiza la subsistencia (βιόπητα) de la comunidad.

4. Conclusión

Podemos echar de menos en el *HHAres* la ausencia de muchos rasgos de la dicción épica, tales como γε, ἄρα, γάρ y los coordinantes, pero no hacen al despliegue asindético de *Il.* 5.31 (=5.455), señalado al comienzo del presente trabajo. La acumulación de epítetos genera una atmósfera de desfile triunfal, adecuada a una celebración del dios de la guerra y a un proemio a la recitación de cantos de batalla. La elaborada plegaria final, en la que el poeta y la audiencia se fusionan en el objetivo comunitario de mantener la paz, tiene un paralelismo en la sección delia del *HH III* 156-176 (Apolo), en el sentido de que ambos poemas evidencian un cuidado por los efectos de los dones divinos sobre las audiencias, en *HH III* la preocupación por la gloria (v. 174: κλέος) y en *HHAres* la preocupación por la paz. Cada uno presenta un componente que lo distingue del resto de la colección: el sello o *sphragis* en *HH III*.172-173 es un rasgo único y distintivo como lo es la plegaria del *HHAres*. No es extraño que un himno al dios de la guerra haya resultado discordante con el resto del corpus: ello se debe a la naturaleza peculiar y ambigua de este dios, y probablemente a las circunstancias de su composición y *performance*.

Dado el carácter conjetural de las atribuciones a los compositores órficos o neoplatónicos, me permito conjeturar el siglo V a. C. como el de su composición, en el ámbito de los bardos homéricos y de la tradición himnódica homérica, para ser representado en un festival en Atenas, en ocasión de alguna celebración de la victoria sobre los persas, lo que

explica el tono triunfalista del himno y su preocupación por salvaguardar la paz. A su vez, esto permitiría establecerlo como matriz para los compositores de ditirambos, género en el que se destacan los triunfos de la ciudad en el pasado reciente (Píndaro, fr. 76-77M) y en el mitológico (Baquilides, *Dith.* 3, 4 y 5). Pero el rol de matriz del himno se hace evidente en el corpus de *Himnos Órficos* por la acumulación asindética de epítetos y advocaciones, generalizada en todos los himnos, y en la formulación de plegarias individuales en los *Himnos* de Proclo.

Referencias bibliográficas

Abreviaturas utilizadas

- CA: Powell, J. U. (1925). *Collectanea alexandrina*. Oxford, Oxford University Press.
- DELG: Chantraine, P. (1980 [1968]). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París, Librairie C. Klincksieck.
- IC: *Inscriptiones Creticae*. Guarducci, M. (ed.) (1935-1950). Roma, Libreria dello Stato.
- IG: *Inscriptiones Graecae* (1929). Ed. Hiller. Berlín, Akademie der Wissenschaften.
- LSJ: Liddell-Scott-Jones (1940). *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- LSAM: Sokolowski, F. (1955). *Lois Sacrées d'Asie Mineure*. París, Éditions E. de Boccard.
- LSCGS: -----. (1962). *Lois Sacrées des Cités Grecques. Supplément*. París, Éditions E. de Boccard.
- LSCG: -----. (1969). *Lois Sacrées des Cités Grecques*. París, Éditions E. de Boccard.
- OF: Kern, O. (1922). *Orphicorum Fragmenta*. Berlín, Weidmann.
- PMG: Page, D. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press.
- SH: Lloyd-Jones, H., Parsons, P. (1983). *Supplementum Hellenisticum*. Berlín, Walter de Gruyter.

TAPhA: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Johns Hopkins University Press.

VS: Diels, H., Kranz, W. (198918). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Zürich, Weidmann.

Las abreviaturas de las revistas científicas, con la excepción de TAPhA, corresponden a las de *L'Année Philologique*.

Bibliografía citada

Abrach, L. (2012). "El enigma de los *Himnos Órficos*: problemas de datación e ilación". En Assis, M. y Lobo, C. (comps.), vol. 1, pp. 133-139.

Abritta, A. (2010). "Sobre la posibilidad de un análisis coral en *Ilíada* 53-305". En *Anales de Filología Clásica* 23, 1-62.

———. (2012). "Contribuciones al problema de la unidad del *Himno Homérico a Apolo*". En *Argos* 35, 103-124.

———. (2014). "Hacia una historia coral de la himnodia griega. El caso del *Himno Homérico a Hermes*". En Assis, M. y Lobo, C. (comps.), *Actas del XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, vol. 1, 140-146, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

———. (2015). "On the Homeric Hymns and Prayer". En *Classica* 28, 7-23.

Abritta, A. y Torres, D. (2013). "Perspectivas corales para una lectura de *Ilíada*". En *Anales de Filología Clásica* 26, 5-18.

Agócs, P., Carey, C. y Rawles, R. (eds.) (2012). *Reading the Victory Ode*. Cambridge, Cambridge University Press.

Allan, W. (2004). "Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy". En *HSPH* 102, 113-155.

Allen, T. W. y Sikes, E. E. (1904). *The Homeric Hymns*. Londres, Macmillan.

Alonge, M. C. (2006). "The Hymn to Zeus from Palaikastro: Religion and Tradition in Post-Minoan Crete". Tesis de doctorado. Ann Arbor, Stanford University (UMI Dissertation Services).

- Andreoli, F. (2006). *Il Nuovo Simonide. Elegie Storiche e Simposiali*. Parma, Monte Università Parma.
- Arrighetti, G. (ed.) (1975). *Esiodo: Letture Critiche*. Milán, Mursia.
- . (1975). "Esiodo fra epica e lyrica". En Arrighetti, G. (ed.), 5-34. Milán, Mursia.
- Assis, M. E. y Lobo, C. E. (comps.) (2014). "Significación y resignificación del mundo clásico antiguo". En *Actas del XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, 2 vols. San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Assman, J. (1997 [1992 alemán]). *La memoria culturale*. de Angelis, F. (trad.). Turín, Giulio Einaudi.
- Athanassaki, L. y Bowie, E. (eds.) (2011). *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlín, De Gruyter.
- Bacon, H. H. (1994-1995). "The Chorus in Greek Life and Drama". En *Arion* 3, 6-24.
- Bakker, E. J. (ed.) (2010). *A Companion to the Ancient Greek Language*. West Sussex, Wiley-Blackwell.
- Beck, H. (ed.) (2013). *A Companion to Ancient Greek Government*. Malden, Wiley-Blackwell.
- Beckby, H. (ed.). (1965-1968). *Anthologia Graeca*, 4 vols. Munich, Heimeran.
- Bernabé, A. (1995). "Tendencias recientes en el estudio del Orfismo". En *Ilu* 0, 23-32.
- . (2008). "Epilogo". En Bernabé, A. y Casadesús, F. (comps.). *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, pp. 1625-1648. Madrid, Akal.
- Bernabé, A. y Casadesús, F. (comps.) (2008). *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, vol. 2. Madrid, Akal.
- Betts, J. H., Hooker, J. T. y Green, J. R. (eds.) (1986). *Studies in honour of T. B. L. Webster*. Bristol, Bristol Classical Press.
- Beye, R. (1964). "Homeric Battle Narrative and Catalogues". En *HSPH* 68, 345-373.
- Bierl, A. (2011). "Alcman at the end of Aristophanes' *Lysistrata*: ritual interchorality". Athanassaki, L. y Bowie, E. (eds.) (2011). *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, pp. 415-436. Berlín, De Gruyter.

- Bing, P. y Uhrmeister, V. (1994). "The Unity of Callimachus' *Hymn to Artemis*". En *JHS* 114, 19-34.
- Blakely, S. (2006). *Myth, Ritual and Metallurgy in Ancient Greece and Recent Africa*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Borgeaud, P. (1987 y 2005). "Pan". Masey, M. L. (trad. al inglés). En Jones, L. (ed.), *Encyclopedia of Religion*, vol. 10, 2º ed., pp. 6957-6958. Detroit, Thomson-Gale.
- . (ed.) (1991). *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*. Ginebra, Librairie Droz.
- Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.) (2012). *Hymnes de la Grèce antique. Aproches littéraires et historiques*. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . (1997). "Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes". En *JHS* 117, 1-21.
- Bowra, C. M. (1964). *Pindar*. Oxford, Clarendon Press.
- Bremer, J. N. (1981). "Greek Hymns". En Versnel, H. S. (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, pp. 193-215, Leiden, Brill.
- Bremer, J. N. y Erskine, A. (eds.) (2010). *The Gods of ancient Greece. Identities and transformations*. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- . (1994). *Greek Religion*. Oxford, Oxford University Press.
- . (1998). "'Religion', 'Ritual' and the Opposition 'Sacred vs. Profane'. Notes towards a Terminological 'Genealogy'". En Graf, F. (ed.), *Ansichten Griechischer Rituale. Symposium für Walter Burkert*, pp. 9-32. Stuttgart, Teubner.
- Brillet-Dubois, P. (2011). "An Erotic *Aristeia*: The *Homeric Hymn to Aphrodite* and its Relation to the Iliadic Tradition". En Faulkner, A. (ed.), pp. 105-132.
- Brulé, P. (2012). "Maître du GANOS, Le Zeus de Palaikastro est un Zeus comme les autres". En Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Aproches littéraires et historiques*, pp. 253-268. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

- Burgess, J. S. (1996). "The Non-Homeric *Cypris*". En *TAPhA* 126, 77-99.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion*. Cambridge, Harvard University Press.
- . (1992). *The Orientalizing Revolution*. Harvard, University Press.
- Burnett, A. P. (1985). *The Art from Bacchylides*. Cambridge, Harvard University Press.
- Burton, R. W. (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford, Oxford University Press.
- Cairns, D. (2005). "Myth and the polis in Bacchylides' *Eleventh Ode*". En *JHS* 125, 35-50.
- Calame, C. (1974). "Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque". En *QUCC* 17, 113-128.
- . (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- . (2011). "The *Homeric Hymns* as Poetic Offerings. Musical and Ritual Relationships with the Gods". En Faulkner, A. (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative essays*, pp. 334-357. Oxford, Oxford University Press.
- Cameron, A. (1992). "Genre and Style in Callimachus". En *TAPhA* 122, 305-312.
- Càssola, F. (1976 [1975]). *Inni Omerici*. Milán, Fondazione Lorenzo Valla.
- Cavallero, P. (2014). *Leer a Homero. Iliada, Odisea, y la mitología griega*. Buenos Aires, Quadrata.
- Chapot, F. y Laurot, B. (eds.) (2001). *Corpus de prières grecques et romaines*. Turnhout, BREPOLs.
- Clay, J. S. (1989). *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*. Princeton, Princeton University Press.
- . (1997). "The Homeric Hymns". En Morris, I. y Powell, B. (eds.), *A New Companion to Homer*, pp. 489-507. Leiden, Brill.
- . (2003). *Hesiod's Cosmos*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . (2012). "Theology and Religion in the Homeric Hymns". En Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique*.

Approches littéraires et historiques, pp. 315-322. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

Colombani, M. C. (2013). "Conflictos y poderes familiares en Teogonía. Una excavación del dispositivo vincular hesiódico". En Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. (eds.), *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Connor, W. R. (1988). "Sacred and 'Secular'. Ἱερὰ καὶ ὄσια and the Classical Athenian Concept of the State". En *Ancient Society* 19, 161-188.

Crespo, M. I. y Martignone, H. (comps.) (2014). "¿A quién, otra vez, he de persuadir?" *Intercambios discursivos entre hombres y dioses en la épica y la tragedia griegas*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Creuzer, F. (1822). *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Leipzig, Heyer und Leske.

Currie, B. (2005). *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford, Oxford University Press.

Cyrino, M. (2013). "Bows and Eros: Hunt as Seduction in the *Homeric Hymn to Aphrodite*". En *Arethusa* 46, 375-393.

David, A. P. (2006). *The Dance of the Muses*. Oxford, Oxford University Press.

Davidson, J. F. (1986). "Chorus, Theater, Text and Sophocles". En Betts, J. H., Hooker, J. T. y Green, J. R. (eds.), *Studies in honour of T. B. L. Webster*, pp. 69-78. Bristol, Bristol Classical Press.

De Hoz, M. P. (1998). "Los himnos homéricos cortos y las plegarias culturales". En *Emerita* 66, 49-66.

Devine, A. M. y Stephens, L. D. (1994). *The Prosody of Greek Speech*. Nueva York, Oxford University Press.

Dietrich, A. (1891). *De hymnis orphicis capitula quinque*. Elwert, Mapurgi Cattorum.

Diggle, J. (1984). *Euripidis fabulae*, vol. 1. Oxford, Clarendon Press.

———. (1991). *Euripidis fabulae*, vol. 2. Oxford, Clarendon Press.

———. (1994). *Euripidis fabulae*, vol. 3. Oxford, Clarendon Press.

- Duchemin, J. (1995). *Mythes Grecques et sources orientales*. París, Les Belles Letres.
- Edmonds, R. (2013). *Redefining Ancient Orphism. A Study in Greek Religion*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Edmunds, L. (1980). "Aristophanes' *Acharnians*". En Henderson, J. (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, pp. 1-41. Cambridge, Cambridge University Press.
- Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) (1996). *Struttura e storia dell'esametro Greco*, vol. 2. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale.
- Farnell, L. R. (1896). *The cults of the Greek States*. Oxford, Clarendon Press.
- Faulkner, A. (2008). *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*. Oxford, Oxford University Press.
- Faulkner, A. (ed.) (2011). *The Homeric Hymns. Interpretative essays*. Oxford, Oxford University Press.
- . (2011a). "Introduction: Modern Scholarship on the *Homeric Hymns*: Foundational Issues". En Faulkner, A. (ed.). *The Homeric Hymns. Interpretative essays*, pp. 1-28. Oxford, Oxford University Press.
- . (2011b). "The Collection of *Homeric Hymns*: From the Seventh to the Third Centuries BC". En Faulkner, A. (ed.). *The Homeric Hymns. Interpretative essays*, pp. 175-205. Oxford, Oxford University Press.
- . (2012). "The Performance of the *Homeric Hymn to Aphrodite*". En Bouchon, R., Brilllet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, pp. 171-176. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Fayant, M.-C. (2014). *Hymnes orphiques*. París, Les Belles Lettres.
- Feldman, Th. Ph. (1971). "Personification and Structure in Hesiod's Theogony". En *SO* 46, 7-41.
- Foley, J. M. (ed.) (2005). *A Companion to Ancient Epic*. Malden, Wiley-Blackwell.
- Ford, A. (2002). *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton, Princeton University Press.
- Furley, W. D. (1995). "Praise and Persuasion in Greek Hymns". En *JHS* 115, 29-46.

- . (2007). "Prayers and Hymns". En Ogden, D. (ed.), *A companion to Greek Religion*, pp. 117-131. Oxford, Blackwell.
- . (2011). "Homeric and Un-Homeric Hexameter Hymns: A Question of Type". En Faulkner, A., *The Homeric Hymns. Interpretative essays*, pp. 206-231. Oxford, Oxford University Press.
- . (2012). "The Epidaurian Hymn for the Mother of the Gods". En Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Aproches littéraires et historiques*, pp. 233-251. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Furley, W. y Bremer, I. (2001). *Greek Hymns*, vol. 1: *The Texts in Translation*, vol. 2: *Greek Hymns: Greek Texts and Commentary*. Tübingen, Mohr Siebeck.
- Garland, R. (1992). *Introducing New Gods. The Politics of Athenian Religion*. Londres, Duckworth.
- Garvie, A. F. (1998). *Sophocles. Ajax*. Oxford, Aris & Phillips.
- Gelzer, T. (1987). Bemerkungen zum Homerischen Ares-Hymnus (Hom. Hy. 8)". En *MH* 44, 150-167.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia Antica*. Roma, Laterza.
- Germany, R. (2005). "The Figure of Echo in the *Homeric Hymn to Pan*". En *AJPh* 126, 187-208.
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.
- Graf, F. (1985). *Nordionische Kulte. Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulturen von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*. Rom, Schweizerisches Institut in Rom.
- . (1998). *Ansichten Griechischer Rituale. Symposium für Walter Burkert*. Stuttgart, Teubner.
- Guthrie, W. K. (1952). *Orpheus and Greek Religion*. Londres, Methuen & Co.
- Haldane, J. A. (1968). "Pindar and Pan: frs. 95-100 Snell". En *Phoenix* 22, 18-31.
- Hall, F. W. y Geldart, W. M. (eds.) (1906-1907). *Aristophanes. Comoediae*. Oxford, Oxford University Press.

- Hall, J. M. (2013). "The Rise of State Action in the Archaic Age". En Beck, H. (ed.), *A Companion to Ancient Greek Government*, pp. 9-21. Malden, Wiley-Blackwell.
- Hamilton, R. (1990). "The Pindaric Dithyramb". En *HSCP* 93, 211-222.
- Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.) (2014). *Hellenistic Poetry in Context*. Leuven, Peeters.
- Harrison, E. (1926). "ΠΑΝ, ΠΑΝΕΙΟΝ, ΠΑΝΙΚΟΝ". En *CR* 40, 6-8.
- Hemberg, B. (1952). "Die Idaiischen Daktylen". En *Eranos* 50, 41-59.
- Henderson, J. (ed.) (1980). *Aristophanes: Essays in Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Henrichs, A. (1994-1995). "'Why should I dance?': Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy". En *Arion* 3, 56-111.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley, University of California Press.
- Hermann, G. (1806). *Homeri hymni et epigrammata*. Leipzig: libraria Weidmannia.
- Hoekstra, A. (1969). *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition: Studies in the Homeric Hymn to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*. Amsterdam, North-Holland pub. Co.
- Hornblower, S. (2012). "What happened later to the families of Pindaric patrons – and to epinician poetry?". En Agócs, P., Carey, C. y Rawles, R. (eds.), *Reading the Victory Ode*, pp. 93-107. Cambridge, Cambridge University Press.
- Huizinger, C. (2012). "À qui l'aède raconte-t-il l'histoire du dieu? Figures du narrataire dans les *Hymnes Homériques*". En Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, pp. 37-58. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Hunsucker, R. L. (1974). "A select commentary on the Orphic Hymns". Tesis de doctorado. Princeton, Princeton University.
- Hunter, R. y Rutherford, I. (eds.) (2009). *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Cambridge, University Press.
- Janko, R. (1981). "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre". En *Hermes* 109, 9-24.

- . (1982). *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jebb, R. (1896). *Sophocles, The plays and fragments with critical notes, commentary and translation in English prose*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kahane, A. (1994). *The Interpretation of Order: A Study in the Poetics of Homeric Repetition*. Oxford, Oxford Classical Monographs.
- Kern, O. (1910). "Die Herkunft des orphischen Hymnenbuchs". En AA.VV., *Genethliakon für Carl Robert*, pp. 87-102. Berlín, Weidmann.
- Kouremenos, T., Parássoglou, G. M. y Tsantsanoglou, K. (eds.) (2006). *The Derveni Papyrus. Edited with Introduction and Commentary*. Florencia, Leo. S. Olschki.
- Kowalzig, B. (2007). *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford, Oxford University Press.
- Ladianou, K. (2005). "The Poetics of 'Choreia': Imitation and Dance in the 'Anacreontea'". En *QUCC* 80, 47-58.
- Lauraghi, N. (2013). "The Greeks and Monarchy". En Beck, H. (ed.).
- Le Meur-Weissman, N. (2012). "Les dithyrambes de Pindare et de Bacchylide sont-ils des hymnes?". En Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Aproches littéraires et historiques*, pp. 79-103. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée
- Leduc, C. (2005). "Le pseudo-sacrifice d'Hermès". En *Kernos* 18, 141-165.
- Lehnus, L. (1979). *L'inno a Pan di Pindaro*. Milán, Cisalpino-Goliardica.
- Letoublon, F. (2012). "Commencer à chanter". En Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Aproches littéraires et historiques*, pp. 21-35. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Lind, T. (2009). "Music and Cult in Ancient Greece". En Tae Jensen, J., Hinge, G., Schultz, P. y Wickkiser, B. (eds.) (2009). *Aspects of Ancient Greek Cult. Context, Ritual and Iconography*, pp. 195-214. Aarhus, Aarhus University Press.
- Lobeck, A. (1961 [1829]). *Aglaophamus I*. Königsberg, Sumptibus Fratrum Borntraeger.
- Loraux, N. (1996). "Un arcadien à Athènes". En Loraux (ed.), *Né de la Terre. Mythe et Politique à Athènes*, pp. 64-74. Paris, Seuil.

- Loroux, N. (ed.) (1996). *Né de la Terre. Mythe et Politique à Athènes*. Paris, Seuil.
- Lupu, E. (2001). "The Sacred Law from the Cave of Pan at Marathon ("SEG" XXXVI 267)". En *ZPE* 137, 119-124.
- Maas, P. (1933). *Epidaurische Hymnen*, vol 5 of *Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss.* Halle, Salle.
- Mackie, C. J. (ed.) (2004). *Oral Performance and its Context. Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden, Brill.
- Mantziou, M. (1981). *Hymns and Hymnal Prayers in Fifth Century. Greek Tragedy with Special Reference to Euripides*. Londres, Department of Greek, University of London.
- Minton, W. (1970). "The Proem-Hymn of Hesiod's Theogony". En *TAPhA* 101, 357-377.
- Mondi, R. (1984). "The ascension of Zeus and the composition of Hesiod's Theogony". En *GRBS* 25, 325-344.
- Montanari, F., Rengakos, A. y Tsagalis, C. (eds.) (2009). *Brill's Companion to Hesiod*. Leiden, Brill.
- Morand, A.-F. (2001). *Études sur les Hymnes orphiques*. Leiden, Brill.
- Morris, I. y Powell, B. (eds.) (1997). *A New Companion to Homer*. Leiden, Brill.
- Morrison, A. D. (2012). "Performance, re-performance and Pindar's audiences". En Agócs, P., Carey, C. y Rawles, R. (eds.), *Reading the Victory Ode*, pp. 111-133. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mota, M. (2004). *A Dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre composição. Realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- Moutsopoulos, E. A. (2004). "Les dieux dansent chez Proclus". En *Kernos* 17, 179-185.
- Nagy, G. (1979). *The Best of the Achaeans Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- . (1990). *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- . (1996). *Homeric Questions*. Austin, University of Texas Press.

- . (2010). "Language and Meter". En Bakker, E. J. (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, pp. 370-387. West Sussex, Wiley-Blackwell.
- Nelson, S. (2005). "Hesiod". En Foley, J. M. (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, pp. 330-343. Malden, Wiley-Blackwell.
- Notopoulos, J. A. (1962). "The Homeric Hymns as Oral Poetry: A Study of the Post-Homeric Oral Tradition". En *AJPh* 83, 337-368.
- Ogden, D. (ed.) (2007). *A companion to Greek Religion*. Oxford, Blackwell.
- Olson, S. D. (2002). *Aristophanes: Acharnians, edited with introduction and commentary*. Oxford, Oxford University Press.
- Papathanasopoulou, N. (2013). "Space in Aristophanes: Portraying the Civic and Domestic Worlds in Acharnians, Knights, and Wasps". Tesis de doctorado. Columbia University. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:22011>.
- Parker, R. (1996). *Athenian Religion. A History*. Oxford, Clarendon Press.
- . (2007). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford, Oxford University Press.
- Patera, I. (2012). *Offrir en Grèce ancienne. Gestes et contextes*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Perkins, C. (1880). "Ancient Literary Sources of the History of the Formative Arts among the Greeks. II. The Idaean Daktyls (Continued)". En *The American Art Review* 1, 160-162.
- Perlman, P. (1995). "Invocatio and Imprecatio: the Hymn to the Greatest Kouros from Palaikastro and the oath in ancient Crete". En *JHS* 115, 161-167.
- Petrovic, I. (2007). *Von den Toren des Hades zu den Hallen des Olimp. Artemiskult bei Theokrit und Kallimachos*. Leiden, Brill.
- . (2010). "Transforming Artemis: from the Goddess of the Outdoors to City Goddess". En Bremer, J. N. y Erskine, A. (eds.). *The Gods of ancient Greece. Identities and transformations*, pp. 209-227. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Pfeiffer, R. (1953). *Callimachus, vol. 2: Hymni et Epigramata*. Oxford, Clarendon Press.
- Plácido, D. (1997). *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona, Crítica.

- Porter, H. (1949). "Repetition in the *Homeric Hymn to Aphrodite*". En *AJPh* 70, 249-272.
- . (1951). "The Early Greek Hexameter". En *YCLS* 12, 1-63.
- Prauscello, L. (2006). *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*. Leiden, Brill.
- Pucci, P. (2009). "The Poetry of the Theogony". En Montanari, F., Rengakos, A. y Tsagalis, C. (eds.), *Brill's Companion to Hesiod*, pp. 37-70. Leiden, Brill.
- Pulleyn, S. (1994). "The Power of Names in Classical Religion". En *CQ* 44, 17-25.
- . (1997). *Prayer in Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- Quandt, G. (1955). *Orphei Hymni*. Berlín, Weidmann.
- Race, W. H. (1982). "Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns". En *GRBS* 23, 5-14.
- Rangos, S. (2000). "Proclus and Artemis: On the Relevance of Neoplatonism to the Modern Study of Ancient Religion". En *Kernos* 13, 47-84.
- Redfield, J. (1991). "The Politics of Immortality". En Borgeaud, P. (ed.), *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*, pp. 103-117. Ginebra, Librairie Droz.
- Reinhardt, K. (1961). *Die Ilias und ihr Dichter*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ricciardelli, G. (2000). *Inni Orfici*. Milán, Fondazione Lorenzo Valla.
- . (2008). "Los Himnos órficos". En Bernabé, A. y Casadesús, F. (comps.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, pp. 325-348. Madrid, Akal.
- Rodríguez Adrados, F. (1973). *Fiesta, Tragedia y Comedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona, Planeta.
- Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. (eds.) (2013). *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Rudhardt, J. (1991). "Quelques réflexions sur les hymnes orphiques". En Borgeaud, P. (ed.), *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*, pp. 263-288. Ginebra, Librairie Droz.
- . (2008). *Opera Inedita. Essai sur la religion grecque et Recherches sur les Hymnes orphiques*. Borgeaud, P., Pirenne-Delforge, V. (eds.). Lieja, Centre International d'Études de la religion grecque antique.

- Rutherford, I. (2001). *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford, Oxford University Press.
- Saffrey, H. (1994). *Proclus: hymnes et prières*. Paris, Saint-Paul France.
- Sapiro, F. (1903). *Pausaniae Graeciae Descriptio*, 3 vols. Leipzig, Teubner.
- Schaaf, I. (2014). "Trick and Trade: the Eretrian 'Hymn to the Idaean Dactyls' (IG XII, 259)". En Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Hellenistic Poetry in Context*, pp. 303-322. Leuven, Peeters.
- Schein, S. (2012). "Divine and Human in the *Homeric Hymn to Aphrodite*". En Bouchon, R., Brillet-Dubois, P. y Le Meur-Weissman, N. (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, pp. 295-312. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Seaford, R. (1988). "The *Eleventh Ode* of Bacchylides: Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos". En *JHS* 108, 118-136.
- . (2004). *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . (2005). "Mystic Light in Aeschylus' *Bassara*". En *CQ* 55, 602-606.
- Slater, N. W. (2002). *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Snell, B. y Maehler, H. (ed.) (1987). *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig, Teubner.
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Oxford, Lexington Books.
- Stein, E. (1990). *Autorbewußtsein in der frühgriechischen Literatur*. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Stephens, S. (2015). *Callimachus: The Hymns, Edited with Introduction, Translation and Commentary*. Oxford, Oxford University Press.
- Tae Jensen, J., Hinge, G., Schultz, P. y Wickkiser, B. (eds.) (2009). *Aspects of Ancient Greek Cult. Context, Ritual and Iconography*. Aarhus, Aarhus University Press.
- Thomas, O. (2011). "The *Homeric Hymn to Pan*". En Faulkner, A. (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative essays*, pp. 151-172. Oxford, Oxford University Press.

- Thomas, R. (1992). *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Torres, D. A. (2003). "El *Himno a Apolo* de Calímaco: Composición ocasional y aspectos del culto". En *Lexis* 21, 261-77.
- . (2007). *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- . (2008a). "El registro poético de los hechos históricos: una interpretación integral de los fragmentos elegíacos de Simónides y su correspondencia con la eidografía de Proclo". En *Anales de Filología clásica* 21, 115-152.
- . (2008b). "Respuestas antiguas y contemporáneas ante el anuncio de catástrofes: Píndaro, el *Peán* 9 ante el eclipse de sol y los pronósticos del cambio climático". En *Revista de Estudios Clásicos* (Universidad Nacional de Cuyo) 35, 105-130.
- . (2010). "La interpretación neoplatónica de los poetas antiguos." En *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, CD-ROM compilado por S. Calosso, 1º ed. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- . (2015). *Método filológico-didáctico para el estudio del griego clásico*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Torres-Guerra, J. B. (2002-3). "Sobre la conclusión de los *Himnos Homéricos* y sus circunstancias de ejecución". En *Minerva* 16, 39-44.
- Vamvouri-Ruffy, M. (2004). *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des Hymnes épigraphiques*. Lieja, Presses Universitaires de Liège.
- Van den Berg, R. M. (2001). *Proclus' Hymns: Essays, Translations, Commentary*. Leiden, Brill.
- Van Liefferinge, C. (1999). *La Théurgie. Des Oracles Chaldaïques à Proclus*. Lieja, Presses Universitaires de Liège.
- Vergados, A. (2013). *A Commentary on the Homeric Hymn to Hermes*. Berlín, De Gruyter.
- Versnel, H. S. (1981). "Religious Mentality in Ancient Prayer". En Versnel, H. S. (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, pp. 1-64, Leiden, Brill.

- Versnel, H. S. (ed.) (1981). *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*. Leiden, Brill.
- Vestrhheim, G. (2000). "Meaning and Structure in Callimachus' *Hymns to Artemis and Delos*". En *SO* 75, 62-79.
- Villarrubia, A. (1994). "Notas estilísticas sobre el *Himno Homérico a Demeter*". En *Habis* 25, 7-17.
- . (1997). "Una lectura del himno homérico a Pan". En *Habis* 28, 7-13.
- Wagman, R. (2003). "Pan diletto delle Naiadi ("IG" IV2, 1, 130, 1-2)". En *QUCC* 75, 145-150.
- West, M. L. (1965). "The Dictaeon Hymn to the Kouros". En *JHS* 85, 149-159.
- . (1966). *Hesiod: Theogony*. Oxford, Oxford University Press.
- . (1968). "Notes on the Orphic Hymns". En *CQ* 18, 288-296.
- . (1970). "The Eighth Homeric Hymn and Proclus". En *CQ* 20, 300-304.
- . (1978). *Hesiod: Works & Days*. Oxford, Oxford University Press.
- . (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford, Oxford University Press.
- West, M. L. (1996). *Hesiod's Works and Days*, Oxford, Sandpiper.
- . (2003). *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge, Harvard University Press.
- Wilson, P. (2000). *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Wünsch, R. (1914). "Hymnos". En *RE* 9.1, 140-183.
- Zimmermann, B. (1992). *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Índice de autores y pasajes citados

Anacreonte	fr. 348: 209
<i>Anthologia Graeca</i>	epigramas 6, 9 y 19: 263
Apollod.	3.4.3: 117
A. P.	16.232 (Simónides): 126
Apolonio de Rodas, <i>Argonáuticas</i>	I 1123-1131 y 1134-9: 186-188, 206 I 1119: 186 I 1130: 170 I 1141-8: 204 IV 1131: 170
<i>Argonáuticas órficas</i>	vv. 467-470: 234
Aristeneto	<i>Epístolas</i> , 1.16.19-21: 84
Aristófanes	<i>Acarnienses</i> : 27 <i>Acarnienses</i> , vv. 263-270, vv. 665-675 y vv. 971-999: 145-161 <i>Acarnienses</i> , vv. 247-252: 149, 153 <i>Acarnienses</i> , vv. 277-278: 153 <i>Caballeros</i> : 155 <i>Nubes</i> : 155

	<i>Paz</i> , v. 336: 160 <i>Ranas</i> , vv. 241-249: 145 <i>Ranas</i> , v. 676: 150 <i>Ranas</i> , vv. 1301-03: 121
Aristóteles	<i>Metafísica</i> 1093a29-1093b1: 90 <i>Poet.</i> 1451a16-29 y 1459a30 y ss.: 88, 99 <i>Poet.</i> 1450 a 17: 111
Ateneo	613c: 122
Baquílides	<i>Oda</i> 11: 209, 221 <i>Ditirambos</i> 3, 4 y 5: 277
Calímaco	<i>Aetia</i> . 3, fr. 67 y ss. Pf. (Acontio y Cidipe): 221 <i>Himno a Zeus</i> (I): 58-59, 75-76 vv. 6-9 y 52-4: 190 <i>Himno a Apolo</i> (II): 58, 67, 81 <i>Himno a Ártemis</i> (III): 27, 209-225 vv. 13-14: 217 vv. 124-8: 210 vv. 129-135: 211 vv. 136-7: 212 vv. 138-144: 213 v. 185: 213-4 vv. 204 y 240: 199 vv. 240-2: 216, 218 <i>Himno a Delos</i> (IV): 58, 67, 75 v. 292: 199 vv. 304-5: 199
Diodoro Sículo	3.68-9: 117 5.64.3.1-5.65.1.4: 191-195, 204, 206 5.64.6.2: 205 5.65.4.1: 136, 162
escolio a Apolonio de Rodas,	<i>Argonáuticas</i> I.1129: 188-189, 205
escolio 127 a Píndaro,	<i>Pít.</i> 2.69: 191, 203
escolio 1c a Píndaro,	<i>N.</i> 2.1-3: 20-21
escolio 1b a Píndaro,	<i>N.</i> 11.1-2: 35

escolio a Sófocles,	<i>Áyax</i> v. 694: 118
Esquilo	<i>Pers.</i> 448ss.: 118 fr. 83 Mette (<i>Bassára</i>): 272
Estrabón	10.3.21.17-10.3.22.25: 195-197, 205
Eurípides	<i>Bacantes</i> , vv. 556-9: 120 <i>Bacantes</i> , vv. 80, 188, 536: 243 <i>Ifigenia en Áulide</i> , vv. 1521-1531: 27, 131-144 <i>Ifigenia en Táuride</i> , vv. 1234-1282: 27, 131-144 <i>Ifigenia en Táuride</i> , vv. vv. 1125-31: 124 <i>Ifigenia en Táuride</i> , vv. 1446-61: 216 <i>Hipólito</i> : 222 <i>Medea</i> , vv. 1171-7: 255-6
Heródoto	1.105.8-12: 33 3.37: 206 4.35.3: 198 4.13-16: 198 6.35: 128 6.105.2: 126, 127 6.105.3: 114, 126 8.64 y 121: 128
Hesíodo	<i>Teogonía</i> : 28, 55-80, 86, 93, 95, 100 v. 35: 43 vv. 225-37: 177 vv. 238-47: 176 vv. 453-500: 65 vv. 535-616: 64, 77 vv. 655-664: 63-64 vv. 901-3: 152 vv. 940-2: 243 <i>Trabajos y Días</i> : 56, 58, 59, 68-80 vv. 8-10: 78 vv. 180-196: 70-1 vv. 202-211: 72-73 <i>Scutum</i> v. 441: 269
Himno a los Dáctilos Ideos	(<i>IG</i> XII 9, 259): 27, 46, 54, 165-208

Himno Díteo al Kouros	27, 165-208
<i>Himno a Pan</i> de Epidauro	(= <i>IG IV</i> ² 1.130): 117, 123
<i>Himnos Homéricos</i>	<p><i>HH Dioniso</i> (I): 33, 44, 269, 274 <i>HH Deméter</i> (II): 32, 44, 64, 100 vv. 490-5: 104-6 <i>HH Apolo</i> (III): 19-20, 32, 44, 59, 81, 83, 93, 103, 104, 263, 269 v. 119: 184 v. 127ss.: 222 vv. 146-8: 8-9 vv. 165-72: 8-9 vv. 20, 188-206 y 514-519: 214 vv. 194-203: 216 vv. 156-176: 276 <i>HH Hermes</i> (IV): 32, 44, 59, 67, 81, 97, 101-3, 268, 272 vv. 1-3: 227 v. 20: 184 v. 172: 261 <i>HH Afrodita</i> (V): 28, 31-54, 249 v. 19: 215 vv. 18-20: 211 vv. 29-32: 35 vv. 58-60: 37 vv. 76-77: 38-39 vv. 100-106: 39-40 vv. 117-27: 221 vv. 196-201: 41 <i>HH Dioniso</i> (VII): 54, 67, 274 <i>HH Ares</i> (VIII): 28, 96, 97, 267-277 vv. 9-17: 274 <i>HH Ártemis</i> (IX): 83 <i>HH Atenea</i> (XI): 269, 274 <i>HH Hera</i> (XII): 67, 274 <i>HH Deméter</i> (XIII): 83, 274 <i>HH Madre de los dioses</i> (XIV): 274 <i>HH Heracles</i> (XV): 20, 274 <i>HH Asclepio</i> (XVI): 20, 274 <i>HH Dióscuros</i> (XVII): 20, 203, 274 <i>HH Hermes</i> (XVIII): 83 <i>HH Pan</i> (XIX): 27, 97, 120, 123, 249-266, 268 <i>HH Hefesto</i> (XX): 274 <i>HH Apolo</i> (XXI): 269, 274</p>

HH Poseidón (XXII): 274
HH Zeus (XXIII): 274
HH Hestia (XXIV): 269, 274
HH a las Musas y a Apolo (XXV), 1-5: 214
HH Dioniso (XXVI): 269, 274
HH Artemis (XXVII) 12-20: 214-215
HH Atenea (XXVIII): 64, 98, 102-3, 105, 268
vv. 1-5: 102-3
HH Hestia (XXIX): 268, 269
HH Dióscuros (XXXIII): 20, 203-4, 259

Himnos Órficos

Proemio (vv. 20-22): 201, 204, 235-239, 246
himno órfico 1: 233, 236
himno órfico 5: 97, 241
himno órfico 6: 233, 235, 241
himno órfico 8: 233, 234, 241
himno órfico 10: 241
himno órfico 11: 27, 249-266
himno órfico 12: 235
himno órfico 15: 203-4
himno órfico 17.9: 230
himno órfico 21: 241
himno órfico 22.10: 230
himno órfico 23.7: 230
himno órfico 24: 230, 234
himno órfico 27: 244
himno órfico 29: 235, 244
himno órfico 30: 235
himno órfico 31: 203, 234, 235
himno órfico 34: 103
himno órfico 38: 202-4
himno órfico 39: 202
himno órfico 42: 230, 235,
himno órfico 44: 243-4
himno órfico 49: 211
himno órfico 50: 244
himno órfico 52: 244
himno órfico 53: 233
himno órfico 54: 237
himno órfico 55: 244
himno órfico 64: 241
himno órfico 71: 211
himno órfico 76: 234
himno órfico 79: 234

	himno órfico 84: 234
	himno órfico 85: 195
	himno órfico 86: 241
	himno órfico 87: 241, 254
Homero	<i>Ilíada</i> : 18, 31, 66, 68, 175
	1.188: 42
	1.472-4: 47
	2: 87, 100
	4.169-70: 42
	5.31 y 455: 268, 276
	8.124 y 316: 42
	9.69: 72
	9.160: 72
	9.186: 39
	14: 44
	16.22, 52 y 55: 42
	16.180-6: 221
	17.83: 42
	18.22: 42
	18.479-480 y 607-8: 271
	19. 193 y 248: 150
	20.307-8: 42, 44
	22.43: 42
	23: 87
	23.46-7: 42
	24.90-1: 42
	<i>Odisea</i> : 66
	1.1: 259
	1.394: 72
	5.299-312: 50
	6.102-9: 224
	8.266-366: 38, 44
	8.267: 261
	9-12: 88
	23.310-341: 88, 99
<i>IC</i> iii	4.8: 184, 185
<i>IG</i> XII	9, 259: 32, 165-208
Isidoro	<i>Himnos a Isis</i> : 103
<i>LSAM</i>	28, 33, 69, 24A, 24B: 18-19

<i>LSCG</i>	8, 62: 19
<i>LSCGS</i>	46, 91, 121: 19
Luciano	<i>Περὶ ὀρχήσεως</i> 16: 122
<i>Oráculos Caldeos</i>	23
Ovidio	<i>Metamorfosis</i> : 88
<i>Papiros Mágicos</i>	233
Parménides	fr. B12 (VS D-K): 272
Pausanias	1.28.4: 127 1.32.7, 10-4: 127 1.36.2: 118 3.23.1.8-10: 33-34 5.7.6-7: 197-8 5.7.7.7-5.7-10.1: 198-200, 205 5.8.1: 200 9.19.5: 200-1 10.19.3: 153 10.23.7: 123
Píndaro	<i>O.</i> 2.1-6: 48-9, 198 <i>O.</i> 3.13-34: 198 <i>O.</i> 6: 32 <i>O.</i> 6.1-4: 52-4 <i>P.</i> 1.73-80: 48 <i>P.</i> 3.77-9: 116 <i>N.</i> 2.1-3: 20 <i>N.</i> 11.1-2: 35 <i>I.</i> 8.56a-60: 50, 54 <i>I.</i> 8.61-2: 51 fr. 52b Maehler (Peán 2): 48 fr. 52k (Peán 9): 272 fr. 70b (Ditirampos): 269 fr. 75.9-12 (Ditirampos): 269 fr. 76 (Ditirampos): 269, 277 fr. 77 (Ditirampos): 277 frr. 95-100 Maehler: 116-7, 120, 123 fr. 122.15: 37
Platón	<i>Cratilo</i> 400e: 62

	<p><i>Epinomis</i> 991b y ss.: 90 <i>Euthyphr.</i> 12a: 66 <i>Euthyphr.</i> 14d-15a: 67 <i>Ión</i> 534c4: 122 <i>Leyes</i> 700b: 16, 66 <i>República</i> 607a: 16 <i>Timeo</i> 40c: 91</p>
PMG	887 (= escolio ático a Pan): 116-7, 123
Proclo	<p><i>Chrestomathía apud Phot. Bibl.</i> 239.320a9-a20: 24-25, 122, 150 <i>Himnos</i>: 22-23, 86, 227, 233, 267, 277 <i>In Tí. ad</i> 34b: 229</p>
Safo	<p>Fr. 1: 84 Fr. 44 vv. 32-4: 32, 46-8, 53</p>
SH	fr. 21: 271-2
Simónides	Elegía de Platea: 48
Sinesio	<i>Himnos</i> : 22
Sófocles	<p><i>Antígona</i> vv. 100ss. y vv. 1115-52: 115 <i>Áyax</i> vv. 479-80: 118 <i>Áyax</i> vv. 646-92: 118, 122 <i>Áyax</i> vv. 693-705: 27, 111-129, 119-120 <i>Edipo Rey</i> vv. 1098-1102: 124 <i>Traquinias</i> vv. 205-24: 115</p>
Tucídides	(3.104.): 19-20

Los autores

Luisina Abrach

Profesora y Licenciada en Letras, ambos títulos otorgados por la Universidad de Buenos Aires. Becaria de doctorado del Conicet. Su área de investigación son los *Himnos Órficos*. Se desempeña como profesora Ayudante Interina (AYP3) de Literatura Griega en la carrera de Letras de la UNCo y como adscripta en la cátedra Lengua y Cultura Griega I-V (Torres) de la carrera de Letras (FFyL-UBA). Sus trabajos publicados hasta el momento están en estrecha relación con estos proyectos.

Alejandro Abritta

Licenciado en Letras y Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario de doctorado del Conicet, y su área de investigación es la métrica griega antigua. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre estos temas, y también sobre la himnodia hexamétrica en la Grecia Antigua desde la época arcaica hasta la imperial. Es autor del libro *κόσμον ἐμῶν ἐπέων ἀπατηλὸν* ["El engañoso orden de mis palabras"]: *Un análisis coral del poema de Parménides, con traducción y comentario textual* (FFyL-UBA).

Rodolfo Pedro Buzón

Licenciado en Letras con orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Filosofía por la

Universidad de Heidelberg. Su tesis doctoral versó sobre la epistolografía griega en el período ptolemaico. Se desempeñó como Profesor Regular Titular de Filología griega en la UBA y Profesor Titular Ordinario de Lengua y Cultura Griega II en la UCA y como investigador del Conicet. Fue Director del Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Sus áreas de investigación son la Filología griega y la papirología, la paleografía y la epigrafía griega y latina.

Pablo Alejandro Cardozo

Licenciado en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Adscripto de la cátedra Lengua y Cultura Griega I-V (Torres). Es miembro de Proyectos UBACyT, presentó trabajos en congresos nacionales e internacionales y publicó artículos en revistas y libros académicos sobre himnodia griega y la lírica de Píndaro.

Débora Center

Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Psicología Cognitiva y Aprendizaje (FLACSO-UAM). Actualmente se desempeña como Profesora y Coordinadora del área de Lengua y Literatura en colegios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. También es Ayudante de Primera de Lengua y Cultura Griega I-V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Gastón Alejandro Prada

Profesor de Enseñanza Media y Superior en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Ha trabajado como investigador estudiante en proyectos de investigación UBACyT, sobre todo en tópicos filosófico-políticos de la época Arcaica. Ha participado en la cátedra Lengua y Cultura Griega I-V (Torres) y actualmente es adscripto a la cátedra de Historia de la Filosofía Antigua (UBA).

Marcela Alejandra Ristorto

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Doctora en Letras por la Universidad Nacional del Sur, dirigida por el Dr. Rodolfo Buzón y el Dr. Daniel Torres. Ha obtenido el título de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por el Dr. Daniel Torres. Es Directora del Centro de Estudios Helénicos de la UNR. Sus áreas de investigación son la tragedia de Sófocles, especialmente los himnos trágicos. Es Profesora Asociada y Jefa de Trabajos Prácticos en la UNR.

María Alejandra Rodoni

Profesora y Licenciada en Letras. Se desempeña como Profesora Adjunta de la asignatura Lengua y Cultura Griega II en la Universidad Nacional del Sur. Cursa el Doctorado en Letras en la misma universidad, con la dirección del Dr. Daniel Torres. Su área de investigación es la himnodia helenística, especialmente la de Calímaco, junto con el drama ático.

Daniel Alejandro Torres

Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la UNLP. Se desempeñó como Profesor Adjunto de Cultura Clásica en la Universidad Nacional del Sur. Actualmente es Profesor Titular de Filología Griega y Profesor Adjunto de Lengua y Cultura Griega I-V en la Universidad de Buenos Aires e Investigador Independiente del Conicet. Es autor de los libros *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes* (FFyL-UBA) y *Método filológico-didáctico para el estudio del griego clásico* (FFyL-UBA) y de numerosos artículos en revistas y volúmenes nacionales e internacionales. Su área de investigación ha sido la lírica arcaica, en particular la de Píndaro, y el lenguaje poético-mitológico de la Grecia Antigua.

