



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DE DOCTORA EN LETRAS

PERSPECTIVA RELIGIOSA Y RENOVACION LITERARIA EN LOS
HIMNOS DE CALIMACO

MARÍA ALEJANDRA RODONI

BAHIA BLANCA

ARGENTINA

2017

PREFACIO

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado Académico de Doctor en Letras de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito del Departamento de Humanidades durante el período comprendido entre el 24/02/2004 y el 08/11/2017, bajo la dirección del Dr. Daniel Alejandro Torres, U.B.A.



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el / / , mereciendo
la calificación de(.....)

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento al Dr. Daniel Alejandro Torres, mi director de tesis y mentor, por sus enseñanzas, su dedicación y paciencia en la elaboración de esta tesis, además de por haberme hecho descubrir a Calímaco, un poeta excepcional. También quiero agradecer a mis profesoras y amigas María del Carmen Cabrero y Viviana Gastaldi, por su inmensa generosidad, apoyo, aliento y consejos, así como el interés y estímulo de mis colegas y amigos. También quiero manifestar mi gratitud a la Universidad Nacional del Sur, la institución a la que pertenezco y en la que he podido crecer en el desarrollo de mi actividad docente e investigadora, y a todos mis profesores de lenguas y literaturas clásicas, con un especial recuerdo del gran profesor y ser humano que era el Dr. Antonio Camarero Benito. A todos los que me enseñaron algo en este camino, muchas gracias. Y por supuesto, agradezco a mi familia por su sostén, paciencia, comprensión y cariño en estos años: a ella, especialmente a mis hijos Macarena y Agustín, les dedico mi trabajo.

Resumen

La presente tesis consiste en el análisis de los *Himnos* de Calímaco, en particular los llamados “diegéticos” (o “no miméticos”), es decir, los *Himnos* 1, 3 y 4, cuya posibilidad de *performance*, especialmente la de tipo cultual, ha sido generalmente descartada por la crítica tradicional. En ellos, sin embargo, es posible encontrar no solo marcas de oralidad y *performance*, sino también la presencia de la tradición mítica y religiosa griega estrechamente relacionada con la vivencia helenística de las *performances* poéticas y culturales. También consideramos los elementos orientales de los *Himnos*, propios del nuevo ámbito egipcio de la cultura griega alejandrina, que con frecuencia han sido ignorados.

A partir del desarrollo de los enfoques recientes en la investigación sobre la poesía helenística y su relevancia cultural, especialmente la poesía de Calímaco, nos proponemos articular el estudio de la literatura griega arcaica y clásica con la literatura helenística, mediante el examen del tratamiento calimaqueo de las fuentes poéticas; y verificar los procesos de continuidad y transformación en la tradición poética griega sobre la base de la representación del contexto cultural y religioso, confrontando los textos poéticos con testimonios del contexto. Sostenemos la continuidad de la lírica arcaica a la poesía helenística con la necesaria adaptación al medio alejandrino; y la necesidad de superar la imagen de la poesía helenística y alejandrina como productos de una etapa decadente de la civilización griega, y de recuperar la relevancia del período alejandrino en los aspectos de transmisión y recomposición poéticos. También procuramos una visión integradora de la obra de Calímaco con su contexto mediante el examen de testimonios y fuentes secundarios, en el afán de superar la visión de la crítica tradicional, que considera al poeta alejandrino como un erudito aislado de su época.

Abstract

This thesis analyses the *Hymns* of Callimachus, in particular the so-called diegetics (or "non-mimetics"), that is to say, *Hymns* 1, 3 and 4, whose possibility of performance, specially the cultic type, has been generally discarded by traditional criticism. In them,

however, it is possible to find not only marks of orality and performance, but also the presence of Greek mythological and religious tradition closely related to the Hellenistic experience of poetic and cultic performances. We also consider the Eastern elements of the *Hymns*, typical of the new Egyptian scope of Greek Alexandrian culture, which have often been ignored.

From the development of recent approaches to research on Hellenistic poetry and its cultural relevance, especially Callimachus' poetry, we propose to integrate the study of archaic and classical Greek literature with Hellenistic literature, by examining Callimachus' treatment of poetic sources; and to verify the processes of continuity and transformation in the Greek poetic tradition based on the representation of the cultural and religious context, confronting the poetic texts with testimonies of the context. We maintain the continuity from the archaic lyric to the Hellenistic poetry with the necessary adaptation to the Alexandrian environment; and the need to overcome the image of Hellenistic and Alexandrian poetry as products of a decadent stage of Greek civilization and to recover the relevance of the Alexandrian period in the aspects of poetic transmission and recomposition. We also seek to integrate Callimachus' work with its context through the examination of testimonies and secondary sources, in an effort to overcome the vision of traditional criticism, which considers the Alexandrian poet as an isolated scholar of his time.

Prefacio	1
Agradecimientos	2
Resumen/Abstract	3
INTRODUCCIÓN	10
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO	14
I.1 LA CLASIFICACIÓN DE LOS <i>HIMNOS</i> EN LA CRÍTICA ACTUAL: EL PROBLEMA DEL CARÁCTER MIMÉTICO Y LA <i>PERFORMANCE</i>	16
I.2 MARCAS DE PERFORMANCE EN LOS <i>HIMNOS</i> DE CALÍMACO	86
I.2.1 Indicaciones de la existencia de una audiencia	86
I.2.2 Diálogos con los dioses (apóstrofe)	92
I.2.3 Fijación del hablante en tiempo y espacio	98
I.3 LOS <i>HIMNOS</i> “MIMÉTICOS”	102
I.4 LA CLASIFICACIÓN DE LOS <i>HIMNOS</i>	113
EL <i>HIMNO</i> A <i>ÁRTEMIS</i>	115
1. ESTRUCTURA Y CONTENIDO	115
1.1. ESTRUCTURA HÍMNICA	115
1.2. ESTRUCTURA TEMÁTICA	117
2. COMENTARIO	118
2.1. EVOCACIÓN	118
2.2. PARTE DESCRIPTIVO-NARRATIVA	119
2.2.1. Primera parte: desarrollo de la diosa	119
2.2.1.1. El “programa”: escena con Zeus	119
2.2.1.2. El itinerario de Ártemis	120
2.2.1.2.1. Diosa cazadora	120
2.2.1.2.2. Diosa justiciera	122
2.2.1.3. El poeta y su canto	128
2.2.1.4. Ártemis como Musa (I)	130
2.2.1.5. En el Olimpo	131
2.2.1.6. El Coro (I)	133

2.2.2. Segunda parte: Realización del poder de Ártemis en el mito y en el culto	134
2.2.2.1. Ártemis como Musa (II)	134
2.2.2.2. Ártemis en el mito: sus compañeras de caza	135
2.2.2.3. Ártemis en el culto: ciudades y santuarios	136
2.2.2.3.1. Ártemis colonizadora: Hegemone	137
2.2.2.3.2. Ártemis “domesticadora”: Hemera	139
2.2.2.3.3. El santuario por excelencia: Éfeso	141
2.2.2.3.4. El Coro (II)	143
2.2.2.3.5. Ártemis y los puertos	145
2.3. CIERRE Y PETICIÓN	146
2.4. EL POEMA INFINITO	147
2.5. OCASIÓN	149
2.6. EL CORO Y SU PAPEL CIVILIZADOR.....	150
3. CONCLUSIÓN	153
EL HIMNO A DELOS	157
1. ESTRUCTURA Y CONTENIDO.....	157
1.1 ESTRUCTURA HÍMNICA	157
1.2 ESTRUCTURA TEMÁTICA Y FORMAL	158
2. COMENTARIO	162
2.1 EVOCACIÓN	162
2.2 PARTE DESCRIPTIVO-NARRATIVA.....	166
2.2.1 Preludio: descripción de la isla.....	166
2.2.2 Primera parte: la isla antes del nacimiento del dios: los orígenes	172
2.2.3 El itinerario de Leto	178
2.2.3.1 El enojo de Hera	178
2.2.3.2. Itinerario de Leto (I): Arcadia y Beocia	180
2.2.3.2.1 La primera profecía: Tebas	182
2.2.3.3 Itinerario de Leto (II): Acaya y Tesalia.....	188
2.2.3.3.1 El Peneo	189
2.2.3.4. Itinerario de Leto (III): las islas	196
2.2.3.4.1 La segunda profecía: Cos.....	197

2.2.3.4.2 La clave egipcia.....	214
2.2.4 El nacimiento	224
2.2.4.1 La hospitalidad de Asteria.....	224
2.2.4.2 La cólera de Hera: su fin.....	228
2.2.4.2.1 El aviso de Iris.....	228
2.2.4.2.2 Iris: la perra de Ártemis	230
2.2.4.2.3 El discurso final de Hera.....	232
2.2.4.3 Nacimiento de Apolo y glorificación de Delos.....	234
2.2.4.3.1 Los cisnes	234
2.2.4.3.2 Nacimiento y Delíades	238
2.2.4.3.3 La transformación de Delos.....	244
2.2.5 Los ritos en la isla: pasado y presente	247
2.2.5.1 Las primicias.....	247
2.2.5.2 Los Hiperbóreos.....	255
2.2.5.3. Canto y danza	260
2.2.5.3.1 Teseo y géranos	264
2.2.5.3.2 El salto de Teseo: Baquílides	268
2.2.5.3.3 El salto de Asteria: Calímaco	272
2.2.5.4 El ritual de los marineros.....	274
2.2.5.4.1 El navegante	276
2.2.6 El coro.....	280
2.3 SALUDO FINAL Y CIERRE	283
2.3.1 Hestia de las islas	284
2.3.2 Un nuevo centro.....	285
2.3.3 La nueva tierra hiperbórea.....	291
2.3.4 La presencia de Ártemis.....	294
3. OCASIÓN	303
4. CONCLUSIÓN	305
EL HIMNO A ZEUS	307
1. ESTRUCTURA Y CONTENIDO.....	308
1.1. ESTRUCTURA HÍMNICA	308

1.2. ESTRUCTURA TEMÁTICA.....	310
2. COMENTARIO	311
2.1 EVOCACIÓN	311
2.2 PARTE DESCRIPTIVO-NARRATIVA.....	323
2.2.1 Sección arcadia: el nacimiento de Zeus	323
2.2.1.1 Parrasia	323
2.2.1.2 Arcadia árida	327
2.2.1.3 Invocación a Gea: brotan las aguas. Baño del dios	331
2.2.1.4 Neda y su río	333
2.2.2 Sección cretense: crianza de Zeus	335
2.2.2.1 Traslado de Zeus a Creta. Onfalia	335
2.2.2.2 La crianza de Zeus.....	337
2.2.2.2.1 Las ninfas Melias	338
2.2.2.2.2 Los Curetes (I)	343
2.2.2.2.2.1 El Himno a Zeus de Palaikastro.....	348
2.2.2.2.3 Los Curetes (II).....	358
2.2.3 La clave egipcia (I): nacimiento y crianza.....	359
2.2.4 Crecimiento de Zeus y llegada al poder	364
2.2.4.1 Rápido crecimiento del dios y llegada a la adolescencia	364
2.2.4.2 Llegada al poder y obtención del cielo como morada	367
2.2.4.2.1 Los poetas	370
2.2.4.2.2 “Las obras de tus manos”	375
2.2.5 Prerrogativas de Zeus	377
2.2.5.1 El águila.....	377
2.2.5.2 Los reyes	378
2.2.5.3 Encomio de “nuestro rey”.....	391
2.2.6 La clave egipcia (II): crecimiento y soberanía	394
2.3 SALUDO Y PETICIÓN FINAL.....	400
3. OCASIÓN.....	405
4. CONCLUSIÓN	408
CONCLUSIÓN GENERAL	411

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	414
ABREVIATURAS	414
EDICIONES Y FUENTES	415
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	416

Introducción

El período helenístico, particularmente el alejandrino, se caracteriza por ser época de confluencias, principalmente de las culturas griega y egipcia. En ella se opera una síntesis cultural, caracterizada por la continuidad y afianzamiento de la tradición cultural griega arcaica y clásica en el ámbito de Egipto helenizado. Este período de la cultura ha sido generalmente considerado por la crítica de los siglos XIX y XX como una etapa de decadencia y corte con la tradición griega precedente. El poeta alejandrino es representado como un erudito, recopilador de textos de épocas anteriores, aislado de su tiempo. Calímaco no escapa a esta calificación, y su obra (como la de otros poetas contemporáneos suyos), especialmente sus *Himnos*, ha sido juzgada como una simple imitación o reconstrucción de ritos y reelaboración de textos antiguos. Él mismo es considerado parte de un círculo privilegiado de *literati*, al que están reservados sus poemas, enteramente dedicados al culto de la poesía escrita. Lejos de estar destinado a la *performance* ritual, el poema hace de la labor de la poesía un acto religioso. La principal característica del poema es la autorreferencialidad: este refiere permanentemente a sí mismo, en lugar de a la acción externa y ritual en que están comprometidos los poetas arcaicos. Falta de compromiso y aislamiento son las principales características del poeta alejandrino para la crítica tradicional. La índole de la poesía calimaquea contribuye a esta visión, por su complejidad, su manejo de los géneros, la riqueza de sus referencias y juegos literarios. Por ello el poeta es considerado un ser refinado, racionalista, volcado al juego erudito, y por tanto, un escéptico que hace uso del mito como de un recurso literario más. Toda religiosidad es excluida, al punto de estimarse que Calímaco “no considera seriamente problemas religiosos.”¹

¹ Depew (1993: 71). A la visión tradicional de la crítica ha contribuido no poco la división tajante, también tradicional, entre himnos culturales e himnos literarios, que excluye la dimensión literaria de los primeros, y la cultural de los últimos. Furley & Bremer (2001: 1.2-3) hacen una separación estricta entre ambos, al afirmar que hay una diferencia pragmática de énfasis y propósito entre el himno de culto y la pieza literaria, aunque ambas sean de tema religioso. El himno de culto es una forma de adoración dirigida directamente a ganar la buena voluntad del dios y a asegurar su asistencia o favor, en tanto que la literatura concierne al entretenimiento e ilustración de la audiencia a la que se dirige: puede tratar de los dioses pero no se dirige directamente a ellos y no dedica sus recursos a asegurar algo de la divinidad a través de su *performance*. Por eso ellos consideran que los *Himnos* de Calímaco eran puramente literarios en intención, aunque reconocen que contienen una gran cantidad de tradición auténtica sobre títulos reales de culto y forma de adoración a los dioses; y que fueron compuestos, como el resto de su obra, para los *literati* de Alejandría y otros lugares, que podían apreciar sus alusiones a variantes míticas oscuras y sus ingeniosas combinaciones de formas poéticas

Debido a esto, sus *Himnos* plantean un problema, ya que tienen el tema religioso como componente fundamental. La visión tradicional de la crítica es que, a diferencia de los *Himnos Homéricos* y de Píndaro, los *Himnos* de Calímaco nunca fueron ejecutados en un contexto cultural, sino que, para conformarse a la convención genérica, Calímaco simula las condiciones de la *performance* ritual, cultural y colectiva, al tiempo que está ansioso por definir y sostener su identidad individual como *poeta doctus* alejandrino.²

Para explicar el componente religioso de los *Himnos* se utiliza el concepto de mimesis, y se los clasifica tradicionalmente en “miméticos” (los *Himnos* 2, 5 y 6), que son los que registran marcas de *performance* más evidentes, aludiendo a festividades y/o ritos diversos, y “no miméticos” (los *Himnos* 1, 3 y 4). Los primeros simulan, según la visión tradicional de la crítica, un contexto performativo, ocasional, ya que hay una pérdida de los contextos originales de *performance*, circunstancia común a los poetas helenísticos. En ellos hay una ficción de *performance* ritual, y el poema no refiere a un contexto religioso, que ya no existe, sino que refiere a sí mismo, como ya señalamos. El segundo grupo es el de *Himnos* “no miméticos” o “diegéticos”, en los cuales el elemento narrativo es más importante. Por su estructura presentan similitudes con los *Himnos Homéricos* considerados “himnos rapsódicos” por estudiosos como A. M. Miller y Race, que los caracterizan como composiciones más impersonales y cuya intención es cantar sobre el dios (describen al dios en tercera persona, y están más interesados en relatar los atributos y logros del dios que en obtener ningún pedido específico), opuestos a los llamados “himnos de culto” (y están más interesados en relatar los atributos y logros del dios que en obtener ningún pedido específico).³ En el caso de los *Himnos* de Calímaco, estos presentan características dispares, no solo de los *Himnos Homéricos*, sino también de otro tipo de composiciones, como los himnos culturales epigráficos.⁴

más tempranas y de dialectos (Furley & Bremer, 2001:1. 46). Afortunadamente, como observa Alonge (2006: 72 y n. 7), hay una creciente aceptación entre los críticos del hecho de que los himnos de culto, por un lado, y los himnos literarios, por otro, no son categorías puras.

² Henrichs (1993: 129).

³ Furley & Bremer (2001: 1.42-43) advierten sobre efectuar una división tajante entre ambos grupos de himnos, ya que incluso en los “himnos rapsódicos”, por ejemplo, el poeta formula una solicitud a la deidad involucrada; sin embargo consideran que los “himnos rapsódicos” estaban más vinculados con el género de la épica que con su carácter como himnos, y que no constituían himnos de culto en ningún sentido real. Por su parte, Hunter & Fuhrer (2002: 146) señalan que la distinción entre himnos rapsódicos e himnos culturales se desbarató bastante antes del período helenístico, y que desde el siglo IV a.C. en adelante ocupaban un lugar genuino en la *performance* cultural.

⁴ Cf. Furley & Bremer (2001: 1.45-47) y Vamvouri Ruffly (2004: 45-72).

El presente trabajo consiste en el análisis de los *Himnos* de Calímaco, deteniéndonos en los denominados “diegéticos” (o “no miméticos”), considerados, por su similitud con los himnos de tipo rapsódico, como los menos apropiados para una *performance*, especialmente de tipo cultural. Sin embargo en su obra es posible encontrar marcas de oralidad y *performance*, así como la presencia de la tradición religiosa y mítica de Grecia, no sólo como alusión “erudita”, sino estrechamente relacionada con la *performance* poética, en una conexión viva y vigente, quizá no con la modalidad de la época arcaica, pero sí con una vivencia nueva de la misma. También apuntamos a rescatar los elementos orientales, propios del nuevo ámbito egipcio de la cultura griega, como parte integrante fundamental de esta nueva época, frecuentemente excluidos por un prejuicio anti-oriental, que defiende la visión de la cultura griega como un emblema puro de Occidente, y que quizá por ello considera decadente la poesía helenística.

Partimos de la hipótesis de la continuidad de la lírica arcaica a la poesía helenística en los aspectos de composición, *performance* y transmisión, con la necesaria adaptación al medio alejandrino; y de la necesidad de superar la imagen de la poesía helenística y alejandrina como productos de una etapa decadente de la civilización griega, y de recuperar la relevancia del período alejandrino en los aspectos de transmisión y recomposición poéticos. Además, intentamos plantear un enfoque que tienda a integrar la obra de Calímaco con su contexto mediante el examen de testimonios y fuentes secundarios.

Nuestros objetivos son, a partir del desarrollo de los enfoques recientes en la investigación sobre la poesía helenística y su relevancia cultural, especialmente la poesía de Calímaco, articular el estudio de la literatura griega arcaica y clásica con la literatura del período helenístico, mediante el examen del tratamiento calimaqueo de las fuentes de la tradición poética; y verificar los procesos de continuidad y transformación en la tradición poética griega sobre la base de la representación del contexto cultural y religioso, confrontando los textos poéticos con testimonios del contexto.

Como metodología de trabajo, nos proponemos transferir al estudio del período helenístico los enfoques interdisciplinarios que desde los años '80 y '90 se vienen aplicando al estudio de las épocas arcaica y clásica, mediante la indagación de fuentes epigráficas y papirológicas que presentan una realidad concomitante con la reflejada en la poesía de su tiempo.

La metodología a aplicar se basa en el análisis filológico de los textos, que comprende: cotejo de ediciones críticas autorizadas, cotejo de fuentes literarias y cotejo de testimonios arqueológicos, papiroológicos y epigráficos. Para el examen de fuentes se atiende a los criterios de las ciencias de la cultura, que implican la atención al medio socio – cultural en sus variadas manifestaciones, supeditando la interpretación de los textos al conjunto de los testimonios, dando lugar a una investigación de carácter histórico cultural, lo que implica una acepción amplia del término “literatura”, no ceñido a las manifestaciones poéticas, sino más adecuado al sentido estricto de la disciplina filológica, cuyo objeto de estudio abarca toda producción textual.

Seguimos el marco teórico de la “poética cultural” o “neohistoricismo”. Siguiendo este marco, el estudio filológico que se propone busca integrar la representación poética con el marco de referencias del contexto, tomando en consideración diferentes testimonios de la difusión de cultos y usos religiosos para la interpretación de los *Himnos*. En este sentido, se examinarán, entre otros testimonios epigráficos, las inscripciones editadas por Sokolowski (1955, 1962, 1969) que muestran la articulación entre la ley cívica y la ley religiosa, y su incidencia para la interpretación de los *Himnos* de Calímaco, poemas en los que convergen el tema de la reflexión poética y crítica con la remitologización de las prácticas y usos religiosos de su tiempo. Se propone investigar la consolidación de la actitud crítica con respecto al material mitológico heredado, concomitante con el progresivo desarrollo de la escritura y la consecuente reflexión sobre la naturaleza y función de la poesía como representación del contexto sociocultural.

Analizaremos, como ya hemos dicho, los *Himnos* denominados “diegéticos”, comenzando por los más extensos: el *Himno a Ártemis* y el *Himno a Delos*, finalizando con el *Himno a Zeus*. Debo aclarar que el orden en que fueron analizados los *Himnos* obedeció, en principio, a motivos coyunturales del desarrollo de la tesis; pero finalmente decidí mantenerlo, ya que de esta forma el capítulo final se dedica al dios más universal, lo que me fue señalado por el Dr. De Sanctis, a quien agradezco la observación.

I. Estado de la cuestión y marco teórico

La obra del poeta helenístico Calímaco ha sido objeto, a lo largo de la mayor parte del siglo XX, de un prejuicio que, originado en la época victoriana, ve a la literatura helenística como declinación de la de los períodos arcaico y clásico,¹ prejuicio que se ha mantenido hasta casi concluido el siglo XX. La crítica tradicional ve en esta fase de la cultura una etapa de decadencia y corte con la tradición griega anterior, simbolizada fundamentalmente por la imagen del poeta alejandrino como un erudito, recopilador de textos de épocas anteriores, aislado de su época en una “torre de marfil.” A esta visión ayuda la índole de la poesía calimaquea: su complejidad, el conocimiento de los géneros de que hace gala el poeta, la riqueza de sus referencias y juegos literarios. Atendiendo principalmente a estos rasgos, el poeta es considerado un ser refinado, racionalista, y por tanto, un escéptico que hace uso del mito como de un recurso literario más. El poeta es rotulado como un intelectual erudito, con una formación libresca, alejado del gran público en general, y cuya audiencia consiste en un grupo reducido de *literatti*, único capaz de apreciar la sutileza y complejidad de su obra. El acceso a la obra del poeta es por la lectura silenciosa, o en el círculo reducido de la corte. Tal semblanza parece especialmente aplicable a Calímaco, cuya actividad en el Museo alejandrino es bien conocida, por lo cual tuvo a su disposición de manera especial el acervo bibliográfico de la literatura griega de tiempos pasados. De tal modo, a través de la figura de Calímaco y de otros representantes del período, existe la visión ampliamente difundida (y no suficientemente fundamentada) de una literatura helenística separada y enfrentada a la tradición literaria anterior, y no como continuadora natural de ésta última.

La crítica victoriana condenó su “artificialidad y falta de inspiración” (Cameron, 1995: 29); ese prejuicio contra la poesía postclásica se transfirió a los críticos modernos racionalizado en su afirmación de que los poetas helenísticos compusieron, en forma diferente, para una audiencia diferente. Es dable apreciar la posición “tradicional” sobre la literatura helenística en los manuales de literatura griega; así, por ejemplo: “La poesía de la era helenística... fue

¹ Cameron (1995: 29). Para el prejuicio que concibe al helenismo como ocaso y decadencia del clasicismo, cf. Gadamer (1993: 356).

en cualquier caso de tono intensamente intelectual” (Easterling *et al.*, 1990: 589). Esa característica necesariamente (parece ser la conclusión) aleja al poeta de su público:

“la posición del escritor había cambiado fundamentalmente hacia el siglo III: la poesía en particular ya no era escrita sobre todo para que la representación pública sirviera a las necesidades de los festivales y competiciones religiosas o las ocasiones ceremoniales, y su público ya no buscaba necesariamente en ella la explicación de cuestiones sociales y la instrucción, sino el entretenimiento. Ahora la poesía se convierte, por vez primera, en Literatura propiamente dicha para que circule privada y selectivamente, y el escritor ya no se vio obligado por esperanzas que no fueran las de su público inmediato: lo que escribía, y cómo, era cuestión de su propia elección e inspiración personal, y adquirió una libertad innovadora sin precedentes.

...la poesía había experimentado un giro radical de dirección durante el período helenístico. Ahora se escribía para su propio público reservado, principalmente una minoría selecta relacionada o asociada a una corte real, para la cual las artes eran un embellecimiento del poder: este público bastante escogido era culto, en su mayor parte mundano (o al menos consciente de los nuevos horizontes sociales y geográficos del mundo griego en expansión) y a la vez conservador de costumbres y gustos. Como ocurre a menudo con públicos de este tipo, los lectores helenísticos tenían cierto apetito por lo sensacional y por lo refinado, lo sentimental y lo cerebral, y apreciaban los escritos que apelaban a su bastante inteligente sentido de superioridad” (Easterling *et al.*, 1990: 589).

Los críticos modernos, entonces, sostienen que la literatura se retira de lo público a lo privado, y del festival a la biblioteca. La práctica de la literatura es considerada un “juego.” Tal consideración es especialmente visible en el caso de los *Himnos* calimaqueos, a los que se despoja de su función religiosa y ritual (característica del género hímnico), relegándolos a un plano exclusivamente literario.²

El otro tema que separa, en la consideración de la crítica, al poeta helenístico de los poetas griegos anteriores, y que está íntimamente relacionado con su “artificiosidad”, es que desarrolló una poesía cortesana, “con las inevitables adulaciones serviles” (Lévêque, 2006: 107). Se postula como emblemático de este rasgo el *Elogio de Ptolomeo* de Teócrito. Calímaco es incluido en el grupo de los “poetas aduladores”: su *Himno a Delos*, en el que Apolo mismo habla de la divinidad de Ptolomeo, molesta a los críticos. La visión tradicional de los críticos del siglo xx en relación con esta característica de la literatura helenística puede apreciarse en estas palabras de Lévêque:

La alabanza del soberano, a menudo desenfrenada, tomó el lugar que anteriormente había ocupado el amor a la patria. El elogio era tanto directo, realizado con mentiras piadosas, como indirecto, gracias a hábiles comparaciones mitológicas. En tales poemas cortesanos, el estilo

² En este contexto resulta llamativa la observación de P. Lévêque que incluye a la burguesía en la audiencia de los poetas helenísticos, no sólo integrada por los *happy few*; si bien sigue a la crítica tradicional al apartar de ella al *démos*. Lévêque se muestra sorprendido de que esa burguesía pudiese disfrutar las sutilezas de una poesía refinada, pensada para unos pocos (Lévêque, 2006:108).

está a la altura de la inspiración: envarado, frío, repleto de perífrasis rebuscadas o de apóstrofes inútiles (Lévêque, 2006:107).

I.1 La clasificación de los *Himnos* en la crítica actual: el problema del carácter mimético y la *performance*

La visión “tradicional” de la crítica calimaquea es evidente sobre todo en el caso de los *Himnos* de Calímaco, a los que se niega, sistemáticamente, toda posibilidad de *performance*: se trata, según ellos, de composiciones escritas únicamente para ser leídas en un entorno privado e individual,³ en todo caso, para ser recitadas en círculos literarios, principalmente en la corte (Cameron, 1995: 64). Partiendo de esto, existe una clasificación “tradicional” de los *Himnos*, ampliamente difundida y apenas cuestionada (Harder, 1992: 384). Esta clasificación es expuesta claramente por A. Harder en su artículo “Insubstantial voices: some observations on the *Hymns* of Callimachus” (1992). Tomando como premisa indiscutible la “literariedad” absoluta de los *Himnos*,⁴ se divide a los *Himnos* calimaqueos en “miméticos” y “no miméticos”: se incluye en el grupo de “miméticos” (dramáticos) a aquellos *Himnos* que construyen una ficción o imitación de una ceremonia cultual (*Himnos* 2, 5 y 6) – ya que no es posible considerarlos como destinados a una *performance* pública, como cabría esperar para los himnos tradicionalmente dedicados a los dioses –, y los “no miméticos” (*Himnos* 1, 3 y 4), también llamados “diegéticos” (narrativos), en los que predomina una historia o descripción.⁵

La división de los *Himnos* en “miméticos” y “no miméticos” es ampliamente utilizada en distintos comentarios a los *Himnos*, entre ellos, el de F. Williams (1978) al *Himno a Apolo*, el de N. Hopkinson (1984c) al *Himno a Deméter* y el de A. Bulloch (1985) al *Himno al Baño de Palas*. Williams (1978) en la introducción a su comentario al *Himno a Apolo* sostiene enfáticamente que el *Himno* no fue escrito para *performance* en una ceremonia religiosa real, lo que resulta obvio de su forma y su conocimiento esotérico (“esoteric

³ Lo que, según Cameron (1995: 64), constituye un anacronismo manifiesto.

⁴ Según afirma Harder (1992: 384, n.2) “As to all the hymns of Callimachus it has been established long ago and is now generally agreed that these hymns are *not* cult-hymns or otherwise meant for serious religious performance”. En la misma perspectiva, Furley & Bremer (2001:1.46): “The conclusion seems inevitable that Callimachus’ hymns are purely literary in intention, although containing a great deal of authentic lore about actual cult titles and manner of worship of the gods.”

⁵ Harder (1992: 384) observa que las características “miméticas” y “diegéticas” aparecen en todos los *Himnos*, y es la predominancia de un elemento u otro lo que determina su clasificación.

learning”), aunque menciona la creencia, revivida por Fraser (1972: I.653, II.916 n. 289) de que hubiera sido compuesto en conexión con el festival de la *Carneia* en Cirene, e interpretado en público. Williams (1978: 3), sin embargo, se opone a esta postura y sostiene:

The poem, certainly, in my view, purports to describe a celebration of the *Carneia* at Cyrene (though the setting of the narrative frame is suggested only by subtle allusions, such as line 15), at which Apollo manifests himself in order to commend Callimachus’ literary theories; and throughout the *Hymn* Callimachus displays his extensive knowledge of folklore and his deep interest in religious practices (Williams, 1978: 3).

Afirma también que no parece necesario postular la *performance* pública, incluso en la alternativa intelectual de un festival, para explicar el escenario ritual del *Himno*. Su convicción es firme: “The poem is concerned primarily not with politics or religion, but with literature” (Williams, 1978: 3). Apolo es el dios de la poesía, patrono de la ciudad nativa de Calímaco, Cirene, y de su noble familia, los Batíadas; su epifanía es presenciada solo por los elegidos, y el dios es saludado con música y canto coral, y con el *Himno* cantado por Calímaco (vv. 32-96). El poema celebra las virtudes de Apolo en una serie de viñetas, varias etiológicas en forma; culmina en una sección cuidadosamente compuesta sobre la mutua lealtad entre Apolo y la casa de los Batíadas (vv. 65-96), y explica el origen del estribillo que canta el coro (vv. 97-104). En la escena final (vv. 105-113) Apolo, en medio de sus adorantes, rechaza la crítica que susurra *Phthónos*, y la expulsa con el pie, mientras enuncia los principios estéticos calimaqueos; finalmente el poeta saluda al dios (Williams, 1978: 3-4). El autor señala además que, por una serie de referencias en el texto (por ejemplo, a conocimiento popular zoológico – vv. 51, 63, 110 –; a tradiciones locales de la historia cirenaica – vv. 66, 91, 94, etc. –; y reportes literarios de Píndaro y Heródoto de la fundación de la ciudad – vv. 71, 76, 89, etc.), Calímaco esperaba una gran erudición de sus lectores y se dirigía a un pequeño círculo de *cognoscenti* más que al público general: *ὡπόλλων οὐ παντὶ φαείνεται, ἀλλ’ ὅτις ἐσθλός* “Apolo no se muestra a todos, sino al que es bueno”, v. 9 (Williams, 1978: 4).

Hopkinson (1984c), por su parte, en la introducción a su comentario del *Himno a Deméter*, describe el efecto que produce la lectura del *Himno* como la construcción mental de un escenario, un “marco” estilizado de un *crescendo* expectante, un interludio narrativo seguido por un *diminuendo* relajado, y como una escena “realista”, llena de anticipación y

energía. Califica a la voz del hablante como nebulosa y no caracterizada, y ubicada arriba y afuera de la ceremonia, que da instrucciones rituales y pronuncia piadosas plegarias y deseos, pero que también guía a una historia subjetiva y altamente literaria, que finalmente hace re-emerger en el marco ritual. El poeta se oculta aquí tras la voz insustancial del hablante, y somos dejados con un poema *in vacuo*, una narración cuya obvia emoción y subjetividad no tienen referente definible. Según Hopkinson (1984c: 3-4) este es un efecto desconcertante, ya que el escenario es “real”, en tanto que lo hacemos en nuestra imaginación, pero los intentos de establecer un escenario exacto solo confirma el éxito de una ilusión. Es el lector el que construye el marco ritual; y de la forma en que Hopkinson (1984c: 6) presenta el relato de la historia de Erisictón (considerada “moralmente estimulante” dentro de ese marco) al puntualizar rápidamente los ecos verbales homéricos que presenta, esta pierde intensidad dramática y significación religiosa, y queda relegada a un plano puramente literario. La muerte de Erisictón no es relatada, sino que es remplazada por una serie de escenas que enfocan las implicaciones sociales de su enfermedad, lo que es considerado por el autor como una transposición sorprendente de moralidad “moderna,” “burguesa” en un escenario arcaico. Su intento, sin embargo, no quiere ser reduccionista en el análisis de un poema complejo, que presenta elementos cómicos, miméticos e hímnicos (rasgos comunes a los himnos en general, según sostiene Hopkinson, 1984c: 11 n. 4), lenguaje homérico “doricizado” y usado para un tema no épico, interacción entre numerosos préstamos literarios y sus contextos originales, referencias constantes a asuntos de interés actual de interés filológico, todo ello constituyendo un nuevo tipo de poesía:

...an amalgam of elements which combines the literary and the ‘religious’ inextricably and in equal measure. This allusive, self-conscious style, always pointing its difference, always wittily aware of its generic claim to ‘sincerity’, does not make for easy reading; but enquiries into Callimachus’ religious convictions cannot aid elucidation. In writing hymns his commitment is to a new poetry of fused genres, where intellect *and* (the effect of) emotion coexist, a sophisticated dissonance which precludes simple definition (Hopkinson, 1984c: 12-13).

Hace una comparación de los *Himnos* 5 y 6, ambos con dialecto dórico, y con otros rasgos comunes, además de una estructura común. Entre estos rasgos comunes está el de ser ambos *Himnos* “miméticos”, ya que nos sumergen en un escenario ritual imaginado, cuyos detalles son dados por una voz narradora, que combina indefiniblemente los roles de devota, “maestra de ceremonias” y poeta (Hopkinson, 1984c: 13). Al analizar más tarde el

ritual que se describe en el *Himno* 6 y las fuentes que pueden apoyar o negar la existencia de misterios eleusinos en Alejandría (donde había un demo de Eleusis) llega a la conclusión de que no es recomendable identificar este ritual con la celebración de esos misterios (Hopkinson, 1984c: 35). Las características del ritual que se describe sugieren la Tesmoforia, el festival griego más extendido: Hopkinson (1984c: 36) señala que Calímaco ha esbozado un escenario ritual para su *Himno* con elementos familiares al culto, pero la falta de referencia a dónde tiene lugar esta procesión hace bastante improbable que alguna ciudad en particular sea identificada a partir de los detalles rituales. A continuación adhiere a la afirmación de Legrand de que los *Himnos* “miméticos” no pueden ser para la *performance* sincrónicos con los eventos que pretenden describir, ya que aunque detalles incidentales como el crujir de ejes (*Himno* 5, v. 14) y la aparición de Héspero (*Himno* 6, v. 7) puedan ser descartados como convencionales, no es posible encontrar una explicación convincente en términos de *performance* ritual para los “interludios” narrativos desproporcionadamente largos de Tiresias y Erisictón, que deben ser considerados “evocaciones poéticas.” Menciona también a algunos eruditos (como Fraser y Cahen) que, en lugar de ver a los *Himnos* como escritos para lectura o declamación, se han aferrado tenazmente a una “pobre alternativa” para la *performance* real: la interpretación en ocasión de un festival religioso, aunque fuera del marco formal del festival mismo, lo que explicaría mejor, en opinión de Fraser (1972: II.916 n. 289), la combinación de una atmósfera puramente literaria con la descripción detallada del ritual. Hopkinson (1984c: 37), sin embargo, considera esta descripción no coincidente con el ritual mucho más incongruente dentro del contexto de un festival que dentro de uno literario. Además enumera brevemente los argumentos usados en los intentos de identificar el lugar de *performance*, para él, intentos que revisten “mucha ingenuidad”; y afirma que una vez que nos libramos de la preconcepción del *Himno* como un poema para una *performance* real, esos argumentos tienen poca fuerza. Con respecto al uso del dialecto, que no corresponde a ninguna zona occidental griega, lo atribuye sobre todo a la afición helenística por los experimentos dialectales (ya que debió resultar impactante, si no grotesco, el efecto de la fraseología épica usada para describir temas no heroicos e “infectada” con un dialecto cuyo empleo en la lírica coral complicaba las expectativas del lector), y lo caracteriza como una mezcla

literaria de artificialidad autoconsciente (Hopkinson, 1984c: 44). El festival del *Himno*, en opinión de Hopkinson, es uno puramente literario (Hopkinson, 1984c: 43).

En la introducción de su comentario del *Himno al Baño de Palas* A. Bulloch (1985) comienza con la ocasión y composición del poema. La ocasión es la celebración de Atenea, que implicará un ritual de baño; el hablante (la voz que se dirige a las celebrantes) presumiblemente una oficial o sacerdotisa. El escenario es en Argos en el Peloponeso, y solo las mujeres pueden asistir, para quienes la emergencia de la estatua cultural es una epifanía divina. El poema recrea el entusiasmo religioso de la ocasión, y los lectores somos testigos, o participantes, en la escena del festival (Bulloch, 1985: 3). El autor observa que la excitación y el fervor religioso dominan el tono del poema, y que Calímaco ha sido tan exitoso al recrear la tensión de la ceremonia que algunos comentaristas han tomado al *Himno* como un himno cultural real; sin embargo, argumenta que Legrand (1901: 281-312) ya demostró hace tiempo que el *Himno 5* en particular presentaría dificultades insalvables de cronometraje y coordinación de tiempo si hubiera sido escrito para la *performance* en el festival argivo mismo: las referencias a los relinchos de los caballos (v. 2) y al crujir de los ejes (v. 14) son demasiado arriesgados para que el poema haya sido escrito con antelación para una ceremonia real, y en todo caso un texto litúrgico cuya recitación comprendiera la ceremonia entera, desde la congregación de las celebrantes a la epifanía de la divinidad, sería único en la práctica ritual. El compás del *Himno 5* y la cuidadosa inserción de referencias a detalles de la ceremonia tienen que ver no con el realismo, sino con la verosimilitud: sin duda la misma presencia de tales detalles delata precisamente la naturaleza literaria del texto. El *Baño de Palas* no es un himno escrito para un ritual, sino un poema literario hábilmente diseñado para crear la ilusión de una ceremonia que está siendo llevada a cabo realmente (Bulloch, 1985: 5). A continuación caracteriza al himno mimético como perteneciente a una clase distinta de poesía experimental alejandrina, el drama literario, junto con los idilios dramáticos de Teócrito y los *Mimiambos* de Herodas, sobre todo el *Mimiambo 4* y el *Idilio 15*. A pesar de que existen diferencias entre estos (ya que ambos son diálogos más interesados en las decoraciones del templo y la écfrasis del palacio que en el ceremonial) y el *Himno*, en todos hay interés en la psicología del sentimiento religioso, y la larga narración de Tiresias en Calímaco juega un rol similar a las descripciones de las estatuas y pinturas en Herodas 4 (Bulloch, 1985: 6). El autor sostiene

también que no debe olvidarse que la forma hímica desde hacía ya largo tiempo había sido usada para una ocasión literariamente ficcional, como por ejemplo, los *Himnos Homéricos*, considerados más literarios que religiosos. Safo usa la forma hímica en poemas compuestos no para ocasiones rituales formales sino para plegarias literarias, y los “himnos” que aparecen en el *corpus* de Teognis (como las plegarias introductorias hímicas a Apolo en 1-10, a Ártemis en 11-14 y las Musas en 15-18) marcan la separación completa entre himno y culto. En la lírica coral (género con el cual los tres himnos miméticos están estrechamente relacionados) Píndaro usaba la forma encomiástica para poemas que casi con seguridad no eran interpretados como parte de una celebración religiosa (por ejemplo *Pítica* 3 e *Ístmica* 2) y en tono y forma de escritura es frecuentemente el precursor del estilo hímico helenístico (Bulloch, 1985: 7). Por otro lado, aunque Calímaco es el primero en escribir himnos en estilo mimético específicamente como representaciones o recreaciones ilusorias de los festivales de Apolo (*Himno* 2), Atenea (*Himno* 5) y Deméter (*Himno* 6), estos poemas no marcan una ruptura radical con la tradición, así y todo son algunos de los ejemplos más magistrales de una modalidad en que varios alejandrinos estaban experimentando (como más tarde Bión con su *Adonis*, un lamento ritual). Para Bulloch (1985: 8) los himnos miméticos de Calímaco fueron claramente escritos para recitación ante una audiencia educada asociada con la corte real en Alejandría, pero esto no significa que deban ser considerados como ficticios en todos los aspectos. Al presentar el *Himno* 5, Calímaco debe haber presupuesto que sus oyentes estaban bien familiarizados con festivales de esta clase y quizá incluso conocían algo de la ceremonia argiva; ya que lo que sabemos de ceremonias de baño muestra que los detalles mencionados por Calímaco eran totalmente característicos de un ritual real. Aunque el *Himno* 5 no fue diseñado para *performance* en la ceremonia argiva real, no obstante está lleno de detalles realistas; la audiencia de Calímaco ciertamente habrá reconocido que la ceremonia en la cual estaba invitándola a participar imaginativamente era típica de tales rituales de baño; lo que probablemente debe haber sido nuevo y entretenido para ellos es el festival argivo en particular y el mito asociado con él, cuyo conocimiento, según Bulloch (1985: 12), Calímaco adquirió de sus investigaciones anticuarias en la Biblioteca de Alejandría. La división de los *Himnos*, de larga data, ya había sido recogida por Bulloch, en su artículo de 1984, “The Future of a Hellenistic Illusion. Some observations on Callimachus and

religion.” El autor quiere superar los prejuicios de la crítica tradicional, que presentan a este autor helenístico como un mero servidor de los requerimientos del culto público y dedicado a la adulación de los patronos reales (1984: 215). Otros críticos, que quieren “rescatar” a Calímaco, quieren verlo como un creyente, que usa el mito sólo poéticamente.⁶ La respuesta de Bulloch aspira a rescatar la complejidad de la poesía de Calímaco. En efecto, afirma que hay un importante problema metodológico (y emocional) cuando se asume que, ya que el culto implica un acto devoto, un texto de culto debe necesariamente ser “sincero”, y que la relación del texto poético con su “contexto social” es considerada como una mera relación documental, y afirma:

Any good poet is likely to be mad, and in some way a visionary; what he will not be is typical or representative, but although his outlook may be idiosyncratic, he may be more profoundly in tune in some way with the pulse of his time, if we only know how to read him. Callimachus was one of the most psychologically subtle and aware writers of any period (Bulloch, 1984: 216).

Su artículo comienza con el himno a Demetrio Poliorcetes de 291 a.C., donde este es elevado a la categoría de dios olímpico, y con una serie de gestos de los atenienses que le tributan honores divinos, lo que se convirtió en ejemplo (como observa Ateneo 252 F)⁷ del tópico de la adulación. A partir de esto, Bulloch plantea la dificultad y confusión de los tiempos, en los que mientras las actitudes y prácticas religiosas tradicionales continuaban con la tenacidad que el hábito y el ritual repetido dan a la expresión de las necesidades espirituales del hombre (Bulloch, 1984: 211), mucho estaba cambiando en la relación entre hombre y dios. Aclara que la elevación de hombres y mujeres gobernantes al estatus divino no era solo cuestión de adulación incrementada: los gobernantes se presentaban a sí mismos como dioses y promovían su propio culto. En Egipto los Ptolomeos gradualmente fueron adoptando honores divinos y colaboraron además activamente con la creencia nativa, en la que el soberano tenía poder divino y era considerado hijo de los dioses y el único sacerdote que podía interceder efectivamente con ellos. En este contexto, Bulloch coloca la consideración de la crítica tradicional, que mencionamos arriba. Hace a continuación un análisis de la religiosidad de los *Himnos* (cuya clasificación tradicional sigue) que arroja como resultado, sin embargo, cierta consideración peyorativa. Aunque los califica como los textos literarios “más manifiestamente religiosos” (Bulloch, 1984: 216), llega a

⁶ Así Staehelin (1934: 13, 55s., 62s.), citado por Bulloch (1984: 216).

⁷ Mencionado por Bulloch (1984: 211).

conclusiones llamativas. Según él, el encuentro entre la antigua religión griega y las religiones establecidas de Egipto estaba obligado a crear fuertes presiones y tensiones para el cambio, a medida que las actitudes griegas se acomodaron a su nuevo ambiente, por lo tanto no deberíamos sorprendernos si las opiniones y creencias griegas de este período a veces parecen extrañamente perturbadas y caprichosas: “The dislocation of the early Hellenistic world, psychological and spiritual as well as geographical, must have been immense” (Bulloch, 1984: 214). Respecto de los *Himnos* llamados “no miméticos”, llama su atención el tratamiento de los dioses como niños que, si bien tiene antecedentes en la literatura griega, está restringido casi enteramente a Calímaco en la literatura helenística. Además, destaca algunos rasgos de estos *Himnos*, como la caída del ombligo en el *Himno a Zeus*, que describe como un extraño detalle “etiológico”, incongruente con el vocativo *Zeῦ πάτερ* (v. 43) dirigido al recién nacido; el raro contraste entre el pequeño tamaño de Ártemis y la tosca y gigante compañía de los Cíclopes de la primera sección del *Himno a Ártemis*, cuyo efecto ha sido, en Wilamowitz y Staehelin, que describan esta sección sobre la diosa como caricaturesca; y en el caso del *Himno a Delos*, considera que el hecho de que Apolo profetice desde el vientre de su madre, y la anarquía geográfica que trae Leto al mundo – ciudades, ríos e islas huyen ante ella – son el producto de “a very bizarre, and one might say frenzied, imagination” (Bulloch, 1984: 218-219). En ellos percibe un estado mental perturbado y agrietado; y en la consideración de los dioses como niños, un cierto confort, porque, según él, reducir la divinidad a un estatus infantil puede mitigar la sensación terrorífica de ser tan indefensamente dependiente de lo divino, aunque el alivio solo sea temporal, ya que la potencia aterradora de los dioses no se desvanece (Bulloch, 1984: 219). Una vez establecida la percepción religiosa turbulenta que sugieren los *Himnos* “no miméticos”, se detiene en los *Himnos* “miméticos”, especialmente los de Atenea y Deméter. En este último, la historia de Erisictón es adecuada a la piedad de las practicantes del culto, que gracias a la prodigalidad de Deméter satisfarán su hambre luego del ayuno ritual, en tanto que Erisictón es castigado por su impiedad con un ansia perpetua de comida. El final del relato omite la terrible muerte de Erisictón (que el autor cree es la autofagia, que relata Ovidio en *Metamorfosis*, cf. Bulloch, 1984: 220-221 y n. 21), lo que para el autor evidencia que Calímaco estaba más preocupado por la vergüenza de los padres que por los

temas religiosos inherentes al mito.⁸ El corte abrupto del relato se da en una sentencia “casera” que aconseja no tener como amigo ni vecino a quienes son odiosos a la diosa, que para él expresa una piedad irreflexiva, cruda y vernácula (Bulloch, 1984: 222). La falta del final de la historia de Erisictón nos deja concentrándonos no en el castigo como retribución, sino en la vergüenza y el desastre personal, y sostiene: “we readers of the text, the larger public, are left not so much with a sense of piety as with an awareness of the terrible anxieties which underly our need for such pious illusions in the first place” (Bulloch, 1984: 225). Se concluye, entonces, que hay un énfasis en la desolación del hombre más que en una piedad que en todo caso queda reservada a las celebrantes del texto.

Con respecto al *Himno al Baño de Palas*, específicamente la historia de Tiresias parece una versión contundente del poder divino como era concebido tradicionalmente en la religión griega y el efecto de la intrusión masculina en un dominio sagrado femenino. Hay aquí claramente un código o sistema funcionando, y aunque podemos compadecer al infortunado Tiresias, ya que no tuvo intención de cometer una ofensa (como Calímaco mismo destaca: οὐκ ἐθέλων “sin desearlo”, v. 78), hay sin embargo un orden comprensible en el mundo. Pero cuando miramos los detalles la aparente “justicia” de Atenea y el orden del mundo se desmoronan, y esto nos produce un desconfiado desasosiego (Bulloch, 1984: 226). A diferencia del *Hipólito* de Eurípides, donde el protagonista comete una falta por omisión hacia Afrodita, Cariclo, castigada en el inadvertido error de su hijo, no ha cometido más falta que ser cercana a la diosa, lo que ella le hace saber en su reproche: τοιαῦται, δαίμονες, ἐστὲ φίλαι; (“¿tales amigas sois, deidades?”, v. 86). La justificación de Atenea es que se trata de una ley que ella no puede modificar, y que ese era el destino de Tiresias, que pudo haber sido peor (como el de Acteón). Ella, por su amistad con Cariclo, compensará a Tiresias. Sin embargo, por ser una diosa que no ha sido dada a luz por ninguna madre (v. 134), no tiene, en opinión de Bulloch, la capacidad de entender a Cariclo, o a las mujeres celebrantes de su culto, que algún día serán madres (Bulloch, 1984: 228). En el mundo de Calímaco los dioses pueden desentenderse de los hombres, pero el autor considera también que pueden ser impredeciblemente violentos, aún con sus amigos más cercanos (como Atenea con Cariclo), y apenas reconocer la amistad. En Calímaco, según Bulloch, podemos

⁸ Bulloch aclara en nota al pie (1984: 222, n. 22), que si bien esa era su posición en un artículo anterior (1977: 114s.), piensa que hay implicaciones significativas aquí también en la consideración religiosa del poema y su autor.

ver un estadio de la percepción religiosa diferente del que había por ejemplo en Sófocles, que presentaba un mundo donde el poder divino tenía terribles consecuencias para el hombre pero no dejaba de ser comprensible y sistematizado, en tanto que Eurípides no evitaba contemplar las paradojas y debilidades de la religión convencional. Los poemas religiosos de Calímaco, en cambio, presentan una visión compleja y desconfiada: en él la ilusión religiosa se ha quebrado y no parece tener mucho futuro, algo que tiene su raíz en su época. Bulloch concluye comparando la visión calimaquea de la religión con la de Freud: este sugirió que una buena parte de la base psicológica de la creencia religiosa era el terrible sentido de invalidez del hombre, y su indefensión contra los poderes superiores de la naturaleza y el destino, y la consecuente necesidad de protección (un deseo ilusorio ya aprendido por cada individuo en la niñez) provisto por una figura paterna. Calímaco también examina la religión en términos de neurosis infantil, en dos formas: primero, resaltando que la relación del hombre con la divinidad es muchas veces precisamente aquella, la relación de un niño, y sin duda con el consecuente estatus infantil y falta de poder que cualquier niño tiene; y segundo, enfatizando que estos “padres” son seres que en realidad pueden ser ellos mismos muy infantiles: “This is the critique of 'reductio ad absurdum': the supposed comfort and advantages of this kind of security are seen to be no more than illusions, and very worrying illusions at that” (Bulloch, 1984: 230). El autor concluye con una nota al pie donde consigna que la insistencia de Freud de una relación entre las formas en que la religión tiende a preocuparse de algunas necesidades de seguridad emocional del hombre y de actitudes y comportamiento aprendidos en la infancia le parece apto e iluminador, y ciertamente tentador ver que el escritor de los *Himnos* de Calímaco está en proceso de formar su propia “neurosis personal” (Bulloch, 1984: 230, n. 32). Vemos entonces como Bulloch, si bien intenta superar la simplicidad de opinión de quienes consideran a Calímaco un poeta meramente cortesano, sigue manteniendo una visión prejuiciosa que considera a la época helenística como perturbada en sus opiniones y creencias, lo que ocasiona una ansiedad y desconfianza hacia los dioses, claramente perceptibles en los *Himnos* calimaqueos.

Exponentes claros de esta visión tradicional son los artículos publicados sobre los *Himnos* de Calímaco en *Hellenistica Groningana* 1993, de los que haremos una breve reseña. Claude Calame comienza su artículo sobre el *Himno 2, A Apolo*, instalando la duda sobre si

los poetas helenísticos, especialmente Calímaco, realmente creyeron en sus mitos, a diferencia de lo que – “no hay razones para dudar” – sucedió a lo largo de la historia griega anterior (Calame, 1993: 37). Eso sucede particularmente en el caso de Calímaco por su posición de bibliotecario en el Museo creado por Ptolomeo I, lo que le permitió recolectar manuscritos literarios y le brindó la oportunidad de comparar diferentes versiones de una misma leyenda.⁹

En ese marco el poema es calificado como “mimético.” Calame, pese a reconocer la existencia de formas usadas por los coreutas de la poesía mélica arcaica que describen en primera persona su acción en el acto de la *performance*, las considera, en la poesía calimaquea, meros elementos en un efecto “mimético” que opera en el nivel de la ficción literaria; y habla de una mimesis “hermética”, cuya construcción clausura cualquier referencia a una acción externa al poema. En lugar de referir al ritual y a la acción externa en que están comprometidos los cantores, estas formas que son auto-referenciales crean una especie de sistema referencial interno (intra-discursivo) y ficticio. Se trata de un contexto de *performance* construido, y de esta forma Calame niega cualquier referencia a una *performance* real (Calame, 1993: 48 y n. 19). Según él, no se trata de un himno dedicado a ninguna celebración cultural particular, sino de una defensa de un programa poético; que, lejos de haber sido diseñado para la *performance* ritual en el contexto de un festival apolíneo, es un poema enteramente dedicado al culto de la poesía erudita, reservada a un círculo privilegiado de *literati*, en el cual el trabajo de esta poesía es transformado en un acto religioso (Calame, 1993: 54-55).

Por su parte, Mary Depew, en su artículo “Mimesis and aetiology” (1993) considera a los himnos “miméticos” poemas alusivos, finamente escritos, que combinan lo literario y lo religioso inextricablemente y en igual medida, descartando por ello que su propósito fuera la *performance* en los contextos religiosos a los cuales refieren. Además, y pese a que Calímaco en ellos adhiere estrictamente a las expectativas formales y temáticas del género hímnico, no cumplirían la función principal de los himnos: el elogio del dios al que están dirigidos. Apunta a dos aspectos de los himnos: la mimesis y la etiología, que para Calímaco son, según ella, el vehículo perfecto para un tipo particular de ironía. Por su

⁹ Sin embargo, ya los griegos tenían conocimiento por los distintos poetas, de distintas versiones de un mismo mito (por ej., el tratamiento del mito de Edipo en Homero, *Odisea*, 11.271 s. y Sófocles, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*), lo que nunca fue motivo fundado de descreimiento por parte del pueblo griego.

naturaleza y uso tradicional asumen una relación con la experiencia y significado religiosos vividos, pero Calímaco debilita esta “presunta” referencia usando la mimesis y la etiología como un medio de iluminar la “textualidad esencial” (e intertextualidad) de su recreación poética (Depew, 1993: 59). Depew, lo mismo que Calame, subraya como rasgo peculiar de Calímaco y de su época que, mientras hace uso extensivo de *aítia* y mimesis, no conserva los lazos propios del himno con el mundo extratextual – es decir, el dios destinatario y la audiencia – (Depew, 1993: 63). Incluso equipara a los eruditos helenísticos con nosotros al sostener la pérdida de contextos “performativos” de mucha de la poesía que editaban y clasificaban, los cuales ya no eran evidentes.¹⁰ Su obra recrea consciente y ficticiamente la clase de ocasiones en que los géneros tradicionales debieron haber sido interpretados. La falta de referentes da como resultado “pura artificialidad” (Depew, 1993: 66). El mismo realismo de las convenciones que Calímaco adopta al imitarlas nos alerta sobre la conciencia del texto de su propia artificialidad, ya que su referencia no es el mundo real sino una red de alusiones a una cantidad de otros textos.¹¹ Depew, como la crítica tradicional de Calímaco, niega a sus *Himnos* cualquier contexto de *performance* limitándolos a una mera simulación de un contexto ocasional.¹²

Los *Himnos* calimaqueos son considerados, junto con los *Idilios* dramáticos de Teócrito, una clase distinta de poesía experimental alejandrina: el drama literario. Los términos “drama literario” e “himno mimético” implican una mezcla de convenciones genéricas tradicionalmente discretas que, con una adición de otros elementos, como el diálogo realista y la descripción, dan nueva vida a un “género casi extinto”.¹³ de esta forma los mitos podían ser actualizados y el pasado ser apropiado por el presente. En el mismo sentido, el aspecto etiológico es interpretado como un lazo entre pasado y presente altamente valorado en la sociedad griega.

¹⁰ Sin embargo los contextos de *performance* para los himnos se mantuvieron durante largo tiempo en festivales públicos por toda Grecia, interpretados por poetas itinerantes, desde la época más antigua hasta entrada la era cristiana. Cf. Furley y Bremer (2001: 1.38-39).

¹¹ Las referencias intertextuales están sin embargo presentes en los textos griegos arcaicos y clásicos, sin que por ello esté implícita una ruptura de relaciones con lo real. La diferencia con la poesía helenística estriba en que ésta tenía mayor cantidad de textos pasados con los cuales establecer ese tipo de relaciones. Véase Cameron (1995: 102-103).

¹² En contra, Cameron (1995:64).

¹³ Cf., sin embargo, Furley y Bremer (2001: 1.1-49) de donde surge que el género hímnico subsistió como tal hasta bastante avanzada la Antigüedad tardía. Véase también n. 10, *supra*.

Michael Haslam, en “Callimachus’ Hymns” (1993) establece como uno de los principales principios estéticos de los *Himnos* de Calímaco el realismo,¹⁴ fuertemente ironizado en el *Himno 3, A Ártemis*, por medio de diversos recursos como un tratamiento familiar de los dioses involucrados y la mezcla de registros altos y bajos. Ese “realismo” aparentemente desaparecería en el *Himno 4, A Delos*, por el tratamiento “teatral e irreal” de los personajes.¹⁵ En cuanto al *Himno 5, Al Baño de Palas*, lo considera, respecto del tratamiento del mito que cuenta el origen de la ceguera de Tiresias, “de mal gusto” y “extremadamente enfermo” en términos de una situación humana real.¹⁶ Sin embargo recomienda desprenderse de esos juicios y tomar los poemas como los encontramos:

we shall recognize that their affectiveness is continuously destabilized, both by their obtrusive stylization and by their intertextuality. The presence of the poet is forever making itself felt, ironizing his characters and his situations even – indeed, especially – at their most emotive points (Haslam, 1993:123).

Según Haslam, no se supone que creamos en ellos. El relato en el *Himno 5* es un *exemplum* mitológico, y su asociación con el ritual no es cultural sino literaria. Su conclusión final es que los *Himnos* son textos literarios, y que su forma genérica responde a las múltiples ventajas poéticas que ofrecen sobre otras formas de presentación más abiertamente narrativas. Los *Himnos* de Calímaco reescriben y reaniman al género hímnico, así como sus *Yambos* el género yámbico y su *Hecale* el género épico (Haslam, 1993: 125).

Según Albert Henrichs, Calímaco, como poeta hímnico alabando a los dioses y a sus hazañas, “revive un viejo género y lo ajusta a un mundo cambiado, a expectativas religiosas diferentes y a una nueva poética” (Henrichs, 1993: 127). Los *Himnos* calimaqueos, a diferencia de sus contrapartes homéricas, pindáricas o incluso helenísticas, “nunca fueron interpretados en un contexto cultural,” sino que el autor simula las condiciones de *performance* ritual, cultural y colectiva; mientras que al mismo tiempo “está ansioso por definir y sustentar su identidad individual como *poeta doctus* alejandrino” (Henrichs, 1993: 129). Los *Himnos* se limitan a describir “situaciones imaginarias” similares a las de la *performance* ritual de la “vida real” (Henrichs, 1993: 130). Del *Himno 3, A Ártemis*,

¹⁴ Cuestionado en el mismo volumen por Williams (1993: 217-225).

¹⁵ (Haslam, 1993: 119). Uno puede preguntarse cómo es posible conciliar el realismo con personajes que son dioses, ríos, islas: así lo ve también Williams (1993: 224), que señala que en este poema “estamos lejos del ‘realismo’ en cualquier sentido significativo”.

¹⁶ Haslam (1993: 123) parafraseando a Bulloch (1985: 219-220). Haslam parece olvidar aquí que no es una situación humana real la que Calímaco está tratando, sino una que cae en la esfera de acción de lo divino.

destaca el ingenio y la ironía generados por la tensión entre el realismo doméstico de la relación padre-hija y la estatura olímpica de los dos interlocutores divinos (Zeus y Ártemis), así como la incongruencia humorística entre el poder divino de la diosa “que nunca está en duda” y el deleite de Calímaco en representarla como una niña pequeña, que Haslam resaltara en su artículo del mismo volumen. En los *Himnos* 2 y 5, se crea un escenario cargado de acción que “simula las condiciones rituales y psicológicas de las epifanías culturales,” en tanto que en el *Himno* 6, *A Deméter*, la epifanía no se produce en el “aquí y ahora” cultural, sino en el pasado mítico distante (Henrichs, 1993: 143). El carácter exclusivamente literario de los *Himnos* es caracterizado en la conclusión de Henrichs para el *Himno* 2, *A Apolo*, en el que la epifanía tan anunciada en medio de esa simulación de *performance* no se produce porque “la única clase de epifanía para la que el poeta-narrador está preparado a participar, y a permitir a su audiencia participar, tiene lugar en la narración misma del *Himno*, mientras que el dios revela su presencia por y a través del poeta” (Henrichs, 1993: 145). La idea final del crítico es que Calímaco elogia a los dioses visualizándolos y representándolos como poderosos “hacedores de hazañas”, mientras que como narrador controla sus acciones, confirmando y reafirmando sus identidades: “como otros poetas, continúa el proceso comenzado por Homero y Hesíodo que, según Heródoto, definieron a los dioses”, con la salvedad de que Calímaco ha hecho en sus *Himnos* que los dioses se esfuercen arduamente para ganar su divinidad, especialmente trabajando para el poeta (Henrichs, 1993: 146).

Como nota final, debemos tomar como rasgo común a todos los artículos de este volumen, la exclusión total de la oralidad como rasgo propio o relacionado con la obra calimaquea.

En ese mismo año se publica el artículo de Peter Bing “Impersonation of voice in Callimachus’ *Hymn to Apollo*”. En él el autor sostiene que Calímaco aparentemente fue el primer poeta en hacer un uso extensivo de los *Himnos Homéricos* y revivirlos como género. Según él, el motivo para hacerlo fue el hecho de que los *Himnos Homéricos* encajaban en su programa poético: su tamaño era acotado y carecían además de grandilocuencia épica, sin dejar por eso de ser “homéricos”; su uso como modelo le resultaría productivo, ya que en estos encontraría aspectos coloridos, atípicos y menos conocidos. Postula que Calímaco separó al género de su objetivo original de “proemio” a cantos épicos, que dejó de lado como inconsistentes con sus objetivos estéticos, e hizo que el himno se convirtiera en un

género independiente.¹⁷ Además estos himnos proveyeron el único modelo “homérico” que permitió la implicación sin mediación del personaje del poeta, aparte de la primera persona formular de apertura y cierre del poema (cf. el cantor ciego de Quíos en los vv. 165 ss. del *Himno Homérico a Apolo*). Bing enfoca su artículo en el juego de voces presente en el *Himno a Apolo* de Calímaco, quien, en su criterio, parece haber tomado el discurso monológico tradicional del himno hexamétrico y haberlo investido aquí con un coro de voces verdadero, que en sus manos se convierte en un nexo de identidades superpuestas, cuyos componentes no pueden ser fácilmente desentrañados o incluso distinguidos (Bing, 1993: 182). Según él, Calímaco podría haberse sentido atraído por la “gran maravilla” del coro de las Delíades en el *Himno Homérico a Apolo*, que tenían la habilidad de “imitar las voces y sonidos de todos los hombres. Cada hombre diría que él mismo está hablando” (vv. 162-164). En el curso de su escrito, Bing va analizando el juego de los distintos hablantes. En todo momento subraya la falta de referencias claras. Por ejemplo, el *Himno* comienza *in medias res*, con las exclamaciones de un hablante ante los signos de la llegada inminente del dios y sus órdenes a los presentes. Nada se nos dice sobre qué festival se estaría desarrollando, ni sobre la ubicación del templo donde tiene lugar la ceremonia. La falta de aliento producida por la excitación del narrador es expresada por la sucesión de sonidos aspirados en los primeros dos versos. Este juego de sonidos constituye un recurso propio del texto escrito, en una época que puso énfasis incomparable en el aspecto escrito del texto: al reproducir los sonidos en el acto de leer los lectores activos experimentarían ellos mismos iguales síntomas de falta de aliento. De esta forma, y paradójicamente el cambio helenístico hacia la lectura, y lejos de la *performance* “en vivo” como el medio principal de encontrarse con la literatura, en realidad realza la intensidad de la experiencia (Bing, 1993: 183). La voz del hablante, entonces, se insinúa “fisiológicamente” en la del lector, proceso tanto más sorprendente por provenir de un objeto inanimado, el rollo de papiro que contiene el himno. Es claro por estas observaciones que el autor descarta por completo un carácter “oral” en los textos calimaqueos, considerando sólo su rasgo esencial de textos escritos.

¹⁷ No hay alusión alguna por parte de Bing a otros exponentes del género hímnico que no sean los homéricos, por ejemplo los himnos culturales epigráficos. Evidentemente el modelo sólo puede ser literario, ya que estos himnos, según la opinión generalizada, no tenían un contexto cultural, en tanto eran proemios para la recitación épica (cf. entre otros, Furley & Bremer, 2001: 1.43). Esa posición ha sido revisada recientemente por J. Strauss-Clay (1997: 494-498).

La sucesión de signos milagrosos que anuncian la llegada del dios, que resultan sumamente vívidos debido en parte a la extraordinaria acumulación de artículos definidos en esta sección del *Himno* (un signo convencional de que algo está realmente presente, Bing, 1993: 184 y n. 9) es, sin embargo, notablemente genérica: “all these are traditional features of temple lore, miracle-stories that will make the scene familiar while excluding no one with all-too-specific details” (Bing, 1993: 184). La pregunta οὐχ ὄρας; (“¿no lo ves?”) en el verso 4, en medio de esta sucesión de signos, es dirigida a un espectador no especificado, un sujeto celebrante en el ritual, que por su misma presencia no es ἀλιτρός (“impío”, v. 2). La identidad del hablante no es suministrada, aunque la sucesión de imperativos en los vv. 2, 6 y 8 apuntarían a alguien en una posición de autoridad. Quizá, como en los *Himnos* 5 y 6, alguien que oficia: maestro de ceremonias o sacerdote.

En los versos siguientes se establece una nueva e importante distinción en la comunidad ritual: Apolo se mostrará solamente a quien es “bueno” (ἐσθλός, v. 9); quien lo ve, es “grande” (μέγας, v. 10), y quien no, “insignificante” (λιτός, v. 10). Entre aquellos que permanecen en la ceremonia (pues ya los impíos han sido alejados), o sea los piadosos, no todos verán a Apolo. Los favorecidos, entonces, constituyen una élite, en donde el hablante se incluye, al usar la primera persona del plural: ὀψόμεθ', ὃ Ἐκάεργε, καὶ ἐσσόμεθ' οὔποτε λιτοί (“te veremos, oh Flechador, y nunca seremos insignificantes”, v. 11). Luego del sorprendente οὐχ ὄρας; (“¿no ves?”) en el v. 4 podemos sospechar justificadamente que no es un plural poético convencional, sino verdaderamente un “nosotros.”

Luego la atención del hablante se vuelve nuevamente al coro de jóvenes que fuera presentado en el v. 8. A ellos ordena no permanecer en silencio y ellos obedecen, ya que el hablante exclama en el v. 16 que la lira ya no está quieta. Los asistentes al culto reciben entonces la orden de εὐφημεῖτε (“guardad silencio”, v. 17), tradicional para un silencio reverente durante el ritual, aquí durante la *performance* de la canción a Apolo. Bing nota aquí un detalle notable, cuya significación completa, según él, no ha sido captada: incluso el mar mantiene ese silencio cuando los cantores celebran los instrumentos de Apolo, la lira y el arco (vv. 18-19). En su comentario a estos versos, F. Williams (1978: 29) señala correctamente la antigua creencia del silencio ritual que el mundo natural observa ante la epifanía del dios (Williams, 1978: *ad* 18), pero el autor pierde, según Bing, el punto crucial: el mar no observa silencio por una epifanía convencional, sino por cantos sobre el dios. La

evocación del dios en el canto basta para producir los efectos asociados con la epifanía. O, para ponerlo de otra forma, es la canción misma, aparentemente, la que realiza esa epifanía (Bing, 1993: 185-186). Para Bing, esta visión implica que la obra literaria misma es el “sacramento” (*sic*), y que el himno es una epifanía en el proceso de llevarse a cabo. En consecuencia, la comunidad ritual recibe a la comunidad de lectores, y se desdibujan las líneas entre la audiencia en el poema y en el exterior. Los lectores mismos (al menos los ἔσθλοί, “buenos”) podían sin duda ser capaces de experimentar no sólo una vívida representación, sino la epifanía misma del dios. El “nosotros” que utilizó el hablante en el v. 11 incluye también a los lectores.

En el v. 25 el hablante ordena al coro que comience su canto: “Cantad hié hié”, les dice (ἰὴ ἰὴ φθέγγεσθε v. 25), el grito ritual que servía como el estribillo del peán. Tales exhortaciones comúnmente señalaban el comienzo de un canto cultural. Sin embargo, con estas palabras se prepara el escenario para una nueva ambigüedad en la voz: Bing afirma que no puede haber duda de que un canto coral ocurre en el curso subsiguiente del himno, que probablemente comienza luego de la orden del hablante, y que evidentemente está en progreso en el v. 97, cuando este dice que escucha el estribillo (ἰὴ ἰὴ παιῆον ἀκούομεν). Pero entre estos dos versos reina la incertidumbre, ya que no hay fórmulas introductorias o de cierre para pasar al discurso indirecto, ni nada comparable a comillas que podrían ayudarnos a distinguir las voces (algo que considera una “afectación helenística”; Bing, 1993: 187, n. 17). Sin embargo, hay claramente un cambio del vívido marco mimético del poema a una narración hímnicamente más convencional, y esto podría ser debido al canto del coro. Pero tampoco hay una ubicación precisa de este cambio, y los críticos discuten sobre dónde se encontraría esta. La confusión de los críticos quizá refleje una ambigüedad deliberada por parte de Calímaco (Bing, 1993: 187-188, y n. 20).

Como solución al problema de los versos 25 a 97, Bing propone, luego de analizar las distintas posibilidades (texto del canto del coro; la percepción del hablante de ese canto; o el discurso del hablante independiente del coro) considerarlos como la percepción por parte del hablante del canto coral. La pérdida de la melodía (como la de la danza) permite al hablante adoptar la voz coral y adaptarla a la suya. Y no solo a la suya, ya que cada individuo (en una especie de comunidad ritual extendida) puede, en la representación privada del poema a través de la lectura, experimentar lo mismo. Sostiene entonces Bing:

“Perhaps Callimachus has capped his model (*i.e.* la “gran maravilla” del coro de vírgenes delias) by exploiting the unparalleled possibilities of dissemination inherent in the written text as opposed to traditional ‘live’ performance” (Bing, 1993: 189).

En opinión del autor es la forma escrita del himno lo que borrona la línea entre las voces en el poema y las de su audiencia. Es también el aspecto escrito del poema lo que ocasiona muchas de las ambigüedades de la voz que Bing muestra en su artículo (como seguramente Calímaco sabía, afirma). Puesto que si estuviéramos realmente presentes como espectadores en una celebración ritual – es decir, en una ocasión real de *performance* – sería claro quién está hablando. No tendríamos dudas si el coro estaba cantando o un individuo recitando. Veríamos a quién está dirigida la pregunta οὐχ ὀρᾶς; así como seríamos capaces de situar las voces hablantes en un escenario específico.

Al trasladar la celebración ritual al rollo de papiro, las distinciones de voz (así como las de escenario y composición de audiencia) se borran en su mayor parte. Esta es una experiencia que no es distinta a la que los eruditos helenísticos, Calímaco entre ellos, deben haber tenido cuando trataban con la poesía ocasional de las épocas arcaica y clásica, ya que esta llegó a la era helenística en forma escrita, desprovista de su dimensión musical y coreográfica así como de su contexto de *performance*. Bing especula que posiblemente, en ese encuentro erudito con obras en que la fuente de la voz no era fácil de localizar, se despertara el interés de Calímaco en desarrollar una indeterminación semejante para un efecto estético.

Con respecto a las referencias precisas que se suministran en los vv. 65-96 respecto a Cirene y a sus reyes, Bing observa que aquí se agrega un estrato final de voz. En esta sección parecería que podemos plausiblemente ubicar el escenario dramático del *Himno* en Cirene, de donde también la voz se revela procedente. Se duda aquí de si se trata de la voz colectiva del coro (que puede utilizar cómodamente la primera persona del singular) o bien del hablante, que podría ser identificado con el autor, en virtud de la información biográfica con que contamos. Y se pregunta también quiénes serían entonces ese “nosotros”, que han sido persuadidos a adoptar el rol de celebrantes, en parte porque previamente no había detalle local o personal para la exclusión.

Luego sobreviene el final, con el pasaje en que Apolo rechaza las palabras de la Envidia, donde, al parecer, se ha producido una epifanía después de todo. Una epifanía donde toma,

sorpresivamente, una posición en poesía, que ilustra el ideal calimaqueo de la obra de arte diminuta, que evita la basura asociada a formas más largas como la épica (Homero excluido) y propugna la pureza.

Para Bing, el juego de voces que ha atravesado el poema parece cristalizarse en esta epifanía, incluso cuando los aspectos culturales y puramente literarios emergen. Verdadero para la certidumbre ferviente del hablante al comienzo (v. 11), según Bing, hemos visto a Apolo y nos hemos probado ἐσθλοί. O *algunos* de nosotros, al menos. Pues cada lector debe evaluar su propia experiencia del poema y decidir si ahora puede responder “Sí” a la pregunta οὐχ ὀράς;. Los verbos εἶπεν (“habló”, v. 105), ἤλασεν y ἔειπεν (“rechazó” y “dijo”, v. 107) nos permiten cualquier respuesta. Podemos interpretar las formas como aoristos “instantáneos”; el hablante está describiendo lo que justo en ese momento ha tenido lugar ante sus ojos y, dentro del marco dramático de los himnos, lo que ha tenido lugar ante nosotros también. De esa manera, asegura Bing, nosotros también vemos al dios. Alternativamente, si nuestra implicación no va tan lejos, los interpretamos con mayor desapego como aoristos “históricos.” El texto estudiadamente evita privilegiar una u otra lectura. Si vemos al dios o no, depende de nosotros. ¿Y si vemos al dios, pertenecemos a una élite religiosa o literaria? Nuestro rol dual como celebrantes y lectores, el del hablante como supervisor cultural y autor, surgen de esta incertidumbre. Pues, como vimos, la evocación del dios en el canto fue suficiente para producir los efectos normalmente asociados con la epifanía; el encuentro religioso ha sido identificado con el encuentro literario.

La conclusión final de Bing es que podríamos asumir que el hábil uso del pluralismo y ambigüedad narrativa habría sido apreciado en el ambiente de trabajo de Calímaco, es decir, entre aquellos en o cerca de los círculos gobernantes de la corte ptolemaica. Allí también los actos comunicativos deben haber sido estrechamente escudriñados como lo eran la identidad, confiabilidad y auto-consciencia de la voz narrativa. Compara esta actitud con la de los Ptolomeos mismos, que era plural al usar dos voces distintas para dirigirse a sus súbditos: por un lado, la voz de los Faraones egipcios tradicionales al tratar con la mayoría nativa; por otro lado, la voz de los monarcas helénicos para quienes el lenguaje de autoridad soberana era “impecablemente” griego. En este siglo, por lo tanto, los eruditos han debatido la relación de estas voces tenazmente.

En 1994 se publica “The Unity of Callimachus’ *Hymn to Artemis*”, de Peter Bing y Volker Uhrmeister. La primera reflexión de los autores es la visión de este *Himno*, que ha prevalecido en la crítica: la falta de unidad es su característica principal, que ve los versos 183-268 como una “adición desafortunada.”¹⁸ Sin embargo, Bing & Uhrmeister deciden abordar la relación entre forma y contenido del *Himno* para una pintura más clara de la unidad del poema y una apreciación más completa de este como un todo.

Siguiendo tres versos introductorios que, a primera vista, presentan una apertura hímica tradicional – nombre de divinidad, verbo de elogio, predicación – el poema continúa en dos largos pasos. Primero, Calímaco toma un poco más de la mitad del poema para exponer el crecimiento de la diosa Ártemis desde pequeña niña a una deidad olímpica totalmente desarrollada. Luego, en el resto del poema, detalla cómo el poder de la divinidad se realiza en su ambiente mítico y cultural.

Desde el comienzo Calímaco presta gran importancia a la presentación de Ártemis como niña, llamándola así repetidas veces (vv. 5, 26, 31). De esta forma enfatiza que no es aún la diosa totalmente desarrollada, sino solo el punto de partida en un desarrollo, cuyos contornos se pueden comenzar a ver en el diálogo que sigue, en que la niña pide a su padre los que luego serán sus atributos (virginidad, muchos nombres – para que Febo no pueda competir con ella –, arco y flechas, antorchas, el quitón hasta la rodilla, un cortejo de ninfas, todas las montañas; y luego, con más indiferencia, una ciudad, cualquiera, lo que explica por la misión que las Moiras le han encomendado: ser ayudante de las parturientas, vv. 6-25). En su respuesta (vv. 29-39) Zeus reconoce la distinción implícita que Ártemis hizo entre los deseos de su corazón y su función en la ciudad: pues él le garantiza todo lo que “deseosamente” pidió (ἔθελημός, v. 31), y dice que agregará cosas más grandes él mismo: le dará “tres veces diez ciudades y murallas más que una”, además de otras muchas que compartirá con otros dioses. De esta manera Zeus le da a Ártemis su lugar en la civilización. Calímaco usa la forma de un diálogo para dramatizar la ambivalencia fundamental de esta diosa: por un lado es la diosa de la caza y de la Naturaleza; por otro, es una diosa de la ciudad, funcionando en un lugar que parece ser contrario a sus inclinaciones naturales. Colocando en el principio del poema este estadio temprano del desarrollo de Ártemis, Calímaco lo enfatiza e ilumina esta ambivalencia. También retrata una disposición

¹⁸ Así McKay (1963: 243). Cf. Bornmann (1968), Haslam (1993: 114-115).

de Ártemis a aceptar la necesidad de su rol en la civilización – al menos en el caso especial del nacimiento de los niños; y permite a Zeus que construya sobre este hecho con las “cosas aún más grandes” que le otorga; y en esto ya podríamos ver las semillas de una resolución interna entre sus dos aspectos divergentes.

Este diálogo también es significativo en otra forma. Es el núcleo generativo que determina el curso del resto del poema, puesto que desde este punto en adelante, los deseos de la niña y los deseos de su padre para ella son cumplidos, y consecuentemente ella gradualmente se desarrolla hacia la diosa Ártemis totalmente madura. Y es en el curso de este crecimiento que la ambivalencia de la diosa se resuelve también en un nivel interno.

Primero adquiere su escolta de ninfas Amnisíades y Oceánidas. Los padres se regocijan al enviar a sus hijas a servir a la hija de Leto (vv. 44-45): Ártemis es aquí todavía definida como la hija de su madre, no una fuerza a tener en cuenta en su propio derecho. Poco después se dirige hacia los Cíclopes para conseguir sus flechas y su arco. Mientras las ninfas que la acompañan se aterrorizan ante su vista, ella permanece serena: ella es una doncella totalmente diferente, y Calímaco profundiza este contraste, señalando que, aunque ya no sean pequeñas, las hijas de los dioses son aterrorizadas aun por falsos Cíclopes (vv. 64-71), en tanto que Ártemis, solo con tres años, no sentía ningún temor ante ellos (vv. 72-85). Y es aún más enfatizado ya que Calímaco usa la apelación directa a la diosa: el himnico *Du-Stil*, y continúa haciéndolo hasta el fin del *Himno*.

Con la valentía que es su rasgo constante, la niña pide a los Cíclopes que le hagan un arco, flechas y carcaj – es, después de todo, les recuerda, una hija de Leto, como Apolo (v. 83). Y para cerrar el trato, les ofrece el prospecto de una sabrosa comida. En un solo verso su deseo es cumplido: ἔννεπες· οἱ δ' ἐτέλεσαν· ἄφαρ δ' ὠπλίσσαι, δαῖμον (“hablaste; y ellos lo realizaron. Al instante quedaste armada, deidad”, v. 86), y con eso, su estatus es cambiado también. Pues mientras vino a los Cíclopes como una mera niña (βαῖνε δὲ κόρη v. 40; κοῦρα v. 72), se va como un poder celestial: ahora es invocada como δαῖμον. Sin embargo, mientras adquiriría los instrumentos que le permiten proyectar su poder en el mundo, no es todavía la diosa Ártemis totalmente madura. Eso requerirá pasos adicionales. Y es esa cualidad aún indiferenciada lo que la designación δαῖμον sugiere. En esta única palabra, puesta enfáticamente al final no sólo del verso sino del episodio entero, Calímaco

sugiere la significación de la escena precedente: con la adquisición de sus armas, Ártemis ha crecido de παῖς a δαίμων (1994: 22).

Luego se dirige a la montañosa Arcadia para buscar los “ágiles perros”, al antro de Pan. La detallada descripción de los perros de este (vv. 90-97) evoca vívidamente la caza, y presagia el futuro rol de la diosa. Mientras la visita a Pan en Arcadia señala la llegada de Ártemis al mundo de las montañas y de la caza en un sentido general, su adquisición del paquete de la cacería le suministra un atributo crucial para su funcionamiento en ese mundo. Constituye un trabajo preliminar para la siguiente escena, en donde ella caza por primera vez. Esa caza está constituida por cinco maravillosas ciervas (v. 98), de gran tamaño y cuernos de oro, signo de su divinidad. Rápidamente prueba que es valiosa en acción al cazar cuatro de ellas vivas – la quinta huye, para ser un trabajo de Heracles – y haciendo de ellas el tiro para su carro. Se ha probado como una cazadora.

En los versos siguientes (vv. 110-113), y por primera vez en el *Himno*, Ártemis es invocada con epítetos que enfatizan la importancia crucial de la virginidad para su naturaleza y que aluden a la terrible retribución que infligió a quienes transgredieron los límites de la integridad sexual (aquí se realiza el pedido hecho a su padre en el verso 6: δός μοι παρθενίην αἰώνιον ἄππα φυλάσσειν, “dame virginidad, papá, para conservarla eternamente”, con una referencia brutalmente concreta). De pronto todo en torno a ella es de oro: sus armas, su ceñidor, su carro, sus bridas. La súbita aparición del oro es un signo tradicional de epifanía (cf. *Himno Homérico a Apolo*, vv. 135s.; Calímaco, *Himnos* 2, vv. 32ss., 4, vv. 260ss.) del poder ilimitado de un dios. En una palabra, es ahora θεή (v. 112), una diosa inequívoca con epítetos propios: Ártemis, diosa de la caza.

El *Himno* continúa con tres preguntas: “¿dónde te llevarán tus ciervos primero?” (v. 113), “¿dónde cortaste el pino y con qué llama lo encendiste?” (v. 116) y finalmente “¿cuán frecuentemente, diosa (θεή), probaste tu arco de plata?” (v. 119). Estas tres preguntas ostensiblemente se relacionan con el rol de Ártemis en el exterior. La primera se refiere a su atributo más recientemente adquirido, el carro (cf. vv. 111-112), que transmite para nosotros un aspecto de su naturaleza en la medida en que en primer lugar visita la región salvaje e inhóspita del Monte Hemos en Tracia, el lugar de donde viene el viento helado del

Norte que trae la helada a los hombres.¹⁹ La segunda retoma el pedido de Ártemis por φαεσφορίη (“iluminación”) en el v. 11 y muestra que se ha cumplido: ella enciende su antorcha con los rayos de Zeus (v. 118). La tercera concierne al arco de plata, y así parece también relacionarse con el aspecto exterior de la diosa. Después de todo, esta arma era uno de los deseos de su corazón. Podríamos sospechar que está también calculado para evocar el lado punitivo de la diosa, pues este no es cualquier arco. Más bien, evoca el famoso epíteto ἀργυρότοξος “de arco de plata.” Una expectativa similar de venganza ya podría haber surgido para Ártemis cuando fue llamada “matadora de Ticio” (Τιτυοκτόνε) en el verso 110.

Sus dos primeros tiros son a los árboles; el tercero, a una bestia. Con el cuarto esperamos el clímax, el punto real de la enumeración (según la fórmula tradicional de tres más uno). Dispara, luego de medio verso de suspenso, a una ciudad de malvados (vv. 122ss.).²⁰ La función tradicional del arco de Ártemis adquiere así una nueva dimensión: forja el lazo entre la diosa y ese otro reino que Zeus originalmente le impuso, el dominio de la civilización, de la ciudad. Ese lazo tampoco está simplemente limitado al castigo, pues la diosa puede también usar su arco para proteger una ciudad. Este pensamiento, retomado en el verso 257, donde se postula que las flechas de Ártemis están puestas para siempre como una defensa para la ciudad de Éfeso, ya subyace al pasaje donde Calímaco describe las bendiciones disfrutadas por la ciudad que Ártemis favorece (v. 129s.). En cualquier caso el arco, ese atributo que tradicionalmente era la marca más segura de la cazadora, la diosa del “afuera” (y, en el dominio mítico, el instrumento de venganza sobre “pecadores”²¹ como Ticio, Níobe, y Orión), ahora la relaciona – ya sea como azote o salvación – con el mundo de la ciudad. No es sólo πότνια θηρῶν (“señora de las fieras”) – su castigo de Ticio es prueba suficiente de eso – más bien puede ser invocada como πότνια y ἄνασσα por un ser humano, específicamente por Calímaco en los vv. 136-137. El poeta muestra que lo que antes estaba separado ahora ha sido unido como un todo natural: una reconciliación entre

¹⁹ Pocos versos después (v. 125) se retoma la conexión de Ártemis con esta región cuando ella causa una helada destructiva sobre las cosechas de una ciudad de malvados.

²⁰ La semilla para esta novedad está en la declaración del *Himno Homérico a Afrodita 5* de que la ciudad de hombres justos es grata a Ártemis (v. 20), aparentemente no retomada en ningún otro lugar en la tradición subsiguiente.

²¹ El término “sinner”, que usan los autores, cuya traducción es “pecador”, no me parece apropiado en el contexto de la cultura griega antigua.

las esferas de actividad de Ártemis ha ocurrido dentro de la diosa misma, y el emblema para esto es su arco.

Para los autores, el problema inicial de la reconciliación de ambos aspectos de la diosa ha sido resuelto a través de la presentación de su desarrollo paso por paso (παῖς – δαίμων – θεή - ἄνασσα) hasta llegar a ser una diosa completamente adulta. Lo que es más, es claro en retrospectiva que este fue desde el mismo comienzo un desarrollo hacia la civilización, culminando ahora con la plegaria personal del poeta – como un residente de la ciudad – a Ártemis (vv. 136-137). Para esta reconciliación Calímaco ha puesto pistas que parecen anticipar su intervención en la ciudad. Con la descripción de Ártemis como Τιτυοκτόνε, por ejemplo, vemos que ha adquirido un sentido de justicia personal que anticipa su reacción a la injusticia que encuentra en la ciudad de los vv. 122ss. La mención de los rayos de Zeus, con los que enciende su antorcha, es igualmente sugerente, pues estos son instrumentos con los que Zeus castiga ἀδικία (“injusticia”). Inmediatamente después, la referencia al arco de plata evoca similares expectativas.

Más importante, sin embargo, es que, al intervenir en la “ciudad de malvados”, Ártemis adopta un rol que tradicionalmente pertenecía a Zeus, según el modelo hesiódico (*Trabajos y días*, vv. 255ss.). Zeus, a quien se refiere aquí claramente Calímaco, era el que asignaba el castigo a la Ciudad Injusta, mientras daba prosperidad a la Justa. Al asumir este rol, la intervención de Ártemis en el dominio de la ciudad puede ser vista como la expresión de su linaje. Pues se revela ahora como totalmente hija de su padre y hermana de Apolo. En opinión de Bing y Uhrmeister, el arco era el emblema exterior para la reconciliación entre los aspectos inicialmente incongruentes de la divinidad de la diosa; ahora, además, podemos comprender que, interiormente, esa reconciliación era de hecho simplemente la realización de su naturaleza innata.

En *Trabajos y días*, Hesíodo comenzaba con la ciudad de los justos, para luego continuar con la que más se asemejaba a la iniquidad de sus propias circunstancias, es decir, la ciudad de los injustos (vv. 238ss.), terminando con una súplica a los “reyes devoradores de presentes” por justicia (vv. 248ss.), que culminaba en un deseo paradójico: “ahora, en verdad, ni yo mismo quisiera ser justo entre los hombres, ni mi hijo: porque es malo ser hombre justo, si mayor justicia tendrá el más injusto” (vv. 270-273). En el *Himno a Ártemis*, en cambio, Calímaco invierte el orden, tratando primero con la ciudad injusta (vv.

122-128), y luego con la justa (vv. 129s.). Como poeta cortesano, sus circunstancias son muy diferentes a las de Hesíodo. Para él, ninguna ciudad estará más cercana al ideal hesiódico que la gobernada por Ptolomeo. Él también concluye con un deseo; pero, a diferencia de Hesíodo, ruega por su inclusión en la ciudad de los justos, o sea, la que Ártemis favorece (vv. 136-137).

En esta plegaria, que ocupa el lugar central, estructuralmente, en el *Himno*, el poeta introduce por primera vez su “yo” lírico. El poeta ruega que sus verdaderos amigos, y él mismo, sean contados entre quienes disfrutan la bendición de la protección de Ártemis. Cuando además pide que el canto sea para siempre su cuidado (μέλοι δέ μοι αἰὲν ἀοιδή, “y que el canto sea siempre mi ocupación,” v. 137), Calímaco simplemente expone en términos concretos la consecuencia del favor de la diosa. Para él, la protección de Ártemis significa siempre ser capaz de cantar.

Comenzando con el v. 138, y derivando directamente de la plegaria en los vv. 136 ss., destaca los temas que estarán presentes en el canto que cantará para disfrutar la protección de la diosa: la boda de Leto, muchas veces el nombre de Ártemis, Apolo, las hazañas de la diosa, sus elementos de caza, su carro, que la conduce a la mansión de Zeus. Este último tema provee la transición a la siguiente escena en el Olimpo. Y de esta forma, el futuro canto de Calímaco se funde con el presente, o sea, con el *Himno a Ártemis*. Pues el carro que la llevará al Olimpo en el futuro canto es el mismo al que ella dio un yugo en los vv. 111-112 y que la ha conducido en los vv. 113-115; y su futuro viaje a la mansión de Zeus se convierte en el que realmente sigue en este mismo *Himno*. Notamos, además, que todos los temas propuestos para el futuro canto, desde la boda de Leto (cf. vv. 24-25, 29-30) al carro, son temas del canto presente. El himno – ya que, a juzgar por sus temas, es claramente un himno lo que Calímaco promete – es de hecho el *Himno a Ártemis* que tenemos ante nosotros. El carro que llevará a Ártemis al cielo en el canto prometido simultáneamente la lleva allí en este. Y así, a través de una maniobra poética muy refinada, Calímaco sugiere que aunque en un nivel es el carro, en otro es el canto mismo el que la lleva al Olimpo.²² La diosa necesita la poesía para completarse como una divinidad olímpica.

²² He aquí una observación similar a la que hiciera Bing en su artículo de 1993, cuando afirma del *Himno a Apolo* que el himno mismo constituye la epifanía del dios (Bing, 1993: 185-186). Ver *supra*, pág. 17.

Ahora, en la medida en que Calímaco era capaz de escribir este *Himno* (un poema como el que cantaría si sólo Ártemis se lo hiciera posible), vemos que sin duda disfruta el apoyo de la diosa. Esa rogada relación entre los dos es ya una realidad: Ártemis habilita al poeta para que practique su arte, y en respuesta él canta un himno (este *Himno*) a Ártemis. Es en relación con esto, sostienen los autores, que Ártemis, según el primer verso del *Himno*, es “no fácil de olvidar para los que cantan” (οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι): porque es ella quien hace posible su canto.

Al sentarse en la asamblea de los dioses, lo hace junto a Apolo, demostrando que su estatus ahora es igual al de él (v. 169), inclusive en lo que respecta a ser patrona del canto. No sólo en esta escena, sino también en todo el *Himno*, hay alusiones permanentes al *Himno Homérico a Apolo* (tomado como unidad en sus partes delia y pítica)²³ tanto verbales como estructurales, que los autores detallan extensamente. Constituye el modelo literario principal del *Himno a Ártemis*.

En las secciones siguientes del *Himno* (vv. 183-258), el foco pasa de la diosa misma a lo que está en torno a ella: describen el ambiente mítico y cultural de Ártemis, sus compañeras y sus sitios de culto. Con la pregunta que inicia esta sección (vv. 183-186), invoca a la diosa preguntándole sobre sus preferencias. Esta toma entonces el lugar de la Musa. Este recurso, inusual, tiene una doble función: primero, confirma que Calímaco disfruta el favor de la diosa; segundo, desarrolla la idea del nuevo rol de Ártemis en este *Himno*: el de patrona del canto, participando activamente en la génesis de su propio himno.

Con la invocación de Ártemis como πότνια πουλυμέλαθρε, πολύπολι (“señora de muchas moradas, de muchas ciudades”, v. 225), y la enumeración de sus varios sitios de culto en Mileto, Samos, Arcadia, y especialmente Éfeso, la promesa original de Zeus de concederle “tres veces diez ciudades y murallas más de una, etc.” (vv. 33s.) se revela cumplida. La sección entera así vuelve a la escena inicial entre padre e hija – y el tema del rol de la diosa en la civilización. Dado que la sección previa sobre el ambiente mítico de Ártemis trataba con su aspecto de cazadora virginal, la diosa de los exteriores, podemos ver que (como en los primeros dos tercios del poema, hasta a través de la escena en el Olimpo) la última parte también es dominada por el tema de la ambivalencia de Ártemis. En esta sección, primero

²³ Los autores consideran que el *Himno Homérico a Apolo* es la unión de dos poemas originalmente separados (1994: 30, n. 32). Contra esta posición, J. Strauss Clay (1997: 501-502).

comienza con las compañeras de la diosa en la caza (la naturaleza, vv.189-224). Luego sigue con las ciudades consagradas a la diosa (la civilización, vv. 225-259). Ambos aspectos están enmarcados y unidos por la danza en círculo de las ninfas que acompañan a Ártemis (vv. 170-182) y por la danza en círculo de las Amazonas en torno a la imagen de la diosa, donde más tarde se erigió el templo de Éfeso (vv. 237-250).

Finalmente, la sección sobre Éfeso termina con un relato admonitorio (vv. 251-258) de cómo Ligdamis, el malvado rey de los cimerios, una vez llevó sus hordas contra la ciudad, y fue aniquilado, junto con sus hombres, por las flechas de la diosa, “siempre puestas como una defensa ante Éfeso” (v. 257).

El *Himno* se cierra con cuatro advertencias que evocan vívidamente el terrible poder de la diosa, que ponen en guardia contra ser negligentes en el culto de Ártemis, y contra cualquier desaire a sus habilidades de cazadora o a su divinidad. Vemos así que la niña juguetona del principio se ha convertido en una vengadora temible. Luego de muchos rasgos unificadores del *Himno* que hemos investigado, este duro contraste provee un marco final unificador.

Bing & Uhrmeister presentan una veta adicional en este *Himno*: al presentarse a sí mismo como un poema hecho (y factible solamente) bajo la égida de Ártemis, sugiere que las condiciones que necesita para existir (una ciudad de hombres justos, amada por la diosa) ya prevalecen: un ambiente amigable para el canto – que promueve el canto de Calímaco. Los autores consideran que aquí hay un halago implícito: sin llegar a mencionar a los Ptolomeos o a Alejandría, Calímaco sin embargo los ha identificado con un ideal cívico – un lugar donde la armonía, tanto en su sentido político como musical, no es sólo una visión grata pero inalcanzable sino una realidad presente. El deber público de Calímaco de alabar a su soberano y patrono es así cumplido con un tacto que a veces lo hace casi invisible.

Los autores han demostrado la coherencia interna de todo el poema, cuyo hilo narrativo principal lo constituye el tránsito de la diosa desde el candor de la niñez hasta la plena condición de diosa soberana, temible en su capacidad de venganza, y benévola con quienes son favorecidos por ella. Los dones que le atribuye Calímaco y que subyacen a todo el *Himno* son la impartición de justicia (privilegio hasta entonces de Zeus) y el patronazgo de la poesía, poder que desde ahora comparte con su hermano Apolo. Si bien su análisis es meramente literario, y deja de lado otros aspectos (como el de la ocasión del *Himno*), su

mérito innegable reside en haber develado el principio unificador del poema y los ecos sutiles y profundos que resuenan en él, propios de un poeta como Calímaco.

Es en este estadio de la crítica que hace su aparición la obra de Cameron, postulando una consideración diferente de la poesía helenística, a través de la figura de Calímaco, que constituye uno de sus más conspicuos representantes. En su obra *Callimachus and his critics*, publicada en 1995, Alan Cameron va refutando, o poniendo en tela de juicio, uno por uno, todos los supuestos de la crítica tradicional, hasta ese momento apenas cuestionados. La evidencia y argumentos por él sostenidos hacen que su obra difícilmente pueda ser ignorada o desatendida, y obligan a una toma de posición basada en evidencia lo más sólida posible. Su presupuesto básico es que el poeta helenístico no es, tal como se ha venido sosteniendo, un intelectual apartado de su época y su medio, descreído y racionalista, cuyo interés se dirige a la corte ptolemaica y a los intelectuales capaces de apreciar cabalmente su obra. Tomemos, por ejemplo, lo que manifiesta P. Lévêque:

...los versos no acogen a la verdadera ciencia, sino a la erudición, especialmente la arqueología, la historia, la geografía y la mitología. Algunos pasajes de Calímaco y, sobre todo, de Licofrón son totalmente ilegibles para nosotros si no disponemos de una edición comentada que utilice los trabajos de los glosadores antiguos o bizantinos, a menudo también harto desamparados frente a tanta alusión oscura (Lévêque, 2006: 111).

Y también: “Es una lástima que tuviera un gusto tan acentuado por lo excéntrico, por la alusión, y que se deleitara con un áspero estilo” (Lévêque, 2006: 114). Sin embargo, Cameron sostiene: “the real difficulties of allusive poetry are only compounded by the tattered state of the fragments, and in modern times Callimachus has become a byword for obscurity” (Cameron, 1995: 29). Su contexto espacio-temporal, diferente de las épocas arcaica y clásica, tampoco implica el desarraigo y el vacío cultural que se atribuyen al período helenístico y que lo distanciarían y enfrentarían a la tradición griega precedente. Por el contrario, se inserta en la continuidad de esa tradición, en una época en que los contextos de interpretación orales y públicos no han desaparecido: no hay razones válidas para excluir a las grandes figuras literarias helenísticas, como Calímaco, Teócrito y otros, de esos contextos de *performance*, ni para circunscribirlos al silencio de la biblioteca, así como tampoco la hay para limitar la recepción de su obra sólo a una minoría que accede a ella mediante la lectura silenciosa. Cameron refuta la idea de que Calímaco rechazara la

idea de su obra abierta al público²⁴ y de la nostalgia helenística por un pasado perdido que se reflejaría en el gusto por la etiología, gusto que en realidad se remonta a las épocas más tempranas de la historia griega (Cameron, 1995: 42). Por otro lado, los festivales públicos seguían siendo ocasión importante para el “debut” de los poetas, mientras que seguía en pie la costumbre de los poetas itinerantes que daban a conocer su obra y se labraban un nombre por medio de la interpretación de sus poemas en público en los distintos festivales diseminados por todo el territorio helenizado.²⁵ Otra ocasión importante para la *performance* de la obra de un poeta, pero en la esfera privada –o sea, en círculos no tan amplios como los de los festivales públicos – eran los simposios, en los que floreció sobre todo el epigrama, que como género cultivaron también Calímaco y los poetas helenísticos en general (Cameron, 1995: 71-103).

Otro rasgo visto como “decadente” y propio de la poesía helenística, el panegírico de los soberanos (mencionado más arriba), es situado en una nueva perspectiva por Cameron, quien advierte que el patronazgo de los poetas por los reyes estuvo siempre presente en la cultura griega, sin menoscabo de los primeros; de lo cual constituye un importantísimo ejemplo la figura de Píndaro con su poesía encomiástica (Cameron, 1995: 11 y 23). De esta manera Cameron nos ofrece la figura del poeta helenístico inmerso en una tradición, y no enfrentado a ella, en la que persiste la continuidad de costumbres e ideología, y en la que aún sobreviven formas de oralidad, que subsistieron largo tiempo frente a la influencia lentamente creciente de la escritura.

En lo que respecta a los *Himnos*, Cameron intenta distanciarse de la posición tradicional que excluye toda posibilidad de *performance* en relación con ellos. Según él, los críticos han tomado la afirmación de Legrand,²⁶ quien sugirió una cantidad de posibles situaciones de *performance* para los *Himnos* (incluyendo competencias en festivales) y se limitó a afirmar la improbabilidad de que los *Himnos* llamados “miméticos” (2, 5 y 6) fueran representados durante actos de culto, ya que difícilmente el poeta podría contar en sus apelaciones dramáticas con el relincho de los caballos y el crujir de los ejes del carro en el *Himno* 5, y han generalizado esta afirmación para negar una *performance* para los *Himnos*.

²⁴ De hecho, cultivó los géneros más populares. Véase Cameron (1995: 61).

²⁵ Cameron (1995: 44-46). Más aún, Cameron explica el cambio de métrica que se produjo en la época a metros más fáciles en función de su ejecución pública. Respecto a los festivales, cf. n. 10 de este capítulo.

²⁶ Citado por Cameron (1995: 63, n. 248).

Sin embargo, Cameron observa que Legrand tuvo cuidado de no extender ese argumento a los otros *Himnos*, concediendo además que el *Himno a Delos* bien pudo haber sido ejecutado públicamente en un festival en Delos,²⁷ y sugiere incluso que el *Himno a Ártemis* fue interpretado en un festival de Ártemis en Éfeso mencionado en un fragmento del poeta contemporáneo Alejandro Etolo (Cameron, 1995: 63, n. 250). Para el *Himno a Apolo*, Cameron postula como la interpretación más natural, dado las referencias que hace a “nuestra ciudad” y “nuestros reyes” en su relato de la fundación de Cirene, que fue escrito y representado en esa ciudad (cuya audiencia es la más apta para decodificar esas referencias), y no, como afirma F. Williams, que Calímaco esperaba una gran erudición de su audiencia alejandrina (un pequeño círculo de conocedores más que el público en general) al especificar las tradiciones locales de la historia de Cirene, y las explicaciones literarias de la fundación de la ciudad (Williams, 1978: 4). Según Cameron, lo que ha imperado es el dogmatismo, que ha hecho desestimar a los críticos cualquier eventualidad de *performance*. Tanto Herter como Wilamowitz dan por seguro que fueron escritos para su recitación en círculos literarios, sobre todo en la corte. A partir de allí, la crítica en general los considera creaciones puramente literarias, y dos comentaristas de los *Himnos* plantean que, si no fueron escritos para acompañar actos rituales, entonces sólo lo fueron para ser leídos en la biblioteca, asumiendo, de ese modo, que la *performance* ritual es la única posible (Hopkinson, 1984: 35-43; Bulloch, 1985: 3-13). Finalmente refuta a M. Depew (en el artículo que comentamos *supra*), en su afirmación de que Calímaco crea hábilmente una ficción de una *performance* ritual, y manipula las convenciones hímnicas en forma amanerada y aún frívola, al sostener:

But I cannot for the life of me see why this is supposed to prove that he did not perform at all. Since (as we have seen) Greek poetry and ceremonial literature of every sort from the Dark Ages down to the Crusades was written for performance, why is it that, in the absence of any direct evidence and in defiance of such evidence as there is, we are supposed to make an exception for Callimachus and Theocritus? ...the very idea of writing poetry solely for reading in book form is an anachronism in the ancient world (Cameron, 1995: 64).

En su afán de enfatizar las diferencias con la *performance* ritual arcaica, los eruditos, según Cameron, han exagerado las similitudes entre los poetas helenísticos y los modernos: ambos (sostienen los críticos) trabajan desde los libros, aludiendo a pasajes que han leído.

²⁷ “C’est sans nul doute à une fête délienne qu’on peut le rattacher avec la plus grande vraisemblance”, citado por Cameron (1995: 63, n. 249).

Se olvida así, por ejemplo, el importantísimo papel que juega la memoria en la cultura y educación griega. Por otro lado, postula que el festival o la biblioteca no son las únicas alternativas; y que un poeta de la estatura de Calímaco, aunque no hubiera competido públicamente con frecuencia, seguramente habría viajado y llevado a cabo la *performance* ocasional de rigor, y conjetura sobre algunas posibles ocasiones, finalizando: “The fact that he disliked banality and bombast is entirely irrelevant to the question of performance, and certainly gives no ground for supposing that he repudiated so central an element in the profession of poet” (Cameron, 1995: 66).

En el año 2003, con la publicación de su libro *Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Susan Stephens aportó una nueva perspectiva: la consideración de los elementos orientales en la literatura helenística. Sostiene la necesidad de no olvidar que los poetas helenísticos se movían en un mundo tanto griego como egipcio, en el que ambos códigos culturales eran importantes y reconocibles. La importancia de este estudio es que opone al prejuicio helenocéntrico de la crítica de Calímaco y de otros autores helenísticos una nueva forma, superadora, de leer las obras, que decodifica elementos de la cultura egipcia, entrelazados con los griegos, y logra así una comprensión diferente de las mismas. En efecto, Stephens sostiene que la poesía alejandrina siempre fue leída a través del filtro de la literatura griega, excluyendo inconscientemente la posibilidad de que los escritores de Alejandría hayan incorporado motivos y alusiones egipcios en su propia obra; ella, en cambio, sostiene específicamente: “the Alexandrians systematically incorporated Egyptian ideas and narrative motifs in a set of poems constructed to explore the dimensions of Ptolemaic kingship” (Stephens, 2003: 6). Como lectores somos incapaces de distinguir las alusiones egipcias en el texto, debido a nuestra falta de familiaridad con sus marcos de referencia:

To a modern classical scholar educated in the northern European tradition of Germany or England, information about Egypt is irrelevant to the study of Greek culture and Greek literature proper and has either been dismissed or categorized as generically oriental. Rarely it is studied in terms of its own, non-Greek, origins (Stephens, 2003: 6).

A la posible objeción de que los poetas alejandrinos se refirieran solo raramente a Egipto, y que sus poemas sean enteramente explicables en términos griegos, opone la afirmación de que explicar los poemas alejandrinos solo en esos términos frecuentemente no significa más que señalar a una serie de alusiones verbales a Homero o Hesíodo sin proveer una

explicación integrada de la dinámica del texto como un todo; por lo que la poética de los textos es a veces reducida a arbitrariedad o, en ocasiones, banalidad:

Even within a wholly Greek framework, much in these poets remains obscure...Critics have assumed a priori that the obscurity of the reference is a result of lost context that would have been clear to his contemporaries, though perhaps not to subsequent Roman readers. Within the parameters of Greek poetry we are prepared to accept the limits of our knowledge. Why then should it be so difficult to imagine that we might also be lacking an Egyptian frame of reference? As contemporary scholars surely we have moved beyond the Hellenocentrism of our own scholarly past. Rather, it is the profound lack of familiarity with Egyptian culture that impedes us (Stephens, 2003: 7).

La autora sostiene que Egipto y los motivos egipcios entran en los poemas en varios niveles, como alusiones casuales, juego lingüístico, y como subtextos que subyacen o complementan al texto griego; su deseo es:

...to explore the possibility that the Alexandrians deliberately composed poems to match Egyptian narratives in their general contour by highlighting certain details, often marginal in the Greek stories, but significant in the Egyptian, and that their Alexandrian audience would have been able to appreciate this aspect of their poetry (Stephens, 2003: 6).

La consecuencia de una lectura de este tipo la expone Stephens misma en el prefacio:

...grounding a selection of poems of Callimachus and Theocritus and the epic of Apollonius in their contemporary social and political context opens up the poetry in a number of ways, not the least of which is to remove it from the ivory tower and locate it more centrally within contemporary intellectual debates and within the political life of the city (Stephens, 2003: xi).

A este tipo de lectura llama ella “seeing double” (Stephens, 2003: xi). Con este propósito analiza dos *Himnos* de Calímaco, el *Himno a Zeus* y el *Himno a Delos* (además de los *Idilios* 24 y 17 de Teócrito y las *Argonáuticas* de Apolonio), y revela nuevas líneas de lectura, en la cual se incluye el tema del “panegírico del soberano”, uno de los rasgos de la literatura helenística más cuestionados por la crítica y que, sin embargo, desde la perspectiva aportada por Stephens, adquiere una dimensión totalmente nueva, enmarcada en los patrones culturales egipcios y sus mitos de soberanía:

The habit of syncretism and allusion to an Egypt already embedded in Greek texts are two means by which poets create a discursive field that can serve to accommodate two different cultural logics. Within this framework a poem that nowhere explicitly names Egypt or an Egyptian idea nonetheless frequently presents a set of incidents that are entirely legible within the framework of Egyptian myth. Further, a narrative that in its selection of Greek mythological detail may appear whimsical or obscure, when read in the context of Egyptian ideas often yields not simply a coherent pattern, but a pattern complicit in the ideological construction of pharaonic kingship (Stephens, 2003: 9).

Stephens se enfoca en material egipcio dentro de poemas seleccionados que los ubica dentro de y define los parámetros de un diálogo mayor sobre la realeza. Así como para la corte ptolemaica gobernar Egipto implicaba posicionarse en ambas culturas, y no al modo de un reinado tradicional griego, también los poetas alejandrinos se situaban en forma similar: Calímaco y Apolonio eran nativos del Norte de África y Teócrito probablemente fue residente en Alejandría durante algunos años. La opinión de la autora es que lejos de ser intelectuales en una torre de marfil regodeándose en una estética oscurantista como una reacción a o como retirada de prácticas imperiales antipáticas, estos poetas eran hacedores de imágenes para la corte ptolemaica:

Moreover, their poems were political in the broadest sense, serving neither to support nor to subvert the status quo, but to open up a space in which social and political values could be imaginatively recreated, examined, and critiqued. Within this space these three poets experiment by selectively adapting previous Greek mythological and historical models to articulate a novel kind of kingship, and it is within this context that their generic experiments should be understood. The inherited genres of Greek poetry come encrusted with meanings not always applicable or relevant to the new world of the Ptolomies. Refashioning these past thought worlds to signify in the present was central to their role in court – and it is essential to remember that this court was in Egypt (Stephens, 2003:12).

El objetivo último que se propone Stephens en su obra es sacar a la poesía alejandrina de la torre de marfil y ubicarla más centralmente en la vida social y política de la ciudad.

A partir de la publicación de la obra de Cameron, se ha producido en la crítica calimaquea cierta evolución: los críticos están dispuestos a otorgar ciertas concesiones (en algunos casos). Podemos observarlo en el volumen *Callimachus II Hellenistica Groningana 7*, publicado en 2004, que reúne una serie de artículos sobre Calímaco a la luz del interés suscitado en los últimos diez años entre los investigadores, según manifiesta el prólogo. Pese a que no hay mención expresa de la obra de Alan Cameron, los editores advierten una tendencia observable en la reciente erudición sobre Calímaco: por un lado la investigación se aleja de la vieja noción de la torre de marfil y del “arte por el arte” y le concede a la poesía calimaquea una función en la sociedad que le es contemporánea, mientras que por otro lado muestra que su poesía es demasiado sofisticada y demasiado interesada en sutilezas intertextuales y estructurales para ser apreciada por grandes audiencias (Harder *et al.*, 2004: 7). Jon Steffen Bruss, que analiza el tema de la oralidad en Calímaco, pese a que mantiene la visión del “poeta escritor y erudito” y la deuda con la palabra escrita que evidencia la auto-concepción de Calímaco como poeta escritor, además de un compromiso

específicamente literario con el texto, muestra un resquebrajamiento de la postura crítica tradicional al asignar un papel mayor a la oralidad, queriendo evitar “una distinción demasiado aguda entre modos orales y escritos de comunicación y pensamiento” que fuera trazada por Ong: en este punto cita por primera vez a Cameron (1995) que surge como reacción reciente a esa postura, “producto, en parte, de esa línea demasiado cortante que distingue los modos orales y escritos” (Bruss, 2004: 49, n.5). Como consecuencia de una herencia literaria anterior fundamentalmente oral, el poeta decide “conservar la ‘ilusión’ de oralidad” en función de las “expectativas de la audiencia”. Bruss establece que existe una doble figura en la persona del autor: la histórica, vinculada con la literariedad (a la que denomina “Kallimachos”); y la persona literaria del poeta, ficticia, vinculada con la oralidad (a la que llama “Callimachus”) (Bruss, 2004: 49 n.1). Por medio de ese juego, admite la existencia en la obra calimaquea de “estrategias orales”, y explora rastros del uso de modos orales y escritos en la composición. La evidencia a favor de los primeros llega a ser abrumadora, de un modo tal que en un fragmento de *Hecale*, el privilegio de lo oral-auditivo llega a tener el estatus de sentencia, “quizá un reflejo de la sociedad helenística como transicional en el espectro de la oralidad y literariedad” (Bruss, 2004: 53, n. 22). Sin embargo, sigue manteniendo la idea de una “ilusión oral intencional” (Bruss, 2004: 54). En el análisis de evidencia a favor de la literariedad, Bruss cita el ejemplo de μέγα βιβλίον, μέγα κακόν (fr. 465 Pf.) como sugerencia de conocimiento libresco de la literatura, pero cita a Cameron (1995: 52): no está claro que el pasaje tenga que ver con literatura de gran extensión (Bruss, 2004: 55, n. 32). Bruss mantiene la postura de la crítica tradicional resaltando el conocimiento “libresco” de Calímaco, pero incluye en una nota al pie que esa tesis ha sido desafiada recientemente por Cameron (1995) y admite que existe la posibilidad de que la experiencia de textos por Calímaco haya sido hasta cierto punto oral (Bruss, 2004: 52, n. 16).

La mención del término δέλτος en la obra de Calímaco hace que Bruss admita, junto con un vistazo al uso de la escritura en la producción de la literatura, su asociación con garabatos incipientes adecuados al simposio, donde los intercambios poéticos eran facilitados –“como quizá lo hubieran sido de largo tiempo atrás en el mundo griego” – por los asistentes al mismo, quienes garabateaban notas o quizá epigramas enteros. Admite así

la posibilidad de una relación literatura-vida al menos en los epigramas helenísticos, sostenida por Cameron (1995: 71-103).

Finalmente Bruss reseña la posición de la crítica en las dos últimas décadas respecto de la *performance* de la poesía helenística que se inclina hacia el extremo escrito del espectro oralidad-escritura. La posición extrema sostiene que la poesía de Calímaco es comunicada del poeta al lector silencioso por medio del papiro. Expresiones más moderadas definen la *performance* o audiencia lectora de la poesía helenística como compuesta por una élite erudita y letrada, postura sometida últimamente a revisión por Cameron (1995: 24-103), de cuyos argumentos cuestiona que descansen sobre evidencia externa en tanto que él se maneja principalmente con evidencia interna (Bruss, 2004: 59, n. 48). Admite por fin que, si bien la evidencia para la recepción de la obra de Calímaco muestra más afinidad para la modalidad escrita que sus predecesores arcaicos o clásicos, “la fuerte presencia del Calímaco oral en la poesía se hace valer en tal forma que todos los indicadores en la ficción del poema describen un modo de *performance* oral. Sin duda, ni un fragmento sugiere que Calímaco tolere otra recepción que no sea oral/auditiva” y admite, dentro del amplio espectro de la “comunicación oral”, que va desde la composición oral en un extremo, a la composición oral con ayuda de notas, recitación memorizada y finalmente lectura en voz alta, en el otro; siendo estas tres últimas las únicas adecuadas, aparentemente, a la obra de Calímaco – el “Callimachus” oral y ficticio que postula – (Bruss, 2004: 59 y n. 49).

La conclusión final de Bruss es que si Calímaco (la figura histórica) es un poeta “letrado”, que encuentra su inspiración en fuentes escritas leyéndolas para sí mismo, que compone su poesía exclusiva o casi exclusivamente escribiéndola él mismo y que espera que su poesía sea “recepcionada” por un lector individual y silencioso, entonces hace todo lo posible para disimularlo. Decide por lo tanto renunciar a sacar conclusiones sobre la exacta naturaleza de la interacción entre modos orales y escritos en la experiencia calimaquea. Admite además, dado el antiguo rol de la memoria en la educación griega, que se extiende al período helenístico, y basado en usos análogos de textos como ayuda memorias en el Oeste medieval, la posibilidad de que el alfabetismo cultural de Calímaco (la figura histórica) no sea completamente dependiente de la clase de lectura silenciosa del erudito moderno, pero sí, al menos parcialmente, de una mente increíblemente capaz, entrenada desde la juventud

en los rigores de la memorización y el recuerdo.²⁸ Finalmente concluye que, aparentemente, la insistente referencia de Calímaco (la figura ficticia) a la oralidad –y el realce de la insistencia en la oralidad por las deliberadas intrusiones de Calímaco (la figura histórica) – precisamente donde uno esperaría encontrar referencia a la literariedad (si por esto se significa referencia a los mecanismos de escritura y lectura) revela un poeta que explota su literariedad consciente y explícitamente para privilegiar la tradición de la oralidad sobre la literariedad (Bruss, 2004: 66).

Bruss, con “filtraciones” de la idea de Cameron sobre la oralidad en la obra de Calímaco, no abandona por completo la postura tradicional. Su forma de asimilar las nuevas ideas es incluir las marcas orales en una estrategia de Calímaco, quien crea una figura ficticia identificada con el “yo” del poeta.²⁹

Michael Tueller estudia el problema del hablante y la ambigüedad en los epigramas calimaqueos. Comienza analizando distintos epigramas arcaicos y clásicos para llegar finalmente a los de Calímaco. En el primer grupo (epigramas arcaicos y clásicos) reconoce la existencia de la ambigüedad en el hablante, posiblemente intencional, así como de cierta profundidad psicológica en algunos casos. También pueden incluir la ocasión de su propia *performance*. Ese patrón helenístico, ya presente en el epigrama arcaico, se da en los “innovadores” *Himnos* de Calímaco que también describen la ocasión de su propia *performance* (Tueller, 2004: 311).³⁰ Lo que hace que el *Himno 5, Al Baño de Palas*, sea tan “mimético” es su apelación directa y las órdenes a las que se supone llevan a cabo la ceremonia: lo mismo exactamente que hace el epigrama arcaico que analiza. Con esto Tueller concluye que la obra calimaquea tenía precedentes remotos. Es decir que la mimesis de la *performance* ya está presente en textos literarios de gran antigüedad. Los

²⁸ Reconoce de esta forma la posibilidad de la oralidad como factor muy importante en la formación del poeta helenístico. Cf. Cameron (1995: 65).

²⁹ Sin embargo no queda explicado cómo se origina la necesidad de una ficción de oralidad “por expectativas de la audiencia”. Si esas expectativas existían, es porque la audiencia estaba acostumbrada a la oralidad. En tal caso, ¿de qué audiencia se trata? Por lo visto, del gran público, ya que éste accedía a las obras poéticas sobre todo a través de las *performances* públicas, con lo cual se suprime la idea de la crítica tradicional respecto de “poesía dirigida a la minoría”. Y si se trata de la minoría, no hay por qué negar a Calímaco la posibilidad de una *performance* oral, que evidentemente era habitual. Si Calímaco debe crear una figura ficticia que ejerce la oralidad, ¿es entonces el único que habita la “torre de marfil”?

³⁰ Habría que analizar a la luz de la literatura anterior si esa innovación es tal. Cf. el *Partenio* de Alcmán, del siglo VII a.C., que también describe “la ocasión de la propia *performance*” del himno. Al respecto véase Morrison (2007), reseñado en las pp. 61-65 de este capítulo. Fantuzzi & Hunter (2004) también tratan este tema (pp. 53-55 de este capítulo).

epigramas inscriptos, aun los más antiguos, proporcionaron un punto de partida para la imitación e innovación de Calímaco (Tueller, 2004:314). Si bien no lo manifiesta explícitamente, la conclusión es que la poesía helenística se inserta en la continuidad de la tradición literaria griega.³¹

En este volumen de *Hellenistica Groningana* tenemos todavía firmes defensores de la crítica tradicional, como M. Depew, cuya única mención de Cameron consiste en el ordenamiento de los *Himnos* al ser publicados y su posible fecha de composición (Depew, 2004: 117, n. 7) y que considera que los *Himnos* calimaqueos no son ofrecidos a los dioses sino a los eruditos (Depew, 2004: 134); y S. J. Heyworth, que establece relaciones intertextuales entre los *Himnos* 5 y 6, a los cuales atribuye un “formato mimético” (manifiesto también en el *Himno* 2) y una gran cantidad de correspondencias estructurales, léxicas y temáticas (Heyworth, 2004: 153), sin hacer alusión alguna a referentes reales ajenos al texto.

Contemporáneamente, Fantuzzi & Hunter (2004), aunque brindan ciertas concesiones, no superan los presupuestos más importantes de la crítica tradicional. Por ejemplo, con respecto al concepto de “contaminación de géneros literarios”, observado como característica distintiva de la poesía helenística de la primera mitad del siglo III a.C.: cuestiona la postura de algunos críticos que asocian esa contaminación con una persecución “intelectualizante” de novedad a toda costa, una sofisticación lúdica y subversiva totalmente preocupada por los libros:

Arid intellectualism, experimentalism and arbitrariness are indeed the qualities most often thought to characterise Alexandrian ‘contamination’, though the modern scholarly sense of the deliberate generic arbitrariness of Hellenistic poetry in fact rather hardened over time...Intellectualism was indeed an extremely important element in the radical reform of the literary system carried out by Hellenistic poets, but it was not the only one (Fantuzzi *et al.*, 2004: 18).

Fantuzzi & Hunter observan que el fenómeno de la mezcla de géneros ya fue observado por Platón en *Leyes* (3.700a-e), fenómeno que se acentuó en la última mitad del siglo V a.C. y durante el IV a.C., con la extinción de varios géneros de poesía mélica al desaparecer, a mitad del siglo V, muchos de sus contextos sociales o rituales (Fantuzzi *et al.*, 2004: 17-

³¹La otra conclusión que se impone es: puesto que la mimesis de la *performance* es un rasgo presente desde antiguo en textos escritos para ser leídos, ¿cuál es la razón para considerarla un rasgo de artificialidad en la poesía helenística?

26), y con el ditirambo, por ejemplo, que sufrió cambios al adoptar nuevas estructuras y nuevas formas de música, buscando una expresividad mimética mayor. La conclusión es:

The reconfiguration of the generic system was, therefore, not only a poetic choice for the Alexandrians, but also a historical necessity rooted in the experience of the fifth and fourth centuries, and one which finds a partial analogue in the situation of the dithyramb-writers, the 'last lyric poets' of the classical age (Fantuzzi *et al.*, 2004: 21).

Pese a este panorama, donde se presenta la mezcla de géneros como un fenómeno que se remonta al menos a la época platónica (pero favorecido también por la intensa erudición filológica helenística, Fantuzzi *et al.*, 2004: 23), Fantuzzi & Hunter vuelven a aproximarse a la crítica tradicional, al afirmar que en la Alejandría del siglo III parece haber habido un regreso a las condiciones públicas de *performance* análogas a aquellas que caracterizaron la edad de la *kitharoidia* homérica: aparte de la dispersión de libros, que se convirtieron en la principal forma de disfrute privado de la poesía, los escenarios sociológicos para su *performance* estaban limitados en gran medida a recitales realizados en la corte, para un público restringido atraído por las más refinadas formas poéticas, y además *performances* públicas, usualmente para un público más amplio, cuyo interés se centraba principalmente en la épica monumental y las formas más tradicionales de teatro.

In any case, besides being much more limited in number, the places and modes of public performance no longer had the same institutional significance as they had had in the archaic and classical periods; in the Hellenistic age, for the first time, literary communication was first and foremost through reading, and authors displayed a clear awareness of the importance of this medium. This macroscopic change in the mode of literary communication is largely responsible for the sophistication of Hellenistic poetry and its self-reflexive character (Fantuzzi *et al.*, 2004: 23).

Hemos desembocado nuevamente en la audiencia reducida y en la lectura como medio principal de comunicación literaria. Hay, según esto, una división tajante entre el siglo III, donde se han reducido los contextos de *performance*,³² y el inmediatamente anterior siglo IV, donde se refiere que distintas formas de poesía eran solicitadas para muchos contextos diferentes: los tradicionales de reyes y tiranos y las competencias citaródicas, escenarios privilegiados de la poesía hasta el siglo VI, se unieron con el simposio, la asamblea pública, los muchos festivales pan-helénicos, las varias formas de plegarias a los dioses, ceremonias religiosas y rituales sociales de muchos tipos (como el epitalamio, el encomio, el lamento

³² Como sostiene Depew (1993), ver *supra*, p. 27.

fúnebre, etc., Fantuzzi *et al.*, 2004: 22). ¿Cómo se entiende que estos contextos de *performance* hayan desaparecido por completo de un siglo a otro?

En lo que respecta a los *Himnos*, Fantuzzi & Hunter hacen una revisión de sus antecedentes literarios e himnicos, que también describían eventos religiosos, ya que, según ellos, la descripción de partes del ritual con las cuales el canto es asociado, una descripción que frecuentemente implica autorreferencia reflexiva por los cantores, es uno de los rasgos más persistentes de la canción cultural griega (Fantuzzi *et al.*, 2004: 363). En el caso de Calímaco, sus *Himnos* denominados “miméticos” son vistos como una especie de cruce entre los *Himnos Homéricos* narrativos y motivos y formas de presentación peculiares de la himnodia coral arcaica, y desestiman considerar este desarrollo por parte de Calímaco de este tipo de poema “mímico-sacral” (en los que se “imagina” que un ritual se está llevando a cabo, especialmente en los *Himnos* 5 y 6) como “un simple espíritu lúdico de contaminación”, sino que se trata, más bien, de que Calímaco revivió las formas y motivos del himno “mímico-sacral” usando el metro y algunos de los elementos formales del himno rapsódico, ya que los metros y la *performance* corales ya no estaban “de moda”(Fantuzzi *et al.*, 2004: 30). La diferencia con los himnos arcaicos es que, en el caso de estos, la composición poética precedía a la *performance* real del evento religioso que la canción debía acompañar, por lo cual el poeta podía predecir con certeza solo unos pocos detalles de lo que iba a suceder, motivando esto una menor pormenorización en la descripción del ritual en el poema; en tanto que en Calímaco el rol del himno como acompañamiento para la celebración era sobre todo una pretensión literaria: “Those whom the Callimachean ‘master of ceremonies’ is really guiding are, of course, the readers, to whose imagination the ritual description and deixis is directed” (Fantuzzi *et al.*, 2004: 31-32). La relación no es con la realidad, es con otros textos.³³

Como argumento se esgrime el relincho de los caballos y el crujir de los ejes en el *Himno* 5, típico de la crítica tradicional.³⁴ Aunque conceden que no se trata de un mero juego literario, desestiman la posibilidad de una *performance* pública. Por último, y en atención al escolio introductorio al *Himno a Deméter*, que conecta el *Himno* con los ritos místicos introducidos en Alejandría por Ptolomeo Filadelfo como imitación de los atenienses,

³³ Como sostiene la crítica tradicional, véase por ejemplo, *supra*, pp. 25-28.

³⁴ Véase *supra*, pp. 28-29.

afirman: “even if these hymns were actually recited, perhaps in the context of a Ptolemaic policy of religious restoration...the explicit ritual detail would serve a didactic purpose for a watching audience, as well as nourishing the *phantasia* of readers” (Fantuzzi *et al.*, 2004: 32).

En el mismo año se publica *Le fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des Hymnes épigraphiques*, de Maria Vamvouri Ruffy. En esta obra la autora hace una comparación de los *Himnos* de Calímaco con otros dos *corpora* de himnos: los *Himnos Homéricos* y los himnos culturales epigráficos (a saber, los *Peanes* de Aristónoo, de Limenio y de Ateneo, consagrados a Apolo; los *Peanes* de Eritreo, de Isilo y de Macedonio a Asclepio, y el *Peán* de Filodemo a Dionisos), con el propósito de establecer la especificidad de los primeros. Vamvouri Ruffy parte del postulado de que los *Himnos* de Calímaco se inspiran fuertemente en la tradición hímnica para reproducirla, pero también para sobrepasarla y redefinirla.³⁵ Su estudio comparativo es efectuado desde tres perspectivas diferentes: la primera, centrada sobre la estructura y el contenido de los himnos; la segunda, sobre la relación que se establece en estos entre el hablante y la divinidad; la tercera, sobre los lazos entre el texto y su contenido pragmático, justificado por el hecho de que la poesía griega se caracteriza por ser una “poesía de ocasión”, de esencia comunitaria, producida en presencia y a la atención de un público preciso. La autora, que hace un análisis de tipo marxista, atendiendo a las circunstancias socio-históricas de producción, procede a despejar las marcas textuales de los sujetos hablantes, y a los actores históricos ocultos detrás de esas marcas lingüísticas. Sus conclusiones son que los *Himnos* de Calímaco toman elementos propios de los *Himnos Homéricos* y de los himnos culturales epigráficos.

Según Vamvouri Ruffy, por estructura y contenido, los *Himnos* de Calímaco se emparentan con ambos *corpora*. Sus textos reproducen la estructura hímnica tradicional (evocación, parte descriptivo-narrativa, petición), aunque dándole una consistencia nueva. Si bien en los

³⁵ La autora explica que la elección de los *corpora* le parece oportuna por su anterioridad y su lazo intertextual con los *Himnos* de Calímaco. Deja de lado los *Himnos Órficos* y los *Himnos* de Proclo por ser posteriores en el tiempo; en tanto que, aunque reconoce una importante vinculación con los *Himnos* de Píndaro y Baquílides, no los incluye por una cuestión de espacio. En el caso de los himnos culturales epigráficos, cuya peculiaridad consiste en la *performance* cultural y la fijación por escrito, su relación con los *Himnos* de Calímaco se impone por la presencia de referencias explícitas a circunstancias de enunciación, características de las composiciones de Calímaco, sobre todo de los *Himnos* 2, 5 y 6, que proveen una representación sostenida del culto en cuyo seno el himno es entonado.

Himnos 1, 3 y 4 – denominados tradicionalmente “no miméticos” – se encuentra el anuncio del canto, la narración de hechos y gestas del dios y el pedido final, en los *Himnos* 2, 5 y 6 – los llamados “miméticos” – aparece la descripción de fases preparatorias del ritual convocado a desarrollarse bajo nuestros ojos. Esto podría acercarlos a los himnos culturales epigráficos, cuya vocación comunitaria los hace composiciones ligadas a las evoluciones de un grupo de fieles. Sin embargo, Vamvouri Ruffy sostiene que este paralelismo no encuentra mucha confirmación desde un punto de vista formal, ya que los preparativos de este ritual ficticio son en efecto más insólitos y su desarrollo, ampliamente detallado, contrasta con la brevedad de las indicaciones dadas en los himnos culturales epigráficos a propósito del ritual que está en tren de desarrollarse. Sostiene además que los ritos descritos en los *Himnos* de Calímaco son verosímilmente ficticios: el poeta busca crear la “ilusión de real”³⁶ apoyándose sobre formulaciones propias de himnos culturales cantados durante una ceremonia, sacando de ella fórmulas que se pronunciaban en ocasión de los ritos. Contrariamente a los himnos culturales epigráficos, a los que se parecen por su aspecto supuestamente coral y comunitario, los *Himnos* miméticos no forman parte integrante de la fiesta que ellos mismos ponen en escena. Emanan más bien de una imaginación poética que crea las condiciones análogas a un culto real de la divinidad. Calímaco se inspira sin duda en los himnos culturales epigráficos para representar en su texto un culto que no es desplegado realmente. La epifanía del dios, anunciada o sugerida al final de sus composiciones, es una epifanía ficcional, textual. Ahora bien, ningún himno cultural epigráfico ni ningún *Himno Homérico* ponen de manifiesto la llegada del dios de forma tan teatral como Calímaco. En el poeta helenístico, el texto escrito tiene el poder de dotar la ficción de los contornos de la realidad inmediata y esto, gracias a los medios técnicos propios de la escritura. En los textos miméticos, se asiste plenamente a una *Deixis am Phantasma*,³⁷ a una realidad virtual, hecha palpable por medio de una serie de marcas deícticas. Dado que también contienen referencias explícitas al grupo de personas que

³⁶ Esta “ilusión de real” acerca a la autora a la postura de la crítica tradicional que se despliega en *Hellenistica Groningana* 1993 en los artículos de C. Calame, M. Depew, y M. Haslam. Ver *supra*, pp. 26-28.

³⁷ Esta *Deixis am Phantasma* (demostración de algo imaginario), de la que nos habla la autora, característica de los *Himnos* miméticos de Calímaco, es instaurada por los deícticos presentes en los *Himnos*, que remiten a una ocasión ficticia. Sin embargo, esta misma característica corresponde a los himnos culturales epigráficos, una vez que han sido inscriptos y al ser leídos remiten a un contexto de *performance* que ya no está presente, si bien en el caso de estos últimos, ha habido primero una *demonstratio ad oculos*, donde el objeto señalado se encuentra ante los ojos (Vamvouri Ruffy, 2004: 39 y n. 6).

cantan al dios y a veces, al instrumento musical que acompañará el canto (por ejemplo, la cítara en el *Himno a Apolo*, v. 12), puede alegarse que el poeta se inspira en la poesía coral de Píndaro y Baquílides, en donde frecuentemente se procede de igual manera. La singularidad del poeta puede apreciarse también en su relación con los *Himnos Homéricos*, ya que ciertos *Himnos* de Calímaco (1, 2, 3 y 4) hacen emerger una serie de reflexiones metapoéticas sobre la forma en la que el poeta compone, interroga sus fuentes y se posiciona en relación a la tradición. El poeta no duda en poner distancia con su actividad para describirla mejor y significar su singularidad. Con excepción del *Himno Homérico a Apolo*, los *Himnos Homéricos* y los himnos culturales epigráficos no contienen nada de esto. Sin duda, también aquí su inspiración proviene de la poesía de Píndaro y la de Baquílides, donde se encuentra un interés análogo en la actividad y el talento del poeta. Otros elementos innovadores son: el elogio de personajes políticos contemporáneos (como el elogio de Ptolomeo en el *Himno a Apolo*); el catálogo de cultos que los hombres rinden a la divinidad (como en el *Himno a Ártemis*), inventando así una nueva forma de elogio a esta; y finalmente, insiste sobre el poder punitivo de los dioses y la suerte trágica de los mortales (*Himno a Ártemis*, *Himno al Baño de Palas*, *Himno a Deméter*), aproximándose así a la poesía coral y a la tragedia.

En lo que respecta a la relación con el dios, y las formas de persuasión a la divinidad,³⁸ son similares en los tres *corpora* de himnos: el hablante procede al elogio de la divinidad, evoca las esferas de influencia de esta que desearía ver provocadas, valoriza su composición y solicita el regocijo divino. Hay una relación de reciprocidad, de χάρις, que establecen los *Himnos* de Calímaco entre el/los hablante(s) y la divinidad, como sucede en todo himno. A imagen de los cantos de los otros dos *corpora*, una palabra le es “dirigida” con miras de establecer un regocijo mutuo, un contrato de intercambio entre mortales e inmortales. Pero además nuevas formas de argumentación aparecen en los poemas de Calímaco. La primera consiste en convencer, no al dios, sino a los hombres de que se comporten convenientemente con respecto a la divinidad. A este efecto, el hablante menciona a guisa de contra-ejemplos los nombres de los mortales que fueron castigados por el dios. La segunda forma de argumentación consiste en provocar la llegada benévola de la divinidad

³⁸ Para analizar las formas de relacionarse con la divinidad en los tres *corpora* de himnos, la autora utiliza la sistematización de las formas argumentativas de los himnos culturales epigráficos efectuada por J. M. Bremer (1981).

por la mención de epifanías anteriores, tanto malévolas como benévolas. El aspecto didáctico del *Himno a Ártemis* y apotropaico de los *Himnos al Baño de Palas* y *a Deméter* muestra hasta qué punto los poemas de Calímaco desvían el material hímnico tradicional para orientarlo en una nueva dirección. Aunque dotados de elementos propios de un himno reservado a un culto, la forma argumentativa de estas tres composiciones se aparta de la de los himnos cultuales epigráficos. El dios ya no es más considerado como una alegría para los mortales sino como una instancia amenazante y temida. Según Vamvouri Ruffy, un cambio tal de registro sugiere la presencia de un nuevo contexto que no corresponde más al festivo de la comunidad devota que espera y honra a un dios salvador. En tanto poeta arrancado, según toda verosimilitud,³⁹ de una ocasión cultural a la que su himno estaría destinado, Calímaco goza de una gran libertad poética. Crea sus composiciones de un montón de piezas, mezclando elementos de diferentes tradiciones poéticas y cultuales. Como ya hemos dicho, al ubicar el contexto de Calímaco fuera de una ocasión cultural, la autora se acerca a la crítica tradicional, si bien no se expide sobre otras formas de *performance*. De hecho, para aludir al receptor de los *Himnos*, se expresa en términos de “oyente/lector” (*auditeur/lecteur*), sin dar su opinión sobre un contexto de oralidad/escritura que seguramente implicaría una larga disquisición, tal vez innecesaria. Lo que destaca la autora de este aspecto es la pluralidad de principios de composición que utiliza. Al tener sus dioses muchos rostros (son benévolos o amenazantes) debe convencerlos de actuar favorablemente con los hombres o debe conjurar los efectos maléficos de su poder. El hablante también tiene varios rostros: en algunos *Himnos* pone el acento sobre la poesía y el regocijo del dios, como el aedo de los *Himnos Homéricos*; mientras que en otros insiste sobre el bienestar de la comunidad y el comportamiento de los participantes en el rito, como los himnos cultuales epigráficos. Finalmente, no debemos olvidar la naturaleza de los himnos. Estos constituyen dones a la divinidad que requieren y suscitan un contra-don, y por lo tanto son susceptibles de establecer una relación contra-actual con lo divino. Esto podemos observarlo, por ejemplo, en el *Himno a Delos*: es para ser alabado por Apolo que el poeta compone un canto celebrando el nacimiento del dios y el cambio radical de la identidad de Delos. Avanzando sobre la tesis de S. von Reden,⁴⁰

³⁹ La autora no aclara en qué consiste esa verosimilitud. Creo que se trata aquí de un alineamiento, al menos en este aspecto, con la crítica tradicional.

⁴⁰ S. von Reden (1995: 27-44) citado por Vamvouri Ruffy (2004: 127).

quien mostró que en la poesía épica los dones ofrecidos a los héroes contribuyen a describir y a crear su estatuto social de héroe tanto a los ojos de la comunidad donde vive como a los ojos del público que escucha el poema, propone considerar la hipótesis de que los himnos, verdaderos dones a lo divino, señalan y fundan de alguna manera las particularidades y la importancia del dios que alaban, constituyendo signos del poder de la divinidad tanto por su contenido centrado sobre rasgos distintivos como por su alta cualidad poética sobre la cual insisten frecuentemente. Cumplen casi una función normativa en el establecimiento del poder del dios y de su carácter.

En cuanto al tercer aspecto, la biografía divina y su contexto de ejecución, Vamvouri Ruffly pone de relieve las formas de erudición que emergen en el seno de los *Himnos* de Calímaco (consideradas por la crítica tradicional como ejemplos de un “esnobismo” poético y característico de una obra dirigida a un público reducido) con miras al contexto erudito en que el poeta ha trabajado. Se despliegan tres formas diferentes por las que el poeta de los *Himnos* manifiesta su “sapiencia”: la formulación de un comentario etiológico intercalado en la biografía divina y consagrado a un lugar recorrido por el dios; la puesta en evidencia de sus conocimientos de la literatura anterior y de su finalidad de exhibir su saber. El punto que debe retener nuestra atención concierne al cotejo entre estos diversos procedimientos y los aspectos de la erudición en Alejandría. Se encuentra, en efecto, que los conocimientos geográficos y literarios reivindicados por el poeta en los *Himnos*, entran en la esfera de competencia de la mayor parte de los eruditos alejandrinos. Los *Himnos* de Calímaco revelan hasta qué punto están ellos mismos impregnados de preocupaciones ligadas a un contexto sapiente. Además, analiza el *Himno a Delos* a fin de mostrar que la biografía divina está influenciada en su contenido por las circunstancias históricas de su comunicación: en él se hace la propaganda en favor del rey Ptolomeo, en tanto destaca su fuerza, su eficacia en combate y su inteligencia; y lo presenta además bajo los rasgos de un Faraón dando cuenta así del doble aspecto del poder ptolemaico, cuya finalidad era responder a las necesidades de identidad de sus súbditos griegos y egipcios. Finalmente, examina en una perspectiva histórica los catálogos de los *Himnos* que, focalizados sobre los actos humanos en atención a los dioses (en una especie de “antropocentrismo”), presentan contornos fuertemente inspirados por las tradiciones legendarias y culturales griegas, por lo que son así susceptibles de crear un lazo cultural y religioso entre el oyente/lector del

Egipto del siglo III y Grecia metropolitana, y solidificar así su identidad helénica. La autora relaciona esta característica de los *Himnos* con una política seguida por el poder de la época: la política cultural de los Ptolomeos que aspira a mantener las relaciones con la cultura griega clásica y a recuperar una parte de su auge cultural. Según ella, el “antropocentrismo” de los *Himnos* de Calímaco, un nuevo rasgo hímnico, saca su razón de ser de la distancia que separa al poeta y a su “oyente/lector” de la madre patria. Parece, en otros términos, que el poeta quiere salvaguardar a su manera el patrimonio heleno para ponerlo a disposición de su oyente/lector. Su conclusión entonces es que la biografía divina de los himnos es tributaria de un contexto histórico bien preciso. Tal es el caso, en primer lugar, en los *Himnos Homéricos* donde los hechos y gestas del dios dejan aparecer las ambiciones profesionales del hablante-aedo. Tal es el caso, también, de los himnos culturales epigráficos: la biografía divina lleva la impronta de los proyectos políticos, económicos y religiosos de la autoridad implicada en la ejecución de los himnos. La biografía divina contada en los *Himnos* de Calímaco, finalmente, está elaborada en función de las preocupaciones de orden poético, político y cultural de su autor. Aquí Vamvouri Ruffy se distancia de la crítica tradicional, al vincular a Calímaco fuertemente con su contexto histórico, y al considerar como destinatarios de su poesía, no solo a Ptolomeo y su corte, sino también a la población griega y egipcia de Alejandría. Para ella, en los tres *corpora* de himnos la biografía divina frecuentemente está modelada conforme a la relación que el hablante busca establecer con el dios y conforme a sus preocupaciones profesionales, políticas y religiosas. Las versiones se contradicen, los acontecimientos son callados, otros son valorizados, otros incluso son creados de todas las piezas y esto, siguiendo el favor divino que se busca desencadenar. Estas transformaciones dependen también de los intereses del poder político y religioso o de las aspiraciones profesionales de los individuos que fueron involucrados en la creación y la ejecución de las composiciones. Los hechos y gestas divinos devienen, en las manos de los poetas, un material maleable y flexible. Al ser ellos artífices de una imagen divina en sus himnos, convierten a estos últimos en una “fábrica de lo divino”, con una finalidad: el pasado del dios es un dominio que se inviste para definir y ennoblecer el presente. Se refiere a él para inspirarse con modelos, para legitimar cambios o para influir el curso de los acontecimientos con fines útiles. En suma, el recurso a la biografía del dios en los himnos tiene una eficacia social.

La autora concluye que los *Himnos* de Calímaco se inspiran fuertemente en la tradición hímnic anterior, pero la revisitan bajo una luz nueva en la óptica de crear composiciones hímnicas ricas en juegos poéticos y en referencias sapientes. Por otro lado, no excluye las influencias de otras formas poéticas, tanto de la poesía coral, no solamente en vista de las indicaciones que el yo anónimo suministra sobre las circunstancias de *performance*, sino también por la presencia de temas fuertes como el castigo de los dioses y la suerte frágil de los mortales. También la tragedia alimenta esta temática de desgracias humanas provocadas por la cólera de los dioses.⁴¹ Calímaco integra diferentes tradiciones poéticas, comenzando por las tradiciones hímnicas, para crear una forma de poesía plural en la que multiplica las facetas poéticas: una multitud de estilos, de referencias y de aspectos se cruzan para dar nacimiento a un producto proteiforme con pertenencias complejas. Hay, según ella, una negativa de Calímaco a adoptar un principio de composición único. A la manera de un camaleón, llega a tomar diferentes identidades. Su erudición reside allí también. No se manifiesta únicamente en los múltiples saberes que exhibe, sino también en su capacidad de integrar las diferentes tradiciones poéticas para liberarlas en seguida y crear así un nuevo tipo de poesía. De esta manera, Vamvouri Ruffy inserta a Calímaco en la tradición hímnic anterior, y valoriza su cualidad renovadora.

En el año 2007 Andrew Morrison publica *The narrator in archaic and hellenistic poetry*. En su estudio sobre los narradores en la poesía arcaica y helenística el autor postula – contra la opinión crítica extendida de que la poesía del período helenístico es muy diferente de la poesía de las épocas arcaica y clásica, basada en una tendencia a explicar la peculiaridad de la poesía helenística como una poesía de y para lectores, no oyentes – que las diferencias en la *performance* y recepción de la poesía helenística no pueden por sí mismas explicar su carácter, a saber, su tendencia a la alusión, su juego con voces o representación de personajes. Tradicionalmente la crítica atribuye a la “cultura libresca” del período helenístico ciertos rasgos de la poesía de esta época, como la marginalización de los héroes, la evitación de un estilo “pesado” y la experimentación con voz y narrador. Sin embargo Morrison hace notar que los patrones de la difusión de la poesía arcaica y clásica y la poesía helenística son análogos, aunque diferentes. Alude a Barbantani (2001), que

⁴¹Vamvouri Ruffy observa que estas influencias no han recibido la atención que merecen, y esboza la posibilidad de estudiarla en el futuro (2004: 291).

enfatisa la posibilidad de la *performance* en la corte como contexto inicial para el cual Calímaco y otros diseñaron su poesía, seguida por una posteridad en los libros. No obstante, la poesía de epinicio de Píndaro, por ejemplo, también despliega un doble patrón: luego de una *performance* pública inicial (probablemente coral) señala su futura *reperformance* en, por ejemplo, los simposios (Morrison, 2007: 38-39). El canto es concebido como un objeto que seguirá viviendo, ἀθάνατον Μουσῶν ἄγαλμα, “una ofrenda inmortal de las Musas” (Baqúlides, 10.11) lo que implica una concepción bien desarrollada de la poesía como “literatura” fijada y duradera (Morrison, 2007: 40 y n. 29).

Al estar la literatura arcaica y clásica “textualizada” de esta forma a través de la *reperformance* continuada, por ejemplo, en los simposios, no es suficiente para postular como explicación para el carácter de la poesía helenística el hecho de que los poetas encontraran la literatura anterior como “texto” que leían y al cual tenían acceso repetido. El acceso repetido a la literatura del pasado también podría haber estado disponible para Píndaro y sus contemporáneos, principalmente a través de escuchar regulares *reperformances*, más que a través de la lectura. En muchas formas el proceso de “relectura”, una práctica obviamente “alfabetizada”, tiene estrechas afinidades con exposición a repetidas *reperformances* de poesía, y consecuente familiaridad estrecha con esta poesía. Pueden apreciarse en la poesía arcaica importantes relaciones intertextuales desarrolladas con textos anteriores y contemporáneos, así como una manipulación amplia de audiencias secundarias (Morrison, 2007: 40-41). Además, el autor explora la idea de que los poetas arcaicos podían desarrollar “personajes narrativos,” primordiales para la organización, función y valor de sus poemas. Tales personajes podían ser consistentes a través de diferentes poemas, y ser recibidos como coherentes y unificados por audiencias (tanto primarias como secundarias). La *reperformance* de la poesía arcaica y la consecuente diseminación de poesía a través del mundo griego, sugiere que las audiencias podían oír diferentes obras, por ejemplo, Hiponacte, y darse cuenta de que la forma narrativa tomada en estas obras era en gran parte la misma. La importancia de esta personalidad narrativa en los poetas arcaicos hace de ellos importantes modelos para los poetas helenísticos, con su propio interés particular en narradores y autoridad poética (Morrison, 2007: 45).

No hay entonces justificación para un corte radical en la forma en que los críticos deberían aproximarse a la poesía arcaica, su narración o narradores, comparados con los períodos de

poesía helenística y posterior. Tampoco un cambio de cantos a libros explica la alusión o intertextualidad helenística por sí misma (Morrison, 2007: 41).

En el capítulo 3, “Callimachean narrators”, Morrison se refiere (además de al aspecto de los narradores) al problema de la *performance* de los *Himnos*. Manifiesta que los recientes comentaristas de Calímaco son resueltos en su visión de que los *Himnos* no eran públicamente interpretados, sino que eran textos “literarios” diseñados para su consumo dentro del Museo. Oponiéndose a ellos, Cameron (1995) caracteriza esa posición como dogmática, e intenta revivir la idea de Cahen (1929) de que los *Himnos* pudieron haber sido interpretados públicamente en festivales, pero en la periferia, fuera de su “marco formal”, citando el paralelo de los *Carmen saeculare* de Horacio. Cameron desafía el dogma de “festival y biblioteca” como las únicas posibles circunstancias para la poesía en el período helenístico, dudando de que la poesía helenística fuera una excepción a la tradición de la poesía griega escrita para *performance*.

Si bien Williams (1978) anticipa el recurso a una posible *performance* pública para el *Himno 2*, estima que sería un problema “más de curiosidad personal que de interés literario.” Otros comentaristas (no menciona cuáles) comparten con Cameron la importancia central de las condiciones originales de *performance* (frecuentemente privilegiadas en la crítica de la poesía arcaica) para la interpretación del poema. Morrison, en cambio, afirma que, si bien la primera *performance* importa poco en términos de la apreciación crítica del texto (ya que los críticos proceden inicialmente desde el texto, justificados al hacer eso porque la poesía helenística está diseñada para ser leída), eso resulta engañoso porque sugiere una ruptura completa con, por ejemplo, la poesía del período arcaico, que sabemos era interpretada públicamente. La ruptura no es legítima; no porque, como Cameron dice, la poesía helenística era interpretada públicamente (aunque eso podría ser verdad), sino porque la poesía arcaica, como la poesía helenística, está diseñada para la *reperformance* y audiencias secundarias (Morrison, 2007: 106-107).

El deseo de los comentaristas de hacer de los *Himnos* de Calímaco textos de lectores, o textos para el consumo privado, revela una preocupación de que la poesía pública, interpretada ante una audiencia más grande, no aparecería como esta – demasiado difícil, claramente diseñada para la lectura. Y esto a su vez revela una preocupación de que la *performance* primera, la principal, de un poema determina en gran medida su forma y su

naturaleza – no puede haber sido interpretada, porque está diseñada “en primer lugar” para ser leída (o recitada). Pero debe ser claro, desde el paralelo de los epinicios pindáricos, que un poema denso, difícil, diseñado para ser totalmente apreciado solamente con la recepción múltiple, pueda tener una *performance* original, pública (Morrison, 2007: 107-108). La crítica que Morrison hace a Cameron es que la posibilidad de *performance* no implica necesariamente que fueran interpretados públicamente. Mientras Cameron tiene razón en señalar más condiciones de *performance* potenciales que *performance* ante las “masas urbanas” o para una pequeña élite cortesana, es quizá culpable de presentar la *performance* pública y la lectura como las únicas alternativas. Las metas de su crítica, sin embargo, mantienen la recitación (*i.e.* *performance* de una clase, aunque “privada”) como una posibilidad,⁴² y están incluso preparados para bosquejar ocasiones más completas o más públicas.⁴³ Tales sugerencias permiten un grado de *performance*, y un rango de condiciones de *performance*, que podrían haberse aproximado a lo que Cameron llama “público.” Sin embargo, en opinión de Morrison, la posibilidad de *performance* pública, como nuestro conocimiento de ella en el caso de los epinicios de Píndaro, no debería distraernos de aspectos de los textos más tratables para estudiar de los textos. No podemos estar muy seguros sobre la primera ocasión de los *Himnos* de Calímaco; pero ese hecho quizá importa menos de lo que algunos han pensado (Morrison, 2007: 109). En efecto, rasgos que han sido considerados característicos de la poesía helenística, como la mimesis (en el caso de los *Himnos* llamados “miméticos”), es decir, el narrador que se presenta a sí mismo como participante en el ritual y da a la audiencia el sentido de presenciar un festival en progreso; pseudo o casi-intimidad, con el sentido de inclusión que da a una audiencia o lector; pseudo-espontaneidad; el uso de la casi-biografía en el juego con la identidad del narrador; la construcción de una persona narrativa basada en el autor histórico; la clara no identidad entre narrador y autor; la poesía diseñada para una audiencia secundaria o *reperformance*, están ya presentes en la lírica arcaica y clásica, lo que evidencia los peligros de querer

⁴² A saber, Hopkinson (1984c: 37), Bulloch (1985: 8).

⁴³ Por ejemplo Mineur (1984: 11-16) que sugiere que el *Himno a Delos* era un *genethliakon* para Filadelfo, interpretado en un banquete del Museo, y Bulloch (1985: 4 n. 2) evoca la idea de Cahen (1929: 281) para himnos en relación directa con la fiesta religiosa.

explicar las diferencias entre la poesía arcaica y helenística principalmente en términos de un cambio de canciones a libros, como lo hace Bing (1993: 190).⁴⁴

En el mismo año Ivana Petrovic publica *Von den Toren des Hades zu den Hallen des Olymp. Artemiskult bei Theokrit und Kallimachos*. Esta obra, que no ha sido traducida aún al inglés ni al español, abre una interesante perspectiva al investigar el valor de la religión contemporánea en la obra de Teócrito y Calímaco, centrándose principalmente en el *Idilio 2* de Teócrito y el *Himno 3* de Calímaco, textos que, según la autora, hacen una fuerte referencia a la vida religiosa de su tiempo. En el *Idilio 2* investiga el rol de Ártemis como diosa hechicera, y la descripción por Teócrito de la magia contemporánea, con fidelidad a la realidad, y paralelos significativos en los papiros mágicos griegos. Con respecto al *Himno 3* de Calímaco, y a los *Himnos* calimaqueos en general, llega a la conclusión de que existe una fuerte relación entre estos y los fenómenos religiosos contemporáneos al poeta. Según Petrovic de los *Himnos* se desprende un tratamiento religioso especialmente relevante para la práctica religiosa contemporánea (lo que se distancia de la consideración de la crítica tradicional que ve a la literatura helenística como típicamente distanciada de la práctica de culto de su tiempo). Luego de estudiar la fenomenología de las fiestas religiosas helenísticas, concluye que sus características son típicas del siglo III a.C. y juegan un rol prominente en los *Himnos* de Calímaco. Asimismo se revela de máxima importancia el motivo de la epifanía, prominente en los *Himnos*, relacionada con la gran necesidad de la cercanía de los dioses, típica de la época helenística (lo cual puede deducirse de los informes de epifanías soteriológicas que aparecen frecuentemente en este tiempo, y de la tendencia a poner por escrito las manifestaciones divinas como un signo típico de la historiografía local helenística). Juegan un rol muy importante en este sentido la presentación y función de las imágenes de culto, de gran relevancia en las prácticas de culto helenísticas, revitalizadas y actuales en tiempo de Calímaco, y que este presenta en sus *Himnos*. Su conclusión general es que los *Himnos* de Calímaco tematizan varios fenómenos religiosos contemporáneos: la necesidad de un poder protector divino que se expresa por un énfasis especial de los momentos de epifanía, el esfuerzo por lograr una puesta en escena impresionante de la fiesta, y finalmente el lugar especial de las estatuas de los dioses, que también jugaba un rol importante en las prácticas de culto. Para la autora, nada habla en

⁴⁴ Citado por Morrison (2007: 111 n. 69).

contra de que estos *Himnos* fueran no solo para la lectura, sino también para llevarlos a escena (Petrovic, 2007: 271).

Con respecto al *Himno a Ártemis* de Calímaco, donde la diosa es presentada como diosa de ciudad, y que se ocupa de sus cultos y mitos en forma abarcadora, Calímaco tematiza el desarrollo y la extensión del culto de Ártemis por medio de la representación de su crecimiento; muestra sus lugares de culto, sus compañeras, distintas leyendas, funciones de la diosa y sus islas y ciudades favoritas. Según Petrovic, Calímaco permite que en su *Himno* la diosa surja de una forma ausente en la literatura hasta entonces, pero que estaba presente en su culto hace mucho tiempo, ya que en muchos lugares de Asia Menor tenía un rol como protectora de la ciudad y diosa principal. Para honrar a esta diosa debía Calímaco retrotraerse al pasado mítico en la infancia de la diosa, y para traer a la literatura a una nueva posición en este sentido, crea en cierta manera una nueva Ártemis literaria para corregir la imagen de Ártemis en la literatura, y hacer concordar esta imagen con la de la diosa del culto helenístico. El *Himno a Ártemis* puede por esto ser interpretado como un *aition* de Ártemis como diosa de la ciudad (Petrovic, 2007: 272). Calímaco sigue en menor medida la tradición literaria en su descripción de la diosa, pero en gran medida su atención se inclina a las prácticas de culto contemporáneas.

Para resumir, la autora concluye que Teócrito y Calímaco tienen un gran interés en los cultos contemporáneos, y que en el caso de la diosa Ártemis presentan una nueva faceta de su culto: en Teócrito ella representa la diosa de la magia y a través de eso recibe su rol en la literatura, que era muy popular en la creencia de la época. En Calímaco aparece ella por primera vez como diosa de la ciudad y no sólo como la cazadora y la hermana de su gran hermano, sino como una gran diosa que en Asia era venerada como una diosa de la ciudad. Contra la crítica tradicional, que asigna un carácter libresco, erudito y aislado a la literatura helenística, compuesta de textos sobre textos, afirma que, por lo menos en lo que se refiere a motivos religiosos, esta afirmación atañe solo parcialmente, ya que Calímaco y Teócrito muestran un gran interés en la religión contemporánea en todas sus facetas (Petrovic, 2007: 274).

En 2011 sale a la luz, editado por Benjamin Acosta-Hughes, Luigi Lehnus y Susan Stephens, *Brill's companion to Callimachus*, en el que, entre otros temas, se aborda el de la religiosidad del poeta. Uno de los capítulos más interesantes es el de Ivana Petrovic

“Callimachus and Contemporary Religion: The *Hymn to Apollo*.” En él se plantea el polémico tema de la religiosidad en la obra de Calímaco, especialmente en los *Himnos*. Una cuestión largamente discutida a lo largo del siglo XX es si Calímaco creía en los dioses olímpicos. Partiendo de esta pregunta, Petrovic observa que la opinión generalmente aceptada es que, para Calímaco, los dioses olímpicos son meras figuras literarias, y sus *Himnos* son discutidos como experimentos literarios: se deja de lado su dimensión religiosa. Dado que actualmente se está prestando más atención al contexto social de la poesía helenística, y se considera a Calímaco interesado e involucrado en su época (y por lo tanto en política y religión), la autora analiza el *Himno a Apolo* de Calímaco, al que considera estrechamente relacionado con las regulaciones sagradas⁴⁵ métricas y en prosa, y con los himnos inscriptos. Descubre que entre el *Himno a Apolo* y este *corpus* existe una relación profunda: enumera las características y funciones de las regulaciones sagradas métricas, las respuestas oraculares y los *programmata*, y analiza su influencia en el *Himno a Apolo* y en los himnos epigráficos, como el *Peán* de Filodamo. Estos rasgos (rol del hablante, el himno como presente dedicado al dios, la aceptación y sanción divina del himno, el uso del metro – hexámetro –, vocabulario, discurso opaco y metáforas) que hacen reconocer el estilo oracular en la controvertida parte final del *Himno*, la mención del agua (elemento fundamental en las purificaciones), de las abejas y de Deméter, además de la eminente relación de la familia de Calímaco con el culto de Apolo en Cirene, hacen concluir a la autora que la religión y la poética son inseparables en el *Himno a Apolo*.

Por otro lado se pronuncia también sobre el carácter “performativo” del *Himno*. Define a los *Himnos* en general como textos “performativos”, y entre estos, a los *Himnos* miméticos como himnos que describen los rituales y proveen instrucciones para los participantes, ubicándolos entre los textos prescriptivos (regulaciones sagradas) y los “performativos” (himnos). Petrovic no ve la razón para considerar al *Himno a Apolo* como mera ficción literaria, y considera que esos mismos elementos que hacen reconocer al estilo oracular en el *Himno* – la pureza ritual sobre la que se hace hincapié al principio y al final del *Himno*, requisito para la epifanía de Apolo, y parte fundamental de los *programmata*; la localización del poema en el festival religioso de *Carneia*, en el que hablante y audiencia se encuentran ubicados en un espacio sagrado; la incertidumbre en relación con el hablante; la

⁴⁵ Textos que regulaban y prescribían la *performance* de rituales religiosos.

relación con la Regulación de Pureza Cirenaica (texto del siglo IV a.C.); y el rol del narrador, modelado en forma muy similar a un sacerdote de Apolo, que debe sacrificar una ofrenda pura al dios (en este caso, no un animal puro, sino un himno puro) – revelan a Calímaco como interesado en la forma en que los himnos inscritos informan y negocian la relación de los dioses con los poetas; y alude no solo a himnos previos dentro de una tradición literaria sino también a inscripciones prescriptivas y performativas en santuarios. La comparación del *Himno* de Calímaco con evidencia inscrita demuestra que el discurso religioso resuena profundamente en el *Himno a Apolo*; y a través de la relación de este con los himnos epigráficos, como el de Filodamo (un texto de culto interpretado anualmente en Delfos) la autora alerta a los eruditos que enfáticamente niegan cualquier posibilidad de interpretación pública para los *Himnos* de Calímaco, ya que el himno de Filodamo es un ejemplo antiguo muy importante de un poema que se mueve cómodamente entre su carácter performativo y literario, y que va más allá explorando creativamente su estatus en una inscripción (Petrovic, 2011: 282).

En el año 2012 se publica *Hellenistica Groningana 16 Gods and religion in hellenistic poetry*, donde se recogen diversos artículos sobre la religiosidad helenística, algunos enfocados en Calímaco. A diferencia de *Hellenistica Groningana 7* de 1993, en que sus *Himnos* eran considerados únicamente en su dimensión literaria, artificiosos y orientados a un círculo selecto, en esta publicación aparece una nueva orientación, que descubre una dimensión ritual aludida en los *Himnos* (y que no se trata necesariamente de los rituales que, en apariencia, se desarrollan en los mismos). Tal es el caso de los artículos de I. Petrovic, que retoma lo que ya expusiera en su capítulo “Callimachus and Contemporary Religion: The *Hymn to Apollo*” en *Brill’s Companion to Callimachus* (más arriba reseñado), y de Ch. Faraone, que resumiremos a continuación.

En su artículo “Boubrôstis, meat eating and comedy: Erysichthon as famine demon in Callimachus’ *Hymn to Demeter*,” Christopher Faraone aborda la cuestión, largamente debatida entre los eruditos, del relato sobre Erisictón en el *Himno a Deméter*. Según él, la posición de la crítica reciente (por ejemplo, Bulloch, 1977: 97-98; 1984: 215-216), luego de una generación de eruditos que insistían sobre la piedad de Calímaco y que ignoraban los elementos cómicos del relato (entre ellos, Fraser, 1972: I.663), ha sido sugerir que el poeta

en esta historia recurre a las convenciones de la comedia, y que está principalmente interesado en la obra literaria, más que en el culto o el ritual.⁴⁶

En efecto, en este *Himno*, el tono cómico del relato sobre Erisictón y su caracterización como un carnívoro – por la incongruencia que representaría este castigo de parte de una diosa de la agricultura, no de la crianza del ganado⁴⁷ – han resistido la interpretación moderna. Según el autor, esto sucede porque estos rasgos del *Himno* conciernen a prácticas o creencias religiosas no examinadas que Calímaco introdujo en su narración: “...cannot simply be the inventions of its learned author, who makes literary jokes at the expense of the hymnic genre, or who imports into it learned allusions to lost Sicilian comedies, all in the interests of literary play” (Faraone, 2012: 77).⁴⁸ Por el contrario, muchos de los detalles del retrato que de Erisictón hace Calímaco – su cuerpo grotescamente macilento, su apetito exagerado cómicamente, y su escena final, recogiendo sobras en las encrucijadas – se corresponde con las descripciones de los demonios maléficos, como por ejemplo el Hambre, la Pobreza, la Envidia. El autor llama la atención sobre la ambigüedad sintáctica del verso 102, en la plegaria de Tríopas, padre de Erisictón, a Poseidón: la frase $\nu\tilde{\nu}\ \delta\tilde{\epsilon}\ \kappa\alpha\kappa\grave{\alpha}\ \beta\omicron\upsilon\beta\rho\omega\sigma\tau\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\nu\ \acute{\omicron}\phi\theta\alpha\lambda\mu\omicron\iota\varsigma\ \kappa\acute{\alpha}\theta\eta\tau\alpha\iota$ puede traducirse: “pero ahora un hambre devastadora se sienta ante mis ojos” (o “en sus ojos”); o bien “pero ahora malvada *boúbrostis* se sienta en los ojos.” Para clarificar esta ambigüedad, rastrea la palabra $\beta\omicron\upsilon\beta\rho\omega\sigma\tau\iota\varsigma$, bastante rara en griego, hasta los poemas homéricos, donde aparece una sola vez, en *Ilíada* 24.532, cuando Aquiles describe los distintos destinos que emergen de las dos tinajas de Zeus. El segundo destino, el que trae la miseria completa a los mortales, es descrito en parte como un ataque de *boúbrostis*: $\kappa\alpha\iota\ \acute{\epsilon}\ \kappa\alpha\kappa\grave{\eta}\ \beta\omicron\upsilon\beta\rho\omega\sigma\tau\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi\iota\ \chi\theta\acute{\omicron}\nu\alpha\ \delta\iota\acute{\alpha}\nu\ \acute{\epsilon}\lambda\alpha\upsilon\acute{\nu}\eta\iota$, “y una mala *boúbrostis* lo lleva sobre la sagrada tierra”. Richardson (1961a, 1961b, 1961c) ha demostrado que en la Antigüedad había al menos tres diferentes interpretaciones de *boúbrostis*, preservadas en los escolios a este pasaje homérico: a) gran hambre; b) gran problema o desgracia; c) alguna entidad sobrenatural que ataca a las

⁴⁶ Una posición intermedia, sensible de la mezcla de intereses culturales y literarios en todos los *Himnos* puede encontrarse, a juicio de Faraone, en Hunter & Fuhrer (2002).

⁴⁷ Para otros no hay incongruencia en esto, por ejemplo, según Giuseppetti en este mismo volumen (Giuseppetti, 2012: 111 y n. 32).

⁴⁸ Cf. Faraone (2012: 62 n. 4), donde explica brevemente la relación que la historia de Erisictón tendría con la comedia.

víctimas desde afuera, ya sea un *oîstros*,⁴⁹ o bien un *daímon* hostil femenino, devorador de carne, cuyo foco cultural estaba en Esmirna. Aunque los eruditos modernos siguen la primera definición, Richardson – correctamente según Faraone – se inclina por la tercera interpretación, ya que consideró que era la que tenía mejor sentido en relación con la forma de la palabra *boúbrostis*, como un sustantivo agente femenino que significa “la que devora el buey”;⁵⁰ y que, aunque descartada por los eruditos modernos, era tomada en serio por los comentaristas antiguos y los escritores posteriores (Faraone, 2012: 64-65). Según estos, entre los griegos de Anatolia, *boúbrostis* era un temible demonio que podía ser invocado en maldiciones contra un enemigo y aplacado por el sacrificio de la quema completa de un toro negro (lo que tipificaría a *boúbrostis* como una temible deidad ctónica). La frase $\kappa\alpha\kappa\grave{\alpha}\ \beta\omicron\upsilon\beta\rho\omega\sigma\tau\iota\varsigma$ en Calímaco justo antes de la cesura está en la misma posición que la frase en *Ilíada* 24.532, lo que no sería casual, dada su afición por los *hápax legómena* homéricos y las controversias que engendran. La ambigüedad sintáctica (y semántica) del verso 102 permite que la palabra se refiera a las dos posibilidades, la primera y la tercera, mencionadas en los escolios homéricos. Es posible, además, según Faraone, que haya algunas referencias geográficas eruditas, pero perdidas, en este lugar también, ya que si Calímaco está aludiendo a rituales de los griegos eolios, quienes originalmente emigraron desde Grecia continental a Esmirna y sacrificaron toros negros a *Boúbrostis*, su ruta es análoga a la eventual migración de la familia de Erisictón desde Tesalia (donde ocurre la acción del poema) al sudoeste de Anatolia e islas cercanas.⁵¹ La versión calimaquea de la historia podría entonces proveer un *aítion* para la existencia de un terrible demonio devorador de animales, que una vez caminó sobre la tierra como un príncipe humano y que figura prominentemente en el culto de los griegos anatólios, algunos de los cuales rastreaban el origen de sus ancestros a Tesalia continental.

Existe, además, un antecedente para la historia de Erisictón convertido en víctima del hambre y *daímon* mismo del hambre. Aparentemente, existía una tradición más antigua según la cual Erisictón, luego de haber sido castigado por Deméter, fue renombrado *Aithôn* (el “Ardiente”), un nombre que también significa “Hambre” o “Hambre famélica”. Según

⁴⁹ Para *oistros* ver la explicación que suministra el autor (2012: 64).

⁵⁰ Richardson (1961b: 64), citado por Faraone (2012: 64).

⁵¹ Faraone observa que estas islas – Cos, Rodas, y el área en torno a Cnido – eran zonas importantes de la hegemonía ptolemaica, lo que probablemente no fuera coincidencia (2012: 66, n. 13).

un escolio erudito de Licofrón 1396, Hesíodo afirmó en su poesía que “Erisictón fue llamado ‘*Aithôn*’ a causa de su hambre”. También el historiador del siglo V Helánico (*FGrHist.* 4F 7) nos dice que “Erisictón hijo de Mirmidón porque era insaciable de carne fue llamado *Aithôn*”. Esta tradición del cambio de nombre de Erisictón es, de hecho, aludida antes en el *Himno* de Calímaco, en el preciso momento en que Deméter castiga la impiedad del joven:

αὐτίκα οἱ χαλεπὸν τε καὶ ἄγριον ἔμβαλε λιμόν
αἰθῶνα κρατερόν, μεγάλα δ' ἐστρεύγετο νοῦσῳ.
σχέτλιος, ὅσσα πάσαιτο τόσων ἔχεν ἡμερος αὐτίς.

Al momento instiló en él un hambre (*limós*) terrible y salvaje, ardiente (*aithôn*), poderoso, y fue torturado por la gran enfermedad. Pobre desdichado, cuanto comía lo deseaba tanto otra vez (*Himno a Deméter*, vv. 66-68).

La traducción de Hopkinson trata a *aithôn* como un adjetivo, pero la tradición de que *aithôn* era en sí un sustantivo (“avidez ardiente”) y el aislamiento de las palabras αἰθῶνα κρατερόν al comienzo del verso 67 sugiere otra posible traducción que alude a la versión más antigua, hesiódica de la historia: “Al momento instiló en él un hambre terrible y salvaje, una avidez ardiente, poderosa...” Aquí, por supuesto, un lector erudito de Hesíodo, como Calímaco, sabría que Deméter está poniendo sobre Erisictón lo mismo que él mismo llega a ser en la versión hesiódica: *Aithôn*. Hay aquí también un juego genérico: este es el único lugar en los poemas existentes de Calímaco donde la palabra *limós* es masculina, a pesar de que en dórico, el dialecto usado en el *Himno*, es usualmente femenina. El autor atribuye este cambio de género a la decisión del poeta alejandrino de suministrar una pista de la versión hesiódica, que tiene lugar en Ática – el género de la palabra *limós* es masculino en ático –, no en Tesalia. Cuando Calímaco en el verso 102 sugiere que Erisictón se convirtió en *Boúbrostis*, parece evocar y corregir la tradición anterior y alternativa, según la cual la diosa Deméter convirtió al joven hombre en un demonio masculino del hambre llamado *Aithôn*. Calímaco elige ligar a Erisictón con un demonio femenino carnívoro del oeste de Anatolia llamado *Boúbrostis*, más que adoptar una versión hesiódica más antigua, según la cual en Ática se convirtió en un demonio masculino feroz (también carnívoro) llamado *Aithôn*⁵² La transformación de Erisictón es sumamente apropiada si seguimos el arco

⁵² Faraone consigna que Robertson (1984: 395-398) discute el nombre *Aithôn* o Etón, apuntando particularmente al hecho de que es el falso nombre que Odiseo elige cuando está disfrazado como mendigo en

narrativo de la historia, que comienza cuando el príncipe quiere echar abajo un árbol consagrado a Deméter para construir un gran comedor en el que se sentará con sus compañeros con festines constantes (vv. 54-55). Faraone compara esta situación con los pretendientes impíos al comienzo de la *Odisea*: según él, este continuo festín heroico se habría focalizado exclusivamente en la carne; por lo tanto el castigo que suministra Deméter es totalmente apropiado para Erisictón: un insaciable hambre de carne.⁵³

Con respecto al tratamiento cómico de Erisictón, tan incómodo para los lectores modernos, y que ha sido considerado por la crítica tradicional como un tratamiento irónico de la religiosidad que cabría esperar en un himno, Faraone sugiere que ambas tradiciones sobre el nuevo nombre y estatus demoníaco de Erisictón están modeladas sobre un importante rasgo de los tradicionales rituales de chivos expiatorios (*pharmakós*), en que un miembro de la comunidad es renombrado “Hambre”, maltratado cómicamente y luego expulsado de la ciudad. Para ello analiza un ritual de expulsión en Queronea, donde el chivo expiatorio era llamado *Boulîmos*, contado por Plutarco (*Moralia* 693f). En él se elige un sirviente de la casa, y mientras lo golpean con varas, lo echan fuera de las puertas cantando “afuera *Boulîmos* y adentro Prosperidad y Salud;” *Boulîmos* vendría a significar “hambre grande o hambruna;” y aparece en el debate de los escoliastas sobre *Boubrostis* como un término equivalente para “gran hambre” o “hambruna” – la primera definición de Richardson.

El relato de Calímaco sobre Erisictón se cierra abruptamente luego de la plegaria de su padre Tríopas (vv. 111-115): “Mientras hubo recursos en la casa de Tríopas, sólo sus habitaciones privadas sabían del mal (κακόν), pero cuando sus dientes consumieron la gran riqueza, entonces el hijo del rey se sentó en las encrucijadas de los caminos (ὁ τῷ βασιλῆος ἐνὶ τριόδουσι καθῆστο) rogando por migajas y sobras del festín (ἔκβολα λύματα δαιτός).” En opinión de Faraone este cuadro del príncipe al final del relato es muy similar a la imaginada del *pharmakós* y otras impurezas contaminadas (λύματα) que son sacadas de la

su propio palacio (*Odisea*, 19.183), un hecho que Robertson conecta con la mendicidad ritual. Bulloch (1984: 108-112) señala cómo Calímaco toma prestado lenguaje de esta escena de la *Odisea* (Faraone, 2012: 68, n. 16).

⁵³ El autor observa que, en un gesto macabro, Odiseo podría haber tomado él mismo el rol del mortal demonio Etón, que, de hecho, pronto matará a todos los jóvenes en el palacio – recompensa apropiada, porque ellos mismos actúan precisamente como demonios de hambre cuando intentan devorar todos los rebaños de Odiseo (Faraone, 2012: 68, n. 18).

ciudad durante las purificaciones rituales y luego depositadas en las encrucijadas.⁵⁴ Además, consigna que es frecuente en la tradición mítica griega que el *pharmakós* fuera un príncipe real o un hijo del ciudadano más rico, que noblemente se sacrificaba para proteger a la ciudad de la plaga o del hambre (Faraone, 2012: 70-71).

Finalmente, el tratamiento cómico del príncipe en el *Himno* tiene su correlato en escenas de la comedia aristofánica, donde, en opinión del autor, un ritual de *pharmakós* subyace, por ejemplo, en una escena de *Nubes* (que incluso podría aludir a la historia de Erisictón). En esa escena (vv. 121-123) el héroe cómico Estrepsíades, agobiado por las deudas, y jurando por Deméter, amenaza a su hijo Fidípides con echarlo fuera de la casa a los cuervos, ya que este está destruyendo la hacienda de su padre al mantener caballos caros que necesitan ser alimentados constantemente. El uso del verbo ἐξελαύνειν (“expulsar”) – el mismo verbo que Plutarco usa para describir el tratamiento del chivo expiatorio en Queronea – y la expresión “a los cuervos”, originada en un ritual de chivo expiatorio con aves, según un fragmento de Aristóteles,⁵⁵ establecerían una relación entre la expulsión de Fidípides y la de un demonio peligroso, o su representante, el *pharmakós*. Faraone incluso considera que Aristófanes pudo tener en mente la historia de Erisictón, al poner en boca de Estrepsíades el juramento “por Deméter,” raro en un hombre. Es posible que en ambas escenas literarias subyazga un ritual en que los chivos expiatorios humanos estén identificados como demonios del hambre y sean expulsados de la casa. Otros paralelos de la comedia (como *Caballeros*, vv. 242-252; o *Pluto*, donde la Pobreza, en el rol de antagonista cómico, descrita como “enfermiza” y que amenaza al héroe con la destrucción total, es echada del escenario y enviada a las encrucijadas, v. 604) sugieren que en su *Himno a Deméter* Calímaco no está, de hecho, inyectando humor en un ritual serio o marco religioso, sino más bien evocando una vieja tradición ritual de parodiar demonios y dioses peligrosos.

La representación de Erisictón “en piel y huesos” lo muestra como una víctima del hambre, aun cuando está trayendo hambre sobre la casa de su padre:

ἦσθιε μυρία πάντα: κακὰ δ' ἐξάλλετο γαστήρ
αἰεὶ μᾶλλον ἔδοντι, τὰ δ' ἐς βυθὸν οἶα θαλάσσας

⁵⁴ Faraone remite a Cassin (1987: 110) y a Hunter (1992: 31-32), que sugiere al pasar que “la patética referencia a Erisictón como ὁ τῷ βασιλῆος mientras se sienta mendigando en las encrucijadas (v. 114) difícilmente puede fallar en recordarnos al *pharmakós*.” Consigna que los griegos depositaban toda clase de materiales peligrosos o “contaminados” en las encrucijadas, incluyendo los especiales “festines para Hécate” a los cuales, según él, parecería referirse Calímaco.

⁵⁵ Fr. 496 (Rose) citado por Faraone (2012: 72 n. 26).

ἀλεμάτως ἀχάριστα κατέρρεεν εἶδατα πάντα. 90
 ὡς δὲ Μίμαντι χιών, ὡς ἀελίῳ ἐνι πλαγγών,
 καὶ τούτων ἴ ἔτι μείζον ἐτάκετο μέσφ' ἐπὶ νευράς:
 δειλαίῳ ἴνές τε καὶ ὀστέα μῶνον ἔλειφθεν.

se comía infinitas cantidades de todo; cuanto más comía, más se excitaba su vientre enfermo, y todos los alimentos ingeridos fluían inútilmente, sin provecho, como si fuesen a parar al fondo del abismo marino. Como la nieve en el Mimante, como una muñeca de cera al sol, así se consumía, y aún más, hasta que solo le quedaron al desdichado piel y huesos sobre las fibras (*Himno a Deméter*, vv. 88-93).

Esta clase peculiar de auto-reflejo parece, de hecho, ser un fenómeno común en las antiguas representaciones de demonios nocivos, como la Pobreza en *Pluto*, o como una pintura de *Limós* (Hambre) descrita por Polyeno, en un templo de Atenea en Esparta (Faraone, 2012: 74, n. 33). Hay, además, en esta descripción de los hábitos alimenticios de Erisictón y del debilitamiento de su cuerpo, una especie de humor “ofensivo.” Faraone considera que lo que hace Calímaco, en su tratamiento de Erisictón, es reflejar esta tradición cómica de representación auto-refleja, según la cual se pensaba que los demonios peligrosos sufrían continuamente la tortura que amenazaban infligir a la humanidad. Aquí estaría también el motivo de la ambigua descripción de la plegaria de Tríopas a Poseidón, que parece decir que el joven es tanto la víctima de *Boúbrostis*, como *Boúbrostis* misma encarnada. En relación con esto, el autor trae a colación un poema invectivo de Hiponacte, del que sólo se conservan algunos fragmentos (*POxy.* 2176 = fr. 118 West), donde se reprocha a un personaje Sannus su hambre insaciable, se lo describe con un aspecto físico consumido, y a quien, en apariencia, Hiponacte aconseja tratar como un *pharmakós*, sacándolo de la ciudad hacia la arena del mar (Faraone, 2012: 76-77).

La conclusión de Faraone es que no hay nada particularmente impío o insensible en el *Himno* de Calímaco, sino que en él presenta un *aition* para la aparición de un demonio del hambre devorador de carne llamado *Boúbrostis*, a quien Deméter crea metamorfoseando al impío Erisictón. El retrato que hace de él Calímaco tiene su correlato en las descripciones de *daímones* maléficos y en los rituales utilizados para conjurar su acción. El juego genérico en el tratamiento de la historia de Erisictón tiene también su significado para el autor: Erisictón es un joven príncipe, transformado en un demonio femenino del hambre (*Boúbrostis*) y celebrado en un himno a la diosa Deméter cantado por una sacerdotisa, cuya voz es imitada por el poeta masculino Calímaco. La sugerencia de Faraone es que Calímaco

activamente nos anima a pensar sobre estos aspectos rituales, cuando menciona al demonio femenino *Boubrostis* en un verso que cita un famoso pasaje en *Ilíada* 24.527ss., en el que Aquiles describe los diferentes destinos de los hombres que emergen de las dos tinajas de Zeus e invoca un bien conocido enigma entre los eruditos homéricos (como él mismo). Hace lo mismo cuando alude a una versión hesiódica anterior de la historia, que describe cómo después de la venganza de Deméter Erisicón también fue transformado en un demonio de hambre que destruye la casa de su padre.

En el mismo volumen se encuentra un artículo de Massimo Giuseppetti sobre el *Himno a Deméter* de Calímaco, llamado “Two poets for a goddess: Callimachus’ and Philicus’ Hymns to Demeter”. En él, como lo anuncia el título, el autor hace un análisis de ambos *Himnos*; nos detendremos sobre su análisis del primero. El aspecto sobre el cual se detiene con mayor detalle es el de los distintos roles del narrador del poema (devota, “maestra de ceremonias” y poeta), un rasgo quizá totalmente sin precedentes en la tradición de los himnos rapsódicos, según él. En este *Himno* el uso de marcas deícticas da la impresión de algo que realmente sucede ante los ojos del lector⁵⁶ y, en opinión de Giuseppetti, las vagas referencias al contexto de *performance* enfatizan la naturaleza ficcional del poema: no se señala el lugar específico donde se celebraría la ceremonia, y los detalles que provee el narrador sobre esta están pensados para construir para el lector el escenario religioso donde la historia de Erisicón está por ser contada. La prohibición ritual con que comienza el *Himno* (vv. 3-9) es solo una descripción indirecta de las celebrantes y una caracterización sofisticada de su estado emocional; la alusión al ayuno y a las participantes implica que el lector identifique en esta ceremonia las prácticas usualmente asociadas con la Tesmoforia.⁵⁷ De esta forma, y como lo presenta Giuseppetti, este “ritual ficcional” serviría como marco para el relato sobre Erisicón, y en él las participantes recrean el mito de Deméter como un *exemplum* ritual al practicar el ayuno. “The ritual frame thus amounts to a ‘second degree mimesis’ insofar as the poem proves to be imitation of a ritual praxis that in turn is imitation of a mythical episode” (Giuseppetti, 2012: 106 siguiendo a Pretagostini, 1991: 262). Esta imitación se hace fuertemente intensa por la caracterización de la voz hablante:

⁵⁶ En todo momento Giuseppetti habla del receptor del poema como “lector”; nunca se refiere a él como “oyente”, como hace Vamvouri Ruffý (ver *supra*, p. 58).

⁵⁷ Sobre la posible identificación de la ceremonia con algún festival religioso ver Giuseppetti (2012: 105 n. 89).

hay una impresión de un hablante (femenino) improvisado y espontáneo, dada por la “intrusión” algo súbita de Héspero, luego de la prohibición ritual de los vv. 4-5, la anáfora de κάλλιον, ὡς κτλ. (“mejor, cómo...”, vv. 18, 19 y 22), el frecuente uso de la parataxis, el parentético πανίκα νεῖται; (“¿cuándo volverá?”, v. 7) y la ruptura en el v. 17 (μη̄ μη̄ ταῦτα λέγωμες ἃ δάκρυον ἄγαγε Διοῖ “no, no digamos lo que trajo lágrimas a Deo”). Hay un estatus emocional en el narrador que se repite con la aversión a contar más de las penas de la diosa. Giuseppetti vislumbra una distancia irónica entre el narrador y su modelo divino, entre la fatiga por el ayuno y la procesión y la absoluta falta de interés de la diosa por comer, beber o bañarse mientras incansablemente busca a su hija. El parentético πανίκα νεῖται; (v. 7) es una indicación suficientemente clara de que la resistencia de la narradora difícilmente será pareja a la de la diosa (desea que venga el canasto sagrado para llegar a terminar su jornada de ayuno). Esta no es falta de sinceridad de parte de la narradora sino más bien una expresión de los diferentes niveles de ironía discernibles en su ambigua voz.⁵⁸ El tema del ayuno introduce la narración de Erisictón, y la transición a este relato es reveladora; el verso 17 ha sido leído frecuentemente como una afirmación programática: el poeta se distancia de un mito demasiado familiar, presente en toda su extensión en el *Himno Homérico a Deméter*, y quizá en una gran cantidad de textos. El poema exhibe frecuentemente la clase de erudición que los lectores modernos – y quizá también los antiguos – atribuirían a Calímaco. El verso 24 (οὐπω̄ τὰν Κνιδίαν, ἔτι Δώτιον ἱρὸν ἔναιον “aún no [conocían] la [tierra] Cnidia, todavía habitaban la sagrada Dotión”) es una muestra clara de erudición por parte de la narradora, que quizá podría sugerir en el lector la identificación de esta con el poeta Calímaco.⁵⁹ Sin embargo lo que está en cuestión aquí no es el género de la voz hablante sino más bien la interferencia entre autor implicado (Calímaco) y el narrador, y cómo esto afecta el poema como un todo. El verso 17 es un ejemplo perfecto de esa interferencia, ya que en él el lector percibe el deseo de evitar un tratamiento a gran escala de un tema poético bien conocido, y al mismo tiempo, la empatía de la narradora por las penas de Deméter, que no está en absoluto fuera de lugar en el ritual de Tesmoforia, donde los participantes debían asimilar paso por paso cada momento del mito de las dos diosas y experimentar su estado emocional. En los versos siguientes (vv.

⁵⁸ Lo que no profundiza Giuseppetti es por qué esto constituye ironía.

⁵⁹ En nota al pie, el autor observa que las formas inequívocamente femeninas nunca son aplicadas por la narradora a sí misma o a las otras participantes (Giuseppetti, 2012: 108 n. 20).

18-22) la narradora sugiere otros temas de canto que podrían resultar más atractivos para Deméter (κάλλιον, ὥς...): el otorgamiento de leyes benéficas a las ciudades y el don de la agricultura, que resultan temas apropiados para el elogio. Sin embargo esa valoración no es más que un *priamel* cuyo propósito es presentar una historia de miseria y devastación en fuerte contraste con estos temas, una advertencia moral que sólo puede ser κάλλιον en el contexto del marco ritual del poema, donde las mujeres están esperando terminar su ayuno. Se detecta aquí, según Giuseppetti, una tensión auto-consciente entre un sentido de empatía “femenina” y una de control “masculino”, autorial, sobre la narración. Es la unión de la persona ingenua femenina con el poeta erudito masculino en la caracterización del narrador lo que subyace a la fusión de lo literario y lo religioso en este poema. Es precisamente el perfil religioso del *Himno*, y en particular del ἱερὸς λόγος que ofrece el narrador, que en años recientes se ha convertido en un objeto de contienda en la erudición. Las interpretaciones modernas del episodio de Erisictón enfatizan frecuentemente las consecuencias ‘sociales’ de su hambre, como si estas constituyeran la preocupación real de Calímaco, solo sería en su superficie.

It has been argued that, unlike its archaic forerunners, the cautionary tale in the *Hymn to Demeter* is not “organically complete” but instead offers “a loose end” pointing to “a secular story of social behavior”; on this view, by focusing on the all too embarrassed behaviour of the parents – what has been labelled as the “bourgeois dénouement” (McKay, 1962: 70-71) of the story – the poem appears “seriously incomplete (and inconsistent) as a religious text.”⁶⁰

Giuseppetti advierte que las conclusiones sacadas a partir de esto sobre el perfil intelectual del poeta son extremas y objetables; ya que, por ejemplo, el texto arcaico sobre el mito de Erisictón (el *Catálogo de las Mujeres*, atribuido a Hesíodo)⁶¹ también exhibe muchos resultados sociales “vergonzantes” (lo sucedido con Mestra) y presenta este episodio como una comedia en que el poeta explota las posibilidades cómicas (Robertson, 1984: 384). El cargo de “inconsistencia religiosa” lanzado contra el *Himno a Deméter* de Calímaco revela una incomprensión del marco moral que subyace a la narración y no toma en cuenta la compleja perspectiva desde la cual la historia del episodio mítico es considerada en el poema de Calímaco: olvidar que no es directamente el poeta mismo quien habla, sino una mujer en un festival femenino, es malinterpretar el juego de voces y puntos de vista que es

⁶⁰ Bulloch (1977: 100-101, 112-115; 1984: 220-225). Esta visión ha sido seguida por varios estudiosos, entre ellos Zanker (1987:187-188); Depew (1993: 72), y es propia de la crítica tradicional.

⁶¹ Hesíodo *Cat. fr.* 43a M-W = 37 Hirschberger, citado por Giuseppetti (2012: 110, n. 28).

uno de los rasgos más conspicuos del *Himno*. Esto, según el autor, es el mayor defecto en la interpretación de Bulloch del poema (1977, 1984), así como en el acercamiento de los que consideran los *Himnos* de Calímaco como demostrativos de su sincero credo religioso (Giuseppetti, 2012: 110, n. 30). En la narración del mito de Erisictón (su castigo de hambre perpetua y de la devastación que acosa a su casa como consecuencia) ve un correlato de la esterilidad que aflige a humanos y dioses en el mito del rapto de Perséfone (algo bastante lógico, ya que Deméter es diosa de los cultivos y de la fertilidad), pero también un ejemplo del uso creativo de Calímaco de la herencia literaria (el *Himno Homérico a Deméter*) y un contrapunto irónico y deliberado entre el mito narrado y el ritual representado –⁶² ya que las mujeres podrán comer en todo caso el último día del festival.

El autor sigue analizando el juego de roles del narrador: aunque considera a Erisictón culpable, muestra un tono humano y compasivo al contar su historia, es decir, femenino. Esa simpatía se extiende a su madre, y al resto de su familia femenina (Giuseppetti, 2012: 112-113). Finalmente, llega la plegaria de su padre Tríopas a su progenitor Poseidón. Por su nota de aflicción toma y desarrolla el punto de vista participante ya asumido por la narradora, hasta tal punto de que los eruditos dudan si el catálogo de los vv. 107-110 es dicho por él más que por la voz del hablante.⁶³ Una interferencia muy notable entre las palabras del padre, la perspectiva femenina de la narradora y también la del autor implicado es efectuada ambiguamente en v. 102, $\nu\tilde{\nu}\nu \delta\epsilon \kappa\alpha\kappa\grave{\alpha} \beta\omicron\upsilon\beta\rho\omega\sigma\tau\iota\varsigma \epsilon\nu \omicron\phi\theta\alpha\lambda\mu\omicron\iota\varsigma \kappa\acute{\alpha}\theta\eta\tau\alpha\iota$ (“pero ahora malvada *Bouúbrostis* se sienta en los ojos”). No está claro de qué ojos se habla: Tríopas puede estar diciendo que $\beta\omicron\upsilon\beta\rho\omega\sigma\tau\iota\varsigma$ (‘hambre’) se sienta en los ojos de Erisictón, o que el joven, a los ojos de su padre, se ha convertido en “hambre” él mismo. Retoma aquí el artículo de Faraone en el mismo volumen, y su discusión de la palabra $\beta\omicron\upsilon\beta\rho\omega\sigma\tau\iota\varsigma$, un *hápax legómenon* homérico en *Ilíada* 24.532, cuyo significado preciso ya fue debatido en la Antigüedad, y podía significar tanto “hambre”, como un demonio femenino que atacaba y devoraba el ganado.⁶⁴ Por lo tanto, si en el v. 102 el autor implicado, Calímaco, está aludiendo a una controversia erudita, el hablante real del verso, Tríopas, al reconocer que su hijo se ha convertido en la encarnación de una peligrosa deidad femenina (v. 52),

⁶² Sigue en esto a Depew (1993: 72): “attempts to unify the myth in theme with the mimetic first section only point to the absurdity of such an expectation”.

⁶³ Hopkinson (1984c: 164) y D’Alesio (1996: 210 n. 29) lo atribuyen a Tríopas, Morrison (2007: 176) lo atribuye a la narradora.

⁶⁴ Véase *supra*, pp. 68-75.

desarrolla aún más la imaginería femenina aplicada al joven por la narradora: en los vv. 50-52 su mirada es comparada a la de “una leona cuando recién ha dado a luz”, y su imagen parafrasea la empleada por la nodriza para describir a Medea en Eurípides, *Medea* vv. 187-189. Algunos versos más tarde se emplean los símiles de la nieve en el Mimante y la muñeca de cera al sol (v. 91). Giuseppetti recoge aquí la opinión de Bing (1995: 35) según la cual, dentro del contexto del festival femenino el poeta describe naturalmente a la narradora como una mujer hablando a otra mujer; y va un paso más lejos al afirmar que esto resulta en la feminización de Erisictón mismo.

La ἀποπομπή que aparece al final del relato de Erisictón (vv. 116-117), en que se insta a no ser vecino ni amigo de malvados, ha sido considerada por la crítica tradicional, que la ha calificado de “amoral” y “simplista.”⁶⁵ Giuseppetti advierte aquí que no se trata de expresar nuestro propio concepto de amoralidad, sino que es el eco de un pasaje de *Trabajos y días* donde Hesíodo, luego de dar instrucciones para propiciar a los dioses, continúa con el tratamiento con hombres y el manejo de la propia casa (vv. 320-380): en el contexto de la pura ofrenda a los dioses (vv. 336-337) el poeta señala que al banquete de sacrificio solo los amigos y en particular los vecinos deben ser llamados, mientras que el enemigo debe ser mantenido a distancia (v. 342). “Un mal vecino es tanto una plaga como uno bueno es una gran bendición” ya que “ni un buey morirá,” concluye el poeta, “sino por un mal vecino” (vv. 346-348). El precepto πῆμα κακὸς γείτων “desgracia es un mal vecino” debe ser tomado literalmente al menos en el caso de Erisictón: es un mal vecino porque puede poner a tu ganado en peligro. Él encarna un mal que puede destruir tu casa entera y debe ser mantenido a distancia. Detrás de la historia del joven el lector es invitado a comprender un patrón ritual, la expulsión de los *pharmakoí* de una casa o ciudad para evitar el peligro del hambre y para propiciar abundancia y fertilidad (nuevamente aquí retoma el artículo de Faraone). Así, el “realismo” empleado en la descripción de Erisictón y su familia confirma y construye el marco moral provisto por Hesíodo en *Trabajos y días*, un poema tan distintivamente impregnado con los motivos de adquisición y preservación de la abundancia agrícola.⁶⁶ La conclusión final del autor llama la atención sobre “the novelty of

⁶⁵ Así Bulloch (1984: 222), y Depew (1993: 72).

⁶⁶ Giuseppetti observa en nota al pie la asociación que en Hesíodo tienen injusticia y pobreza, siendo el hambre y la plaga (λιμὸν ὁμοῦ καὶ λοιμὸν, v. 243) el justo castigo para quienes efectúan hazañas presuntuosas contra los dioses (2012: 116, n. 59).

a poem that gives voice, with unprecedented ἐνάργεια, to an all-female festival, and where the literary and the ‘religious’ are combined inextricably and in equal measure”⁶⁷ (Giuseppetti, 2012: 116-117).⁶⁸

Otro capítulo referido a los *Himnos en Hellenistica Groningana* 16 es el de Alexander Kirichenko, “Nothing to do with Zeus? The Old and the New in Callimachus’ First Hymn.” En él el autor aborda el *Himno a Zeus* desde su recreación de la obra de Hesíodo (*Trabajos y días* y *Teogonía*), obra que Calímaco modifica para expresar un juego de ideas distintivamente modernas. El *Himno a Zeus* de Calímaco hace una serie de alusiones a *Teogonía* y *Trabajos y días*, reduciendo el caudal de la obra hesiódica (que desde cierto punto de vista puede ser leída como un himno a Zeus continuo) a los pocos pasos más esenciales en la carrera de Zeus. Desde este punto de vista el logro de Calímaco consistiría principalmente en brindar otro ejemplo de su casi proverbial predilección por poemas breves y pulidos. Sin embargo, una serie de “inconsistencias” (contradicciones, finales abiertos, anécdotas peculiares) hacen sospechar que Calímaco tenía otras cosas en mente al escribir este poema. Aunque presenta el nacimiento de Zeus como discutido (Creta o Arcadia), Calímaco hace transcurrir ese acontecimiento en ambos lugares, y al amalgamar dos narraciones incompatibles sobre el nacimiento del dios, haciendo alusión a la obra de Epiménides, cuya versión fue originalmente rechazada como una mentira, “effectively deprives of any articulable sense the question about the truth of traditional myth, which was raised at the beginning of the hymn” (Kirichenko, 2012: 185). Con respecto a la llegada de Zeus al poder, Calímaco también señala que hay dos explicaciones distintas, rechazando como mendaz la versión homérica; pero a continuación afirma que la otra versión también es mendaz, aunque plausible (*H.* 1, v. 65 ψευδοίμην ἄιοντος ἃ κεν πεπίθοιεν ἀκουήν “desearía mentir cosas que puedan persuadir el oído del que las escucha”). Tras la pose de “buscador de verdad” que adopta el poeta, trasunta una conciencia de una imposibilidad total de encontrar alguna verdad en los relatos mitológicos tradicionales. Además, Calímaco reviste su texto con una combinación de dos discursos literarios diferentes, convirtiendo la narración del nacimiento de Zeus en una pieza de poesía etiológica y la narración de su llegada al poder en un panegírico real. A pesar de que, por tratarse de un

⁶⁷ Coincide aquí con Bulloch (1984: 12).

⁶⁸ No olvidemos que según su artículo, Giuseppetti atribuye la religiosidad a la narradora “actuada” por el poeta, de allí la colocación de *religious* entre comillas.

himno esperaríamos la alabanza del dios centrada en sus habilidades y logros, no es este el caso: en el único evento relevante del himno, el nacimiento de Zeus, este es presentado como un bebé que no ejecuta ninguna acción, además de ocupar menos de un verso (*H.* 1, v. 10). En el resto del relato sólo se suministran datos geográficos o antiguos, con explicaciones etiológicas o etimológicas. Tampoco se explica claramente qué hizo a Zeus el más alto de los dioses; solo se dice que fueron sus hazañas, sin especificar cuáles fueron ellas. Se dice además que eligió la mejor de las aves (el águila, *H.* 1, vv. 68-69), y a los mejores de los hombres (los reyes, *H.* 1, vv. 70-84) para representar su poder sobre la tierra. La impresión de Kirichenko es que el logro más alto de Zeus es ser el divino patrono de los reyes, impresión corroborada con el hecho de que el *Himno* concluye con un panegírico de Ptolomeo. En efecto, en la segunda sección del *Himno*, el elogio de Ptolomeo constituye el principal *τέλος* retórico, mientras que Zeus retrocede a un segundo plano. El autor sostiene que la identidad del poema se debilita cuando Calímaco, empleando el *tópos* de elogio que expresa la incapacidad para cantar los logros del dios, lo usa en forma literal al enfatizar la imposibilidad de elogiar las hazañas del dios (*H.* 1, vv. 91-93) y hacer eso mismo, es decir, tratar todo menos las hazañas de Zeus.

Relacionado con esta imposibilidad y con el hecho de que Calímaco presenta a toda la poesía como una mentira, emerge la imagen del *laudandus* como un símbolo filosófico más que como un personaje de una narración mitológica. Kirichenko postula la posibilidad de que Calímaco invite al lector a jugar con la idea de un significado alegórico de Zeus “deconstruyendo” el significado superficial de la narración hesiódica. Para ello analiza tres grandes direcciones en la interpretación racionalizante de la mitología (alegoría física, basada en la idea de que nombres y epítetos de dioses representan varios fenómenos físicos, cuyo verdadero significado el análisis etimológico puede ayudar a descubrir; “antropología sofisticada de la religión,” que mantiene que los dioses de la mitología son o aspectos deificados de la naturaleza que garantizaban la supervivencia a los hombres primitivos – el sol, la luna, ríos, frutas de la tierra, etc. – o humanos deificados por inventar varios aspectos de la civilización; y “expurgación platónica,” que rechaza toda la mitología tradicional como una acumulación de mentiras, permitiendo el “mito platónico” como la única clase aceptable de ficción – una explicación filosófica que, a pesar de ser factualmente falsa, expresa una idea “verdadera” a la que se llega en el curso de la

especulación filosófica). En su opinión, el *Himno a Zeus* de Calímaco puede ser considerado como un ejercicio en estos tres acercamientos.

El primer tipo de alegoría, la alegoría física, estaría presente sobre todo en la sección arcadia del *Himno*, donde un juego de palabras etimológico se da en algunos términos geográficos oscuros y también en los nombres de los dos protagonistas divinos de la narración, Rea y Zeus. Este juego de etimologías permite relacionar el nacimiento de Zeus con el origen del agua en la región; relación que tiene un eco en las abundantes explicaciones etimológicas, en la antigüedad, de los nombres de Rea y Zeus basadas en procesos naturales. La construcción que hace Calímaco de la narración del nacimiento de Zeus parece invitar al receptor familiarizado con la antigua práctica estándar de interpretación alegórica de la poesía mitológica, a considerarla como una alegoría de un proceso físico.

El segundo tipo, la “antropología sofisticada de la religión”, que sostiene la idea de que los dioses de la mitología son aspectos deificados de la naturaleza o benefactores de la humanidad, idea que se remonta al siglo V a.C., estaría representada en el *Himno* en la sección cretense, de la cual está ausente el elemento sobrenatural. Aunque, como también sostiene Stephens,⁶⁹ no hay ni remotamente un retrato “euhemerístico” de Zeus como un rey humano deificado póstumamente por sus beneficios, habría en el texto del *Himno* una pista que señala en la dirección de la comprensión sofisticada o incluso “euhemerística” del mito. Se trata de la súbita aparición de abejas y miel sobre el monte Ida, sin paralelos directos en ninguna fuente mitológica. Este evento, que puede ser considerado como un *aition* del origen de las abejas y la miel, y que como tal tiene un paralelo en fragmentos existentes de Euhémero (Kirichenko, 2012: 192, n. 37), establece una conexión entre Zeus y la miel y, según el autor, evoca la clase de razonamiento que favorecería una identificación entre ambos. Esa conexión estaría reforzada por el uso por parte de Calímaco de la palabra ἐσσην (“rey de una colmena”) para referirse a Zeus como rey de los dioses (*H.* 1, v. 64). La figura de “rey de las abejas” (en la antigüedad se pensaba que la abeja reina era masculina) frecuentemente sirve como símbolo de un rey ideal, y constituiría una transición ingeniosa a la parte siguiente del *Himno*, que culmina en el panegírico de Ptolomeo.

⁶⁹ Stephens (2003) citada por Kirichenko (2012: 192-193).

La “expurgación platónica,” que constituye el tercer tipo, consiste en la consideración platónica de los mitos de la poesía tradicional como mentiras. En *República* Platón diferencia entre “mentiras en el alma” (o sea, un error completo sobre un tema fundamental) y “mentiras verbales” (que es una imagen de las primeras y por lo tanto merece menos censura).⁷⁰ Estas últimas pueden ser usadas para un fin útil: inculcar una idea verdadera en el recipiente del alma. Por lo tanto, las mentiras de la mitología tradicional son presentadas como mentiras verbales que pueden ser buenas o malas. Entre estas últimas, que son las que propagan ideas dañosas, están las historias de batallas y hostilidades entre los dioses, como la Gigantomaquia. Las buenas son las mentiras verbales que están de acuerdo con una verdad filosófica. Platón también rechaza la poesía mimética tradicional (que es imitación de objetos que, a su vez, son meras imitaciones de las formas); pero admite los himnos a los dioses y los encomios de los hombres buenos, porque imitan el bien directamente.

La afirmación de Calímaco de que su versión del ascenso de Zeus al poder es una mentira que, en contraste con la versión alternativa, es plausible, parece en términos generales corresponder a la distinción platónica entre mentiras verbales buenas y malas. Kirichenko afirma que, como Platón, Calímaco claramente postula que todas las narraciones mitológicas son igualmente falsas. La única distinción entre mentiras poéticas, que uno podría hacer en estos términos, es si violan las nociones morales u ontológicas aceptadas (como la idea de que Zeus se convirtió en rey del universo por sorteo, que desmiente que en sus hazañas superó a los otros dioses, dado por sentado en este *Himno*) o acuerdan con ellas (por ejemplo, que sus hermanos mayores voluntariamente lo eligieron rey). La propia mentira de Calímaco es de la última clase. Y no se limita a descartar la explicación que declara inaceptable, sino que además expurga la versión que encuentra aceptable sobre bases racionales, depurando de episodios moralmente ofensivos (como la Gigantomaquia) la narración de la llegada al poder de Zeus, basada en la *Teogonía* de Hesíodo. Queda entonces “una pura imitación de lo bueno” (Kirichenko, 2012: 195): no imita ningún objeto mutable de la realidad empírica, pero se propone señalar los cimientos ontológicos de la forma en que las cosas son. Eso explica, para Kirichenko, por qué Calímaco enfatiza la imposibilidad de cantar las hazañas de Zeus, que implicarían una reducción a la

⁷⁰ Platón, *República* 379ss., citado por Kirichenko (2012: 193-194).

mutabilidad empírica (y así a la mimesis en el sentido peyorativo del término) de lo que claramente es presentado como una encarnación de una idea inmutable.

Otro aspecto sobre el que el autor llama la atención es el énfasis que Calímaco pone sobre la especial protección que Zeus ejerce sobre los reyes. Según él, la estructura del Universo en este *Himno* es análoga a la del estado ideal de Platón; y tanto el razonamiento como el tono del hablante del *Himno* al describir esta estructura son reconociblemente platónicos. Una de las bases del estado platónico es la llamada “doctrina de aptitud única”, que presupone la correspondencia exacta entre propensiones naturales de los individuos y los oficios que practican. Calímaco, como el Sócrates platónico, enumera rápidamente diferentes oficios, tutelados por distintos dioses (*H.* 1, vv. 70-80), para finalizar con la relación privilegiada entre Zeus y los reyes. Pero, en tanto que en Platón hay un sistema de clases tripartito (productores, guardianes y gobernantes), en Calímaco el aparato divino está diseñado para la monarquía absoluta helenística, definida por una dicotomía entre el rey y los súbditos, que tiene su contrapartida, en términos de la teología del *Himno*, en la dicotomía entre Zeus y el resto de los dioses. Por eso no es extraño que en la representación del estado ptolemaico que hace Calímaco jueguen un rol las especulaciones helenísticas sobre la naturaleza de la monarquía absoluta. Los tratados helenísticos sobre la monarquía se enfocan en la armonía perfecta entre el gobierno divino y el real: tal como dios es la mejor cosa en el universo y el hombre es la mejor cosa sobre la tierra, así el rey es la mejor cosa entre los hombres, porque participa del elemento divino en mayor medida que cualquier otro mortal. El rey es repetidamente llamado θεϊότερον (Kirichenko, 2012: 198), lo que corresponde exactamente a las palabras de Calímaco (*H.* 1, vv. 79-80: ἐπεὶ Διὸς οὐδὲν ἀνάκτων /θεϊότερον). Tanto en Calímaco como en los tratados se dice que los súbditos del rey obedecen al rey como todo el cosmos al dios; el águila es mencionada como símbolo de ambos gobiernos, el divino y el real; y la virtud del rey no es inferior a la del dios. En ambos, finalmente, hay un fuerte énfasis en la necesidad del rey de combinar riqueza y virtud (Kirichenko, 2012: 198, y nn. 48 a 51). Kirichenko ve la sección concluyente del *Himno* como una representación simbólica platónicamente inspirada del ideal político helenístico. El poema es una combinación de “un himno a un dios y un encomio de un buen hombre (Ptolomeo)”, constituyendo así un experimento “irónico” al ser la única clase de poesía que Platón no expulsa de su estado ideal. La conclusión final

del autor es que el *Himno* es una compleja fábrica alusiva, que contribuye a un sentimiento delectablemente irónico. Esa ironía es muy apropiada al contexto simposíaco en que el *Himno* inscribe su propia *performance*; ya que nada hay más adecuado para un simposio que una charla de mesa filosófica. Es precisamente este escenario simpótico lo que permite a Calímaco usar el género del himno arcaico como un vehículo para una variedad de modernas teorías filosóficas sobre la naturaleza, la civilización y la política. Los sustratos filosóficos sirven para enfatizar el estatus del *Himno* como una adaptación del constructo ideológico de Hesíodo a la realidad contemporánea: “Hesiod’s βασιλῆες give way to a modern absolute monarch, whereas Hesiod’s anthropomorphic ruler of the universe turns into a sum total of the contemporary speculations on the nature of the divine and the meaning of poetry about it” (Kirichenko, 2012: 199).

Los intereses de Calímaco en este *Himno* no son solamente filosóficos, sino también estéticos. Kirichenko finalmente retoma a Cameron (1995: 374-379) para caracterizar la recreación que Calímaco hace de Hesíodo, que ejemplifica la comprensión calimaquea de cómo la poesía debería ser escrita, a través del análisis del *Epigrama 27*, donde el autor helenístico elogia a Arato por su refinamiento al tomar de Hesíodo sólo lo mejor que este tiene para ofrecer y pulirlo de acuerdo con su noción más sofisticada de arte poética. De la misma manera, Calímaco en su *Himno a Zeus* extrae de Hesíodo la esencia de la estructura y significado de sus dos poemas (*Teogonía* y *Trabajos y días*), y produce un poema hesiódico en inspiración pero que al mismo tiempo refleja un ideal estético más urbano.

En resumen, la visión que sigue vigente con más vigor en la crítica en general, es la de la obra de Calímaco, en especial los *Himnos*, como obras escritas principalmente para ser leídas, con exclusión de cualquier contexto de *performance*, a excepción, en todo caso, de la recitación en la corte, o en última instancia, en público, pero en tal caso, con carácter didáctico, ya que el público alejandrino era completamente ajeno a los rituales que en los *Himnos* eran descriptos.⁷¹ A una superación mayor de esta visión apunta este trabajo,

⁷¹Enumeramos a continuación los exponentes más destacados de cada postura ante la posible *performance* de los *Himnos*: a) exclusión de *performance*: crítica victoriana (Susemihl); manuales (P.E. Easterling *et al.*, 1990); F. Williams (1978); N. Hopkinson (1984c); A. Harder (1992); Calame (1993); Depew (1993) (2004); Haslam (1993); A. Henrichs (1993); P. Bing (1993); S. Heyworth (2004); M. Tueller (2004); M. Vamvouri Ruffy (2004); Giuseppetti (2012); b) *performance* posible en la corte, por recitación u otra forma: Herter; Wilamowitz; A. Bulloch (1985); Barbantani (2001); Bruss (2004); Fantuzzi & Hunter (2004); c) *performance* posible, en simposios, festivales, y/u otros contextos: Fraser (1972); Cameron (1995); I. Petrovic (2007); Kirichenko (2012); d) no se expiden sobre posibilidad de *performance*: S. Stephens (2003); Ch. Faraone

siguiendo especialmente los aportes de Cameron (1995); Barbantani (2001); Stephens (2003, 2015); Fantuzzi & Hunter (2004); I. Petrovic (2007, 2010, 2011); Kirichenko (2012) y Faraone (2012).

I.2 Marcas de performance en los *Himnos* de Calímaco

En los *Himnos* podemos encontrar marcas textuales que señalarían una posible *performance*, y que han sido en general considerados como rasgos miméticos de *performance* de los mismos *Himnos* y/o de un ritual que se lleva a cabo. Señalamos a continuación algunos indicadores.

I.2.1 Indicaciones de la existencia de una audiencia

a) Apelación explícita a una audiencia

En estas apelaciones juega un papel importante el uso de los modos Imperativo y Subjuntivo, indicadores de las modalidades imperativa, exhortativa, prohibitiva o deliberativa.

- **H. 1.1-2:** Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῆσιν ἀείδειν/ λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν,
“En las libaciones para Zeus ¿qué otra cosa sería mejor cantar que el dios mismo...”

- **H.2.2:** ἐκάς ἐκάς ὅστις ἀλιτρός.
“lejos, lejos de aquí quien sea malvado”

-**H. 2.4:** οὐχ ὀράας;
“¿no lo ves?”

- **H. 2.8:** οἱ δὲ νέοι μολπήν τε καὶ ἐς χορὸν ἐντύνασθε.
“y vosotros, jóvenes, preparaos para el canto y la danza”

- **H. 2.12-13:**
μήτε σιωπηλὴν κίθαριν μήτ' ἄγοφον ἴχνος
τοῦ Φοίβου τοῦς παῖδας ἔχειν ἐπιδημήσαντος,

(2012). Considerándola irrelevante para su valor literario, no se expide Morrison (2007), pero no la considera imposible.

“que los niños no tengan silenciosa la cítara ni el paso callado cuando Febo esté en su morada”

- **H. 2.16:** ἠγασάμην **τοὺς παῖδας**, ἐπεὶ χέλυς οὐκέτ' ἀεργός.
“me complazco en los niños, porque su lira ya no está inactiva”

- **H. 2.17:** εὐφημεῖτ' **αἰόντες** ἐπ' Ἀπόλλωνος ἀοιδῆ.
“guardad silencio mientras escucháis el canto de Apolo”

- **H.2.25:** ἰῆ ἰῆ **φθέγγεσθε**.
“gritad ié, ié”

- **H. 2.30:** οὐδ' ὁ χορὸς τὸν Φοῖβον ἐφ' ἓν μόνον ἡμᾶρ ἀείσει,
“el coro –este coro- cantará a Febo no solo una jornada”

- **H. 3.260-267:**

μή τις ἀτιμῆση τὴν Ἄρτεμιν (οὐδὲ γὰρ Οἰνεῖ 260
βωμὸν ἀτιμάσσαντι καλοὶ πόλιν ἦλθον ἀγῶνες),
μηδ' ἐλαφβολίην **μηδ'** εὐστοχίην **ἐριδαίνειν**
(οὐδὲ γὰρ Ἀτρεΐδης ὀλίγω ἐπὶ κόμπασε μισθῶ),
μηδὲ τινα μνᾶσθαι τὴν παρθένον (οὐδὲ γὰρ Ὠτος,
οὐδὲ μὲν Ὠαρίων ἀγαθὸν γάμον ἐμνήστευσαν), 265
μηδὲ χορὸν φεύγειν ἐνιαύσιον (οὐδὲ γὰρ Ἴππῶ
ἀκλαυτὶ περὶ βωμὸν ἀπείπατο κυκλώσασθαι).

“Que nadie deshonne a Ártemis (pues los hermosos certámenes no fueron a la ciudad de Eneo, que deshonró su altar), no compitáis con ella en la caza del ciervo ni en el tiro al blanco (pues el Atrida se jactó, no con pequeño precio) y que ninguno corteje a la virgen (pues ni Oto, ni Orión consumaron una boda feliz), y no rehuséis el coro anual (pues tampoco Hipo se negó sin llanto a danzar en torno al altar).”

- **H. 5.1-4:**

Ὅσσαι λωτροχόοι τᾶς Παλλάδος ἔξιτε πᾶσαι,
ἔξιτε τᾶν ἵππων ἄρτι φρυασσομενᾶν
τᾶν ἱερᾶν ἐσάκουσα, καὶ ἅ θεὸς εὐτυκος ἔρπεν·
σοῦσθέ νυν, ὧ ξανθαὶ σοῦσθε Πελασγιάδες.

“Cuantas prepararéis el baño de Palas, salid todas, salid. En este momento escuché el relincho de las yeguas sagradas, también la diosa está lista para venir. Apresuráos, pues, oh rubias Pelásgides, apresuráos.”

- **H. 5.13-17:**

ὧ ἴτ' Ἀχαιάδες, καὶ μὴ μύραμηδ' ἀλαβάστρωσ
(συρίγγων αἰὼ φθόγγον ὑπαξόνιον),
μὴ μύρα λωτροχόοι τᾶ Παλλάδι **μηδ'** ἀλαβάστρωσ 15
(οὐ γὰρ Ἀθνααία χρίματα μεικτὰ φιλεῖ)
οἴσετε μηδὲ κάτοπτρον·

“Id, oh aqueas, sin perfumes ni alabastros (percibo el ruido de los crujidos bajo la rueda) sin perfumes ni alabastros, las que preparáis el baño para Palas (pues Atenea no se complace en ungüentos mezclados) y no llevéis tampoco espejo.”

- *H.* 5.29-34:

ὦ κῶραι, τὸ δ' ἔρευθος ἀνέδραμε, πρῶτον οἶαν
ἢ ρόδον ἢ σίβδας κόκκος ἔχει χροῖάν.
τῷ καὶ νῦν ἄρσεν τι **κομίσσατε** μῶνον ἔλαιον,⁷²
ὦ Κάστωρ, ὦ καὶ χρίεται Ἡρακλῆς· 30
οἴσετε καὶ κτένα οἱ παγχρύσειον, ὡς ἀπὸ χαίταν
πέξηται, λιπαρὸν σμασαμένα πλόκαμον.
ἔξιθ', Ἀθαναία· **πάρα τοι καταθύμιος ἴλα,**
παρθενικαὶ μεγάλων παῖδες Ἀρεστοριδῶν·

“Oh muchachas, un rubor le subió rápidamente, como la rosa matutina o la semilla de la granada tiene en su superficie. Por esto traed sólo un aceite viril, con el que se frota Cástor y también Heracles. Llevadle también un peine todo de oro, para que se peine, luego de lavarla, la espléndida cabellera. Sal, Atenea, está presente la compañía agradable para ti, las vírgenes hijas de los poderosos Arestóridas.”

- *H.* 5.45-54:

σάμερον, ὕδροφόροι, **μὴ βάπτετε** – σάμερον, Ἄργος, 45
πίνετ' ἀπὸ κρανᾶν μηδ' ἀπὸ τῷ ποταμῷ·
σάμερον **αἱ δῶλαι** τὰς κάλπιδας ἢ 'ς Φυσάδειαν
ἢ ἐς Ἀμυμώναν **οἴσετε** τὰν Δαναῶν.
καὶ γὰρ δὴ χρυσῶ τε καὶ ἄνθεσιν ὕδατα μείξας
ἤξει φορβαίων Ἴναχος ἐξ ὀρέων 50
τᾶθᾶνα τὸ λοετρὸν ἄγων καλόν. ἀλλά, **Πελασγέ,**
φράζεο μὴ οὐκ ἐθέλων τὰν βασιλειανίδης.
ὅς κεν ἴδῃ γυμνὰν τὰν Παλλάδα τὰν πολιοῦχον,
τῶργος ἐσοψεῖται τοῦτο πανυστάτιον.

“Hoy, portadoras de agua, no sumerjáis, - hoy Argos, bebe de la fuente y no del río. Hoy las esclavas llevad los cántaros a Fisadea o a Amimone, la hija de Dánao. Pues el Inaco llegará de las montañas nutricias mezclando las aguas con oro y flores y trayendo un bello baño para Atenea. Pero, Pelasgo, cuida de no ver a la reina, aunque no quieras. Quien ve desnuda a Palas, protectora de ciudades, contemplará a Argos por última vez.”

- *H.* 5.55-57: μέσφαδ' ἐγώτι

ταῖσδ' ἐρέω· μῦθος δ' οὐκ ἐμός, ἀλλ' ἐτέρων.
παῖδες,

“Entretanto, les diré algo a estas muchachas: el relato no es mío, sino de otros. Niñas,…”

- *H.* 5.137-139:

ἔρχετ' Ἀθαναία νῦν ἀτρεκές· ἀλλὰ **δέχεσθε**
τὰν θεόν, **ὦ κῶραι**, τῶργον ὅσαις μέλεται,

⁷² μῶνον, “solo”, es una forma dórica atestiguada también en Teócrito, *Idilios* 2.64, 20.45 (*LSJ*: s.v.).

σύν τ' εὐαγορία σύν τ' εὔμασι σύν τ' ὀλοολυγαῖς.

“Atenea llega puntualmente. Recibid a la diosa, oh muchachas, a quienes incumbe esta tarea, con alabanzas, con plegarias, con clamores.”

- **H.6.1-6:**

Τῷ καλάθῳ κατιόντος ἐπιφθέγξασθε, γυναῖκες·
 Ἐτάματερ, μέγα χαῖρε, πολυτρόφε πουλυμέδιμνε.
 τὸν κάλαθον κατιόντα χαμαὶ θασεῖσθε, βέβαλοι,
μηδ' ἀπὸ τῷ τέγεος μηδ' ὑπόθεν ἀυγάσσησθε
 μὴ παῖς μηδὲ γυνὰ μηδ' ἃ κατεχεύατο χαίταν,
 μηδ' ὄκ' ἀφ' ἀυαλέων στομάτων **πτύωμες ἄπαστοι.**

5

“Cuando el cesto pase, mujeres, exclamad: ‘Deméter, salud, salud a ti, dispensadora de alimentos, productora de abundantes cosechas’. Vosotras, no iniciadas, contemplaréis en tierra el paso del cesto; no lo miréis desde los tejados ni desde arriba: nadie, ni el niño, ni la mujer, ni la joven que aún lleva sueltos los cabellos; ni siquiera nosotras cuando, en ayunas, escupimos con la boca reseca”

- **H. 6.17-22:**

μὴ μὴ ταῦτα λέγωμες ἃ δάκρυον ἄγαγε Δηοῖ·
 κάλλιον, ὡς πολίεσσιν ἐαδότα τέθμια δῶκε·
 κάλλιον, ὡς καλάμαν τε καὶ ἱερὰ δράγματα πράτα
 ἄσταχύων ἀπέκοψε καὶ ἐν βόας ἦκε πατῆσαι,
 ἀνίκα Τριπτόλεμος ἀγαθὰν ἐδιδάσκετο τέχνην·
 κάλλιον, ὡς (ἵνα καὶ τις ὑπερβασίας ἀλέηται)

20

“No, no digamos cosas que trajeron lágrimas a Deo. Mejor, cómo dio leyes gratas a las ciudades; mejor, cómo ella la primera cortó la caña y las sagradas gavillas de trigo y las colocó entre los bueyes para que las pisen, cuando Triptólemo fue instruido en el benéfico arte; mejor, cómo (para que alguien evite la transgresión)”

- **H. 6.118-119:**

παρθενικαί, καὶ ἐπιφθέγξασθε, τεκοῖσαι·
 Ἐτάματερ, μέγα χαῖρε, πολυτρόφε πουλυμέδιμνε.

“Doncellas, madres, exclamad: ‘Salud, salud a ti, Deméter, dispensadora de alimentos, productora de abundantes cosechas”

- **H. 6.128-133:**

μέστα τὰ τᾶς πόλιος πρυτανήια τὰς ἀτελέστως,
 ἥ τὰς δὲ τελεσφορίας ἥ ποτὶ τὰν θεὸν ἄχρισ ὀμαρτεῖν,
 αἵτινες ἐξήκοντα κατώτεραι· αἱ δὲ βαρεῖαι,
 χᾶτις Ἐλειθυία τείνει χέρα χᾶτις ἐν ἄλγει,
 ὡς ἄλις, ὡς αὐταῖς ἰθαρόν γόνυ· ταῖσι δὲ Δηῶ
 δωσεῖ πάντ' ἐπίμεστα καὶ ἥ ὡς ποτὶ ναὸν ἴκωνται.

130

“Que las no iniciadas acompañen (la procesión) hasta el Pritaneo de la ciudad, pero para los ritos (¿las que asisten a los ritos?) hasta el templo de la diosa, quienes sean menores de sesenta años; las que tienen pesado el cuerpo, ya quienes tienden las manos a Pitía o quienes tengan dolor, tanto como se lo permitan sus rodillas. A estas Deo les dará todo en abundancia y que lleguen a su templo.”

b) Referencia a reacciones de una audiencia

-**H. 2.16**: ἠγασάμην τοὺς παῖδας, ἐπεὶ χέλυσ οὐκέτ' ἀεργός.
“me complazco en los niños, porque su lira ya no está inactiva”

- **H. 6.7**: Ἐσπερος ἐκ νεφέων ἐσκέψατο, **πανίκα νεῖται**,
“Héspero sí miró desde las nubes, ¿cuándo volverá?”

La pregunta πανίκα νεῖται (“¿cuándo volverá?”) que se referiría a Héspero podría reflejar la impaciencia de las celebrantes para que concluya el día de ayuno.⁷³

c) Uso de la primera persona del plural

-**H. 1.4**: πῶς καὶ νιν, Δικταῖον **ἀείσομεν** ἢ ἐ Λυκαῖον;
“¿Cómo lo cantaremos, como Dicteo, o como Liceo?”

-**H. 1.76**: αὐτίκα χαλκῆας μὲν **ὕδειομεν** Ἡφαίστοιο,
“Por ejemplo, a los herreros llamamos de Hefesto”

-**H. 2.11**: **ὀψόμεθ'**, ὧ Ἐκάεργε, καὶ **ἐσσόμεθ'** οὔποτε λιτοί.
“Te veremos, oh Flechador, y no seremos nunca desgraciados”

-**H. 2.47**: Φοῖβον καὶ Νόμιον **κικλήσκομεν** ἐξέτι κείνου,
“A Febo lo llamamos también Nomio, desde que...”

-**H. 2.97**: ἰή ἰή παιῆον **ἀκούομεν**,
“hié hié peán oímos”

-**H. 3.1-2**:
Ἄρτεμιν (οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι)
ὕμνέομεν, τῇ τόξα λαγωβολίαι τε μέλονται
καὶ χορὸς ἀμφιλαφῆς καὶ ἐν οὔρεσιν ἐψιάσθαι,
ἄρχμενοι ὡς...

“A Ártemis– no es bueno para los que cantan olvidarla – celebramos, a quien el arco y disparar a las liebres agradan, y un gran coro, y en las montañas divertirse, comenzando con...”

- **H. 6.6**

⁷³Para las distintas lecturas del pasaje, cf. Stephens (2015: 278).

μηδ' ὄκ' ἀφ' αὐαλέων στομάτων **πτύωμες** ἄπαστοι
 “ni siquiera nosotras cuando, en ayunas, escupimos con la boca reseca”

- **H. 6.17:**

μη μη ταῦτα **λέγωμες** ἃ δάκρυον ἄγαγε Διοῖ·
 “No, no digamos cosas que trajeron lágrimas a Deo”

- **H. 6.120-127**

χῶς αἱ τὸν κάλαθον λευκότριχες ἵπποι ἄγοντι 120
 τέσσαρες, ὡς **ἀμῖν** μεγάλα θεὸς εὐρυάνασσα
 λευκὸν ἔαρ, λευκὸν δὲ θέρος καὶ χειμα φέροισα
 ἤξει καὶ φθινόπωρον, ἔτος δ' εἰς ἄλλο φυλαξει.
 ὡς δ' ἀπεδίλωτοι καὶ ἀνάμπυκες ἄστρ **πατεῦμες**,
 ὡς πόδας, ὡς κεφαλὰς παναπηρέας **ἔξομες** αἰεῖ. 125
 ὡς δ' αἱ λικνοφόροι χρυσῶ πλέα λίκνα φέροντι,
 ὡς **ἀμῆς** τὸν χρυσὸν ἀφειδέα **πασεύμεσθα**.

“Así como cuatro caballos de blanca crin llevan el cesto, así la gran diosa que reina a lo lejos llegará a nosotras trayendo blanca primavera, blanco verano, invierno y otoño, y nos protegerá hasta el otro año. Como recorremos la ciudad descalzas y con el pelo suelto, así tendremos siempre sanos los pies y las cabezas. Y como las licnóforas llevan las cestas llenas de oro, así nosotras tendremos oro en abundancia.”

d) Dejar sin explicación varios aspectos de un escenario específico (se supone que los destinatarios lo conocen)

- **H. 1.1-2:** Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῆσιν ἀείδειν/ λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν,
 “En las libaciones para Zeus ¿qué otra cosa sería mejor cantar que el dios mismo...”

El escenario de simposio (sugerido por παρὰ σπονδῆσιν) presupondría una audiencia específica.

- **H. 1.85-86:** ἔοικε δὲ τεκμήρασθαι

ἡμετέρῳ μεδέοντι·

“Es conveniente considerarlo por nuestro gobernante”

Para estos versos del *Himno a Zeus*, véase la § 2.1 y la § 3 del capítulo sobre el mismo.

- **H. 6.134-135:**

χαῖρε, θεά, καὶ **τάνδε** σάω **πόλιν** ἔν θ' ὁμοιοία
 ἔν τ' εὐηπελία, φέρε δ' ἀγρόθι νόστιμα πάντα· 135

“Salud, diosa, y salva esta ciudad en concordia y prosperidad, y en los campos trae toda clase de cosas agradables”

En el *Himno a Deméter* no hay indicación clara de cuál sea “esta ciudad” (τάνδε...πόλιν, v. 134). Sobre la posible ubicación, véase Stephens (2015: 264-267).

I.2.2 Diálogos con los dioses (apóstrofe)

a) seguido por respuesta del dios (en discurso directo o implícita)

Calímaco utiliza en sus *Himnos* tanto el *Du-Stil* como estilo narrativo (es decir un apóstrofe directo a la divinidad en segunda persona), como el *Er-Stil* (tratamiento a la divinidad en tercera persona). Pero en su tratamiento a los dioses no deja de ser innovador: si bien se dirige a ellos en forma laudatoria como muchos poetas antes que él, frecuentemente les hace preguntas. Como resultado da la impresión de que, si pregunta a los dioses directamente por información, incluso consigue respuesta y finalmente él lo transmite a su público. El poeta se muestra no solo para dirigirse a los dioses sino verdaderamente para comunicarse con ellos (Petrovic, 2007: 144-145).⁷⁴

Furley & Bremer (2001: 1.59) observan que en muchos himnos la retórica del texto trabaja en dos niveles diferentes (o canales) de comunicación: en todo himno hay siempre una comunicación interna dirigida por el/los mortal(es) adorante(s) al dios; pero en muchos casos también hay comunicación externa entre el poeta y/o los intérpretes y la audiencia. Petrovic (2007: 145-146) observa que en Calímaco están presentes esas dos direcciones de comunicación, pero también una tercera: la de la comunicación implícita de la deidad con el poeta. En la mayoría de los himnos de otros autores no podemos hablar de una interacción, sino tan solo de tratamiento. No hay muchos himnos en los que el poeta pretende intercambiar información con los dioses; se trata más bien de una comunicación unilateral, en la que el poeta es el mediador y los dioses los destinatarios. En cambio, en los *Himnos* calimaqueos la comunicación se presenta como si, además de las habituales líneas de comunicación comunidad – poeta – dios hubiera aún otra dirección: dios – poeta – comunidad.

En el *Himno a Zeus*, apenas iniciado el mismo el poeta delibera:

πῶς καί νιν, Δικταῖον ἀείσομεν ἢ ἐ Λυκαῖον;

⁷⁴ Harder (2002: 387-389) considera estos diálogos con los dioses como miméticos, presentes justamente en los *Himnos* “no miméticos.”

ἐν δοιῇ μάλα θυμός, ἐπεὶ γένος ἀμφῆριστον. 5
 Ζεῦ, σὲ μὲν Ἰδαίοισιν ἐν οὔρεσσι φασι γενέσθαι,
 Ζεῦ, σὲ δ' ἐν Ἀρκαδίῃ· πότεροι, πάτερ, ἐψεύσαντο;
 Ἰκρῆτες ἀεὶ ψεύσται· καὶ γὰρ τάφον, ὃ ἄνα, σεῖο
 Κρῆτες ἐτεκτήναντο· σὺ δ' οὐ θάνες, ἐσσι γὰρ αἰεὶ.

“¿Cómo lo cantaremos, como Dicteo o como Liceo? Mi ánimo duda mucho, pues su nacimiento es disputado. Zeus, dicen, por un lado, que naciste en los montes Ideos, por otro, Zeus, que en Arcadia. ¿Cuáles de los dos, padre, mienten? “Los cretenses siempre son mentirosos” Sí, oh señor, una tumba te construyeron los cretenses. Pero tú no has muerto, pues tú existes para siempre” (*Himno a Zeus*, vv. 4-9)

Según Harder, este pasaje constituye una pieza de diálogo, ya que la respuesta sigue a la pregunta sin una partícula conectiva, como sucede en las respuestas; y es seguida por καὶ γὰρ, que aparece frecuentemente en los diálogos, marcando el consentimiento del hablante mientras repite una de las palabras del hablante previo (Κρῆτες). Harder (1992: 388) considera que esto da una impresión de una interrupción mimética del texto.

Petrovic (2007: 146) observa que en el *Himno a Zeus* el hablante se dirige desde el principio al dios en *Du-Stil* como para confirmar su afirmación de que los cretenses son eternos mentirosos (vv. 6-9).⁷⁵ La historia del nacimiento de Zeus a continuación, así como el resto del *Himno*, es compuesta en segunda persona del singular: de esta manera no solo da la impresión de que el dios está presente, sino también de que este y el hablante están en una conversación íntima en un ambiente agradable.

En el *Himno a Apolo* encontramos un saludo al dios, aunque muy formal, en los vv. 69-84 y 97-104, pero también en este caso se siente claramente una atmósfera de familiaridad con el dios: Apolo no se aparecerá a todos, sino solamente a los nobles: quien lo ve, es grande, quien no, es insignificante (vv. 9-10). El final del *Himno* crea una conexión aún más estrecha entre el narrador y la divinidad, porque allí Apolo es personalmente defensor de la poética calimaquea (Petrovic, 2007: 146 y n. 89).

En el *Himno a Ártemis* el poeta se dirige directamente a la diosa en dos terceras partes del *Himno* (vv. 110-268). En los vv. 113-119 y vv. 183-185 el hablante hace una serie de preguntas a Ártemis:

ποῦ δέ σε τὸ πρῶτον κερόεις ὄχος ἤρξατ' ἀείρειν;
 Αἴμω ἐπὶ Θρήικι, τόθεν βορέαιο κατὰ ἕξ
 ἔρχεται ἀχλαίνοισι δυσαέα κρυμὸν ἄγουσα.

115

⁷⁵ Para la ambigüedad en relación con el hablante que responde en el v. 8 del *Himno a Zeus*, véase § 2.1, n. 27 del capítulo sobre el *Himno a Zeus*.

ποῦ δ' ἔταμες πεύκην, ἀπὸ δὲ φλογὸς ἦψαο ποίης;
 Μυσῶ ἐν Οὐλύμπῳ, φάεος δ' ἐνέηκας ἀυτμήν
 ἀσβέστου, τὸ ῥα πατρὸς ἀποστάζουσι κεραυνοί.
 ποσσάκι δ' ἀργυρέοιο, θεή, πειρήσασο τόξου;
 πρῶτον ἐπὶ πτελέην, τὸ δὲ δεύτερον ἦκας ἐπὶ δρυῶν, 120
 τὸ τρίτον αὖτ' ἐπὶ θῆρα. τὸ τέτρατον οὐκέτ' ἔπι δρυῶν†,
 ἀλλὰ †μιν εἰς ἀδίκων ἔβαλες πόλιν, οἳ τε περὶ σφέας
 οἳ τε περὶ ξείνους ἀλιτήμονα πολλὰ τέλεσκον.

“¿A dónde por primera vez comenzó a llevarte el carro provisto de cuernos? Al Hemo Tracio, desde donde vienen las ráfagas del Bóreas, trayendo frío huracanado a quienes carecen de manto. ¿Dónde cortaste la antorcha de madera de pino, y de qué llama la encendiste? En el monte Olimpo de Misia, y le infundiste el soplo de luz inextinguible, que destilan los rayos de tu padre. ¿Cuántas veces probaste, oh diosa, tu arco de plata? Primero contra un olmo, segundo disparaste contra una encina, tercero, otra vez sobre un animal salvaje. La cuarta no ya contra una encina, sino que la disparaste contra una ciudad de hombres injustos, que llevaban a cabo contra ellos y contra extraños muchos hechos impíos” (*Himno a Artemis*, vv. 113-123).

En los vv. 120-123 las respuestas no son dadas por la diosa, sino por el narrador, que continúa hablando en *Du-Stil*. En los vv. 183-185 pregunta por su isla, puerto y ninfas favoritas:

Τίς δὲ νύ τοι νήσων, ποῖον δ' ὄρος εὖαδε πλεῖστον,
 Τίς δὲ λιμῆν, ποιή δὲ πόλις; τίνα δ' ἔξοχα νυμφέων
 φίλαο καὶ ποίας ἠρωίδας ἔσχες ἐταίρας; 185
 εἰπέ, θεή, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἐτέροισιν ἀείσω.
 Νήσων μὲν Δολίχη, πολίων δὲ τοι εὖαδε Πέργη,
 Τηϋγετον δ' ὀρέων, λιμένες γε μὲν Εὐρίπιοιο.
 ἔξοχα δ' ἀλλάων Γορτυνίδα φίλαο νύμφην,
 ἐλλοφόνον Βριτόμαρτιν εὐσκοπον· 190

“¿Cuál de las islas, qué montaña te agrada más? ¿Qué puerto, qué ciudad? ¿A cuál amaste sobre todas las ninfas y qué heroínas tuviste como compañeras? Dímelo, diosa, y yo lo cantaré a los demás. De las islas, Dólida, de las ciudades te agrada Perge, de los montes el Taigeto, los puertos de Euripo. Sobre todas amaste a la ninfa Gortínida, a Britomartis, matadora de ciervos, de tiro infalible” (*Himno a Artemis*, vv. 183-190).

En el v. 186 le asegura: εἰπέ, θεή, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἐτέροισιν ἀείσω (“dímelo, diosa, y yo lo cantaré a los demás”). De este modo presenta verdaderamente las respuestas a esas preguntas como algo que la diosa le debió haber comunicado personalmente.⁷⁶ En este

⁷⁶ Para Harder (1992: 389) estos pasajes tienen en común no solo que podrían ser considerados interrupciones miméticas, sino también que todas ellas son preguntas hechas por un narrador humano que pretende depender de los dioses para obtener información exacta sobre el tema de su poesía. Esto es, las interrupciones miméticas ayudan a explicar el conocimiento del hablante de su tema.

Himno, la presencia de la diosa es diseñada por medio de la técnica narrativa, que hace uso del *Du-Stil* desde el v. 72 hasta el final del poema (Petrovic, 2007: 147-148).

Con respecto al *Himno a Delos*, Petrovic (2007: 148-149) observa que está configurado principalmente como un saludo del poeta a la isla, ya que desde el verso 27 hasta el final Calímaco se dirige a Delos en la segunda persona del singular. Sin embargo, este saludo es complejo e interrumpido por muchos otros coloquios: dentro del relato sobre el nacimiento de Apolo todos los participantes toman la palabra, incluso Apolo nonato que habla dos veces desde el vientre de su madre (vv. 88-98 y 162-195). El poeta interrumpe su discurso a Delos dos veces; la primera con una pregunta a las Musas sobre las ninfas y los árboles:

ἐμαὶ θεαὶ εἶπατε Μοῦσαι,
ἢ ῥ' ἐτεδὸν ἐγένοντο τότε δρύες ἡνίκα Νύμφαι;
ἽΝύμφαι μὲν χαίρουσιν, ὅτε δρύας ὄμβρος ἀέξει,
Νύμφαι δ' αὖ κλαίουσιν, ὅτε δρυσι μῆκετι φύλλα. 85

“Diosas mías, Musas, decid: ¿nacieron realmente las encinas al mismo tiempo que las ninfas? ‘Las ninfas se alegran cuando la lluvia hace crecer las encinas; las ninfas lloran cuando las encinas pierden sus hojas’” (*Himno a Delos*, vv. 82-85).

Su respuesta es aparentemente provista en discurso directo, sin ninguna introducción discursiva. O sea, aparece una segunda voz en el *Himno* como el v. 8 del *Himno a Zeus*. Dado que la pregunta fue formulada a las Musas, debemos asumir que son estas quienes responden.⁷⁷ La otra interrupción del poeta es para dirigirse a Hera (vv. 106-108). Más frecuentemente en el *Himno* habla Leto: se dirige a las ninfas de Tesalia (v. 109-112) y al Pelión (v. 118-120), y pide ayuda al Peneo dos veces (v. 113-115 y vv. 150-52). Peneo (v. 122-132) y Asteria/Delos (vv. 203-205) le contestan. Iris finalmente habla una vez con Hera (vv. 218-227), y esta le responde (vv. 240-248). Al final Delos se dirige a Apolo (v. 266-73). En opinión de Petrovic (2007: 149) la presencia de estos diálogos divinos hace que el destinatario sea legítimo testigo presencial de un acontecimiento excepcional, por el que se tiene la oportunidad de echar un vistazo al mundo de los poderosos: los dioses realmente están allí.⁷⁸

⁷⁷Cf. § 2.2.3.2.1 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

⁷⁸Harder (1992: 387) considera que el *Himno a Delos* comienza con deliberaciones a partir del v. 1, que toman la forma de un monólogo interno dirigido al propio θυμός del hablante. Para ella, formalmente toda la historia de Delos es parte de esta deliberación, lo que significaría que el *Himno 4* es un monólogo, no un texto en el cual un narrador transmite una historia a un destinatario con quien un lector podría identificarse, por lo cual el *Himno 4* debería ser considerado “mimético.”

Los *Himnos* 5 y 6 especialmente están marcados por frecuentes saludos a las diosas, lo cual no es inusual para los himnos cléticos. Sin embargo, en este último *Himno* es notable un verso, que quiere transmitir la impresión de la presencia divina e incluso implica una reacción instantánea de la diosa: el hablante comienza con el relato del rapto de Perséfone, pero sin embargo después de algunos versos desiste del mismo.

μη μὴ ταῦτα λέγωμεν ἃ δάκρυον ἄγαγε Διοῖ·
κάλλιον, ὡς πολίεσσιν ἐαδότα τέθμια δῶκε·

¡No, no digamos lo que trajo lágrimas a Deo!
Mejor, cómo dio leyes a las ciudades (*Himno a Deméter*, vv. 17-18).

Parece como si la diosa, que escucha atenta su *Himno*, comienza a suspirar por la mención de los tristes acontecimientos sobre su hija, y luego el poeta desiste así de este tema desafortunado (Petrovic, 2007: 149).⁷⁹

La autora señala que también en la consideración de la forma se distingue la organización del diálogo de Calímaco de la de sus predecesores. Cita a McLennan (1977: 144-149), que ha analizado el tratamiento directo en los *Himnos* de Calímaco y en una comparación con Homero y otros poetas anteriores sostiene que los *Himnos* calimaqueos se desvían de la tradición en dos sentidos: en primer lugar Calímaco aprovecha fórmulas para “decir,” que no aparecen en Homero, o utiliza fórmulas empleadas en Homero, pero que varían esencialmente. Lo más notable es que en Calímaco en general está al final el saludo directo: en más de un tercio de los testimonios están ausentes las fórmulas que marcan el final de una apelación directa, como por ejemplo ὦς ἄρ' ἔφη ο ἦ. En consecuencia a menudo es difícil determinar dónde una apelación comienza y dónde termina. En segundo lugar, la apelación en Calímaco frecuentemente comienza y termina a la mitad del hexámetro, lo que en la poesía épica es muy raro. Por esa organización de la apelación directa, observa Petrovic (2007: 150), los *Himnos* resultan animados y las conversaciones espontáneas y naturales.

⁷⁹ Podría considerarse que sucede algo similar, pero en discurso directo, en el *Himno a Delos*, vv. 28-33, en que el poeta pregunta a la isla sobre el tema del canto que entonará, inmediatamente antes de comenzar con el origen de las islas y de Delos en particular. Véase § 2.2.2 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

b) sin respuesta (ejemplo: saludo de despedida al dios y petición final)

- Uso de la segunda persona para dirigirse al dios (*Du-Stil*)

- *H.* 1.8-10; 15-17; 32-34; 43-54; 55-59; 66-90
- *H.* 2.11; 69-84; 97-104.
- *H.* 3.72-106; 110-112; 124-135; 142-152; 168-169; 170-174; 225-258.
- *H.* 4.27-55; 197-205; (a Hera: 215-216); 260-294; 300-303; 310-313; 316-324.
- *H.* 5.33-44; 55
- *H.* 6.10-16

- Petición al dios:

- *H.* 1.69: ἄ τ' ἐμοῖσι φίλοις ἐνδέξια φαίνοις.
“ojalá las muestras favorables a mis amigos.”
- *H.* 2.113: χαῖρε, ἄναξ· ὁ δὲ Μῶμος, ἴν' ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο.
“Salud, soberano; y que el Reproche vaya también donde está la Envidia.”
- *H.* 3.136-137: πότνια, τῶν εἴη μὲν ἐμοὶ φίλος ὅστις ἀληθής,
εἴην δ' αὐτός, ἄνασσα, μέλοι δέ μοι αἰὲν ἀοιδή·
“Señora, que forme parte de ellos quien es mi amigo verdadero; que forme parte de ellos yo mismo, soberana, y que la poesía sea siempre mi ocupación.”
- *H.* 6.116-117: Δάματερ, μὴ τήνος ἐμὴν φίλος, ὅς τοι ἀπεχθής,
εἴη μηδ' ὁμότοιχος· ἐμοὶ κακογείτονες ἐχθροί.
“Deméter, que no sea mi amigo aquel que te es odioso a ti, y que no sea su pared contigua a la mía; malos vecinos son para mi tus enemigos.”

- Saludo final y cierre:

- *H.* 1.91-96: χαῖρε μέγα, Κρονίδη πανυπέρτατε, δῶτορ ἐάων,
δῶτορ ἀπημονίης. τεὰ δ' ἔργματα τίς κεν ἀείδοι;
οὐ γένητ', οὐκ ἔσται· τίς κεν Διὸς ἔργματ' ἀείσει;
χαῖρε, πάτερ, χαῖρ' αἴθι· δίδου δ' ἀρετὴν τ' ἄφενός τε.
οὔτ' ἀρετῆς ἄτερ ὄλβος ἐπίσταται ἄνδρας ἀέξειν
οὔτ' ἀρετὴ ἀφένοιο· δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον. 95
“Salud, salud, Crónida, el más alto de todos, dador de bienes, dador de seguridad. ¿Quién podría cantar tus hazañas? No nació, ni existirá. ¿Quién cantará las hazañas de Zeus? Salud, padre, salud otra vez. Danos excelencia y riqueza. Sin excelencia la prosperidad no sabe exaltar a los hombres, ni una excelencia sin riqueza. Danos excelencia y prosperidad.”
- *H.* 2.113: χαῖρε, ἄναξ· ὁ δὲ Μῶμος, ἴν' ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο.
“Salud, soberano; y que el Reproche vaya también donde está la envidia.”
- *H.* 3.268: χαῖρε μέγα, κρείουσα, καὶ εὐάντησον ἀοιδῆ.
“Salud, salud a ti, señora, y sé benévola con mi canto”.

- **H. 4.325-326.** ἰστίη ᾧ νήσων εὐέστυε, χαῖρε μὲν αὐτή,
χαίροι δ' Ἀπόλλων τε καὶ ἦν ἐλοχεύσαιο Λητώ.

“Oh, tú, hogar de las islas, que haces prósperos los hogares, salud a ti, y salud a Apolo también y a Leto, a la que asististe.”

- **H. 5.140-142:** χαῖρε, θεά, κάδευ δ' Ἄργεος Ἴναχίω.
χαῖρε καὶ ἐξελάοισα, καὶ ἐς πάλιν αὐτίς ἐλάσσαις
ἵππως, καὶ Δαναῶν κλᾶρον ἄπαντα σάω.

“Salud, diosa, y vela por Argos Inaquia. Salud cuando te diriges fuera de la ciudad y ojalá otra vez hagas entrar los caballos en ella. Y guarda a toda la región de los dánaos.”

- **H. 6.134-138:** χαῖρε, θεά, καὶ τάνδε σάω πόλιν ἔνθ' ὁμοιοῖα

ἔντ' εὐηπελία, φέρε δ' ἀγρόθι νόστιμα πάντα·

135

φέρβε βόας, φέρε μᾶλα, φέρε στάχυν, οἷσε θερισμόν,

φέρβε καὶ εἰράναν, ἴν' ὅς ἄροσε τῆνος ἀμάση.

ἴλαθί μοι, τρίλλιστε, μέγα κρείοισα θεάων.

“Salud, diosa, y conserva esta ciudad en la prosperidad y la concordia; haz que la tierra toda sea fértil; alimenta a los bueyes, danos frutos, danos espigas y cosechas. Alimenta también la paz, para que pueda segar aquel que aró. Séme propicia, oh tú, la invocada tres veces, omnipotente entre las diosas.”

I.2.3 Fijación del hablante en tiempo y espacio

Los medios usados para mostrar la fijación del hablante en un cierto tiempo y espacio son:

a) Artículos familiarizadores desde la perspectiva del hablante

Harder (1992: 389) incluye el uso del artículo dentro de los medios que usa el poeta para fijar al hablante en tiempo y espacio en los himnos denominados “miméticos”.⁸⁰ Este uso del artículo implicaría que los eventos son vistos desde la perspectiva de ese hablante.⁸¹ Por ejemplo:

- **H. 2.1-3:** Οἷον ὁ τῶπόλλωνος ἐσεΐσατο δάφνινος ὄρπηξ,
οἷα δ' ὄλον τὸ μέλαθρον· ἐκάς ἐκάς ὅστις ἀλιτρός.

⁸⁰ El hablante de los *Himnos* 2, 5 y 6, para Harder (1992: 389 y n. 21) es una construcción ficcional supuestamente presente en un evento religioso del cual podemos captar vistazos a través de sus ojos mientras se refieren y reaccionan a él. La autora considera estos recursos como parte de la mimesis de los *Himnos*; pensando en que la *performance* es una circunstancia posible, podemos verlos como marcas de *performance*.

⁸¹ Eso sucede en el caso del uso deíctico del artículo, para designar objetos especialmente presentes para los sentidos o mente del hablante (Weir Smyth, 1984: 287). Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que pueden estar presentes por requerimientos de la métrica.

καὶ δὴ που τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος ἀράσσει·

“¿Cómo se agita la rama de laurel de Apolo! ¿Cómo toda la morada! Lejos, lejos quienquiera que sea malvado. Y ya la puerta golpea Febo con su hermoso pie.”

- **H. 2.28-29:** τὸν χορὸν ὀπόλλων, ὅ τι οἱ κατὰ θυμὸν ἀεῖδει,
τιμήσει·

“al coro honrará Apolo, si canta según su voluntad.”⁸²

- **H. 5.2-4:** Ὅσσαι λωτροχόοι τᾶς Παλλάδος ἔξιτε πᾶσαι,
ἔξιτε· τᾶν ἵππων ἄρτι φρυασσομενᾶν

τᾶν ἱερᾶν ἐσάκουσα, καὶ ἅ θεὸς εὐτυχὸς ἔρπεν·

“Cuantas prepararás el baño de Palas, salid todas, salid. En este momento escuché el relincho de las yeguas sagradas, y la diosa está lista para venir.”

- **H. 6.1:** Τῶ καλάθω κατιόντος ἐπιφθέγξασθε, γυναῖκες·

“Mujeres, al volver el cesto exclamad:”

- **H. 6.3:** τὸν κάλαθον κατιόντα χαμαὶ θασεῖσθε, βέβαλοι,

“Ustedes, no iniciadas, contemplarán en tierra el cesto que vuelve”

- **H. 6.120-133:** χῶς αἱ τὸν κάλαθον λευκότριχες ἵπποι ἄγοντι

τέσσαρες, ὧς ἀμὴν μεγάλα θεὸς εὐρύνασσα

λευκὸν ἔαρ, λευκὸν δὲ θέρος καὶ χειῖμα φέροισα

ἤξει καὶ φθινόπωρον, ἔτος δ' εἰς ἄλλο φυλαξεῖ.

ὧς δ' ἀπεδίλωτοι καὶ ἀνάμπυκες ἄστῳ πατεῦμες,

ὧς πόδας, ὧς κεφαλὰς παναπηρέας ἔξομες αἰεῖ.

125

ὧς δ' αἱ λικνοφόροι χρυσῶ πλέα λίκνα φέροντι,

ὧς ἀμὲς τὸν χρυσὸν ἀφειδέα πασεύμεσθα.

μέσθα τὰ τᾶς πόλιος πρυτανήια τὰς ἀτελέστως,

†τὰς δὲ τελεσφορίας† ποτὶ τᾶν θεὸν ἄχρισ ὀμαρτεῖν,

αἴτινες ἐξήκοντα κατώτεραι· αἱ δὲ βαρεῖαι,

130

χᾶτις Ἐλειθία τείνει χέρα χᾶτις ἐν ἄλγῃ,

ὧς ἄλις, ὧς αὐταῖς ἰθαρόν γόνυ· ταῖσι δὲ Δηῶ

δωσεῖ πάντ' ἐπίμεσθα καὶ †ὧς ποτὶ ναὸν ἴκωνται.

“Y como cuatro caballos de blanca crin llevan el canasto, así la gran diosa que reina a lo lejos llegará trayendo blanca primavera, blanco verano, invierno y otoño, y nos protegerá hasta el otro año. Como recorreremos la ciudad descalzas y con el pelo suelto, así tendremos siempre sanos los pies y las cabezas. Y como las licnóforas llevan las cestas llenas de oro, así nosotras obtendremos oro en abundancia. Que las no iniciadas acompañen (al cesto) hasta el Pritaneo de la ciudad, y que las iniciadas sigan juntas hasta (el templo) de la diosa, las que sean menores de sesenta años. Pero las que están pesadas, la que tiende la mano a Pitía y la que tiene dolor, será suficiente tanto como las rodillas les basten. A estas Deo les dará todo en gran abundancia, como si también hubieran llegado al templo.”

⁸²El uso del artículo definido enfatiza la presencia de Apolo, y a este coro específicamente (Williams, 1978: 37).

- *H. 6.134-135*: χαῖρε, θεά, καὶ πάνδε σάω πόλιν ἐν θ' ὁμονοίᾳ
ἐν τ' εὐηπελία, φέρε δ' ἀγρόθι νόστιμα πάντα.

135

“Salud, diosa, y salva esta ciudad en concordia y en prosperidad, y a los campos trae toda clase de cosas agradables.”

b) Deícticos indicando tiempo

H. 2.6 νῦν “ahora”; *7 y 16* οὐκέτι “ya no”; *H. 4.9* νῦν “ahora”; *H. 5.2* ἄρτι “ahora mismo”; *45 y 47* σήμερον “hoy”; *55* μέστα “mientras tanto”; *137* νῦν “ahora”.

c) Uso del presente y del futuro refiriéndose a la situación actual y el futuro del hablante y su audiencia

H. 1.4 ἀείσομεν “cantaremos”; *H. 2.3* ἀράσσει “golpea”; *5* ἀείδει “canta”; *11* ὀψόμεθ', ... ἐσσόμεθ' “veremos...seremos”; *47* κικλήσκομεν “invocamos”; *97* ἀκούομεν “oímos”; *H.3.2* ὑμνέομεν “celebramos”; *H.3.136-137*: πότνια, τῶν εἶη μὲν ἐμοὶ φίλος ὅστις ἀληθής, /εἶην δ' αὐτός, ἄνασσα, μέλοι δέ μοι αἰὲν αἰοιδή “soberana, que entre ellos esté quienquiera sea mi amigo verdadero, /que esté yo mismo, soberana, y el canto siempre sea mi ocupación”; *H. 4.1* ἀείσεις “cantarás”; *H. 4.9* οἴμησ' ἀποδάσομαι “entregaré mi canto”; *H. 4.29* ἐνιπλέξω σε “te relacionaré”; *H. 5.14* αἶω “oigo”; *56* ἐρέω “diré”; *H. 6.17* λέγωμες “hablemos”; *124* πατεῦμες “recorreremos”; *125* ἔξομες “tendremos”; *127*: πασεύμεσθα “obtendremos”; y el ‘aoristo trágico’ en *H. 2.16* ἡγασάμην.⁸³

d) Reacciones a lo que está sucediendo

-*H. 2.1-5*

Οἶον ὁ τῶπόλλωνος ἐσεῖσατο δάφνινος ὄρηξ,
οἶα δ' ὄλον τὸ μέλαθρον· ἐκάς ἐκάς ὅστις ἀλιτρός.
καὶ δὴ που τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος ἀράσσει·
οὐχ ὀράας; ἐπένευσεν ὁ Δῆλιος ἠδὲ τι φοῖνιξ
ἐξαπίνης, ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀείδει.

5

“¡Cómo se agita la rama de laurel de Apolo! ¡Cómo se agita todo el edificio! Lejos, lejos todo malvado. Ya golpea Febo las puertas con su hermoso pie. ¿No lo ves? Se agita dulcemente de pronto la palmera delia, y el cisne canta bellamente en el aire.”

⁸³ ‘Aoristo trágico’ de la emoción concebida justo al principio de la música (Harder, 1992: 384, n. 14).

- *H.* 5.3-4:

τᾶν ἵππων ἄρτι φρυασσομενᾶν

τᾶν ἱερᾶν ἐσάκουσα, καὶ ἅ θεὸς εὐτυχὸς ἔρπεν·

“En este momento escuché el relincho de las yeguas sagradas, también la diosa está lista para venir.”

- *H.* 5.14 συρίγγων αἴω φθόγγων ὑπαξόνιον

“Oigo ya el ruido de los crujidos bajo la rueda”

- *H.* 6.120-127 (pasaje citado en I.3 inciso a)

En los otros *Himnos*, aunque no haya escenarios dramáticos, hay signos de una cierta fijación en espacio y tiempo del hablante. En el *Himno* 1, v. 4 hay una leve indicación de cierta fijación en el tiempo: πῶς...ἀείσομεν. Según Harder (1992: 389-390), esto parece convencional a primera vista, como el futuro al comienzo de los *Himnos Homéricos*, pero también puede ser tomado literalmente y contrastado con el presente, en el que hay un dilema que debe ser resuelto primero (vv. 5 ss.); la solución del dilema implica un breve intercambio con otro personaje ficcional, también mimético. El *Himno* 4, vv. 1-10 muestra al cantor de los himnos considerando que ya es tiempo de cantar a Delos. También expresa un motivo para el canto en los vv. 9-10.

En el *Himno* 1, vv. 1-2 puede haber un indicador de *performance*, ya que παρὰ σπονδῆισιν podría sugerir un escenario de simposio para el *Himno* y por lo tanto un tiempo y espacio específicos. La falta de un artículo definido para σπονδῆισιν hace difícil decidir. En § 2.1 del capítulo sobre el *Himno a Zeus* optamos, con Stephens (2015: 57), por una ocasión específica.

Así algunas leves pistas de fijación en tiempo y/o espacio podrían ser detectadas en los *Himnos* 1 y 4.

e) Menciones claras de un lugar específico

En dos de los *Himnos*, el 2 y el 5, hay menciones de un lugar específico. En el *Himno* 2, comienza con la descripción de un ritual o procesión que se estaría llevando a cabo, aunque no dice inmediatamente dónde:

- *H.* 2.26-27:

ὃς μάχεται μακάρεσσιν, ἐμῷ βασιλῆϊ μάχοιτο·
ὅστις ἐμῷ βασιλῆϊ, καὶ Ἀπόλλωνι μάχοιτο.

“quien lucha contra los bienaventurados, lucha contra mi rey; quien lucha contra mi rey, lucha también contra a Apolo”

- *H.* 2.65-68.

Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττω
καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἠγήσατο λαῶ,
δεξιὸς οἰκιστῆρι, καὶ ὤμοσε τείχεα δώσειν
ἡμετέροις βασιλεῦσιν· ἀεὶ δ' εὐορκος Ἀπόλλων.

“Fue también Febo quien indicó a Bato mi ciudad de suelo fecundo y, en forma de cuervo, a la derecha del fundador, guió la entrada en Libia de su pueblo. Y juró dar murallas a nuestros reyes. Apolo siempre es fiel a sus juramentos”

La referencia a “mi rey” (ἐμῷ βασιλῆϊ, vv. 26-27) y “nuestros reyes” (ἡμετέροις βασιλεῦσιν, v. 68), junto con “mi ciudad” (ἐμὴν πόλιν, v. 65) en el *Himno a Apolo* no aclara a qué rey o reyes alude, ni tampoco a qué ciudad; sin embargo, la mención de Bato (v. 65), Libia (v. 66), Apolo Καρνεῖον (v. 71) y su invocación como Καρνεῖε (vv. 72 y 80), además del largo relato sobre la fundación mítica de la ciudad de Cirene, nos hacen suponer que la ocasión es la celebración de la festividad de la *Carneia* en la ciudad de Cirene, y los reyes, los Batíadas (Stephens, 2015: 74).

En el *Himno 5* ciertas menciones aluden claramente a la ciudad de Argos: ὦ ξανθαὶ σοῦσθε Πελασγιάδες (“apresuraos, oh rubias Pelasgiades”, v. 4); ὦ ἴτ' Ἀχαιάδες (“id, oh aqueas”, v. 13); ἔξιθ', Ἀθαναία· πάρα τοι καταθύμιος ἴλα, /παρθενικαὶ μεγάλων παῖδες Ἀρεστοριδᾶν (“sal, Atenea; ante ti está una compañía grata para ti, las vírgenes hijas de los poderosos Arestóridas”, vv. 33-34); vv. 45-54: donde se nombra específicamente a Argos y al Ínaco en una prohibición ritual. En los vv. 34-42 se menciona un rasgo del rito, el paseo en procesión del escudo de Diomedes, enseñado a los antiguos argivos por un sacerdote de la diosa, Eumedes. Finalmente el *Himno* se cierra con una petición a la diosa para que vele por Argos Inaquia (v. 140).

I.3 Los *Himnos* “miméticos”

Los *Himnos* 2, 5 y 6 son los denominados “miméticos,” porque se consideran representaciones de un ritual. Aunque no nos detendremos en ellos, haremos una breve consideración sobre los mismos.

Los *Himnos* “miméticos”, es decir, los *Himnos* 2 (*A Apolo*), 5 (*Al Baño de Palas*) y 6 (*A Deméter*) presentan una dimensión innovadora en la forma en que mezclan la forma tradicional de un himno (Vamvouri Ruffy, 2004: 57). La estructura tripartita (evocación – parte descriptivo-narrativa – petición)⁸⁴ que por lo general presentan los himnos, y que está presente también en los *Himnos Homéricos*, los himnos culturales epigráficos, y los *Himnos* “no miméticos” de Calímaco, no está presente en los *Himnos* “miméticos”. En ellos Calímaco pone en escena un ritual, sumiéndonos en una atmósfera de intensa preparación para una ceremonia, en la que un hablante desconocido dirige una serie de instrucciones a los participantes para que ellos reciban convenientemente a la divinidad esperada. La estructura de estos *Himnos* es la de una fiesta religiosa tal como está representada en el *Himno*: en primer lugar los gestos preparativos, luego el relato de una leyenda y finalmente la epifanía de la divinidad. Precisamente porque estos *Himnos* mencionan detalles como el canto del cisne (*Himno a Apolo*) o el piafar de las yeguas (*Himno al Baño de Palas*), se ha considerado que los *Himnos* no pueden coincidir con el desarrollo de la festividad a la que aluden (Petrovic, 2007: 117-118), y que por lo tanto describen actos de culto ficticios. El relato de la fiesta es considerado como escenario, pero no como objetivo de la creación de los *Himnos* (Petrovic, 2007: 124).

Albert (1988: 15) caracteriza a los *Himnos* miméticos como poemas en los que un personaje se manifiesta como hablante en un discurso continuo, y al mismo tiempo hace referencia a una acción continua que sucede en su presencia y se siente afectado por ella.⁸⁵ Es por estas características que se creía que estos *Himnos* no estaban destinados para una representación en las ceremonias festivas reales, sino que fueron escritos para un acontecimiento festivo imaginario, ya que los detalles del desarrollo de la fiesta que menciona Calímaco (la agitación de la palmera o el temblor del laurel en el *Himno a Apolo*; o el ruido de los ejes en el *Himno al Baño de Palas*) no podían estar sincronizados con los sonidos reales de la procesión. Así lo observó Legrand (1901: 281-312) y sus conclusiones fueron adoptadas en lo sucesivo por los críticos, que las consideraron un fuerte argumento

⁸⁴ Para sintetizar, tomamos aquí la estructura hímica utilizada por Vamvouri Ruffy (2004: 45). Para acceder a un análisis más completo de la estructura de los himnos, denominaciones y función de sus partes, ver Furley & Bremer (2001: 1.50-64) y Vamvouri Ruffy (2004: 27-43).

⁸⁵ “Mimetische Gedichte sind solche Gedichte, in denen eine als Sprecher auftretende Person sich in zusammenhängender Rede äußert und dabei in der Art, wie sie die Kallimachoshymnen 2, 5 und 6 zeigen, auf eine fortlaufende Handlung Bezug nimmt, die sich in ihrer Gegenwart abspielt und von der sie sich betroffen fühlt.”

contra la posibilidad de *performance* de los *Himnos*, no solo de los llamados “miméticos”, sino de los *Himnos* en general, aunque Legrand no descartó la posibilidad de *performance* para el resto de los *Himnos* de Calímaco, e incluso sugirió algunos, como una festividad delia para el *Himno a Delos* (Legrand, 1901: 311) y el festival de Ártemis Efesia para el *Himno a Ártemis* (Legrand, 1901: 312).

Me parece interesante rescatar el análisis de Petrovic (2007: 124-181) de los *Himnos* miméticos en relación con este argumento. Con respecto al *Himno a Apolo*, en que se mencionan la agitación del laurel y del santuario (vv. 1-2), la inclinación de la palmera y el canto del cisne (vv. 4-5), estos detalles no serían la descripción de lo que sucede efectivamente en el momento, sino que serían signos de la epifanía del dios. Los vv. 9-10 (ὠπόλλων οὐ παντὶ φαίνεται, ἀλλ' ὅτις ἐσθλός: /ὅς μιν ἴδη, μέγας οὔτος, ὃς οὐκ ἴδε, λιτὸς ἐκεῖνος “Apolo no se aparece a todos, sino sólo a los nobles; lo veremos, al que es grande, quien no lo vea, ese es común”) indicarían que los acontecimientos mencionados por el hablante no deben entenderse tan literalmente como la investigación contemporánea lo ha hecho. Además el canto del cisne posiblemente simbolice el *Himno* en honor del dios,⁸⁶ o una manifestación de este último, aunque en realidad el *Himno* mismo es considerado una especie de epifanía, ya que Calímaco equipara la epifanía del dios con la *performance* de su poema (cf. Hunter & Fuhrer, 2002: 152). En el fr. 227 Pf. Calímaco describe el canto como una epifanía de Apolo: Ἐνεστ' Ἀπόλλων τῷ χορῷ: τῆς λύρης ἀκούω (“¡Apolo está en nuestro coro! escucho su lira”).

Petrovic (2007: 127-128) señala, acertadamente creo, que el rol de un himno en festivales religiosos no es puramente comentar algo: puede referirse a actos en curso, pero también permitirse libertades, como la mención de acciones que todavía no han ocurrido, o que incluso en realidad no lleguen a tener lugar. El himno es un texto poético con sus propias leyes, que no solo pueden llegar a ser explicativas, sino que son sobre todo de naturaleza estética. En el caso del *Himno a Apolo* no sería en absoluto necesario que todos los acontecimientos que menciona Calímaco se produjeran realmente. Por lo tanto no debe descartarse la *performance* de este *Himno*, ya que, el hecho de que la acción mimética ocupe el lugar de la celebración real en el contexto de la representación, no solo no perjudica ni la significación ni la sensación de los rituales, sino que puede abrir la

⁸⁶ Petrovic (2007: 127, n. 32). Cf. § 2.2.4.3.1 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

percepción de los participantes a espacios religiosos y creadores de identidad, que habrían sido inalcanzables solamente a través de las acciones reales celebradas (Petrovic, 2007: 128).

Con respecto al *Himno al Baño de Palas*, este comienza con una invitación a las “que preparan el baño de Palas” (λωτροχόοι τᾶς Παλλάδος, v. 1) a salir. El hablante ya oye el resoplar de las yeguas sagradas (vv. 2-3), que probablemente esperan la carga del carro, en el que la imagen de culto es llevada al río (n. 38), y recuerda a las muchachas que la diosa no necesita ungüentos ni mirra y tampoco espejo (v. 13, 15, 17); para la diosa el aceite es suficiente (v. 29) El hablante oye el sonido del eje del carro (v. 14) y les recuerda a las oficiantes los objetos necesarios que deben llevar para el baño ritual (v. 15-17). Invita a Atenea a comparecer (ἔξιθ', Ἀθαναία), para que la vean las muchachas (v. 33-4). Sigue una nueva invitación a la diosa para que aparezca (v. 43) así como la advertencia a los ciudadanos para que ese día eviten el río (v. 46), porque la diosa llega para tomar su baño. Por tercera vez pide a Atenea que venga y cita una historia que mientras tanto contará (v. 55). Al final del relato, según él, la diosa viene ahora realmente (ἔρχετ' Ἀθαναία νῦν ἄτρεκές v. 137), y requiere a las muchachas que saluden y reciban a la diosa (vv. 137-138). También el hablante mismo saluda a Atenea y concluye el *Himno* (vv. 141-2).

Se deduce del texto que se trata de un baño ritual de la estatua de la diosa, y que la congregación festiva probablemente está reunida delante del templo de Atenea, para dar la bienvenida a la salida de su imagen. La congregación consistiría en todos los ciudadanos de Argos; mientras que la procesión hacia el río probablemente esté constituida solamente de mujeres, ya que la diosa desnuda no debe ser vista por los hombres: en favor de esta suposición se da la prohibición a los ciudadanos (hombres) a acudir al río ese día (vv. 45-46). El hablante se dirige sobre todo a las mujeres dando a las λωτροχόοι las instrucciones porque son ellas quienes van a ir con el carro al río y son las responsables de que el baño ritual se desarrolle debidamente.

El hablante pide a las jóvenes que salgan (vv. 1-2), y también a la diosa (vv. 33 y 43), según Petrovic (2007: 130), porque posiblemente algunas de las oficiantes están aún en el templo y preparan los artículos que se necesitan para el baño ritual y que deben ser llevados al río, y en ese sentido se encuadra la recomendación de no llevar perfumes ni alabastros, ni tampoco espejos, solamente aceite y un peine de oro (vv. 13-17 y 29-32). Los demás

ciudadanos, los que no participan de la procesión que llevará la imagen del río, reciben instrucciones claras para evitar el río ese día (vv. 45-54).

Petrovic (2007: 130-131) observa que la situación en este *Himno* es similar en cierta medida con el *Himno a Apolo*: la congregación festiva se agrupa frente al templo y espera la epifanía divina, que en este *Himno* se corresponde con la aparición de la estatua de la diosa. La participación en el ritual del baño y muy probablemente en la procesión hacia el río se limita solamente a las mujeres, pero los oyentes del *Himno* no son solamente estas, sino que el público está constituido por la congregación de la fiesta, cuyos diversos miembros son abordados respectivamente. Solo después que la imagen es colocada en el carro, la comunidad festiva se divide: algunos permanecen en el santuario para esperar el regreso de la estatua, y las doncellas van con la procesión.⁸⁷

La mención del resoplido de las yeguas (v. 2) y los crujidos del eje (v. 14), que son dados por Legrand como argumento de la imposibilidad de representación del *Himno*, que no podría sincronizarse con esos eventos, son para Petrovic (2007: 131-132) no una descripción de lo que sucede efectivamente en el desarrollo del ritual, sino una invitación a las doncellas a darse prisa, ya que quiere significar que la diosa ya está dispuesta y se está haciendo demasiado tarde para el baño.

En el *Himno a Deméter* una hablante se dirige a una congregación festiva, que en este poema probablemente consista solo en mujeres (lo que queda claro especialmente en los vv. 129-134, en que se dirige a iniciadas y no iniciadas; mientras que los vv. 1-6 del comienzo del *Himno* sin embargo podría dirigirse a las participantes de la procesión entrante y a los espectadores). La ocasión no es la salida de la deidad desde el santuario, sino el esperado retorno del canasto sagrado, quizá con objetos rituales (Hopkinson, 1984c: 4). La congregación festiva espera en un lugar no especificado situado en el camino del templo. Las asistentes recibirán el canasto sagrado solemnemente, mientras cantan (v. 2). La hablante advierte que no miren dentro de la cesta (vv. 3-6). Anochece y se pregunta

⁸⁷ Una situación similar, en que una comitiva de mujeres se separa dentro de una festividad mayor, se da en una *lex sacra*, que regula la procesión festiva de Ártemis *Leukophryene* en Magnesia: γνέσθω δὲ καὶ γυναικῶν ἔξοδος εἰς τὸ ἱερόν καὶ παρεδρευέτωσαν ἐν τῷ ἱερῷ τὴν ἐπιβάλλουσαν τιμὴν καὶ παρεδρείαν ποιούμεναι τῆς θεοῦ· συντελείτω δὲ ὁ νεοκόρος καὶ χοροὺς παρθένων αἰδουσῶν ὕμνους εἰς Ἄρτεμιν Λευκοφρυηνήν “que también la procesión de las mujeres sea hacia el santuario y estén sentadas en el templo, llevando a cabo el honor impuesto y el acompañamiento de la diosa. Que el guardián del templo organice también los coros de doncellas cantando himnos a Ártemis *Leukofriene*” (LSAM 33, ll.26-29, pp. 93-94). Posiblemente el coro de doncellas interpretara un himno para la diosa antes de separarse de la comunidad, una situación comparable a la que sucede en el *Himno* calimaqueo (Petrovic, 2007: 131).

“¿cuándo llega el canasto?” (v. 7) Sigue la historia del castigo a Erisictón, que de pronto se interrumpe, y se invita a las mujeres a cantar la canción de Deméter (v. 118): el canasto llega a destino y con él también la diosa misma (vv. 119-124). Posteriormente todas van a marchar en una procesión: las no iniciadas siguen el séquito hasta el Pritaneo (v. 128) y las iniciadas otra vez hacia el templo de la diosa (v. 129), excepto que sean mayores de 60 años (v. 130). Las enfermas, las mujeres embarazadas o personas impedidas, deben intentar seguirlas y llegar tan lejos como puedan (v. 136), versos que recuerdan una *lex sacra* (Petrovic, 2007: 133, n. 53).

Hay pocas referencias a las acciones reales de la celebración; la mención de Héspero es la única indicación de esta clase (v. 7). Podemos aceptar posiblemente que este *Himno* fuera representado inmediatamente antes de la llegada de la procesión con el canasto, pero en ninguna parte en el poema se encuentra ninguna indicación contundente acerca de que la procesión llegue inmediatamente en realidad. Por lo tanto, este *Himno* requiere la menor planificación de todos los himnos miméticos, y por lo tanto sería el más fácil de ser coordinado con los eventos festivos. Tampoco es inconcebible que la congregación festiva, en contacto con el hablante del *Himno*, se encontrara en un lugar desde el que se podía ver la salida de la procesión y seguir su desarrollo (Petrovic, 2007: 133).⁸⁸

Para la autora los *Himnos* miméticos tienen algo en común: están todos integrados en una situación, en la que la congregación festiva reunida espera la llegada de los dioses. En el *Himno a Apolo* se abre la puerta del templo y se contempla en el interior del templo la imagen de culto erguida; en el *Himno al Baño de Palas* está la contemplación de la imagen de culto, que se lleva a cabo fuera del templo; en el *Himno a Deméter* está la llegada del canasto sagrado, con el que, como se dice en el poema (vv. 119-123), la diosa misma debe comparecer. Estos *Himnos* no preceden a las acciones de culto, sino que acompañan el acto cultural más importante: la epifanía de los dioses. Su objetivo es describir la llegada del dios, y en realidad, por medio de esta mimesis, convocar realmente la llegada de los dioses. En este contexto, las historias internas en el *Himno al Baño de Palas* y el *Himno a Deméter* describen las ocasiones anteriores en la que los dioses aparecieron y sirven igualmente a provocar la epifanía presente. Por todo esto, los *Himnos* miméticos de Calímaco son típicos

⁸⁸ Para las características de los festivales helenísticos, sumamente organizados y complicados, y la importancia que se otorgaba a la regulación y ordenación de los mismos, con la participación de actores y músicos profesionales, y su vinculación con los *Himnos* calimaqueos, véase Petrovic (2007: 139-141).

representantes de los himnos cléticos.⁸⁹ La representación de ese tipo de himnos ante los templos de los dioses era habitual: los himnos se desarrollan principalmente de camino hacia el templo e incluso se entonan delante de él (Petrovic, 2007: 136-137).⁹⁰

Para un himno la epifanía divina es siempre la verdadera razón de ser: es el objetivo de quienes lo cantan, para llamar a la deidad y propiciarla, a fin de que los favorezca. El principal objetivo de un ὕμνος κλητικός es la manifestación de la divinidad. Según Petrovic (2007: 137) los griegos creían que los dioses no tenían ninguna residencia particularmente perdurable, sino que vagaban por varias regiones y ciudades. Por eso la tarea de los himnos era llamar la atención de las deidades y convocarlos. Precisamente por esa razón en los himnos se mencionaba también continuamente el lugar favorito de los dioses, para que ellos lo localizaran; y era frecuente también describir su llegada, para lograr que el dios realmente viniera.

La epifanía es una característica esencial y un motivo importante de los *Himnos* calimaqueos, y tiene su correlato en la importancia contemporánea de estos fenómenos. Los *Himnos* transmiten la sensación de que los dioses no están muy lejos, sino que están cerca y siempre presentes. Esta impresión de la presencia divina es generada por el poeta de varias maneras. En los *Himnos* miméticos se describe una situación directamente relacionada con la epifanía cultual: una fiesta tiene lugar, los ciudadanos se han reunido y esperan la epifanía divina. En estos *Himnos* también desempeñan un papel importante las descripciones de las antiguas epifanías, porque pretenden de este modo mimético también provocar la aparición. También en los *Himnos* no miméticos el motivo epifánico juega un papel importante: en el *Himno a Delos* (vv. 225s.) el poeta se ocupa de una epifanía de iniciación, es decir, con la primera aparición de un dios, que al mismo tiempo es motivo para un establecimiento permanente de un culto o de una fiesta. Este tema está también en el *Himno a Zeus*, en el que se describe el nacimiento del dios en Arcadia (vv. 10-54). En el

⁸⁹ En esa opinión coinciden también Hunter & Fuhrer (2002: 146): “the ‘cletic’ hymn, literary versions of which are most familiar from the poetry of Sappho, will assume a special importance for Callimachus, as two of his hymns (*Apollo* and *Athena*) recreate the experience of (waiting for) epiphany, and there are reasons for thinking that the phenomena of epiphany did indeed assume new importance within Hellenistic religious experience.”

⁹⁰ “Greek religion was conducted largely out of doors: processions (*prosodia*) and sacrifice – both typically accompanied by hymn-singing – focussed on the spatial transition from town to temple and in particular on the altar erected outside the temple entrance...In the Hellenistic period *prosodia* seem to have become very popular; inscriptions record victories won by poets at festivals in Delphi, Thespiiai, Lebadeia (Furley & Bremer, 2001: 1.28-29).

Himno a Ártemis, Calímaco menciona la presencia permanente de la diosa y sus flechas en Éfeso, que protegen siempre a esta ciudad (v. 251). Gracias a esta presencia y preservación divina pudo rechazarse un ataque del ejército cimerio y las tropas enemigas fueron completamente destruidas. Esta es la llamada epifanía soteriológica, y está especialmente atestiguada en el período helenístico: refleja la defensa divina mediante ayuda en el campo de batalla, en especial contra los bárbaros, informada con asiduidad (Petrovic, 2007: 142-143). La época helenística evidencia una mayor necesidad de cercanía a los dioses, por lo que con gran frecuencia se producen informes que contienen epifanías soteriológicas, así como también la tendencia a registrar revelaciones divinas se revela como una característica típica de la historiografía local helenística.⁹¹

La epifanía es lograda en los *Himnos* también a través de distintas técnicas narrativas de expresión: en primer lugar, los dioses que son como interlocutores en escena; en segundo lugar, son retratados siempre activos, en movimiento (y concebibles visualmente); y en tercer lugar, se los apostrofa con frecuencia con determinados epítetos que remiten a su rol como habitantes y protectores continuos de la ciudad (Petrovic, 2007: 143).

La expectativa de la teofanía en varios de los *Himnos* de Calímaco se cumple al final de los mismos, en que la divinidad se hace visible en el templo (*Himno a Apolo*) o al frente de la comitiva de una procesión (*Himno a Deméter*, *Himno al Baño de Palas*). ¿Cómo debe entenderse la afirmación del hablante en estos *Himnos*, de que el dios finalmente “ha llegado”? En el lenguaje griego muchas veces se decía en lugar de “imagen del dios”, simplemente “el dios”.⁹² El modo más simple para nombrar una imagen de culto era usar o el nombre de la divinidad o simplemente la palabra θεός (Petrovic, 2007: 171). En cierto sentido, los griegos consideraban a las estatuas de los dioses como los dioses mismos, ya que se traía a las imágenes de las divinidades comida, se les daba vestidos o joyas. Algunas eran lavadas regularmente, eran llevadas en procesión o se les organizaba banquetes especiales. Pero por otro lado, también tenían claro que solo se trataba de ideas o representaciones de los dioses. Como sucede en el caso de los sacerdotes, que en los festivales vestían como los dioses y desempeñaban el rol de la divinidad, los seres humanos

⁹¹ Con respecto a la gran importancia de la epifanía en la época helenística, cf. Petrovic (2007: 153-170).

⁹² Como ejemplo, Petrovic (2007: 171 y n. 206) señala que Pausanias utiliza para el concepto “estatua divina” la palabra ἄγαλμα con el nombre de la divinidad en genitivo, pero más frecuente está simplemente en él el nombre de una divinidad sin la palabra ἄγαλμα precisada.

eran conscientes de que las estatuas de los dioses solo representaban a los dioses, pese a lo cual se las trataba como si fueran tales. Este comportamiento tenía un propósito solemne: así como un himno describe la llegada del dios y lo evoca de esta manera mimética, la presencia de las imágenes de los dioses debe imitar la presencia de la deidad y de esta forma convocarla. Particularmente concluyente es la antigua relación con las imágenes de dioses en el caso de las fiestas religiosas, porque en ellas la aparición de un dios era la culminación y el objetivo de la celebración y como resultado las imágenes de los dioses notablemente desempeñaban un gran rol en las fiestas. En los días de las grandes festividades las imágenes de culto, que de lo contrario solo el sacerdote o incluso nadie podía ver, eran visibles para todos. Las puertas del templo eran abiertas, para que la estatua pudiera “ver” cómo se ofrecían víctimas en el altar (Petrovic, 2007: 172 y n. 221).

Luego de su análisis, Petrovic (2007: 137) sostiene que no puede perdurar la posición irreductible de que los *Himnos* no hayan sido en absoluto textos de *performance*, aunque tampoco puede demostrar que hayan sido representados, por lo que considera la cuestión insoluble.⁹³ El hecho de que los *Himnos* sean considerados poesía muy compleja, no implica por otro lado, la imposibilidad de *performance*. Ya la poesía de Píndaro, que con seguridad estaba destinada a la *performance*, no estaba constituida por un solo nivel de comprensión, y ciertamente pudo no ser entendida completamente en la primera representación. Los *Himnos* calimaqueos están marcados por la intertextualidad, y la cuestión es si estos textos pueden ser recepcionados incluso sin descifrar todos sus matices y niveles de comprensión. Comparto con Petrovic (2007: 139) la opinión de que esta pregunta tiene una respuesta afirmativa. Es verdad que una primera recepción de estos poemas no es suficiente para comprender sus matices, pero esto puede aplicarse también a Píndaro o a los dramas.

La motivación de Calímaco al ocuparse de actos de culto como el traslado de las estatuas de los dioses en las procesiones, o una costumbre antigua como el baño de la estatua de una diosa tenía su fundamento en corrientes y tendencias de acciones de su época. Toda la

⁹³ Petrovic (2007: 137, n. 68) observa que los contextos de *performance* de los *Himnos* son sin duda una cuestión difícil. Mientras que el *Himno a Apolo* y el *Himno al baño de Palas* señalan la fiesta de *Carneia* en Cirene y Argos respectivamente como lugar de representación, los otros *Himnos* son difíciles de situar. Legrand (1901) propuso Éfeso para el *Himno a Ártemis* y Delos para el *Himno a Delos*. Bacchieli (1990) considera el *Himno a Deméter* como escrito para Cirene. Meillier (1979: 180-181) ve los *Himnos* 1, 2, 3 y 6 como destinados para representaciones culturales en Cirene. El *Himno a Delos*, según él, puede haber sido representado en la *Ptolemaia* en Alejandría. Véase también la § “Ocasión” en los capítulos que siguen.

cultura helenística miraba al pasado mientras al mismo tiempo creaba algo nuevo. Las procesiones helenísticas renovaban prácticas de culto antiguas, pero poniendo énfasis en magníficas presentaciones, ayudándose con máquinas elaboradas y procesiones de carros; inclusive la innovación de presentar las estatuas con personas vivas, vestidas como dioses, en carros. La ilusión resultante de que las estatuas eran personas y que las personas eran estatuas, y todos juntos dioses, era típicamente helenística. De la misma forma, así como en los actos de culto se unían en los recién organizados festivales costumbres antiguas con efectos que pretendían ser completamente nuevos, los innovadores poetas helenísticos se presentaban como continuadores de una larga tradición, que se servían de antiguos géneros y su lengua y trataban temas como la mitología local o prácticas de culto, pero de los cuales se valían para transformarlos y poner el acento en lo nuevo e independencia de sus propias poesías (Petrovic, 2007: 177-178).

También Calímaco presenta en sus *Himnos* las antiguas costumbres, no porque haya querido tratar algo extinto, o exótico, o antiguo, sino porque era una tendencia palpable de la época la restauración de antiguas tradiciones culturales. Él solo describe los fenómenos característicos de su tiempo, que las costumbres helenísticas señalaban muy claramente: las imágenes de los dioses estaban en él no quizá como *xóanas* arcaicas en forma de columnas, sino representadas como ilusión viva, por lo que a veces es muy difícil determinar si se designa a un dios o a una estatua (como sucede por ejemplo en los vv. 32-41 del *Himno a Apolo*). El gran interés del autor por las costumbres de culto arcaicas caracteriza no solo a sus *Himnos*, sino a toda su obra: no se trataba de un interés anticuario exclusivo de los poetas, sino que eran acciones de culto que el poeta mismo podía atestiguar como reanimadas y de nuevo actuales. En efecto, las fuentes de la época de Calímaco de acciones culturales dan claros testimonios de que algunos de los principales elementos de sus *Himnos* ponen de manifiesto importantes correspondencias con prácticas de culto contemporáneas reales (Petrovic, 2007: 178-179).

Petrovic (2007: 179-180) señala que, incluso si dejamos a un lado la cuestión de la *performance*, y consideramos los *Himnos* de Calímaco como poesía para ser leída,⁹⁴ igualmente no es posible negar el hecho de que estos no solo recurren a textos literarios,

⁹⁴ Para la consideración de los *Himnos* con una doble posibilidad receptiva, como un *corpus* de textos de culto y como himnos dentro de un libro, cf. Petrovic (2007: 179, n. 246) y Petrovic (2016: 164-179).

sino también a una religión viva (circunstancia que no puede enfatizarse lo suficiente), y a los sucesos de la vida cotidiana. Para el público Alejandrino, los dioses no eran solamente figuras literarias: se encontraban con ellos en los templos, asistían a sus fiestas, les sacrificaban, y conocían los cultos locales y de otras *póleis*. Escribir un himno significaba no solo alinearse a una tradición literaria, sino también hacer referencia a la realidad cultural y tratar fenómenos existentes y vivos. Incluso si suponemos que los *Himnos* fueron solo diseñados como textos de lectura, es de esperar que la descripción de los festivales en los *Himnos* miméticos debía llevar al público además a comparar, no solo estos textos con su pre-texto, sino también la situación de las fiestas religiosas vividas con su descripción literaria. En efecto, entonces, estos *Himnos* recurrirían no solo a la literatura, sino también necesariamente a la vida cultural real. Así como mediante la lectura de los *Aitia* posiblemente debía llevar además a comparar las propias costumbres con los hábitos antiguos, los lectores contemporáneos por medio de la lectura de los *Himnos* debían quizá comparar los festivales como los experimentaban con la descripción de los festivales en estos *Himnos*.

Si estos *Himnos* también han sido concebidos como textos de *performance*, entonces lo serían en el momento de su representación en dos formas distintas en referencia a la acción cultural: en el acto de la *performance* recurrirían a acciones reales que tuvieron lugar, explicarían el transcurso de la fiesta y además contribuirían a darle forma. Su rol sería constructivo en dos sentidos: en primer lugar, los *Himnos* en cierto sentido construían a los dioses mismos, al recurrir a epítetos y episodios específicos de la vida de los dioses. Incluso influyen para que los dioses aparezcan, benévolos y alegres, participen en la fiesta y como contrapartida, otorguen sus dones a la comunidad festiva. En segundo lugar, estos *Himnos* – especialmente los miméticos – construyen y conducen la percepción de la comunidad festiva. Por medio de sus comentarios de los actos culturales el hablante llegaba a ser conductor de la percepción: los actos que él menciona ganan en importancia; su emoción ante la pronta epifanía influye e intensifica los sentimientos de sus oyentes. A través de sus expresiones, su vivencia del festival deviene una vivencia colectiva (Petrovic, 2007: 181).

Por otro lado, la autora observa que los *Himnos* miméticos evocan la festividad y con ello la perpetúan. Mediante su evocación en los *Himnos* las fiestas no son reducidas a ceremonias temporarias, sino que desde dentro de los textos siempre se desarrollan de

nuevo, y se perpetúan por medio de cada nueva lectura. De esta forma permiten que sus lectores se conviertan en participantes de estos festivales; y en consecuencia su autor está en posición de otorgar constantemente su poema como don de los dioses (Petrovic, 2007: 181).⁹⁵

I.4 La clasificación de los *Himnos*

El argumento tradicional para la división de los *Himnos* de Calímaco en “miméticos” y “no miméticos” o “diegéticos” está basado, como ya hemos dicho (§ I.1) en la imposibilidad de *performance* que la crítica tradicional atribuye a los mismos, sobre todo en el marco de un festival religioso, sobre todo por su calidad literaria y complejidad; por ello, los llamados “miméticos” constituirían una ficción de una ceremonia cultural, ya que no es posible considerarlos como destinados a una *performance* pública; mientras que no habría necesidad de relacionar los “no miméticos” con un festival, ya que son himnos principalmente narrativos o de tipo rapsódico.⁹⁶

Hemos notado, sin embargo, que, en mayor o menor medida, todos los *Himnos* presentan marcas de *performance* (ver *supra*, § I.2), y a su vez, presentan elementos narrativos, como reconoce Harder (1992: 384). Los *Himnos a Apolo, al Baño de Palas y a Deméter* incluyen una narración estrechamente relacionada con la historia del dios celebrado, y en el caso de los últimos dos *Himnos* mencionados, se trata de un relato de tipo apotropaico, sobre lo que debe evitarse en relación con el ritual al que se hace referencia. Por otro lado, los *Himnos a Zeus, a Ártemis y a Delos* aluden a una variedad de rituales vinculados con la deidad celebrada,⁹⁷ y en ellos además juega un papel importante, como ya hemos dicho, la epifanía de la divinidad, que asimismo tiene su correlato en la importancia contemporánea de ese tipo de fenómenos (ver *supra*, § I.4). También nos hemos referido a las ocasiones posibles para la *performance* de cada *Himno*.⁹⁸

⁹⁵ Para la relación de los *Himnos* miméticos con rituales reales, véase especialmente Torres (2003b) y Petrovic (2011) para el *Himno a Apolo*; Billot (1997-98) para el *Himno al Baño de Palas*; y Faraone (2012) para el *Himno a Deméter*.

⁹⁶ Para los himnos rapsódicos como separados de los himnos de culto, véase Introducción y nn. 1 y 3. Los *Himnos* de Calímaco, por otro lado, presentan rasgos mezclados de ambos tipos de himnos, ya que incluso los *Himnos* llamados “diegéticos” se dirigen a la divinidad en *Du-Stil*, y le hacen una petición.

⁹⁷ Ver *supra*, § I.1, n. 4.

⁹⁸ Para la posible ocasión de los *Himnos*, véase § I.4 n. 93.

La posibilidad de *performance* de los *Himnos* calimaqueos ha sido ampliamente debatida, sobre todo desde Cameron (1995: 63-70). Sabido es que la religión griega se celebraba puertas afuera, frecuentemente acompañada del canto de himnos, con gran auge de procesiones en la época helenística,⁹⁹ y que la poesía y literatura ceremonial griega de todas las épocas fue escrita para su *performance* (Cameron, 1995: 64). Aunque, como sostiene Petrovic (2007: 114) la *performance* de los *Himnos* de Calímaco sea una cuestión insoluble, como ella misma afirma, no hay nada en los *Himnos* que señale que fueron escritos únicamente para ser leídos, algo que tampoco sucede en el resto de la literatura griega.

Por los argumentos expuestos propongo superar la división tradicional de los *Himnos*, y considerar otros criterios para formular una nueva división (un criterio dialectal, o métrico); o bien, no efectuar división alguna, ya que se trata de un *corpus* de solo seis composiciones.¹⁰⁰ En todo caso, la división tradicional merece revisarse, y a la luz de las nuevas tendencias críticas, superarse.

⁹⁹ Como informan Furley & Bremer (2001: 1.28-29), que sin embargo niegan la posibilidad de considerar a los *Himnos* de Calímaco como “himnos de culto”, y los consideran dedicados a los eruditos de Alejandría, excluidos por lo tanto de la *performance* en un festival (Furley & Bremer, 2001: 1.46-47).

¹⁰⁰ Para las relaciones que pueden establecerse entre los *Himnos*, véase Petrovic (2016: 164-179).

El *Himno a Ártemis*

El *Himno a Ártemis* de Calímaco ha resultado llamativo para la crítica por incorporar la dimensión ciudadana de la diosa, aspecto casi ausente en la literatura griega anterior, con dos excepciones: la *Oda* 11 de Baquílides y el fragmento 348 de Anacreonte. La imagen más conocida de Ártemis, que se remonta a la *Ilíada*, es la de “Señora de las Fieras” (πότνια θηρῶν), joven cazadora indómita que vaga por las montañas y se muestra feroz con quienes subestiman u ofenden su poder. Mi intención es analizar la presentación que hace Calímaco de la divinidad en relación con su contexto socio-histórico, ya que su poesía, como toda la poesía griega, está determinada por los intereses, preocupaciones y exigencias de la comunidad para la que la obra poética ha sido producida (Vamvouri Ruffy, 2004: 16-17); no se trata de una poesía privada, sino de esencia comunitaria, producida en presencia y a la atención de un público preciso.

1. Estructura y contenido

1.1. Estructura hímnica

El *Himno a Ártemis* de Calímaco, junto con el *Himno a Zeus* y el *Himno a Delos*, presentan una estructura tripartita similar a la de los *Himnos Homéricos* y a la de los himnos cultuales epigráficos, y que puede sintetizarse en: evocación – parte descriptivo-narrativa – petición.¹ Detallamos el contenido a continuación.

- Evocación (vv. 1-3):²
- Mención del nombre de la diosa (tema del canto) y de sus principales características;

¹ Para la estructura de los *Himnos Homéricos*, himnos cultuales epigráficos e *Himnos* de Calímaco, véase Vamvouri Ruffy (2004: 27-66). Para la particular similitud del *Himno a Ártemis* con los *Himnos Homéricos*, véase Fain (2004). Para la importantísima influencia formal y temática del *Himno Homérico a Apolo* 3 sobre el *Himno a Ártemis*, véase, entre otros, Bing & Uhrmeister (1994: 29-30), Vestrheim (2000), Fain (2004), Petrovic (2007: 222-223), Stephens (2015: 104).

² Denominada *evocatio* por Calame (1995) citado por Vamvouri Ruffy (2004: 29), ya que la divinidad no es invocada directamente (lo que constituiría una invocación), sino que es presentada en tercera persona y aparece como el objeto del canto anunciado. Aquí se presenta con la apertura hímnica tradicional: nombre de la divinidad, verbo de alabanza, predicación; cf. Bing & Uhrmeister (1994: 20).

- Parte descriptivo-narrativa (vv. 4-258):³
 - Escena en el Olimpo de Ártemis niña y Zeus. Peticiones a su padre (perpetua virginidad, muchas epiclesis, arco y flechas, túnica corta, ninfas como servidoras, todas las montañas y una sola ciudad: vv. 6-27); aceptación de su padre y dones adicionales que él le concede: tres veces diez ciudades donde será diosa principal, y otras muchas donde será honrada junto con otras deidades; protección de caminos y puertos (vv. 28-40a);
 - Búsqueda de sus atributos (vv. 40b-109): ninfas, armas, perros, ciervas para su carro.
 - Invocación (v. 110)
 - Armas, cinturón y carro de oro (vv. 110-111)
 - Primera serie de preguntas dirigidas a la diosa (vv. 113-121) sobre acciones llevadas a cabo por primera vez (dónde dirigió su carro; dónde encendió su antorcha; primeros blancos de sus flechas)
 - Castigo a la ciudad de hombres injustos (vv. 122-128)
 - Bendiciones a la ciudad de hombres justos (vv. 129-135)
 - Súplica: que el poeta y sus amigos vivan en la ciudad de los justos; petición del canto eterno sobre Ártemis (vv. 136-137)
 - Poema que canta/cantará a la diosa (vv. 138-141)
 - Llegada al Olimpo (v. 142-169): Heracles (vv. 145-161), Amnisíades que atienden a sus ciervas (vv. 162-167), recepción por los dioses, asiento al lado de Apolo (vv. 168-169)
 - Coro de ninfas en torno de Ártemis (vv. 170-182)
 - Segunda serie de preguntas dirigidas a la diosa: favoritos de Ártemis: lugares (isla, monte, puerto, ciudad) y compañeras (ninfas y heroínas) (vv. 183-224)
 - Invocación (v. 225)
 - Sitios de culto (Mileto, Samos, Arcadia, Éfeso) (vv. 226-258)
 - Invocación (v. 259)

- Petición y cierre (vv. 260-268):⁴

³ También llamada *epica laus* por Calame, está consagrada al elogio del dios. Su función principal es motivar la petición que se formula en la tercera parte. Miller la llama *mid-section*, y, como Janko, distingue dos partes fundamentales: *descriptio*, que describe la naturaleza del dios, los lugares que frecuenta, sus compañeros y sus funciones; y *narratio*, que en general cuenta un episodio o secuencia de episodios biográficos del dios. Hay himnos mixtos que combinan ambas formas (Vamvouri Ruffy, 2004: 28-29).

- Recomendaciones a los fieles (vv. 260-267)
- Saludo y petición final (v. 268)

1.2. Estructura temática

Además de la estructura tripartita típica de los *Himnos Homéricos* y los himnos cultuales epigráficos, hay una estructura temática del *Himno* que combina dos motivos: el de la vida salvaje (que comprende la caza, las montañas, las fieras, las ninfas y compañeras de cacería) y el de la ciudad o vida civilizada (templos, santuarios, ciudades, puertos).

Luego de la evocación (vv. 1-3), una primera parte del *Himno* (vv. 4-182) tiene como tema el desarrollo y crecimiento de la diosa. El diálogo con Zeus (vv. 4-40) se relaciona con la caza, los coros, las montañas, la virginidad, que son los pedidos de Ártemis (vv. 6-25) en su primera etapa; la respuesta de Zeus se vincula con la ciudad, los altares, los santuarios, los puertos y los caminos que él le concede sin que ella lo pida (vv. 29-39). En el itinerario de la diosa, que viene a continuación, ella se dedica primero a reunir los atributos que le pidió a su padre (los relacionados con la caza y los coros, vv. 40-110) recorriendo Grecia; luego, cuando ya es considerada “diosa” (θεή, v. 112), y luego de llegar a Asia (Misia, v. 117) a través de su arco (y de su antorcha) comienza su vinculación con las ciudades, castigando a la ciudad de hombres injustos, y beneficiando a la ciudad de hombres justos (vv. 113-135).⁵ Con una súplica a la diosa en la que el poeta habla de sí mismo y de su canto, el *Himno* se hace autorreferencial y “lleva” a la diosa al Olimpo (vv. 136-169), adonde ya puede llegar y ocupar su lugar con todo derecho, pues ya se ha cumplido lo que ella misma pidió, y la función justiciera y protectora de ciudades que Zeus le ha otorgado. La escena en el Olimpo (y esta primera parte) concluye con un coro de ninfas danzando a su alrededor en muchos lugares que le rinden culto (vv. 170-182).

A continuación comienza la segunda gran parte del *Himno*, que trata del ámbito de Ártemis (vv. 183-258): sus compañeras de caza en el mito, ninfas y heroínas (vv. 189-224); y las

⁴ Denominada *preces* por Calame, es la parte final, que contiene la petición. Esta solicita el favor del dios y se polariza sobre el canto y la invitación del dios a regocijarse. En general en los *Himnos Homéricos* expresa un interés individual; según Calame, los *Himnos* constituyen una ofrenda al dios, y establecen un contrato de reciprocidad del tipo *do ut des* (Vamvouri Ruffy, 2004: 29).

⁵ El itinerario de la diosa va en dirección Sur (Creta) – Oeste (Sicilia, Arcadia) – Norte (Hemo Tracio) y culmina en el Este (Asia), abarcando todo el mundo conocido. África es incluida a través de la mención de la ninfa Cirene (vv. 206-208). Cf. Petrovic (2007: 227 y n. 157).

ciudades, santuarios y lugares de culto que los mortales construyeron para ella (vv. 225-259), culminando con Éfeso, el santuario que supera incluso a Delfos, y que la diosa siempre está pronta a defender.

Finalmente el cierre del *Himno* (vv. 260-267) adopta la forma de cuatro admoniciones relacionadas con el culto dos de ellas, y con la caza y la virginidad las otras dos. El saludo final (v. 268) encomienda a la diosa el canto del poeta.

2. Comentario

2.1. Evocación

La primera parte o evocación, en que se anuncia que se cantará a la diosa, cuyo nombre aparece en acusativo en primer lugar,⁶ está constituida por los versos 1-3. En el verso 1 Calímaco agrega entre paréntesis: οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι, “no es fácil para los que cantan olvidarla”, lo que refiere al verbo λανθάνω en el v. 1 del *Himno Homérico a Apolo* (Fain, 2004: 46-47). Los versos 2 y 3 continúan con la forma hímnica tradicional del *Relativstil* (Fain, 2004: 47) o “predicación relativa” (Furley & Bremer, 2001: 1.58 y 64) mediante la cual se detallan los principales atributos de la diosa, que la relacionan con los coros, la caza y la vida salvaje, atributos que anticipan los ejes temáticos que se desarrollarán en la segunda parte, o parte descriptivo-narrativa.

Ἄρτεμιν (οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι)
 ὑμνέομεν, τῇ τόξα λαγωβολίαι τε μέλονται
 καὶ χορὸς ἀμφιλαφῆς καὶ ἐν οὐρεσιν ἐπιίασθαι,

A Ártemis cantamos, (no es fácil para los que cantan olvidarla), a quien el arco y disparar a las liebres agradan, y un gran coro, y en las montañas divertirse (*Himno a Ártemis*, vv. 1-3).

El relativo usado aquí (τῇ, v. 2) es una forma homérica,⁷ y encabeza las actividades de Ártemis conocidas ya desde la *Ilíada*.

⁶ Así sucede en muchos *Himnos Homéricos*, en especial en los dos dedicados a Ártemis: IX y XXVII.

⁷ Para la forma homérica del relativo, cf. Chantraine (1958: I.277-278). Vamvouri Ruffy (2004: 51) considera que el relativo hímnico está ausente, tanto en el *Himno a Ártemis* como en el *Himno a Zeus* y en el *Himno a Delos*, debido a que “chez Callimaque, le début du récit n’est pas clairement marqué. En effet, la transition entre l’*evocation* et la *partie descriptivo-narrative* demeure floue.” Me parece significativo que Calímaco

2.2. Parte descriptivo-narrativa

Es la parte intermedia en que se cuentan episodios de la biografía divina, más precisamente, el desarrollo del dios desde su infancia hasta la adquisición de sus honores y se describen sus características y atributos. En el caso del presente *Himno*, se cuentan todas las etapas de recorrido de la diosa, desde su temprana infancia hasta la adquisición de sus esferas de influencia y su entronización en el Olimpo, dedicándose luego a su ambiente mítico y a su ambiente cultural, que se coronan con su santuario más importante: el *Artemision* de Éfeso. Creo importante destacar la relevancia del artículo de Bing & Uhrmeister (1994) sobre el *Himno a Ártemis*, en que con maestría se demuestra la unidad del *Himno* (cuestionada por la crítica hasta ese momento) en el desarrollo de la imagen de la diosa, de niña a potencia Olímpica plena y poderosa, y que incorpora su dimensión cultural de diosa de ciudad. Considero que, como establecen Bing & Uhrmeister (1994: 20) puede decirse que el *Himno*, luego de la evocación (vv. 1-3), puede dividirse en dos grandes partes: la primera, que abarca la primera mitad del poema, explica el desarrollo de la diosa Ártemis de pequeña niña a una diosa Olímpica completamente desarrollada; la segunda detalla cómo el poder de la divinidad se realiza en su ambiente mítico y cultural.⁸

2.2.1. Primera parte: desarrollo de la diosa

2.2.1.1. El “programa”: escena con Zeus

La parte descriptivo-narrativa del *Himno a Ártemis* principia con una forma de comienzo habitual de la narración en los himnos: ἄρχμενοι ὡς... “comenzando con...” (v. 4) (Mc Lennan, 29; Fain, 2004: 47), siguiendo una subordinada que nos lleva al momento en el pasado mítico en que Ártemis, niña aún (παῖς ἔτι κουρίζουσα, v. 5), sentada en las rodillas

utilice la forma homérica del relativo; es como si subrayara que parte de la imagen épica de la diosa para llegar a la nueva imagen que él va a mostrar.

⁸ Petrovic (2007: 188) comparte este criterio. Brioso Sánchez (1988: 117 n. 10, y 119) considera más adecuado dividir al *Himno* en tres secciones, que se dividirían como sigue: 1-109 (“programa” y adquisición de atributos); 110-182 (Ártemis como diosa justiciera y su acceso al Olimpo) y 183- 268 (su culto y de nuevo su papel como diosa justiciera). Otros, como Vestheim (2000: 65 y 74-76) siguen negando la unidad del *Himno*.

de su padre,⁹ le pide los atributos que la caracterizarán en el mito, la literatura y las artes plásticas: virginidad eterna, arco y flechas, portar antorcha, una túnica a la rodilla apropiada para la caza, un coro de sesenta Oceaninas de nueve años, veinte ninfas Amnisíadas como servidoras, todas las montañas y una sola ciudad.¹⁰ Según ella, su relación con las ciudades se limitará a su papel de auxiliadora de las parturientas que le han otorgado las Moiras, por su propio nacimiento, fácil y sin dolor (vv. 20-25), especificando así su primer rol, que le corresponde ya por nacimiento: el de ayudar a las mujeres en el parto.¹¹ Su padre asiente complacido; le dará todo lo que ha pedido, y más: tres veces diez ciudades que la glorificarán sólo a ella, y otras muchas que tendrá en común, con altares y bosques que le estarán dedicados, además de ser guardiana de los caminos y de los puertos. Confirma sus palabras asintiendo con su cabeza (vv. 28-40).

Esta escena constituye el núcleo generativo del resto del poema, ya que allí se plantean los aspectos de diosa cazadora (ya largamente conocido) y de diosa de las ciudades (propio sobre todo del culto de la diosa en Asia Menor) que se desarrollarán a continuación en el *Himno* y que definirán su carácter divino: “from this point forward, step by step, the child’s desires and her father’s wishes for her are fulfilled, and consequently she gradually develops into the fully fledged goddess Artemis” (Bing & Uhrmeister, 1994: 21).

2.2.1.2. El itinerario de Ártemis

2.2.1.2.1. Diosa cazadora

A partir de ese momento comienza el itinerario de la diosa, en búsqueda de los atributos que forman parte de su identidad divina. En primer lugar se dedica a recolectar los relacionados con sus preferencias. Primero va al monte Leuco, en Creta, y luego al Océano, donde elige a muchas ninfas, “todas de nueve años, aún niñas sin ceñidor” (πάσας εἰνέτεας, πάσας ἔτι παῖδας ἀμίτρους, v. 43). De allí se dirige a Lípara (Sicilia), a visitar a los Cíclopes, a quienes pedirá arco, flechas y una aljaba (vv. 46-86; 81-83), como ya había

⁹ Esta escena es, según Petrovic (2010: 210-211, 223) una reelaboración del episodio en *Ilíada* 21.479-513, en que la diosa, sentada en las rodillas de su padre, es consolada por él luego de ser humillada por Hera.

¹⁰ Cf. *Himno Homérico a Afrodita* 5, v. 20.

¹¹ Para la relación de Ártemis con Ilitía, véase, entre otros, Farnell (1896: 2.444) y especialmente Petrovic (2007: 224-225 y 249-265).

anunciado a su padre (v. 9). En esta escena sus compañeras se muestran amedrentadas por el tamaño de los Cíclopes y por el fragor y el estruendo de la fragua en que trabajan, lo que contrasta con la actitud de Ártemis, quien no se sintió intimidada ni a los tres años, en que arrancó violentamente el vello del pecho de Brontes, uno de ellos (vv. 72-77), por eso les hace su petición “muy confiada” (θαρσαλέη, v. 80).

El episodio de Ártemis a los tres años, aunque “menor” en la historia de la diosa, es desarrollado en forma bastante extensa y relevante. “Su funcionalidad está en principio justificada por el motivo épico-atributivo de la fabricación de armas de la diosa pero es claro que el texto desborda esta simple finalidad, que por lo demás se cumple brevísimamente al final del episodio (vv. 80-86)” (Brioso Sánchez, 1988: 117). Según Brioso Sánchez, la finalidad de este relato es claramente psicológica, ya que el propósito es subrayar la intrepidez de Ártemis, no sólo ahora, sino también a los tres años. De esa forma se realzan el valor y la autoridad que previamente impresionaron a su padre, cuando decidida le efectuó su petición. No puede considerarse esta escena como meramente decorativa, ya que tiene una función coherente y significativa con el *Himno* en conjunto.

Al recibir Ártemis sus armas, pasa a convertirse en δαίμων (Bing & Uhrmeister, 1994: 22). Se dirige entonces a Arcadia a buscar a sus perros, que le da el mismo dios Pan (vv. 87-97), y que son descritos en un breve catálogo que destaca las cualidades de estos para la caza. Y en Arcadia misma, al pie del monte Parrasio, cazará (sin auxilio de sus perros) a cuatro de cinco ciervas de cuernos de oro (signo de su divinidad, Bing & Uhrmeister, 1994: 23), que uncirá al yugo de su carro para que lo arrastren; a la restante la dejará, por sugerencia de Hera, para futuro trabajo de Heracles (vv. 105-109). Con la captura de las ciervas y la caracterización de sus armas (diosa cazadora) y su cinturón (diosa virgen) además de su carro y los frenos de sus ciervas, hechos de oro, signo tradicional de la epifanía del poder ilimitado de un dios, Ártemis adquiere su estatus de diosa, y comienza a ser llamada en consecuencia: θεή (v. 112) (Bing & Uhrmeister, 1994: 23).

La invocación en el verso 110 con los epítetos Παρθενή Τιτυοκτόνε cumple una doble función. En primer lugar, se cierra una primera parte del *Himno* narrativa, en la que se cuenta cómo Ártemis se ha provisto de sus compañeras, armas, perros y ciervas para tirar de su carro. Uno esperaría que el *Himno* concluya, ya que la invocación encabeza frecuentemente la tercera parte de los himnos (petición), en que se efectúa un pedido al dios

y se concluye la composición. Sin embargo, no sucede así, y en lugar de efectuar la súplica, se la declara “diosa”, mientras se describe el oro que acompaña ese estatus. En segundo lugar, el epíteto Παρθενή alude al primer atributo que ha pedido a su padre (la virginidad, v. 6),¹² mientras que Τιτυοκτόνε (“Matadora de Ticio”) anticipa el rol justiciero que cumplirá a continuación en el *Himno*. Aunque se produce una invocación formal, se pospone el pedido que se formula al cierre: “we soon discover that we are not at the end of the poem but rather somewhere in the middle at a transition to a new topic.” (Fain, 2004: 48).¹³ Efectivamente, podemos decir que aquí comienza, en esta primera parte, otra sección: la primera mitad del desarrollo de la diosa fue la búsqueda de sus atributos de cazadora; la segunda mitad girará en torno de los atributos que su padre quiso otorgarle: los vinculados con su carácter de diosa de la ciudad.

2.2.1.2.2. Diosa justiciera

Al dirigir a Ártemis una serie de preguntas, que son respondidas de inmediato, el poeta tendrá como autoridad indiscutible a la diosa misma, en la descripción de su periplo. Se trata de un recurso hímico ya utilizado en el *Himno Homérico a Apolo 3* (vv. 207-215) al comenzar la sección delfica del *Himno*. En el *Himno a Ártemis* constituye una transición interrogativa (Fain, 2004: 49) que encabezarará una nueva etapa en su desarrollo.

ποῦ δέ σε τὸ πρῶτον κερόεις ὄχος ἦρξατ' ἀείρειν;
 Αἴμω ἐπὶ Θρήικι, τόθεν βορέαο κατὰιξ
 ἔρχεται ἀγλαίνοισι δυσσαέα κρυμὸν ἄγουσα. 115
 ποῦ δ' ἔταμες πεύκη, ἀπὸ δὲ φλογὸς ἦψαο ποιῆς;
 Μυσῶ ἐν Οὐλύμπω, φάεος δ' ἐνέηκας ἀυτμήν
 ἀσβέστου, τὸ ῥα πατρὸς ἀποστάζουσι κεραυνοί.
 ποσσάκι δ' ἀργυρέοιο, θεῆ, πειρήσαο τόξου;
 πρῶτον ἐπὶ πετέλην, τὸ δὲ δεῦτερον ἦκας ἐπὶ δρῶν, 120
 τὸ τρίτον αὐτ' ἐπὶ θῆρα. τὸ τέτρατον οὐκέτ' ἔπι δρῶν†,
 ἀλλὰ †μιν εἰς ἀδίκων ἔβαλες πόλιν, οἳ τε περὶ σφέας
 οἳ τε περὶ ξείνους ἀλιτήμονα πολλὰ τέλεσκον.

¹² Con el título Παρθένος era venerada como diosa principal en el Quersoneso (Petrovic, 2007: 201 y n. 38).

¹³ Las transiciones introducidas por la invocación a un dios o diosa no son extrañas en la poesía griega, ya que suceden en Píndaro y en otros *Himnos* de Calímaco (1.55; 2.69; 4.300 y 316; 6.116) (Fain, 2004: 48). Según Vestheim (2000: 72) estaríamos aquí ante un falso cierre.

¿A dónde por primera vez comenzó a llevarte el carro provisto de cuernos? Al Hemo Tracio, desde donde vienen las ráfagas de Bóreas, trayendo frío huracanado a quienes carecen de manto. ¿Dónde cortaste la antorcha de madera de pino, y de qué llama la encendiste? En el monte Olimpo de Misia, y le infundiste el soplo de luz inextinguible, que destilan los rayos de tu padre. ¿Cuántas veces probaste, diosa, tu arco de plata? Primero contra un olmo, segundo disparaste contra una encina, tercero otra vez contra un animal salvaje. La cuarta no ya contra una encina, sino que lo disparaste contra una ciudad de hombres injustos, que llevaban a cabo contra ellos y contra extraños muchos hechos impíos (*Himno a Artemis*, vv. 113-123).

Primero dirige su carro a Tracia, al Norte, de donde viene el frío Bóreas (vv. 113-115). Luego de ir hacia el Este, al Monte Olimpo de Misia (en Tróade) encenderá la antorcha (que había solicitado a Zeus, v. 11), con “el soplo de luz inextinguible que destilan los rayos de tu padre” (φάεος...ἀντην /ἀσβέστου, τό ῥα πατρὸς ἀποστάζουσι κεραυνοί v. 117-118). Esto resulta de gran importancia, ya que son los rayos de Zeus los que castigan la injusticia (Bing & Uhrmeister, 1994: 25). Se forja un lazo especial entre Ártemis y Zeus, quien le ha asignado su papel de diosa de la ciudad, y en este marco, el de diosa justiciera además.¹⁴ La mención, a continuación, de su arco de plata (ἀργύρειο...τόξου, v. 119) resulta sugestiva por evocar el epíteto de Apolo Ἀργυρότοξος, que aparece en *Ilíada* 1.37, la escena en que Apolo castiga la falta de los griegos al insultar a su sacerdote Crises (*Ilíada* 1.37-52). Esto también se relacionaría con la referencia a Misia (v. 117) que, según Stephens (2015: 137) podría tratarse de un juego de palabras con μῦς (ratón), ya que Apolo Esmínteo, (“matador de ratones”), que recibía culto en la Tróade, es invocado en *Ilíada* 1.39, y Ártemis, según Pausanias 3.20.9, era venerada en Laconia con el título de *Mysia*, lo que estaría vinculado con su propio rol como diosa de la peste,¹⁵ y por lo tanto, castigadora de ὕβρις. Más aún, la invasión cimera que Calímaco menciona en los vv. 251-258 del *Himno*, habría sido castigada por la diosa con la peste (Krappe, 1944: 179). El episodio de los vv. 117-121 evoca de esta forma la apertura de *Ilíada* (Stephens, 2015: 137).

No es casualidad que sea a su llegada a Asia (en el monte Olimpo de Misia) donde enciende su antorcha por primera vez, y donde dispara su arco sobre una ciudad de hombres injustos, ejerciendo así su papel de diosa justiciera vinculado directamente con su rol de

¹⁴ El epíteto φαεσφόρε (v. 204) “portadora de luz”, para Ártemis portadora de la antorcha, también estaría relacionado con su rol en la vida de la ciudad, ya que “luz” frecuentemente significaba “vida” o “salvación” en griego, y más de una leyenda relataba la intervención de Ártemis en una situación difícil para la comunidad. Cf. Bremer (1994: 17).

¹⁵ Para Ártemis *Mysia* como diosa de la peste véase Krappe (1944).

diosa de ciudad. En efecto, es en Asia donde la diosa era venerada especialmente con esta última función, no así en Grecia, donde se la conocía sobre todo como diosa cazadora.

Los primeros dos tiros de la diosa con su arco son dirigidos contra los árboles, el tercero, contra una fiera (vv. 120-121). Sus disparos hacia los árboles se explican por su importante rol como diosa de la vegetación,¹⁶ su tercer objetivo es adecuado a su rol tradicional de πότνια θηρῶν. Al apuntar por cuarta vez,¹⁷ el poeta nos aclara que no lo hará contra un árbol (τὸ τέτρατον οὐκέτ' ἐπὶ δρῶν, v. 121) e incrementa así el suspenso para lo que sigue: su objetivo es ahora una ciudad de injustos, ἀλλά μιν εἰς ἀδίκων ἔβαλες πόλιν, v. 122. Esta parte del *Himno* sigue el modelo hesiódico (*Trabajos y días*, 225ss.) que se refiere específicamente al efecto de las sentencias justas que dan los hombres a lugareños y forasteros:

οἱ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν	225
ἰθείας καὶ μὴ τι παρεκβαίνουσι δικαίου,	
τοῖσι τέθηλε πόλις, λαοὶ δ' ἀνθεῦσιν ἐν αὐτῇ·	
εἰρήνη δ' ἀνὰ γῆν κουροτρόφος, οὐδέ ποτ' αὐτοῖς	
ἀργαλέον πόλεμον τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς·	
οὐδέ ποτ' ἰθυδίκησι μετ' ἀνδράσι λιμὸς ὀπηδεῖ	230
οὐδ' ἄτη, θαλίης δὲ μεμηλότα ἔργα νέμονται.	
τοῖσι φέρει μὲν γαῖα πολὺν βίον, οὔρεσι δὲ δρῶς	
ἄκρη μὲν τε φέρει βαλάνους, μέσση δὲ μελίσσας·	
εἰροπόκοι δ' οἶες μαλλοῖς καταβεβρίθασιν·	
τίκτουσιν δὲ γυναῖκες εὐοικότα τέκνα γονεῦσιν·	235
θάλλουσιν δ' ἀγαθοῖσι διαμπερές· οὐδ' ἐπὶ νηῶν	
νίσονται, καρπὸν δὲ φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα.	

Para aquellos que dan sentencias justas a forasteros y lugareños y no se apartan en absoluto de lo justo, la ciudad florece y el pueblo prospera en ella; la paz, nodriza de jóvenes, anda por la tierra, y nunca para ellos decreta la dolorosa guerra Zeus de amplia mirada. Nunca a los hombres de rectas sentencias acompaña el hambre ni la ruina, sino que alternan con fiestas el cuidado de los cultivos. La tierra les lleva abundante sustento, y en los montes la encina lleva bellotas en lo alto, y abejas en medio; las lanudas ovejas se doblan bajo el peso de la lana. Las mujeres dan a luz hijos semejantes a sus padres, y florecen sin cesar con bienes. Y no viajan en naves, pues el fértil campo produce fruto. (*Trabajos y días*, vv. 225-237).

Luego se detiene en las terribles consecuencias de quienes sólo se ocupan de la violencia y las malas acciones, a quienes castiga Zeus:

οἷς δ' ὕβρις τε μέμηλε κακῆ καὶ σχέτλια ἔργα,
τοῖς δὲ δίκην Κρονίδης τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς.

¹⁶ Para Ártemis como diosa de la vegetación, cf. Farnell (1896: 2.428-429) y Petrovic (2007: 230-231).

¹⁷ El poeta está usando aquí el recurso homérico τρις μὲν τὸ τέταρτον, con tres ítems que contrastan con el cuarto que corona la serie (Fain, 2004: 49 y n. 31).

πολλάκι καὶ ζύμπασα πόλις κακοῦ ἀνδρὸς ἀπηύρα, 240
 ὅστις ἀλιτραίνῃ καὶ ἀτάσθαλα μηχανάαται.
 τοῖσιν δ' οὐρανόθεν μέγ' ἐπήγαγε πῆμα Κρονίων,
 λιμὸν ὁμοῦ καὶ λοιμὸν, ἀποφθινύθουσι δὲ λαοί·
 [οὐδὲ γυναῖκες τίκτουσιν, μινύθουσι δὲ οἴκοι
 Ζηνὸς φραδμοσύνησιν Ὀλυμπίου· ἄλλοτε δ' αὖτε] 245
 ἢ τῶν γε στρατὸν εὐρὸν ἀπώλεσεν ἢ ὃ γε τεῖχος
 ἢ νέας ἐν πόντῳ Κρονίδης ἀποτείνυται αὐτῶν.

Pero a quienes la cruel violencia y las obras malas agradan, para ellos Zeus de amplia mirada decreta justicia. Muchas veces hasta toda una ciudad sufre por un hombre malvado, que comete delitos y maquina temeridades. A ellos desde el cielo les trae gran pena el Cronión, al mismo tiempo el hambre y la peste, y perecen los pueblos. Y las mujeres ya no dan a luz, y las casas menguan por los designios de Zeus Olímpico; o bien, otras veces, destruye su amplio ejército, o bien la muralla, o en el ponto sus naves castiga el Crónida. (*Trabajos y días*, vv. 238-247).

En Hesíodo es Zeus quien colma de bendiciones o castiga a toda una ciudad, por obra de sus actos, justos o injustos, y especialmente de los de sus gobernantes, los reyes; también sucede lo mismo en el *Himno a Zeus* de Calímaco (vv. 79-85).¹⁸ Aquí será Ártemis quien con su arco castiga la ciudad de los injustos, que contra propios y extraños cometen acciones ofensivas. En el *Himno* también se invierte el orden: primero detalla el castigo para la ciudad de los inicuos:

σχέτλιοι, οἷς τύνη χαλεπὴν ἐμμάξει ὀργήν·
 κτήνέα φιν λοιμὸς καταβόσκεται, ἔργα δὲ πάχνη, 125
 κείρονται δὲ γέροντες ἐφ' υἰάσιν, αἱ δὲ γυναῖκες
 ἢ βληταὶ θνήσκουσι λεχωίδες ἢ ἐφυγοῦσαι
 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 (*Himno a Ártemis*, vv. 124-128).

La mención de la peste (λοιμός, v. 125) aludiría a su rol de diosa castigadora (otra vez se alude a la apertura de *Ilíada*, 1.61); la escarcha (πάχνη) evoca *Odisea* 14.476 y ss., donde Odiseo habla de una noche gélida, en que soplaban el Bóreas, y caía una nieve menuda y fría, “como escarcha” (ἦϋτε πάχνη) y él había salido “sin manto” (οὐ γὰρ ἔχω χλαῖναν, v. 488); el mismo Bóreas que trae frío huracanado “a quienes carecen de manto” (ἀχλαίνοισι,

¹⁸ El tema de Zeus que castiga las sentencias injustas de los hombres tiene su antecedente en *Ilíada* 16.384-392. Cf. § 2.2.5.2 del capítulo sobre el *Himno a Zeus*.

Himno a Ártemis, v. 115) proveniente del Hemo Tracio, que Ártemis visitó en el v. 114, y que parece traer como castigo para los malvados desde el Norte; las mujeres parturientas están directamente bajo su órbita (como ya se ha dicho en los vv. 21-25), por lo que en ese trance pueden ser “golpeadas” (βληταί, v. 127, adjetivo verbal de βάλλω, verbo usado en el v. 122, cuando “disparó” a la ciudad de los injustos) por la diosa. Los seres que no pueden erguirse rectamente sobre sus tobillos (σφυρὸν ὀρθόν, v. 128) son posiblemente una alusión a Ártemis *Orthia*, venerada en Esparta y también en Creta, en lo que constituía un ritual de iniciación para jóvenes muchachos (Petrovic, 2007: 252-53; Stephens, 2015: 139).

Luego describe las bendiciones que la diosa otorga a quienes “mira sonriente y propicia” (εὐμειδής τε καὶ ἴλαος ἀγάσσηαι, v. 129), que son, obviamente, parte de la ciudad de los justos, que, según el *Himno Homérico a Afrodita 5*, vv. 17-20, está entre sus preferencias:

οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον κελαδεινὴν
 δάμναται ἐν φιλότητι φιλομειδῆς Ἀφροδίτη·
 καὶ γὰρ τῇ ἄδε τόξα καὶ οὖρεσι θῆρας ἐναίρειν,
 φόρμιγγές τε χοροὶ τε διαπρύσιοί τ' ὀλολυγαὶ
 ἄλσεά τε σκιάοντα δικαίων τε πτόλις ἀνδρῶν. 20

Tampoco a Ártemis de áureas flechas, resonante, subyuga en deseo Afrodita, amante de la risa; pues a ella le agradan los arcos y en los montes matar fieras, forminges, coros y gritos penetrantes, bosques sombríos, y una ciudad de hombres justos. (*Himno Homérico a Afrodita 5*, vv. 16-20).

La prosperidad y la concordia adornan, en el *Himno a Ártemis*, a la ciudad de los justos:

οἷς δέ κεν εὐμειδῆς τε καὶ ἴλαος ἀγάσσηαι,
 κείνοις εὖ μὲν ἄρουρα φέρει στάχυν, εὖ δὲ γενέθλη 130
 τετραπόδων, εὖ δ' οἶκος ἀέξεται· οὐδ' ἐπὶ σῆμα
 ἔρχονται πλὴν εὖτε πολυχρόνιον τι φέρωσιν·
 οὐδὲ διχοστασίη τρώει γένος, ἥ τε καὶ εὖ περ
 οἴκους ἐστηῶτας ἐσίνατο· ταὶ δὲ θυωρόν
 εἰνάτερες γαλόφ τε μίαν πέρι δίφρα τίθενται. 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 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. (*Himno a Ártemis*, vv. 129-135).

Contra lo que pasaba en la ciudad de sentencias injustas en Hesíodo, la casa (οἶκος, v. 131) se acrecienta, así como el ganado y las cosechas.¹⁹ Como camina la paz (εἰρήνη, v. 228) por la tierra en la ciudad de sentencias justas de Hesíodo, aquí tampoco tiene lugar la disensión (διχοστασίη, v. 133). Esta palabra, que significa sobre todo “discordia cívica”, junto con la anáfora de los vv. 130-33: εὖ μὲν... εὖ δὲ... εὖ δ'... καὶ εὖ περ, anticipada en εὐμειδής (v. 129), tendría, según Stephens, relación con el elogio que hace Solón de los beneficios de Εὐνομίη (*fr.* 4.32-39), como εὐκοσμα y εὐθύνει...δίκας σκολιάς que hace cesar la discordia cívica (διχοστασίη, *fr.* 4.37) (Stephens, 2015: 139). De manera que la acción de Ártemis adquiere dimensiones más profundas en los ecos intertextuales que resuenan en esta parte del *Himno*. Adicionalmente cabe destacar que en el texto hesiódico la paz (εἰρήνη, v. 228) es calificada como κουρότροφος (“nodriza de jóvenes”) epíteto ligado tradicionalmente a Ártemis, ya que el cuidado de los niños, así como de las crías de los animales salvajes, están bajo su órbita (Petrovic, 2007: 254; Calame, 2001: 100, n. 33; Farnell, 1896: 2.577).²⁰ El arco con el que dispara al principio a los árboles y a las fieras para terminar dirigiendo a la ciudad de los injustos (vv. 120-122), es usado también para proteger a Éfeso, según se especifica en v. 258: Ἐφέσου γὰρ ἀεὶ τεὰ τόξα πρόκειται (“pues tu arco siempre está delante de Éfeso”), idea que ya estaría subyacente en el pasaje de las bendiciones que disfruta la ciudad favorecida por Ártemis (vv. 129-135) (Bing & Uhrmeister, 1994: 24). El arco se convierte así en símbolo del lazo entre ambos mundos que constituyen el dominio de la diosa: el ámbito de lo salvaje (que es el que ella pide a su padre) y el de la ciudad (que Zeus le ha otorgado sin pedirlo).²¹ El rol que ha asumido Ártemis en relación con la ciudad, ya sea como castigadora o salvadora, ya no únicamente como πότνια θηρῶν, es lo que justifica que sea invocada en los vv. 136-137 como πότνια y ἄνασσα (Bing & Uhrmeister, 1994: 24-25).

¹⁹ Para Ártemis y su relación con la agricultura y los animales domésticos, que se evidenciaría en los epítetos Ἡμερασία, Ταυρόπολος, Πολυβοία, Ταυρική, y Τρικλαρία, véase Farnell (1896: 2.448-456).

²⁰ Para el epíteto Κουρότροφος asignado a otras diosas, como Hera, Deméter o Atenea, véase Burkert (1985: 184, 244 y 439). Cabe señalar que este epíteto es aplicado a la diosa Hécate (hija de la diosa Asteria, hermana de Leto, *Teogonía*, vv. 404-411) en *Teogonía*, v. 450, que recibió de Zeus un gran poder sobre una amplia esfera de actividades humanas, y cuyo efecto benéfico sobre aquellos a quienes la diosa favorece se asemeja al de Ártemis (*Teogonía*, vv. 411-452). A partir del siglo V a.C. son equiparadas con frecuencia (cf. Burkert, 2007: 231 y n. 15).

²¹ Resulta también significativo a mi entender que el arco sea fabricado por los Cíclopes, que en la *Oda* 11 de Baquílides, son artífices de la “hermosísima muralla” (τεῖχος ... κάλλιστον, *Oda* 11.76-79) de Tirinto (“ilustre ciudad”, κλεινῆ πόλει, *Oda* 11.78), encomendada por Zeus (*Oda* 11.69-81). Ver § 2.2.2.3.2 de este capítulo.

2.2.1.3. El poeta y su canto

Esta nueva invocación es acompañada ahora con una plegaria:

πότνια, τῶν 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 (*Himno a Ártemis*, vv. 136-137).

El poeta pide a la diosa que la ciudad que él y sus amigos habitan sea la que reciba sus bendiciones. En ese entorno es que el canto podrá, como es su deseo, ser su ocupación permanente.²² La protección de Ártemis significa la posibilidad del canto (Bing & 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 y el motivo del canto.

La mención del poeta de sí mismo en este lugar del *Himno* recuerda, otra vez, el *Himno Homérico a Apolo 3*, el único de los *Himnos Homéricos* en que el poeta se refiere a sí mismo y al tema de su canto, y también allí parece que el *Himno* concluyera:

αὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα
ὕμνων ἀργυρότοξον ὃν ἤϊκομος τέκε Λητώ.

Y yo mismo no dejaré de celebrar a Apolo que hiere de lejos, de arco de plata, al que parió Leto de hermosa cabellera. (*Himno Homérico a Apolo 3*, vv. 177-78).

Sin embargo continúa con la segunda parte del *Himno*, la sección délfica, con lo que se cumple su promesa del v. 177: οὐ λήξω.²³ De la misma manera, en el *Himno a Ártemis* podría esperarse el cierre del *Himno*, sin embargo, su plegaria de los vv. 136-137 está ubicada en el centro del poema, que recomenzará nuevamente.

En los versos siguientes (vv. 138 y ss.) el poeta detalla los temas de su canto:

τῇ ἐνὶ μὲν Λητοῦς γάμος ἔσσεται, ἐν δὲ σὺ πολλή,

²² Para el elogio sutil hecho a Ptolomeo en este pasaje, por el cual Calímaco alaba indirectamente a Alejandría, véase Bing & Uhrmeister (1994: 26 y 27-28, y n. 27).

²³ Sobre el problema de la unidad del *Himno Homérico a Apolo 3* relacionado con Calímaco, cf. Bing & Uhrmeister (1994: 30), Vestrheim (2000: 64-65), Fain (2004: 52-53), Petrovic (2007: 223).

ἐν δὲ καὶ Ἀπόλλων, ἐν δ' οἷ σεο πάντες ἄεθλοι,
 ἐν δὲ κύνες καὶ τόξα καὶ ἄντυγες, αἶ τε σε ρεῖα 140
 θηητὴν φορέουσιν ὄτ' ἐς Διὸς οἶκον ἐλαύνεις.
 ἔνθα τοι ἀντιόωντες ἐνὶ προμολῆσι δέχονται
 ὄπλα μὲν Ἑρμείης Ἀκακήσιος, αὐτὰρ Ἀπόλλων
 θηρίον ὅττι φέρησθα...

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 Hermes Acacesio, luego Apolo la caza que lleves... (*Himno a Ártemis*, vv. 138-144).

El carro (ἄντυγες, v. 140), último tema anunciado, provee la transición a la escena siguiente en el Olimpo, con lo que el futuro canto de Calímaco se funde con el canto presente: el *Himno*.²⁴ De esa forma también el carro que lleva a Ártemis al Olimpo es una metáfora del canto.²⁵ El deíctico ἔνθα (“allí”) puede referirse tanto al Olimpo, como al canto, particularmente en vista de los versos anteriores, en los que ἐν siempre se refiere al canto (vv. 136-141: αἰοιδῆ...τῆ ἔνι...ἐν δὲ...ἐν δὲ...ἐν δ'...ἐν δὲ...). El poeta anuncia un canto de todos los hechos de Ártemis (ἐν δ' οἷ σεο πάντες ἄεθλοι, v. 139), y como su deseo es ocuparse “siempre” (αἰὲν, v. 137) del canto, el *Himno* mismo, con el que se funde el canto anunciado, no tiene fin: es un poema incesante (Petrovic, 2007: 234-235 y 242 y ss.).

El poema se hace auto-consciente, o sea, se convierte en su propio tema. Se presenta como un poema hecho bajo la égida de Ártemis, que es quien hace posible su canto, suministrando el ambiente propicio para él. Al extender su favor a una ciudad de hombres justos, ha posibilitado que Calímaco cree el *Himno*, el carro que la lleva al Olimpo (Bing & Uhrmeister, 1994: 28).

²⁴ Así lo destacan Bing & Uhrmeister (1994: 27): “And in this way, Callimachus' future song merges with the present one, that is with the *Hymn to Artemis*. For the chariot that is to carry her to Olympus in the future song is the same as that which she yoked in verses 111-112 and drove in verses 113-115; and her future trip to the house of Zeus turns into that which actually follows in this very hymn. We note, moreover, that all the themes proposed for the future song, from Leto's marriage (cf. 24-25, 29-30) to the chariot, are themes of the present one. The hymn-and we should stress here that, to judge by its themes, it is clearly a *hymn* that Callimachus promises-is in fact the one to Artemis which we have before us. The chariot that will carry *Artemis* to heaven in the promised song simultaneously conveys her there in this one. And so, through a very refined poetic manoeuvre, Callimachus suggests that though on one level it is the chariot, on another it is *the song itself* that brings her to Olympus.”

²⁵ Coinciden en esto Bing & Uhrmeister (1994: 27, n. 23) y Petrovic (2007) que considera además que la segunda parte del *Himno* constituye el poema mencionado en el v. 137 (Petrovic, 2007: 237 y 239). La autora menciona en apoyo de esta opinión el prólogo de los *Aitia*, en que el carro constituye una metáfora del canto (*Aitia* Fr. 1 21-28 Pf.).

2.2.1.4. Ártemis como Musa (I)

Esta derivación del rol de Ártemis como patrona de ciudad de hombres justos, que hace posible el canto que el poeta le dirige, que es el propio *Himno* que ella recibe y que la lleva al Olimpo, la ubica en el rol de Musa, ya que las preguntas formuladas por el poeta 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,²⁶ y que el poeta dirige a Ártemis, hace que la diosa asuma esa función, al inspirar al poeta y darle autoridad a su canto.²⁷ 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 si es inspiradora y patrona del canto.

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

ἔρχεται ἐς μέγα δῶμα κασιγνήτοιο φίλοιο Φοίβου Απόλλωνος Δελφῶν ἐς πίονα δήμον Μουσῶν καὶ Χαρίτων καλὸν χορὸν ἀρτυνέουσα.	15
ἔνθα κατακρεμάσασα παλίντονα τόξα καὶ ἰοὺς ἠγεῖται χαρίεντα περὶ χροὶ κόσμον ἔχουσα, ἔξάρχουσα χοροῦς· αἱ δ' ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι ὕμνευσιν Λητὸ καλλίσφυρον ὡς τέκε παῖδας ἀθανάτων βουλῆ 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. (*Himno Homérico a Ártemis* 27, vv.13-20).

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): tanto Apolo como Ártemis son los coregos divinos por excelencia del panteón griego (Calame, 2001: 90). Como

²⁶ Función que comparte con Apolo, según lo que afirma, por ejemplo, el *Himno Homérico a las Musas y a Apolo* 25, vv. 1-5 y puede apreciarse también en el *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 20, vv. 188-206 y 514-519 (este último vinculado sobre todo al dios).

²⁷ Harder (1992: 389) considera que las preguntas directas formuladas por el hablante a Ártemis en este *Himno* y en los restantes *Himnos* a los dioses respectivos son “interrupciones miméticas” que constituyen una estrategia narrativa: “all of them are questions asked by a human narrator pretending to depend on the gods for accurate information about the subject of his poetry. That is, the mimetic interruptions help to account for the speaker’s knowledge of his subject.”

conductora de las Musas y las Gracias, Ártemis, al igual que Apolo, es una diosa de la poesía.²⁸ También en el culto Ártemis tenía esta función: ninguna otra divinidad está tan relacionada con el coro,²⁹ y por lo tanto era venerada como Diosa de los Himnos, Ὑμνία, título que recibía en Arcadia en un culto que era de los más importantes (Farnell, 1896: 2.471-472; Petrovic, 2007: 245, n. 210).

2.2.1.5. En el Olimpo

En este punto del poema Ártemis ya ha asumido sus funciones de cazadora, con su coro, sus armas, sus perros y su carro, y también ha ocupado el lugar de diosa de ciudad que le ha otorgado su padre, con lo que ha adquirido su estatus pleno de diosa venerable y soberana, con un poeta que le ofrenda el *Himno* que ella merece. Es por ello que ahora puede dirigirse al Olimpo, donde le salen al encuentro, en el vestíbulo, Hermes Acacesio³⁰ y el mismo Apolo, para recibir respectivamente las armas y las presas que lleve. Al menos es lo que hacían (πάροιθέ γε, v. 144), ya que ahora Heracles cumple esa función,³¹ esperando ansiosamente las presas que trae la diosa, e instándola, para ser invocada como auxiliadora (βοηθόν, v. 153),³² como lo es él, a traer piezas más dañinas que el corzo y la liebre (como

²⁸ En el *Himno Homérico a Afrodita* 5, 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 su cercanía a su hermano.

²⁹ Para la importantísima relación de Ártemis con los coros, cf. Calame (2001: 91-101).

³⁰ Stephens (2015: 140) nota que, según Pausanias 8.36.10, Hermes fue criado y educado por Akakos en Arcadia, donde había también un culto de Ártemis *Hegemone* (8.37.1). ἀκάκητα “gracioso” es un epíteto de Hermes en *Iliada* 16.185 y *Odisea* 24.10 (Stephens, 2015: 140). En *Iliada* 16.185 Hermes es mencionado como padre de uno de los caudillos mirmidones, Eudoro, siendo su madre Polimela, una doncella de la que se enamoró el dios al verla en un coro de Ártemis; en *Odisea* 24.10, aparece guiando las almas de los pretendientes al Hades.

³¹ Es interesante notar que existía una tradición sacerdotal registrada por Tácito concerniente a la asociación del culto de Ártemis Efesia con el Heracles lidio (Farnell, 1896: 2.480-481 y 591, n. 133): Primi omnium Ephesii adiere, memorantes non, ut vulgus crederet, Dianam atque Apollinem Delo genitos: esse apud se Cenchreum amnem, lucum Ortygiam, ubi Latonam partu gravidam et oleae, quae tum etiam maneat, adnissam edidisse ea numina, deorumque monitu sacratum nemus...auctam hinc concessu Herculis, cum Lydia poteretur “Los primeros que se presentaron fueron los efesios, recordando que Diana y Apolo no habían nacido, como creía el vulgo, en Delos; que había en su tierra un río, el Cencreo, y un bosque sagrado, el Ortigia, donde Latona, al término de su embarazo y apoyada en un olivo, que todavía se conservaba, había dado luz a aquellos dioses; que por mandato divino se había declarado sagrado el bosque...Que, luego, la santidad del templo había sido aumentada por concesión de Hércules, cuando era dueño de Lidia” (*Annales* 3.61).

³² En el verso 22, aludiendo al rol de Ártemis de auxiliadora en el parto, figura la forma βοηθόν, “que responde a un pedido de auxilio”, y que aparece en el v. 27 del *Himno a Delos* aplicado a Apolo.

los jabalíes y los toros), en una escena con ribetes cómicos en que los dioses mismos ríen incesantemente (vv. 148-161).

Según Bing & Uhrmeister (1994: 29) la significación de la escena reside en el tratamiento que Ártemis recibe de otros dioses, incluso su propio hermano, que la atienden como servidores. Para Brioso Sánchez (1988: 118-119) hay una significación adicional en las palabras de Heracles, que, según él, traza un paralelo de la diosa como exterminadora de seres nefastos (aludido antes en su epíteto Τίτυόκτονε, v. 110) y el propio papel de Heracles como héroe matador de monstruos: “...no hay duda de que, en un segundo y más profundo nivel del discurso, el poeta está sugiriéndonos ese otro atributo de la diosa que corresponde exactamente al tema central de esa segunda sección del himno (el atributo de justiciera) y que de nuevo será retomado en la parte final de la tercera sección” (Brioso Sánchez, 1988: 119).

Las Amnisíades cumplen su función de servidoras al desuncir a las ciervas, y darles abundante trébol de la pradera de Hera, que alimenta también a los caballos de Zeus³³ y agua en vasijas de oro.³⁴ Ártemis entra a la morada de su padre, donde todos la llaman a su lado, pero ella se sienta al lado de Apolo: σὺ δ' Ἀπόλλωνι παρίζεις (v. 169), mostrando de esta forma que ya su estatus es igual al de él: también como diosa del canto (Bing & Uhrmeister, 1994: 29).³⁵

Esta escena evoca claramente la apertura del *Himno Homérico a Apolo 3*, en que Leto toma las armas del dios al llegar este al Olimpo, como Hermes lo hace aquí con las armas de Ártemis. La reacción de los dioses al llegar Apolo es de sobrecogimiento y respeto (*Himno Homérico a Apolo 3*, vv. 3-4), mientras que en este *Himno* todos los dioses al unísono (ὁμῶς, v. 169) le ofrecen un asiento a su lado (vv. 168-169). Como en el *Himno Homérico a Apolo 3* el dios va dos veces al Olimpo (vv. 2-13, 186-206), también Ártemis va dos veces al Olimpo, la primera como niña pequeña (v. 5), la segunda como diosa con igual reconocimiento que Apolo. Y como en el *Himno Homérico* la segunda llegada de Apolo es seguida por una danza divina (vv. 194-203), en el *Himno a Ártemis* sigue una escena de danza de las Ninfas en coro, en torno de Ártemis (vv. 170-182).

³³ Otra vinculación entre Ártemis y Zeus.

³⁴ En contraste con el abrevadero de bronce y hierro de los caballos de Poseidón (vv. 49-50 y 60).

³⁵ Para el tema de la rivalidad de Ártemis con Apolo, véase Bing & Uhrmeister (1994); Petrovic resume la postura de los críticos en relación con el tema (2007: 187-192 y 210-211).

2.2.1.6. El Coro (I)

En el *Himno Homérico a Ártemis 27* se produce una secuencia similar: “caza-encuentro con Apolo-danza”:

αὐτὰρ ἐπὶν τερφοθῆ θηροσκόπος ἰοχέαιρα
 εὐφρήνη δὲ νόον χαλάσασ' εὐκαμπέα τόξα,
 ἔρχεται ἐς μέγα δῶμα κασιγνήτοιο φίλοιο
 Φοίβου Ἀπόλλωνος Δελφῶν ἐς πίονα δῆμον
 Μουσῶν καὶ Χαρίτων καλὸν χορὸν ἀρτυνέουσα. 15

Y cuando se deleitó la acechadora de fieras, que se complace en las flechas, y alegró su mente, luego de relajar su bien curvado arco, 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. (*Himno Homérico a Ártemis 27*, vv. 11-15).

En el *Himno a Ártemis* la diosa está rodeada por el coro: σε χορῶ ἔνι κυκλώσονται (v. 170). “Herewith the focus shifts from Artemis herself, to her inveroiment”, lo que está claro porque Helios detiene su carro maravillado por el hermoso coro de las Ninfas (vv. 180-181) (Bing & Uhrmeister, 1994: 31), en el que la diosa participa como su líder.

La danza en coro de las Ninfas se produce en muchos lugares: el egipcio Inopo,³⁶ Pítane (en Esparta, donde según Pausanias 3.16.9, se llevaban a cabo ritos a Ártemis *Limnea*), Limnas (también en Esparta, sede de Ártemis *Limnatis*), o Alas Arafénides (en Ática, con un templo dedicado a Ártemis *Taurópolis*).³⁷ 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 & 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 & Uhrmeister, 1994: 31).

En el verso 182 con Helios contemplando el hermoso coro de las Ninfas, concluiría la primera parte del *Himno*, que cuenta el crecimiento de la diosa, la adquisición de sus

³⁶ El Inopo en Delos es el lugar del nacimiento de Apolo (*Himno a Delos*, vv. 206-8 e *Himno Homérico a Apolo 3*, v. 18), en ambos *Himnos* conectado con el Nilo (Stephens, 2015: 143).

³⁷ (Stephens, 2015: 143). Para el culto de Ártemis *Limnatis* en Esparta, relacionado con la preparación de la adolescencia a la adultez, véase Calame (2001: 142-49). Según Calame (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, *Ifigenia en Táuride* vv. 1446-61, Orestes trajo del Quersoneso Táurico junto con Ifigenia.

atributos y funciones y su llegada al Olimpo, ya lograda su calidad de potencia olímpica poderosa, diosa cazadora y montaraz y diosa de ciudades, finalizando con el coro de Ninfas que la rodea por todas partes de Grecia.

2.2.2. Segunda parte: Realización del poder de Ártemis en el mito y en el culto

2.2.2.1. Ártemis como Musa (II)

Sigue a continuación un grupo de preguntas formuladas a la diosa, seguidas de rápidas respuestas que comienzan la segunda parte:

τίς δέ νύ τοι νήσων, ποῖον δ' ὄρος εὔαδε πλεῖστον, τίς δέ λιμῆν, ποίη δέ πόλις; τίνα δ' ἔξοχα νυμφέων φίλαο καὶ ποίας ἠρωίδας ἔσχεσ ἑταίρας;	185
εἰπέ, θεή, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἑτέροισιν ἀείσω. νήσων μὲν Δολίχη, πολίων δέ τοι εὔαδε Πέργη, Τηϋγετον δ' ὀρέων, λιμένες γε μὲν Εὐρίπιοι. ἔξοχα δ' ἀλλάων Γορτυνίδα φίλαο νύμφην, ἔλλοφόνον Βριτόμαρτιν εὐσκοπον·	190

¿Cuál de las islas, qué montaña te agrada más, qué puerto, cuál ciudad? ¿A cuál amaste sobre todas las ninfas y qué heroínas tuviste como compañeras? Dímelo, diosa, a mí, y yo lo cantaré a los demás. De las islas, Dólíca, de las ciudades te agrada Perge, de los montes el Taigeto, y los puertos de Euripo. Sobre todas amaste a la ninfa Gortínida, a Britomartis, matadora de ciervos, de tiro infalible (*Himno a Ártemis*, vv. 183-190).

Se reitera aquí el recurso que ya usara en los vv. 113 y ss., (nuevamente la diosa desempeña el papel de Musa), mientras que el poeta asume aquí claramente un rol de mediador frente a los otros: εἰπέ, θεή, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἑτέροισιν ἀείσω “dímelo, diosa, a mí, y yo lo cantaré a los demás”, v. 185. Este verso tiene un claro antecedente en Píndaro fr. 150 Sn.-M.: μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγὼ “profetiza, Musa, y yo seré tu intérprete” (Bing & Uhrmeister, 1994: 31). El poeta asume un rol de privilegio, al gozar del favor especial de la diosa (que había pedido en su plegaria de los vv. 136-137), y se coloca así en una posición notablemente cercana a ella. Además, 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 & Uhrmeister, 1994: 32), lo que se adecua totalmente a su rol de patrona del canto.³⁸

2.2.2.2. Ártemis en el mito: sus compañeras de caza

Las preguntas reciben breves y rápidas respuestas, que sirven como complemento para la mención de la isla (Dólida),³⁹ la montaña (Taigeto, en el Peloponeso),⁴⁰ el puerto (Euripo),⁴¹ la ciudad (Perge),⁴² y sobre todo, un catálogo de ninfas y heroínas, todos favoritos de la diosa (vv. 183-224), que constituyen una sección que Bing & Uhrmeister (1994: 31-32) denominan “mythic environment”. Esta denominación obedece al catálogo de ninfas y heroínas que constituyen el tema de esta sección, (vinculadas con el tema del coro, inmediatamente anterior), y a su orientación narrativa, ya que la diosa es el sujeto gramatical (φίλαο, v. 189; ἐταρίσσαο, ἔδωκας, v. 206; ἐθήκαιο, v. 210; φιλήσαι, v. 211; ἦνυσας, v. 215, ἐδίδαξας, v. 217) en una serie de acciones míticas, en contraste con la sección siguiente, en que deja de serlo (Bing & Uhrmeister, 1994: 32).

La primera ninfa mencionada es Britomartis (vv. 189-205), llamada “Gortínida”, una metonimia por “cretense” (Stephens, 2015: 146). Britomartis era una diosa con un culto importante en Creta, relacionada estrechamente con la diosa Dictina, también venerada en Creta, y vinculadas ambas con Ártemis.⁴³ De Britomartis (llamada ἔλλοφόνον,⁴⁴ “matadora de corzos” y εὐσκοπον, “de tiro infalible”, v. 190) se cuenta la historia de su huida de la persecución amorosa de Minos para preservar su virginidad.⁴⁵ Este mito constituye un *aition* del nombre “Dictina”, y de la prohibición del uso del mirto en los rituales (vv. 197-205). El nombre del monte Dicteo, llamado así por el salto de la ninfa al mar, evoca el

³⁸ Como ya hemos visto *supra*, § 2.2.1.4.

³⁹ Donde había un templo de Ártemis *Taurópolos*, según Estrabón 14.1.19 (Stephens, 2015:146).

⁴⁰ Era una frontera natural entre Mesenia y Laconia, donde Ártemis recibía especial devoción (Petrovic, 2007: 203, y n. 53). El Taigeto es mencionado en *Odisea* 6.103, cuando Nausícaa entre sus doncellas es comparada con Ártemis entre sus ninfas, sobre las cuales descuella (*Odisea* 6.102-109).

⁴¹ Estrecho que separa Eubea de Beocia y donde se hallaba Aulis; cerca de este último lugar había un templo de Ártemis (Stephens, 2015: 146). En el norte de Eubea Ártemis Προσηῶα era adorada como diosa principal y Ártemis Ἀμαρυνθία era también la diosa patrona de la vecina ciudad de Eretria (Petrovic, 2007: 199 y 203).

⁴² Ciudad de Panfilia bien conocida por su templo y festival anual de Ártemis Pergea (Petrovic, 2007: 194-195; Stephens, 2015: 146).

⁴³ Para el culto de Britomartis, Dictina y Ártemis en Creta cf. Willets (1962: 179-193 y 272-277).

⁴⁴ Epíteto que aparece más tarde atribuido a Ártemis (Stephens, 2015: 146).

⁴⁵ El relato tiene elementos comunes con mitos de iniciación (Willets, 1962: 179).

monte vinculado con el nacimiento de Zeus; aunque no se trata del mismo monte, podría tratarse de un doblete geográfico (Stephens, 2015: 147) que vincularía nuevamente a Ártemis con su padre. Con una nueva invocación (Οὐπι ἄνασσα εὐῶπι φαεσφόρε, “Upis soberana, de hermoso rostro, portadora de luz” v. 204)⁴⁶ concluye el mito y continúa con Cirene (206-208).⁴⁷ A estas ninfas se añaden las heroínas Procris, Anticlea y Atalanta (vv. 209-224). Todas ellas eran sus compañeras de caza. En el caso de Atalanta, la mención del “jabalí calidonio” (Καλυδωνίου...κάπροιο, vv. 218-219) evoca el episodio de Eneo, que será retomado hacia el final del *Himno* (vv. 260-261), en tanto que los centauros Hileo y Reco, muertos por Atalanta cuando intentaron violarla, dan fe de su puntería (vv. 221-224). Ambos episodios se vinculan con el aspecto justiciero de Ártemis.

2.2.2.3. Ártemis en el culto: ciudades y santuarios

Una nueva invocación conduce a la sección (vv. 225-258) que Bing & Uhrmeister (1994: 32) denominan “cultic environment”, en que el tema será los santuarios y ciudades que rinden culto a Ártemis, su papel en la fundación de ciudades, su templo en Éfeso, y su importantísimo rol como protectora de los jóvenes. Apropiadamente la invocación es πότνια πουλυμέλαθρε, πολύπτολι, χαῖρε “señora de muchos santuarios, de muchas ciudades, salud” (v. 225). Estos epítetos, que vienen a sumarse a los usados anteriormente, se vinculan con el pedido que la diosa hizo a Zeus: πολωνυμίην “multitud de nombres” (v. 7), y con la cantidad de santuarios y ciudades que la veneran y que constituyen el don de Zeus (vv. 33-35). Ártemis deja de ser el sujeto mítico y gramatical, y pasa a ser el objeto de culto: “This is evident in the repeated references to her as σέ (226), σοί (228), τοι (233), σοί (237), τοι (239)” (Bing & Uhrmeister, 1994: 32-33).

⁴⁶ “Upis” es un título cultural para Ártemis en Éfeso; φαεσφόρε (que también aparece en v. 11) es también título cultural (Stephens, 2015: 147). Véase además n. 14 en § 2.2.1.2.2 de este capítulo.

⁴⁷ Cirene aparece mencionada en el *Himno a Apolo*, también como “Hipseide” Ἰψιδίς, v. 92, en el contexto de la colonización de Cirene, en Libia. Allí Apolo aparece como dios principal para los Batíadas, reyes de Cirene, y la ciudad como la más favorecida por el dios (*Himno a Apolo*, vv. 94-96).

2.2.2.3.1. Ártemis colonizadora: *Hegemone*

La invocación del v. 225 continúa con otra serie de epítetos de Ártemis, que son vinculados con episodios del mito. El primero (Χιτώνη /Μιλίτω επίδημε “Quitona, residente de Mileto”, vv. 225-226) alude al santuario de Ártemis *Quitona*⁴⁸ al este de Mileto, ciudad fundada en Asia Menor por Neleo, que hizo a la diosa “guía” (ἡγεμόνην, v. 227) de su expedición, cuando vino desde Atenas. El título cultural *Hegemone* (“la que muestra el camino”, Farnell, 1896: 2.463) está atestiguado en varias localidades, por el rol que ha desempeñado Ártemis en varias fundaciones, a través de la colonización jónica y dórica, no sólo en Asia Menor, sino también en otras partes del Mediterráneo, como Marsella (Vamvouri Ruffy, 2004: 261-262). Además de guía, y por lo tanto beneficiaria de la expedición, porque de esa forma ella difunde su propio culto, ejerce también el rol de civilizadora, al llevar el modelo de la ciudad griega a lugares distantes.⁴⁹

Para Petrovic (2007: 207) fue quizá la combinación del papel de la diosa como líder en la colonización de ciudades, junto con el rol de diosas patronas de las ciudades que detentaban las diosas asiáticas, veneradas en las ciudades encontradas, y quienes también tenían otros rasgos que coincidían con los de la diosa Ártemis (por ejemplo ser diosas del tipo πότνια θηρῶν) lo que provocó que Ártemis se impusiera en el nuevo territorio (Asia Menor) como diosa de la ciudad. La historia de la colonización de Mileto aludida a continuación del epíteto πολύπτολι (v. 225) constituye, para Petrovic (2007: 208), una explicación de esta invocación adjudicada a Ártemis. Toda esta sección va a desarrollar la vinculación especial de Ártemis con la ciudad, que culmina en el santuario de Éfeso.

El papel de Ártemis como diosa de ciudad se da sobre todo en Asia, no así en Grecia continental. Ese aspecto no aparece desarrollado en la literatura griega, salvo algunas excepciones. Una, que ya mencionamos, es el *Himno Homérico a Afrodita* 5, v. 20, que quizá se explique por un posible origen oriental del *Himno* (Petrovic 2007: 205). Otra es el *fr. 348 Page* de Anacreonte:

γουνούμαί σ' ἔλαφηβόλε

⁴⁸ Mencionado también en *Himno a Zeus*, v. 77, en relación a Ártemis protectora de los cazadores (Stephens, 2015: 69 y 150). Cf. § 2.2.5.2 del capítulo sobre el *Himno a Zeus*.

⁴⁹ El rol de civilizadora puede relacionarse también con el rechazo de los sacrificios humanos que se realizaban en Escitia, que hacen que la diosa abandone esa región, según los vv. 173-174 del *Himno*. Estos versos del *Himno* constituirían una crítica sutil a la versión eurípidea del mito. Cf. Petrovic (2007: 200, n. 32).

ξανθή παῖ Διὸς ἀγρίων
 δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν.
 ἦ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
 δίνησι θρασυκαρδίων
 ἀνδρῶν ἐσκατορᾶς πόλιν
 χαίρουσ', οὐ γὰρ ἀνημέρους
 ποιμαίνεις πολλήτας.

5

De rodillas te imploro, cazadora de ciervos, rubia hija de Zeus, Ártemis señora de las bestias salvajes. Tú que ahora junto a los remolinos del Leteo contemplas una ciudad de hombres valientes, alegre, pues no pastoreas a ciudadanos indómitos.

Este poema es en honor de Ártemis *Leucofriene*, cuyo templo estaba situado junto al río Leteo, en Magnesia (Asia Menor).⁵⁰ Aquí se armonizan ambos roles de la diosa: el de cazadora y πότνια θηρῶν (vv. 1-3), y el de diosa de la ciudad cuyos habitantes “pastorea” (ποιμαίνεις, v. 8).⁵¹ El papel de “diosa de ciudad” tiene su explicación, seguramente, en la ubicación de la ciudad en Asia Menor.⁵²

A continuación, luego de dos títulos culturales de la diosa en Samos “Quesíade, Imbrasia” (Χησιὰς Ἰμβρασίη v. 228),⁵³ además de πρωτόθρονε “entronizada en lo más alto” (título cultural de la diosa en Éfeso, Stephens, 2015: 151)⁵⁴ se menciona otra expedición, esta vez militar: la de Agamenón a Troya, en la que Calímaco otorga a Ártemis un rol clave. El poeta se aparta del relato tradicional al ubicar el episodio de Áulide en Samos y al cambiar la ofrenda a la diosa: en lugar de su hija es el timón de su nave, que deposita en el templo de la deidad. De esta forma, Ártemis deviene la que encamina, la que orienta la expedición en lugar del timón que se le ofrece. Al ser el timón depositado en el templo (v. 229), corresponde a la diosa asegurar la dirección. El *Himno* acuerda entonces a Ártemis un rol muy importante en la campaña panhelénica: ella es el agente motor de una expedición destinada a restablecer el honor ofendido de los griegos, lo que expresa la amplitud de su poder. Por la evocación de este episodio legendario, se ofrece un ejemplo tangible del aura

⁵⁰ Esta ciudad fue destruida en el siglo VII a.C. por los cimerios; sus templos fueron reconstruidos más tarde por los efesios (Farnell, 1896: 2.482-483). Posiblemente el *Himno a Ártemis* tuviera vinculación con el resto del poema, que se ha perdido. Véase Petrovic (2007: 206 n. 69).

⁵¹ Para el concepto de “rebaño sagrado” de Ártemis, que representa un rebaño de personas o comunidades, y su relación con el pasaje del nomadismo a la agricultura y el sedentarismo, vinculado a su vez con la ciudad, cf. Kowalzig (2007: 271-290).

⁵² Ártemis *Leucofriene* en Magnesia tenía el rol de diosa de la ciudad. Tenía por lo tanto similitud con Ártemis de Éfeso (Farnell, 1896: 2.483; Calame, 2001: 96-97, y n. 20).

⁵³ Estos epítetos culturales eran aplicados no sólo a Ártemis, sino también a Hera, la diosa más estrechamente vinculada con Samos (Stephens, 2015: 151).

⁵⁴ Ver § 2.2.2.3.3. y n. 67 de este capítulo.

de la diosa en un nivel panhelénico, en la medida en que la guerra de Troya fue una expedición llevada conjuntamente por todos los griegos. La alusión al don de Agamenón, además, evoca la expansión del culto de Ártemis en esta isla del mar Egeo.⁵⁵ El hecho de que la expedición sea punitiva, en castigo de una ofensa (ἀμφ' Ἑλένη Ῥαμνουσίδι θυμωθεῖσαι, “enojadas a causa de Helena Ramnúside”, v. 232) recuerda otra vez el carácter justiciero de la diosa, que se subraya por la denominación “Ramnúside”: en efecto, Rhamnus, en Ática, era un lugar famoso por un templo de Némesis (madre de Helena, según algunas tradiciones), diosa cuyo nombre era usado frecuentemente como epíteto de Ártemis y vinculado con su aspecto retributivo.⁵⁶

2.2.2.3.2. Ártemis “domesticadora”: *Hemera*

En los vv. 233-236 se alude al episodio mítico de Preto, rey de Tirinto, y sus hijas, protagonistas de la *Oda* 11 de Baquílides. Las hijas de Preto, nos dice la *Oda*, se 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 hizo huir de la moradas de su padre, “tras uncirlas al yugo con la fuerte necesidad de la locura” (παραπλήγι φρένας / καρτερᾷ ζεύξασ' ἀνάγκη, *Oda* 11.45-46) para errar en las montañas de Azinis (Arcadia), en forma semi-bestial (Burnett, 1985: 110; Seaford, 1988: 120). Solo la intervención de Ártemis, a ruegos de Preto, permitió la curación de las muchachas, quienes le testimoniaron su reconocimiento construyendo un templo y un altar, instituyendo un sacrificio y creando un coro femenino en su honor (*Oda* 11.106-112). En Calímaco es el padre, no las hijas, quien erige dos templos (no uno) en su honor: uno de Ártemis Coria (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).⁵⁷ Preto encarna entonces la figura emblemática en la implantación del culto

⁵⁵ Donde, según Heródoto 3.48, existía un templo en su honor (Vamvouri Ruffy, 2004: 263 y n. 168). Allí Ártemis era honrada por coros de adolescentes (Calame, 2001: 97-98).

⁵⁶ Para la vinculación de Ártemis con Némesis y también con el título *Upis*, véase Farnell (1896: 2. 487-496).

⁵⁷ Según Kowalzig (2007: 281 y 285) Ártemis era la autoridad sagrada central en los asuntos de Lusos, y el epíteto Ἡμέρη era exclusivo de esta ciudad.

de la diosa en la región de Arcadia,⁵⁸ y sus gestos constituyen actos fundadores de una nueva era cultural de Ártemis. Su agradecimiento sobrepasa largamente el gesto individual, en la medida en que concierne en adelante a una comunidad entera, consagrada a la celebración de la diosa en sus nuevos templos.

Es sumamente significativa la mención del mito de las Prétides en el *Himno*, ya que es evidente que el poeta sigue aquí la *Oda* 11 de Baquilides (otro raro ejemplo en que Ártemis aparece como diosa de la ciudad),⁵⁹ que atribuye a Ártemis la curación de las muchachas y no a Melampo, que es la versión tradicional del mito (Burnett, 1985: 108-109; Seaford, 1988: 120; Kowalzig, 2007: 274-275). La atribución de la curación de las hijas de Preto a la diosa obedece a la intención del poeta de realzar el poder cívico, efecto que es reforzado en la *Oda* con un mito secundario en que una ciudad (Tirinto) es milagrosamente creada (Burnett, 1985: 109; Seaford, 1988: 132) por los Cíclopes (*Oda* 11.73-79), por voluntad de Zeus para poner fin a las disensiones de los Abántidas (*Oda* 11.69-81).⁶⁰ Hay, entonces, una asociación de Ártemis con Zeus: “The goddess who tames wildness has been brought into association with the Zeus who ends dissension because the city itself, through its king and its cults, is the answer to impiety, madness, and bestiality” (Burnett, 1985: 113).

En los vv. 37 y 39 de la *Oda* se aplican a Ártemis los epítetos ἀγροτέρα “cazadora” y Ἡμέρα “la amable”, pero también “la que amansa”, título que se encuentra en inscripciones en Lusos (Seaford, 1988: 121 n. 16). La diosa aparece aquí como civilizadora; al curar a las Prétides con la anuencia de Hera, posibilita que vuelvan a su estado de doncellas listas para el matrimonio, que es el papel fundamental de las mujeres en la vida de la *pólis*.⁶¹

⁵⁸ Según Vamvouri Ruffy, Calímaco se inscribía en una tradición que tiene a este rey por fundador de muchos templos de la diosa, en Sición, Argos, etc. (2004: 264, n. 172).

⁵⁹ La consideración de Ártemis como diosa de ciudad puede deducirse de los vv. 115-117 de la *Oda*, que permite suponer que el culto de Ártemis Agrotera era considerado en Metaponto el principal culto de la ciudad: σὸν δὲ τύχη / ναίεις Μεταποντιον, ὃ χρυσέα δέσποινα λαῶν “con fortuna habitas Metaponto, ¡oh áurea señora de pueblos!” (Petrovic, 2007: 201). Cf. Kowalzig (2007: 291-297).

⁶⁰ Ver nota 21 en § 2.2.1.2.2 de este capítulo.

⁶¹ Seaford (1988: 127-128) considera que Ártemis y Hera representan dos estadios de la vida femenina y que combinan la continuidad de la comunidad civilizada, mediante la conversión de niñas en esposas de ciudadanos, transición vital para la supervivencia de la ciudad. “At the religious level, we can say that rituals such as the Argive Heraia and the Attic Brauronia, belonging as they do to the polis, express the collective incorporation of true born girls as brides-to-be for citizens, and thereby form a symbolic element of the process by which the polis ensures its permanent identity through constant reproduction.” Según Calame (2001: 116) “the account of this legend given by Bacchylides... signifies perfectly the passing from the virginal state, protected by Artemis, to that of a married woman, protected by Hera, as also from the state of wildness which refers metaphorically in ancient Greece to adolescence, to the state of civilization for the girl referred to by marriage.”

2.2.2.3.3. El santuario por excelencia: Éfeso

Finalmente, el *Himno* se desplaza a Éfeso para asistir a otro acto fundador, el 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 asemejaba 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)⁶² 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 (πρύλιν, v. 240), seguida de una danza coral (κύκλω...χορὸν εὐρύν, vv. 241-242) cuyo eco “corrió hacia Sardes y el país berecintio” (ἔδραμε δ’ ἤχω/ Σάρδιας ἔς τε νομὸν Βερεκύνθιον, vv. 245-246).⁶³ 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), llevada a cabo en sitios bien conocidos por sus santuarios de Ártemis (Delos, Pítane, Limnas, Alas Arafénides); la danza de las ninfas se convierte así en modelo mítico o *aition* para la danza cultural de las Amazonas (Bing & Uhrmeister, 1994: 30-31) y para el *Artemision*, cuyos cimientos se echaron en torno a la βρέτας: κείνο δέ τοι μετέπειτα περὶ βρέτας εὐρὸν θέμειλον / δωμήθη, “más tarde en torno de aquella imagen se construyeron amplios cimientos”, vv. 248-249.⁶⁴ Se establece una nueva relación entre el coro de las Ninfas y el coro de las Amazonas, que constituye la base del santuario; así como Helios contempla el coro de Ninfas (vs. 181-182), Eos no contemplará nunca un templo más divino (θεώτερον, v. 249)⁶⁵ y más rico:

⁶² La palabra βρέτας se usa frecuentemente en la tragedia para la imagen de un dios hecha de madera; en Eurípides, *Ifigenia en Táuride* vv. 1475-85 se usa para la imagen de Ártemis que Orestes e Ifigenia llevan a Ática desde el Quersoneso Táurico (Stephens, 2015: 152). Para la imagen de Ártemis Efesia, véase LiDonnici (1992).

⁶³ Petrovic (2007: 214-215) considera que este verso alude a la difusión del culto de Ártemis Efesia.

⁶⁴ θέμειλον es una variante de θεμείλιον, que en su forma plural aparece reiterado en los vv. 57, 58 y 64, aludiendo a la actividad de Apolo como fundador y constructor de los cimientos de las ciudades, y del altar de Ortigia, en cuya construcción fue ayudado por Ártemis (*Himno a Apolo*, vv. 55-64). θεμείλια... εὐρέα aparece en el *Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 254-255 y 294-295 relacionado con la fundación del santuario de Delfos.

⁶⁵ θεώτερον “divino” es el adjetivo que se aplica al coro de colonos de Cirene que Apolo contempla en el *Himno a Apolo* de Calímaco (v. 93) (Petrovic, 2007: 215). Aparece también en *Odisea* 13.111 referido a un portal en una cueva de las ninfas usado sólo por los dioses (Stephens, 2015: 96).

“superaría a Pito fácilmente” (ῥέα κεν Πυθῶνα παρέλθοι, v. 250).⁶⁶ De esta forma, la perspectiva temporal une pasado, presente y porvenir, ya que desde el pasado de su fundación, se augura al santuario un destino aún más glorioso que el del templo de Apolo en Delfos (vv. 249-250). A través de esta anticipación, se evidencia el gran alcance del gesto fundador de las Amazonas, extensible al interés colectivo de la comunidad: Ártemis no será simplemente una diosa venerada por el círculo restringido de las mujeres guerreras, sino una figura popular y honrada por un gran público de fieles.

La diosa de Éfeso era una mezcla de Ártemis griega y Cibeles, con amplias y numerosas funciones: era una deidad de la vegetación, señora de las fieras, dadora de vida y diosa de ciudad. Era venerada como πρωτοθρονία, es decir, como la diosa “entronizada en lo más alto”.⁶⁷ De hecho, todos los nombres de culto bajo los cuales es venerada en Éfeso son significativos como prueba de la importancia de su culto: προεστῶσα τῆς πόλεως ἡμῶν Θεός (“Diosa protectora de nuestra ciudad”), προκαθηγεμῶν τῆς πόλεως (“conductora de la ciudad”), ἀρχηγέτις (“fundadora”), ἡ πάτριος ἡμῶν θεός (“la diosa de nuestros antepasados”) (Petrovic, 2007: 217). Tenía además una importante función como “salvadora” (*soteira*), que aparece, por ejemplo, en un oráculo dado por Apolo (siglo II d.C.), recomendando a los ciudadanos de Sardes dirigirse a Ártemis Efesia para librarse de la peste.⁶⁸

De esta forma, el santuario adquiere un lugar especial en el *Himno*, ya que le se dedica gran parte de la sección final de la parte descriptivo narrativa (vv. 237-258). Ese lugar revela sin duda la gran importancia que tenía Éfeso en el culto en la época helenística. En efecto, el *Artemision* era el centro religioso más importante de Ártemis oriental, y ya había extendido

⁶⁶ Según Petrovic (2007: 212), Éfeso es comparado con Delfos no sólo por el motivo de la rivalidad entre hermanos, sino también por la naturaleza del culto de Ártemis: Delfos tenía un importante rol en la colonización griega, y Apolo, como líder de los colonos, era considerado dios principal de las ciudades fundadas. En el *Himno a Apolo* de Calímaco el dios aparece como líder de los colonos en general (vv. 55-57) y como líder de los colonos en Cirene (65-68). Véase *supra* n. 58 en § 2.2.2.3.2.

⁶⁷ En el *Himno*, el epíteto Πρωτόθρονε aparece en el v. 228, casi al comienzo de la sección dedicada a su culto (ver *supra*, § 2.2.2.3.1). Ese epíteto se le aplicaba en el *Artemision*; significaba que se la consideraba suprema en poder y lugar divino (Farnell, 1896: 2.480).

⁶⁸ En esa inscripción se recomienda fabricar una copia fiel de la estatua de la diosa efesia y consagrarla en el templo de la ciudad; de esa forma Ártemis Efesia los librará de la peste. El texto del oráculo decía: [Ἀρ]τεμιν εὐφάρετρειαν ἐμῆς γενεῆς γεγαυῖαν / [π]άσης γὰρ πόλιος προκαθηγέτις ἐστὶ γενέθλης / μαῖα καὶ αὐξήτειρα βροτῶν καρπῶν τε δότεира: “Ártemis con hermosa aljaba, nacida de mi familia. /De toda la ciudad es guía, partera en el nacimiento,/ nodriza y acrecentadora de los mortales y dadora de frutos” (SGO 03/02/01, 2-4, citado por Petrovic, 2007: 167-168 y 217-218).

su influencia a todo el mundo antiguo, evidenciada en el culto de Ártemis Efesia,⁶⁹ desde el interior de Anatolia hasta el oeste, en Marsella (Petrovic, 2007: 218; Farnell, 1896: 2.480 y ss.).⁷⁰ No sólo era un centro de culto de la diosa, sino también un importante centro económico (como banco, tesoro y latifundio); era además considerado una de las maravillas del mundo antiguo. Éfeso, en tanto, era en el siglo III a.C. una de las ciudades líderes en Asia como poder político y económico (Petrovic, 2007: 217).⁷¹

Como santuario importantísimo del culto de Ártemis, que irradia su influencia a todo el mundo mediterráneo, recibe la protección especial de la deidad: en los vv. 251-258 se relata el ataque cimerio a Éfeso bajo el liderazgo de su rey Lígdamis (s. VII a.C.), calificado como ὕβριστής (“soberbio”, v. 252), y sus acciones como ἡλαίνων (“divagando”, v. 251). Su falta es severamente castigada por la diosa, cuyo arco siempre está listo para defender Éfeso (Ἐφέσου γὰρ ἀεὶ τεὰ τόξα πρόκειται, v. 258).⁷² Nuevamente aparecen indisolublemente ligados los motivos de diosa justiciera y diosa de ciudad, unidos a través del arco, que es también emblema de la diosa cazadora.

2.2.2.3.4. El Coro (II)

El motivo del coro se convierte en principio organizador del poema (Bing & Uhrmeister, 1994: 31). Desde el comienzo del *Himno* se hace presente, primero en el verso 3 en que es mencionado como una de las ocupaciones de Ártemis, junto con la caza y las montañas, y

⁶⁹ Según Farnell (1896: 2.480) el culto de Ártemis Efesia era un ejemplo conspicuo de la fusión de ideas religiosas de Este y Oeste, conocido en todas las ciudades griegas, y con sede en gran cantidad de ciudades asiáticas, como Pérgamo, Esmirna, Sardes, Cízico, etc.

⁷⁰ En una inscripción de la época imperial los habitantes de la ciudad afirman que su diosa era venerada no solamente en Éfeso, sino también entre los griegos y los bárbaros en todas partes, y en todas partes estaban localizados sus santuarios, templos y altares: Θεὸς Ἄρτε[μης οὐ μόνον] ἐν τῇ ἑαυτῆς πατρίδι τιμᾶται (...) [ἀ]λλὰ καὶ παρὰ [Ἑλλησίν τε καὶ [β]αρβάρ[ο]ις, ὅ[σ]τε παν[ταχοῦ ἀνεῖσθαι αὐτῆς ἱερὰ καὶ τιμῆ, ναοὺς δὲ] αὐτῇ τε εἰδρῶσθαι καὶ βωμοὺς “La Diosa Ártemis no sólo es venerada en su patria (...) sino también entre los helenos y los bárbaros, de manera que en todas partes se consagran sus sacrificios y santuarios, y se constuyen sus templos y altares”. También Pausanias 4.31.8 afirma que Ártemis Efesia era conocida en todas las ciudades de Grecia: Ἐφεσίαν δὲ Ἄρτεμιν πόλεις τε νομίζουσιν αἱ πᾶσαι καὶ ἄνδρες ἰδίᾳ θεῶν μάλιστα ἄγουσιν ἐν τιμῇ “Todas las ciudades veneran a Ártemis Efesia y algunos hombres en privado es a la que más veneran entre los dioses” (Petrovic, 2007: 218).

⁷¹ Para la estrecha relación entre Arsínoe II y Éfeso, y su posible relación con el *Himno a Ártemis*, ver Stephens (2015: 19-20).

⁷² La defensa del templo por Ártemis recuerda el pasaje del *Himno a Delos*, vv. 171-187, en que Apolo profetiza la defensa de su templo en Delfos contra los galos. La derrota de estos en el año 278 a.C. fue explicada por una epifanía del dios Apolo (Petrovic, 2007: 211) Véase § 2.2.3.4.1 del capítulo sobre el *Himno a Delos*. Sobre el ataque de los cimérios a Éfeso véase Petrovic (2007: 210-211).

luego los vv. 13-14 en que pide “sesenta Oceaninas en coro, todas de nueve años, todas aún niñas sin ceñidor”, δὸς δέ μοι ἐξέκοντα χορίτιδας Ὀκεανίνας, /πάσας εἰνέτεας, πάσας ἔτι παῖδας ἀμίτρους. Según Hesíodo, “ellas, sobre la tierra, crían a los jóvenes para varones, con Apolo soberano y los ríos” αἱ κατὰ γαῖαν /ἄνδρας κουρίζουσι σὺν Ἀπόλλωνι ἄνακτι /καὶ Ποταμοῖς (*Teogonía*, vv. 346-348). A mitad del *Himno* (vv. 170-182) reaparece en el coro divino de las Ninfas que rodean a Ártemis en círculo (ἡνίκα δ’ αἱ νύμφαι σε χορῶ ἔνι κυκλώσονται “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.⁷³

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,⁷⁴ pasa a centrarse en lo que gira en torno a ella: las ninfas y heroínas que la acompañaran 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. 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.”⁷⁵ Aquí la diosa deja de ser sujeto de la acción y pasa a ser destinataria de la veneración humana.⁷⁶ 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 θέμειλον / 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

⁷³ Para la forma circular de los coros que se mueven en torno a un centro, cf. Calame (2001: 34-38).

⁷⁴ La representación de la diosa en el arte la muestra generalmente en movimiento, incluso al lado de dioses que aparecen con aspecto reposado. Cf. Petrovic (2007: 228 y n. 162).

⁷⁵ 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).

⁷⁶ Ver § 2.2.2.3 de este capítulo.

permanente (Petrovic, 2007: 242). Hay una importante asociación entre la danza llevada a 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. En ambos ella siempre está presente. 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 ἡ Ἄρτεμις οὐκ ἐχόρευσεν; “¿pues dónde Ártemis no bailó en coro?” (Esopo *Proverbios* 9 citado por Calame, 2001: 91).⁷⁷

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 Ἴππῶ / ἀκλαυτὶ περὶ βωμὸν ἀπείπατο κυκλώσασθαι)· “y no rehuséis el coro anual (pues tampoco Hipo se negó sin llanto a danzar en torno al altar)”, vv. 266-267.

El motivo del coro tiene una doble implicación: por un lado, la organización del poema; por otro, la ubicuidad y cantidad de los coros, y el sol que alarga el día para mirarlos, prefiguran el poema que no termina nunca.

2.2.2.3.5. Ártemis y los puertos

Una nueva invocación precede al cierre del *Himno*: πότνια Μουνιχίη λιμενόσκοπε χαῖρε, Φεραίη “soberana Muniquia, protectora de puertos, salud, Ferea” (v. 259). Esta invocación se relaciona directamente con la última función asignada por su padre: καὶ μὲν ἀγυιαῖς / ἔσση καὶ λιμένεσσιν ἐπίσκοπος “y serás guardiana de los caminos y de los puertos” (vv. 38-39), y como previamente en el parlamento de Zeus, es ubicada en último lugar. El epíteto Muniquia, según el escoliasta, se referiría a un templo de Ártemis en Ática, descrito por Pausanias 1.1.4 como cercano al puerto y santuario de Ártemis *Bendis*.⁷⁸ Λιμενόσκοπε (“protectora de puertos”) apoya esta identificación. Según Estrabón 14.1.20, sin embargo, había un templo de Ártemis Μουνιχία, fundado por Agamenón en Pygela sobre la costa Efesia. Es posible que Calímaco quisiera aludir a ambos centros de culto

⁷⁷ Ver *supra*, § 2.2.1.5 y nota 29.

⁷⁸ Para Bendis como forma tracia de Ártemis, véase Farnell (1896: 2.474).

(Stephens, 2015: 156). Φεραΐη “Ferea” alude al culto de Ártemis en Feras, el principal culto de la diosa en Tesalia, que se expandió a Argos, Acarniana y Sición, y cuya estatua representaba a Ártemis a caballo y con una antorcha en la mano, en forma similar a la imagen de la diosa Bendis en el Pireo (Farnell, 1896: 2.475-476).

2.3. Cierre y petición

En la parte final del *Himno*, antes de despedir a la diosa, el poeta incluye cuatro advertencias temibles:

μή τις ἀτιμήσῃ τὴν Ἄρτεμιν (οὐδὲ γὰρ Οἰνεΐ βωμὸν ἀτιμάσαντι καλοὶ πόλιν ἦλθον ἀγῶνες),	260
μηδ' ἐλαφηβολίην μηδ' εὐστοχίην ἐριδαίνειν (οὐδὲ γὰρ Ἀτρεΐδης ὀλίγω ἐπὶ κόμπασε μισθῶ),	
μηδέ τινα μνᾶσθαι τὴν παρθένον (οὐδὲ γὰρ Ὠτος, οὐδὲ μὲν Ὠαρίων ἀγαθὸν γάμον ἐμνήστευσαν),	265
μηδέ χορὸν φεύγειν ἐνιαύσιον (οὐδὲ γὰρ Ἴππῶ ἀκλαυτὶ περὶ βωμὸν ἀπείπατο κυκλώσασθαι)· χαῖρε μέγα, κρείουσα, καὶ εὐάντησον ἀοιδῆ.	

Que nadie deshonre a Ártemis (pues los hermosos certámenes no fueron a la ciudad de Eneo, que deshonró su altar), no compitáis (con ella) en la caza del ciervo ni en el tiro al blanco (pues el Atrida se jactó, no con pequeño precio), y que ninguno corteje a la virgen (pues ni Oto ni Orión consumaron una boda feliz), y no rehuséis el coro anual (pues tampoco Hipo se negó sin llanto a danzar en torno al altar). Salud, soberana, y encuentra graciosamente mi canto (*Himno a Ártemis*, vv. 260-268).

Estas advertencias están dispuestas de modo que la primera y la última están relacionadas con el culto: μή τις ἀτιμήσῃ τὴν Ἄρτεμιν “que nadie deshonre a Ártemis”, v. 260; y μηδὲ χορὸν φεύγειν ἐνιαύσιον “no rehuséis el coro anual”, v. 266; en tanto que las dos internas se relacionan con la caza y la virginidad: μηδ' ἐλαφηβολίην μηδ' εὐστοχίην ἐριδαίνειν, “no compitáis con ella en la caza del ciervo ni en el tiro al blanco”,⁷⁹ v. 262; y μηδέ τινα μνᾶσθαι τὴν παρθένον “que nadie corteje a la virgen”,⁸⁰ v. 264 (Bing & Uhrmeister, 1994:

⁷⁹ En Sófocles, *Electra* 566-576, se explica el incidente de cacería por el cual Agamenón ofendió a la diosa. Ἐριδαίνειν figura en *Odisea* 21.31, cuando los pretendientes intentan prohibir a Odiseo que compita con el arco.

⁸⁰ Μνᾶσθαι aparece en *Odisea* 1.39, cuando Zeus recuerda el mandato de los dioses a Egisto para que no mate a Agamenón ni pretenda a su esposa, y en *Odisea* 14.91, en relación con el incorrecto cortejo de los pretendientes a Penélope, descripto por Eumeo.

34). Estos *exempla* terribles contrastan con la imagen de la diosa niña al principio del *Himno*.⁸¹

El saludo final χαῖρε μέγα, κρείουσα, καὶ εὐάντησον ἀοιδῆ “Salud, soberana, y encuentra graciosamente mi canto”, v. 268, está polarizado sobre el canto, rasgo típico de los *Himnos Homéricos*.

2.4. El poema infinito

La estructura del poema, contra lo que se afirmaba tradicionalmente, no es lineal y abierta, sino cíclica y cerrada (Petrovic, 2007: 193 y ss.). En efecto, hay motivos que configuran el *Himno* de esta forma.

El primer motivo, que ya mencionamos, es el coro, mencionado, como ya dijimos, en los vv. 3, 13, 170, 241-242, y 266-267. El otro motivo es el canto (ἀοιδή), que aparece mencionado en el v. 1 (οὐ γὰρ ἔλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι, “pues no es fácil de olvidar para los que cantan”), nuevamente en el v. 137 (μέλοι δέ μοι αἰὲν ἀοιδή· “que el canto siempre sea mi ocupación”), en el v. 186 ἀείσω (para aludir al canto que dedicará a la diosa) y finalmente en el v. 268 (χαῖρε μέγα, κρείουσα, καὶ εὐάντησον ἀοιδῆ, “salud, soberana, y encuentra graciosamente mi canto”). La palabra ἀοιδή al final nos remite una y otra vez al principio y al medio del *Himno*, donde se pide que el canto sea “siempre” ocupación del poeta. Esto, unido al tema del canto que se funde con el *Himno* presente (ver p. 12-14), conforman un *Himno* perpetuo que nunca se detiene.⁸²

Esto se ve en otros detalles: en el Olimpo, Heracles siempre espera la llegada de la diosa (τοῖος γὰρ ἄει Τιρύνθιος ἄκμων / ἔστηκε πρὸ πυλέων ποτιδέγμενος “pues tal el yunque

⁸¹ Según Vamvouri Ruffy (2004: 56) esta sección consiste en una serie de peticiones a los hombres en general, relacionadas con la veneración de la diosa, que aproximan al *Himno* a los himnos culturales epigráficos, específicamente el *Peán* de Filodemo, aunque difiere en que las del *Peán* refieren a un culto identificado específicamente, en tanto que en el *Himno a Ártemis* las peticiones asumen un carácter general: “les demandes que le locuteur adresse aux hommes ont un caractère général, dépassant les limites d’un culte et d’une occasion précise” (Vamvouri Ruffy, 2004: 57).

⁸² Según Petrovic (2007: 242) la relación por medio del tema del canto entre los tres versos núcleo del poema (vv. 1, 137 y 268) debe entenderse como una referencia al poema mismo y como una señal de que este poema no se detiene, o sea, que tiene una composición cíclica, mediante la cual será remitido en el final otra vez al principio y al medio.

tirintio siempre se paró ante las puertas recibéndolo”, vv. 146-147), mientras los dioses “se ríen incesantemente de él” ἐκείνω / ἄλληκτον γελώωσι, vv. 148-149.⁸³

Hay una conexión también entre lo que sucede con quienes olvidan a Ártemis, por ejemplo Eneo, mencionado en los vv. 261-262, y el olvido que no pueden permitirse los que cantan (v. 1), y entre los ejemplos de los impíos al final del *Himno* con la ciudad de los injustos en la parte media del poema (vv. 122-128); también la defensa de Éfeso con su arco (v. 258) remite a la ciudad de hombres justos en los vv. 129-135, mientras que el ejemplo de Lígdamis que quiso atacar Éfeso, se vincula a través de la exclamación ἄ δειλὸς βασιλέων, ὄσον ἦλιτεν (“ah desdichado rey, ¡cómo te extraviaste!”, v. 255) con el v. 123, en que se alude a los hechos “impíos” (ἀλιτήμονα) de la ciudad de hombres injustos.

Por otro lado, las invocaciones de los vv. 110 (Ἄρτεμι Παρθενίη Τιτυοκτόνε “Ártemis Partenía Matadora de Ticio”) y 225-226 (πότνια πουλυμέλαθρε, πολύπτολι, χαῖρε, Χιτώνη / Μιλήτῳ ἐπίδημε “Señora de muchas moradas y de muchas ciudades, salud, Quitona, residente de Mileto”), y la plegaria de los vv. 136-137 (πότνια, τῶν εἶη μὲν ἐμοὶ φίλος ὅστις ἀληθής, / εἶην δ' αὐτός, ἄνασσα, μέλοι δέ μοι αἰὲν ἀοιδή “Señora, que sea de estos quienquiera que sea mi amigo verdadero,/ que sea yo mismo soberana, y el canto siempre sea mi cuidado”) ubicada en el centro del poema, constituyen otras tantas oportunidades de cerrar el *Himno*, que se frustran con su continuación y se convierten en transiciones a otros temas. Finalmente, la invocación del v. 259 (πότνια Μουνιχίη λιμενοσκόπε, χαῖρε, Φεραίη “Soberana Muniquia, protectora de puertos, salud, Ferea”) conduce al cierre.

El tema del coro en círculo de las ninfas, con Helios que prolonga el día por detenerse a contemplarlo, el de las Amazonas que con el tiempo dio origen a Éfeso y de Hippo que no quiso integrar el coro anual se integra en el motivo del círculo relacionado con la estructura cíclica del poema, que, como el coro de las Ninfas, sucede una y otra, y otra vez, en todas partes.

⁸³ Para un análisis de los tiempos verbales del *Himno* que corrobora el tema del canto incesante, cf. Petrovic (2007: 235-243).

2.5. Ocasión

Si bien no existen en el *Himno* referencias a una ocasión específica, hay ciertos indicadores que podrían señalar una posible *performance*. La palabra χορός en el verso 4 podría tener relación con una ocasión presente, en tanto que el plural ὑμνέομεν del v. 2 podría indicar que un coro recita o canta el *Himno* (McLennan, 1970: 29). Asimismo, en las advertencias finales (que evocan recomendaciones culturales), la sugerencia de no deshonrar a Ártemis, y la consecuencia que hacerlo implicó para Eneo (οὐδὲ γὰρ Οἰνεῖ / βωμὸν ἀτιμάσσαντι καλοὶ πόλιν ἤλθον ἀγῶνες, “pues los hermosos certámenes no fueron a la ciudad de Eneo, que deshonró su altar”, vv. 260-261), así como la recomendación de no rehusar el coro anual (χορὸν φεύγειν ἐνιαύσιον, v. 266) podrían estar vinculados con una *performance* en ocasión de una competencia (¿anual?) en honor de la diosa, acompañada de coros.

El uso de la segunda persona para dirigirse a la diosa sugiere una ocasión cultural, en tanto que la auto-referencia del poeta podría significar la presencia del poeta como corego.

Petrovic (2007: 219-220 y n. 111) consigna que la actividad misionera del santuario en Éfeso no se limitó a la difusión del culto, sino que aparentemente dedicaron esfuerzos a difundir la gloria de Ártemis mediante la poesía: Alejandro Etolo, contemporáneo de Calímaco, informó que los efesios habían dedicado a varios poetas famosos una serie de varios poemas sobre Ártemis para la dedicación del nuevo santuario de la diosa. Petrovic cita además a Legrand (1901: 312), que consideró que el *Himno a Ártemis* de Calímaco pudo haber sido escrito para esa celebración, lo cual no le parece inverosímil, dado el importante lugar que ocupa Éfeso en el *Himno*. Incluso la detallada descripción de la danza de las Amazonas en el poema puede interpretarse no sólo como *aition* de los ritos efesios, sino también como una referencia a la danza contemporánea en el culto de Ártemis Efesia. Si bien no es posible determinar si el *Himno* fue escrito para Éfeso, Petrovic sostiene que hay razones suficientes para suponer que en el poema se elogia con especial atención el culto de la diosa en Asia Menor.

2.6. 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*; 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.

Me parece interesante 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.⁸⁴ En efecto, según Calame (2001) el coro (en 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 *choregos* era frecuentemente ayudada en su rol como conductora del grupo por una persona mayor, generalmente el compositor de los cantos interpretados por el coro.⁸⁵

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

⁸⁴ Según Calame (2001: 224 y n. 66) la función educativa del coro, cuya forma es circular, podría apreciarse en la expresión *ἐγκύκλιος παιδεία*.

⁸⁵ Esta jerarquía se encontraba en más o menos 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. Cf. Calame (2001: 259 y n. 184)

perpetuamente y mantener esa sociedad con sus roles y estatus genéricos diferentes. En las sociedades tribales espartanas el proceso de la iniciación tribal estaba enteramente orientado a la procreación, y constituía un sistema coherente del cual dependían la supervivencia y perpetuación de la sociedad que lo promovía (Calame, 2001: 262 y n. 190).⁸⁶

Esta importante función del coro en Grecia 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,⁸⁷ se ve reflejado en el mito de las Prétides (vv. 233-236). Aún adolescentes (κοῦραι) las Prétides parecen estar bajo la protección de Ártemis,⁸⁸ por lo que sólo 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.⁸⁹ 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” (Ἡμέρα) (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.⁹⁰

⁸⁶ 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 iniciación tribal y dieron un sello religioso a sus distintas etapas (Calame, 2001: 264).

⁸⁷ Cf. la historia de Polimela arrebatada por Hermes de un coro de Ártemis (*Ilíada* 16.180-186) o el relato que finge Afrodita para engañar a Anquises (*Himno Homérico a Afrodita* 5, vv. 117-127). Se ve también en la historia de Acontio y Cidipe (*Aitia* III, fr. 67ss. 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.

⁸⁸ Como “Señora de los animales” (Πόρνια 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 Bremmer (1994: 17).

⁸⁹ 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.”

⁹⁰ Su papel fundamental en la iniciación de los jóvenes estaría directamente aludido en su epíteto de *Soteira* (“Salvadora”), ya que su rol iniciador “salvaba” a la comunidad de la extinción a través del acceso de nuevos miembros (Bremmer, 1994: 17). Para la importancia de esta transición en relación con la continuidad de la

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 contemplándolas, 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 (*Odisea* 6.102-109).

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 ἑταίρας; “¿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 ἑταρίσσαι “a Cirene elegiste como compañera” (v. 206); καλήν Ἀντίκλειαν ἴσον φαέεσσι φιλήσαι “a la hermosa Anticlea quisiste igual que a tus ojos” (v. 211); ἤνησας δ' ἔτι πάγχυ ποδορρόρην 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.⁹² Las palabras ἑταῖρος 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).

Sea este el caso o no, creo importante tener en cuenta 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, 1994: 25). Su rol de civilizadora es ejercido también a través del coro, institución fundamental para la preservación de la comunidad.

3. Conclusión

Hemos visto que en el *Himno a Ártemis* se describe, en forma sumamente rica, la evolución de la diosa desde niña pequeña a potencia Olímpica plena y tanto benéfica como temible.

⁹² Para las especiales relaciones de compañerismo y afecto que unen a los miembros de un coro lírico, cf. Calame (2001: 33 y 244-255, especialmente 252-253 para el caso de Ártemis).

Sus funciones comportan también el de diosa de ciudad, un aspecto casi ausente en la literatura griega pero muy importante en el culto, sobre todo en Asia.

En el período helenístico, cuando las ciudades de la región oriental del Mediterráneo se colocaron en el centro, también Ártemis es colocada en el centro, debido a su importancia como gran diosa de las ciudades asiáticas. Con la reubicación del centro del mundo griego de Oeste a Este⁹³ ganan en importancia los cultos que en la época clásica eran considerados sólo como marginales. En este sentido se puede ver el comienzo del *Himno* como una interpretación de los orígenes del culto de Ártemis y como una explicación de su desarrollo hacia lo que se había convertido en la época helenística (Petrovic, 2007: 221). Según Petrovic (2007: 221 y ss.) el *Himno* es un gran *áttion* de la diosa de ciudades, que se incorpora a la literatura a través de él. Al incluir en la última parte del *Himno* los distintos lugares de culto de Ártemis, diseminados por todo el mundo helénico (que remiten al epíteto *πολυωνυμίην* del verso 7), Calímaco incorpora a la imagen literaria de la diosa su dimensión cultural y religiosa en el siglo III a.C., y adapta la Ártemis de la literatura a la Ártemis del culto contemporáneo. Al no enfocarse solamente en un mito o culto de la diosa, e incluir gran cantidad de leyendas y lugares de culto, el poeta intenta trazar un cuadro completamente abarcador de Ártemis, adoptando una perspectiva marcadamente panhelénica (a semejanza de los *Himnos Homéricos*). No se trata de un juego literario con el mito, sin interés alguno en las tendencias religiosas de su época, ni de una invención excéntrica y juguetona, como ha asegurado repetidas veces la crítica tradicional, e incluso falta de unidad y de sustancia, como la diosa cantada,⁹⁴ sino de la vinculación profunda con la realidad de su tiempo, con la que puede plasmar la importancia de Ártemis como diosa protectora y principal en numerosas ciudades griegas, desde el Oeste a Asia Menor. Según Vamvouri Ruffy la poesía de Calímaco, al igual que ciertos himnos culturales epigráficos, es una poesía particularmente anclada en el presente: “Elle cherche à établir des relations explicites entre la réalité politique, le passé récent et le passé primordial, en vue de renforcer et valoriser cette réalité” (2004: 54).

⁹³ Para el cambio de centro del mundo griego de Oeste a Este, cf. Petrovic (2007: 221, 2010: 221-222) y especialmente Acosta-Hughes & Stephens (2012: 148-203)

⁹⁴ Para Vestrheim (2000: 75) la diosa que se muestra en el *Himno* es sólo un agregado de tradiciones, una suma de un episodio a otro, que no dan sentido a una visión de la esencia de la diosa: “– because there is no such thing.”

Como sostiene Petrovic (2007: 221-222; 2010: 223-227), la representación literaria de la diosa necesitaba ser renovada y corregida para incluir su importantísimo rol de “señora de las ciudades”. Para lograrlo, Calímaco escribe un nuevo *Himno Homérico*. Es sabido que la caracterización de los dioses en los himnos es muy importante e influyente para su retrato en la literatura griega. “Along with the epics, the *Homeric Hymns* literally created the Panhellenic personalities of divinities”.⁹⁵ En el *Himno a Ártemis*, el poeta recrea el carácter canónico de la diosa para adecuarlo a la realidad cultural, y reelabora los textos de sus predecesores. “He is writing himself in the Homeric tradition and is bestowing on Artemis a portrayal worthy of her status and significance” (Petrovic, 2010: 226).

A su vez, el poeta cumple otra función. Al definir los elementos de su relato a partir de una perspectiva contemporánea, el hablante inscribe este relato en un campo histórico. El procedimiento del poeta de enumerar los honores rendidos a la diosa en lugares tan distantes, vinculados todos por el mito (y el rito) en un *continuum* temporal pasado/presente/futuro, se relacionaría con la política cultural de los Ptolomeos:

La mention systématique des actes de dévotion des mortels peut être mise en parallèle avec le projet politique des Ptolémée de maintenir en Égypte, et à Alexandrie en particulier, l’héritage culturel de la Grèce métropolitaine. La démarche de Callimaque ne relève pas uniquement d’une nostalgie du passé culturel et religieux grecs, mais d’une attitude typiquement coloniale, symptomatique de ceux que s’enracinent dans un nouveau territoire. (Vamvouri Ruffy, 2004: 260).

La abundancia de cultos y de ofrendas enumeradas en el *Himno* da una idea de la autoridad extendida de la diosa en un nivel panhelénico. De esta forma se sitúa al receptor del poema (habitante de Alejandría) en la sucesión de un linaje del cual en adelante él formará parte, y se produce una relación implícita entre él y el mundo griego representado. Ese procedimiento puede equipararse a la política cultural y religiosa de los Ptolomeos que aspira a favorecer la implantación de las prácticas rituales griegas en Egipto, a mantener las relaciones con la cultura griega clásica y a recuperar una parte de su auge cultural. Así, el emigrante griego podía encontrar en Egipto los referentes políticos, culturales y religiosos necesarios para el mantenimiento de su identidad helénica (Vamvouri Ruffy, 2004: 260, 281 y 290). Asimismo, la presentación de Ártemis en forma panhelénica, con sus santuarios

⁹⁵ Petrovic (2010: 222 y n. 52). Sobre la importancia de los textos poéticos en la caracterización de los dioses griegos, véase Burkert (1985: 119-125).

diseminados en todo el mundo conocido, contribuye a mostrarla en la forma cosmopolita que efectivamente tiene en el culto.

Un *Himno* nuevo que mostrara la imagen completa de la diosa era necesario. El deber del poeta, que es el transmisor de las pautas culturales de la sociedad, es recoger la realidad de los numerosos cultos de la poderosa deidad, sumamente popular, e incorporarla al acervo cultural griego: ese importantísimo aspecto del poder divino de Ártemis no debe olvidarse. De esta forma el poeta entiende su canto (v. 137 y ss.), al presentarlo como el carro que lleva a la diosa al Olimpo; él, con la ayuda divina, elabora el *Himno* que consagra su dimensión plena.

El *Himno a Delos*

Se trata del *Himno* más largo de la colección, dedicado a la isla que acogió a la diosa Leto para dar a luz a su hijo Apolo. Delos era un centro de culto panhelénico al menos desde el siglo VI a.C., al que los estados mediterráneos enviaban *theoríai* (delegaciones sagradas, acompañadas por coros) a los numerosos festivales de la isla, principalmente el de *Delia*, celebrado cada cuatro años, y *Apollonia*, anual, ambos en honor de Apolo.¹ Durante su historia Delos fue un frecuente tema de cantos, muchos de los cuales pudieron haber servido como intertextos para el *Himno*. Para el culto de Delos en la época helenística, véase Bruneau (1970: 448-449).

1. Estructura y contenido

1.1 Estructura hímica

Como ya se ha dicho en el capítulo sobre el *Himno a Ártemis*,² el *Himno a Delos* (junto con el *Himno a Zeus*) presenta una estructura tripartita similar a la de los *Himnos Homéricos* y a la de los himnos cultuales epigráficos, a saber: evocación – parte descriptivo-narrativa y petición o saludo final. A continuación presentamos una sinopsis del contenido.³

- Evocación (vv. 1-10):

¹ El festival de *Apollonia* arcaico, llevado a cabo por los jonios, en el que se desarrollaban competiciones en danza y canto y al cual las ciudades enviaban coros, es descrito en los vv. 146 y ss. del *Himno Homérico a Apolo* 3. Tucídides (3.104) dice que esas competiciones cayeron en desuso en el período siguiente, quizá por la dificultad de los tiempos, pero que los estados continuaron enviando coros sagrados a Delos para adorar al dios. Alrededor de 426/5 a.C. Tucídides registra que los atenienses restauraron las competencias en danza, canto y boxeo en la *Apollonia* (que renombraron *Delia*). Las competencias serían quadri-anales, pero podemos asumir que la *Apollonia* se continuaba celebrando anualmente en febrero (Furley & Bremer, 2001: 1.151-152). En 477 a.C. la isla se convirtió en el centro de la Liga Delia, una organización flexible de 150 a 170 estados bajo el liderazgo de Atenas, con encuentros y tesoros ubicados en Delos. Atenas perdió el control de la isla en 314 a.C., “liberada” por los Antigónidas, y esta se convirtió en el centro de la Liga Nesiótica. Luego de la derrota de los Antigónidas por Ptolomeo Soter, aliado con Lisímaco de Tracia, la Liga cayó bajo la influencia ptolemaica. Alrededor de 280 a.C. la Liga aprobó un decreto para celebrar un festival en honor de Ptolomeo Soter, llamado *Ptolemaia*, y para que los estados individuales enviaran embajadores (Stephens, 2015: 158-159).

² Cf. nota 1 pág. 1 de ese capítulo para la estructura de los himnos.

³ Para un análisis de la estructura del *Himno a Delos* véase Schmiel (1987), Bing (1988: 146), Vestrheim (2000) y Vamvouri Ruffy (2004: 45-55 y 115-116).

- Planteamiento del tema del *Himno* por medio de la invocación al propio *thumós* del poeta: la “sagrada Delos, nodriza de Apolo”, y justificación de la elección del tema.

- Parte descriptivo-narrativa (vv. 11-324):
- Alabanza de Delos y preeminencia entre las islas (vv. 11-27)
- Historia de Asteria, isla errante, y anticipación de su cambio de nombre (vv. 28-54)
- Narración del itinerario de Leto (vv. 55-248):
 - Motivo: enojo de Hera (vv. 55-69);
 - Itinerario de Leto a través de Arcadia y Beocia (vv. 70-99): ninfas Melias e invocación a las Musas (vv. 79-88), primera profecía de Apolo (contra Tebas) (vv. 89-98);
 - Recorrido de Leto por Acaya y Tesalia (vv. 100-152): episodio del Peneo y las ninfas Tesálides (vv. 109-152);
 - Itinerario de Leto por las islas (vv. 153-215): segunda profecía de Apolo (sobre Cos y Ptolomeo Filadelfo) (vv. 162-195), recibimiento de Leto por Asteria (vv. 196-214);
 - Acusación de Iris ante Hera (vv. 215-239), palabras irritadas de Hera y rechazo del castigo a Asteria (vv. 239-248);
 - Nacimiento de Apolo y glorificación de Delos (vv. 249-274);
 - Los ritos de Apolo en Delos en el pasado y el presente (vv. 275-324).
- Saludo y cierre (vv. 325-326).

1.2 Estructura temática y formal

El *Himno* consiste en la celebración de Delos vinculada al nacimiento de Apolo, y las circunstancias y consecuencias de este hecho teogónico y cósmico. En efecto, es una nueva teogonía, que está en el origen mismo de las permanentes y frecuentes festividades que tienen lugar en la isla.

La estructura temática del *Himno* se centra en el motivo del círculo, principalmente en relación al tema del coro: el de las islas Cícladas que rodean a Delos, y los de los adorantes que los llevan a cabo en ritos y festivales sobre el suelo de la isla. Esta constituye el centro alrededor del cual giran islas y celebrantes del culto. Su misma situación en el centro de las Cícladas es reminiscente de un altar rodeado por coros de dioses (Furley & Bremer, 2001: 1.145). “L’encerclement de l’île institue un réseau de significations désormais aisées à

répertoire: position centrale et privilégiée, célébration, sacralisation, intégration et socialisation” (Vamvouri Ruffy, 2004: 115).

El nacimiento de Apolo es el eje alrededor del cual gira el poema, y eso puede apreciarse en que las significaciones que se plantean al inicio, y que vuelven a retomarse al final, son mencionadas nuevamente en el nacimiento del dios, como si fueran el momento de instauración de las mismas.

Esta red de significaciones es reunida por el canto del poeta, que imita la forma de círculo en cuyo centro se sitúa la isla. En consonancia con esto el poema tiene una estructura de *ring-composition*, que da una forma anular al *Himno* y por lo tanto la impresión de un canto que nunca termina. El *Himno* comienza y termina con la crianza de Apolo por Delos: Δῆλον Ἀπόλλωνος κουροτρόφον “Delos, nodriza de Apolo” (v. 2), τιθήνης “nodriza” (v. 10) y ἃ Δηλιάς εὔρετο νύμφη /παίγνια κουρίζοντι καὶ Ἀπόλλωνι γελαστὺν “estas cosas las inventó la ninfa de Delos como entretenimiento divertido para Apolo niño” (vv. 323-324). Otros temas paradigmáticos mencionados en la evocación (directamente vinculados con las significaciones que enumera Vamvouri Ruffy, *supra*), además de la crianza y nacimiento del dios, son: el canto (ἄείσεις “cantarás”, v. 1, ἀείση “canta”, v. 7; εὐμνοί “dignas de ser cantadas”, v. 4; Μουσέων, v. 5 y Μοῦσαι, v. 7 “Musas”; αἰοιδῶν “cantos”, v. 5; αἰοιδὸν “cantor”, v. 7; οἶμης “canto”, v. 9), la alabanza (ἤνεσε “alabó”, v. 6, αἰνήση “alabe”, v. 10), la sacralidad (ιερήν “sagrada”, v. 1; ιερώταται “las más sagradas”, v. 3), brillantez o luminosidad (Δῆλον, v. 2, Δῆλος, v. 4, Δήλοιο, v. 8, Δήλω, v. 9; Φοῖβον, v. 5, Φοῖβος, v. 9), y el círculo (Κυκλάδες, v. 3), que comienza a desplegarse luego de la evocación, con ἀμφὶ ἐ...έλισσων “a su alrededor...girando” (v. 13).

Esos temas reaparecen en el acontecimiento capital del *Himno*, el nacimiento (vv. 249-276). El canto (κύκνοι...αἰοιδοί “cisnes...cantores”, v. 249; ἐπήεισαν “cantaron”, v. 251; Μουσάων ὄρνιθες, αἰοιδότατοι πετεηνῶν “pájaros de las Musas, los más melódicos de los que tienen alas”, v. 252; λύρη... χορδάς “a la lira...cuerdas”, v. 253; κύκνοι “cisnes”, v. 254; ἄεισαν “cantaron”, vv. 254 y 255; μέλος “canto”, v. 257); el círculo⁴ (ἐκυκλώσαντο “dieron la vuelta”, v. 250; περὶ Δῆλον “en torno a Delos”, v. 251; τροχόεσσα...λίμνη “lago circular”, v. 261; ἐλιχθεῖς “remolineante”, v. 263); la alabanza (κλήζη “eres celebrada”, v.

⁴ El tema del círculo se continúa en la mención de los coros (χοροὺς, v. 279), que en lo sucesivo llegan a Delos.

276);⁵ sacralidad (ἱερὸν “sagrado”, v. 257; ἀγιωτάτη “la más pura”, v. 275); brillantez o luminosidad, en la anáfora del oro (χρύσεά, χρυσῶ, χρύσειον, χρυσῶ, χρυσέοιο, vv. 260-264; Δῆλον, v. 251, Δῆλε, v. 260, Δήλιος, v. 269), y el tema de la crianza de Apolo (εἶλεο παῖδα “levantaste al niño” v. 264; ἐν δ' ἐβάλευ κόλποισιν “lo pusiste en el seno”, v. 265; γλυκὺν ἔσπασε μαζόν “sorbió el dulce pecho”, v. 274; y finalmente el *leit-motiv*, Ἀπόλλωνος κουροτρόφος, v. 276).

Todos estos *tópoi* son retomados en la parte final del *Himno*, donde se detallan los rituales y festividades que se celebran en la isla luego del nacimiento del dios. La sacralidad (ἱερὰ δράγματα “sagradas gavillas de espigas”, v. 283; ἱερὸν ἄγαλμα “sagrada imagen”, v. 307; θεωρίδος ἱερὰ...νηὸς “ofrendas sagradas del barco mensajero”, vv. 314-315; πρέμνον...ἀγνὸν ἐλαίης “tronco sagrado del olivo”, v. 322); el canto (αἰεῖ...ἀμφιβόητον “siempre...resonante”, v. 303; ὑπαεῖδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος...θεοπρόπος... Ὀλὴν “acompañan con su voz la melodía del viejo licio...el adivino Olén”, v.v. 304-305; ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ “al levantarse la cítara”, v. 312); brillantez o luminosidad (Ἀστερίη, v. 300 y 316; Ἔσπερος, v. 303; Φοῖβω, v. 314; Δηλιάς, v. 323); la crianza de Apolo (ἃ Δηλιάς εὔρετο νόμφη /παίγνια κουρίζοντι καὶ Ἀπόλλωνι γελαστὺν “estas cosas las inventó la ninfa de Delos como entretenimiento divertido para Apolo niño”, vv. 323-324), y se enfatiza especialmente la circularidad, con centro en Delos (o su altar): πᾶσαι δὲ χοροὺς ἀνάγουσι πόλῃες “todas las ciudades te mandan coros” (v. 279); σὲ μὲν περὶ τ' ἀμφὶ τε νῆσοι /κύκλον ἐποίησαντο καὶ ὡς χορὸν ἀμφεβάλλοντο “en torno a ti y a tu lado las islas hacen un círculo y te rodean como un coro” (vv. 300-301); αἰ δὲ ποδὶ πλήσσουσι χορίτιδες ἀσφαλῆς οὔδας. “las bailarinas del coro golpean el firme suelo con el pie” (v. 306); γναμπτὸν ἔδος “curva morada” (v. 311); σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ /κύκλιον ὠρχήσαντο, χοροῦ δ' ἠγήσατο Θησεύς “en torno de tu altar, al levantarse la cítara bailaron en círculo, y Teseo lideraba el coro” (vv. 312-313); σέο βωμὸν...ἐλίξαι “dar la vuelta en torno a tu gran altar” (v. 321); y finalmente ἰστίη ᾧ νήσων εὐέστιε “próspero hogar de las islas” (v. 325) en el saludo de cierre.

El canto se caracteriza por una circularidad que el poeta describe, y él califica su propia composición de círculo, cuyo centro es Delos. En los vv. 28-29 inscribe su canto en el

⁵ Anticipado por αἰνήσεις “celebrarás”, v. 189, dirigido a Ptolomeo en la segunda profecía de Apolo.

movimiento circular de los cantos que rodean a Delos, y desea “trenzar” con ellos un canto que regocije a la isla:

εἰ δὲ λίην πολέες σε περιτροχόωσιν ᾠοῖδαι,
ποιῆ ἐνιπλέξω σε; τί τοι θυμῆρες ἀκοῦσαι;

Si muchos cantos corren en abundancia en torno a ti, ¿con cuál te enlazaré? ¿Cuál es grato de oír para ti? (*Himno a Delos*, vv. 28-29).

El verbo “trenzar” es frecuentemente utilizado en un contexto de danza circular, también en el caso del *géranos*. Calímaco extiende la idea con la metáfora “trenzar una danza circular” (ἐνιπλέξω, v. 29) para su canto.⁶ El canto del poeta es asimilado también al de los cisnes,⁷ que rodearon Delos siete veces en el momento del nacimiento (vv. 249-252). Hay una analogía entre el *Himno*, que canta los sufrimientos de Leto y el nacimiento del dios, con los cisnes, de quienes podemos imaginar que celebran el mismo tema. El canto del poeta es la continuación del canto de los “pájaros de las Musas, los más melódicos de los que tienen alas” Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν (v. 252).

El otro gran tema que atraviesa la composición es el de caos-cosmos, un caos primordial, que antecede al nacimiento de Apolo, pero que esporádicamente puede reaparecer, amenazante, y deberá ser combatido tanto por el dios como por su contraparte humana, el soberano de los egipcios, Ptolomeo Filadelfo. Con el nacimiento del dios en Delos se instaaura el cosmos, que trae aparejados orden, música, canto, coros y festividades permanentes (que incluyen al *Himno* mismo).

Cabe destacar que, como diversos críticos han hecho notar, el *Himno* contiene numerosos elementos que permiten una lectura en clave egipcia, y que desarrollaremos junto con los demás temas en este capítulo.⁸

⁶ Para la utilización del verbo “trenzar” (πλέκειν) en el contexto de danza circular, y para su vinculación con la actividad de la poesía – metáfora ya presente en Píndaro (*Olímpica* 6. 85-87, *Nemea* 4.44-46) y en Baquilides, 5.8-14, también con el verbo ὑφαίνειν (“tejer”) – véase Vamvouri Ruffy (2004: 116, n. 27). Cf. Giuseppetti (2013: 54).

⁷ La asimilación del poeta al cisne es una asociación presente ya en Terpandro y en el *Himno Homérico a Apolo* 21. Aparece también en el *Partenio* de Alcmán (fr. 3, 101 Calame), en Eurípides, *Heracles furioso*, vv. 691-692. Los poetas eran frecuentemente llamados “cisnes”. Cf. Vamvouri Ruffy (2004: 152-154). Ver *infra*, § 2.2.4.3.1.

⁸ Ver *infra*, § 2.2.3.4.2 y n. 137.

2. Comentario

2.1 Evocación

En esta primera parte o evocación se presenta el nombre de la divinidad que será honrada con el canto y el aspecto de la misma que será desarrollado en la parte descriptivo-narrativa del *Himno*. El nombre de la deidad (Delos) es demorado hasta el v. 2,⁹ lo mismo que su característica de “nodriza de Apolo” (Ἀπόλλωνος κουροτρόφον),¹⁰ tema fundamental en la composición, cuyo asunto principal es el nacimiento de Apolo y el rol central desempeñado por la isla en ese acontecimiento.

Τὴν ἱερὴν, ὧ θυμέ, τίνα χρόνον ἴηποτὶ ἀείσεις
 Δῆλον Ἀπόλλωνος κουροτρόφον; ἦ μὲν ἅπασαι
 Κυκλάδες, αἱ νήσων ἱερώταται εἰν ἀλί κείνται,
 εὖνμοι· Δῆλος δ' ἐθέλει τὰ πρῶτα φέρεσθαι
 ἐκ Μουσέων, ὅτι Φοῖβον ἀοιδάων μεδέοντα
 5
 λοῦσέ τε καὶ σπείρωσε καὶ ὡς θεὸν ἦνεσε πρώτη.
 ὡς Μοῦσαι τὸν ἀοιδὸν ὃ μὴ Πίμπλειαν ἀείση
 ἔχθουσιν, τὼς Φοῖβος ὅτις Δῆλοιο λάθηται.
 Δῆλῳ νῦν οἴμης ἀποδάσσομαι, ὡς ἂν Ἀπόλλων
 Κύνθιος αἰνήσῃ με φίλης ἀλέγοντα τιθήνης.
 10

Corazón mío, ¿en qué tiempo cantarás a la sagrada Delos, nodriza de Apolo? Ciertamente todas las Cícladas, las más sagradas de las islas que yacen en el mar, son dignas de ser cantadas. Pero Delos quiere llevarse el primer premio de las Musas, porque lavó a Febo, señor de los cantos, lo envolvió en pañales y la primera lo alabó como dios. Como las Musas odian al cantor que no canta a Pimplea, así Febo a quien se olvida de Delos. Ahora entregaré mi canto a Delos, para que Apolo Cintio me alabe por ocuparme de su querida nodriza (*Himno a Delos*, vv. 1-10).

En lugar de la invocación a la Musa, típica de los *Himnos Homéricos*, encontramos una apelación al *thymós* del poeta (v. 1), un *tópos* de comienzo cuya función es introducir el tema (Vestrheim, 2000: 66). Este tipo de apelación no es épica, sino que es propia de la práctica lírica: el uso del vocativo θυμέ puede advertirse en Teognis (213, 695, 877, 1029,

⁹ Lo mismo sucede en el *Himno a Deméter*, cuyo nombre se pospone también hasta el v. 2. Véase Stephens (2015: 179).

¹⁰ El término κουροτρόφον “nodriza” aparece en *Odisea* 9.27, donde Odiseo describe a Ítaca como “áspera, pero buena criadora de jóvenes” (τρηχεῖ, ἀλλ' ἀγαθὴ κουροτρόφος). Este término es epíteto de distintas diosas: de la Paz (εἰρήνη... κουροτρόφος) en *Trabajos y días*, v. 228, de Hécate en *Teogonía*, v. 450, y especialmente a Ártemis (véase § 2.3.4 de este capítulo y § 2.2.1.2.2 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*).

1070a), en tanto que este vocativo seguido de preguntas aparece en Píndaro, *Olímpica* 2.89, *Nemea* 3.26, fr. 123.2, 127.4 Sn.-M. (Stephens, 2015: 179). Vamvouri Ruffy (2004: 48-49 y nn. 7 y 8) atribuye este desdoblamiento de sí mismo del poeta a su voluntad de destacar que la responsabilidad del canto le pertenece enteramente; autonomía que se ve reforzada por un distanciamiento de las Musas, que aparecen en el v. 5 no como inspiradoras del canto, sino como árbitros conminadas a sancionar la cualidad del himno.¹¹ Sin embargo, sin dejar de lado estas observaciones, creo interesante prestar atención a las evocaciones intertextuales que el texto suscita, especialmente en relación a Píndaro. La *Olímpica* 2 (que utiliza θυμέ en el v. 89) se refiere en los vv. 22-30 a las hijas de Cadmo, Semele e Ino, que luego de pasar por grandes pruebas, obtuvieron la inmortalidad: Semele, luego de ser muerta por el rayo de Zeus, vive entre los Olímpicos; Ino (que había saltado al mar con el cuerpo de su hijo Melicertes) vive para siempre entre las Nereidas (ahora con el nombre de Leucótea).¹² En los vv. 68-80 de la oda se describe la isla de los Bienaventurados con sus condiciones ideales para los que son especialmente justos. La *Nemea* 3 (en cuyo v. 26 aparece θυμέ) comienza con una invitación a la Musa para que acuda a “la hospitalaria isla de Egina” (τὰν πολυξέναν...νᾶσον Αἴγιναν, vv. 2-3) y tiene como temas la educación de Aquiles (admirado por Atenea y Ártemis por su habilidad para la caza, vv. 50-52) y el pasaje de la adolescencia a la adultez.¹³

En el *Himno a Delos* la pregunta que se formula al *thymós* es acerca del momento en que cantará a la isla: τίνα χρόνον ἤηποτῆ ἀείσεις (v. 1),¹⁴ y que posiblemente aluda a la ocasión de *performance* del *Himno*.

La isla es calificada como “sagrada” (ιερήν, v. 1) incluso antes de revelar su nombre, lo que quizá esté vinculado con la purificación ritual de la isla por los atenienses llevada a cabo en

¹¹ Vamvouri Ruffy (2004: 48-49 n. 7) advierte la influencia pindárica en Calímaco en relación al uso del vocativo de θυμός. La consulta a su θυμός por parte del poeta aparece también en el v. 5 del *Himno a Zeus*. Para una actitud activa de Calímaco como poeta en los *Aítia* frente al poeta arcaico Hesíodo véase Torres (2003a).

¹² Había un culto de Leucótea en Delos según Farnell (1916: 36 ss.), citado por Burnett (1985: 166, n. 27).

¹³ Los temas de la hospitalidad de las islas, y de la iniciación de jóvenes para su paso a la adultez son importantes en el *Himno*, como se verá en el curso de este trabajo. Para el análisis de la *Nemea* 3 en relación al tema de la educación de Aquiles desde joven semi-salvaje, cercano a Ártemis, al guerrero capaz de llevar a cabo hazañas gloriosas en Troya, como la muerte de Memnón, y a los ritos de iniciación cf. Burnett (2005: 136-152). En la *Nemea* 3 también aparece el tema de la navegación como metáfora de la poesía, que tiene implicaciones en este *Himno* (ver *infra*, § 2.2.5.4.1 de este capítulo).

¹⁴ Sobre las dificultades que plantea el manuscrito para ἤηποτῆ en el v. 1, cf. Stephens (2015: 179). Para otra lectura posible, véase Vamvouri Ruffy (2004: 48, n. 6).

no canta a Pimplea,²¹ así hace Febo con quien se olvida de Delos (τὸς Φοῖβος ὅτις Δήλοιο λάθηται, v. 8).²² Según Vamvouri Ruffy (2004: 48) hay aquí una nueva alusión a la calidad del canto, ya que un canto encargado por Apolo necesariamente debe ser aprobado. El poeta celebra aquí un contrato de intercambio con la divinidad, de tipo *do ut des*: su canto aspira al reconocimiento del dios por cantar a su “querida nodriza” (ὡς ἄν Απόλλων / Κύνθιος αἰνήση με φίλης ἀλέγοντα τιθήνης, vv. 9-10).²³ Esta relación de intercambio que el poeta busca establecer con Apolo tiene su paradigma en la relación de reciprocidad entre la isla y el dios (Vamvouri Ruffy, 2004: 48).

Para Vamvouri Ruffy (2004: 48) sorprende que la relación de intercambio (generalmente ubicada al final de los himnos) esté planteada ya al principio de la composición: según ella, esto obedece a que el poeta quiere hacer saber que su canto responde a un proyecto divino. También existiría una voluntad del autor del *Himno* de distanciarse de las Musas (divinidades inspiradoras por excelencia en los *Himnos Homéricos*), y atraer la atención sobre su propio poder. Sin embargo es notable en el v. 9 el uso de οἴμης, “canto”, término usado tres veces en *Odisea* (8.74, 481, y 22.347) para juglares/poetas instruidos en el canto por las Musas o el dios (también usado en el *Himno a Zeus* v. 78, para los concedores del canto consagrados a Febo). Por otro lado el uso del verbo ἀποδάσσομαι, que significa “dar a cada uno la parte asignada”, “repartir”, sugiere que el poeta entrega a la isla lo que le pertenece como lote, o sea, por derecho propio (Stephens, 2015: 181).

La repetición del nombre de Delos (vv. 2, 4, 8 y 9) así como el uso en dos ocasiones del epíteto “Febo” para aludir a Apolo (vv. 5 y 8) en la evocación hace hincapié en la brillantez de la isla y del dios, que juega un rol fundamental en la polaridad oscuridad/luz que se desarrolla en el *Himno*.²⁴

²¹ Nótese que el lugar mencionado como consagrado a las Musas no es el tradicional Parnaso, en Beocia, sino Pimplea en Tracia, cerca de Macedonia, y por lo tanto políticamente más interesante para los Ptolomeos.

²² El tema del olvido como algo que se desea evitar aparece también en el *Himno a Ártemis*, v. 1 (ver § 2.1 y § 2.2.1.4 del capítulo sobre este *Himno*).

²³ La imagen de una isla como nodriza es frecuente en la poesía helenística, por ej. en Teócrito, *Idilio* 17.58-59 (de Cos), y Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 4.1758 (de Tera). Cf. Stephens (2015:189). Ver *infra*, § 2.2.1 y § 2.2.2 de este capítulo.

²⁴ Y que ya está presente en el *Himno Homérico a Apolo* 3 y en Píndaro; cf. Giuseppe (2013: 91-92). Véase también *infra*, § 2.2.2.

2.2 Parte descriptivo-narrativa

En esta sección, en que se cuentan episodios de la biografía divina, se narran las principales etapas de la existencia de la isla, desde su origen hasta la constitución de su nueva identidad, que conlleva su consagración como centro cultural y religioso dedicado a Apolo. Podemos dividir esta sección en dos grandes partes, precedidas por una descripción general de la isla, una previa al nacimiento del dios, y otra posterior, ya que el nacimiento de la divinidad es el punto de inflexión que articula las dos etapas existenciales de la isla. A su vez estas pueden subdividirse en distintas escenas.

Según la tradición pindárica que Calímaco recoge Delos en su origen era una ninfa llamada Asteria que, queriendo evitar la unión con Zeus, se arrojó al mar. Se convirtió en una isla flotante, solitaria, sin ataduras (ἄφετος “libre”, v. 36). Un acontecimiento importante cambió su destino, ya que Leto, perseguida por orden de Hera y privada de un lugar para parir a Apolo, se dirigió a ella. Asteria aceptó recibir a la infeliz madre en su suelo sin tomar en cuenta las terribles amenazas de Hera.²⁵ La isla fue recompensada por su valentía. Se vio dotada de raíces que permitieron su fijación en el mar (v. 273), se transformó en oro (vv. 260-264) y llegó a ser la más célebre de las islas (v. 16), escenario de fiestas permanentes y de danzas y cantos ejecutados en su honor (Vamvouri Ruffy, 2004: 52).

2.2.1 Preludio: descripción de la isla

En los versos 11-27 se describen las características de Delos y su preeminencia frente al resto de las islas, y se desarrolla la idea ya presentada en la evocación. Allí se articula la “fundamental paradoja de Delos” (Bing, 1988: 111, citado por Giuseppetti, 2013: 208): su preponderancia entre las islas no obstante su modesta condición natural.²⁶ La secuencia se

²⁵ La figura de Asteria, ninfa transformada en isla a la deriva, no aparece en el *Himno Homérico a Apolo* 3. Los antecedentes literarios de este mito figuran en Píndaro *Peán* 5.35-48 (Sn.-M.), *Peán* 7B (Sn.-M.), *Peán* 12e y frr. 33c-33d (Sn.-M); véase § 2.2.2 de este capítulo. Contrariamente a Calímaco, que no menciona el detalle, Píndaro hace de Asteria una hermana de Leto (siguiendo a *Teogonía*, vv. 404-409). Para un análisis de las fuentes literarias del *Himno a Delos*, véase Bing (1988: 96-110), Depew (1998), Giuseppetti (2013: 85-121) y Stephens (2015: 159-162).

²⁶ A pesar de su aridez y su tamaño pequeño, Delos, en todos los períodos de su historia, era muy frecuentada y estaba superpoblada; tenía una importancia crucial en las comunicaciones en el Egeo al menos desde la

articula en tres partes: 1.- conformación natural de la isla (vv. 11-15); 2.- prestigio reconocido frente a las demás islas (vv. 16-22); y 3.- vuelve a las características físicas de la isla, pero la hace el símbolo de la excepcional predilección de Apolo por ella frente al resto de las Cícladas (vv. 23-27) (Giuseppetti, 2013: 208).

La primera parte de esta secuencia, los vv. 11-15, la presenta como una isla inhóspita, golpeada por las olas y los vientos:

κείνη δ' ἠνεμόεσσα καὶ ἄτροπος ἴοι' ἀλιπλήξ
 αἰθυίης καὶ μᾶλλον ἐπίδρομος ἤεπερ ἵπποις
 πόντῳ ἐνεστήρικται· ὁ δ' ἀμφὶ ἐ πολυλὺς ἐλίσσω
 Ἰκαρίου πολλὴν ἀπομάσσειται ὕδατος ἄχνην·
 τῷ σφε καὶ ἰχθυβολῆες ἀλίπλοοι ἐννάσσαντο. 15

Ella, ventosa, inmutable, y batida por las olas como es, y más accesible para las gaviotas que para los caballos, está clavada en el ponto. Este, girando inmenso a su alrededor, se limpia de la abundante espuma de agua Icaria. Por eso la habitaron pescadores marinos (*Himno a Delos*, vv. 11-15).

La acción de los elementos contrasta con la fijeza de Delos: πόντῳ ἐνεστήρικται, “clavada en el ponto”, v. 13, anticipada por el adjetivo ἄτροπος, v. 11, que significa, según el escoliasta *ad loc.*,²⁷ tanto “no cultivada” como “inmutable” (Stephens 2015: 181). Es posible que aluda a la leyenda que la hace inmune a los terremotos,²⁸ pero no excluye su naturaleza áspera. Más tarde en el poema *Delos*, al tomar en brazos al dios, afirma que, a pesar de ser “no apta para el arado” δυσήροτος, v. 268, este la amará más que a cualquier otra tierra y desde ese momento ella ya no será más “errante” πλαγκτή, v. 273 (Giuseppetti, 2013: 208-209).

La inmutabilidad es una característica que incumbe a Delos en tanto entidad marina: la dureza e inflexibilidad son asociadas a la roca y el mar ya desde Homero (*Ilíada* 16.34-35),

Edad de Bronce (Kowalzig, 2012: 60). La condición modesta de Delos que será compensada por la prosperidad del santuario es destacada en el *Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 49-82.

²⁷ 4.11.a. <ἄτροπος>: ἤγουν ἀκίνητος καὶ ἄσειστος· ἡ γὰρ Δῆλος οὐδέποτε σειομένη τινάσσειται. φησὶ δὲ καὶ Θεοκυδίδης (II 8, 3), ὅτι σεισμὸς γενόμενος τοσοῦτον ἦν μέγας ὡς καὶ τὴν Δῆλον νῆσον σεισθῆναι. 4.11b. ἰᾶλλως. <ἄτροπος>: ἤγουν ἀγεώργητος· μὴ τρεπομένη καὶ μεταβαλλομένη ἐν τῷ ἀροῦσθαι· τραχεῖα γάρ. “4.11.a. ἄτροπος: es decir, inmóvil y no agitable. Pues Delos nunca tiembla sacudida por un terremoto. Dice también Tucídides (II, 8, 3) que hubo un sismo que llegó a ser tan grande que también la isla de Delos tembló. 4.11.b: de otra manera, ἄτροπος: es decir, no cultivada. No dada vuelta ni removida en la arada; pues es áspera.” *Scholia in Hymnum* IV (Pfeiffer, 1953: 66). Véase Giuseppetti (2013: 208 y n. 5).

²⁸ A diferencia de Hélice, mencionada en el v. 101, ciudad con un culto bien conocido de Posidón, que fue castigada por su *hybris* con un terremoto y un maremoto (ver § 2.2.3.3 de este capítulo).

dios, su motivo de gloria, la hace más pura (ιερήν, v. 1 y ἁγιωτάτη v. 275 *Himno a Delos*) y superior a cualquier otra isla (Giuseppetti, 2013: 215-216).

En el verso 13 el uso de ἐνεστήρικται para la isla fijada en el ponto evoca el *Himno Homérico a Hermes* 4, v. 11, donde este verbo es utilizado para describir a la luna “clavada” en el cielo cuando Maya da a luz a Hermes, a escondidas de Hera (Stephens, 2015: 182). Hay que recordar que Maya se convirtió en estrella, junto con el resto de sus hermanas, las Pléyades, según una versión, huyendo de la persecución amorosa de Orión (escolio a *Ilíada* 18.486). Esta transformación es inversa a la de Asteria: de astro clavado en el cielo fue transformada en isla errante en el mar (Píndaro *Peán* 7b, *Peán* 12 y fr. 33c Sn.-M.) por huir de la unión con Zeus (vv. 247-248 del *Himno*).³⁰ En tanto que ἀχνήν (“espuma”) en el verso 14 es término empleado en *Odisea* 5.403, en que se describen los escollos de las costas de Feacia, cubiertos de espuma del mar, donde Odiseo teme perecer, pero cuyos habitantes finalmente lo reciben hospitalariamente.

La segunda parte (vv. 16-22) expone la primacía de la protagonista entre las islas que se reúnen cerca de Océano y Tetis: ella encabeza el grupo.

ἀλλά οἱ οὐ νεμεσητὸν ἐνὶ πρώτῃσι λέγεσθαι,
 ὀππότε' ἐς Ὀκεανόν τε καὶ ἐς Τιτηνίδα Τηθύν
 νῆσοι ἀολλίζονται, ἀεὶ δ' ἔξαρχος ὁδεύει.
 ἢ δ' ὄπιθεν Φοίνισσα μετ' ἴχνια Κύρνος ὀπηδεῖ
 οὐκ ὄνοτι καὶ Μάκρις Ἀβαντιάς Ἐλλοπιήων
 Σαρδῶ θ' ἱμερόεσσα καὶ ἦν ἐπενήξατο Κύπρις
 ἐξ ὕδατος τὰ πρῶτα, σαοῖ δέ μιν ἀντ' ἐπιβάθρων.

Pero no es reprobable que se diga que está entre las primeras, cuando las islas se reúnen en torno de Océano y Tethys la Titánide, y ella siempre encabeza el coro. Detrás, sobre sus huellas, sigue la fenicia Cirno, no censurable, y Macris Abantíade de los eliopeos, y la graciosa Sardo, y (aquella) a la que Cipris nadó en primer lugar desde el agua, y que protege en pago de su pasaje (*Himno a Delos*, vv. 16-22).

La procesión de islas cuando visitan a Océano y Tethys, con Delos encabezando la misma, prefigura las *theoríai* a Delos al final de poema (Stephens, 2015: 183). La mención de Océano y Tethys resulta significativa, ya que se trata de dos divinidades primordiales, hijos

³⁰ Sin embargo, no pierde su cualidad de astro, ya que según los vv. 4-6 del fr. 33c Sn.-M., “los mortales (la) llaman Delos, y los bienaventurados en el Olimpo, astro de la oscura tierra que resplandece de lejos”...βροτοί / Δἄλλον κυκλήσκουσιν, μάκαρες δ' ἐν Ὀλύμπῳ / τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον (ver *infra*, p. 21). Por lo tanto ἐνεστήρικται resulta doblemente apropiado para Asteria/Delos.

de Urano y Gea, Titán y Titánide respectivamente (*Teogonía*, vv. 133-136). Tethys es una divinidad primordial que personifica la fecundidad “femenina” del mar, y junto con Océano engendró todos los ríos del mundo, además de las Oceánidas, que eran tres mil (*Teogonía*, vv. 337-370); también fue nodriza de Hera (*Iliada*, 14.201-205). La mención de esta pareja de dioses, junto con el coro de islas que la rodean (con Delos a la cabeza, v. 18) evoca las sesenta Oceaninas en coro que Ártemis pide a su padre (*Himno a Ártemis*, vv. 13-14) y que ella misma elige, con regocijo de su madre Tethys (*Himno a Ártemis*, vv. 42-45).³¹ La calificación de Delos como ἔξαρχος destaca su superioridad, pues desempeña la función de corifeo, es decir de guía del coro, y rol que desempeña alguien que se destaca por sus cualidades excepcionales, ya sea belleza o posición social. Su posición central, por otra parte, tiene una segunda significación, ya que es sinónimo de integración y pertenencia a un conjunto más grande, el de las Cícladas, frente a su estado anterior, de isla errante y ajena a cualquier atadura (Vamvouri Ruffy, 2004: 113).³²

Las islas mencionadas como seguidoras de Delos en la procesión son cuatro de las más grandes, dos en la parte oeste del Mediterráneo (Cirno, que conocemos como Córcega, y Sardo, que es Cerdeña) y dos al este: Macris Abantiáde (Eubea) y Chipre. Según Stephens (2015: 183) estas islas actúan como un grupo geográfico que abarca todo el mundo griego, con conexiones libias al oeste y modelos mitológicos de islas que nutren dioses al este. Cirno es mencionada en el *Himno a Ártemis* v. 58, cuando la diosa se dirige hacia occidente, a la fragua de Hefesto a pedir sus armas a los Cíclopes, acompañada de sus ninfas temerosas de estos y del estruendo del lugar. Macris (según Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, 4.1128-38) era hija de Aristeo, hijo de Apolo y de Cirene, y crió al niño Dionisos en una cueva en la “Abántida Eubea” (Εὐβοίης... Ἀβαντίδος, 4.1135), humedeciendo su labio seco con miel cuando este fue extraído del fuego. Pero Hera la vio y la expulsó de la isla; Macris entonces se estableció en una caverna de los feacios, y les procuró a sus habitantes una increíble prosperidad. El nombre Macris (“grande”) llegó a ser uno de los nombres de la isla, que contrasta con el calificativo ἀραιή (“delgada, fina”) en el v. 191 aplicado a Delos (Stephens 2015: 184). Sardo (Cerdeña) fue colonizada por libios,

³¹ Según Hesíodo, “ellas, sobre la tierra, crían a los jóvenes para varones, con Apolo soberano y los ríos” αἱ κατὰ γαῖαν / ἄνδρας κουρίζουσι σὺν Ἀπόλλωνι ἄνακτι / καὶ Ποταμοῖς (*Teogonía*, vv. 346-348). Ver § 2.2.2.3.4 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

³² Al respecto, véase § 2.2.6.

liderados por su jefe Sardo; más tarde llegó a la isla Aristeo, que se estableció allí. Según Stephens (2015: 184) esto establecería una conexión estrecha con el norte de África, lo que motivaría la inclusión de la isla en este pasaje. Finalmente, alude a Chipre, donde fue criada Afrodita (otro paralelo, junto con Eubea, para Apolo y Delos).³³

La tercera parte (vv. 23-27) se centra nuevamente en Delos, para contraponerla a las Cícladas en la preferencia de Apolo.

κεῖναι μὲν πύργοισι περισκεπέεσσιν ἔρυμναί,
 Δῆλος δ' Ἀπόλλωνι· τί δὲ στιβαρότερον ἔρκος;
 τείχεα μὲν καὶ λᾶες ὑπὸ ῥιπῆς κε πέσοιεν
 Στρυμονίου βορέαο· θεὸς δ' αἰεὶ ἀστυφέλικτος·
 Δῆλε φίλη, τοῖός σε βοηθός ἀμφιβέβηκεν.

25

Ellas están bien defendidas por murallas protectoras; Delos, por Apolo. ¿Qué defensa hay más firme? Las murallas y las rocas caen bajo el ímpetu de Bóreas estrimonio. Pero un dios siempre es incommovible. Querida Delos, un defensor tal te protege (*Himno a Delos*, vv. 23-27).

Aquí el tema gira en torno a la defensa: mientras las islas en general están defendidas por murallas, Delos tiene una defensa muy superior: el mismo dios. En efecto, las murallas pueden ser abatidas por el soplo del Bóreas, en tanto que una deidad es “incommovible” (ἀστυφέλικτος, v. 26). Es notorio que este adjetivo fuera usado antes de Calímaco en Jenofonte, *Constitución de Esparta*, 15.7, donde se describe la condición de la ciudad todo el tiempo que los reyes cumplan sus juramentos; la evocación de la ciudad de hombres justos de Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 225-237 es inevitable. La mención en el v. 26 del Bóreas estrimonio, es decir, procedente de Tracia, recuerda los vv. 114-115 del *Himno a Ártemis*: allí la diosa visita el Hemo Tracio, desde donde sopla este viento que trae frío huracanado a quienes carecen de manto; y que más tarde, en los vv. 124-128 de este *Himno*, traerá escarcha a los cultivos de la ciudad de los injustos junto a los demás castigos que inflige Ártemis.³⁴ Según Giuseppetti (2013: 211) las ráfagas del Bóreas en alguna medida preceden y prefiguran las hordas bárbaras de los gálatas atacantes de Delfos,

³³ La mención de “pago de su pasaje” (ἀντ' ἐπιβάθρων, v. 22), vinculado evidentemente con la navegación, aludiría a Arsínoe II, identificada con Afrodita protectora de los navegantes. Por otro lado Chipre era base naval ptolemaica desde 294 a.C. (Stephens, 2015: 184). Ἐπιβάθρων es un *hápax* homérico (*Odisea* 15.449) que alude al pago del pasaje de la nodriza de Eumeo, y que es el niño mismo.

³⁴ Ver § 2.2.1.2.2 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

“similares a ventiscas de nieve” (νιφάδεσσιν ἐοικότες, 175).³⁵ El adjetivo βοηθός (“auxiliador, defensor”, v. 27) también aparece en el *Himno a Ártemis*, v. 22, aplicado a la diosa y en el v. 153 a Heracles.³⁶ El verbo ἀμφιβέβηκεν en el mismo verso 27 se usa sobre todo para Apolo para expresar protección divina, por ejemplo en *Ilíada* 1.37 a las ciudades de Crisa y Cila (Stephens, 2015: 185). Por lo tanto creo que existe acá una equiparación significativa entre Delos, protegida por Apolo, y Éfeso (identificada con la ciudad de los justos) protegida por Ártemis en el *Himno a Ártemis* (v. 258). Esto, unido a que en este último *Himno* se considera que Pito (Delfos) ha sido superada por Éfeso (v. 250), y a que Delfos está mayormente ausente del *Himno a Delos*, implica, en mi opinión, una exaltación notable y deliberada de un santuario (Delos) en detrimento del otro (Delfos).³⁷

2.2.2 Primera parte: la isla antes del nacimiento del dios: los orígenes

La primera parte de la sección descriptivo-narrativa del *Himno* comienza con una pregunta formulada a la isla:

εἰ δὲ λίην πολέες σε περιτροχόωσιν αἰοδαί,
ποίη ἐνιπλέξω σε; τί τοι θυμῆρες ἀκοῦσαι;

Si muchos cantos corren en abundancia en torno a ti, ¿con cuál te enlazaré? ¿Cuál es grato de oír para ti? (*Himno a Delos*, vv. 28-29).

La interrogación es similar a la que se dirige a Apolo en el v. 207 del *Himno Homérico a Apolo* 3: πῶς τ' ἄρ σ' ὑμνήσω πάντως εὖθυμον ἔόντα; “¿Cómo te celebraré a ti, que eres tan celebrado en buenos himnos?”, al comenzar la sección pítica del *Himno* y luego de la escena en el Olimpo, en que las Musas cantan y los dioses bailan en coro, mientras Apolo toca la cítara, y Leto y Zeus se regocijan contemplando a su hijo (vv. 186-206), previa al relato de la fundación del oráculo de Delfos.

³⁵ Los galos que asaltarán Delfos tienen un estatus similar al de los cimerios que atacan Éfeso, castigados por Ártemis (*Himno a Ártemis*, vv. 251-258).

³⁶ Para la asociación cultural entre Ártemis efesia y Heracles véase n. 31 en § 2.2.1.5 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

³⁷ Ver *infra*, § 2.3.2.

En el *Himno a Delos*, en tanto, se habla de cantos (ᾠοῖδαί, v. 28) que circulan en torno (περιτροχόωσιν, v. 28) a la isla.³⁸ Su sentido de “rodear” se relaciona con la imagen del canto coral de las Cícladas en la parte previa del *Himno* (vv. 16-22). El uso de ἐνιπλέξω (“enlazar, entretejer”) es una metáfora común para la elaboración del canto (Stephens, 2015: 185). Los “muchos cantos” (πολλές...ᾠοῖδαί, v. 28)³⁹ que rodean a la isla están relacionados sin duda con las competiciones corales en el gran festival de *Delia- Apollonia* en honor de Apolo, además de los numerosos festivales que se celebraban en la isla (Stephens, 2015: 161-162 y 185). El motivo retórico de la aporía poética, que aquí habla de “muchos cantos en abundancia” (λίην πολλές...ᾠοῖδαί, v. 28) ilustra el movimiento circular en torno de la isla, ya anticipado en el v. 13 por ἀμφὶ ἐ πούλῳς ἐλίσσω (“girando inmenso a su alrededor”, en relación al mar Icario).

Estas preguntas sirven de preludeo a la presentación del tema siguiente, el origen de las islas:

ἦ ὥς τὰ πρότιστα μέγας θεὸς οὖρεα θείων	30
ἄορι τριγλώχινι τό οἱ Τελχῖνες ἔτευξαν	
νήσους εἰναλίας εἰργάζετο, νέρθε δὲ πάσας	
ἐκ νεάτων ὄχλισσε καὶ εἰσεκύλισε θαλάσση;	
καὶ τὰς μὲν κατὰ βυσσόν, ἴν' ἠπείροιο λάθωνται,	
πρυμνόθεν ἐρρίζωσε·	35

¿Acaso cómo primeramente un gran dios, golpeando las montañas con su espada de tres puntas que forjaron los Telquines fabricó las islas marinas, desde abajo a todas las removió desde las bases y las precipitó en el mar? Y en el fondo las enraizó desde la base, para que se olvidaran del continente. (*Himno a Delos*, vv. 30-35)

En estos versos es narrado el surgimiento del resto de las islas (no de Delos) por obra de Poseidón. La expresión ἦ ὥς τὰ πρότιστα “¿acaso cómo primeramente...?” (v. 30) es adaptación de ἦ ὥς...πρῶτον de los vv. 25 y 214 del *Himno Homérico a Apolo 3*; en el v. 25 de ese *Himno* introduce el nacimiento de Apolo, mientras que aquí introduce el nacimiento de las islas (Stephens, 2015: 185). Los Telquines (οἱ Τελχῖνες v. 31) son figuras ctónicas conectadas con las islas de Ceos y de Rodas, los terremotos y la invención de artes como la metalurgia, que recibieron a Poseidón de Rea y lo criaron, en forma

³⁸ Según Stephens (2015: 185) este último término podría estar modelado sobre el hápax homérico ἄμα τροχόωντα en *Odisea* 15.451, que describe a un niño siguiendo a su nodriza. Un hápax de este mismo pasaje se da en el v. 22. Véase n. 33 en § 2.2.1 de este capítulo.

³⁹ La abundancia de material constituye otro *tópos* convencional (Vestheim, 2000: 67).

análoga a los Curetes con Zeus. Según *Aítia* fr. 75.64-69 Pf. fueron aniquilados en castigo por su *hybris* cuando los dioses destruyeron Ceos (Stephens, 2015: 186).⁴⁰ El surgimiento de las islas es contrapuesto al origen de Delos en los versos que siguen:

σὲ δ' οὐκ ἔθλιψεν ἀνάγκη,	35
ἀλλ' ἄφετος πελάγεσσιν ἐπέπλεες· οὐνομα δ' ἦν τοι	
Ἀστερίη τὸ παλαιόν, ἐπεὶ βαθὺν ἦλαο τάφρον	
οὐρανόθεν φεύγουσα Διὸς γάμον ἀστέρι ἴση.	
τόφρα μὲν οὐπω τοι χρυσή ἐπεμίσγετο Λητώ,	
τόφρα δ' ἔτ' Ἀστερίη σὺ καὶ οὐδέπω ἔκλεο Δῆλος.	40
πολλάκι σε Τροιζῆνος ἀπὸ Ἰξάνθοιο πολίχνης	
ἐρχόμενοι Ἐφύρηνδε Σαρωνικοῦ ἔνδοθι κόλπου	
ναῦται ἐπεσκέγαντο, καὶ ἐξ Ἐφύρης ἀνιόντες	
οἱ μὲν ἔτ' οὐκ ἴδον αὐθι, σὺ δὲ στεινοῖο παρ' ὄξυν	45
ἔδραμες Εὐρίπιοιο πόρον καναχηδὰ ῥέοντος,	
Χαλκιδικῆς δ' αὐτῆμαρ ἀνηναμένη ἄλως ὕδωρ	
μέσφ' ἐς Ἀθηναίων προσενήξασο Σούνιον ἄκρον	
ἢ Χίον ἢ νήσοιο διάβροχον ὕδατι μαστόν	
Παρθενίης (οὐπω γὰρ ἔην Σάμος), ἦχί σε νύμφαι	50
γείτονες Ἀγκαίου Μυκαλησίδες ἐξείνισσαν.	
ἦνίκα δ' Ἀπόλλωνι γενέθλιον οὐδας ὑπέσχες,	
τοῦτό τοι ἀντημοιβὸν ἀλίπλοιο οὐνομ' ἔθεντο,	
οὔνεκεν οὐκέτ' ἄδηλος ἐπέπλεες, ἀλλ' ἐνὶ πόντου	
κύμασιν Αἰγαίοιο ποδῶν ἐνεθήκαο ρίζας.	

Pero a ti no te oprimió la necesidad, y navegabas libre por el ponto. Tu nombre era Asteria antiguamente, porque saltaste al profundo abismo desde el cielo huyendo de la boda con Zeus, igual a un astro. Hasta que la dorada Leto no tuvo trato contigo, entonces todavía tú eras Asteria y aún no eras celebrada como Delos. Muchas veces, yendo desde Trecén, la ciudad de Janto, hacia Éfira, dentro del golfo Sarónico, los marinos te vieron, y saliendo de Éfira ellos ya no te vieron; y tú corriste por el rápido curso del estrecho Euripo que fluye ruidosamente, y en la misma jornada, rehuendo las aguas del mar Calcídico, nadaste hasta el cabo Sunión de los atenienses, o hasta Quíos, o hasta el promontorio bañado por el agua de la isla Partenia (pues aún no era Samos), donde las ninfas Micalésides, vecinas de Ancio, te recibieron como huésped. Pero cuando ofreciste tu suelo como lugar natal para Apolo, los marineros te pusieron este nombre en correspondencia, porque ya no navegabas invisible, sino que en las olas del mar Egeo echaste raíces de tus pies (*Himno a Delos*, vv. 35-54).

El origen de Delos es relacionado aquí claramente con el motivo pindárico de Asteria, lo que hace a la isla diferente del resto, por nacimiento y naturaleza. Solo ella no fue oprimida por la necesidad (ἀνάγκη, v. 35), ya que su estado de isla obedece a su propia elección, lo que se explica en los versos siguientes: la huida de su unión con Zeus que hace que se

⁴⁰ En el prólogo de los *Aítia* Calímaco califica como “Telquines” a sus críticos que prefieren poemas más tradicionales (Stephens, 2015: 186). Cf. Cameron (1995: 129-132 y 259-262).

arroje del cielo al mar. Ἄφετος (v. 36) significa “libremente” pero también tiene el sentido de “dedicado a una divinidad”: así en Eurípides, *Ión*, v. 822, usado para el niño Ión criado en el templo de Delfos y dedicado a Apolo (ὁ δ' ἐν θεοῦ / δόμοισιν ἄφετος, ὡς λάθοι, παιδεύεται, “y él, dedicado en la morada del dios, para ocultarlo, es criado”, *Ión*, vv. 821-822) y en Platón, *Critias* 119d7, para toros dedicados a Poseidón. Por otro lado este término es usado en *Prometeo encadenado* (v. 666) de Esquilo para calificar el peregrinar incesante de Ío, la joven amada de Zeus transformada en novilla que huye de la cólera de Hera (Giuseppetti, 2013: 112).⁴¹ Se explicita aquí la historia de la isla, que antiguamente saltó del cielo huyendo de Zeus “como un astro” (ἀστέρι ἴση, v. 38), de allí su nombre Ἀστερίη (v. 40). El verbo ἤλαο “saltaste” (v. 37) es usado en los *Himnos* solo en el *Himno a Ártemis*, v. 195, para Britomartis cuando huye de la persecución de Minos saltando al mar, lo que aproxima a esta ninfa a Asteria: ambas escapan de la persecución amorosa arrojándose al mar.⁴²

Los versos 41-50 describen el vagabundeo de la isla en un día, cuando aún era llamada con su antiguo nombre. Los lugares mencionados en este deambular son significativos por distintos motivos: Trecén (Τροϊζῆνος, v. 41), lugar de partida de los marineros que avistan la isla en el mar, es la ciudad de nacimiento de Teseo, al noreste del Peloponeso, y lugar importante de culto de Poseidón y de Hipólito;⁴³ Éfira (Ἐφύρηνηδε, v. 42) era el antiguo nombre de Corinto. Según Eumelo *Corinthiaca* (fr.1 Bernabé), Éfira era hija de Océano y Tethys (Stephens, 2015: 188). El río Euripo, que separa a Eubea de Beocia, es mencionado en el *Himno a Ártemis*, v. 188, por sus puertos que son los favoritos de la diosa. La palabra ἀνηναμένη (“rehuyendo”, v. 46), que estaría justificada porque los estrechos serían demasiado angostos para el paso de la isla,⁴⁴ tiene también la connotación de rehuir favores sexuales; esa connotación estaría reforzada por la mención de la isla Partenia (νήσοιο... Παρθενίης, vv. 48-49), antiguo nombre de Samos, como uno de los lugares alternativos a los que se dirige Asteria. El río Imbrasio era también llamado Partenio (fr. 599 Pf.: ἀντὶ γὰρ ἐκλήθης Ἴμβρασε Παρθενίου, de los escolios a Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 2.866), e

⁴¹ Para la interesante comparación entre la figura de Ío en *Prometeo encadenado* y la de Leto en el *Himno a Delos* de Calímaco véase M. Giuseppetti (2013: 112-120).

⁴² Para la vinculación de Britomartis y Ártemis, véase § 2.2.2.2 y n. 43 del capítulo correspondiente al *Himno a Ártemis*.

⁴³ Para el culto que se celebraba en honor de Hipólito, ver *infra*, § 2.2.5.2.

⁴⁴ “Las aguas del mar Calcídico” (Χαλκιδικῆς ... ἀλὸς ὕδωρ, v. 46) se refiere, según el escoliasta, no a la península, si no a Calcis en Eubea, cerca de la desembocadura del estrecho del Euripo (Stephens, 2015: 188).

“Imbrasia” era uno de los epítetos de Ártemis (*Himno a Ártemis*, v. 228). El “promontorio de la isla inundado de agua” (νήσιοι διάβροξον ὕδατι μαστόν, v. 48) alude, con la palabra μαστόν, a “pecho”. La tierra como pecho nutricio aparece por primera vez en Píndaro, *Pítica* 4.8, donde se anuncia a Bato que fundará una colonia y que será alimentada por el pecho resplandeciente de Libia; μαστόν augura el rol de Asteria como futura nodriza de Apolo, así como Cos será la futura nodriza de Ptolomeo II.⁴⁵ Las islas emergiendo de las aguas, donde los dioses nacen, son un rasgo importante de la cosmología egipcia, a lo que quizá refiera la frase διάβροχον ὕδατι, v. 48 (Stephens, 2008: 111-13; Stephens, 2015: 189).⁴⁶ Las ninfas Micalésides (νύμφαι...Μυκαλησιδεις, vv. 49-50) evocan Micaleso, mencionada en el *Himno Homérico a Apolo* 3 v. 224; ellas reciben a Asteria como huésped. En los vv. 51-54 se anticipa el cambio de nombre de Delos (Δῆλος “clara, visible”), impuesto por los navegantes en lugar del de Asteria cuando ofreció su suelo para el nacimiento de Apolo, porque ya no erraba por las aguas “invisible” (ἄδηλος, v. 53) a sus ojos, al echar raíces en el Egeo (ἀλλ' ἐνὶ πόντου /κύμασιν Αἰγαίῳ ποδῶν ἐνεθήκαο ῥίζας, “sino que en las olas del mar Egeo echaste raíces de tus pies”, vv. 53-54). La historia de Asteria/Delos aparece en distintos poemas de Píndaro. En el *Peán* 7b (fr. 52h Sn.-M.), vv. 46-47 se cuenta: “luego de arrojarse al mar como una roca pura apareció” ἐν πέλ[α]γ[ο]σ /ῥιφθεῖσαν εὐαγέα πέτραν φανῆναι (por no desear entrar al lecho de Zeus, vv. 43-44); y “con frecuencia era llevada por el Egeo” πεφόρητο δ' ἐπ' Αἰγαῖον θαμά (v. 49).⁴⁷ En el *Peán* 5 (fr. 52e Sn.-M.), vv. 39-42, se identifica a Delos con Asteria: ...ἐρικυδέα τ' ἔσχον /Δᾶλον, ἐπεὶ σφιν Ἀπόλλων / δῶκεν ὁ χρυσοκόμας /Ἀστερίας δέμας οἰκεῖν “conquistaron la gloriosa Delos, ya que Apolo de áurea cabellera, les concedió habitar el cuerpo de Asteria”. La idea de la isla errante que echa raíces al nacer Apolo aparece en el fr. 33d Sn.-M.:

ἦν γὰρ τὸ πάροιθε φορητὰ
 κυμάτεσσιν παντοδαπῶν ἀνέμων
 ῥιπαῖσιν· ἀλλ' ἂ Κοιογενῆς ὀπότ' ὠδί-
 νεσσι θυίοισ' ἀγχιτόκοις ἐπέβα
 νιν, δὴ τότε τέσσαρες ὀρθαί
 πρέμων ἀπώρουσαν χθονίων,
 ἄν [δ' ἐπικράνοις σχέθον
 πέτ' ραν [ἀδαμαντοπέδιλοι

5

⁴⁵ Ver *supra*, § 2.1, nn. 10 y 23 y § 2.2.1.

⁴⁶ Ver *infra*, § 2.2.3.4.2.

⁴⁷ En este poema “los marineros hace tiempo la llaman Ortigia”: καλέοντί μιν Ὀρτυγίαν ναῦται πάλαι (v. 48).

κίονες, ἔν[θα τεκοῖ-
σ' εὐδαί[μον' ἐπόψατο γένναν.

10

Pues antes era llevada de un lado al otro por las olas con los embates de toda clase de vientos. Pero cuando la hija de Ceo, agitada por los dolores del cercano parto, puso su pie sobre ella, entonces cuatro rectas columnas de base de acero brotaron de los fundamentos de la tierra y sobre sus capiteles sostuvieron la roca donde contempló a la feliz prole que había parido (fr. 33d Sn.-M.).

Finalmente en el fr. 33c Sn.-M. se describe la “visibilidad” de Delos:

χαῖρ', ὦ θεοδμάτα, λιπαροπλοκάμου
παίδεσσι Λατοῦς ἡμεροέστατον ἔρνος,
πόντου θύγατερ, χθονὸς εὐρεί-
ας ἀκίνητον τέρας, ἄν τε βροτοί
Δᾶλλον κικλήσκουσιν, μάκαρες δ' ἐν Ὀλύμπῳ
τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον.

5

¡Salve, oh fundada por los dioses, el vástago más deseable para los hijos de Leto, la de brillantes trenzas, hija del ponto, inamovible prodigio de la vasta tierra, a la que los mortales llaman Delos, y los bienaventurados en el Olimpo, astro de la oscura tierra que resplandece a lo lejos! (fr. 33c Sn.-M.).⁴⁸

Nótese que es llamada “inamovible” (ἀκίνητον, v. 49); en forma similar, en el v. 11 del *Himno a Delos* es llamada ἄτροπος.⁴⁹ La fijación en el mar va de la mano con la visibilidad de la isla, como se explicita en los vv. 51-54 del *Himno a Delos*, y dado que la isla echa raíces al nacer Febo (Φοῖβος “Puro, Brillante”, vv. 5 y 8), tanto la isla como el dios aparecen con características comunes, la pureza (en el v. 47 del *Peán 7b* de Píndaro es llamada “roca pura” εὐαγέα πέτραν) – seguramente por rehuir la unión con Zeus – mientras que en el v. 1 del *Himno a Delos* es llamada ἱερὴν “sagrada”, y la brillantez/claridad que aparece en el nuevo nombre de la isla (Delos), mencionado en la evocación del *Himno* junto al nombre Φοῖβος.⁵⁰ Por otro lado, en Píndaro, *Peán 12*, se asocia el nacimiento (aquí de los gemelos) con la luz: ἔλαμψαν δ' ἀελίου δέμας ὄψω[ς /ἀγλαὸν ἐς φάος ἰόντες δίδυμοι / παῖδες “brillaron como el sol al salir a la radiante luz los hijos gemelos”, vv. 14-16.

Al volverse la isla fija y conspicua con el nacimiento del dios, el orden que viene de la mano de Apolo comienza a imponerse en el mundo (hasta ese momento regido por ἀνάγκη), partiendo desde Delos, que se convertirá en el centro incommovible en torno al

⁴⁸ Sobre el doble nombre de la isla, uno para los mortales y otro para los inmortales, llaman la atención Fantuzzi & Hunter (2004: 368-369).

⁴⁹ Ver *supra*, § 2.2.1.

⁵⁰ Ver *supra*, n. 24 en § 2.1.

cual gira un nuevo cosmos, constituido por cisnes, cantos, procesiones, islas, coros, y marineros.

2.2.3 El itinerario de Leto (vv. 55-195)

En esta sección del *Himno* se describe el extenso deambular de Leto en busca de un lugar adecuado para el nacimiento de Apolo, por el continente primero y por las islas después. Comienza con la razón de su sufrimiento: la cólera de Hera.

2.2.3.1 El enojo de Hera (vv. 55-69)

οὐδ' Ἥρην κοτέουσας ὑπέτρεσας· ἢ μὲν ἀπάσαις	55
δεινὸν ἐπεβρωμάτο λεχῶσιν αἰ Διὶ παῖδας	
ἐξέφερον, Λητοῖ δὲ διακριδόν, οὐνεκα μούνη	
Ζηνὶ τεκεῖν ἤμελλε φιλαίτερον Ἄρεος υἷα.	
τῷ ῥα καὶ αὐτὴ μὲν σκοπιῆν ἔχεν αἰθέρος εἴσω	
σπερχομένη μέγα δὴ τι καὶ οὐ φατόν, εἶργε δὲ Λητώ	60
τειρομένην ὠδίσι· δύο δὲ οἱ εἶατο φρουροὶ	
γαῖαν ἐποπτεύοντες, ὁ μὲν πέδον ἠπειροιο	
ἤμενος ὑψηλῆς κορυφῆς ἔπι Θρήκος Αἴμου	
θοῦρος Ἄρης ἐφύλασσε σὺν ἔντεσι, τὸ δὲ οἱ ἵππω	
ἐπτάμυχον βορέαο παρὰ σπέος ἠυλίζοντο·	65
ἢ δ' ἐπὶ νησάων ἐτέρη σκοπὸς αἰπειάων	
ἦστο κόρη Θαύμαντος ἐπαῖζασα Μίμαντι.	
ἔνθ' οἱ μὲν πολίεσσιν ὄσαις ἐπεβάλλετο Λητώ	
μίμνον ἀπειλητῆρες, ἀπετρόπων δὲ δέχεσθαι.	

Y no temblaste ante Hera furibunda. Ella bramaba terriblemente contra todas las parturientas, que a Zeus daban hijos, y especialmente contra Leto, porque era la única que iba a parir para Zeus un hijo más querido que Ares. Así, ella misma observaba en el éter, irritada grandemente y en forma indecible, apartaba a Leto, atormentada por los dolores. Dos guardias estaban vigilando la tierra; uno, que permanecía sobre la alta cumbre del Hemo Tracio, el impetuoso Ares, vigilaba el suelo del continente con sus armas, y sus caballos acampaban junto al antro de siete hondonadas del Bóreas. La otra centinela (que vigilaba) las escarpadas islas era la hija de Taumante que se había lanzado sobre el Mimante. Allí permanecían amenazadores contra las ciudades a cuantas se acercaba Leto, y les impedían recibirla (*Himno a Delos*, vv. 55-69).

La transición con la sección anterior está dada en el v. 55 por οὐδ' Ἥρην κοτέουσας ὑπέτρεσας “y no temblaste ante Hera furibunda”, lo que enfatiza la actitud heroica de la

isla, que se opondrá en los versos posteriores a la actitud de las ciudades y lugares que rehúyen a Leto.

La cólera de Hera es lo que impide a Leto dar a luz. Tiene su antecedente en el *Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 91-101, en el que Hera retiene a Iiitía, “celosa porque Leto, de hermosa cabellera, iba a dar a luz a un hijo destacado y poderoso” (ζηλοσύνη ὃ τ' ἄρ' υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε / Λητῶ τέξεσθαι καλλιπλόκαμος τότε ἔμελλεν, vv. 100-101). Esta caracterización del hijo de Leto por nacer es aludida en los vv. 57-58 del *Himno a Delos*: “era la única que iba a parir para Zeus un hijo más querido que Ares” οὐνεκα μούνη / Ζηνὶ τεκεῖν ἤμελλε φιλαίτερον Ἄρεος υἱῆς; en la composición calimaquea se establece desde aquí una polarización entre Ares y Apolo.⁵¹ En realidad, Ares es hijo dilecto de Hera, como lo dice el mismo Zeus en *Ilíada* 5.890-900:

ἔχθιστος δέ μοι ἐσσι θεῶν οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν·	890
αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.	
μητρός τοι μένος ἐστὶν ἀσχετον οὐκ ἐπιεικτὸν	
Ἴηρης· τὴν μὲν ἐγὼ σπουδῆ δάμνημ' ἐπέεσσι·	
τῷ σ' οἶω κείνης τάδε πάσχειν ἐννεσίησιν.	
— ἀλλ' οὐ μάν σ' ἔτι δηρὸν ἀνέξομαι ἄλγε' ἔχοντα·	895
ἐκ γὰρ ἐμεῦ γένος ἐσσί, ἐμοὶ δέ σε γείνατο μήτηρ·	
εἰ δέ τευ ἐξ ἄλλου γε θεῶν γένευ ᾧδ' αἰδηλος	
καὶ κεν δὴ πάλαι ἦσθα ἐνέρτερος Οὐρανίωνων.	

“Eres para mí el más odioso de los dioses que habitan el Olimpo. Pues siempre te agradan la discordia, luchas y peleas. Tienes el espíritu ingobernable que nunca cede de tu madre Hera, a la que yo apenas puedo dominar con palabras. Creo que sufres estas cosas por sus consejos. Pero ya no permitiré que los dolores te atormenten, pues eres de mi linaje, y para mí te dio a luz tu madre. Si, siendo tan perverso, hubieras nacido de alguno de los otros dioses, hace tiempo estarías debajo de los Uránidas” (*Ilíada* 5.890-898).

Los Uránidas son los Titanes, precipitados en el Tártaro luego de haberse enfrentado a Zeus y los demás Olímpicos y haber sido derrotados (*Teogonía*, vv. 629-735). En efecto, por sus características (furioso e impulsivo, y frecuentemente padre de monstruos),⁵² Ares se asemeja a un dios pre-olímpico, e inclusive al mismo Tifón, monstruo alumbrado por Hera, con la ayuda de Gea, Urano y los Titanes, que fuera eliminado por Apolo, como la misma serpiente Pito (*Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 305-355).

En la composición arcaica *Iris*, enviada por las diosas que asisten a Leto, lleva a Iiitía un collar (μέγαν ὄρμον, v. 102) como presente para persuadirla de que acuda junto a la

⁵¹ Para una posible alusión política en estos versos, cf. Stephens (2015: 190).

⁵² Para las características de Ares véase Burkert (2007: 228-229).

parturienta. En la composición calimaquea no aparece la figura de Ilítia, y sí la diosa Iris como guardiana al servicio de Hera para impedir que Leto encuentre un lugar para parir. Hera coloca a sus dos secuaces – Ares e Iris – para vigilar respectivamente el continente y las islas a fin de evitar que Leto se instale en algún lugar y dé a luz, lo que sugiere una perspectiva universal (Giuseppetti, 2013: 113). Ares se ubica en el monte Hemo, el punto más alto de Tracia, la región donde el dios reside (Burkert, 2007: 229), y sus caballos “acampaban junto al antro de siete hondonadas del Bóreas” (τὼ δέ οἱ ἵππων /ἐπτάμυχον βορέαιο παρὰ σπέος ἠλίζοντο, vv. 64-65), el viento que derriba muros y rocas, pero que no puede vencer la protección que Apolo extiende sobre Delos (vv. 25-27). La palabra ἐπτάμυχον por otro lado puede ser alusión al título de una historia cosmogónica de Ferécides de Siros (una de las Cícladas), llamada Ἐπτάμυχος ἦτοι Θεοκρασία ἢ Θεογονία “*Heptámuchos*, o Mezcla Divina o Teogonía”, quizá como recordatorio de que se trata de un tiempo primordial (Stephens, 2015: 190-191). A su muerte habría sido sepultado por su sobrino y discípulo Pitágoras en Delos (Diógenes Laercio, *Vidas, Opiniones y Sentencias de los Filósofos más Ilustres*, I, 3).

Por su parte “la hija de Taumante” (κόρη Θαύμαντος, v. 67) vigila las islas encaramada sobre el Mimante. Se trata de Iris (cf. Hesíodo, *Teogonía*, v. 780) pero su nombre no es mencionado sino hasta el v. 157. Como las Harpías son también hijas de Taumante, y consideradas “las perras del gran Zeus” μέγαλοιο Διὸς κύνας según la misma Iris en Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 2.289, se trataría de una ambigüedad sugestiva (Stephens, 2015: 191), ya que la diosa es descripta más tarde como una perra atenta al llamado de su ama (vv. 228-239).

Ambos dioses amenazan a las ciudades a las que Leto se aproxima, para que no la reciban. La construcción del verbo con el infinitivo que aparece en el v. 69 ἀπετρόπων δὲ δέχεσθαι “(les) impedían recibir(la)” puede verse en *Ilíada* 18.585, refiriéndose a los perros que acometen a un león (Stephens, 2015: 191).

2.2.3.2. Itinerario de Leto (I): Arcadia y Beocia

φεῦγε μὲν Ἀρκαδίη, φεῦγεν δ' ὄρος ἱερὸν Αὔγης
 Παρθένιον, φεῦγεν δ' ὁ γέρων μετόπισθε Φενειός,
 φεῦγε δ' ὅλη Πελοπηῖς ὅση παρακέκλιται Ἴσθμῳ,

ἔμπλην Αἰγιαλοῦ γε καὶ Ἄργεος· οὐ γὰρ ἐκείνας
 ἀτραπιτοὺς ἐπάτησεν, ἐπεὶ λάχεν Ἴναχον Ἥρη.
 φεῦγε καὶ Ἀονίη τὸν ἕνα δρόμον, αἱ δ' ἐφέποντο
 Δίρκη τε Στροφίη τε μελαμνήφιδος ἔχουσαι
 Ἴσμηνοῦ χέρα πατρός, ὃ δ' εἶπετο πολλὸν ὀπισθεν
 Ἀσωπὸς βαρύγουνος, ἐπεὶ πεπάλακτο κεραυνῶ.

75

La rehuía Arcadia, la rehuía la montaña sagrada de Auge, el Partenio, huía después el viejo Feneo, la rehuía toda la tierra de Pélope cuanto está situado junto al Istmo, excepto el Egíalo y Argos; pues no pisó aquellos senderos, porque Hera poseía el Ínaco. Huía Aonia la misma carrera, y seguían Dirce y Estrofia teniendo la mano de su padre Ismeno, de negros guijarros, y mucho más atrás seguía el Asopo de pesadas rodillas, desde que fue esparcido por el rayo (*Himno a Delos*, vv. 70-78).

Comienza el largo y fatigoso peregrinar de Leto, y el rechazo de los sitios a los cuales se aproxima. La anáfora del verbo φεῦγε (vv. 70-72) enfatiza la urgencia de la situación de Leto, y personifica los lugares, desdibujando la distinción entre estos y su ninfa o divinidad asociada (Stephens, 2015: 191). Asimismo produce una sensación de efecto centrífugo, en que los distintos sitios huyen despavoridos ante la afligida deidad.

Esta sección del *Himno* evoca los vv. 30-48 del *Himno Homérico a Apolo 3*, donde los distintos lugares (Creta, Grecia continental, Tracia, Tróade, Jonia asiática, Cícladas e isla Renea) rehúsan recibir a Febo por temor. En el *Himno a Delos* ese rechazo es reforzado por la huida ante la diosa de los sitios a los que se dirige. Leto primero se encamina a los lugares continentales (vv. 70-152) y después hacia las islas (vv. 153-248). Algunos de esos lugares evocan episodios míticos que reflejan y enfatizan la condición de Leto (Giuseppetti, 2013: 113).

El primer lugar mencionado es el monte Partenio, una montaña consagrada a Atenea en la región ubicada entre Arcadia y Argólide. Es llamada “montaña sagrada de Auge” (ὄρος ἱερὸν Αὔγης, v. 70). Auge era hija de Aleo, rey de Tegea, y sacerdotisa de Atenea. Dio a luz a Télefo, hijo de Heracles, contra la voluntad de su padre Aleo, en el monte Partenio.⁵³ Separado de su madre, y expuesto en este monte, el niño había sido alimentado por una cierva (Apolodoro, *Biblioteca* 2.7.4). Según Giuseppetti (2013: 113), este lugar evoca, ya en su nombre, descendencia nacida de uniones ilegítimas o externas al vínculo matrimonial.

⁵³ Télefo (que no es mencionado en el *Himno*) era el héroe fundador de Pérgamo, y de quien los Atálidas se proclamaban descendientes. Su historia y la de su madre Auge estaba representada en el altar de Pérgamo, en un relieve menor, mientras que la mayor parte representaba la lucha de los dioses contra los gigantes, en especial Atenea, Zeus y Heracles. Cf. Strootman (2005: 130-134 y nn. 114 y 116 a 118).

Leto evita Egíalo y Argos (Αἰγιαλοῦ γε καὶ Ἄργεος, v. 73) “porque Hera poseía el Ínaco” (ἐπεὶ λάχεν Ἴναχον Ἥρη, v. 74). La región de Argos estaba consagrada a Hera, y el Ínaco era el principal río de la Argólide. Como padre de Ío, era antepasado de Dánao y sus hijas, las Danaides; en estas figuras míticas hay una importante relación entre Argos y Egipto.⁵⁴ Luego Leto pasa a Aonia (otro nombre de Beocia), que también la rehúye. De la huida participan también Dirce y Estrofia, hijas del río Ismeno. Dirce es el nombre de una ninfa-fuente cercana a Tebas, en la cual, según Eurípides, *Bacantes* vv. 519-533, Dionisos fue bañado al ser extraído del cuerpo calcinado de su madre Semele. En esos versos, el coro exclama “¿por qué huyes de mí?” (τί με φεύγεις; *Bacantes* v. 533). Dirce, esposa del rey Lico, fue castigada horriblemente por Anfión y Zeto, hijos de Antíoipe, a quien aquella maltrataba, a causa de su “ira celosa” (διὰ ζηλήμονα μῆνιν, *Antología Palatina* 3.7.3) (Giuseppetti, 2013: 114). Anfión más tarde casó con Níobe y fue muerto por Apolo en el episodio del castigo de sus hijos (Apolodoro, *Biblioteca* 5.5 s.). Ismeno, río central de Tebas, es hijo del río Asopo, que viene más atrás en la huida, “de pesadas rodillas, desde que fue esparcido por el rayo” (Ἄσωπὸς βαρύγουνος, ἐπεὶ πεπάλακτο κεραυνῶ, v. 78).⁵⁵ Según el escoliasta *ad loc.*, el Asopo fue herido por el rayo cuando perseguía a Zeus, que se llevaba a su hija Egina (Stephens, 2015: 193).⁵⁶ La expresión βαρύγουνος (“de pesadas rodillas”, v. 78) puede aludir a su avanzada edad o a la turbidez de sus aguas por el golpe del rayo (Stephens, 2015: 193).

2.2.3.2.1 La primera profecía: Tebas

Como consecuencia de la huida de lugares, ríos y fuentes, se menciona a la ninfa autóctona Melia (νύμφη /αὐτόχθων Μελίη, vv. 79-80), que se retira del coro, perturbada por la

⁵⁴ Para la vinculación entre los Ptolomeos y los ancestros argivos y su importancia política, así como su tratamiento por Calímaco, ver Stephens (2003: 8-9) y (2015: 192).

⁵⁵ El río Ismeno es hijo del Asopo según Apolodoro, *Biblioteca* 3.12.6; según otros, es hijo de Apolo y Melia (Píndaro, *Pítica* 11.4; Pausanias 9.10). Obviamente Calímaco se inclina por la primera genealogía, ya que según el *Himno*, Apolo aún no ha nacido.

⁵⁶ <<ἐπεὶ πεπάλακτο κεραυνῶ:>> ἐπεὶ τὴν θυγατέρα αὐτοῦ Αἴγιναν ἀρπαγεῖσαν ὑπὸ Διὸς ἀπήγγειλε Σίσυφος, ὁ δὲ ἤρξατο καταδιώκειν αὐτόν, Ζεὺς δὲ ὀργισθεὶς ἐκεραυνώσεν αὐτόν “porque había sido golpeado por el rayo: cuando Sísifo le comunicó que su hija Egina era arrebatada por Zeus, él comenzó a perseguirlo, y Zeus, encolerizado, lo hirió con el rayo” (Pfeiffer, 1953: 68).

conmoción, al ver amenazado el árbol “de su misma edad” (ἥλικος, v. 81).⁵⁷ La mención de las ninfas preludia una invocación a las Musas para interrogarlas sobre la relación de aquellas con los árboles y luego la primera profecía de Apolo desde el vientre (ὑποκόλπιος, v.86),⁵⁸ encolerizado contra las ninfas y contra Tebas, a la que rechaza como impura.

ἡ δ' ὑποδινηθεῖσα χοροῦ ἀπεπαύσατο νύμφη αὐτόχθων Μελίη καὶ ὑπόχλοον ἔσχε παρειήν	80
ἥλικος ἀσθμαίνουσα περὶ δρυός, ὡς ἴδε χαίτην σειομένην Ἑλικῶνος. ἐμαὶ θεαὶ εἶπατε Μοῦσαι, ἦ ῥ' ἔτεδὸν ἐγένοντο τότε δρύες ἠνίκα Νύμφαι; ἽΝύμφαι μὲν χαίρουσιν, ὅτε δρύας ὄμβρος ἀέξει, Νύμφαι δ' αὖ κλαίουσιν, ὅτε δρυσι μηκέτι φύλλα.	85
ταῖς μὲν ἔτ' Ἀπόλλων ὑποκόλπιος αἰνὰ χολώθη, φθέγγετο δ' οὐκ ἀτέλεστον ἀπειλήσας ἐπὶ Θήβῃ· ἽΘήβῃ τίπτε τάλαινα τὸν αὐτίκα πότμον ἐλέγχεις; μήπω μή μ' ἀέκοντα βιάζεο μαντεύεσθαι. οὐπω μοι Πυθῶνι μέλει τριποδῆιος ἔδρη, οὐδέ τί πω τέθνηκεν ὄφις μέγας, ἀλλ' ἔτι κεῖνο θηρίον αἰνογένειον ἀπὸ Πλειστοῖο καθέρπον Παρνησὸν νιφόνετα περιστέφει ἑννέα κύκλοις· ἀλλ' ἔμπης ἐρέω τι τομώτερον ἢ ἀπὸ δάφνης.	90
φεῦγε πρόσω· ταχινός σε κινήσομαι αἵματι λούσων τόξον ἐμόν· σὺ δὲ τέκνα κακογλώσσοιο γυναικός ἔλλαχες. οὐ σύ γ' ἐμεῖο φίλη τροφὸς οὐδὲ Κιθαιρῶν ἔσσεται· εὐαγέων δὲ καὶ εὐαγέεσσι μελοίμην. ὣς ἄρ' ἔφη. Λητῶ δὲ μετὰτροπος αὐτίς ἐχώρει.	95

Y profundamente agitada, la ninfa autóctona Melia se retiró del coro y sus mejillas palidieron, jadeando por el árbol de su misma edad, cuando vio que se agitaba la cabellera del Helicón. Diosas mías, decidme, Musas, ¿acaso realmente nacieron entonces los árboles al mismo tiempo que las Ninfas? “Las Ninfas se alegran cuando la lluvia abastece los árboles, las Ninfas lloran cuando los árboles ya no tienen hojas”. Contra ellas Apolo, aún en el seno de su madre, se encolerizó terriblemente y dijo, luego de amenazar a Tebas de forma que no dejó de cumplir: “Tebas desdichada ¿pero por qué interrogas ahora tu destino? No me obligues contra mi voluntad a profetizar. Aún no me preocupa el asiento trípode de Pitón, y todavía no ha muerto la enorme serpiente, sino que todavía aquella fiera de terribles mandíbulas se arrastra desde el Plisto y envuelve al nevado Parnaso con sus nueve anillos. Pero sin embargo diré algo más claramente que desde el laurel. Huye lejos; yo, rápido, te alcanzaré para lavar con sangre mi arco. Tú obtuviste los hijos de una mujer de mal augurio. Tú no (serás) mi querida nodriza, ni lo será el Citerón. Siendo puro, también por puros me intereso”. Así dijo. Y Leto, luego de darse vuelta nuevamente, se alejó. (*Himno a Delos*, vv. 79-99).

⁵⁷ La conmoción impide la celebración en el coro, por eso el retiro de la ninfa. Los coros serán posibles cuando el dios haya nacido y se instaure el orden.

⁵⁸ Uno de los epítetos de Apolo era *Delfinio*, conectado, entre otras cosas, con δελφύς “vientre” (Stephens, 2015: 195).

Si bien Melia, una hija de Océano, fue amada de Apolo y era asociada al santuario tebano del dios, parece tratarse aquí de una ninfa indígena de los árboles (Stephens, 2015: 193-194).⁵⁹ En *Teogonía*, v. 187 se menciona a las ninfas Melias “ninfas de los fresnos” (Stephens, 2015: 64) como nacidas de la sangre de Urano al ser castrado, junto con las Erinias y los Gigantes, al caer sobre la tierra (*Teogonía*, vv. 183-185). Así lo afirman los versos siguientes del *Himno*, en que mediante una invocación a la Musa se establece la estrecha relación entre las ninfas y los árboles (vv. 82-85). La invocación a la Musa para disipar la duda respecto a esta relación es considerada por muchos como un procedimiento del poeta para mostrar su erudición, a través del conocimiento de la literatura del pasado, ya que probablemente refiera al *Himno Homérico a Afrodita 5*, vv. 264-266, que narra el nacimiento simultáneo de los pinos, las encinas, y las ninfas (Vamvouri Ruffy, 2004: 239).⁶⁰

Sin embargo la mención de las ninfas en este lugar puede tener una función adicional. La palabra μελία designa por igual a la ninfa y al fresno. De los fresnos, según Hesíodo, nació la raza de bronce:

Ζεὺς δὲ πατὴρ τρίτον ἄλλο γένος μερόπων ἀνθρώπων χάλκειον ποίησ', οὐκ ἀργυρέῳ οὐδὲν ὁμοῖον, ἐκ μελιᾶν , δεινόν τε καὶ ὄβριμον· οἷσιν Ἄρηος	145
ἔργ' ἔμελε στονόεντα καὶ ὕβριες, οὐδέ τι σῖτον ἦσθιον, ἀλλ' ἀδάμαντος ἔχον κρατερόφρονα θυμόν. ἄπλαστοι· μεγάλη δὲ βίη καὶ χεῖρες ἄαπτοι ἐξ ὠμων ἐπέφυκον ἐπὶ στιβαροῖσι μέλεσσι.	
τῶν δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δὲ τε οἴκοι, χαλκῷ δ' εἰργάζοντο· μέλας δ' οὐκ ἔσκε σίδηρος.	150
καὶ τοῖ μὲν χεῖρεσσιν ὑπὸ σφετέρησι δαμέντες βῆσαν ἐς εὐρώεντα δόμον κρυεροῦ Αἴδαο, νώνυμοι· θάνατος δὲ καὶ ἐκπάγλους περ ἔοντας εἶλε μέλας, λαμπρὸν δ' ἔλιπον φάος ἡελίοιο.	155

En tercer lugar, Zeus padre, a otra raza de hombres de voz articulada hizo, bronceína, en nada semejante a la de plata, **de los fresnos**, terrible y fuerte. A ellos les interesaban los luctuosos trabajos de Ares y las extralimitaciones, y no comían nada de trigo, sino que tenían el bravo corazón de acero. Inaccesibles; y grande su fuerza, e invencibles sus brazos de los hombros nacían sobre los miembros robustos. Eran bronceínas sus armas, y bronceínas las casas, y con bronce trabajaban, pues no había negro hierro. Ellos, domados por sus propias manos, fueron a la mohosa morada del gélido Hades, anónimos; y la muerte, aunque fueran terribles, negra, los aferró, y abandonaron la fúlgida luz del sol (*Trabajos y días*, vv. 143-155).

⁵⁹ Las Melias figuran en el v. 47 del *Himno a Zeus* de Calímaco, como ninfas de los fresnos asociadas con Creta, junto a los Curetes (Stephens, 2015: 64). Véase la § 2.2.2.2.1 del capítulo sobre el *Himno a Zeus*.

⁶⁰ Para un juego sutil de referencias en que el conocimiento sobre las ninfas de los árboles es presentado como duda, más que como certeza, cf. Vamvouri Ruffy (2004: 239-240).

Esta raza sólo hace la guerra, y no come pan, por lo que no practica la agricultura. Para esta raza todos sus elementos son de bronce: “eran bronceas sus armas, y bronceas las casas, y con bronce trabajaban, pues no había negro hierro” τῶν δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δέ τε οἴκοι, / χαλκῷ δ' εἰργάζοντο· μέλας δ' οὐκ ἔσκε σίδηρος (*Trabajos y días*, vv. 150-151). El bronce está íntimamente vinculado con la guerra, al punto de ser epíteto de Ares: χάλκεος Ἄρης (*Ilíada* 7.146). Es también el material de las armas de los guerreros; su resplandor bronceo llega al cielo (*Ilíada* 19.362-363). Y las lanzas, que son parte fundamental del armamento, están hechas de madera de fresno, ya que la palabra μελία designa por igual a la lanza y al árbol del que ella proviene (*Ilíada* 16.140; 19.361 y 390; 22.225, etc.). Por eso no sorprende que la raza guerrera de bronce provenga “de los fresnos” (ἐκ μελιῶν, *Trabajos y días*, v. 145). Esta raza desaparece por sus propias manos, en el anonimato, es decir, olvidada (*Trabajos y días*, vv. 152-154).

Como los Gigantes, “ejército nacido de la tierra” (ὁ γηγενὴς /στρατὸς Γιγάντων, Sófocles, *Traquinias*, vv. 1058-1059), los tebanos también nacen de ella. Al llegar al lugar donde debía fundar Tebas, Cadmo envía a sus hombres a buscar agua a la fuente de Ares, guardada por una serpiente, según algunos, hija del dios.⁶¹ La serpiente mata a los hombres del grupo y luego es muerta por Cadmo. Por consejo de Atenea, siembra los dientes del monstruo de un extremo a otro de la llanura: al instante brotan hombres adultos completamente armados, que entablan entre sí un combate a muerte. Todos mueren por sus propias manos, como sucede con la raza de bronce de Hesíodo, excepto cinco supervivientes, antepasados de la aristocracia tebana (Vernant, 1983: 36).⁶² Los tebanos son hijos de la serpiente hija de Ares, y están estrechamente ligados a las ninfas Melias: “Los tebanos, nacidos de la tierra, pertenecen, como los hombres de bronce, a la raza de los

⁶¹ Según Farnell (1909: 5.401-402) la serpiente que Cadmo mata es el animal divino de Ares y en algún grado el espíritu familiar ancestral de Tebas, donde el dios recibía un importante culto en tiempos prehistóricos. En Esquilo, *Siete contra Tebas*, vv. 104-105, el coro de jóvenes tebanos exclama: “¿Traicionarás, Ares, antiguo habitante de nuestro país, a tu tierra?” προδώσεις, παλαίχθων Ἄρης, τὰν τεάν;. Para la estrecha relación entre Ares y la fundación de Tebas, cf. Burkert (2007: 229).

⁶² Eurípides, *Fenicias*, vv. 939 y ss; *Scholia ad Phoenissae* 941 y 942; Pausanias 9.5.3. El mismo esquema ritual reaparece en el mito de Jasón en la Cólquida, desafiado por Eetes a uncir a un arado dos toros monstruosos con pezuñas de bronce y que vomitan fuego, y sembrar una llanura, llamada “de Ares”, con los dientes del mismo dragón de Tebas (*Argonáuticas* 3.1176 ss.) de donde nacerá una cohorte de Gigantes que luchan con las armas. Jasón puede completar la prueba ayudado por Medea. Vestido de guerrero, unce a los toros al arado y los aguija con su lanza, y al nacer los Gigantes logra que se maten entre sí arrojándoles una piedra (Vernant, 1983: 36-37).

fresnos; ellos son también ἐκ μελιᾶν. Se les reconoce, en efecto, porque llevan tatuado sobre su cuerpo, en signo distintivo de su raza, la señal de la lanza; y esta señal les caracteriza como guerreros” (Vernant, 1983: 37). Según Vernant (1983: 38) la *hybris* del guerrero consiste en consagrarse enteramente a la lanza, y no someterse al cetro (símbolo del poder real), al que debe subordinarse.⁶³

Apolo se encoleriza terriblemente contra las ninfas. El adverbio αἰνά “terriblemente, extremadamente”, común con verbos de enojo o duelo, aparece cuatro veces en Homero, en dos ocasiones en el contexto de madres e hijos en que una amenaza de muerte, o la muerte misma, acecha a estos últimos⁶⁴ (congruente con los versos siguientes, en que se alude al ejemplo mítico de Níobe).

Quizá esto explique el enojo de Apolo contra las ninfas y sus duras palabras contra Tebas, la ninfa epónima de la ciudad, hija de Asopo y cuñada de Níobe por estar casada con el hermano de Anfión (Stephens, 2015: 195). La mención de Pito, y la enorme serpiente “fiera de terribles mandíbulas” (θηρίον αἰνογένειον, v. 92) que aún vive, para justificar que aún no quiere profetizar – aunque lo hace a continuación y “más claramente que desde el laurel” (ἐρέω τι τομώτερον ἢ ἀπὸ δάφνης, v. 94) – evoca quizá el origen ctónico de los habitantes de Tebas en el mito de Cadmo y la fundación de la ciudad,⁶⁵ y establece claramente la prioridad de Delos respecto de Delfos, que aún no existe (Giuseppetti, 2013: 134). Apolo profetiza sobre la destrucción de los hijos de Níobe, llamados “hijos de una mujer cuya lengua atrae la desgracia” (τέκνα κακογλώσσοιο γυναικός, v. 96) recibidos en suerte (ἔλλαχες, v. 97) por Tebas.

La alusión a Níobe (una de cuyas hijas, según una tradición, tiene como nombre Melia)⁶⁶ se encuadra en el conflicto entre mujeres y madres de la composición (Giuseppetti, 2013: 135). Su figura alude a la maternidad misma de Leto, y a la estatura divina de sus hijos, que se encargan de castigar ejemplarmente su ὕβρις.⁶⁷ Tebas, su lugar de origen, es rechazada

⁶³ Esa será la *hybris* de los celtas: no subordinarse al poder real de Ptolomeo (vv. 171-187). Véase § 2.2.3.4.1.1 de este capítulo.

⁶⁴ Estas ocasiones son *Ilíada* 1.414, Tetis a Aquiles: ὦ μοι τέκνον ἐμόν, τί νύ σ' ἔτρεφον αἰνὰ τεκοῦσα; “hijo mío, ¿por qué te crié si te di a luz en hora aciaga?”; e *Ilíada* 22.431-432, en que Hécabe se lamenta por la muerte de su hijo Héctor: τέκνον ἐγὼ δειλή· τί νυ βείομαι αἰνὰ παθοῦσα / σεῦ ἀποτεθνήωτος; “desdichada de mí, hijo: ¿por qué seguiré viviendo padeciendo terriblemente, luego de haber muerto tú?”

⁶⁵ Ver *supra*, n. 61.

⁶⁶ *Scholia in Phoenissas*, 159. 10.

⁶⁷ Su falta consistió en compararse con Leto porque la diosa sólo tenía dos hijos, mientras ella tenía muchos más (*Ilíada*, 24.602-609).

como nodriza de Apolo. Para comprender cabalmente esta descalificación de Tebas podemos remontarnos al drama ático, en que la ciudad beocia es considerada “la anti-ciudad”, frente al ideal político encarnado por la ciudad de Atenas (Giuseppetti, 2013: 135). En lo histórico, es importante el hecho de que en las guerras persas, Tebas se puso del lado del invasor, y contra el resto de las ciudades griegas, al punto de que en el Juramento de Platea los aliados se comprometieron a destruir Tebas y a dedicar un décimo de la ciudad beocia, lo que ocurrió realmente como consecuencia de la revuelta contra Alejandro en 335 a.C. En el *Romance de Alejandro* (1.46-46a) la destrucción de Tebas, con una historia mítica impía, aparece contrapuesta a la fundación de la “divina” Alejandría. También en Calímaco, en ambas profecías apolíneas, se vislumbra una polaridad entre Tebas y el ideal político del reino ptolemaico, descrito en la segunda profecía del dios (vv. 165-190) (Giuseppetti, 2013: 136). Giuseppetti (2013: 136-137) destaca que en el trono del Zeus de Fidas en Olimpia estaban representados, al lado de niños tebanos raptados por la Esfinge, el castigo de los Nióbidas por Apolo y Ártemis (Pausanias 5.11.2). El mito remite al tema de la ὕβρις castigada, pero la Esfinge y los Nióbidas pueden evocar la idea del castigo de Tebas, quizá en relación con el rol de la ciudad en ocasión de las guerras persas.⁶⁸ La frase εὐαγέων δὲ καὶ εὐαγέεσσι μελοίμην, v. 98 (“siendo puro, también por puros me intereso”), del ámbito de lo ritual, adscribe un rasgo identificatorio de pureza a Apolo y sus adorantes.⁶⁹ Además, sería una referencia implícita a Asteria que, por haber rechazado la unión con Zeus, representa el único lugar en el que el dios podrá nacer (Giuseppetti, 2013:

⁶⁸ Giuseppetti (2013: 136-137) también menciona la descripción properciana (2.31) del templo de Apolo en el Palatino, en que los hijos de Níobe y los galos derrotados en el Parnaso aparecen decorando las puertas del templo, dedicado en el 28 a.C., luego de la victoria de Augusto en Accio. La presencia de ambos modelos (uno mítico, otro histórico) en el *Himno a Delos* establece una línea de continuidad entre el elogio ptolemaico-alejandrino y la celebración augustea con el signo de Apolo. Ambos contextos están unidos por la figura de un soberano que castiga la impiedad y se hace garante de un nuevo orden con los rasgos de *alter* Apolo.

⁶⁹ Esta frase tiene una clara vinculación con *Bacantes* de Teócrito, αὐτὸς δ’ εὐαγέοιμι καὶ εὐαγέεσσιν ἄδοιμι, (“sea yo puro y me complazca con los puros”, Teócrito *Idilio* 26.30), de clara ambientación tebana y tema dionisiáco (el famoso castigo del impío Penteo por las bacantes, una de ellas su propia madre). El término εὐαγέως “con pureza” aparece en el v. 274 del *Himno Homérico a Deméter 2*, en boca de la diosa, instando a hacer sacrificios en forma pura para aplacarla: εὐαγέως ἔρδοντες ἐμὸν νόον ἰλάσκεισθε “haciendo sacrificios con pureza apaciguaráais mi mente”. Cabe destacar que desde lo religioso, la pureza concierne especialmente a Apolo y a Dionisos (Giuseppetti, 2013: 135). Para la vinculación de Apolo con la pureza ritual y moral, cf. Farnell (1907: 4.211-214).

135); en Píndaro, *Peán* 7b (*fr.* 52h Sn.-M.), v. 47 Delos es llamada “roca pura” εὐαγέα πέτραν.⁷⁰

εὐαγέως “con pureza, favorablemente” aparece en *Argonáuticas* 2.699, en el contexto de una epifanía de Apolo dirigiéndose desde Libia al país de los Hiperbóreos; al verlo los Argonautas, e instados por Orfeo, deciden construir un altar a Apolo Ἐωϊός (“Matutino”) y ofrecerle sacrificios “con pureza” εὐαγέως. Luego, en torno a los fuegos formaron un amplio coro, mientras Orfeo cantaba cuando Apolo, aún niño, mató al monstruo délfico al pie del Parnaso. Finalmente construyeron en honor del dios un templete a Ὁμονοίη “Concordia”, 2.718 (*Argonáuticas* 2.674-719).⁷¹

2.2.3.3 Itinerario de Leto (II): Acaya y Tesalia

Leto continúa su viaje, y se ve rechazada por las ciudades de Acaya (vv. 100-102); luego por las de Tesalia (vv. 103-152):

ἀλλ' ὄτ' Ἀχαιῆδες μιν ἀπηνήσαντο πόλεις 100
 ἐρχομένην, Ἑλίκη τε Ποσειδάωνος ἑταίρη
 Βοῦρά τε Δεξαμενοῖο βοόστασις Οἰκιάδαο,
 ἅψ δ' ἐπὶ Θεσσαλίην πόδας ἔτρεπε· φεῦγε δ' Ἄναυρος
 καὶ μεγάλη Λάρισα καὶ αἱ Χειρωνίδες ἄκραι,

Y cuando las ciudades de Acaya la rechazaron al llegar, Hélice compañera de Poseidón y Bura, establo de Dexámeno Ecíada, de nuevo dirigió sus pasos a Tesalia. La rehuyó el Anauro, y la gran Larisa, y las alturas Quirónidas (*Himno a Delos*, vv. 100-104).

La primera ciudad nombrada es Hélice, ciudad costera de Acaya con un culto bien conocido de Poseidón (al punto de que recibe en Homero el epíteto Ἑλικώνιος, *Ilíada* 20.404). Su mención junto con Bura, algo más tierra adentro, alude seguramente al maremoto que sumerge a ambas en 373-372 a.C., episodio causado, según varias fuentes, por la ὕβρις que mostraron los habitantes de Hélice contra unos suplicantes, a quienes

⁷⁰ Ver *supra*, § 2.2.2.

⁷¹ εὐαγής “libre de polución, puro”, figura también en Sófocles, *Antígona*, v. 521, en la escena en que Antígona y Creonte altercan sobre la rectitud de la acción de Antígona al celebrar los ritos fúnebres sobre el cadáver de Polinices. Al reproche de Creonte de tratar con igualdad al “bueno” (Etéocles, que defendió la ciudad) y al “malvado” (Polinices, que atacó Tebas), Antígona responde: Τίς οἶδεν εἰ κάτω ἴσθιν εὐαγῆ τάδε; “¿quién sabe si allá abajo (en el Hades) estas cosas son las puras?”. Esta evocación textual posiblemente sea irónica: no es “puro” quien defendió Tebas, sino quien la atacó, por ejemplo, Alejandro.

arrancaron del santuario del dios y mataron (Pausanias 7.24.6), lo que causó la ira del mismo Poseidón. La evocación de Hélice y Bura alude implícitamente al tema del castigo que los dioses reservan a la impiedad y la falta de hospitalidad. Dexámeno (“el acogedor”) Ecíada, rey de Oleno, es conocido por la hospitalidad que brindó a Heracles (Pausanias 7.18.1) (Giuseppetti, 2013: 131). El término βοόστασις (v. 102), que podemos traducir por “establo”, tiene su antecedente en Esquilo, *Prometeo Encadenado* v. 653, en un pasaje en que se urge a Ío a dirigirse a los establos propiedad de sus padres para que Zeus se una con ella (Stephens, 2015: 197).

Continúa con la geografía de Tesalia: ríos, ciudades y montañas. El giro ἄψ δ' ἐπὶ “de nuevo” (v. 103) aparece previamente solo en *Ilíada* 17.543, cuando se reanuda la lucha interminable en torno al cadáver de Patroclo (Stephens, 2015: 198). Todo el paisaje huye de la diosa: el río Anauro, que Jasón ayudó a cruzar a Hera transfigurada en anciana, llevándola sobre sus hombros, (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 3.67); Larisa, ninfa epónima de la gran ciudad fortificada de la región, hija de Pelasgo; y “las alturas Quirónidas” (αἱ Χειρωνίδες ἄκραι, v. 104), o sea, el monte Pelión, donde se refugió Fílira, temerosa de Rea por sus amores con Cronos, y donde dio a luz al centauro Quirón (Stephens, 2015: 198).

2.2.3.3.1 El Peneo

Al principio el Peneo también huye; pero luego, tras sus súplicas, se apiada de Leto a pesar de las amenazas de Ares, en un largo pasaje.

φεῦγε δὲ καὶ Πηνειὸς ἐλισσόμενος διὰ Τεμπέων·	105
ἼΗρη, σοὶ δ' ἔτι τῆμος ἀνηλεὲς ἦτορ ἔκειτο	
οὐδὲ κατεκλάσθης τε καὶ ὄκτισας, ἠνίκα πῆχεις	
ἀμφοτέρους ὀρέγουσα μάτην ἐφθέγγαστο τοῖα·	
ἽΝύμφαι Θεσσαλίδες, ποταμοῦ γένος, εἶπατε πατρί	
κοιμηῆσαι μέγα χεῦμα, περιπλέξασθε γενεῖω	110
λισσόμεναι τὰ Ζηνὸς ἐν ὕδατι τέκνα τεκέσθαι.	
Πηνειὲ Φθιῶτα, τί νῦν ἀνέμοισιν ἐρίζεις;	
ὦ πάτερ, οὐ μὴν ἵππον ἀέθλιον ἀμφιβέβηκας.	
ἦ ῥά τοι ὦδ' αἰεὶ ταχινοὶ πόδες, ἢ ἐπ' ἐμεῖο	
μοῦνον ἐλαφρίζουσι, πεποίησαι δὲ πέτεσθαι	115
σήμερον ἐξαπίνης; ὁ δ' ἀνήκοος. ὦ ἐμὸν ἄχθος,	
ποῖ σε φέρω; μέλεοι γὰρ ἀπειρήκασι τένοντες.	

Πήλιον ὦ Φιλύρης νυμφήιον, ἀλλὰ σὺ μείνον,
 μείνον, ἐπεὶ καὶ θῆρες ἐν οὖρεσι πολλάκι σεῖο
 ὠμοτόκους ὠδῖνας ἀπηρείσαντο λέαιναί. 120
 τὴν δ' ἄρα καὶ Πηνεῖος ἀμείβετο δάκρυα λείβων·
 Ἄητοϊ, Ἀναγκαίη μεγάλη θεός, οὐ γὰρ ἔγωγε
 πότνια σὰς ὠδῖνας ἀναίνομαι (οἶδα καὶ ἄλλας
 λουσαμένας ἀπ' ἐμεῖο λεχωίδας)· ἀλλὰ μοι Ἥρη
 δαυιλῆς ἠπείλησεν. ἀπαύγασαι, οἶος ἔφεδρος 125
 οὖρεος ἐξ ὑπάτου σκοπιῆν ἔχει, ὅς κέ με ρεῖα
 βυσσόθεν ἐξερύσειε. τί μήσομαι; ἢ ἀπολέσθαι
 ἠδὺ τί τοι Πηνεῖόν; ἴτω πεπρωμένον ἦμαρ·
 τλήσομαι εἵνεκα σεῖο, καὶ εἰ μέλλοιμι ροῶαν
 διψαλέην ἄμπωτιν ἔχων αἰώνιον ἔρρειν 130
 καὶ μόνος ἐν ποταμοῖσιν ἀτιμότατος καλέεσθαι.
 ἠνίδ' ἐγώ· τί περισσά; κάλει μόνον Εἰλήθυιαν.
 εἶπε καὶ ἠρώησε μέγαν ρόον. ἀλλὰ οἱ Ἄρης
 Παγγαίου προθέλυμα καρῆατα μέλλεν ἀείρας
 ἐμβαλέειν δίνησιν, ἀποκρύψαι δὲ ῥέεθρα· 135
 ὑπόθε δ' ἐσμαράγησε καὶ ἀσπίδα τύψεν ἀκωκῆ
 δούρατος· ἢ δ' ἐλέλιξεν ἐνόπλιον· ἔτρεμε δ' Ὀσσης
 οὖρεα καὶ πεδίον Κραννώνιον αἶ τε δυσαιεῖς
 ἐσχατιαὶ Πίνδοιο, φόβῳ δ' ὠρχήσατο πᾶσα
 Θεσσαλίη· τοῖος γὰρ ἀπ' ἀσπίδος ἔβραμεν ἦχος. 140

...la rehuyó también Peneo, serpenteando a través del (valle de) Tempe. Hera, tu corazón permanecía aún entonces implacable, y no te conmoviste ni te compadeciste, cuando tendiendo en vano ambos brazos, dijo estas cosas: “Ninfas Tesálides, linaje de un río, decid a vuestro padre que calme su gran corriente, y enlazad vuestros brazos en torno a su barbilla, rogando que pueda dar a luz a los hijos de Zeus en el agua. Peneo de Ftiótide, ¿por qué ahora rivalizas con los vientos? ¡Oh padre! no montas un caballo de carrera. ¿Acaso son siempre así de rápidos tus pies? ¿O sólo para mí se aligeran, o te hiciste hoy de repente para volar?” Pero él no oye. “¡Oh carga mía! ¿A dónde te llevaré? Pues mis míseros tendones están agotados. Oh Pelión, cámara nupcial de Fílira, tú espera, espera, ya que las leonas salvajes muchas veces en tus laderas apoyaron sus hijos prematuros”. Y Peneo, derramando lágrimas, respondió: “Leto, la Necesidad es una gran divinidad. Pues yo, señora, no desprecio tus dolores (sé también que otras parturientas se lavaron en mis aguas). Pero Hera me amenazó mucho. Mira qué vigilante observa desde lo más alto de la montaña, que fácilmente me arrancarías del fondo (de mi cauce). ¿Qué pensaré? ¿Acaso te es agradable que perezca Peneo? Que venga el día determinado por el destino. Sufriré por tu causa, aunque fuera a arrastrarme, teniendo seco el reflejo perdurable de la corriente, y yo solo entre los ríos sea considerado el más indigno. Heme aquí, ¿qué queda? Solamente llama a Ilitía.” Dijo, y detuvo la gran corriente. Pero Ares, luego de levantar de raíz las cumbres del Pangeo, estaba a punto de arrojarlas a los remolinos para ocultar las aguas. Desde arriba bramó y golpeó el escudo con la punta de la lanza; este se sacudió con eco guerrero. Temblaban las cumbres del Osa, y la llanura Cranonia, y las ventosas cumbres del Pindo, y toda Tesalia danzó por el miedo. Pues tal resonaba el estruendo desde el escudo (*Himno a Delos*, vv. 105-140).

El río Peneo, antes fugitivo, se apiada al oír los ruegos de Leto a las ninfas Tesálides, sus hijas, y a sí mismo, a diferencia de Hera, que continúa implacable (ἀνηλεές, v. 106), ante

Leto que extiende sus manos suplicante en vano (ήνیکا πήχεις /ἀμφοτέρους ὀρέγουσα μάτην ἐφθέγγετο τοῖα, vv. 107-108). El deseo de Leto es dar a luz en las aguas del río; el sintagma μέγα χεῦμα “gran corriente” (v. 110) aparece en el v. 32 del *Himno a Zeus*, en alusión al manantial que hizo brotar de la tierra Rea con su mano, en la que bañó a Zeus recién nacido. La diosa dice τὰ Ζηνὸς...τέκνα τεκέσθαι “dar a luz ... a los hijos de Zeus” (v. 111), lo que hace pensar que se refiere a ambos gemelos divinos, aunque en el resto del *Himno* no hay alusión alguna al nacimiento de Ártemis. Pero el río huye veloz, al punto que Leto entristecida le reprocha: “rivalizas con los vientos” ἀνέμοισιν ἐρίζεις (v. 112), y emplea la imagen del caballo de carreras (οὐ μὴν ἵππον ἀέθλιον ἀμφιβέβηκας, v. 113), enfatizando su rapidez en la huida (vv. 114-116).⁷² Además lo llama “padre” (πάτερ, v. 113), recordando su carácter de progenitor, para conmoverlo. Con los miembros agotados (μέλαιοι γὰρ ἀπειρήκασιν τένοντες, v. 117), apela al Pelión llamándolo “lugar de alumbramiento de Fílira” (Φιλύρης νυμφίον, v. 118), puesto que allí dio a luz a Quirón,⁷³ y el monte ha acogido incluso a las leonas que alumbran a sus crías: ἐπεὶ καὶ θῆρες ἐν οὖρεσι πολλακί σεῖο /ὠμοτόκους ὠδῖνας ἀπηρείσαντο λέαιναι “ya que las leonas salvajes muchas veces en tus laderas apoyaron sus hijos prematuros”. Según Stephens (2015: 200) la evocación de las leonas en este lugar podría tener relación con Tetis (que se convirtió en leona para huir de Peleo, aunque fue finalmente sometida por él: Píndaro, *Nemea* 4.62-65) y con Cirene, nieta del río Peneo, que venció a un león tesalio con sus manos desnudas y al hacerlo, enamoró a Apolo (Píndaro, *Pítica* 9.1-30).⁷⁴

Finalmente conmovido (δάκρυα λείβων “derramando lágrimas”, v. 121), Peneo responde y justifica su huida con la dura ley de la Necesidad: Ἀναγκαίη μεγάλη θεός “la Necesidad es una gran diosa” (v. 122).⁷⁵ Ἀνάγκη es la diosa que somete a las islas, enraizadas por

⁷² Según Stephens (2015: 199) se trataría de una ironía, ya que el Peneo fluía lentamente, “como aceite de oliva”, según Claudio Eliano (*Varia Historia* 3.1)

⁷³ νυμφίον significa usualmente “cámara nupcial”, pero aquí es más adecuado “lugar de alumbramiento” puesto que es en el Pelión que Fílira dio a luz. Ver Stephens (2015: 199-200).

⁷⁴ Debe notarse que en las dos composiciones pindáricas figura como personaje el centauro Quirón, educador de héroes.

⁷⁵ Esta frase, según Stephens (2015: 200) podría aludir al proverbio Ἀνάγκη οὐδὲ θεοὶ μάχονται “los dioses no luchan contra la Necesidad” (Zenobio, *Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi*, 1.85) y Δεινῆς ἀνάγκης οὐδὲν ἰσχυρότερον: ἀνάγκη γὰρ καὶ θεοὺς βιάζεται. Καὶ Πλάτων φησὶν, Ἀνάγκην δὲ οὐδὲ θεός ἐστι δυνατὸς βιάζεσθαι. “Nada hay más forzoso que la terrible necesidad: pues la necesidad vence también a los dioses. Y Platón dice que ni un dios es capaz de hacer fuerza a la necesidad.” Zenobio, *op. cit.*, 3.9, que cita a Platón, *Leyes* 741a3-4. Platón también afirma en *Leyes* 818.b.1-3: ἀλλ’ ἔοικεν ὁ τὸν θεὸν πρῶτον παρομιασάμενος εἰς ταῦτα ἀποβλέψας εἰπεῖν ὡς οὐδὲ θεὸς ἀνάγκη μὴ ποτε φανῆ μαχόμενος “pero parece

Poseidón (vv. 34-35), así como ahora a Peneo. No somete sin embargo a Asteria/Delos (v. 35), la única que estará en posición de recibir a Leto; ya que por haber rechazado a Zeus, lo que implicó su transformación en isla, no tiene nada que temer de Hera.⁷⁶ Ανάγκη está relacionada aquí con esta última, ya que es por sus amenazas (Ἥρη /δαψιλὲς ἠπειλήσεν “Hera me amenazó mucho”, vv. 124-125), que Peneo no se atreve a recibirla, y no por despreciar sus sufrimientos (οὐ γὰρ ἔγωγε /...σὰς ὠδῖνας ἀναίνομαι “pues yo no desprecio tus dolores de parto”, v. 122-123), pues él sabe que otras parturientas se han lavado en sus aguas (οἶδα καὶ ἄλλας /λουσαμένας ἀπ’ ἐμεῖο λεχωίδας, vv. 123-124). Posiblemente Peneo aluda aquí a Creúsa, la náyade con quien engendró a Hipseo, padre de Cirene (Stephens, 2015: 200). Un terrible vigilante lo acecha desde lo alto de la montaña, Ares: ἔφεδρος /οὔρεος ἐξ ὑπάτου σκοπιὴν ἔχει, ὅς κέ με ρεῖα /βυσσόθεν ἐξερύσειε “Mira qué vigilante observa desde lo más alto de la montaña, que fácilmente me arrancaría del fondo (de mi cauce)”, vv. 125-127. El río, sin embargo, accede a acoger a Leto, y recibir lo que esté decretado: ἴτω πεπρωμένον ἦμαρ “venga el día determinado por el destino” (v. 128), aunque ello implique que se seque su caudal, y él sea el más deshonrado: τλήσομαι εἵνεκα σεῖο, καὶ εἰ μέλλοιμι ῥοάων /διψαλέην ἄμπωτιν ἔχων αἰώνιον ἔρρειν /καὶ μόνος ἐν ποταμοῖσιν ἀτιμότατος καλέεσθαι “Sufriré por tu causa, aunque fuera a arrastrarme, teniendo seco el reflejo perdurable de la corriente, y yo solo entre los ríos sea considerado el más indigno” (vv. 129-131).⁷⁷ Su exhortación a llamar a Πιτῖα (v. 132) es llamativa, porque, contra lo que sucede en el *Himno Homérico a Apolo 3*, la diosa está ausente en el momento del nacimiento del dios.

El ofrecimiento del río provoca la reacción inmediata de Ares, que causa una conmoción universal. El dios arranca el Pangeo “de raíz” (προθέλυμνα, v. 134)⁷⁸ para arrojarlo al cauce del Peneo, y ocultar sus aguas: ἀποκρύψαι δὲ ῥέεθρα (v. 135). Esta frase evoca el v. 383 del *Himno Homérico a Apolo 3*, ἀπέκρυψεν δὲ ῥέεθρα, en que Apolo bloquea la corriente de Telfusa como castigo a su engaño. Según Heródoto 7.130, Jerjes tenía como plan obstruir la

que el primero que hizo proverbial a la divinidad dijo que no se verá nunca a ningún dios luchar contra la necesidad”.

⁷⁶ Cf. Giuseppetti (2013: 118). Véase también la comparación que hace este autor de las figuras de Peneo en el *Himno a Delos* y de Océano en *Prometeo Encadenado* (Giuseppetti, 2013: 117-118).

⁷⁷ διψαλέην “seco, sediento” (v. 130) figura en el v. 27 del *Himno a Zeus*, con relación a la sequía de Arcadia antes de que Rea diera a luz al dios.

⁷⁸ προθέλυμνα “de raíz” es utilizado en Homero en *Ilíada* 9.541, dicho del jabalí que manda Ártemis contra Eneo y que arranca árboles de esta forma; también en *Ilíada* 10.15, en que Agamenón, desesperado por la situación de los aqueos, también se arranca los cabellos “desde sus raíces”.

corriente del Peneo, lo que hubiera inundado toda Tesalia, excepto las montañas (Stephens, 2015: 202). Desde arriba Ares resonó (ὕψόθε δ' ἔσμαράγησε, v. 136). ἔσμαράγησε es utilizado en *Teogonía* v. 679, para el estruendo de la tierra, en la conflagración entre Titanes y Olímpicos, que sacude el cosmos.

Τιτῆνες δ' ἐτέρωθεν ἐκαρτύναντο φάλαγγας
 προφρονέως· χειρῶν τε βίης θ' ἅμα ἔργον ἔφαινον
 ἀμφοτέροι, δεινὸν δὲ περίαχε πόντος ἀπειρῶν,
 γῆ δὲ μέγ' ἔσμαράγησεν, ἐπέστενε δ' οὐρανὸς εὐρύς
 σειόμενος, πεδόθεν δὲ τινάσσετο μακρὸς Ὀλυμπος 680
 ῥιπῆ ὑπ' ἀθανάτων, ἔνοσις δ' ἴκανε βαρεῖα
 τάρταρον ἠερόεντα ποδῶν, αἰπεῖα τ' ἰωῆ
 ἀσπέτου ἰωχοῖο βολάων τε κρατεράων.
 ὧς ἄρ' ἐπ' ἀλλήλοις ἴεσαν βέλεα στονόεντα·
 φωνὴ δ' ἀμφοτέρων ἴκετ' οὐρανὸν ἀστερόεντα 685
 κεκλωμένων· οἱ δὲ ζύνισαν μεγάλῳ ἀλαλητῶ.

Y los Titanes, enfrente, fortalecieron sus filas prontamente; y mostraban la obra de sus manos y de su fuerza juntos. Y rugía terriblemente el ponto infinito, la tierra **resonaba** fuertemente, y gemía el cielo espacioso, agitado, y desde la base temblaba el espacioso Olimpo bajo el ímpetu de los inmortales, y el grave temblor de los pies llegaba al oscuro Tártaro, y el alto estruendo del tumulto indecible y de los golpes potentes. Así, pues, se lanzaban luctuosos dardos entre sí; y la voz de ambas partes llegaba al cielo estrellado, urgiéndose; y ellos luchaban con gran alarido (*Teogonía*, vv. 676-686).

La acción de Ares es asimilada con la conmoción universal de las fuerzas preolímpicas en lucha con Zeus y los dioses Olímpicos.⁷⁹ El estruendo que provoca con sus amenazas, asimilado en el texto a la conflagración entre dioses y Titanes, contrasta con los armoniosos cantos y los coros que eternamente tienen lugar en Delos en honor de Apolo (vv. 300-301).⁸⁰

El dios perturba violentamente la naturaleza, usando sus armas; golpea el escudo con la punta de la lanza, provocando gran estrépito: καὶ ἀσπίδα τύψεν ἀκωκῆ / δούρατος· ἡ δ' ἐλέλιξεν ἐνόπλιον· “Desde arriba bramó y golpeó el escudo con la punta de la lanza; este se sacudió con eco guerrero” (vv. 136-137). El verbo ἐλέλιξεν, según Liddel Scott *et. al.* (1996: s.v.) puede tener dos acepciones: como forma reduplicada de ἐλίσσω, “dar vueltas”,

⁷⁹ Cf. Giuseppetti (2013: 194). Nótese que en los vv. 679-680 se afirma que el cielo es “agitado” (σειόμενος, v. 680) y la base del Olimpo “temblaba” (τινάσσετο, v. 680) por la conflagración. Ambas formas verbales son utilizadas por el escoliasta en su explicación de ἄτροπος en el v. 11: ἡ γὰρ Δῆλος οὐδέποτε σειομένη τινάσσεται “pues Delos nunca tiembla sacudida por un terremoto”, lo que tendría que ver con la protección de Apolo. Véase *supra* § 2.2.1 y n. 27.

⁸⁰ Para el tema de la dimensión sonora del caos en contraste con el cosmos, véase Baglioni (2015: 13-21).

“causar vibración”;⁸¹ y relacionado con ἐλελεῦ, “gritar”, dicho de un escudo “resonar”; el pasaje de Calímaco es incluido en esta última acepción. ἐνόπλιον “armado” o “de forma guerrera”, puede también especificar un ritmo marcial (cf. *Himno a Ártemis*, v. 241, donde se aplica a las Amazonas en su danza guerrera), ejecutado por Ares mientras golpea el escudo, y que provoca que Tesalia baile temerosamente (Stephens, 2015: 202). Esta danza de Tesalia está directamente vinculada al sonido del escudo: φόβῳ δ' ὠρχήσατο πᾶσα / Θεσσαλίη· τοῖος γὰρ ἀπ' ἀσπίδος ἔβραμεν ἦχος “y toda Tesalia danzó por el miedo. Pues tal resonaba el estruendo desde el escudo.” (vv. 139-140).⁸² En el v. 245 del *Himno a Ártemis* encontramos ἔδραμε δ' ἦχώ “y el eco corrió” en relación con el eco de la danza guerrera de las Amazonas que se extiende por una amplia región.⁸³ La comparación que sigue aporta otro rasgo preolímpico a la situación:

ὥς δ', ὀπότη' Αἰτναίου ὄρεος πυρὶ τυφομένοιο
σειόνται μυχὰ πάντα, κατουδαίοιο γίγαντος
εἰς ἑτέρην Βριαρῆος ἐπωμίδα κινυμένοιο,
θερμάστραι τε βρέμουσιν ὑφ' Ἡφαίστοιο πυράγρης
ἔργα θ' ὁμοῦ, δεινὸν δὲ πυρίκμητοί τε λέβητες
καὶ τρίποδες πίπτοντες ἐπ' ἀλλήλοις ἰαχεῦσιν,
τῆμος ἔγεντ' ἄραβος σάκεος τόσος εὐκύκλιοιο.

145

Como cuando se agitan con fuego todas las honduras del humeante monte Etneo, al volverse el gigante subterráneo Briareo al otro hombro, y los hornos y las obras rugen al mismo tiempo bajo la tenaza de Hefesto, y los calderos y los trípodes trabajados a fuego resuenan terriblemente al caer unos sobre otros, entonces tal llegó a ser el estruendo del escudo de hermoso borde (*Himno a Delos*, vv. 141-147).

La estructura sintáctica del pasaje (ὥς δ', ὀπότη'... ἔγεντ'... τόσος, “como, cuando...tal...llegó a ser”, vv. 141-147) es similar a la de *Teogonía*, vv. 702-5: ὥς ὅτε...τόσος δοῦπος ἔγεντο “como cuando...tal el fragor era”, pasaje que describe la lucha de los Olímpicos y los Titanes como si Gea y Urano se encontrasen, y que es continuación del que citamos arriba (*Teogonía*, vv. 676-686). En el v. 141 del *Himno* el uso de τυφομένοιο “humeante” para referirse al Etna alude sin duda a Tifón, el gigante engendrado por Hera sin concurso de

⁸¹ El verbo ἐλελίξετο es usado en el v. 9 del *Himno Homérico a Atenea* 28, para expresar la conmoción del Olimpo al nacer la diosa, y la consiguiente agitación cósmica.

⁸² Φόβος personificado (que en Homero significa “Fuga aterrorizada”) es hijo de Ares (según *Iliada* 13.299) junto con Δεῖμος (el “Terror”) según *Iliada* 13.299 y Hesíodo, *Teogonía*, v. 934; cf. *Iliada* 11.37, 4.440, 15.119. Cf. Burkert (2007: 250).

⁸³ Véase § 2.2.2.3.3 y n. 63 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

Zeus para vengarse del dios por el nacimiento de Atenea (*Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 305-355). Según Esquilo (*Prometeo Encadenado*, vv. 351-365) y Píndaro (*Olímpica* 4.7, *Pítica* 1.15-20, fr. 92 Sn.-M.) Tifón estaba bajo el monte Etna; aunque en el v. 143 Calímaco llama a este gigante Briareo (Stephens, 2015: 202-203).⁸⁴ En esta imagen aparecen asociadas en el Etna el gigante castigado por Zeus, con una connotación primordial que evoca los conflictos cósmicos de la era teogónica, y Hefesto, símbolo de un arte ordenador y civilizado. πυράγρης “tenaza para el fuego” (v. 144) es término que aparece en *Ilíada* 18.477, en manos de Hefesto cuando fabrica el escudo y las armas de Aquiles, y en *Odisea* 3.434 como la herramienta con la que el broncista adorna de oro los cuernos de la novilla sacrificada a Atenea por Néstor y su familia. Esta asociación está presente también en *Teogonía*, vv. 859-868, en el episodio en que Zeus aniquila a Tifón con el rayo, y la llama que sale del dios fulminado, y la tierra fundida, son comparadas con la fragua y la acción de Hefesto. Giuseppetti (2013: 194-195) destaca en ambas comparaciones el uso de sintagmas similares: ὑφ’ Ἡφαίστοιο πυράγρης, “bajo la tenaza de Hefesto” (*Himno a Delos*, v. 144) - ὑφ’ Ἡφαίστου παλάμησιν, “bajo las palmas de Hefesto” (*Teogonía*, v. 866); πυρὶ τυφομένοιο, “con fuego del humeante...” (*Himno a Delos*, v. 141) - πυρὸς αἰθομένοιο, “del fuego encendido” (*Teogonía*, v. 867).⁸⁵ Esta es la última conflagración con las fuerzas preolímpicas antes de la pacificación definitiva con el reinado de Zeus.

El Peneo se dispone a resistir, pero Leto, (llamada aquí “Ceide” Κοηῖς, v. 150, lo que evoca su parentesco con Asteria, no mencionado en el *Himno* pero sí en *Teogonía*, vv. 404-410) con su gentileza característica,⁸⁶ lo dispensa del enfrentamiento con Ares alejándose, luego de agradecer sus intenciones y prometerle una recompensa. Puesto que el Peneo es abuelo de Cirene, la ninfa que Apolo lleva a Libia, la recompensa podría consistir en este último evento o bien en su culto en Cirene (Stephens, 2015: 204).

⁸⁴ Este era uno de los Hecatónquiros, según *Teogonía*, vv. 149-50, pero más tarde fue identificado como uno de los Gigantes (Stephens, 2015: 203).

⁸⁵ El estruendo de la fragua de Hefesto descrito en los vv. 144-146 evoca los vv. 46-86 del *Himno a Ártemis*, en que la diosa, aún niña, acompañada de sus ninfas, visita el lugar para encargar a los Cíclopes que le fabriquen sus armas. El fragor del lugar sacude el Etna, Trinacria, Italia y Córcega, sin embargo Ártemis está tranquila y confiada mientras sus compañeras tiemblan de terror (*Himno a Ártemis* vv. 56-61). De la misma forma, el estruendo que Ares provoca no intimidará a Apolo.

⁸⁶ Sobre la gentileza de Leto cf. Hesíodo, *Teogonía*, vv. 406-408, y Platón, *Cratilo* 406a6-10.

2.2.3.4. Itinerario de Leto (III): las islas

Leto se encamina entonces a las islas, que vigila Iris, donde sigue siendo rechazada. Primero se dirigirá al oeste, (islas Equínades, en la desembocadura del río Aqueloo, y Cócira, en el mar Jónico), para ir luego hacia el este (Cos).

ἦ καὶ πολλὰ πάροιθεν ἐπεὶ κάμεν ἔστιγε νήσους
 εἰναλίας· αἱ δ' οὐ μιν ἐπερχομένην ἐδέχοντο,
 οὐ λιπαρὸν νήεσσιν Ἐχινάδες ὄρμον ἔχουσαι, 155
 οὐδ' ἦτις Κέρκυρα φιλοξενωτάτη ἄλλων,
 Ἴρις ἐπεὶ πάσησιν ἐφ' ὑψηλοῖο Μίμαντος
 σπερχομένη μάλα δεινὸν ἀπέτρεπεν· αἱ δ' ὑπ' ὀμοκλήης
 πασσυδίῃ φοβέοντο κατὰ ῥόον ἦντινα τέτμοι.

Dijo, y después de fatigarse mucho antes, marchó hasta las islas costeras. Y ellas no la recibieron cuando llegó, ni las Equínades, que tienen un puerto espléndido para las naves, ni Cócira, que es la más hospitalaria de todas, porque Iris desde el alto Mimante, enojada muy terriblemente contra todas, las alejó. Y ellas huían a toda prisa con la corriente, atemorizadas por la amenaza, a cualquiera que se acercara (Leto) (*Himno a Delos*, vv. 153-159).

Las Equínades eran pequeñas islas esparcidas cerca de la desembocadura del Aqueloo, y fueron colonizadas por Alcmeón, luego de un largo vagabundear y de ser purificado por el dios río por el asesinato de su madre Erifile, a quien mató por orden de Apolo, ya que fue sobornada con un collar para que traicionara a su marido Anfiarao. Las palabras λιπαρὸν...ὄρμον (v. 155) que traducimos “espléndido puerto” de acuerdo al contexto, pueden leerse en un doble sentido como “espléndido collar”, que Alcmeón llevó con él al exiliarse (Stephens, 2015: 204-205).⁸⁷ Por otra parte, según una tradición la isla estaba en otro tiempo habitada por los tafios, conocidos como piratas en Homero (*Odisea*, 15.427) y según Eurípides (*Ifigenia en Aúlida*, v. 287) era “inaccesible para los marinos”. En tiempos históricos estaba deshabitada. Quizá todos estos rasgos revelen una naturaleza impía e inhospitalaria del lugar, que la hace inadecuada para recibir al dios (Giuseppetti, 2013: 132-133).

Cócira (Κέρκυρα, v. 156) es llamada “la más hospitalaria de todas” φιλοξενωτάτη ἄλλων (v. 156), por ser identificada con Esqueria, la isla de los feacios (llamados en *Odisea* 8.576

⁸⁷ Giuseppetti (2013: 132) observa que, curiosamente, el matricida es recibido por las islas, no así Leto.

φιλόξεινοι); el uso de este epíteto es aquí irónico ya que Iris consigue amedrentar incluso a ella e impedir que Leto sea recibida (Stephens, 2015: 205).

Por primera vez aparece aquí el nombre de la diosa Iris, que antes sólo había sido mencionada como hija de Taumante (v. 67). Su rol en el *Himno* es totalmente distinto al que desarrolla en el *Himno Homérico a Apolo* 3 (vv. 102-106), donde se encarga de ir al Olimpo a buscar a Ilitía y sobornarla con un gran collar (μέγαν ὄρμον, v. 103) de parte de las diosas, para que Leto pueda dar a luz; lo cual constituiría otra posible alusión de λιπαρόν... ὄρμον en el v. 155. La expresión ὑπ' ὀμοκλήης “por la amenaza” (v. 158) es usada en *Ilíada* 23.417, para los caballos “temiendo la amenaza” (ὑποδείσαντες ὀμοκλήην) de Antíloco para que corran más en la competencia de carrera de carros. Esto crea la imagen de las islas que huyen de Leto con Iris conduciéndolas como a una cuadriga, reforzada por πασσυδίη “a toda prisa” (Stephens, 2015: 205).

2.2.3.4.1 La segunda profecía: Cos

Leto se dirige hacia el Este y encamina sus pasos a Cos, pero su hijo le habla desde su vientre y la detiene, con una larga profecía sobre el futuro de esta isla a continuación.

ὠγγύϊν δῆπειτα Κόων Μεροπηίδα νῆσον ἴετο, Χαλκίοπης ἱερὸν μυχὸν ἠρωίνης. ἀλλά ἐ παιδὸς ἔρυκεν ἔπος τόδε· ἴμη σύ γε, μήτηρ, τῆ με τέκοις. οὐτ' οὖν ἐπιμέφομαι οὐδὲ μεγαίρω νῆσον, ἐπεὶ λιπαρή τε καὶ εὐβοτος, εἴ νύ τις ἄλλη·	160
--	-----

Luego se encaminaba a la muy antigua isla de Cos, la Meropeide, sagrado refugio de la heroína Calcíope. Pero la contuvo este discurso de su hijo: “No, madre, no me des a luz aquí. No reprocho ni escatimo la isla, porque es fértil y rica en pastos, si alguna otra lo es...” (*Himno a Delos*, vv. 160-164).

Cos, una de las Espóradas, llamada “muy antigua isla” (ὠγγύϊν...νῆσον, v. 160), tenía lazos estrechos con Delos: desde 282 en adelante los habitantes de Cos enviaban una delegación sacra (θεωρία) a Delos (Giuseppetti, 2013: 138), y cuando el ataque contra Delfos fue repelido, Cos celebró el evento con una fiesta en la isla y sacrificios de agradecimiento en Delfos (Fantuzzi & Hunter, 2004: 356; Giuseppetti, 2013: 138 n. 85). Una *lex sacra* de Cos que data de fin del siglo IV a. C. documenta un ritual de tipo

anfictiónico en honor de Apolo Delio con miras al envío de una θεωρία, al parecer a Delos y a Delfos (*LSCG* 156).⁸⁸ Además, existía un estrecho lazo mitológico entre Cos y Leto, ya que una tradición ubicaba el nacimiento de la diosa en Cos.⁸⁹ Ptolomeo II nace allí en 308 a.C.; el poeta Filetas de Cos fue su tutor.

El nombre “Meropeide” (Μεροπηΐδα, v. 160) proviene de la hija del rey Mérope, y uno de los muchos nombres de la isla era Meropis (Stephens, 2015: 206); en el *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 42, Cos (uno de los lugares que rechaza a Leto por temor a Hera) es llamada “ciudad de hombres méropes” (Κόως τε, πόλις Μερόπων ἀνθρώπων). Los méropes, según Apolodoro, *Biblioteca* 2.7.1, quisieron impedir el desembarco de Heracles por confundirlo con un saqueador; él fue herido durante la batalla por Calcodonte, y finalmente tomó la ciudad durante la noche luego de dar muerte a su rey Eurípilo. Un poema épico perdido, la *Merópida*, cuenta la lucha entre Heracles y Astero, uno de los méropes y adversario invulnerable⁹⁰ que logra vencer con ayuda de Atenea. El encuentro entre Heracles y los méropes figura también en el *Himno* 1 de Píndaro (fr. 33d.7-11 M. y 33aM.), donde aparece también Delos como isla errante, y ambos episodios míticos eran, aparentemente, narrados a breve distancia uno del otro.⁹¹ Aunque por el estado fragmentario del *Himno* 1 no puede afirmarse más, D’ Alessio (2009: 134-136) y Giuseppetti (2013: 140-141) destacan la asociación entre las dos islas, que aparece al menos en cuatro textos, además del de Calímaco (donde Cos aparece justo antes de que Leto se dirija a Delos): el *Idilio* 17 de Teócrito;⁹² un tratado pseudo-plutarqueo *Sobre la música*;⁹³ *Orationes* 38 de Elio

⁸⁸ Según Barbantani (2011: 195) Cos fue la primera ciudad griega en conmemorar la victoria en Delfos con un decreto que celebraba el éxito délfico y etolio sobre los invasores, lo que podría ser causa de la prominencia de la isla en el poema. Para un análisis detallado de la *lex sacra*, véase Rutherford (2009).

⁸⁹ Herodas, *Mimiambos* 2.98; Tácito, *Anales* 12.61. Según Rutherford (2009: 656), esa tradición se debía a una evidente reinterpretación del epíteto épico *Koiogénēs*. Cf. Sherwin-White (1978: 300-301).

⁹⁰ Los méropes eran “nacidos de la tierra” (γηγενεῖς) según Filóstrato (*Heroico* 8.14). Frecuentemente los hijos de la tierra eran invulnerables; tal el caso de Anteo, al que Heracles debió ahogar suspendido en el aire, porque cobraba fuerzas cuando tocaba a su madre (Apolodoro, *Biblioteca* 2.5.11).

⁹¹ Es de importancia notar que el *Himno* 1 de Píndaro, considerado durante mucho tiempo como un *Himno a Zeus*, ha sido postulado por D’ Alessio (2009: 140-141) como un *Himno a Apolo*; el episodio entre Heracles y los méropes del *Himno* constituye gran parte de su argumentación. Existiría una conexión cultural en el *Himno* entre Cos y Delos: Heracles habría instituido en Cos un culto en honor de Apolo Delio, lo que provoca una evocación del nacimiento del dios. Según Giuseppetti (2013: 144) “è in ogni caso probabile che Cos e Delo rappresentino, in Pindaro, illustrazioni particolari dell’instaurazione dell’ordine olimpico governato da Zeus;” Heracles sería en el *Himno* 1 un instrumento de punición divina, como Apolo y Ptolomeo en el *Himno a Delos*. Para el tema véase D’ Alessio (2009) y Giuseppetti (2013: 137-146).

⁹² Teócrito, en *Idilio* 17 (*Encomio de Ptolomeo Filadelfo*) describe a Cos como una nodriza que toma en brazos al rey recién nacido (v. 58) y le pide recibir los mismos honores que Delos recibe de Apolo (vv. 66-70). Para la vinculación entre el *Idilio* 17 y el *Himno a Delos*, cf. Giuseppetti (2013: 36-41).

Arístides;⁹⁴ y un texto considerado “poema teogónico” de datación incierta, preservado en *PLitGoodspeed* 2 (= *PChic* 1061) col. 6 (= fr. b col. I Meliadó) 9-20 (Powell 84-85) (D’ Alessio 2009: 135 y n. 14; Giuseppetti, 2013: 141 y n. 104). Luego de saquear Cos, Heracles se dirigió a Flegra por un aviso de Atenea y junto a los dioses combatió a los Gigantes (Apolodoro, *Biblioteca* 2.7.1 y 1.6.1-2).

Cos es denominada también “sagrado refugio de la heroína Calcíoep” (Χαλκιοΐης ἱερὸν μυχὸν ἠρωΐνης, v. 161) que alude a la unión de Heracles con la hija del derrotado rey de la isla, Eurípilo. El adjetivo ἱερὸν, según D’ Alessio (2009: 135), es un eco del pindárico τὰν δ’ ἱερὰν / (...) Κῶν, (fr.33a 1-2), y hay un paralelismo con Delos enfatizado por el comienzo mismo del *Himno a Delos*: τὴν ἱερήν (...) / Δῆλον vv. 1-2 (cf. v. 3 ἱερώταται). Sin embargo, la carga negativa que Cos tiene en Píndaro (y que puede verse también en *Ilíada* 14.253-256 y 15.24-30)⁹⁵ se invierte en Calímaco y Teócrito, por la asociación de Cos con Ptolomeo (D’ Alessio, 2009: 135). El episodio de Heracles en Calímaco no es narrado, sino solo aludido por el nombre “Meropeide” de Cos; y la asociación tácita con el héroe reviste importancia por la vinculación que los Ptolomeos sostenían con él (Cameron, 1995: 245-246; Giuseppetti, 2013: 146, n. 120), así como por la lucha entre cosmos (representado por Heracles, aliado de los dioses en la lucha contra los Gigantes) y caos (representado por los méropes, “hijos de la tierra” y con una llamativa asociación con el bronce – χαλκός – a través de sus nombres: Calcodonte – Χαλκώδων –, y Calcíoep, Χαλκιοΐης v. 161).⁹⁶ Sin embargo Heracles, que tendría el rol de castigador de la ὕβρις en el episodio de Cos que presenta Píndaro,⁹⁷ según Giuseppetti (2013: 145) no es nombrado para destacar a Ptolomeo, que heredará ese rol, según la profecía que pronuncia Apolo a continuación:

⁹³ Este tratado describe la famosa estatua de Apolo Delio, que en la mano izquierda oprime el arco y en la derecha sostiene a las Gracias, cada una con su instrumento musical; dice que “la estatua es tan antigua que quienes la hicieron eran méropes del tiempo de Heracles” [Plut.] *Mus.* 14, 1135f-1136b. Para una descripción detallada de la estatua y sus posibles significaciones, cf. Giuseppetti (2013: 25-26).

⁹⁴ En una oración por los Asclepiadas, Podalirio y Macaón, Arístides cita una tradición local de Cos según la cual los hijos de Asclepio se instalaron en la isla luego de su saqueo por Heracles, y le dieron “costumbres conformes a su naturaleza”, como su antepasado Apolo había hecho para Delos (*Or.* 38. 11-12 L. –B.). Ellos la “curaron” y “la hicieron accesible a todos, griegos y bárbaros” (ἴασαντό τε καὶ ἀπέφηναν ἔμβατόν πᾶσιν Ἑλλησι καὶ βαρβάροις), “aunque antes era peligrosa y sospechosa” (πρότερον σφαλερὰν καὶ ὑποπτον οὔσαν).

⁹⁵ En ambos pasajes iliádicos se alude a los infortunios que tuvo que soportar Heracles en Cos, por intrigas de Hera, y que consistirían justamente en su enfrentamiento con los méropes (Giuseppetti, 2013: 139-140).

⁹⁶ Para el episodio de las ninfas Melias, vv. 79-86, y su conexión con el bronce, ver *supra*, § 2.2.3.2.1.

⁹⁷ Ver *supra*, n. 91.

Nel mito callimacheo di Cos non vi è più spazio per Eracle perché Tolomeo Filadelfo è l'eroe civilizzatore della nuova epoca, discendente dell'antico eroe e come lui sospeso fra l'orizzonte terrestre e l'aspirazione a una "virtù immortale" (ἀθάνατον ἀρετήν, Soph. *Phil.* 1420), ovvero la "gloria pari agli dèi" (ἰσόθεον...δόξαν) che gli antichi eroi come Eracle o Teseo raggiunsero non acquisendo un potere personale ma "beneficando i Greci" (τοῖς Ἑλλήσι πλείστον ἀγαθῶν αἰτίους γεγενημένους), come Isocrate non dimentica di ribadire a Filippo (*Or.* 5.145) (Giuseppetti, 2013: 145-146).

El dios nonato detiene a su madre, aunque la isla es irreprochable desde el punto de vista del "panegírico de las islas": οὐτ' οὖν ἐπιμέφομαι οὐδὲ μεγάρω /νῆσον, ἐπεὶ λιπαρὴ τε καὶ εὖβοτος, εἴ νύ τις ἄλλη· "no reprocho ni escatimo la isla, porque es fértil y rica en pastos, si alguna otra lo es" (vv. 163-164). εὖβοτος "rica en pastos" es un *hárax* homérico en *Odisea* 15.406, aplicado a la isla de Siria, lugar de nacimiento del porquerizo Eumeo:

νῆσός τις Συρίη κικλήσκειται, εἴ που ἀκούεις,
 Ὀρτυγίης καθύπερθεν, ὅθι τροπαὶ ἠελίοιο,
 οὐ τι περιπληθὴς λίην τόσον, ἀλλ' ἀγαθὴ μὲν, 405
 εὖβοτος εὐμηλος, οἶνοπληθὴς πολύπυρος.
 πείνη δ' οὐ ποτε δῆμον ἐσέρχεται, οὐδέ τις ἄλλη
 νοῦσος ἐπὶ στυγερὴ πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν·
 ἀλλ' ὅτε γηράσκωσι πόλιν κάτα φῶλ' ἀνθρώπων,
 ἐλθὼν ἀργυρότοξος Ἀπόλλων Ἄρτεμιδι ξύν, 410
 οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιοχόμενος κατέπεφνε.

Hay una isla que se llama Siria – quizá la oíste nombrar –, sobre Ortigia, donde el Sol vuelve al giro: no está muy poblada, pero es fértil y abundosa en bueyes, en ovejas, en vinos y en trigales. Jamás se padece hambre en aquel pueblo y ninguna dolencia aborrecible les sobreviene a los míseros mortales; sino que cuando envejecen en la ciudad las razas de los hombres, luego de presentarse Apolo, que lleva arco de plata, con Ártemis, los van matando con suaves flechas (*Odisea* 15.403-411).

La descripción de la isla de Siria tiene rasgos similares a los de una edad de oro: riqueza y fertilidad en el suelo, abundancia en cultivos y ganados; no se padece hambre ni tampoco enfermedades; la muerte sobreviene en la vejez de la mano de Apolo y de Ártemis que matan a sus pobladores suavemente. Hay una evocación de un estado ideal de vida asociado sin duda al lugar de nacimiento del futuro Ptolomeo II, similar en sus características a la ciudad de hombres justos que describe Hesíodo en *Trabajos y días* vv. 225-237 (y que también tiene su eco en los vv. 129-135 del *Himno a Ártemis*).⁹⁸

⁹⁸ Ver § 2.2.1.2.2 y n. 21 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*: según Bing & Uhrmeister (1994: 26-28, y n. 27) la ciudad de los justos estaría indirectamente relacionada con Alejandría. Cf. Strootman (2014).

A continuación Apolo pronuncia su segunda profecía, y habla del destino de la isla, que está reservada para el nacimiento de otro dios. Sus palabras ambiguas corresponden al tono general de los oráculos (Fantuzzi & Hunter, 2004: 358-360).

ἀλλά οἱ ἐκ Μοιρέων τις ὀφειλόμενος θεὸς ἄλλος	165
ἐστὶ, Σωτήρων ὕπατον γένος· ᾧ ὑπὸ μίτρην	
ἴξεται οὐκ ἀέκουσα Μακεδόνι κοιρανέεσθαι	
ἀμφοτέρη μεσόγεια καὶ αἰ πελάγεσσι κάθηνται,	
μέχρις ὅπου περάτη τε καὶ ὀππότεν ὠκέες ἵπποι	
Ἥελιον φορέουσιν· ὁ δ' εἴσεται ἦθεα πατρός.	170

Pero algún otro dios le está destinado desde los Hados, suprema estirpe de salvadores: bajo su diadema llegarán voluntariamente para ser mandados por el macedonio, ambas tierras interiores y las que están en el mar, hasta donde (está) el extremo del mundo y desde donde los veloces caballos traen al Sol; y él observará las costumbres de su padre (*Himno a Delos*, vv. 165-170).

Ptolomeo es denominado θεὸς ἄλλος “otro dios” (v. 165); posiblemente ya hubiera sido deificado, según la fecha de composición del himno (Stephens, 2015: 207). El v. 166 se refiere a una “estirpe de dioses salvadores” Σωτήρων ὕπατον γένος, los padres de Ptomoleo II, Ptolomeo I *Soter* y Berenice, cuyo título cultual oficial era Θεοὶ Σωτήρες, con un culto establecido por Ptolomeo II al comienzo de su reinado, quizá en conexión con las Πτολεμαίεια alejandrinas (Giuseppetti, 2013: 147).⁹⁹ ὕπατον es un adjetivo que en Homero es atribuido a Zeus (*Ilíada* 19.258; *Odisea* 1.45; 19.303), además de en el *Himno Homérico a Deméter* 2, v. 21 y Esquilo, *Agamenón* v. 509. σωτήρ es un epíteto divino que desde fines de la época clásica se aplica también a líderes y jefes políticos en virtud de sus empresas y de la disponibilidad de sus recursos; en el siglo III en ocasión de las guerras gálatas se instituyen fiestas que celebran la “salvación” de la barbarie, en primer lugar en Delfos (la Σωτήρια), y se atribuye el título de “Salvador” a varios soberanos vencedores en batalla contra los gálatas, como Antíoco I (Giuseppetti, 2013: 147).¹⁰⁰ La mención de “estirpe” (γένος, v. 166) establece una relación directa y una legitimación de Ptolomeo II como dios, que se confirmará con las palabras ὁ δ' εἴσεται ἦθεα πατρός “y él observará las costumbres

⁹⁹ Para la estrategia política de Ptolomeo Filadelfo al deificar a sus padres y a sí mismo cf. Vamvouri Ruffy (2004: 251-258). Para el culto del soberano y sus antecedentes en las épocas arcaica y clásica, cf. Currie (2005: 9-11).

¹⁰⁰ El título de σωτήρ que otorgaban las ciudades griegas a los soberanos benefactores que les habían acordado protección traía aparejados honores divinos. Cf. Vamvouri Ruffy (2004: 252-253) y Strootman (2005: 102-103).

de su padre” (v. 170) – que ya es un dios –, y en la sección “histórica” del vaticinio (vv. 171-187), con su rol de vencedor de los gálatas (Giuseppetti, 2013: 148). Por otra parte, el dios con sus palabras es quien consagra al rey como dios, sacralizándolo, y la deificación de Filadelfo es legitimada por el *Himno*¹⁰¹ en donde Apolo mismo habla:

La parole du dieu, vu l'autorité dont elle est investie, sacralise le roi et lui assure une souveraineté bien fondée. Qu'y a-t-il de plus prestigieux pour un mortel que d'être reconnu comme un dieu par un dieu? Cet aspect est renforcé par la dimension normative des prophéties apolliniennes qui faisaient de l'événement annoncé une nécessité future, absolue et intangible (Vamvouri Ruffy, 2004: 254-255).

A continuación se establece la extensión de los dominios que están “bajo su diadema” (ὧ ὑπὸ μίτρην, v. 166); la palabra μίτρην alude posiblemente a la diadema usada por Alejandro, y luego por los Ptolomeos (Stephens, 2015: 207). El reino de Ptolomeo Filadelfo es indicado metonímicamente por Apolo con esta μίτρην, que era símbolo para los Diádocos de un poder real basado en el carisma personal y la victoria; en el *Encomio* de Teócrito Alejandro es el “dios de la diadema centelleante, que trajo destrucción a los persas” Πέρσαισι βαρὺ θεὸς αἰολομίτρας, *Idilio* 17.19 (Barbantani, 2011: 199). Existe además un vínculo estrecho entre Alejandro Magno y los Lágidas: Ptolomeo I llevó sus restos de Menfis a Alejandría, donde era venerado en el culto (Giuseppetti, 2013: 153-154). Ptolomeo es llamado aquí “el macedonio” (Μακεδόνι, v. 167) lo que refuerza el vínculo entre Ptolomeo y Alejandro, y equivale a un reconocimiento de la plena legitimidad dinástica de Filadelfo (Giuseppetti, 2013: 151).¹⁰² En los versos 168 a 170 se describe la naturaleza del territorio de Ptolomeo: μεσόγεια (v. 168) “tierras interiores” o “tierra firme” contrasta con “las que están en el mar” αἱ πελάγεσσι κάθηνται (v. 168). ἀμφοτέρη “ambas” (v. 168) tiene dos puntos de referencia, según Stephens (2015: 207): ambos continentes, Europa y Asia, y las dos “tierras” de Egipto, el Alto y el Bajo Egipto, con lo que Ptolomeo gobernará el mundo entero.¹⁰³ Esta idea es reforzada por los límites que le son puestos:

¹⁰¹ Para el himno que consagra a la divinidad como tal ver § 2.2.1.3 y n. 24 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

¹⁰² Como señala Giuseppetti (2013: 151, n. 155) los Ptolomeos se presentaban en los juegos panhelénicos (Olimpia y Delfos) como “macedonios”, aunque fueran reyes de Egipto (Pausanias 6.3.1 y 10.7.8). Barbantani (2011: 197) afirma asimismo que Ptolomeo II se presentaba como heredero de la política filo-helénica y anti-persa de Alejandro.

¹⁰³ Compárese el alcance del imperio de Ptolomeo en el *Himno* con el radio de influencia del santuario de Delfos en el *Himno Homérico a Apolo* 3: ἤμὲν ὅσοι Πελοπόννησον πείραρον ἔχουσιν, /ἢδ' ὅσοι Εὐρώπην τε καὶ ἀμφιρῦτους κατὰ νήσους “tanto los que el rico Peloponeso poseen, cuanto los que (poseen) Europa y las islas bañadas alrededor” (vv. 290-291).

μέχρις ὅπου περάτη τε καὶ ὀππότεν ὠκέες ἵπποι /Ἡέλιον φορέουσιν “hasta donde (está) el extremo del mundo y desde donde los veloces caballos traen al Sol” (vv. 169-170). περάτη “límite más lejano” es aquí y en Homero (*Odisea* 23.243) el horizonte occidental (Stephens, 2015: 207).¹⁰⁴ El reino universal guiado por un macedonio que vaticina Apolo se basa en el arquetipo de Alejandro Magno que, al abatir el imperio persa, encarna el ideal panhelénico de la lucha contra el bárbaro (Giuseppetti, 2013: 125-153).¹⁰⁵ En este contexto, ἀμφοτέρη μεσόγεια referiría sobre todo a Europa y Asia, las dos regiones en que se divide el mundo para los griegos (Giuseppetti, 2013: 152 y n. 161).¹⁰⁶ La expresión οὐκ ἀέκουσα κοιρανέεσθαι “no involuntariamente para ser mandados” (v. 167) expresa la “no resistencia” de ambos continentes al dominio de Filadelfo. Necesidad (ἀνάγκη) e independencia son temas recurrentes en el *Himno*; y la “necesidad” implícita en este verso alude al contraste entre libertad y esclavitud, tema famoso en la oratoria y la filosofía luego de las guerras persas (Giuseppetti, 2013: 154).¹⁰⁷ Desde este punto de vista, la empresa asiática de Alejandro no sólo representa la definitiva victoria griega sobre Persia, sino también el comienzo de una percepción distinta, sobre todo en términos de ideología política, de la distinción entre “europeo” y “asiático”. Al atribuir a ambos continentes una disponibilidad frente a la βασιλεία oriental¹⁰⁸ de Filadelfo “dios”, Calímaco inserta aquí la perspectiva de un nuevo panhelenismo ptolemaico, universal y carismático, con un soberano que gobierna su imperio sin recurrir a la violencia (Giuseppetti, 2013: 155-156).¹⁰⁹ Esta será característica de los invasores celtas y forma parte de la ὕβρις que los

¹⁰⁴ Para un análisis detallado de la naturaleza del reino de Filadelfo según este pasaje del *Himno*, cf. Giuseppetti (2013: 148-151).

¹⁰⁵ El dominio universal está inextricablemente conectado con el “mito” de Alejandro, a quien el oráculo de Siwa había prometido la ἀρχή (“gobierno”) de toda la tierra según Diodoro 17.51.2-3 y Curcio Rufo 4.7.26 (Giuseppetti, 2013: 153 y n. 167).

¹⁰⁶ Para este tema véase también Fantuzzi & Hunter (2004: 358-359).

¹⁰⁷ En estos debates Atenas era asociada con la democracia (relacionada con “libertad”) y Persia con la monarquía (relacionada con “esclavitud”): existía la percepción de un conflicto irreductible que se extendía a Europa y Asia, que aparece ilustrado en el sueño que tiene Atosa en *Los Persas* de Esquilo (vv. 176-214); cf. Giuseppetti (2013: 151-156). También Asteria aparece libre en el *Himno* frente a la “Necesidad” que oprime a los demás lugares (las islas, el Peneo, y los demás lugares que rehúsan recibir a Leto amenazados por la soberana Hera). Esta ἀνάγκη que impera sobre el mundo pre-apolíneo, dominado por el caos, es superada por el cosmos y el orden que se instaura con el nacimiento de Apolo. Cf. Vestheim (2000: 69).

¹⁰⁸ El rasgo oriental de la realeza de Ptolomeo está dado por μίτρη (v. 166), que tiene asociaciones con el lujo oriental y el dionisismo (Giuseppetti, 2013: 153 y n. 169).

¹⁰⁹ Para la caracterización de los soberanos lágidas como “calmos e impasibles” cf. Giuseppetti (2013: 155-156).

distingue y los une a los enemigos de los dioses como “nuevos Titanes” ὀψίγονοι Τιτῆνες (v.174), opuestos a Apolo y Ptolomeo.

La idea de la similitud de padres e hijos, que se expresa en ὁ δ' εἴσεται ἥθεα πατρός “y él observará las costumbres de su padre” (v. 170), aparece en *Odisea* 2.270-80, en que Atenea afirma a Telémaco que, debido a la semejanza que guarda con su padre – a pesar de que eso no pueda decirse de la mayoría de los hijos –, puede aspirar a llevar a cabo las obras que ha concebido; así como en Hesíodo, *Trabajos y días*, v. 182, en que, por el contrario, los hijos no se asemejan a sus padres en la raza de hierro.

En los versos que siguen (171-189) Apolo anticipa una empresa futura, en la que participarán él mismo y el dios de Cos:

καί νύ ποτε ξυνός τις ἐλεύσεται ἄμμιν ἄεθλος
 ὕστερον, ὀπτόταν οἱ μὲν ἐφ' Ἑλλήνεσσι μάχαιραν
 βαρβαρικὴν καὶ Κελτὸν ἀναστήσαντες Ἄρηα
 ὀψίγονοι Τιτῆνες ἀφ' ἐσπέρου ἐσχατόωντος
 ῥώσωνται νιφάδεσσιν ἐοικότες ἢ ἰσάριθμοι
 τείρεσιν, ἠνίκα πλεῖστα κατ' ἡέρα βουκολέονται,
 παιδ[]. . σα[].[]
 Δωρι . [.] . [] . οσα[]σ

175

Y un día, pues, más tarde, nos llegará una empresa común, cuando levantando la daga bárbara y la guerra celta contra los helenos, los últimos Titanes acudan presurosos desde el extremo occidental, parecidos a copos de nieve o iguales en número a las estrellas, cuando pastorean innumerables por el cielo... (*Himno a Delos*, vv. 171-177).

Apolo alude aquí a la invasión celta, que atacó Delfos en 279 a.C.¹¹⁰ Los celtas, un grupo de tribus migratorias que llegaron por el norte de Grecia, sirvieron como mercenarios en ocasiones, pero con sus ataques a las ciudades griegas también fueron una grave molestia para todos los soberanos helenísticos, que combatieron separadamente contra ellos. La derrota de los galos fue considerada similar, simbólicamente, a la victoria de los griegos de tiempos anteriores contra los persas,¹¹¹ lo que puede apreciarse en el tratamiento que hace Pausanias del tema (10.19.5-10.23), y fue conmemorada en monumentos y en poesía (Stephens, 2015: 208).¹¹² El fracaso del ataque a Delfos por los celtas comandados por Breno, fue considerado resultado de una intervención divina, ya que en el lugar hubo

¹¹⁰ Cf. Strootman (2005: 104-109) para un relato más detallado del avance gálata contra Grecia.

¹¹¹ Para la similitud de gálatas y persas, cf. Barbantani (2011: 197).

¹¹² Sobre el tratamiento del tema de las invasiones celtas en la propaganda de los reyes helenísticos, véase Strootman (2005).

temblores de tierra donde estaba el ejército galo, además de tormentas con rayos que incendiaban a los hombres, también diezmados por el terrible frío, la nieve y rocas que se despeñaron desde el Parnaso, sumado esto a los griegos que los atacaban; se dijo también que lucharon contra los gálatas los fantasmas de los héroes Hipérocó, Laódoco, Pirro y Fílico, y que el dios Pan los enloqueció durante la noche (Pausanias 10.23.1-8).¹¹³ Este suceso es relacionado en la profecía de Apolo con un evento posterior, la aniquilación de los mercenarios galos que se sublevaron contra el ejército de Ptolomeo II, que fueron atraídos a una isla en el Delta del Nilo, y quemados o muertos por el hambre (Stephens, 2015: 18 y 208).¹¹⁴ En efecto, el dios presenta ambos acontecimientos como “una empresa común” que “nos llegará más tarde” ξυνός τις ἐλεύσεται ἄμμιν ἄεθλος / ὕστερον (vv. 171-2). El pronombre ἄμμιν parece vincular a Apolo y a Ptolomeo, pero también puede incluir a los griegos, mencionados en el verso siguiente: ἐφ’ Ἑλλήνεσσι, “contra los helenos” v. 172 (Stephens, 2015: 208).¹¹⁵ Con este último sintagma el dios se refiere a Delfos (santuario panhelénico) – cuyo nombre no es mencionado directamente – agredido por los gálatas. El ataque es descrito como “levantando la daga bárbara y la guerra celta” μάχαιραν / βαρβαρικὴν καὶ Κελτὸν ἀναστήσαντες Ἄρηα (vv. 172-173).¹¹⁶ El lenguaje utilizado aquí (en un zeugma que une instrumento – “daga” – y evento – “guerra” –, Stephens, 2015: 208) es eco del que aparece en inscripciones contemporáneas (Fantuzzi & Hunter, 2004: 357); Κελτὸν... Ἄρηα “Ares celta” o, metonímicamente, “guerra celta” es expresión que reflejaría un lenguaje poético desarrollado tempranamente en relación con las invasiones galas, y que es utilizado en alusión a la defensa por Apolo del santuario délfico en dos himnos cultuales epigráficos de Delfos, el *Peán a Apolo* de Ateneo, ca. 138 o 128 a.C., (Γαλα-/τᾶν Ἄρης [βάρβαρος, vv. 22-23) y el *Peán a Apolo* de Limenio, 128 a.C. (vv. 31-32 ὁ βάρ-/βαρος ἄρης) (Furley & Bremer, 2001: 1.135-138 y 2.84-100). Esto implica, según Fantuzzi &

¹¹³ Para la similitud en el resultado del ataque gálata con el persa sufrido por el santuario en el s. V, cf. Giuseppetti (2013: 161-162).

¹¹⁴ Aunque, según Barbantani (2011: 199) quizá se trató de un suicidio ritual en masa, en que los gálatas se arrojaron a las llamas, como los vencidos en Delfos.

¹¹⁵ Calímaco usa el colectivo Ἑλληνες solamente aquí y en el fr. 379 Pf., que Pfeiffer atribuye a un poema perdido del autor, la *Galatea* (antecesora epónima de los gálatas): οὓς Βρέννος ἄφ’ ἐσπερίοιο θαλάσσης / ἤγαγεν Ἑλλήνων ἐπ’ ἀνάστασιν “a quienes Breno condujo desde el mar occidental para desplazar a los griegos” (Stephens, 2015: 208).

¹¹⁶ μάχαιρα es el término con el que se denomina el puñal sacrificial, y Δελφικὴ μάχαιρα, un símbolo del santuario pítrico (cf. *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 535). En conjunción con el adjetivo βαρβαρικὴ indica, según Giuseppetti (2013: 161) la radical alteración del sacrificio, mediatorio entre mortales y dioses; tal osadía sólo puede ser obra de los nuevos Titanes.

Hunter (2004: 358), que el lenguaje utilizado aquí por Calímaco no sólo aludía a expresiones oficiales de acción de gracias por la liberación del santuario, sino que además tenía vida contemporánea en la poesía cultural que celebraba esa liberación.

Al unir ambos acontecimientos (el ataque al santuario délfico y la rebelión de los mercenarios gálatas contra Ptolomeo) Calímaco, aunque concentrándose en el episodio de Apolo, hace que la amenaza se cierna sobre todos los griegos (ἐφ' Ἑλλήνεσσι, v. 172), haciendo entonces que la hazaña de Ptolomeo fuera una causa común con la reacción de todo el mundo griego contra los invasores, lo que es tanto más importante si se piensa que Ptolomeo Filadelfo no habría enviado tropas a Grecia para pelear contra Breno, como sí hicieron Antíoco I y Antígono (Pausanias 10.20.5) (Barbantani, 2011: 196-198).

Los celtas son calificados en su ataque como ὀπίγονοι Τιτῆνες “últimos Titanes” o “Titanes tardíos” (v. 174). Procedentes de Occidente ἀφ' ἐσπέρου ἐσχατόωντος “desde el extremo occidental” (v. 174)¹¹⁷ son un grupo numerosísimo: νιφάδεσσιν ἐοικότες ἢ ἰσάριθμοι /τείρεσιν, ἠνίκα πλεῖστα κατ' ἠέρα βουκολέονται “parecidos a copos de nieve o iguales en número a las estrellas, cuando pastorean innumerables por el cielo” (vv. 175-176).¹¹⁸ La imagen de los copos de nieve para representar un gran número aparece en *Ilíada* 3.222, en relación a las palabras de Odiseo que caen “semejantes a copos de nieve” (ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα), y en *Ilíada* 19.357-364, en que describe el ejército aqueo que en gran número sale de las naves para dirigirse a la lucha:

ὡς δ' ὅτε ταρφειαὶ νιφάδες Διὸς ἐκποτέονται
 ψυχραὶ ὑπὸ ῥιπῆς αἰθρηγενέος Βορέαο,
 ὡς τότε ταρφειαὶ κόρυθες λαμπρὸν γανόωσαι
 νηῶν ἐκφορέοντο καὶ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι
 > θώρηκές τε κραταιγύαλοι καὶ **μείλινα δοῦρα**.
 αἴγλη δ' οὐρανὸν ἴκε, γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθῶν
χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς· ὑπὸ δὲ κτύπος ὄρνυτο ποσσὶν
 ἀνδρῶν·

Como cuando abundantes los **copos de nieve** de Zeus vuelan helados por el impulso del Bóreas, nacido en el éter, así entonces numerosos los cascos brillando espléndidamente salían de las naves y los abollonados escudos, las fuertes corazas y **las lanzas de fresno**. El

¹¹⁷ Su procedencia de Occidente, que también aparece en el fr. 379 Pf. (véase n. 115) es importante por la significación que el Oeste tiene como lugar de acceso al mundo ctónico; además de estar habitado por criaturas monstruosas (Barbantani, 2011: 197).

¹¹⁸ El número exagerado de enemigos aparece también en el *Himno a Ártemis*, v. 253, con un ejército de cimerios “igual a la arena del mar” ψαμάθω ἴσον: cf. Barbantani (2011: 196). Los cimerios y su jefe Lígdamis (llamado ὑβριστής “soberbio”, v. 252) son castigados por Ártemis por su intento de atacar Éfeso (vv. 251-258). Ver *supra* § 2.2.1 n. 35.

resplandor llegaba al cielo, y toda la tierra reía alrededor por el fulgor del **bronce**. Y el estruendo se levantaba bajo los pies de los guerreros (*Iliada* 19.357-364).

En este pasaje se unen las imágenes de los copos de nieve abundantes, y del bronce de las armas, que aluden metonímicamente a los guerreros, entre ellas las “lanzas de fresno” *μείλινα δοῦρα* (v. 361). El bronce aparece, como ya dijimos, estrechamente asociado a la guerra.¹¹⁹

τείρεσι, forma alargada de *τέρας* (que en su sentido estricto significa “signo, maravilla, prodigio”, “signo en el cielo” y cuyo otro significado es “monstruo” según *LSJ* (s.v. I y II),¹²⁰ es traducida como “estrellas” (Stephens, 2015: 209), en especial con la imagen a continuación de “pastoreo en el cielo”. La designación de los celtas o gálatas como Titanes está motivada por su apariencia física (Pausanias 10.20.7), pero también por sus similitudes con los oponentes míticos de los dioses, los Titanes y los Gigantes, en impiedad y descontrol (Barbantani, 2011: 197). La calificación de los gálatas como *ὀπίγονοι* “últimos” o “venideros” los opone a los Titanes anteriores, como si fueran miembros de la misma especie pero se necesitara que se distinguiera unos de otros; oposición más fuerte y evidente, puesto que los antiguos Titanes eran usualmente denominados *πρότεροι*, *προτερηγεῖς*, o *παλαιότεροι* (o *παλαιότεροι*) en comparación con los dioses Olímpicos (Fantuzzi, 2011: 440).

El efecto devastador y destructor de estos “nuevos Titanes”, enemigos de ambos dioses (Apolo y Ptolomeo), puede apreciarse a continuación. Luego de una laguna en el texto,¹²¹ se observan las consecuencias del ataque gálata:

καὶ πεδία Κρισσαῖα καὶ Ἡφαί[στο]ιο φάρ[αγγ]ες
ἀμφιπεριστείνωνται, ἴδωσι δὲ πίονα καπνόν
γεῖτονος αἰθομένου, καὶ οὐκέτι μῦνον ἀκουῆ, 180
ἀλλ' ἤδη παρὰ νηὸν ἀπαυγάζονται φάλαγγας
δυσμενέων, ἤδη δὲ παρὰ τριπόδεσσιν ἐμεῖο
φάσγανα καὶ ζωστήρας ἀναιδέας ἐχθομένας τε
ἀσπίδας, αἱ Γαλάτησι κακὴν ὁδὸν ἄφρονι φύλῳ

¹¹⁹ Véase § 2.2.3.2.1 de este capítulo.

¹²⁰ Con el significado de “monstruo” *τέρας* aparece en el v. 302 del *Himno Homérico a Apolo 3* al describir a la serpiente monstruosa y los estragos que produce (*Himno Homérico a Apolo 3*, vv. 300-304); y en el v. 352 de *Prometeo Encadenado* de Esquilo aludiendo a Tifón, que según el *Himno Homérico a Apolo 3* (vv. 305-355) dio a luz Hera irritada contra Zeus.

¹²¹ Para un análisis de esta parte fragmentada del texto, véase Stephens (2015: 209). Para una discusión de conjeturas propuestas para la reconstrucción del v. 178, cf. Bing (1986).

στήσονται·

185

...y las llanuras Criseas y los desfiladeros de Hefesto sean oprimidos alrededor, y vean el humo abundante de (la casa) del vecino ardiendo, y ya no sólo de oídas, sino que ya vean de lejos junto al templo las falanges de los enemigos, y ya junto a mis trípodas las espadas, los desvergonzados cinturones, y los odiados escudos, que dispondrán un camino funesto para los gálatas, raza insensata (*Himno a Delos*, vv. 178-185).

La imagen de multitud que oprime el lugar está dada por el neologismo ἀμφιπεριστείνονται (v. 179), “abarrotados en torno y alrededor” formado sobre στείνω “abarrotar, atestar”. La frase ἴδωσι δὲ πύονα καπνόν / γείτονος αἰθομένοιο “y vean el humo abundante del vecino ardiendo” (vv. 179-180) es ambigua, ya que puede indicar el humo de los sacrificios ardiendo en los altares de Delfos en celebración de la victoria, o bien el humo de las ciudades vecinas incendiadas por los galos (Stephens, 2015: 210). αἰθομένοιο aparece también en *Ilíada* 6.182, en relación al “terrible poder del fuego encendido” δεινὸν...πυρὸς μένος αἰθομένοιο que respiraba la Quimera,¹²² y en *Ilíada* 8.563, en alusión a la “ardiente llama” (πυρὸς αἰθομένοιο) de las hogueras encendidas por los troyanos en el campo de batalla ante Πιόν, en tan gran número que son comparadas con los astros que se ven en el cielo, en un momento en que constituyen una gran amenaza para los aqueos (*Ilíada*, 8.553-565). πυρὸς αἰθομένοιο, “del fuego encendido” también aparece, como ya mencionamos, en *Teogonía*, v. 867 aludiendo a la tierra fundida en torno de Tifón vencido por Zeus.¹²³

Las armas que se mencionan en este pasaje del *Himno* indican metonímicamente la llegada de los bárbaros a los umbrales del templo, y prefiguran el uso que tendrán cuando sean otorgados como “premio” del dios (Giuseppetti, 2013: 161). Los versos 181-185 nuevamente presentan ambigüedad, ya que el “ejército de los enemigos” (φάλαγγας / δυσμενέων, vv. 181-182), junto con sus armas es imaginado como amenazante y a la vez cautivo (“mi botín”, ἐμοὶ γέρας, v. 185), así como παρὰ τριπόδεσσιν ἐμεῖο “junto a mis trípodas” (v. 182) da la imagen del espacio sagrado violado, pero después triunfante (Stephens, 2015: 210). El verbo ἀπανγάζονται “ven de lejos” (v. 181) aparece en optativo, en un cambio desde el subjuntivo de los verbos anteriores (por ej.: ῥώσονται, v. 175; ἀμφιπεριστείνονται, ἴδωσι, v. 179) que es atribuido al estilo oracular (Danielsson, 1901: 95, citado por Stephens, 2015: 210), adecuado para la profecía del dios, y al carácter del

¹²² La Quimera junto con Tifón son mencionados por Apolo como posibles aliados de Pitón en *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 368.

¹²³ Véase § 2.2.3.3.1 de este capítulo.

santuario implicado en la profecía. Los gálatas son vistos por Calímaco como una selva de armas en movimiento a la que se atribuye el carácter de los guerreros que las portan, ya que están personificadas en los versos que relatan su derrota y exterminación, como frecuentemente sucede con los ex-votos: φάσγανα καὶ ζωστῆρας ἀναιδέας ἐχθομένας τε /ἀσπίδας “las espadas, los desvergonzados cinturones y los odiados escudos”, vv. 183-184 (Barbantani, 2011: 198). A los adjetivos ἀναιδέας (“desvergonzados”) y ἐχθομένας (“odiados, detestables”) se une la calificación de los celtas como “raza insensata” ἄφρονι φύλῳ (v. 184) que sigue un “camino funesto” κακὴν ὁδόν (v. 184), para quienes son atacados por ellos, pero también para ellos mismos al final, cuando son vencidos por el dios. Este “camino funesto” constituiría una inversión de ἱερὴ ὁδός “camino sagrado”, como era llamada la ruta del santuario (Gigante Lanzara, 1990, citado por Stephens, 2015: 210). De esta manera conforman una oposición con Ptolomeo, cuyo gobierno carismático no necesita recurrir a la violencia, puesto que los pueblos aceptan su mando οὐκ ἀέκουσα κοιρανέεσθαι “no involuntariamente para ser mandados” (v. 167).¹²⁴ La oposición entre Ptolomeo y los gálatas, identificados con los Titanes, es acentuada a través de la dualidad de Apolo y Ares, a los que cada bando es asociado, ya que Ares ha hecho todo para impedir el nacimiento de Apolo cuando Leto buscaba un lugar para darlo a luz (vv. 61-65 y 121-147) y será más tarde excluido de la isla (v. 277) (Vamvouri Ruffy, 2004: 255).¹²⁵

El final de la empresa celta aparece claramente en los vv. 185-190:

τέων αἱ μὲν ἐμοὶ γέρας, αἱ δ' ἐπὶ Νεῖλῳ	185
ἐν πυρὶ τοὺς φορέοντας ἀποπνεύσαντας ἰδοῦσαι	
κεῖσονται βασιλῆος ἀέθλια πολλὰ καμόντος.	
ἐσσόμενε Πτολεμαῖε, τά τοι μαντήια Φοῖβου.	
αἰνήσεις μέγα δὴ τι τὸν εἰσέτι γαστέρι μάντιν	
ὑστερον ἤματα πάντα.	190

De estos, unos serán mi botín, y otros yacerán en el Nilo viendo a sus portadores expirando en el fuego, como premio del rey que mucho se esforzó. Futuro Ptolomeo, estas son para tí las profecías de Febo. Celebrarás grandemente al adivino que aún está en el vientre más tarde, todos los días (*Himno a Delos*, vv. 185-190).

Allí Apolo divide en dos grupos los escudos de los celtas, los que corresponden a Apolo, y los que serán premio de Ptolomeo “el rey que mucho se esforzó” (βασιλῆος ἀέθλια πολλὰ

¹²⁴ Ver *supra*, § 2.2.3.4.1 y n. 107.

¹²⁵ Ver además la comparación entre Ares y Titanes *supra*, § 2.2.3.3.1.

καμόντος, v. 187).¹²⁶ Los escudos son un elemento de continuidad entre la empresa délfica y la egipcia, ya que en ambos casos fueron exhibidos como trofeo: en Delfos, consagrados por los etolios al dios salvador Apolo, y exhibidos como un premio de victoria por Ptolomeo en Egipto, donde fueron representados bajo los pies del dios egipcio Bes (Barbantani, 2011: 198).¹²⁷ El final de los mercenarios gálatas en el Nilo que “expiran en el fuego” (ἐν πυρὶ...ἀποπνεύσαντας, v. 186)¹²⁸ refiere a la posible muerte que habrían obtenido estos, quemados. De esta forma el efecto logrado es la de un acontecimiento cósmico:

The prophecy of the god while still in the womb concludes with a vision of Ptolemy’s enterprise in such ambiguous and oracular terms as to suggest an episode of epic proportions. The syntactical continuity between Brennus’ descent into Greece and the extermination of the rebellious mercenaries inserts a marginal event (three lines are devoted to it, ll. 185–187) into the broad context of cosmic history, where victory over the forces of chaos was assured by the help of the Olympian gods (Barbantani, 2011: 195).

La amenaza gálata se convierte en la actualización de conflictos antiguos entre estirpes divinas que enmarcan el nacimiento de Apolo en el poema (Giuseppetti, 2013: 161). La segunda profecía de Apolo, en la que el dios impide que su madre dé a luz en Cos, reservada para “otro dios” (θεὸς ἄλλος, v. 165), funciona como una reescritura positiva del episodio “no Telfusa, sino Delfos” del *Himno Homérico a Apolo 3*, y ocupa el centro del poema:

Callimachus has thus enfolded a ‘Pythian’ hymn within a Delian one, in an artful variation of the structure of the archaic *Hymn to Apollo*; the destruction of the ‘late-born Titans’ at Delphi replaces the god’s killing of the Pythian serpent, which had (*inter alia*) reared Typhoeus, Hera’s dread child which she had conceived after invoking the Titan gods (*h. Apollo* 335-6). Both killings mark the imposition, or re-imposition, of Olympian order upon rebellious chaos (Fantuzzi & Hunter, 2004: 356).

¹²⁶ Este verso, así como ζυνός...ἄεθλος “común...empresa” en el v. 181 aludiría, según Giuseppetti (2013: 145-146) a Heracles, que no es mencionado directamente, sino aludido, como vimos *supra* (§ 2.2.3.4.1), para exaltar el rol de Filadelfo en el *Himno*. En efecto, Filadelfo asumiría aquí el sufrimiento del héroe (que según *Ilíada* 15.30 en Cos había “sufrido mucho”, πολλά περ ἀθλήσαντα), un motivo recurrente en el mito que representa una premisa necesaria para su ascenso al Olimpo. Recuérdese que Heracles es el aliado mortal de los dioses en su lucha contra los gigantes (como Ptolomeo lo es de Apolo en su lucha contra los “nuevos Titanes”). Cf. Strootman (2005: 132-134).

¹²⁷ Apolo era representado con la misma actitud, con los escudos gálicos bajo su pie, cf. Furley & Bremer (2001: 1.133). En la Gran Procesión de la *Ptolemaia* había escudos de oro y plata que adornaban la tienda real, y que probablemente evocaban los escudos célticos (Barbantani, 2011: 198 y n. 65).

¹²⁸ El verbo ἀποπνέω o su forma homérica ἀποπνείω es usada en el *Himno Homérico a Apolo 3*, v. 362, para la muerte de la serpiente Pitón a manos de Apolo: λέϊπε δὲ θυμὸν /φοινὸν ἀποπνείουσ’, “y dejaba el alma sangrienta al expirar...” (vv. 361-362). También es utilizado para la Quimera, que exhalaba fuego, en *Ilíada* 6.182 (ver *supra*, n. 122).

La inclusión de un “himno pítico” dentro del *Himno a Delos* tiene sentido por cuanto la salvación del santuario es atribuida en primer lugar a Apolo Pitio, junto con Zeus Soter y Niké (Strootman, 2005: 109), a quienes se dedica el sacrificio estatuido por el decreto de Cos (Giuseppetti, 2013: 158-159). Apolo, a través de las guerras gálatas, se convierte en el dios panhelénico por excelencia que interviene contra los bárbaros en defensa del santuario griego más prestigioso. Las fiestas délficas, asimismo, representaron la ocasión ideal para rememorar la victoria, como demuestran los dos peanes citados *supra*,¹²⁹ el *Peán a Apolo* de Ateneo, y el *Peán a Apolo* de Limenio, ambos destinados a la Πυθαϊς, una fiesta ateniense celebrada con el envío de una θεωρία a Delfos (Giuseppetti, 2013: 159). Todas las fuentes, a partir del decreto de Cos, insisten sobre la dimensión panhelénica de la pronta derrota de los invasores, que se ve destacada en el *Himno* con ἐφ’ Ἑλλήνεσσι (v. 172) (Giuseppetti, 2013: 160). Por otro lado, este “himno pítico” da la ocasión perfecta para el panegírico del soberano lágida.

Ambas profecías de Apolo se relacionan estrechamente. La primera (vv. 86-98) es anunciada en su enojo contra las ninfas Melias, vinculadas, como ya dijimos,¹³⁰ a la raza de bronce – llamada “raza de hombres con habla, bronceína” γένος μερόπων ἀνθρώπων /χάλκειον, (*Trabajos y días*, vv. 143-144) – “a la que de Ares las obras luctuosas agradan y las violencias” οἴσιν Ἄρηος /ἔργ’ ἔμελε στονόεντα καὶ ὕβριες (vv. 145-146). Las características de los miembros de esta raza, que perecieron “domados por sus propias manos” χεῖρεςσιν ὑπὸ σφετέρησι δαμέντες (v. 152) y desaparecieron “sin nombre” (νόνημοι, v. 154), aferrados por la muerte, “aunque fueran terribles” (ἐκπάγλους περ ἔόντας, v. 154) son similares a la de los celtas, que también desaparecieron anónimamente. La metonimia de los vv. 183-184 del *Himno* (como la de *Ilíada* 19.359-361) subraya el anonimato de la multitud de guerreros, cuyo fin catastrófico consiste en convertirse en botín de Apolo y Ptolomeo, y cuya falta es la violencia, característica que comparten con la raza de bronce (*Trabajos y días*, v. 146) y la insensatez que los caracteriza como raza (ἄφρονι φύλῳ, *Himno a Delos* v. 184), además de no querer someterse al cetro de Ptolomeo.¹³¹ La cólera de Apolo y la primera profecía (que predice las *aretai* del dios: la matanza de Pito y

¹²⁹ Ver p. 205, en esta misma sección.

¹³⁰ Véase § 2.2.3.2.1.

¹³¹ Ver § 2.2.3.2.1 y n. 63.

de los hijos de Níobe) anticipan la segunda: las ninfas Melias están estrechamente vinculadas a la guerra y a esa nueva “raza de bronce” que amenaza a Apolo y a Ptolomeo en el futuro; Tebas, a su vez, vinculada por su origen a estas ninfas, a la serpiente hija de Ares, y al mismo Ares, es culpable ante los griegos de aliarse a los persas (equiparados en el imaginario griego a los celtas), y enfrentarse luego a Alejandro;¹³² la serpiente aún viva en torno al Parnaso y el trípode de Pito evocan el santuario de Delfos que aún no ha sido fundado, y cuyo ataque es el tema de la segunda profecía; la tebana Níobe, finalmente, es figura que encarna la ὄβρις que ofende a Leto y por lo tanto a sus hijos, y que recibe su merecido castigo, de la misma manera que lo recibirán los celtas, vinculados a las fuerzas preolímpicas al ser llamados “Titanes tardíos” y a Ares a través de la denominación de su ataque como “Ares celta” (Κελτὸν ... Ἄρηα). En esa lucha de caos contra cosmos, Ptolomeo es el digno aliado de Apolo. Por lo tanto, este “himno pítico” como lo llaman Fantuzzi & Hunter (2004: 356) tiene su preludio en la primera profecía, o comienza en ella, para ser completado en la segunda: la estructura “no Telfusa, sino Delfos” del *Himno Homérico a Apolo 3* (Fantuzzi & Hunter, 2004: 355) reaparece en el *Himno a Delos* formulada como “no Tebas, (tampoco Cos) sino Delos.”¹³³

En los vv. 188-190 Apolo se dirige a Ptolomeo II, que nacerá en el futuro (ἐσσόμενε Πτολεμαῖε, v. 188), dedicándole sus profecías (τά τοι μαντήια Φοίβου, “estas son para ti las profecías de Febo”, v. 188). La celebración que recibirá el dios por parte de Ptolomeo, según él mismo lo anuncia (αινήσεις μέγα δή τι τὸν εἰσέτι γαστέρι μάντιν /ὄστερον ἤματα πάντα “celebrarás grandemente al adivino que aún está en el vientre, más tarde todos los días”, vv. 189-190) podría tratarse, según Stephens (2015: 211) de un pedido sutil de patronazgo artístico, ya que Apolo parece haber sido elegido por Calímaco como dios patrono, mientras que la devoción de Ptolomeo hacia el dios estaría vinculada al patronazgo de este último de las Musas, a través del Museo.¹³⁴ Por otro lado, αἰνήσεις “celebrarás” (v. 189) une estrechamente a Delos, Apolo, Ptolomeo y el poeta, dado que en el v. 6 ἦνεσε es

¹³² En el *Himno Homérico a Apolo 3* (vv. 225-228) Tebas es descrita como un bosque que aún no había sido poblado, sin senderos ni caminos, así como en Delfos todavía se arrastra la serpiente en los vv. 90-93 del *Himno a Delos*.

¹³³ Aunque Fantuzzi & Hunter (2004: 355-356) no lo afirman explícitamente, la estructura que ellos verían con una reescritura positiva es “no Cos, sino Delos”. Asimismo, para ellos el “himno pítico” se limitaría a la segunda profecía.

¹³⁴ Según Stephens (2015: 211) podría referirse al apoyo ptolemaico al culto egipcio de Horus, ya que este dios era equiparado con Apolo, y los Ptolomeos, como faraones, se llamaban a sí mismos “Horus”. Ver *infra*, § 2.2.3.4.2.

usado para Delos que honró a Apolo como una divinidad, y en los vv. 9-10 αινήση designa a la alabanza que el poeta espera del dios por celebrar a la isla (Stephens, 2015: 211).¹³⁵

Finalmente Apolo cierra su profecía señalando el lugar que será el fin de la peregrinación de Leto, dándole a su madre indicaciones de cómo reconocerlo:

σὺ δὲ ξυμβάλλεο, μήτηρ·	190
ἔστι διειδομένη τις ἐν ὕδατι νῆσος ἀραιή,	
πλαζομένη πελάγεσσι· πόδες δέ οἱ οὐκ ἐνὶ χώρῃ,	
ἀλλὰ παλιρροίῃ ἐπινήχεται ἀνθέρικος ὤς,	
ἔνθα νότος, ἔνθ' εὖρος, ὄπη φορέησι θάλασσα.	
τῇ με φέροις· κείνην γὰρ ἐλεύσειαι εἰς ἐθέλουσαν·	195

Y tú considera, madre: hay visible en el agua una isla esbelta, que vaga por el piélago. No tiene sus pies en la tierra, si no que nada contra la corriente como el asfódelo, donde el Noto, donde el Euro, donde el mar la lleven. Llévame allí, pues llegarás a ella con su consentimiento” (*Himno a Delos*, vv. 190-195).

ξυμβάλλεο “considera” (v. 190) es una forma de apelación que podría estar conectada con la interpretación de oráculos.¹³⁶ ἀραιή “esbelta, fina, estrecha” es tomada por algunos críticos (Bing, 1988: 119-20, citado por Stephens, 2015: 211) como una alusión metaliteraria, ya que la “esbeltez” o “ligereza” era una preciada característica de la poesía helenística. Por la personificación de la isla se puede decir que “no tiene sus pies en la tierra” (πόδες δέ οἱ οὐκ ἐνὶ χώρῃ, v. 192). Los vv. 193-195 evocan *Odisea* 5.327-32, en que la balsa de Odiseo es impelida por el gran oleaje y los vientos (el Noto, el Bóreas, el Euro y el Céfiro, *Odisea* 5.331-332) que la llevan en todas direcciones, solo que en ese pasaje es llevada “según la corriente” (κατὰ ῥόον, *Odisea* 5. 327), mientras que la isla nada “contra la corriente” (παλιρροίῃ, *Himno a Delos* v. 193), y por ello es comparada con el asfódelo, planta que era dada como ofrenda a Apolo en Delos, y que era común en el área de Cirene (Stephens, 2015: 212). La voluntad de la isla es importante, y la posición final de εἰς ἐθέλουσαν (v. 195) “con su consentimiento” destaca que al fin un lugar acepta recibir a la diosa. El orden de las palabras es inusual (κείνην γὰρ ἐλεύσειαι εἰς ἐθέλουσαν, v. 195), pero sucede algo similar en *Odisea* 6.175-76, donde Odiseo suplica a Nausicaa: σὲ γὰρ κακὰ πολλὰ μογήσας / ἐς πρώτην ἰκόμην “pues luego de sufrir muchos males, llego a ti primera”,

¹³⁵ Ver § 2.1. Según Stephens (2015: 211), aunque no había en Alejandría un culto formal de Apolo, podría tratarse de una referencia al apoyo ptolemaico al culto egipcio de Horus (ver nota anterior).

¹³⁶ Stephens (2015: 211) cita en favor de esta afirmación ἀλλὰ συμβαλεῦ τῶνιγμα “pero interpreta el enigma” en el *Yambo* 5 (fr. 195.32-33 Pf.).

luego de compararla en primer lugar con Ártemis (*Odisea* 6.151) y luego con un retoño de palmera que creció en Delos, junto al altar de Apolo (*Odisea* 6.162-163) (Mineur, 1984: *ad loc.*; citado por Stephens, 2015: 212).

2.2.3.4.2 La clave egipcia

En los últimos años se ha reconocido en la cultura ptolemaica un doble aspecto. Se trata de un mundo griego y egipcio a la vez, donde eran importantes y reconocibles los códigos culturales de cada uno. Quien ha sacado a la luz con más énfasis este doble carácter es Susan Stephens (2003), que postuló la necesidad de ubicar a los poetas helenísticos en su contexto contemporáneo social y político, y de superar la falta de familiaridad de los críticos clásicos con los marcos de referencia egipcios.¹³⁷ Para ello analiza tres autores, Calímaco, Teócrito y Apolonio, quienes experimentaron con patrones para incorporar mitos egipcios y conducta faraónica al griego. Por medio del sincretismo y la alusión los poetas crean un campo discursivo que puede servir para acomodar dos lógicas culturales diferentes (Stephens, 2003: 10).¹³⁸ Ellos, como la corte ptolemaica, una dinastía macedónica que gobernaba Egipto faraónico, debían posicionarse en ambas culturas. Lejos de ser intelectuales de torre de marfil, fueron los hacedores de imagen para la corte de los Ptolomeos, y sus poemas eran políticos en el más amplio sentido, sirviendo para abrir un espacio en el que los valores sociales y políticos pudieran ser recreados, examinados y criticados imaginativamente; era central para su rol en la corte egipcia rediseñar los modelos previos mitológicos e históricos griegos para significar en el presente una nueva forma de realeza, que operara en dos mundos, el griego y el egipcio (Stephens, 2003: 11).¹³⁹ En lo que respecta a Calímaco, Stephens analiza el *Himno a Zeus* y el *Himno a*

¹³⁷ Otros eruditos que detectaron patrones egipcios de pensamiento en el *Himno a Delos* son mencionados por Stephens (2003: 114, n. 117), entre ellos Mineur (1984) y Bing (1988). Vamvouri Ruffy (2004: 254-258) también analiza los elementos greco-egipcios del *Himno*, así como Barbantani (2011: 199-200).

¹³⁸ Los griegos tenían una larga conexión con Egipto, al menos desde la Edad de Bronce, pero sobre todo desde el período arcaico, en que hubo un clima muy favorable para el intercambio político, económico y cultural. Hubo establecimientos griegos en el territorio egipcio, como la ciudad de Náucratis, y manifestaciones de interés por la cultura egipcia al menos desde Hecateo de Mileto (s. VI a.C.), y en Heródoto, Eudoxo de Cnido, Platón e Isócrates. Los temas egipcios (como Ío y las Danaides) son tema frecuente de numerosas tragedias. Para un análisis de la relación entre ambas culturas, véase Stephens (2003: 20-49).

¹³⁹ Para la audiencia de Calímaco, consistente en un público griego y egipcio, véase Vamvouri Ruffy (2004: 257-258). Cf. asimismo el análisis del fr. 178 Pf. a la luz de la doble referencia cultural en Torres (2011).

Delos. Este último desarrolla ideas de realeza (apropiadas para el reino ptolemaico) en términos divinos (Apolo) o humanos (Ptolomeo), y el nacimiento de Apolo en la isla de Delos parece encontrar su realización lógica en el nacimiento de Ptolomeo en Cos (Stephens, 2003: 17). En ambos *Himnos* el lector es llevado de un medio mitológico ostensiblemente griego a un universo greco-egipcio fusionado que converge en la persona del rey humano Ptolomeo (Stephens, 2003: 18).

En el *Himno a Delos* el tema del nacimiento de Apolo, así como el de la lucha del cosmos con el caos, está entrelazado con numerosos motivos egipcios. Ya Heródoto (2.156) identifica a Apolo con Horus, además de a Deméter, Isis y Ártemis con Bubastis; y cuenta una versión del nacimiento de Apolo/Horus: en la isla flotante de Chemmis (Χέμμις, Heródoto 2.156.3), situada en un lago profundo y ancho cerca del santuario de Buto, hay un gran templo de Apolo y tres altares. En esa isla, que antes no flotaba, Leto, una de las ocho divinidades primitivas, que residía en la ciudad de Buto, donde tiene un oráculo, recibió en custodia a Apolo de manos de Isis, y ocultándolo en la isla, le salvó la vida cuando llegó Tifón (= Seth), que buscaba por todas partes al hijo de Osiris. Apolo y Ártemis eran, según los egipcios, hijos de Osiris,¹⁴⁰ mientras que Leto fue su nodriza y salvadora. Por esa razón la isla se volvió flotante.¹⁴¹

El faraón, en tiempos de la conquista ptolemaica, estaba ligado en el culto con el dios-sol Re y también con Horus-en-Chemmis (u Horus-el-Niño), mitológicamente el primer rey de Egipto, cuyo acto definidor de realeza era unir “las Dos Tierras” (Alto y Bajo Egipto). En el período tardío, especialmente en el ptolemaico, Horus, originalmente un dios celeste representado como un halcón o disco alado, había sido fusionado con un Horus “más joven”, el hijo de Isis y Osiris. Uno de los pocos mitos que sobrevivió en la forma de una narración extensa similar a los mitos griegos representa la lucha entre orden y caos en términos antropomórficos como una lucha entre Horus y Seth. La historia, recogida por Plutarco en *Sobre Isis y Osiris* de numerosas fuentes griegas, y que tiene antecedentes en material egipcio más antiguo, dice que Isis y Osiris – como Zeus y Hera – eran hermanos y

¹⁴⁰ Eso manifiesta Heródoto, pero los relatos sobre el nacimiento de Horus excluyen la existencia de una hermana. Cf. Laukola (2012: 91). Ver *infra* § 2.3.4.

¹⁴¹ También Hecateo de Mileto refiere que la isla flotante de Chembis, cerca del santuario de Leto en Buto, estaba consagrada a Apolo (*FGrH* 1.305): ἐν Βούτοις περὶ τὸ ἱερόν τῆς Λητοῦς ἔστι νῆσος Χέμβις ὄνομα, ἰρὴ τοῦ Ἀπόλλωνος, ἔστι δὲ ἡ νῆσος μεταρσίη καὶ περικλεῖ καὶ κινεῖται ἐπὶ τοῦ ὕδατος: “en Buto, cerca del santuario de Leto hay una isla de nombre Chembis, consagrada a Apolo, la isla es flotante y se mueve sobre el agua”.

cónyuges. Su hermano Seth, celoso, desmembró el cuerpo de Osiris y escondió las partes en lugares apartados desde el Delta a Biblos. Isis navegó por estas regiones, y pacientemente reunió las partes, vendándolas con envolturas de lino que produjo el característico aspecto de momia de Osiris. Isis concibió a Horus luego de la muerte de su esposo por medio de su miembro masculino reanimado, dio a luz a Horus en secreto, lo escondió en un matorral de papiro en el área de Chemmis, una isla en el Delta poblada sólo por serpientes venenosas e insectos, por medio de los cuales Seth muerde y casi mata al dios niño. Horus frecuentemente es representado como siendo criado por la diosa Hathor en forma de vaca, y los detalles del parto de Isis frecuentemente enfatizan no solo sus “lamentos” cuando Horus es atacado, sino también la presencia de diosas que protegen al recién nacido, y que hacen fuertes ruidos para distraer cualquier intento de daño. En versiones posteriores del mito, Horus es explícitamente el hijo de Osiris, que lo reconoce y lo prepara para luchar con su tío Seth para vengar la muerte de su padre. Luego de una serie de encuentros, Horus es reconocido finalmente como su heredero, y el reino es entregado a su custodia por las deidades cósmicas más antiguas. En la madurez Horus se convierte en el primer rey de Egipto y el vengador de su padre (Stephens, 2003: 55-56).

El lugar de nacimiento de Horus, primer rey de Egipto y prototipo para el faraón, era imaginado también como la colina primigenia, que emergía de un vacío acuoso en el “primer tiempo”. Sobre esa colina primigenia el creador se manifestó a sí mismo primero – evento que iconográficamente podía ser representado como un niño saliendo de un huevo o de un capullo de flor de loto, o como un pájaro posado sobre la colina – y luego creó al mundo y al panteón divino. Esa isla podía estar asociada con el dios-sol (Amun-Re); la roca emergiendo de las aguas se asemejaba al sol naciendo en el horizonte oriental. El dios-sol podía ser representado como emergiendo de un huevo ubicado sobre esa colina, o como un pájaro posado sobre la misma (Stephens, 2003: 59).¹⁴²

Re y Horus también son centrales en otro grupo significativo de representaciones: el tema de orden *versus* caos. En la iconografía egipcia la lucha entre ambos se relaciona con el ciclo diario del sol y el momento original de la creación. El dios-sol Re es frecuentemente representado como navegando a través del mundo nocturno en un bote celestial donde el

¹⁴² La historia del pájaro que representaba al dios sol era el sustrato de la historia griega del fénix contada por Heródoto, y está estrechamente relacionada con el acto tradicional que precede a la sucesión del nuevo faraón, el hijo, que preside la momificación de su padre, el faraón muerto (cf. Stephens, 2003: 59 y n. 120).

enemigo, imaginado como una serpiente gigante llamada Apofis, amenaza con destruir a Re, y con la pérdida del sol, el fin de la creación o la no-existencia sucederían. Diariamente el sol repite sus luchas, ayudado por varios dioses que navegan con él, y diariamente su enemigo es derrotado. Apofis encarna el principio del mal, el caos, la oscuridad, la ausencia de luz y el no ser, y la oposición cósmica a la luz y el movimiento. Mientras es derrotada diariamente por el sol y su séquito, también renueva su amenaza y debe continuar siendo derrotada para que el orden natural, social y moral continúe existiendo y floreciendo. Esta relación de caos a orden es ocasionalmente representada por una serpiente con su cola que rodea a un niño pequeño, el símbolo de nacimiento o la novedad de la creación. De aquí a la historia de Horus niño en Chemmis hay un pequeño paso; cuando Horus es amenazado por serpientes venenosas, él ahoga o pisotea las serpientes.¹⁴³ Este evento se inscribe en el marco de la victoria del orden sobre el caos (Stephens, 2003: 60-61).

De la misma manera, el faraón es representado en el arte gráfico como el portador del orden cósmico sobre el caos, en el tema “aniquilando al enemigo”. Cada triunfo individual del faraón sobre un enemigo particular replica actos de orden similar en el pasado y prefigura los del futuro; y cada uno de esos eventos participa de una mismidad cósmica, en un esfuerzo continuo para mantener el equilibrio cósmico o *maat* (Stephens, 2003: 61).¹⁴⁴

Los griegos estaban familiarizados con esas imágenes estándar del faraón. En el siglo VI a.C. un vaso de figuras negras invertía el motivo mostrando a Heracles cuando ataca a Busiris (el rey egipcio que sacrificaba extranjeros en su altar) y a sus seguidores, en la forma de las representaciones reales egipcias del faraón aniquilando al enemigo, evidenciándose así un deseo de parte del artista de asignar a Heracles las propiedades del faraón como el mantenedor del orden y la comunidad civilizada. Por otra parte Diodoro describe la representación del faraón en los templos egipcios en su enfrentamiento con

¹⁴³ Así sucede también con Heracles (Píndaro, *Nemea* 1.32-47; Apolodoro, *Biblioteca* 2.4.8), que estrangula a dos serpientes en su cuna que habían sido enviadas por Hera.

¹⁴⁴ *Maat* era el principio central de gobierno de la vida egipcia, y puede ser interpretado como verdad, justicia, autenticidad, corrección, orden y honestidad. Es la norma que debería gobernar todas las acciones, y su sentido universal no tiene equivalencia precisa en ningún lenguaje. Incluye toda creación, seres humanos, el rey, el dios; penetra la economía, la administración, el culto, la ley. Todo fluye en un solo punto de convergencia: el rey. Él vive en *maat* y la deja en herencia, no sólo al dios-sol arriba, sino a sus súbditos debajo. Tiene la obligación de mantener *maat*, principio ordenador del cual participan también los dioses; el universo está construido según sus directrices. El opuesto de *maat* u orden cósmico era el desorden o caos, y ambos rivalizaban continuamente entre sí por el dominio. El rol del rey era fundamental para ese sistema (Stephens, 2003: 51-52).

enemigos e identifica a estos con gigantes de apariencia monstruosa que fueron vencidos por Osiris. De esa forma asimila el motivo egipcio al relato griego de la derrota de los Gigantes por los Olímpicos (es decir, del caos por el orden), muy popular en el período helenístico, que marcó la llegada del gobierno de los Uránidas.¹⁴⁵ Este tema iconográficamente señalaba la influencia civilizadora de las ciudades-estado griegas y su derrota de los mundos irracionales o incivilizados que las precedieron. Así, los dominios simbólicos griego y egipcio se intersectan en la lectura del monumento egipcio presente en el pasaje de Diodoro, de análoga forma a la de los poetas en la corte ptolemaica combinando conceptos griegos con los egipcios dentro del marco de la realeza faraónica (Stephens, 2003: 62-64).

En el *Himno a Delos* los elementos que aparecen en el relato de Heródoto sobre el nacimiento de Horus (identificado con Apolo) están combinados para producir una teogonía con rasgos narrativos egipcios.¹⁴⁶ Si bien su fuente principal es el *Himno Homérico a Apolo* 3, presenta diferencias notables con este. Por empezar, hay una expansión considerable del vagabundeo de Leto y de su persecución por Hera. Además, Calímaco fusiona a la ninfa Asteria con la isla, confundiendo deliberadamente las distinciones entre el mundo natural y el dominio antropomorfizado de las deidades menores como las ninfas, mientras que en el *Himno Homérico Delos* no es la nodriza del recién nacido. Finalmente, Calímaco inserta la larga profecía de Apolo sobre el nacimiento de Ptolomeo en Cos (Stephens, 2003: 116). Cada uno de estos factores tiene una motivación en el sustrato egipcio.

El nacimiento de Horus es precedido por el deambular de su madre Isis en torno al sur del Mediterráneo para buscar las partes del cuerpo de su esposo Osiris, muerto por Seth, o bien huyendo de él, que deseaba destruirla a ella y a su hijo nonato. Por eso llevó a su hijo a un lugar secreto en el Delta, identificado a veces como Chemmis, venerado por los egipcios desde entonces como un lugar sagrado. En lo que respecta a la figura de la nodriza, la misma está ausente en las versiones más antiguas del nacimiento de Apolo, mientras que

¹⁴⁵ Como puede verse en este capítulo, el tema del caos contra el orden, también a través de la lucha de las fuerzas preolímpicas contra Zeus y los demás Olímpicos, atraviesa todo el *Himno*. Ver especialmente § 2.2.3.3.1 y § 2.2.3.4.1.

¹⁴⁶ Stephens analiza el *Himno a Delos* a la luz del *Himno a Zeus*, ya que, a pesar de diferencias en extensión y énfasis despliega en su núcleo una narración teogónica similar. Sostiene además que el *Himno a Delos* debió ser compuesto al menos unos diez años después del *Himno a Zeus* (Stephens, 2003: 114-115).

Horus tenía varias nodrizas diferentes, que variaban de un relato a otro (Leto, Hathor, etc.). El personaje de la nodriza es un actor significativo en el relato de Heródoto, así como en el *Himno a Delos* (y en el *Himno a Zeus*) de Calímaco. El tercer elemento, la profecía de Apolo, provee un paralelo distinto entre el dios y el futuro rey Ptolomeo, así como el lugar en que los logros futuros de Apolo (sus *aretaí*) son bosquejados: la derrota de Pitón, la “gran serpiente”,¹⁴⁷ a quien Apolo mata para establecer su asiento profético en Delfos, y la aniquilación de los hijos de Níobe, aparentemente enemigos hereditarios de Apolo y Ártemis (Stephens, 2003: 117). Ambas hazañas son anunciadas en la primera profecía del dios (vv. 88-98). En la segunda (vv.162-195), Apolo profetiza sobre el nacimiento de Ptolomeo en Cos, a la que llama “isla muy antigua” ὠγυγίην...νῆσον, v. 160 – lo que evoca la “colina primigenia” en que nació Horus – y su victoria sobre un grupo de mercenarios galos, que se rebelaron contra él y amenazaron con tomar Egipto, vinculándola con la suya propia sobre los galos que atacaron Delfos.

La primera profecía de Apolo comienza con la futura matanza de Pito, serpiente primordial y nodriza de Tifón. Según Stephens (2003: 118) estructuralmente Tifón y su nodriza Pito (que representan oscuridad, desorden y caos) son inversión cósmica de Apolo y su nodriza Delos (que traen luz, orden, claridad y canto). Derrotar a Pito en el *Himno Homérico* es traer orden y luz profética a la región oprimida hasta ese momento con temor y con muerte (*Himno Homérico a Apolo 3*, vv. 355-366). Análogamente, la derrota de las fuerzas del caos por el orden en la cosmología egipcia es frecuentemente representada como la muerte de la serpiente Apofis (identificado, como Seth, con el desorden y el caos) por Horus, cuyo representante es el faraón. Tal como Horus repele continuamente a Apofis, así el faraón al derrotar a los enemigos de Egipto replica la victoria del orden sobre el caos.

La segunda profecía del dios entrelaza mitología griega, historia contemporánea y motivos de la ideología de la soberanía egipcia. La victoria sobre los galos, aunque históricamente sea insignificante, es mitológicamente un *exemplum* ideal. Los galos eran enemigos externos de Egipto,¹⁴⁸ y rechazarlos era un deber para el faraón, ya que los enemigos eran sinónimos de Seth/desorden/caos. Calímaco señala este rasgo llamándolos “Titanes tardíos”

¹⁴⁷ Recuérdese que la serpiente Pitón había sido encargada de la crianza de Tifón por mandato de Hera, según el *Himno Homérico a Apolo 3*, vv. 305-355.

¹⁴⁸ Para las implicaciones egipcias de φάλαγγες /δυσμενέων “falanges de los enemigos”, como son calificados los celtas en vv. 181-182, cf. Stephens (2003: 138-140).

(ὀψίγονοι Τιτῆνες, v. 174), cuya derrota en la *Teogonía* trae aparejado el gobierno ordenado de los Uránidas. Puesto que los galos habían atacado previamente Delfos y habían sido rechazados en un combate en el que, según la tradición griega, el mismo dios había participado, la lucha de Ptolomeo contra ellos en Egipto puede ser comprendida como una extensión de esa batalla anterior, que no es más que un momento en la lucha continua de elementos de perturbación contra los de orden y luz. En el dominio de los héroes, Teseo en su derrota del Minotauro (vv. 308-315) provee un ejemplo de esa misma actividad, y el evento es celebrado por el canto coral, que se repite año a año en Delos (Stephens, 2003: 117-119).

El *Himno* es armado para moverse del caos al orden. Mientras Asteria vaga a la deriva por el Egeo, fuerzas divinas hostiles enviadas por Hera para impedir que Leto dé a luz amenazan un trastorno cósmico: los lugares huyen aterrorizados de Leto (vv. 70-82, 100-105 y 154-159), y el Peneo es intimidado por Ares, que quiere bloquear sus aguas con el Pangeo arrancado de raíz (vv. 125-135) y toda Tesalia se estremece por el miedo (vv. 137-140). Pero el nacimiento marca el cambio a orden, paz y estabilidad, en el mismo momento en que el Inopo crece, cuando la inundación del Nilo comienza a fluir (vv. 206-208).¹⁴⁹ La isla es fijada en el mar,¹⁵⁰ y la que antes era errante se transforma en un centro de culto sagrado para el dios que ha nacido allí, en cuyos santuarios alegres adoradores celebran con cantos y coros al dios y a la isla (vv. 302-306). Las demás islas también forman un coro celebratorio en torno a Delos (vv. 300-301). El nuevo estatus de la isla está marcado por una transición desde ἄδηλος, obscuridad y tinieblas, a δῆλος, claridad y luz, simbolizada por una profusión de oro. En el centro de la transición, y como causa, está el nacimiento de Apolo, en el nivel divino, y el de Ptolomeo en el humano. Las profecías del dios funcionan para unir pasado, presente y futuro, y su propio nacimiento con el de Ptolomeo (Stephens, 2003: 117-118).

¹⁴⁹ En el mito egipcio la crecida del Nilo era vista como la réplica anual de la creación original y coincidente con el nacimiento de Horus, el primer rey divino e identificado con Apolo (Stephens, 2003: 117-118; Laukola: 2012: 93; Stephens, 2015: 213). Por el contrario, el caos amenazaba con sequías: en los vv. 129-130, el Peneo expresa su peor temor: que su corriente se seque por el ataque de Ares ῥοάων /διψαλέην ἄμπωτιν ἔχων αἰώνιον “teniendo seco el reflejo perdurable de las corrientes.” Ver *supra*, § 2.2.3.3.1.

¹⁵⁰ La descripción de Delos en la segunda profecía de Apolo corresponde a Chemmis, la isla flotante, que es también la “colina primigenia” emergiendo del agua: ἔστι διειδομένη τις ἐν ὕδατι νῆσος ἀραιή, /πλαζομένη πελάγεσσιν “hay visible en el agua una isla esbelta, que vaga por el piélagos” (vv. 191-192).

La identificación de Apolo con Horus (que ya aparecía en Heródoto) se ve reflejada en el carácter de vencedores del caos que ambos detentan, y de sanadores y protectores. Pero hay un rasgo adicional, que aparece en el *Himno a Apolo*, vv. 55-96, donde Apolo es presentado como un constructor, un arquitecto que diseña las ciudades:¹⁵¹

Φοῖβω δ' ἐσπόμενοι πόλιας διεμετρήσαντο
 ἄνθρωποι· Φοῖβος γὰρ ἄει πολίεσσι φιληδεῖ
 κτιζομένησ', αὐτὸς δὲ θεμείλια Φοῖβος ὑφαίνει.

Siguiendo a Febo planearon las ciudades los hombres; pues Febo siempre se complace en la fundación de ciudades, y Febo mismo construye los cimientos (*Himno a Apolo*, vv. 55-57)

Horus también tiene esas prerrogativas, ya que está íntimamente asociado a la arquitectura y a la construcción: según los textos egipcios, es el arquitecto primordial (Vamvouri Ruffy, 2004: 256).

Apolo presenta a Ptolomeo con las características de un rey egipcio. Su carácter de θεὸς ἄλλος (v. 165) asignado por el mismo dios está a tono con el carácter religioso de la monarquía egipcia, que los Ptolomeos se esforzaron por adoptar.¹⁵² El territorio gobernado por Filadelfo es descrito como ἀμφοτέρη μεσόγεια καὶ αἱ πελάγεσσι κάθηνται, /μέχρις ὅπου περάτη τε καὶ ὀππότεν ὠκέες ἵπποι Ἡέλιον φορέουσιν “ambas tierras interiores y las que están en el mar, hasta donde (está) el extremo del mundo y desde donde los veloces caballos traen al Sol” (vv. 168-170). Esta descripción refleja también la terminología de la ideología real egipcia, expresada en textos egipcios que describen, por ejemplo, el reino de Echnatón como “el Sur y el Norte, el Este y el Oeste y las islas en el medio del mar”, “hasta donde brilla el sol” (Giuseppetti, 2013: 150-151).¹⁵³ El carácter de salvador que se atribuye a Ptolomeo, al hacerlo parte de una “suprema estirpe de Salvadores” Σαωτήρων ὕπατον γένος (v. 166) tiene sustento en la tradición egipcia, que consideraba al rey como una fuerza saludable que debía garantizar el orden social y la paz a sus súbditos; por ese motivo el faraón era identificado con Horus, dios sanador y protector, dado que era vencedor del

¹⁵¹ Apolo como constructor aparece también en el *Himno Homérico a Apolo* 3, cuando dispone los cimientos (θεμείλια, v. 294) de Delfos (vv. 285-299). Ver *infra*, § 2.2.4.3.3.

¹⁵² Esa estrategia dio sus frutos, ya que los egipcios vieron en los reyes macedonios una nueva dinastía de faraones, que integraron en el panteón egipcio (Vamvouri Ruffy, 2004: 254 y nn. 132-134).

¹⁵³ Para una consideración del lenguaje utilizado en la profecía de Apolo como lenguaje tradicional de panegírico adaptado a gustos poéticos y retórica poética distintos, véase Fantuzzi & Hunter (2004: 355-360).

caos.¹⁵⁴ La identificación de Ptolomeo con Horus era frecuente en Egipto, según muestran varios decretos de sacerdotes egipcios; como vencedor de los celtas en el *Himno*, Ptolomeo es también salvador de su pueblo (Vamvouri Ruffy, 2004: 256 y n. 143). La similitud de Ptolomeo con su padre, destacada en ὁ δ' εἴσεται ἦθεα πατρός “y él observará las costumbres de su padre” (v. 170) corresponde a un *cliché* de la realeza egipcia, donde cada faraón era una reencarnación de su progenitor; en forma similar, en Teócrito *Idilio* 17.63-64 se menciona específicamente la semejanza de Ptolomeo II con su padre (Stephens, 2003: 151-59; 2015: 207).

Sus enemigos, los celtas, son muertos por el fuego: αἱ δ' ἐπὶ Νεῖλω /ἐν πυρὶ τοὺς φορέοντας ἀποπνεύσαντας ἰδοῦσαι /κείσονται βασιλῆος ἀέθλια πολλὰ καμόντος “y otros (escudos) yacerán en el Nilo viendo que sus portadores expiran en el fuego, como premio del rey que mucho se esforzó”, vv. 185-187. La muerte por el fuego era el castigo que los faraones acostumbraban a emplear contra sus enemigos (Vamvouri Ruffy, 2004: 255), ya que en la mitología egipcia la destrucción por fuego era un medio tradicional de destruir las fuerzas del caos, frecuentemente personificadas como Seth (Stephens, 2015: 210-211).

Ambas profecías son formuladas por el dios desde el vientre. Si bien la precocidad de los dioses tenía precedentes en los *Himnos Homéricos* (en el *Himno Homérico a Hermes* 4, vv. 17-18, este inventa la lira a medio día y roba el ganado de Apolo a la tarde en su primer día de vida, mientras que en el *Himno Homérico a Apolo* 3, el dios reclama para sí la cítara, el arco y el vaticinio de la voluntad de Zeus luego de ingerir su primer alimento, vv. 127-132), Apolo aquí comienza antes de nacer sus actividades proféticas. Esto coincide con la ideología egipcia, ya que los dioses – y por extensión el rey – frecuentemente estaban activos desde el vientre, como muestra un himno del templo de Filae a Osiris (al que le atribuye haber creado la luz en el cuerpo de su madre) y otro al faraón Piye en la ciudad de Napata, del que se dice que sus padres supieron que sería gobernante aún estando en el vientre de su madre (Stephens, 2003: 120).

Las palabras de Apolo tienen la forma de profecía *post eventum*, recurso consistentemente explotado en la ideología egipcia para posicionar al nuevo rey como creador y renovador

¹⁵⁴ Para el culto de Apolo como sanador y protector, y la asociación de su carácter de curador con la profecía y la música, véase Farnell (1907: 4.175, 233-241 y 245-246) y Burkert (2007: 196-200). Su rol de curador se manifiesta también en su paternidad de Asclepio, cuyo mito es desarrollado por Píndaro, *Pítica* 3.1-60.

del orden cósmico y político, ya que cada nuevo gobierno señalaba un nuevo comienzo, antes del cual reinaba el caos originario que seguía a la muerte del soberano anterior. La anarquía reinaría hasta que el nuevo rey podía ascender al trono y reintroducir *maat* como la base de todo orden, lo que traía alegría y tranquilidad. Laukola (2012) compara el *Himno a Delos* con *El Oráculo del Alfarero*, una obra anti-griega escrita por un sacerdote egipcio,¹⁵⁵ entre 332 a.C. (la fundación de Alejandría) y 170-168 a.C. (la sexta guerra siria), posiblemente a principios del siglo I a.C., cuyo argumento es el siguiente: un alfarero, encarnación del dios creador Chnum, va a la isla de Helios, donde ejerce su oficio. La gente rompe sus objetos de alfarería y llevan al alfarero ante el rey Amenhotep. El alfarero se defiende interpretando la ruptura de sus objetos como un signo profético: según él, Tifón-Seth y sus seguidores están aterrorizando Egipto, el Nilo es secado y el Caos domina las Dos Tierras. Eventualmente un rey perfecto (Horus) vendrá del sol, rescatará Egipto y restaurará el Orden correcto (Laukola, 2012: 92). Laukola afirma que el vaticinio de Apolo alude a esta obra egipcia y corresponde a un género influyente en la literatura egipcia llamado *Königsnovelle* (“relato real”) profético, con base narrativa en el tipo de discurso llamado *Chaosbeschreibung* (“descripción del caos”) que se ordena de la siguiente forma: 1. un rey de tiempo inmemorial recibe una predicción de una figura profética; 2. esa predicción anuncia una calamidad que llegará a Egipto: un rey futuro recibirá el aviso de una invasión inminente, y el invasor descenderá sobre Egipto, humillará a los sacerdotes, abrirá los templos y matará a los animales sagrados; 3. luego de un período de tiempo fijado por la profecía el mismo faraón futuro regresará, o quizá su descendiente actuando en su lugar, expulsará el invasor y restaurará el orden en Egipto (Laukola, 2012: 94). La clave para este discurso narrativo es el texto dentro del texto; en el *Oráculo del Alfarero*, el marco es el viaje del alfarero a la isla de Helios, y la pieza central, la profecía del alfarero. En el *Himno*, la historia del nacimiento de Apolo es el marco, y el núcleo, las profecías de Apolo y la destrucción conjunta de las fuerzas del caos por Apolo y Filadelfo. En este discurso narrativo, dos faraones son centrales: el primer faraón siempre legitima al posterior. Es Apolo-Horus (Horus es el primer faraón) quien se refiere a Filadelfo como θεὸς ἄλλος, y la sanción divina es indispensable para que alguien se convierta en faraón;

¹⁵⁵ Posiblemente fuera una traducción al griego de una obra egipcia. Su estado es fragmentario (Laukola, 2012: 92), y pertenece a una tradición de propaganda egipcia nativa que representa un *tópos* faraónico ya atestiguado en *La Profecía de Neferti*, datado ca. 1991-1786 a.C. (Laukola, 2012: 85).

además, cada faraón egipcio debe vencer al caos en su ascensión al trono (Laukola, 2012: 94-95). En Egipto existía el temor por la dominación extranjera, por lo tanto es característico en los discursos de *Chaosbeschreibung* enfatizar el rasgo no-egipcio de los conquistadores, considerados secuaces de Seth y llamados frecuentemente τυφώνιοι. Según Laukola (2012: 85 y 97) el propósito de Calímaco al adaptar el modelo narrativo de la *Königsnovelle* profética habría sido tocar un punto sensible de aquellos egipcios, parte de una *élite* de sacerdotes y escribas que trabajaban dentro de la administración ptolemaica, desconformes con la dominación extranjera y familiarizados con su obra, para asegurarles que Ptolomeo II Filadelfo respetaría y continuaría las tradiciones faraónicas consagradas. Según Stephens (2003: 120-121) el *Himno a Delos* es una teogonía que ordena un universo particular, el del rey de Egipto, ya que en él convergen los dos mundos conocidos, el griego y el egipcio. En el marco del poema, Apolo crea el orden estableciendo una relación entre el reino divino y el evento humano e insertándolo en el dominio simbólico del orden cósmico. En sus profecías el rey Ptolomeo es su contracara humana, así como el faraón lo es del dios Horus. Pero no solo ordena en el sentido cósmico, sino también en el poético. De esta forma es un análogo del poeta, cuya visión crea el dominio simbólico del poema; los lazos entre Apolo y Ptolomeo existen y son eficaces en virtud de la imaginación del poeta, que conscientemente construye ficciones poéticas, y que puede crear nuevas teogonías que no sólo exhiben lo viejo sino que insertan elementos de lo nuevo como tributo al nuevo rey del Nilo.

2.2.4 El nacimiento (vv. 196-274)

2.2.4.1 La hospitalidad de Asteria (vv. 196-214)

Mientras el resto de las islas huye, Asteria percibe el agobio que sufre Leto, y decide recibirla:

αἱ μὲν τόσσα λέγοντος ἀπέτρεχον εἰν ἅλι νῆσοι·
 Ἀστερίη φιλόμολπε, σὺ δ' Εὐβοίηθε κατήεις,
 Κυκλάδας ὀψομένη περιηγέας, οὔτι παλαιόν,
 ἄλλ' ἔτι τοι μετόπισθε Γεραίσιον εἶπετο φῦκος·
 ὡς δ' ἴδες, [ὡς] ἔστησ [] ἰδοῦ[.]α

θαρσαλέη τάδ' ἔλεξας []. . . . ρ[]
 δαίμον' ὑπ' ὠδίνεσσι βαρυνομένην ὀρώωσα·
 Ἕρη, τοῦτό με ῥέξον ὃ τοι φίλον· οὐ γὰρ ἀπειλάς
 ὑμετέρας ἐφύλαξα· πέρα, πέρα εἰς ἐμέ, Λητοῖ.¹⁵⁶
 ἔννεπες· ἢ δ' ἀρητὸν ἄλλης ἀπεπαύσατο ἴλυγρῆς, 205
 ἔζητο δ' Ἴνωποῖο παρὰ ῥόον ὄν τε βάθιστον
 γαῖα τότ' ἐξανήσιν, ὅτε πλήθοντι ῥεέθρω
 Νεῖλος ἀπὸ κρημοῖο κατέρχεται Αἰθιοπῆος·
 λύσατο δὲ ζώνην, ἀπὸ δ' ἐκλίθη ἔμπαλιν ὅμοιος 210
 φοίνικος ποτὶ πρέμνον ἀμηχανίης ὑπὸ λυγρῆς
 τευρομένη· νότιος δὲ διὰ χροὸς ἔρρεεν ἰδρώς.
 εἶπε δ' ἀλυσθενέουσα· τί μητέρα, κοῦρε, βαρύνεις;
 αὕτη τοι, φίλε, νῆσος ἐπιπλώουσα θαλάσση.
 γείνεο, γείνεο, κοῦρε, καὶ ἦπιος ἔξιθι κόλπου.¹⁵⁷

Mientras decía estas cosas, las islas se alejaban en el mar. Asteria amante de la danza y los cantos, tú bajabas desde Eubea, para ver el círculo de las Cícladas, y no desde antiguo, sino que el alga Gerestia te seguía detrás, cuando viste como si [...] confiada dijiste estas cosas [...], luego de ver a la deidad oprimida por los dolores del parto: “Hera, hazme lo que quieras, pues no me cuido de tus amenazas. Ven, ven a mí, Leto.” Dijiste, y ella cesó gustosa en su [prenoso] vagabundeo, y se sentó junto a la corriente del Inopo, al que la tierra hace brotar más abundante entonces, cuando el Nilo en crecida, baja desde el risco etíope. Desató el cinturón, y se apoyó con sus espaldas contra el tronco de una palmera, oprimida por una triste desesperación. El húmedo sudor fluía por su rostro. Y dijo en su debilidad: “¿Por qué, hijo, oprimes a tu madre? Esta es, hijo, la isla que flota en el mar. Nace, nace, hijo, y sal suavemente de mi seno” (*Himno a Delos*, vv. 196-214).

El poeta se dirige directamente a Asteria, y la llama φιλόμολπε “amante de la danza y los cantos” (v. 197) (*LSJ*: s.v.). Este adjetivo es usado por Píndaro en *Nemea* 7.9 aplicado a la isla de Egina; la oda pindárica comienza dirigiéndose a Ilitía, que es llamada “compañera de las Moiras” (πάρεδρε Μοιρᾶν βαθυφρόνων, v. 1) e “hija de la poderosa Hera” (παῖ μεγαλοσθενέος...Ἕρας, vv. 1-2). Esta oda además alude al poder seductor de la poesía y a la poesía como recompensa a los esfuerzos.¹⁵⁶ Asteria se dirige desde Eubea a ver el círculo de las Cícladas (Κυκλάδας ὀψομένη περιηγέας, v. 198), seguida por el alga de Gerestio, un promontorio al sur de Eubea con un famoso templo de Poseidón (Stephens, 2015: 212). Los versos que siguen están dañados; en el v. 201 puede leerse θαρσαλέη τάδ' ἔλεξας “dijiste esto confiada”, que se asemeja al v. 80 del *Himno a Ártemis*: θαρσαλέη...τάδε προσελέξαι “confiada...estas cosas dijiste”, en la escena en que Ártemis pide sus armas a los Cíclopes, en contraste con las ninfas aterrorizadas que la acompañan. Asteria habla “al

¹⁵⁶ De la misma manera, el *Himno* podría entenderse como un don del poeta, “como premio del rey que mucho se esforzó” βασιλῆος ἀέθλια πολλὰ καμόντος (v. 187). Siendo Ptolomeo la contraparte de Apolo, se convierte en destinatario indirecto del poema.

ver a la diosa oprimida por los dolores de parto” *δαίμον' ὑπ' ὠδίνεσσι βαρυνομένην ὀρόωσα* (v. 202), y seguramente movida a compasión.¹⁵⁷ Su discurso es breve y muy bien estructurado – en contraste con el discurso de Peneo, más largo y patético (vv. 121-132) – y ocupa sólo dos versos; comienza con el nombre de Hera en vocativo (“*Ἥρη*, v. 203) y termina con el de Leto (*Λητοῖ*, v. 204), y tiene un patrón de vocativo/με/imperativo que se invierte luego: “*Ἥρη... με ῥέξον / πέρα ...ἐμέ, Λητοῖ* (Stephens, 2015: 213). *ἔννεπε* “dijiste” (v. 205) concluye su discurso, como en el v. 86 del *Himno a Ártemis*, que sigue a las palabras que la diosa dirige a los Cíclopes pidiéndole sus armas.

El v. 205 presenta una reconstrucción en *λυγρῆς* “penoso”, que posiblemente sea un error del copista (ya que figura cinco versos después en la misma posición); entre las alternativas para reemplazarlo, Bing (1986: 123-124) propone *ὄλοιῆς* “funesto”, que tendría relación con *Odisea* 15. 341-343: *αἴθ' οὕτως, Εὐμαιε, φίλος Διὶ πατρὶ γένοιο/ ὡς ἐμοί, ὅτι μ' ἔπαυσας ἄλης καὶ οἰζύου αἰνῆς. /πλαγκτοσύνης δ' οὐκ ἔστι κακώτερον ἄλλο βροτοῖσιν*. “¡Ojalá seas, Eumeo, tan querido al padre Zeus como a mí, ya que pones término a mi fatigoso y horrible vagabundear! Nada hay peor para los mortales que la vida errante”, y cuyo último verso, según Bing, reflejaría el sentir de Leto. Calímaco, a su entender, habría cambiado *αἰνῆς* “horrible, temible” por *ὄλοιῆς* “funesto, doloroso” siguiendo su típico mecanismo de *variatio in imitando* (Bing, 1986: 123).

Por fin Leto puede sentarse (*ἔζετο*, v. 206, en posición enfática al principio del verso), y lo hace junto a la corriente del Inopo, un río de la isla que parece haber sido parte de la leyenda del nacimiento, ya que aparece en el *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 18, junto a otros símbolos de Delos (la colina cintia y la palmera). Quizá por estar seco su curso la mayor parte del año se creía que tenía una conexión subterránea con el Nilo,¹⁵⁸ y que su crecimiento en el flujo dependía de la crecida anual de este último (Stephens, 2015: 213). *ἔξανίησιν* “hace brotar” (v. 207) es término que aparece también en Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 4.293, relacionado con el Aqueloo que fluye al mar, en un contexto en que

¹⁵⁷ *βαρύνω* es utilizado en Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, v. 1228, en una prohibición ritual de acercarse a las embarazadas, al portero del templo que tenga las manos puras, y a quienes contraerán matrimonio. El pasaje es seguido por un himno a Apolo entonado por el coro, donde se canta su nacimiento en Delos, y su posterior llegada a Delfos, donde mata a la serpiente siendo aún un niño recién nacido, e instala su oráculo, en pugna con Gea (*Ifigenia en Táuride*, vv. 1235-1283).

¹⁵⁸ En el v. 171 del *Himno a Ártemis* se menciona el coro de ninfas en torno de la diosa, “cerca de las fuentes del egipcio Inopo”. La vinculación del Inopo con el Nilo es mencionada también por Pausanias 2.5.3. No hay que olvidar la connotación teogónica de la crecida del Nilo: ver *supra* § 2.2.3.4.2 y n. 149 de este capítulo.

los colquios (considerados descendientes de los egipcios) daban instrucciones a los Argonautas (Stephens, 2015: 213); en ese pasaje de *Argonáuticas* se habla del Istro, cuyas fuentes estaban en los montes Ripeos, en el país de los Hiperbóreos, según *Argonáuticas* 4.286-287. πλήθοντι ῥεέθρω “en crecida” (v. 207) remite al v. 18 del *Himno Homérico a Apolo* 3 que ya mencionamos: ὑπ’ Ἴνωποῖο ῥεέθροις “junto a las corrientes del Inopo”. Este verso está inserto en el proemio del *Himno Homérico* en que se saluda a Leto, y se hace breve mención de detalles del nacimiento:

χαῖρε μάκαιρ' ὦ Λητοῖ, ἐπεὶ τέκες ἀγλαὰ τέκνα
 Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν, 15
 τὴν μὲν ἐν Ὀρτυγίῃ, τὸν δὲ κραναῇ ἐνὶ Δήλῳ,
κεκλιμένη πρὸς μακρὸν ὄρος καὶ Κύνθιον ὄχθον,
 ἀγχοτάτω **φοίνικος** ὑπ’ Ἴνωποῖο ῥεέθροις.

Salve, oh bienaventurada Leto, porque diste a luz a brillantes hijos, al soberano Apolo y a Ártemis que lanza flechas, a ella en Ortigia, y a él en la áspera Delos, **reclinada** sobre la gran montaña y en la colina Cintia, muy cerca de una **palmera**, junto a las **corrientes del Inopo** (*Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 14-18)

La postura de Leto en el *Himno a Delos* es descrita como ἀπὸ δ' ἐκλίθη ἔμπαλιν ὄμοις / φοίνικος (vv. 209-210) “se apoyó con sus espaldas contra el tronco de una palmera” ἀπὸ δ' ἐκλίθη evoca κεκλιμένη en el *Himno Homérico*, en una postura similar, contra la montaña en este, contra la palmera en el *Himno a Delos* (que difiere de los vv. 117-18 del *Himno Homérico a Apolo* 3, en que Leto se arrodilla y abraza la palmera, Stephens, 2015: 214). φοίνικος “palmera” aparece en ambas composiciones, dado que este árbol delio era una característica del paisaje de Delos en el nacimiento de Apolo. Creo que es notoria la alusión a este pasaje del *Himno Homérico*, en que se menciona el nacimiento de Ártemis en Ortigia, y que quizá esté dando una pista de la ausencia de la diosa en el *Himno a Delos*.¹⁵⁹ El padecimiento que ha sufrido la diosa se ve en los versos 209-210: ἀμηχανίης ὑπὸ λυγρῆς/ τειρομένη· νότιος δὲ διὰ χροῶς ἔρρεεν ἰδρώς “...oprimida por una triste desesperación. El húmedo sudor fluía por su rostro”, y también en el v. 212 con ἀλυσθενέουσα “en su debilidad.” ἀμηχανίης ὑπὸ λυγρῆς, como descripción de las mujeres en parto, evoca los vv. 163-4 de *Hipólito* de Eurípides, δύστανος ἀμηχανία.../ ὠδίνων, en

¹⁵⁹ Debe observarse que Ártemis tampoco participa del nacimiento de Apolo en el *Himno Homérico a Apolo* 3. Por otra parte, la mención de la palmera delia evoca el retoño de palmera en Delos, junto al altar de Apolo, con el que Odiseo compara a Nausícaa en *Odisea* 6.162-167, que poco antes, cuando jugaba con sus esclavas, había sido comparada por el poeta con Ártemis entre sus ninfas (*Odisea* 6.102-109).

boca del coro que a continuación se refiere al parto y a la invocación a Ártemis, protectora del parto, que siempre acudió favorable a sus ruegos (*Hipólito*, vv. 166-169).

Leto habla entonces a su hijo para animarlo a nacer en los vv. 212-14. La palabra ἔξιθι (v. 214) pertenece al lenguaje de la epifanía divina (cf. *Himno al Baño de Palas*, vv. 55 y en sus vv. 1 y 2 ἔξιτε), aunque según Stephens (2015: 215) con efecto humorístico.¹⁶⁰

2.2.4.2 La cólera de Hera: su fin (vv. 215-249)

Iris lleva a Hera la noticia de la desobediencia de Asteria; a pesar de su enojo y de las palabras de la mensajera, la reina de los dioses finalmente decide no castigar a la culpable de ayudar a Leto. Podemos dividir toda esta escena en tres partes: la primera, el aviso de Iris; la segunda, la comparación de Iris con la perra al servicio de Ártemis; y la tercera, el discurso final de Hera.

2.2.4.2.1 El aviso de Iris

νύμφα Διὸς βαρύθυμε, σὺ δ' οὐκ ἄρ' ἔμελλες ἄπυστος	215
δὴν ἔμεναι· τοίη σε προσέδραμεν ἀγγελιώτις,	
εἶπε δ' ἔτ' ἀσθμαίνουσα, φόβῳ δ' ἀνεμίσητο μῦθος·	
Ἦρη τιμήεσσα, πολὺ προὔχουσα θεάων,	
σὴ μὲν ἐγὼ, σὰ δὲ πάντα, σὺ δὲ κρείουσα κάθησαι	
γνησίη Οὐλύμποιο, καὶ οὐ χέρα δείδιμεν ἄλλην	220
θηλυτέρην, σὺ δ', ἄνασσα, τὸν αἴτιον εἴσειαι ὀργῆς.	
Λητώ τοι μήτηρ ἀναλύεται ἔνδοθι νήσου.	
ἄλλαι μὲν πᾶσαί μιν ἀπέστρυγον οὐδ' ἐδέχοντο·	
Ἀστερίη δ' ὀνομαστὶ παρερχομένην ἐκάλεσσαν,	
Ἀστερίη, πόντοιο κακὸν σάρον· οἶσθα καὶ αὐτή.	225
ἀλλά, φίλη, δύνασαι γάρ, ἀμύνειν πότνια δούλοις	
ὑμετέροις, οἱ σεῖο πέδον πατέουσιν ἐφετμῆ·	

Pero tú, irritada esposa de Zeus, no ibas a estar ignorante (de esto) mucho tiempo. Tal mensajera corrió hacia tí, y dijo, jadeando aún, y su discurso estaba mezclado con miedo: “Hera venerada, la principal entre las diosas, yo soy tuya, todas las cosas son tuyas, y tú estás sentada como soberana legítima del Olimpo, y no tememos a ninguna otra mano femenina,

¹⁶⁰ Sin embargo Burkert (2007: 198) atribuye gran importancia al evento del nacimiento de Apolo, que constituye su primera epifanía, debido a su carácter de dios “que actúa desde lejos” (Ἐκάεργος); mediante los peanes es convocado para que asista a las festividades en la isla. El dios es invisible en el *Himno* hasta su nacimiento (solo se puede oír su voz en las profecías), y luego continúa siendo invisible: solamente vemos la celebración en las fiestas y rituales en Delos, es decir, el orden y el regocijo que reinan en el mundo después de su nacimiento. Cf. Vestheim (2000: 69-71).

pero tú, soberana, conocerás al responsable de tu cólera. Leto se desata el cinturón en una isla. Todas las otras la aborrecieron y no la recibieron. Asteria la llamó por su nombre cuando se acercaba, Asteria, vil escoria del mar. Lo sabes también tú. Pero, amada, pues tú puedes, señora, ayuda a tus esclavos que caminan la tierra por tu orden.” (*Himno a Delos*, vv. 215-227)

Previo a introducir el discurso de Iris, el narrador se dirige a Hera llamándola “irritada esposa de Zeus” *νύμφα Διὸς βαρύθυμῃ* (v. 215). La palabra *νύμφα* significa “joven esposa, novia”, y si bien Hera lo es oficialmente, la importancia de Leto como madre de Apolo hace que Leto lo sea también, por lo que habría aquí una ironía, según Stephens (2015: 215). El contraste entre ambas estaría dado porque Hera está improductivamente “irritada” (*βαρύθυμῃ*, v. 215), mientras que Leto está “agobiada” (*βαρύνεις*, v. 212) por su embarazo a término (Stephens, 2015: 215). *βαρύθυμῃ* aparece previamente solo en Eurípides, *Medea* v. 176, donde el coro expresa su deseo de mitigar la cólera de Medea “que agobia su corazón”. Dado que la cólera de Medea contra su marido infiel llevó a la muerte de sus hijos y a una desgracia general, la palabra da un tono ominoso a esta sección (Stephens, 2015: 215). La frase *σὺ δ' οὐκ ἄρ' ἔμελλες ἄπυστος /δὴν ἔμεναι* “pero tú... no ibas a estar ignorante (de esto) mucho tiempo” (vv. 215-216) tiene un paralelo en *Ilíada* 5.205: *τὰ δὲ μ' οὐκ ἄρ' ἔμελλον ὀνήσειν* (“pero estas cosas de nada iban a servirme”), lo que podría constituir una fina ironía (Stephens, 2015: 215), ya que aunque Hera se entere de las novedades que Iris le trae, de poco le servirá.

Iris habla “jadeando” *ἄσθμαίνουσα* (v. 217), lo que anticipa su comparación posterior con una perra de caza (Stephens, 2015: 215), y “su discurso estaba mezclado con miedo” *φόβῳ δ' ἀνεμίσγετο μῦθος* (v. 217). Esta frase explica la invectiva de Iris, cuya finalidad es excusarse ella misma para inculpar a Asteria, y que comienza con la adulación (vv. 218-221), sigue con la noticia del parto de Leto (*Λητώ τοι μήτηρ ἀναλύεται ἔνδοθι νήσου* “Leto se desata el cinturón en una isla”, v. 222) a pesar del rechazo de las otras islas (v. 223), la perfidia de Asteria (vv. 224-225), y concluye con una súplica servil pidiendo el castigo (vv. 226-227). El énfasis inicial en los poderes de Hera refleja el estilo de la apelación himnica: *Ἥρη τιμήεσσα, πολὺ προὔχουσα θεάων, / σὴ μὲν ἐγώ, σὰ δὲ πάντα, σὺ δὲ κρείουσα κάθησαι / γνησίη Οὐλύμπιο* “Hera venerada, la principal entre las diosas, yo soy tuya, todas las cosas son tuyas, y tú estás sentada como soberana legítima del Olimpo” (vv. 218-220); *γνησίη* “genuina, legítima” en posición inicial enfatiza el estatus de Hera,

que ella teme perder (Stephens, 2015: 215). Iris también hace hincapié en que es la más poderosa de las deidades femeninas al decir οὐ χέρα δείδιμεν ἄλλην/ θηλυτέρην “no tememos a ninguna otra mano femenina” (vv. 220-221), y la llama ἄνασσα, “soberana”, término honorífico usado normalmente para las diosas (como en el *Himno a Ártemis* vv. 137, 204 y 240), pero también para las reinas ptolemaicas (*Aítia*, fr. 112.2 Pf.) (Stephens, 2015: 216).

La repetición del nombre Ἀστερίη en posición inicial (vv. 224-225) enfatiza la identidad de la culpable, que no sólo recibió a Leto, sino que además se atrevió a llamarla: ὄνομαστί παρερχομένην ἐκάλεσεν “la llamó por su nombre cuando se acercaba” (v. 224), desobedeciendo abiertamente a Hera, por lo que es considerada “vil escoria del mar” (πόντοιο κακὸν σάρον, v. 225). El hipérbaton extremo del v. 226 (ἀλλά, φίλη, δύνασαι γάρ, ἀμύνειν πότνια δούλοις) reflejaría la falta de aliento y el miedo de Iris, que quiebra la frase en seis partes, ninguna de las cuales es sintácticamente contigua con lo que sigue o antecede (Stephens, 2015: 216).¹⁶¹ ἐφετμῆ (v. 227) “orden, mandato” es un sustantivo usado normalmente para órdenes o pedidos de divinidades o los padres (*LSJ*: s.v.).

2.2.4.2.2 Iris: la perra de Ártemis

ἦ καὶ ὑπὸ χρύσειον ἐδέθλιον ἴζε κύων ὦς,
 Ἀρτέμιδος ἦτις τε, θοῆς ὅτε παύσεται ἄγρης,
 ἴζει θηρήτειρα παρ' ἴχνεσιν, οὐατα δ' αὐτῆς
 ὀρθὰ μάλ', αἰὲν ἐτοῖμα θεῆς ὑποδέχθαι ὀμοκλήν·
 τῆ ἰκέλη Θάυμαντος ὑπὸ θρόνον ἴζετο κούρη.
 κείνη δ' οὐδέ ποτε σφετέρης ἐπιλήθεται ἔδρης,
 οὐδ' ὅτε οἱ ληθαῖον ἐπὶ πτερὸν ὕπνος ἐρείσει,
 ἀλλ' αὐτοῦ μεγάλοιο ποτὶ γλωχίνα θρόνοιο
 τυτθὸν ἀποκλίνασα καρήατα λέχριος εὔδει.
 οὐδέ ποτε ζώνην ἀναλύεται οὐδὲ ταχείας
 ἐνδρομίδας, μὴ οἷ τι καὶ αἰφνίδιον ἔπος εἴπη
 δεσπότης.

Dijo, y se sentó bajo el áureo trono como la perra de Ártemis que, cuando ha cesado la rápida caza, se sienta, cazadora, junto a sus pies, sus orejas muy tiesas, siempre listas a recibir el llamado de la diosa. Semejante a esta, se sentaba bajo el trono la hija de Taumante. Y ella

¹⁶¹ Retenemos aquí la lectura del manuscrito, enmendada por Maas (cuya propuesta es aceptada por Pfeiffer), como lo hacen en general editores recientes del texto. Según la lectura adoptada la interpretación cambia: la de Maas implica “castiga a tus sirvientes” (ἀμύνειο . . . δούλους /ὀμετέρους, vv. 226-227) refiriéndose a Leto y Asteria; y la del manuscrito “ayuda a tus sirvientes” (refiriéndose a Ares e Iris). Cf. Stephens (2015: 216-217).

nunca se olvida de su lugar, ni siquiera cuando el sueño apoya sobre ella el ala del olvido, sino que allí mismo, junto al borde del gran trono, apoyando un poco la cabeza descansa inclinada. Y nunca se desata el cinturón, ni las veloces sandalias, no sea que su señora le ordene algún encargo imprevisto (*Himno a Delos*, vv. 228-239).

En este pasaje Iris se coloca a los pies del trono de Hera, y es comparada con la perra de Ártemis que aguarda alerta las órdenes de su ama (vv. 228-239). Stephens (2015: 217) considera que esta escena es irónica en dos niveles: primero, porque recuerda a la gemela de Apolo, ausente del *Himno*, y también la elevación de Ártemis al rango de los Olímpicos – lo mismo que Hera quiere evitar (cf. las palabras de Zeus en los vv. 29-31 del *Himno a Ártemis*); posiblemente también evoque los vv. 87-97 del *Himno a Ártemis*, en que la diosa va a pedirle perros al dios Pan. En estos versos Iris no es llamada por su nombre sino “mensajera” (ἀγγελιωτής, v. 216) y otra vez “hija de Taumante” (Θαύμαντος...κούρη, v. 232). Esta ambigüedad evoca la de los vv. 66-67 del *Himno*, en que Iris aparece por primera vez y no es llamada por su nombre, sino “hija de Taumante” κόρη Θαύμαντος (v. 67), y puede interpretarse que se habla de las Harpías (sus hermanas) y llamadas en *Argonáuticas* 2.289 μέγαλοιο Διὸς κύνας “perros del gran Zeus.”¹⁶² Los perros aparecen como agentes o sirvientes de los dioses, como este ejemplo que mencionamos (*LSJ*: s.v. III), pero también para denotar desvergüenza o audacia, como en *Ilíada* 21.481, donde Hera llama “perra desvergonzada” (κύνον ἀδεές) a Ártemis que se enfrenta a ella (*LSJ*: s.v. II). κύων ὡς “como la perra” (el género del sustantivo es determinado por ἦτις, v. 229, y θηρήτεια, v. 230) aparece también en *Ilíada* 15.579, en que Antíloco al matar a Melanipo es comparado con un perro al acosar un ciervo herido por una flecha. La comparación de Iris con la perra prosigue con la imagen de la perra “cazadora” (θηρήτεια, v. 230), con sus “orejas muy tiesas” (οὖατα δ' αὐτῆς /ὀρθὰ μάλ', vv. 230-231) a los pies (παρ' ἔχνεσιν, v. 230) de su ama, y “lista a recibir el llamado de la diosa” (αἰὲν ἑτοῖμα θεῆς ὑποδέχθαι ὀμοκλήν, v. 231). La forma jónica θεῆς aparece también en el v. 119 del *Himno a Ártemis*, aunque en vocativo, cuando el poeta se dirige a ella llamándola “diosa” (θεή) por primera vez.¹⁶³ ὑποδέχθαι ὀμοκλήν “recibir el llamado” también evoca el v. 158 del *Himno*, en que las islas huyen, temerosas “por la amenaza” (ὕπ' ὀμοκλήης, v. 158) de Iris.¹⁶⁴ Su disposición

¹⁶² Véase *supra*, § 2.2.3.1.

¹⁶³ Para las etapas del crecimiento divino de Ártemis en el *Himno a Ártemis*, cf. Bing, P. & Uhrmeister, V. (1994).

¹⁶⁴ Véase § 2.2.3.4 de este capítulo.

se aprecia incluso cuando el sueño se apodera de ella (vv. 233-236), y en que “nunca se desata el cinturón ni las veloces sandalias” (οὐδέ ποτε ζώνην ἀναλύεται οὐδὲ ταχείας/ ἐνδρομίδας, vv. 237-238). ζώνην ἀναλύεται puede tener distintas connotaciones, ya que las mujeres se desatan el cinturón para dormir, para la actividad sexual, o para dar a luz, como Leto en el v. 209 (Stephens, 2015: 214). Esta expresión también puede ser evocadora de Ἄρτεμις, porque ella, por ser virgen, tampoco “se desata el cinturón”, al menos en lo que a actividad sexual y a dar a luz se refiere; y ἐνδρομίδας “sandalias” también la recuerda, ya que esta palabra aparece en el v. 16 del *Himno a Ἄρτεμις* cuando aún niña hace sus peticiones a Zeus.

2.2.4.2.3 El discurso final de Hera

ἦ δ' ἀλεγεινὸν ἀλαστήσασα προσηύδα·
 ὄϊτῳ νῦν, ὃ Ζηνὸς ὄνειδεα, καὶ γαμέοισθε 240
 λάθρια καὶ τίκτοιτε κεκρυμμένα, μηδ' ὄθι δειλαί
 δυστοκέες μογέουσιν ἀλετρίδες, ἀλλ' ὄθι φῶκαι
 εἰνάλιαί τίκτουςιν, ἐνὶ σπιάδεσσιν ἐρήμοις.
 Ἀστερίη δ' οὐδέν τι βαρύνομαι εἵνεκα τῆσδε 245
 ἀμπλακίης, οὐδ' ἔστιν ὅπως ἀποθύμια ῥέξω,
 τόσσα δέ οἱ (μάλα γάρ τε κακῶς ἐχαρίσσατο Λητοῖ)
 ἀλλά μιν ἔκπαγλόν τι σεβίζομαι, οὔνεκ' ἐμεῖο
 δέμνιον οὐκ ἐπάτησε, Διὸς δ' ἀνθείλετο πόντον.
 ἦ μὲν ἔφη·

Y ella gravemente dijo airándose: “Ojalá así ahora, oh baldones de Zeus, también os unáis secretamente, y deis a luz ocultamente, ni siquiera donde las desdichadas molineras padecen doloridas por el parto, sino donde las focas del mar alumbran en desiertos escollos. Y no me enojo en nada contra Asteria por esta falta, ni es posible que yo actúe desagradablemente, aunque muchas cosas (haría) – pues obró muy mal al favorecer a Leto. Pero la honro más allá de toda medida, porque no pisoteó mi lecho, y prefirió el ponto a Zeus.” Así dijo (*Himno a Delos*, vv. 239-249).

Estos versos describen el estado de ánimo de Hera al responder a la noticia que trae Iris. ἀλαστήσασα “airándose” de ἀλαστέω “estar consternado por la ira”, es usado dos veces en Homero (Stephens, 2015: 218): en *Ilíada* 15.21, en que los dioses “se indignaban” ἠλάστεον δὲ θεοί, aunque impotentes, cuando Zeus castigó a Hera suspendiéndola con cadenas del cielo por haber perjudicado a Heracles; y en *Ilíada* 12.163, en que Asio Hirtácida, “indignado” (ἀλαστήσας), reprocha a Zeus por no poder vencer a los aqueos,

pero sin poder cambiar la mente del dios. De la misma manera, la diosa, aunque indignada, es impotente para castigar a Asteria, porque ella respetó su lecho.

Hera llama a sus rivales Ζηνὸς ὀνειδέα “baldones de Zeus” (v. 240), sin dirigirse a Leto en particular, sino en general, expresando su deseo de que se unan “secretamente” (λάθρῃα, v. 241) y den a luz “ocultamente” (κεκρυμμένα, v. 241); esa generalización expresa una despersonalización que apunta al fin de la cólera. El verbo γαμέοισθε (v. 240) es usado para las uniones legítimas, lo que indicaría, en opinión de Stephens (2015: 218-219) que Hera se siente insegura de su posición y eleva el estatus de Leto,¹⁶⁵ pero intenta rebajarlo aludiendo al miserable lugar que la ha recibido para dar a luz: no es siquiera “donde las desdichadas molineras padecen doloridas por el parto” (μηδ' ὄθι δειλαί/ δυστοκέες μογέουσιν ἀλετρίδες, vv. 241-242),¹⁶⁶ “sino donde las focas del mar alumbran en desiertos escollos” (ἀλλ' ὄθι φῶκαι /εινάλια τίκτουςιν, ἐνὶ σπιλάδεσσιν ἐρήμοις, vv. 242-243). La mención de las focas (φῶκαι, v. 242) evoca el v. 77 del *Himno Homérico a Apolo 3*, en que Delos expresa a Leto su temor de que Apolo al nacer la desprecie y “los pulpos en mí sus guaridas y las focas negras sus madrigueras harán, descuidadas, a falta de hombres” (πουλύποδες δ' ἐν ἐμοὶ θαλάμας φῶκαί τε μέλαιναι /οικία ποιήσονται ἀκηδέα χήτεϊ λαῶν, vv. 77-78).¹⁶⁷ σπιλάδεσσιν “escollos” (v. 243) aparece también en *Odisea* 3.298 (donde naufraga parte de la flota de Menelao) y en *Odisea* 5.401, donde Odiseo mismo puede perecer cuando quiere llegar a las costas de Feacia; ἐρήμοις “desiertos” (v. 243) se acerca a χήτεϊ λαῶν “falta de hombres” (*Himno Homérico a Apolo 3*, v. 78). Sin embargo no puede irritarse contra Asteria; entre las palabras que usa está ἀποθύμια “desagradablemente”, un *hárax* homérico de *Ilíada* 14.261: μη Νυκτὶ θεῶν ἀποθύμια ἔρδοι “no fuera que hiciera algo que desagradara a la rápida Noche”, en que Zeus se contiene en su enojo contra el Sueño cuando este se refugia en la Noche (Stephens, 2015: 219); el Sueño había sido cómplice de Hera en su complot que arrojó a Heracles a Cos, lejos de sus amigos.¹⁶⁸

En lo que respecta al v. 246, hay dos lecturas problemáticas. La primera, que siguen la mayoría de los editores, tiene una enmienda de Lascaris: es τόσσα δέοι; la segunda, que

¹⁶⁵ Lo que también podría ser una alusión a Berenice I (madre de Ptolomeo II), que llegó a ser la esposa de Ptolomeo Soter después de ser su amante por muchos años (Stephens, 2015: 218-219).

¹⁶⁶ ἀλετρίδες son las “mujeres que muelen el grano” (*Odisea* 20.105) pero en Aristófanes, *Lisístrata*, v. 643, son doncellas nobles atenienses que preparaban las tortas de las ofrendas (Stephens, 2015: 219).

¹⁶⁷ Que es justamente lo que Delos no será, según el juramento que presta Leto en los vv. 79-88 del *Himno Homérico a Apolo 3*, y según lo que expresa el mismo *Himno a Delos*.

¹⁶⁸ Este episodio es mencionado *supra*, en § 2.2.3.4.1 de este capítulo.

proponen Lloyd Jones (1982) y Gigante Lanzara, es τόσσα δέ οἱ; Stephens (2015) sigue esta última, y es la que adoptamos aquí.¹⁶⁹

Cuando Hera manifiesta la razón por la cual honra “más allá de toda medida” (μὴ ἔκπαγλόν τι σεβίζομαι, v. 247)¹⁷⁰ a Asteria, afirma que “no pisoteó mi lecho” (δέμνιον οὐκ ἐπάτησε, v. 248): δέμνιον aparece en la *Nemea* 1 de Píndaro, dedicada a Cromio de Siracusa, que comienza dirigiéndose a Ortigia como “brote de Siracusa” (Συρακοσσᾶν θάλος Ὀρτυγία, v. 2) y la llama también “lecho de Ártemis” (δέμνιον Ἀρτέμιδος, v. 3) y “hermana de Delos” (Δάλου κασιγνήτα, v. 4). La diosa también manifiesta que “prefirió el ponto a Zeus” (Διὸς δ' ἀνθείλετο πόντον, v. 248). ἀνθείλετο, que no es común en poesía (Stephens, 2015: 220) es empleado en Eurípides, *El Cíclope*, v. 311, donde Odiseo incita al Cíclope a que prefiera la piedad a la impiedad (τὸ δ' εὐσεβὲς/ τῆς δυσσεβείας ἀνθελουῖ, vv. 310-311), y en el v. 773 de *Hipólito*, donde el coro anuncia el destino de Fedra, que se ahorrará “por preferir una fama gloriosa” (τάν τ' εὖ-/ δοξον ἀνθαιρουμένα φήμαν, vv. 773-774).

Con el cierre del discurso de Hera el conflicto “trágico” del *Himno* se resuelve, y desaparecen las fuerzas de trastorno y caos. Llega la calma propicia para el nacimiento del dios. “Music, harmonious accord, and light predominate at the moment of birth” (Stephens, 2015: 220).

2.2.4.3 Nacimiento de Apolo y glorificación de Delos (vv. 249-274)

Llega el momento del nacimiento propiamente dicho, con una serie de manifestaciones que acompañan la epifanía del dios.

2.2.4.3.1 Los cisnes

κύκνοι δὲ ἴθεοῦ μέλλοντος ἀοιδοί†
Μηόνιον Πακτωλὸν ἐκυκλώσαντο λιπόντες
ἐβδομάκις περὶ Δῆλον, ἐπήεισαν δὲ λοχείη
Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν

250

¹⁶⁹ Para un análisis sucinto de ambas lecturas y las problemáticas que ambas presentan, cf. Stephens (2015: 219).

¹⁷⁰ σεβίζω en voz media con significación activa aparece en los vv. 815 y 922 de Esquilo, *Suplicantes*, en el sentido de honrar y venerar a los suplicantes, en el primer caso, y a los dioses en el segundo.

(ἔνθεν ὁ παῖς τοσσάσδε λύρη ἐνεδήσατο χορδάς
ὔστερον, ὄσσάκι κύκνοι ἐπ' ὠδίνεσσιν ἄεισαν)
ὄγδοον οὐκέτ' ἄεισαν, ὁ δ' ἔκθορεν,

255

Y los cisnes, aedos del dios futuro,¹⁷¹ abandonando el meonio Pactolo, dieron la vuelta siete veces en torno a Delos, y cantaron en el parto, aves de las Musas, las más melodiosas de las que tienen alas. Por eso el niño, luego, ató a su lira tantas cuerdas como cantaron los cisnes en su nacimiento. Ya no cantaron una octava vez, y él nació (*Himno a Delos*, vv. 249-255).

Previo al nacimiento efectivo de Apolo acuden los cisnes desde el Pactolo y rodean (ἐκυκλώσαντο, v. 250) Delos siete veces (ἑβδομάκις, v. 251). Desde este momento (v. 251) la isla cambia su nombre, y se convierte en el centro de un círculo. Además de que Apolo la protege como una muralla (“querida Delos, tal defensor te protege” Δῆλε φίλη, τοῖός σε βοηθός ἀμφιβέβηκεν, v. 27), la rodean ahora los cisnes con su vuelo. Ya desde los primeros versos del *Himno* ella es el centro alrededor del cual gira el cosmos: en el v. 13 el mar “gira inmenso a su alrededor” (ὁ δ' ἀμφὶ ἐπουλύς ἐλίσσων).

Los cisnes eran las aves consagradas al dios: según Himerio, *Orationes* 48.200, Alceo¹⁷² compuso un *Himno a Apolo* en el que Zeus dio a Apolo al nacer una lira y un carro tirado por cisnes para que se instalara en la sede oracular délfica. Apolo en cambio va a la tierra de los Hiperbóreos y los delfios, cuando se dan cuenta, lo invocan para que vuelva con ellos, componiendo “un peán y una melodía” (παιᾶνα συνθέντες καὶ μέλος) y reuniendo coros de jóvenes en torno al trípede; de esta forma el poema arcaico ilustra el origen del culto délfico de Apolo y de su invocación mediante un canto clético (Giuseppetti, 2013: 224). Eliano atribuye a Hecateo de Abdera¹⁷³ una descripción del culto de Apolo entre los Hiperbóreos: cuando llega el momento previsto por el rito, los cisnes llegan en bandadas desde el monte Ripeo y toman asiento en el recinto del templo, luego de haber volado en torno para purificarlo (περιελθόντες τὸν νεῶν καὶ οἰονεὶ καθήραντες αὐτὸν τῇ πτήσει, *De nat. anim.* 11.1.15). Las aves acompañan en perfecta armonía al coro que celebra al dios, junto con los cantores y los citaristas, uniéndose entonces a los “expertos locales de cantos sacros” (τοῖς σοφισταῖς τῶν ἱερῶν μελῶν τοῖς ἐπιχωρίοις συνάσαντες, *De nat. anim.* 11.1.24-26). Durante todo el día los cisnes toman parte en las ejecuciones musicales

¹⁷¹ Seguimos aquí la enmienda del manuscrito (cuya lectura es θεοῦ μέλλοντες ἄοιδοί) propuesta por Dyck y seguida por Stephens. Véase su análisis de la lectura original y la enmienda en Stephens (2015: 220).

¹⁷² Para un análisis del peán a Apolo de Alceo, recogido por Himerio, véase Furley & Bremer (2001: 1. 99-102 y 2.21-24).

¹⁷³ Eliano, *De natura animalium* 11.1 = Hecat. Abd. *FGrHist* 264 F 12.

cantando como coreutas (ὡς εἰπεῖν χορευταὶ πτηνοὶ μέλψαντές τε ἅμα καὶ ἄσαντες, *De nat. anim.* 11.1.29-30) (Giuseppetti, 2013: 224).¹⁷⁴ Platón en *Fedón* 85b1-2 afirma que los cisnes son las aves mánticas de Apolo y en Aristófanes, *Aves* 769-84 los cisnes cantan un himno al dios (Stephens, 2015: 220). Vienen del “meonio Pactolo” (Μηόνιον Πακτωλὸν, v. 250), un río aurífero. Su vuelo connota la metamorfosis áurea de Delos que se produce en los vv. 260-264 en un sentido muy específico: la prosperidad futura del santuario, tal como sucede en el *Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 135-139,¹⁷⁵ pero también el centro incorruptible, o “bello y puro” (καλὸν καὶ καθαρὸν, Jenofonte, *Económico*, 8.20) del círculo que formaba el coro (Giuseppetti, 2013: 217-221).¹⁷⁶ El número siete es el número sagrado de Apolo, ya que él nació el séptimo día (*Trabajos y días*, vv. 770-771), y sus festivales frecuentemente eran celebrados el séptimo día del mes; también es la cantidad de cuerdas que pone a su lira (vv. 253-254).¹⁷⁷ ἐπήεισαν (v. 251) “cantaron” tiene la connotación de “cantar como un encantamiento” y reaparece en el v. 254 en *tmesis*: ἐπ’... ἄεισαν.¹⁷⁸ λοχείη “en el parto” (v. 251) posiblemente evoque a la ausente Ártemis (Stephens, 2015: 221), ya que Λοχία era el epíteto que la vinculaba con su función de auxiliadora en los partos (cf. vv. 22-25 del *Himno a Ártemis*, donde se especifica que su madre la dio a luz sin dolor). En Eurípides, *Ifigenia en Táuride* v. 1097, el coro la menciona en un pasaje en que el coro desterrado de Grecia añora las fiestas helenas y a Ártemis Λοχία,¹⁷⁹ con culto en Delos:

ὄρνις ἂ παρὰ πετρίνας	
πόντου δειράδας ἀλκῶν	1090
ἔλεγον οἶτον ἀεΐδεις,	
εὐξύνετον ξυνετοῖς βοάν,	
ὄτι πόσιν κελαδεῖς ἀεὶ μολπαῖς,	
ἐγὼ σοι παραβάλλομαι	

¹⁷⁴ Según Giuseppetti (2013: 224) Hecateo y Alceo, aunque en épocas y modalidad diferentes, se refieren a las mismas tradiciones poéticas locales de Delfos, presentadas como la forma más grata y alta de culto apolíneo, especular a la tributada al dios por el pueblo mítico de los Hiperbóreos.

¹⁷⁵ Giuseppetti (2013: 215 y 220). Véase *infra*, § 2.2.4.3.3.

¹⁷⁶ El “coro circular” (κύκλιος χορός) era un bello espectáculo en sí mismo, y su centro “bello y puro” según manifiesta Jenofonte (*Económico*, 8.20), en un pasaje donde elogia el orden.

¹⁷⁷ Pese a que el *Himno Homérico a Hermes* 4, v. 51, atribuye a Hermes la invención de la lira con siete cuerdas. En el *Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 131, por otro lado, Apolo apenas nacido reclama para sí la cítara y el arco.

¹⁷⁸ Este verbo aparece en Eurípides, *Electra* vv. 864-865 ἀλλ’ ὑπάειδε/ καλλίνικον ὠιδᾶν ἐμῶι χορῶι “pero entona un canto de victoria con mi coro”, en palabras del Coro, que invita a Electra a formar parte de la danza en un coro que celebre la victoria de Orestes. Recuérdese que la “misión” de Orestes había sido ordenada por Apolo.

¹⁷⁹ Ártemis Λοχία aparece también en Eurípides, *Hipólito*, vv. 166-68.

θρήνους, ἄπτερος ὄρνις, ποθοῦς' Ἑλλάνων ἀγόρους, ποθοῦς' Ἄρτεμιν λοχίαν , ἃ παρὰ Κύνθιον ὄχθον οἰ- κεῖ φοίνικα θ' ἀβροκόμαν δάφναν τ' εὐερνέα καὶ	1095
γλαυκᾶς θαλλὸν ἱερὸν ἐλαί- ας, Λατοῦς ὠδῖνι φίλον, λίμναν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ κύκλιον, ἔνθα κύκνος μελωι- δὸς Μούσας θεραπεύει.	1100 1105

Ave que junto a los rocosos acantilados del mar, alción, un canto fatal canta, sonido fácilmente comprensible para los que entienden que a tu esposo celebras siempre con tus cantos, yo te arrojo mis trenos, ave sin alas, añorando las reuniones de los helenos, añorando a Ártemis partera, que habita junto a la costa del Cintio, y la palmera de suave follaje y el laurel de hermoso tallo, y el tronco sagrado de la verde oliva, querido para el dolor de parto de Leto, y la laguna que hace girar el agua en círculos, donde el cisne melodioso sirve a las Musas (Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, vv. 1089-1105).

Este pasaje describe el paisaje de Delos, símbolo de la Hélade para el Coro exiliado, con sus elementos característicos: las fiestas, el Cintio, la palmera, el laurel, el olivo, el lago circular, asociados con el nacimiento de Apolo.¹⁸⁰ Aquí también aparece mencionado el cisne como ave servidor de las Musas, que en el v. 252 del *Himno a Delos* es llamado (en plural) Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν “aves de las Musas, las más melodiosas de las que tienen alas”.¹⁸¹ Como tales, simbolizan a los poetas: en el v. 249 son llamados “aedos del dios futuro” θεοῦ μέλλοντος ἀοιδοί, y traen a escena de esta forma los cantos que desde entonces rodean permanentemente a la isla. Son el símbolo por antonomasia de la inspiración poética, y con sus siete vueltas en torno a la isla inspiran en Apolo poner siete cuerdas en la lira, lo que hace del dios el εὐρηγής divino de la octava musical (Giuseppetti, 2013: 220-221).¹⁸² Además, de esa forma, el canto del cisne se convierte en un recuerdo

¹⁸⁰ Según Heródoto, *Historia* 4.34 había un árbol de olivo creciendo a la izquierda de la entrada del santuario de Apolo en Delos (Stephens, 2015: 222). Para la palmera en Delos, ver § 2.2.4.1 de este capítulo.

¹⁸¹ El superlativo con πετεηνῶν se encuentra en Homero: *Ilíada* 8.247, 15.238, 22.139 (Stephens, 2015: 221).

¹⁸² Para la vinculación de la octava musical con Pitágoras, y el sistema cósmico descrito por Platón en *República*, en el que las ocho esferas celestes (en cada una de las cuales reside una Sirena que emite una singular nota musical, y cuyo acuerdo produce una única armonía) giran en torno al huso de la Necesidad (Ἀνάγκη) que reside en el centro del universo, de probable inspiración pitagórica, véase Giuseppetti (2013: 221-222). En el siglo V a.C. el pitagórico Filolao de Crotón colocaba el fuego (πῦρ) en el centro del universo (ἐν μέσῳ τὸ κέντρον) y lo llamaba “hogar del todo” (ἐστίαν τοῦ πάντος), “casa de Zeus” (Διὸς οἶκον), “madre de los dioses” (μητέρα θεῶν) y “altar, vínculo y medida de la naturaleza” (βωμόν τε καὶ συνοχήν καὶ μέτρον φύσεως). En torno a él “danzan diez cuerpos divinos” (περὶ δὲ τοῦτο δέκα σώματα θεῖα χορεύειν): Aecio II, 7,

durable que perpetúa para siempre la celebración del nacimiento de Apolo por las aves. Vinculado a ellos está la prosperidad de la isla, simbolizada también por el oro: son los poetas que celebran la isla con sus cantos quienes la hacen célebre y difunden su fama.

Le geste de reconnaissance d'Apollon à l'égard des cygnes, décrit aux vers 253-254, est par ailleurs la preuve du plaisir et de la satisfaction que peut susciter un chant traitant d'un sujet analogue à celui du poète: le dieu tend sept cordes sur sa lyre en vue de commémorer les sept cercles que les oiseaux effectuèrent autour de l'île. Par son geste, il transforme le chant instantané des cygnes en un souvenir durable, que perpétue à jamais la célébration de la naissance d'Apollon par les oiseaux. L'*Hymne* du poète, reflet présent de celui, primordial, des cygnes, ne peut que provoquer une réjouissance et une reconnaissance analogues auprès des instances divines. L'argumentation est du type *do ut gaudeas* (Vamvouri Ruffy, 2004: 116).

La equiparación del poeta con el cisne aparece ya en el *Himno Homérico a Apolo 21*:

Φοῖβε σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἰεῖδει
 ὄχθη ἐπιθρόσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα
 Πηνειόν· σὲ δ' αἰοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγεια
 ἠδυεπῆς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖδει.
 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε ἄναξ, ἴλαμαι δέ σ' αἰοιδῆ. 5

Febo, el cisne bajo sus alas te canta melodiosamente saltando en la orilla junto al voraginoso río Peneo. Y a ti con forminge armoniosa el aedo de palabra dulce primero y último siempre te canta. Salud también así a tí, soberano, y te apaciguo con el canto (*Himno Homérico a Apolo 21*).

Esta imaginaria coral y circular con la que el *Himno* celebra la isla, que se destaca particularmente en la descripción del nacimiento de Apolo, donde la teogonía es acompañada por los círculos que los cisnes describen, cantando, en torno a Delos, ubica en esta el origen arquetípico del canto poético, sobre todo del canto coral (Giuseppetti, 2013: 219).

2.2.4.3.2 Nacimiento y Delíades

ὁ δ' ἔκθορεν, αἰ δ' ἐπὶ μακρόν 255
 νύμφαι Δηλιάδες, ποταμοῦ γένος ἀρχαίωιο,
 εἶπαν Ἐλειθυίης ἱερὸν μέλος, αὐτίκα δ' αἰθήρ
 χάλκεος ἀντήχησε διαπρυσίην ὀλολυγῆν.
 οὐδ' Ἥρη νεμέσησεν, ἐπεὶ χόλον ἐξέλετο Ζεύς.

7 (DK 44 A 16) en Kirk, Raven & Schofield (1987: 482). Cf. Giuseppetti (2013: 221-222). Para la importancia de Hestia en este *Himno*, ver *infra*, § 2.3.1 y § 2.3.2.

...y él nació. Y con voz que suena a lo lejos las ninfas Delíades, linaje de un antiguo río, entonaron el sagrado canto de Ilitía, y al momento el éter broncíneo hizo eco del penetrante grito. Y Hera no se irritó, porque Zeus le quitó la cólera (*Himno a Delos*, vv. 255-259).

Luego de cantar los cisnes siete veces, el dios nació: ὁ δ' ἔκθορεν (v. 255). El aoristo de ἐκθρόσκω es usado para infantes que “brotan” del vientre de su madre en el *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 119: ἐκ δ' ἔθορε πρὸ φώως δέ, θεαὶ δ' ὀλόλυξαν ἅπασαι “y él surgió hacia la luz, y las diosas ulularon todas”; y en el *Himno Homérico a Hermes* 4, v. 20: ὃς καὶ ἐπεὶ δὴ μητρὸς ἀπ' ἀθανάτων θόρε γυίων “este también, cuando brotó desde los inmortales miembros de su madre.” En el *Himno a Delos* ὁ δ' ἔκθορεν se ubica a mitad del verso (a diferencia del *Himno Homérico a Apolo* 3, situado al comenzar el v. 119) para enfatizar la velocidad de la epifanía del dios, al terminar su canto los cisnes (Fantuzzi & Hunter, 2004: 367).

El nacimiento incluye todo un coro de asistentes. En el *Himno Homérico a Apolo* 3 son las diosas (Dione, Rea, Temis, Anfitrite y otras inmortales, vv. 93-95) que acompañan a Leto, las que ululan al nacer el dios (θεαὶ δ' ὀλόλυξαν ἅπασαι, “y las diosas ulularon todas”, v. 119). En el *Peán* 12 de Píndaro son las diosas Ilitía y Láquesis quienes gritan en el momento del nacimiento: πολλὸν ῥόθ[ο]ν ἴεσαν ἀπὸ στομ[άτων / Ἐ]λείθυιά τε καὶ Λά[χ]εσις “y un gran sonido de sus bocas emitieron Ilitía y Láquesis” (vv. 16-17). Junto con ellas hay “mujeres locales” (ἐγχώριαί, v. 19), que “gritan” o “cantan” (ἐφθέγγξαντο, v. 19). Simónides (fr. 55) invita a las “hijas de los delios” (Δαλίων θύγατρεις) a dar el grito del peán, y presumiblemente a cantar el *ololygé*: ἰή[/ [ὀλολύ-]ξατε, Δαλίων θύγατ[ρεις (vv. 2-3); al parecer, el peán convoca a las muchachas en el mismo rol en que las diosas mezcladas con “mujeres locales” aparecen en el *Peán* 12 de Píndaro, en la transición entre la parte mítica y la performativa del canto (Kowalzig, 2012: 65). En el *Himno Homérico a Apolo* 3 las “doncellas Delíades” (κοῦραι Δηλιάδες, v. 157) no están presentes al nacer el dios, sino en las reuniones de los jonios; primero celebran a Apolo y luego a Leto y a Ártemis en un himno¹⁸³ y luego imitan de forma asombrosa las voces de otros cantores (vv. 157-163).¹⁸⁴ En el *Himno a Delos*, en cambio, inmediatamente nacido el dios cantan las Delíades: αἱ δ' ἐπὶ μακρόν/ νόμφαι Δηλιάδες, ποταμοῦ γένος ἀρχαίοιο, / εἶπαν Ἐλειθυίης ἱερὸν μέλος,

¹⁸³ Así como en el *Himno a Ártemis*, vv. 138-140, en el himno que promete el poeta están Leto, Apolo y Ártemis (Stephens, 2015: 221).

¹⁸⁴ Para la vinculación entre las Delíades, las Sirenas y las Musas, cf. Giuseppetti (2013: 225-226, y nn. 95 y 96).

αὐτικά δ' αἰθήρ/ χάλκεος ἀντήχησε διαπρυσίην ὄλολυγὴν. “Y con voz que suena a lo lejos las ninfas Delíades, linaje de un antiguo río entonaron el sagrado canto de Píitía, y al momento el éter broncíneo hizo eco del penetrante grito.” (vv. 255-259 *Himno a Delos*). El ὄλολυγὴν que está en boca de las diosas en el *Himno Homérico a Apolo* 3 (v. 119) es transferido en el *Himno a Delos* a las Delíades que aquí son “ninfas” (νόμφοι, v. 256), aparentemente del río Inopo, según lo que expresa el v. 256: ποταμοῦ γένος ἀρχαίσιον “linaje de un antiguo río” (Giuseppetti, 2013: 224; Stephens, 2015: 221).¹⁸⁵ Esto indica su origen autóctono, y su canto representaría una tradición poética epicórica, análoga a los “expertos locales” hiperbóreos en Hecateo y a los coros de Delfos en Alceo (Giuseppetti, 2013: 224): en tiempos helenísticos, las Delíades eran un coro permanente en Delos que aparecía en los inventarios de los templos de la isla (Kowalzig, 2012: 66).¹⁸⁶ El momento del nacimiento era central para la interacción de mito y ritual en el culto delio (Kowalzig, 2012: 60). La mención de las Delíades, además, mezcla pasado y presente (Fantuzzi & Hunter, 2004: 368), mientras que ἐπὶ μακρὸν (v. 255) puede ser tanto temporal (“por un largo tiempo”) o locativo (“con voz que suena a lo lejos”) (Stephens, 2015: 221).¹⁸⁷ La caracterización de las Delíades en esta parte del *Himno* como ninfas que cantan el “canto sagrado de Píitía” (Ἐλειθυΐης ἱερὸν μέλος, v. 257)¹⁸⁸ para anunciar el nacimiento de Apolo,¹⁸⁹ constituye el modelo mítico para “las muchachas Delíades” (Δηλιάδες, v. 296),

¹⁸⁵ Al ser las ninfas Delíades linaje del Inopo están vinculadas evidentemente al Nilo, dada la relación entre ambos ríos (ver *supra*, § 2.2.4.1), lo que crea un lazo adicional con Egipto, y por supuesto, con Ptolomeo.

¹⁸⁶ Calame (2001: 107 y 109-110) sostiene que, según el *Himno Homérico a Apolo* 3 y Tucídides (3.104.1ss. y 1.8.1), las Delíades son siervas de Apolo, y un coro profesional que participaba en los cultos, no sólo en el gran festival de Apolo *Delia*, sino también en ritos para Ártemis (como *Artemisia* y *Britomartia*) y en los festivales de *Letaia*, *Aphrodisia*, *Eilitithia*, (y en distintos lugares, no sólo en Delos) cuya *performance* debía ser claramente distinguida de la de los coros de adolescentes enviados por ciudades. Según Calame (2001: 110) el carácter profesional de las Delíades prueba la posibilidad de la presencia simultánea en un ritual determinado de un coro permanente, y de coros formados para la ocasión particular.

¹⁸⁷ Optamos aquí por la traducción “con voz que suena a lo lejos” por entender que concuerda en sentido con los vv. 253-254 αὐτικά δ' αἰθήρ /χάλκεος ἀντήχησε διαπρυσίην ὄλολυγὴν “y al momento el éter broncíneo hizo eco del penetrante grito”, aunque no debería descartarse la dimensión temporal, que enlazaría pasado y presente.

¹⁸⁸ El tema de los cantos en Delos era el nacimiento de Apolo y Ártemis en la isla (Kowalzig, 2012: 58). Según Kowalzig (2012: 67) “The birth shout in myth becomes the paean imitating the birth-shout in the ongoing ritual, and the local women who cried out in myth become a local female chorus in the ritual, the so-called Delíades. It appears that singing the cultic hymn to Artemis and Apollo was singing their birth-shout. The myth also gives the *aition* for the type of cult song: with the ritual shout at the birth, the paean as a song of greeting for Artemis and Apollo was introduced.”

¹⁸⁹ Si bien en el *Himno a Delos* se hace referencia únicamente al nacimiento de Apolo, está bien establecido que los coros celebraban el nacimiento de ambos gemelos, como puede verse en los vv. 12-16 del *Peán* 12 de Píndaro (Kowalzig, 2012: 60 y ss.), y n. 188 *supra*.

coros de adolescentes que cortan su cabello antes de su matrimonio para ofrecerlo en las tumbas de las Hiperbóreas (Calame, 2001: 110) y para las celebraciones que continuamente animan a la isla (vv. 304-306) (Giuseppetti, 2013: 226).¹⁹⁰ En la *performance* coral de las Delíades se produce la epifanía del dios, ya que mito y ritual, pasado y presente, se mezclaban en la *performance* del coro, causando la sensación de que el nacimiento sucedía mientras el coro estaba cantando, en el aquí y ahora de la *performance* (Kowalzig, 2012: 67-68).

It is crucial to realize that the same *Δαλίων θύγατρεις* simultaneously perform in both time spheres, as companion of the female deities in the mythical tale, and as the chorus of women in the current festival. They are at once narrators of, and actors in, the story, performing in ritual what they are narrating in myth. In this double role, the chorus of *Δαλίων θύγατρεις* bridges the time gap, linking the mythical past to the present ritual; the two spheres smoothly blend into one another, so that mythical time and present time are no longer clearly separate. For the spectator or singer, there is no longer a distinction between the ‘local women’ in myth and those in ritual. (Kowalzig, 2012: 67)

La diosa Ilitía, cuya presencia es necesaria en el *Himno Homérico a Apolo 3* para el nacimiento del dios (vv. 91-119), y que asiste sin ninguna dificultad al parto en el *Peán 12* Sn.-M. de Píndaro, está ausente del evento en el *Himno a Delos*, y un canto en su honor (Ἐλειθυΐης ἱερὸν μέλος, v. 257) toma el lugar de los gritos rituales, en boca ahora de las Delíades. “Il canto di Ilizia, per così dire la nuova ὀλολυγή che circonda ora Apollo, ha del tutto sostituito la funzione della dea nel testo arcaico” (Giuseppetti, 2013: 224). La ausencia de la diosa es notable, y se destaca aún más con la mención de la palabra *λοχείη* “en el parto” (v. 251), que a su vez evoca a Ártemis¹⁹¹ (cuyo nombre también es, aparentemente, silenciado en el *Himno a Delos*). A su vez el “canto sagrado de Ilitía” (v. 257) es calificado como *διαπρυσίην ὀλολυγήν* “penetrante grito” (v. 258), que remite al v. 19 del *Himno Homérico a Afrodita 5*, en el que se describen las preferencias de Ártemis:¹⁹²

οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον κελαδεινήν
δάμναται ἐν φιλότητι φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη
καὶ γὰρ τῇ ἄδε τόξα καὶ οὖρεσι θῆρας ἐναίρειν,
φόρμιγγές τε χοροὶ τε **διαπρύσιοί τ' ὀλολυγαὶ**

¹⁹⁰ Cf. Furley & Bremer (2001: 1.143-145).

¹⁹¹ Ver *supra*, § 2.2.4.3.1 de este capítulo. La diosa Ilitía recibía un culto muy importante, tanto en Delos (donde tenía un precinto en las laderas del monte Cinto) como en las otras Cícladas, vinculado a Apolo Delio y Ártemis Delia (Kowalzig, 2012: 72-79) y estaba estrechamente vinculada con la tradición hiperbórea (Kowalzig, 2012: 122-123). Se cree que Ártemis *Λοχεία* tenía un pequeño recinto cercano al lago.

¹⁹² Para las relaciones entre el *Himno Homérico a Afrodita 5* y los *Himnos a Ártemis, a Delos y al Baño de Palas* de Calímaco, cf. Faulkner (2010).

ἄλσεά τε σκιόεντα δικαίων τε πτόλις ἀνδρῶν.

20

Y tampoco nunca a Ártemis resonante, de flechas de oro, domina con el amor la risueña Afrodita, pues a ella placen los arcos y matar fieras en los montes, y las cítaras, los coros y los penetrantes gritos y los bosques sombríos y una ciudad de hombres justos.” (*Himno Homérico a Afrodita* 5, vv. 16-20).

El renombre de las Delíades perdura hasta la época helenística, cuando su ejecución orquéstica (χορεία) acompaña la detención de las delegaciones sagradas (θεωρία) ante el santuario de Apolo, como muestran los inventarios del templo, en ocasión de la fiesta más célebre en honor del dios, la *Apollonia* que se celebra anualmente en el mes delio de Ἰερός (febrero-marzo) (Giuseppetti, 2013: 225 y n. 90), y también en otros festivales de la isla: *Artemisia*, *Aphrodisia*, *Antigoneia*, *Ptolemaia*, etc. (cf. Bruneau, 1970: 36). Las ninfas Delíades con su μέλος (vv. 256-257) son en parte el modelo de las celebraciones que continuamente animan el santuario insular (vv. 304-306 del *Himno a Delos*); de esa forma, la danza y el canto continúan en el presente la celebración festiva que el *Himno* conecta al nacimiento de Apolo (Giuseppetti, 2013: 226).

Es importante notar que la mención de las Delíades despierta una serie de evocaciones literarias, no solamente al *Himno Homérico a Apolo* 3. Los coros euripídeos hacen en muchas ocasiones su proyección ideal: en *Hécuba*, vv. 455-465 las doncellas delias son asociadas con Ártemis, cuya dorada diadema y arco celebran; en *Heracles*, vv. 687-690, cantan el peán en coro ante las puertas del templo de Apolo, y el coro mismo se compara con el cisne al cantar también el peán ante las puertas del palacio de Heracles; y en *Ifigenia en Táuride*, vv. 1095-1105 las doncellas delias no son mencionadas específicamente, pero sí las “reuniones de los helenos” (Ἑλλάνων ἀγόρους, v. 1096) – que es el contexto en que cantan las Delíades en el *Himno Homérico a Apolo* 3 (vv. 147-161) – y estas reuniones son mencionadas junto a Ártemis Λοχία (v. 1097).¹⁹³ Según Giuseppetti (2013: 242-243) es significativo que en estas obras del último Eurípides Delos aparezca para el coro como una meta ideal, donde evadir la angustia del presente.¹⁹⁴

¹⁹³ Ver texto de la cita en § 2.2.4.3.1 de este capítulo.

¹⁹⁴ Cf. Calame (2001: 109), que cita ambos pasajes de Eurípides donde las Delíades son mencionadas como ejemplo de una *performance* coral ideal.

Uno de los primeros efectos del nacimiento de Apolo es, aparte del canto, el aplacamiento de la cólera de Hera:¹⁹⁵ οὐδ' Ἥρη νεμέσησεν, ἐπεὶ χόλον ἐξέλετο Ζεὺς “y Hera no se irritó, porque Zeus le quitó la cólera” (v. 259).¹⁹⁶ En Píndaro, *Peán* 12.8-17 Sn.-M., Zeus es espectador providente y activo del nacimiento de los gemelos, junto a la cumbre del Cinto:

Κύ]νθιον παρὰ κρημνόν, ἔνθα [
κελαινεφέ' ἀργιβρένταν λέγο[ντι	
Ζῆνα καθεζόμενον	10
κορυφαῖσιν ὕπερθε φυλάξαι π[ρ]ονοί[α,	
ἀνίκ' ἀγανόφρων	
Κοίου θυγάτηρ λύετο τερπνᾶς	
ὠδῖνος· ἔλαμναν δ' ἀελίου δέμας ὄπω[ς	
ἀγλαὸν ἐς φάος ἰόντες δίδυμοι	15
παῖδες, πολὺν ῥόθ[ο]ν ἴεσαν ἀπὸ στομ[άτων	
Ἐ]λείθυιά τε καὶ Λά[χ]εσις·	

...junto a la cumbre del Cinto, allí dicen que el de las sombrías nubes, de brillantes relámpagos, Zeus, sentado sobre las alturas, vigiló con providencia cuando la amable hija de Ceo fue liberada de su dulce dolor de parto. Brillaron como el sol al salir a la radiante luz los hijos gemelos, y un gran sonido de sus bocas emitieron Ilitía y Láquesis (Píndaro, *Peán* 12.8-17 Sn.-M.).

En el *Himno a Delos* la figura de Zeus sólo es mencionada como factor resolutorio del conflicto con Hera, con un carácter de *deus ex machina* que no es raro en su comportamiento en la *Ilíada*, y que es adecuado al estilo casi trágico de gran parte del *Himno* (Stephens, 2015: 221). Aunque Calímaco quita al padre de los dioses de su horizonte narrativo para dejar espacio a Delos y a la analogía entre Apolo y Ptolomeo, esta evocación de Zeus alude implícitamente a su rol central en todos los mitos relevantes, intertextualmente hablando, para el relato del nacimiento de Apolo. Sucede algo similar en *Prometeo encadenado*, donde el dios nunca ingresa en escena, sin embargo su presencia se advierte en toda la tragedia (Giuseppetti, 2013: 121).

¹⁹⁵ Hera también recibía culto en Delos, posiblemente con intención expiatoria. Cf. Bruneau (1970: 251).

¹⁹⁶ La expresión es eco de *Ilíada* 6.234, φρένας ἐξέλετο Ζεὺς, en que Zeus “hizo perder la razón” a Glauco, cuando cambió su armadura de oro por la de Diomedes, de bronce; y de *Ilíada* 19.137, ἀλλ' ἐπεὶ ἀασάμην καὶ μεν φρένας ἐξέλετο Ζεὺς, “pero ya que falté y Zeus me hizo perder el juicio”, en que Agamenón hace las paces con Aquiles, reconociendo su error (sin omitir la intervención divina). νεμέσησεν “irritó” figura en *Ilíada* 8.198 relacionado con Hera: νεμέσησε δὲ πότνια Ἥρη, “y se irritó la veneranda Hera”, cuando los troyanos tienen la victoria en batalla por decisión de Zeus.

2.2.4.3.3 La transformación de Delos

Junto con la epifanía del dios la isla se cubre de oro:

χρύσεά τοι τότε πάντα θεμείλια γείνετο Δῆλε, 260
 χρυσῶ δὲ τροχόεσσα πανήμερος ἔρρεε λίμνη,
 χρύσειον δ' ἐκόμησε γενέθλιον ἔρνος ἐλαίης,
 χρυσῶ δὲ πλήμυρε βαθὺς Ἴνωπὸς ἐλιχθεῖς.
 αὐτὴ δὲ χρυσεόιο ἀπ' οὐδέος εἶλεο παῖδα,
 ἐν δ' ἐβάλευ κόλποισιν, ἔπος δ' ἐφθέγγξαι τοῖον· 265
 ᾗ μεγάλη, πολύβωμε, πολύπτολι, πολλὰ φέρουσα,
 πίονες ἤπειροί τε καὶ αἰ περιναίετε νῆσοι,
 αὐτὴ ἐγὼ τοιήδε· δυσήροτος, ἀλλ' ἀπ' ἐμεῖο
 Δήλιος Ἀπόλλων κεκλήσεται, οὐδέ τις ἄλλη
 γαῖαν τοςσόνδε θεῶ πεφιλήσεται ἄλλω, 270
 οὐ Κερχνὶς κρείοντι Ποσειδάωνι Λεχαίω,
 οὐ πάγος Ἑρμείη Κυλλήνιος, οὐ Διὶ Κρήτη,
 ὥς ἐγὼ Ἀπόλλωνι· καὶ ἔσσομαι οὐκέτι πλαγκτή·
 ᾗδε σὺ μὲν κατέλεξας· ὁ δὲ γλυκὺν ἔσπασε μαζόν.

Y todos tus cimientos se volvieron de oro, Delos, y el lago circular fluía con oro todo el día. Dorado brotó el vástago de olivo que asistió al nacimiento, con oro rebosaba el profundo Inopo remolineante. Y tú levantaste al niño desde el suelo de oro, lo pusiste en el seno, y pronunciaste estas palabras: “¡Oh poderosa, de muchos altares, de muchas ciudades, que llevas muchas cosas y fértiles continentes e islas que me rodeáis! Aquí estoy yo así: difícil de arar, pero por mí Apolo se llamará Delio, y ninguna otra de las tierras habrá de ser tan querida por otro dios, ni Cércnida por el soberano Poseidón Legeo, ni la colina Cilenia por Hermes, ni Creta por Zeus, como yo por Apolo; y ya no más seré la errante.” Así dijiste tú; y él sorbió el dulce pecho (*Himno a Delos*, vv. 260-274).

Hay una anáfora quíntuple con políptoton: χρύσεά... χρυσῶ... χρύσειον... χρυσῶ... χρυσεόιο, que finaliza la prueba de Leto (que comenzara con la quíntuple anáfora de φεῦγε en los vv. 70-75), y que comienza la próxima fase: el triunfo de Apolo y Delos (Stephens, 2015: 221-222). De esta forma se contrastan los lugares que han huido de Leto con la increíble prosperidad de la isla, por haberse dignado recibir al dios. Algo similar sucede en el *Himno Homérico a Apolo 3*:

χρυσῶ δ' ἄρα Δήλος ἅπασα 135
 [βεβρίθει καθορῶσα Διὸς Λητοῦς τε γενέθλην,
 γηθοσύνη ὅτι μιν θεὸς εἶλετο οἰκία θέσθαι
 νήσων ἠπείρου τε, φίλησε δὲ κηρόθι μᾶλλον.
 ἦνθησ' ὥς ὅτε τε ρίον οὐρεὸς ἄνθεσιν ὕλης.]

...de oro toda Delos [estaba cargada, al contemplar la descendencia de Zeus y Leto, con alegría, porque el dios la eligió para establecerla como su casa entre las islas y el continente,

y la amó más en su corazón. Floreció, cual la cumbre de un monte con flores del bosque.] (*Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 135-139).

El oro constituye un signo tradicional de epifanía del poder ilimitado de un dios,¹⁹⁷ pero en el caso de Delos, como ya dijimos,¹⁹⁸ está conectado también con la futura prosperidad del santuario, como puede verse en los versos que citamos del *Himno Homérico a Apolo* 3. La profusión de oro simboliza también la transición de la isla de ἄδηλος (“invisible”, relacionada con la oscuridad y las tinieblas) a δηλος (“visible”, relacionada con la claridad y la luz (Stephens, 2003: 118). Los cimientos (θεμείλια, *Himno a Delos*, v. 260) mismos del templo son de oro; la palabra aparece en los vv. 254 y 294 del *Himno Homérico a Apolo* 3 aludiendo a los cimientos de Delfos, y su variante θέμειλον en el v. 248 del *Himno a Ártemis*, refiere a los cimientos del santuario de la diosa en Éfeso. θεμείλια es utilizado también en el v. 58 del *Himno a Apolo*, en relación al altar de cuernos en Delos:

τετραέτης τὰ πρῶτα **θεμείλια** Φοῖβος ἔπηξε
καλῆ ἐν Ὀρτυγίῃ περιηγέος ἐγγύθι λίμνης.
Ἄρτεμις ἀγρώσσουσα καρήατα συνεχῆς αἰγῶν 60
Κυνθιάδων φορέεσκεν, ὁ δ' ἔπλεκε βωμόν Ἀπόλλων,
δείματο μὲν κεράεσσιν ἐδέθλια, πῆξε δὲ βωμόν
ἐκ κεράων, κεραοὺς δὲ πέριξ ὑπεβάλλετο τοίχους.
ὄδ' ἔμαθεν τὰ πρῶτα θεμείλια Φοῖβος ἐγείρειν.

A los cuatro años Febo por primera vez construyó los **cimientos** en la bella Ortigia, cerca del lago circular. Ártemis cazando sin cesar arrebatava cabezas de cabras del Cinto, y Apolo entretejía un altar, construyó una base con cuernos, y ensambló el altar de cuernos, y colocaba alrededor los muros córneos. Así aprendió Apolo por primera vez a erigir cimientos (*Himno a Apolo*, vv. 58-64).

Ortigia es aquí otro nombre de Delos,¹⁹⁹ y el lago circular es denominado περιηγέος...λίμνης (v. 59 del *Himno a Apolo*), mientras que en el *Himno a Delos* se lo llama τροχόεσσα...λίμνη (v. 261). El lago circular es un rasgo característico, y bien atestiguado, del santuario delio, como puede verse también en los vv. 1103-1104 de *Ifigenia en Táuride* λίμναν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ / κύκλιον, “la laguna que hace girar el

¹⁹⁷ Calímaco hace mención del oro también en los vv. 110-112 del *Himno a Ártemis*, justo antes de que Ártemis sea llamada por primera vez “diosa” θεῆ (v. 112) y en los vv. 32-35 del *Himno a Apolo*. Cf. Bing & Uhrmeister (1994: 23). En los vv. 110-112 del *Himno a Ártemis* también utiliza la anáfora χρύσεια...χρύσειον...χρύσεια (así como en los vv. 32 y 34 del *Himno a Apolo*: χρύσεια... χρύσεια), y en el v. 112 del *Himno a Ártemis* utiliza la expresión ἐν δ' ἐβάλεω “y pusiste en...”, que también es utilizada en el v. 265 del *Himno a Delos*, a continuación de la anáfora quintuple (Stephens, 2015: 136, 222)

¹⁹⁸ Ver *supra*, § 2.2.4.3.1.

¹⁹⁹ Píndaro también le atribuye este nombre a Delos en el *Peán* 7b, v. 48. Cf. Giuseppetti (2013: 88). Ver *supra*, § 2.2.2 n. 47.

agua en círculos”,²⁰⁰ y en Teognis 1.7 τροχοειδέι λίμνη “el lago de curvada orilla”. ἔρνος ἐλαίης “el vástago de olivo” (v. 262) es mencionado junto a la palmera y el laurel en los vv. 1099-1102 de *Ifigenia en Táuride*, en el nacimiento de Apolo: φοϊνικά θ' ἀβροκόμαν / δάφναν τ' εὐερνέα καὶ / γλαυκᾶς θαλλὸν ἱερὸν ἐλαί-/ας, Λατοῦς ὠδῖνι φίλον, “la palmera de suave follaje y el laurel de hermoso tallo, y el tronco sagrado de la verde oliva, querido para el dolor de parto de Leto”. γενέθλιον “nacimiento” (v. 262) aparece también en el v. 51 del *Himno*, en que se menciona por primera vez el cambio de nombre de la isla. πλήμυρε “rebosaba” (v. 263) es raro, pero aparece en papiros aludiendo a la inundación del Nilo, lo que resulta significativo, por la supuesta vinculación entre este río y el Inopo.²⁰¹ Con el verbo εἴleo el hablante se dirige a Delos por primera vez en su rol de nodriza: αὐτὴ δὲ χρυσέοιο ἀπ' οὐδεος εἴleo παῖδα “Y tú levantaste al niño desde el suelo de oro” (v. 264). Con el cambio de estatus de Delos a nodriza, que se confirma en el v. 274 (ὁ δὲ γλυκὸν ἔσπασε μαζόν “y él sorbió el dulce pecho”)²⁰² ella se jacta de su nuevo estado. El pasaje se asemeja al nacimiento de Ptolomeo, en Teócrito, *Idilio* 17.63-67, donde Cos aparece en este rol:

ὁ δὲ πατρὶ ἐοικῶς
παῖς ἀγαπητὸς ἔγεντο. Κόως δ' ὀλόλυξεν ἰδοῖσα,
φᾶ δὲ καθαπτομένα βρέφους χεῖρεςσι φίλησιν·
ἴλβιε κοῦρε γένοιο, τίους δέ με τόσσον ὅσον περ
Δῆλον ἐτίμησεν κυανάμπυκα Φοῖβος Ἀπόλλων·

65

Nació el niño bien amado, semejante a su padre. Cos al verlo gritó, y dijo tomando al niño en sus manos: “¡Feliz seas muchacho, y ojalá me honres tal como Febo Apolo honró a Delos de azul diadema!” (*Idilio* 17.63-67).

Las palabras de Delos se dirigen a la Tierra, llamada μεγάλη, πολύβωμε, πολύπτολι, πολλὰ φέρουσα (v. 266). Según Stephens (2015: 222) hay atestiguados cultos de *Gaia Megále* (por ejemplo, en Pausanias 1.31.4), pero ninguno en Delos, aunque en la isla existía un *Metrôon* con numerosas inscripciones a *Máter Megále* y *Máter Theôn*, que quizá sea la diosa a la que Calímaco alude. πολύπτολι es también epíteto de Ártemis en *Himno a Ártemis* v. 225. Hablando también a los continentes, a quienes llama “fértiles” (πίονες, v.

²⁰⁰ Ver § 2.2.4.3.1 de este cap.

²⁰¹ Ver *supra*, § 2.2.4.1.

²⁰² La mención del pecho de la isla aparece también en los vv. 48-49 del *Himno* ἢ νήσοιο διάβροχον ὕδατι μαστὸν / Παρθενίης. Ver *supra*, § 2.2.2. El v. 274 contrasta con los vv. 123-25 del *Himno Homérico a Apolo* 3, en que Temis alimenta a Apolo recién nacido con ambrosía y néctar.

267), y a las islas que la rodean (αἱ περιναίετε νῆσοι, v. 267), establece un contraste con su condición humilde: αὕτη ἐγὼ τοιήδε· δυσήροτος “aquí estoy yo así: difícil de arar” (v. 268).²⁰³ El adjetivo δυσήροτος, que se encuentra únicamente en Calímaco, parece estar modelado sobre ἀνήροτος (*Odisea* 9.123) que alude a la tierra sin cultivar del islote que se encuentra frente a la isla de los Cíclopes, poblado por cabras monteses (cf. Stephens, 2015: 223).²⁰⁴ En adelante su nombre calificará al dios: ἀλλ' ἀπ' ἐμεῖο /Δήλιος Ἀπόλλων κεκλήσεται “pero por mí Apolo se llamará Delio” (v. 269).²⁰⁵ Sigue un *priamel* negativo sobre otros lugares favoritos de divinidades (Poseidón, Hermes, Zeus): ninguno de esos sitios será tan amado por sus respectivos dioses como ella por Apolo (Stephens, 2015: 223). Y ya no será más “la errante” (καὶ ἔσσομαι οὐκέτι πλαγκτή, v. 273), lo que nos remite nuevamente a los vv. 51-54, en que se asocia nacimiento – cambio de nombre – lugar hijo.²⁰⁶

2.2.5 Los ritos en la isla: pasado y presente (vv. 275-324)

En esta parte del *Himno* se relatan distintos hitos del presente cultural de la isla y los acontecimientos míticos que en el pasado los originaron. Podemos dividir esta sección en cuatro partes: a) las primicias (vv. 275-290); b) los Hiperbóreos (vv. 291-299); c) canto y danza (vv. 300-315); d) el rito de los navegantes (316-324).

2.2.5.1 Las primicias

τῶ καὶ νησάων ἀγιωτάτη ἐξέτι κείνου

275

²⁰³ Muy posiblemente este pasaje está vinculado con el v. 168 ἀμφοτέρη μεσόγεια καὶ αἱ πελάγεσσι κάθηται, “ambas tierras interiores y las que están en el mar” frase con la que se aludiría al mundo entero (Stephens, 2015: 207 y 222), y que obviamente exalta aún más el prestigio universal del santuario de Delos. Ver § 2.2.3.4.1 de este capítulo.

²⁰⁴ En este pasaje Odiseo habla con admiración del islote y afirma que los hombres, que tienen naves con las que comercian unos con otros, “hubieran podido hacer que fuese muy poblado este islote, nada estéril y sí excelente para producir en cada estación lo que le es propio” οἷ κέ σφιν καὶ νῆσον εὐκτιμένην ἐκάμοντο. / οὐ μὲν γάρ τι κακὴ γε, φέροι δέ κεν ὄρια πάντα: (*Odisea*, 9.130-131). Tanto en este islote como en Delos la riqueza es asociada con población abundante, y con los marineros que ejercen el comercio.

²⁰⁵ El uso del futuro perfecto en voz pasiva de καλέω (κεκλήσεται, v. 269) es común en contextos etiológicos en la tragedia, por ejemplo en Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv. 734 y 840, donde Prometeo vaticina que el Bósforo y el mar Jonio recibirán su nombre por Ío (Stephens, 2015: 226). Véase n. 41 en § 2.2.2 de este capítulo. El epíteto “Delio” alude al culto que Apolo recibe en la isla.

²⁰⁶ Ver *supra*, § 2.2.2 y § 2.2.4.3.1.

κλήζη, Ἀπόλλωνος κουροτρόφος· οὐδέ σ' Ἐνωῶ
οὐδ' Αἴδης οὐδ' ἵπποι ἐπιστεῖβουσιν Ἄρης·
ἀλλά τοι ἀμφιετεῖς δεκατηφόροι αἰὲν ἀπαρχαί
πέμπονται, πᾶσαι δὲ χοροὺς ἀνάγουσι πόλῃες,
αἶ τε πρὸς ἠοίην αἶ θ' ἔσπερον αἶ τ' ἀνὰ μέσσην 280
κλήρους ἐστήσαντο, καὶ οἱ καθύπερθε βορείης
οἰκία θινὸς ἔχουσι, πολυχρονιώτατον αἶμα.
οἱ μὲν τοι καλάμην τε καὶ ἱερὰ δράγματα πρῶτοι
ἄσταχύων φορέουσιν· ἃ Δωδώνηθε Πελασγοί
τηλόθεν ἐκβαίνοντα πολὺ πρῶτιστα δέχονται, 285
γηλεχέες θεράποντες ἀσιγήτοιο λέβητος·
δεύτερον Ἴριον ἄστῳ καὶ οὔρεα Μηλίδος αἴης
ἔρχονται· κεῖθεν δὲ διαπλώουσιν Ἀβάντων
εἰς ἀγαθὸν πεδίον Ληλάντιον· οὐδ' ἔτι μακρὸς
ὁ πλόος Εὐβοίηθεν, ἐπεὶ σέο γείτονες ὄρμοι. 290

Por esto y desde ese tiempo eres celebrada como la más pura de las islas, nodriza de Apolo. Ni Enio ni Hades ni los caballos de Ares te hollan, sino que siempre cada año ofrendas de las primicias te son enviadas, y todas las ciudades te mandan coros, las que obtuvieron por lote hacia el este, las que (los obtuvieron) hacia el oeste, y las que (los obtuvieron) hacia el sur, y los que tienen su morada más allá de la costa boreal, la sangre más longeva. Ellos los primeros te llevan la caña del trigo y las sagradas gavillas de espigas. A estas, que vienen de lejos, primero de todo las reciben los pelasgos de Dodona, que duermen en el suelo, sirvientes del caldero nunca silencioso; en segundo lugar, llegan a la ciudad Iria²⁰⁷ y a los montes de la tierra Mélide; de allí navegan a la fértil llanura lelantia de los Abantes; y desde Eubea no es más larga la travesía, pues los puertos ya son tus vecinos (*Himno a Delos*, vv. 275-290).

La referencia al exordio en *Ringkomposition* (Ἀπόλλωνος κουροτρόφος, 276; Ἀπόλλωνος κουροτρόφον, v. 2) y la conexión entre la época del mito y el presente (ἐξέτι κείνου / κλήζη, 275-276) parecen llevar a la composición a una conclusión natural. Sin embargo, se trata de una transición a la nueva secuencia, la de los rituales y festividades que en la isla no tienen fin (Giuseppetti, 2013: 229).²⁰⁸

Esta sección narra los eventos legendarios que son la base de los festivales delios: la primera vez que las “primicias” (ἀπαρχαί) fueron enviadas y los orígenes de los distintos coros. La práctica de enviar las primicias o primeros frutos (que consistían en gavillas de trigo) era atribuida a los Hiperbóreos, que inicialmente las acompañaron con un coro de doncellas.²⁰⁹ En esta secuencia de rituales (celebrados, según el poeta, como “juegos” y

²⁰⁷ Aceptamos aquí la enmienda de Pfeiffer para el v. 287: Ἴριον ἄστῳ en lugar de ἱερὸν ἄστῳ, aceptada en general por los críticos (Giuseppetti, 2013: 234 y n. 135; Stephens, 2015: 225-226).

²⁰⁸ Esta es una estrategia similar a la utilizada en el *Himno a Ártemis*. Véase § 2.2.1.2.1 y § 2.4 del capítulo dedicado a ese *Himno*.

²⁰⁹ El ritual tenía lugar durante el festival de *Delia-Apollonia*, aparentemente de origen ateniense (vinculado con el regreso de Teseo luego de matar al Minotauro) y el más importante de Delos; en la fecha de

“recreos” para el dios recién nacido, παίγνια κουρίζοντι καὶ Ἀπόλλωνι γελαστύν, 324), la crítica frecuentemente ha postulado una exigencia estrictamente erudita, como si en esta secuencia el filólogo prevaleciese sobre el poeta; sin embargo el cuadro necesita un análisis menos superficial, según Giuseppetti (2013: 229-230).²¹⁰ Debe tenerse en cuenta, por ejemplo, el modelo homérico, es decir, el *Himno Homérico a Apolo 3*, donde al nacimiento del dios sigue la fiesta que deleita al dios en Delos (ἀλλὰ σὺ Δήλῳ Φοῖβε μάλιστ’ ἐπιτέρπειαι ἦτορ “pero tú, Febo, en Delos deleitas principalmente tu corazón”, *Himno Homérico a Apolo 3*, v. 146). Allí se pone en primer plano la prosperidad de los jonios y el esplendor de su agón (vv. 149-155) en el contexto sagrado del santuario, escenario donde compiten las tentativas de afirmación política de numerosas comunidades ciudadanas; por lo tanto, el *Himno Homérico a Apolo 3* es desde este punto de vista expresión de una estrategia de propaganda político-económica:

Nel testo arcaico celebrazione festiva e celebrazione poetica vanno di pari passo; al κλέος di Apollo Delio è strettamente associato il κλέος del ‘cieco di Chio’ e delle Deliadi (156-176). Il carme sostiene e celebra un’affermazione politica ben determinata, che trova il suo fondamento nell’isola natale di Apollo, padre di Ione e quindi dell’intera stirpe (Giuseppetti, 2013: 230).²¹¹

Hay, según Giuseppetti (2013: 230), un paralelo significativo para la secuencia final del *Himno a Delos* en la descripción de la fiesta de los jonios del *Himno Homérico*: los jonios, que en la festividad parecen “inmortales e inmunes de la vejez para siempre” (ἀθανάτους καὶ ἀγήρωσ ἔμμεναι αἰεὶ, *Himno Homérico a Apolo 3*, v. 151), pueden aparecer especulares a la “longeva estirpe” hiperbórea (πολυχρονώτατον αἶμα, *Himno a Delos*, v. 282); al ciego de Quíos (*Himno Homérico a Apolo 3*, v. 172) corresponde el “viejo de Licia”, Olén (*Himno a Delos*, vv. 304-305). Está escindido de esta secuencia de rituales locales el momento político, que aparece proyectado en el futuro por el oráculo de Apolo. La secuencia se compone de una serie de escenas que se suceden una a otra por asociación o por expansión: las primicias que llegan de cada ciudad (vv. 275-282) dejan lugar al trayecto de las ofrendas enviadas desde la tierra de los Hiperbóreos (vv. 283-295); las ofrendas de

composición del *Himno*, ese festival estaba bajo el control de los Ptolomeos (Stephens, 2015: 223-224). Véase *infra*, § 2.2.5.3, y n. 1 de este capítulo.

²¹⁰ Bruneau (1970: 17) sostiene que Calímaco pone en escena los mitos y los ritos locales más antiguos, seguramente los más delios. Según Giuseppetti (2013: 230) la crítica tradicional ve aquí un homenaje al santuario de parte de un *grammaticus ludens* que hace un guiño a sus colegas del Museo.

²¹¹ Por este motivo, afirma Giuseppetti (2013: 230, n. 117), más tarde la isla será elegida como sede del tesoro de la liga delio-ática (Tucídides, 1.96.2).

los jóvenes a los Hiperbóreos (vv. 296-299) inauguran una serie de celebraciones en el canto y en la danza (vv. 300-306), asociadas luego estrechamente a la presencia de Teseo (307-315); y la mención de la nave sagrada relacionada con el héroe (vv. 314-315) hace de enlace con la secuencia final, la del “navegante en viaje por el Egeo” (vv. 316-317) y los curiosos rituales que lleva a cabo (vv. 316-323). Es importante atender al modo en que la secuencia se integra en el elogio de Delos (Giuseppetti, 2013: 231).

En el v. 275 Delos es llamada “la más pura de las islas” (νησάων ἁγιωτάτη) a través de la celebración (κλήζη, v. 276) a causa del nacimiento de Apolo, lo que se vincula con el verso 3 donde se llama a las Cícladas “las más sagradas de las islas” αἱ νήσων ἱερώταται. El pasado mítico (el nacimiento) y el presente ritual (las celebraciones) se unen en τῷ καὶ...ἔξέτι κείνου “por esto y desde ese tiempo” (v. 275). Nuevamente es denominada “nodriza de Apolo” Ἀπόλλωνος κουροτρόφος (v. 276), como se hiciera en el v. 2 (donde acompaña el anuncio del tema). La nueva proposición de esta frase combina idealmente la descripción inicial de la isla de los vv. 11-27 con su afirmación cultural y simbólica, objeto de la secuencia final del *Himno*. La dimensión ritual en esta parte de la composición construye una imagen simbólica del santuario en estrecha continuidad con el mito de la ninfa Asteria y en línea con la perspectiva poética ofrecida por el poeta; los vv. 276-277 enriquecen el retrato de la isla de los vv. 11-15 (Giuseppetti, 2013: 212).

Siguen una serie de prohibiciones rituales en la isla: οὐδέ σ' Ἐνυώ / οὐδ' Ἄϊδος οὐδ' ἵπποι ἐπιστείβουσιν Ἄρηος: “ni Enio, ni Hades, ni los caballos de Ares te hollan” (vv. 276-277). Delos estaba exenta de la guerra (“Enio”) y de sepulturas (“Hades”). Esto se remonta a la purificación de la isla por los atenienses en 426/425 a.C., en que las tumbas fueron removidas, y en lo sucesivo se prohibieron las muertes y los nacimientos en la isla; las mujeres embarazadas eran enviadas a una isla vecina (Tucídides 3.104.2) (Stephens, 2015: 224).²¹² ἵπποι...Ἄρηος (v. 277) evoca los vv. 64-65, en que los caballos de Ares esperan a su amo vigilante “en el antro de siete recodos del Bóreas” ἐπτάμυχον βορέαιο παρὰ σπέος (v. 65). Según Giuseppetti (2013: 212-213) esto constituye un signo de respeto frente a la sacralidad del santuario, en virtud de la cual las tropas militares no tienen acceso a la isla. ἐπιστείβουσιν “hollar” aparece antes de Calímaco únicamente en Sófocles, *Edipo en*

²¹² Según Giuseppetti (2013: 213) la no mención por el poeta de la prohibición ritual de los nacimientos está en armonía con el tema del nacimiento de Apolo y la cualidad de Delos como κουρότροφος. Para las prohibiciones rituales en Delos véase Bruneau (1970: 48-52).

Colono, v. 56, para aludir a que Edipo errante “pisa” (ἐπιστείβεις) en ese sitio (Colono) un lugar que es “suelo sagrado todo él” (Χῶρος μὲν ἰρὸς πᾶς ὄδ' ἔστ', v. 54). Esta dimensión ritual de pureza y no contaminación que caracteriza también históricamente el santuario es desarrollada poéticamente como un rasgo personal de la ninfa Asteria. Gracias a ese rasgo de pureza Leto ha podido encontrar acogida en Delos y Hera acepta, a su pesar, su derrota.

L'eulogia poetica si realizza nel nostro componimento attraverso un complesso dialogo fra l'isola e il santuario come entità naturali e storiche, da un lato, e la loro proiezione nella sfera mitica, dall'altro. Il medium fra questi due differenti livelli è l'eziologia. Il mito di Asteria, infatti, ilumina il presente di Delo e a sua volta la peculiare conformazione fisica e geografica dell'isola diviene motivo di gloria e di prestigio alla luce della specifica versione callimachea della teogonia apollinea (Giuseppetti, 2013: 213).

Los vv. 278-300 relatan el ritual de las “primicias” (ἀπαρχαί, v. 278) ofrecidas a Delos por todas las ciudades, y enlaza con la tradición de los Hiperbóreos narrada en Heródoto 4.32-34, que establece que originalmente este pueblo envió dos muchachas para acompañar sus ofrendas, pero cuando ellas no regresaron, no quisieron enviar otras, y en su lugar ataron sus ofrendas con tallos de trigo, que pasaron sucesivamente a los escitas (en el oeste), luego al sur a Dodona, de allí al golfo de Malia y Eubea, y después las islas de Caristo, Andros, Tenos (cuyos nombres Calímaco omite), y finalmente Delos (Heródoto 4.33.1-2) (Stephens, 2015: 224).²¹³ La ofrenda de las primicias es anual; ἀμφιετεῖς (v. 278) significa “celebrado anualmente”, y estas son enviadas como “diezmo” δεκατηφόροι (v. 278); este adjetivo, según Pausanias 1.42.5 sería un título cultural de Apolo en Megara (Stephens, 2015: 224). Ambos términos forman parte de un léxico sacro (Giuseppetti, 2013: 232 y n. 125): “Il poeta attinge all' effettiva pratica culturale per intessere l'elogio dell'isola” (Giuseppetti, 2013: 233). Sin olvidar la importancia poética, en este pasaje el acento está puesto principalmente en la centralidad cultural del santuario.

En los vv. 279-282 se refiere que, en honor de Delos, “todas las ciudades conducen coros” (πᾶσαι δὲ χοροὺς ἀνάγουσι πόλεις, v. 279), desde los cuatro rincones del mundo: αἶ τε πρὸς ἠοίην αἶ θ' ἔσπερον αἶ τ' ἀνα μέσσην / κλήρους ἐστήσαντο, καὶ οἱ καθύπερθε βορείης / οἰκία θινὸς ἔχουσι, πολυχρονιώτατον αἶμα, “las que obtuvieron por lote hacia el este, las que (los obtuvieron) hacia el oeste, y las que (los obtuvieron) hacia el sur, y los que tienen su morada más allá de la costa boreal, la sangre más longeva.” αἶ τε πρὸς ἠοίην αἶ θ'

²¹³ Calímaco dedica uno de sus *Aítia* (fr. 186 Pf.) a los Hiperbóreos (Stephens, 2015: 224). Para un análisis histórico del trayecto de las ofrendas, véase Seltman (1928).

ἔσπερον “las que...hacia el este y las que hacia el oeste (Héspero)” remite a *Odisea* 8.29, en que Alcínoo manifiesta ignorar la procedencia de Odiseo, si es “de los hombres de por donde nace Eos o hacia Héspero” (ἤε πρὸς ἠοίων ἢ ἔσπερίων ἀνθρώπων). ἀνὰ μέσσην (v. 280) traducido “hacia el sur” es utilizado en ese sentido también en Sófocles, *Edipo en Colono*, v. 1247, relacionado con las cuatro diferentes direcciones (Stephens, 2015: 225). Esta imagen destaca la magnitud del atlas sagrado que gira en torno a Delos, ampliado a los más remotos confines de la tierra conocida y ya no limitado a la región del Egeo, lo que es quizá análogo al reino de Filadelfo (Giuseppetti, 2013: 232). También se relaciona con el panegírico de las islas. En *Odisea* 13.237-249, Atenea habla de Ítaca en estos términos:

“νήπιός εἰς, ὧ ξεῖν', ἣ τηλόθεν εἰλήλουθας,
 εἰ δὴ τήνδε τε γαῖαν ἀνείρεαι. οὐδέ τι λίην
 οὕτω νόνημός ἐστιν· ἴσασι δέ μιν μάλα πολλοί,
 ἤμην ὅσοι ναίουσι πρὸς ἠῶ τ' ἠέλιόν τε, 240
 ἢ δ' ὅσοι μετόπισθε ποτὶ ζόφον ἠερόεντα.
 ἢ τοι μὲν τρηχεῖα καὶ οὐχ ἰπήλατός ἐστιν
 οὐδὲ λίην λυπρή, ἀτὰρ οὐδ' εὐρεῖα τέτυκται.
 ἐν μὲν γάρ οἱ σῖτος ἀθέσφατος, ἐν δέ τε οἶνος
 γίνεται· αἰεὶ δ' ὄμβρος ἔχει τεθαλυῖά τ' ἐέρση. 245
 αἰγίβοτος δ' ἀγαθὴ καὶ βούβοτος· ἔστι μὲν ὕλη
 παντοίη, ἐν δ' ἀρδομοὶ ἐπηετανοὶ παρέασι.
 τῷ τοι, ξεῖν', Ἰθάκης γε καὶ ἐς Τροίην ὄνομ' ἵκει,
 τήν περ τηλοῦ φασὶν Ἀχαιῖδος ἔμμεναι αἴης.”

“Necio eres, oh forastero, o vienes de lejos, si me preguntas por esta tierra. Su nombre no es tan desconocido, pues la conocen muchos, tanto los que viven hacia Eos y el Sol, como los que moran hacia el tenebroso ocaso. Es en verdad áspera e impropia para la equitación; pero no completamente estéril, aunque no es extensa, pues en ella hay trigo en abundancia y también vino. Siempre tiene lluvia y fecundo rocío. Es buena para la crianza de cabras y de bueyes; en ella hay bosques de todas clases, y suficientes abrevaderos. Por esto, extranjero, el nombre de Ítaca llegó a Troya que, según dicen, está muy lejos de la tierra aquea” (*Odisea*, 13.237-249).

Que el nombre de Ítaca sea conocido en casi toda la tierra es un signo seguro de κλέος, también en términos poéticos; la mención de Troya al final parece implicar también la afirmación del *epos* de Odiseo frente a la saga iliádica. Calímaco retoma este precedente literario, pero trazando en honor de Delos un cuadro geográfico aún más vasto (Giuseppetti, 2013: 232).

κλήρους ἐστήσαντο (v. 281) “obtuvieron como lote” podría aludir al hecho de que muchas de las ciudades que enviaban presentes anuales a Delos eran originalmente colonias (Stephens, 2015: 225), lo que se relacionaría con el rol de Apolo como fundador de

ciudades (vv. 55-64 del *Himno a Apolo*) y líder de migraciones (vv. 65-80 del *Himno a Apolo*).²¹⁴

Delos (hogar del gran santuario de Apolo y Ártemis) fue durante toda la Antigüedad un centro de θεωρία (“peregrinación”), práctica por la cual los lugares participaban en los principales cultos enviando delegaciones sagradas, con coros y primicias. Los coros venían con los sacrificios corales, integrales a ellos o muy estrechamente conectados. Las ciudades despachaban a Delos coros de muchachos y doncellas como parte de tales delegaciones, un tributo musical para los dioses gemelos.²¹⁵ El χορός “coro” es lo que moldeaba la historia de la isla; el nombre de Cícladas estaba relacionado con los tributos corales que las ciudades enviaban,²¹⁶ lo que se ve reflejado en la descripción que Calímaco hace en el *Himno* en la que Delos es un ancla fija en un mar de tradiciones danzantes que la rodean: vv. 4-6, 18, 249-252, 300-1 y 325 (Kowalzig, 2012: 56-57). Al menos desde el siglo VI a.C. los coros venían de todas partes de Grecia para interpretar en el festival delio una inmensa cantidad de canciones (Kowalzig, 2012: 69). Los cantos eran compuestos por islas como Paros, Naxos, etc. Diversos cantos pindáricos o baquilídeos fueron comisionados por ciudades como Atenas o quizá Ceos para una plausible ejecución en Delos (Giuseppetti, 2013: 233 y n. 127). Los lugares marcaban su participación en el culto embarcando un coro en el viaje a Delos; esos lugares que ahora “iban” a Delos son los que antes “se alejaron” de Leto;²¹⁷ πᾶσαι...πόληες (v. 279) de una manera abarcativa recoge ahora todos los sitios que antes rechazaron a la diosa. Los cantos corales, parte esencial del ritual de la celebración en Delos a Apolo y Ártemis, que viajaban entre cada localidad y el centro (Delos) mapeaban al espacio religioso compartido entre lugares que participaban en el culto de los dioses gemelos. El envío de coros (θεωρία) a Delos, que formaba parte del tributo religioso al dios, era requisito esencial para la integración de una comunidad

²¹⁴ Para Apolo como fundador de ciudades y líder divino de migraciones véase Farnell (1907: 4.161-162).

²¹⁵ Los destinatarios de los cantos para la *performance* en Delos eran Apolo y Ártemis, contra la noción común de que este canto estaba reservado solo a Apolo (Kowalzig, 2012: 61). Ver nn. 188 y 189 en § 2.2.4.3.2.

²¹⁶ Dionisio Periegeta, *Orbis descriptio* 525-7: Αἱ δ' Ἀσίας πρώτην αἶσαν λάχον, ἀμφὶς εὐοῦσαι/Δῆλον ἐκυκλώσαντο, καὶ οὖνομα Κυκλάδες εἰσί/Ρύσια δ' Ἀπόλλωνι χοροῦς ἀνάγουσιν ἄπασαι, /Ἰσταμένου γλυκεροῦ νέον εἶαρος “ellas obtuvieron el primer destino de Asia, al estar en torno rodeaban Delos, y tenían por nombre Cícladas. Y todas enviaban coros a Apolo como recompensa, recién comenzada la dulce primavera.”

²¹⁷ Está atestiguado el culto de Apolo en todos los lugares que rechazan a Leto en los vv. 30-44 del *Himno Homérico a Apolo* 3 (Liñares & Ingberg, 2007: 85, n. 8).

adorante, ya que el tributo coral marcaba, junto con la ofrenda, participación en el culto de las divinidades delias. El verbo ἀνάγειν (usado en el v. 279 del *Himno a Delos*), usado en un contexto ritual (como en Tucídides 3.104, 3-4, 6), parece describir una “contribución” típicamente religiosa (Kowalzig, 2012: 71 y n. 38), y la participación expresada en el canto coral.

El gran poder de Delos para atraer adorantes también parece haber obrado como un epicentro para la difusión de cultos, ya que lo que se originó como religión local delia se despliega en una red extensa de cultos cubriendo partes sustanciales del Egeo. El paisaje sagrado se despliega así a partir de la *performance* (Kowalzig, 2012: 71- 72).²¹⁸ En la época helenística esta red cultural que tiene su centro en Delos experimenta una clara expansión: las relaciones con las Cícladas siguen estando en primer plano, y el envío de la primera delegación sagrada (θεωρία) de la isla de Cos, en 282 a.C., precede probablemente en pocos años la composición del *Himno a Delos*; por otra parte, sigue existiendo la tradición local del coro de las Delíades que se exhibe posiblemente en ocasión de la llegada de las θεωρία ciudadanas (Giuseppetti, 233 y nn. 126 y 128).

El trayecto de las primicias se iniciaba con “quienes tenían su morada más allá de la costa boreal” οἱ καθύπερθε βορείης /οικία θινὸς ἔχουσι, vv. 281-282, es decir, los Hiperbóreos, así llamados por vivir “más allá” (ὑπέρ) del Bóreas, el viento del Norte, y considerados “la sangre más longeva” πολυχρονιώτατον αἷμα (v. 282).²¹⁹ Se decía que Apolo había vivido con ellos (Stephens, 2015: 225). Píndaro, *Pítica* 10.29-44 los describe como una sociedad idílica, que vive sin fatigas ni luchas, fuera del alcance de Némesis, sin ser afectada por la vejez o las enfermedades, y que, alegre, celebra continuamente festividades donde giran permanentemente los coros de las doncellas y resuenan las liras y las flautas, con la presencia de la Musa. Ellos son los que inician el envío de las ofrendas, que consisten en “la caña del trigo y las sagradas gavillas de espigas” καλάμην τε καὶ ἱερὰ δράγματα...ἀσταχύων (vv. 283-284); la frase aparece prácticamente idéntica en el *Himno a*

²¹⁸ Para la notoria difusión de los cultos de Ártemis Delia, Apolo Delio, Ilitía y Leto que se extendía como una red en las islas vecinas a Delos y en el continente, véase Kowalzig (2012: 72-80).

²¹⁹ En el v. 132 del *Himno a Artemis* (en el contexto de la sociedad de hombres justos, beneficiada por la diosa) y el v. 128 del *Himno al Baño de Palas* (entre los dones que otorgará a Tiresias) πολυχρόνιον se refiere a una vida extensa. Según Stephens (2015: 225) puede aludir también a su antigüedad, y ambos sentidos son pertinentes. En función del parangón que hace Giuseppetti (2013:230) con la festividad de los jonios, y de Píndaro, *Pítica* 10.29-44, creo más apropiado traducir “longeva.” Para el doble significado de πολυχρόνιον, cf. Giuseppetti (2013: 171).

Deméter, vv. 19-20, en referencia a cuando la diosa enseñó a Triptólemo el arte de la agricultura. φορέουσιν (“llevan”, v. 284) es frecuentativo de φέρω; aquí y en el v. 299 registra una acción acostumbrada o repetida en tanto los eventos de un primer momento se hacen rituales (Stephens, 2015: 225). Quienes reciben las primicias son los “pelasgos de Dodona” Δωδώνηθε Πελασγοί; los pelasgos eran los griegos más antiguos de la región (Stephens, 2015: 225) en tanto que Dodona era un importantísimo oráculo de Zeus en el noroeste de Grecia. La evocación de este santuario se profundiza más aquí con el verso 286: γηλεχέες θεράποντες ἀσιγήτοιο λέβητος: “que duermen en el suelo, sirvientes del caldero nunca silencioso”. γηλεχέες “que duermen en el suelo” es glosa del homérico χαμαιεύνης “que duerme o yace en el suelo” de *Ilíada* 16.233-235, donde Aquiles ora a Zeus: Ζεῦ ἄνα Δωδωναῖε Πελασγικὲ τηλόθι ναίων / Δωδώνης μεδέων δυσχειμέρου, ἀμφὶ δὲ Σελλοῖ / σοὶ ναίουσ' ὑποφῆται ἀνιπτόποδες χαμαιεῦναι, “Zeus soberano, Dodoneo, Pelásgico, que habitas lejos y reinas en Dodona, de frío invierno, y en torno a tí moran los selos, tus intérpretes, que no se lavan los pies y duermen en el suelo”, cuando suplica al dios que Patroclo sea acompañado por la gloria al ir a combatir a los troyanos, y vuelva incólume a las naves. Sin embargo Zeus solo concede la primera petición (la gloria) y niega la segunda (el regreso); podríamos ver aquí una situación análoga a la de los Hiperbóreos que jamás volvieron, pero “nunca estarán sin gloria” ἀκλεὲς οὔποτ' ἔσονται (v. 295). “El caldero nunca silencioso” ἀσιγήτοιο λέβητος (v. 286) es un trípode de bronce desde el cual se pronunciaban las profecías de Dodona (Stephens, 2015: 225). Este pasaje del *Himno*, sin mencionar a Zeus explícitamente, lo evoca fuertemente; podría estar vinculado con un deseo del autor de sugerir la presencia de Zeus que, como antes dijimos, aparece en el v. 11 del *Peán* 12 Sn.-M. de Píndaro, atento en su providencia al parto de Leto.²²⁰

2.2.5.2 Los Hiperbóreos

En los vv. 291-299 Calímaco describe a las doncellas que trajeron “primeras” (πρωταί, v. 291) – es decir, por primera vez – las ofrendas:²²¹ Upis, Loxo y Hecaerge, hijas de Bóreas, acompañadas de muchachos, cuyos nombres no son mencionados. Heródoto da dos

²²⁰ Ver *supra*, § 2.2.4.3.2. Para la providencia de Zeus en Píndaro respecto al nacimiento de Apolo y Ártemis, cf. Giuseppetti (2013: 89).

²²¹ Sus dones serían entonces el arquetipo de la ofrenda de primicias (Giuseppetti, 2013: 235).

versiones de la historia: en 4.33.3 sostiene que sus nombres son Hipéroce y Laódice, y en 4.35.1-5 menciona a Arge y Opis, que llegaron antes y dice que sus presentes eran como agradecimiento a Ilitía por el alivio en el parto de Leto (Stephens, 2015: 226).

πρῶταί τοι τάδ' ἔνεικαν ἀπὸ ξανθῶν Ἀριμασπῶν
 Οὐπίς τε Λοξῶ τε καὶ εὐαίων Ἑκαέργη,
 θυγατέρες Βορέαιο, καὶ ἄρσενες οἱ τὸτ' ἄριστοι
 ἠιθέων· οὐδ' οἶγε παλιμπετὲς οἴκαδ' ἵκοντο,
 εὖμοιροι δ' ἐγένοντο, καὶ ἀκλεῆς οὔποτ' ἴῃσονται. 295
 ἦ τοι Δηλιάδες μὲν, ὅτ' εὐηχῆς ὑμέναιος
 ἦθεα κουράων μορμύσσεται, ἦλικα χαίτην
 παρθενικαῖς, παῖδες δὲ θέρος τὸ πρῶτον ἰούλων
 ἄρσενες ἠιθέοισιν ἀπαρχόμενοι φορέουσιν.

Las primeras te llevaron estas cosas desde (el país de) los rubios Arimaspos Upis y Loxo y la feliz Hecaerge, hijas de Bóreas y unos varones, los mejores entonces de la juventud, y ninguno de ellos regresó nuevamente a su casa, pero fueron de destino feliz y nunca estarán sin gloria. En verdad las Delíades, cuando el melodioso Himeneo atemoriza sus costumbres de muchachas, traen una ofrenda de cabello virgen a las doncellas, y los jóvenes muchachos encabezando la primera cosecha de bozo de sus mejillas a los jóvenes (*Himno a Delos*, vv. 291-299).

En este pasaje los Hiperbóreos son identificados con los Arimaspos (Ἀριμασπῶν, v. 291), que en Heródoto 4.27 son un pueblo fabuloso de un solo ojo, que vivía al sur de los Hiperbóreos (Heródoto 4.13) (Stephens, 2015: 226).²²² Los nombres de las doncellas que suministra Calímaco son epítetos cultuales de Ártemis y de Apolo: Upis (Οὐπίς, v. 292, en Heródoto Ὠπίς, 4.35) es epíteto de Ártemis de Éfeso;²²³ el nombre Loxo (Λοξῶ, v. 292) refiere a Λοξίας, nombre cultual de Apolo (Baquilides 12.148; Heródoto 1.91, Esquilo, *Euménides* v. 19; Sófocles, *Edipo Rey* v. 410; Aristófanes, *Caballeros* v. 1047) mientras que Hecaerge (Ἑκαέργη, v. 292) es *epiclesis* de Apolo Ἑκάεργος (*Ilíada* 1.147, *Ilíada* 5.439, *Odisea* 8.323, *Himno a Apolo*, v. 11) y de Ártemis Ἑκαέργη (Aristófanes,

²²² La mención de los Arimaspos evocaría, según Giuseppetti (2013: 234 y n. 133) la *Arimaspea* de Aristeia de Proconeso (s. VII a.C. ¿?), una excepcional figura de chamán y poeta. Este Aristeas habría fundado un culto de Apolo en Metaponto (Furley & Bremer, 2001: 1.149-150).

²²³ En los vv. 204 y 240 del *Himno a Ártemis* la diosa es invocada como Οὐπι ἄνασσα, en el contexto, en el primer caso, de la ninfa Britomartis-Dictina, luego de narrar el episodio del salto de la ninfa para escapar de la persecución amorosa de Minos (vv. 189-205) y en el segundo caso, de la danza de las Amazonas que dio lugar a la fundación del santuario de Éfeso (vv. 237-250). Con este título la diosa era venerada en Lacedemonia y probablemente Trecén (cf. Farnell, 1896: 2.487 y ss.). Dictina también se convierte en *epiclesis* de Ártemis, según manifiesta el mismo *Himno a Ártemis*, vv. 204-205.

Tesmoforias v. 972).²²⁴ Según Giuseppetti (2013: 236), hay una estrecha asociación entre las vírgenes hiperbóreas y Ártemis, repetidamente destacada por las fuentes y pertinente también en la esfera de la fertilidad en sentido amplio.²²⁵ Es importante también, en el caso de Upis, el episodio de Orión, que murió asaeteado por Ártemis en Delos por haber violentado a la doncella hiperbórea (Apolodoro, *Biblioteca* 1.4.3-5), según otros, por haber intentado violentar a la diosa misma, versión que recoge Calímaco en *Himno a Ártemis*, vv. 264-265.²²⁶ Según Giuseppetti (2013: 236-237), el mito hiperbóreo de Delos en el *Himno* representaría una variación de los acontecimientos de los que es protagonista la misma *laudanda*: la connotación virginal amenazada por el elemento masculino, el desplazamiento y finalmente la radicación en una localidad símbolo de κλέος son elementos comunes en distinta medida a las vírgenes hiperbóreas y a Asteria-Delos. “Il mito e il culto locali fanno da contrappunto alla celebrazione poetica dell’isola.” (Giuseppetti, 2013: 237). Otra vinculación adicional entre las doncellas hiperbóreas y Delos es que, así como ellas “las primeras” (πρῶταί, v. 291) trajeron las ofrendas, “Delos quiere llevarse el primer premio de las Musas, porque... la primera alabó a Febo... como dios” Δῆλος δ' ἐθέλει τὰ πρῶτα φέρεσθαι /ἐκ Μουσέων, ὅτι Φοῖβον ... ὡς θεὸν ἦνεσε πρώτη, vv. 4-5; y cuando las islas se reúnen en torno de Océano y Tethys “no es reprehensible que se diga que está entre las primeras” οὐ νεμεσητὸν ἐνὶ πρώτῃσι λέγεσθαι (v. 16).

En los vv. 294-295 se dice que ni las vírgenes Hiperbóreas, ni los jóvenes que las acompañaban “los mejores entonces de la juventud,” (οἱ τότε ἄριστοι /ἠιθέων, vv. 293-294) “regresó nuevamente a su casa, pero fueron dichosos y nunca carecerán de fama” (οὐδ' οἷγε παλιμπετὲς οἴκαδ' ἴκοντο, /εὖμοιροι δ' ἐγένοντο, καὶ ἀκλεὲς οὔποτ' ἴῃσονται). παλιμπετὲς “nuevamente” usado como adverbio, aparece en *Ilíada* 16.395, cuando Patroclo

²²⁴ Cf. Calame (2001: 105 y n. 48). El escolio al *Himno a Ártemis* 204 deriva estos títulos de Apolo y Ártemis de un homenaje a las muchachas Hiperbóreas: διὰ τὰς Ὑπερβορέους κόρας, Οὐπιν, Ἐκαέργην, Λοξῶ, ἃς ἐτίμησεν Απόλλων καὶ Ἄρτεμις· καὶ ἀπὸ μὲν τῆς μιᾶς Οὐπὶς ἢ Ἄρτεμις, Λοξίας δὲ καὶ Ἐκαέργος ἐκ τῶν λοιπῶν ὁ Απόλλων “por las muchachas Hiperbóreas Upis, Hecaege y Loxo, que honraron Apolo y Ártemis, y de esta sola, es Upis Ártemis, y de las restantes, es Loxias y Hecaergos Apolo.” Para un análisis más detallado del culto de las doncellas Hiperbóreas, de su relación con Ártemis e Iitía y de la desaparición de Hiperóce y Laódice mencionadas por Heródoto en 4.33-35, véase Sale (1961).

²²⁵ Sobre todo por su asociación con Iitía, y también por la de la doncella Hiperbórea Aqueia con Deméter. Cf. Giuseppetti (2013: 236 y n. 146).

²²⁶ Para el tema, véase Fontenrose (1981). El intento de violación por Orión, según Giuseppetti (2013: 235-236) estaría tratado en una elegía lacunosa de los *Aítia*, el fr. 186 Pf., donde la “hija de Zeus, cazadora de ciervos” (Διὸς κωμαδοσσόε [κο]ύρη, v. 31) “puso fin a la arrogancia” (ὑβρίην ἔπαυσε θεή, v. 30), aparentemente, de Orión.

obliga a los troyanos a volver a las naves para allí matarlos.²²⁷ La razón de no haber regresado no se conoce, aunque algunos eruditos especulan que Calímaco pudo haber tratado el tema en el fr. 186 Pf. de *Aítia* (Stephens, 2015: 226). εὔμοιροι “de destino feliz” sería un eufemismo por su muerte, ya que en los vv. 296-299 se habla de las ofrendas a sus tumbas, mencionadas por Heródoto 4.35.4 y 4.34.1, y documentadas arqueológicamente (Giuseppetti, 2013: 235 y n. 137). El motivo del retorno, ausente en la leyenda cultural, aparece también en la institución del clero cretense en Delfos en los vv. 475-479 del *Himno Homérico a Apolo* 3 (Giuseppetti, 2013: 236). Además de εὔμοιροι, el poeta afirma que “nunca estarán sin gloria” ἀκλειῆς οὔποτε ἔσονται;²²⁸ este verso posiblemente evoque las palabras de Héctor en *Ilíada* 22.303-4: νῦν αὐτὲ με μοῖρα κιχάνει. /μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην, “por el contrario ahora mi destino me alcanza. Pero no quisiera morir innoblemente y sin gloria” (Stephens, 2015: 226-227).

En los vv. 296-299 se explica en que consiste esa gloria.²²⁹ Allí se detalla el ritual de las ofrendas que dedican en Delos doncellas y muchachos, respectivamente, a las vírgenes hiperbóreas y a sus acompañantes: el primer corte de su cabellera unas, y de su primera barba los otros.²³⁰ Se trata de ritos de pasaje familiares, ya mencionados por Heródoto 4.34.1-2,²³¹ que destacan la peculiar naturaleza del rito hiperbóreo y que al mismo tiempo anticipan la importancia dada poco después en la composición a la continua festividad de la isla, donde doncellas y muchachos serán nuevamente protagonistas, ellas en la danza (v. 306) y ellos en el canto (vv. 304-305) en la escena puesta como conclusión del *Himno* (vv. 300-323) (Giuseppetti, 2013: 237). El rito de consagración de cabello por adolescentes antes de su matrimonio estaba difundido a través de Grecia. En Trecén, por ejemplo, era parte del culto heroico de Hipólito, el héroe adolescente; este rito es descrito en Eurípides, *Hipólito* vv. 1423-1430, por la misma diosa Ártemis que comunica al héroe moribundo los

²²⁷ παλιμπετές aparece también en el v. 256 del *Himno a Ártemis*, aplicado a Lígdamis que no regresaría “nuevamente” a Escitia. Cf. Giuseppetti (2013: 83 y 171).

²²⁸ Adhiero aquí a la enmienda propuesta por Mineur y aceptada por Stephens, que corrige ἐκαῖνοι de los manuscritos (considerado banal e innecesario) por ἔσονται, que marca un contraste entre pasado y futuro, como en el v. 93 del *Himno a Zeus*: οὐ γένετ', οὐκ ἔσται (Stephens, 2015: 226-227).

²²⁹ Para los Hiperbóreos en relación con Delos y el ritual que les estaba dedicado, véase Furley & Bremer (2001: 1.146-151).

²³⁰ Hay aquí una conexión adicional con Ártemis, ya que las tumbas reputadas como de Hipéroce y Laódice estaban ubicadas en el *Artemision* (Calame, 2001: 107 y n. 52). Para la importantísima relación entre los ritos de pasaje entre Ártemis y Apolo, cf. Calame (2001: 110-112). Véase también § 2.2.2.3.2 y § 2.6 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

²³¹ Para ejemplos de ritos similares, cf. Giuseppetti (2013: 237, n. 148).

“honoros más grandes” (τιμὰς μεγίστας, v. 1424) que instituirá en su honor “en la ciudad de Trecén” (ἐν πόλει Τροζηνίαι, v. 1424): allí las “doncellas solteras antes del matrimonio” (κόραι γὰρ ἄζυγες γάμων πάρος, v. 1425) “se cortarán el cabello” (κόμας κεροῦνταιί, v. 1426), y “siempre el cuidado de las vírgenes hacia tí será cantando” (ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, vv. 1428-1429). En Atenas durante el festival de *Apatouria* los muchachos, al unirse a los efebos, y las doncellas al casarse consagraban su cabello a Ártemis (Calame, 2001: 106 y n. 51).

Aquí las doncellas, jóvenes mujeres de Delos en edad de casarse, son llamadas Δηλιάδες (v. 296) – contra el v. 256 en que se trataba de ninfas, hijas del Inopo. En esta parte de la composición son adolescentes antes de su matrimonio cuya emoción y temor en el rito de pasaje son sugeridos sutilmente por el *Himno*. Allí se dice que las Delíades cortan su cabello “cuando el melodioso Himeneo atemoriza sus costumbres de muchachas” ὄτ' εὐηγήης ὑμέναιος / ἦθεα κουράων μορμύσσεται (vv. 296-297). μορμύσσεται “atemoriza” es usado en el v. 70 del *Himno a Ártemis*, en que las madres diosas asustan a sus hijas pequeñas haciendo que Hermes entre en sus habitaciones disfrazado como un Cíclope; según Stephens (2015: 227) está presente la idea del himeneo como un intruso temible en el espacio femenino; ἦθεα (v. 297) puede significar tanto “costumbres”, como traducimos aquí, como “habitaciones” (*LSJ*: s.v.; Stephens, 2015: 227). En el caso de los jóvenes se dice que ofrecen “la primera cosecha de bozo de sus mejillas” θέρος τὸ πρῶτον ιούλων (v. 298). Tanto las doncellas como los varones, “llevan” (φορέουσιν, v. 299) sus ofrendas como primicias o primeros frutos;²³² ἀπαρχόμενοι (v. 299) tiene dos significados relacionados: “cortar algo en ofrenda” y “dedicar como primeros frutos” (Stephens, 2015: 227); por lo tanto esos dones que reciben las doncellas y muchachos hiperbóreos podrían ser considerados equivalentes a las ἀπαρχαί (“primicias”) que recibe Delos cada año (v. 278).²³³

²³² Se reitera el uso del frecuentativo de φέρω para una acción repetida o acostumbrada del ritual, que aparece también en el v. 284, para las ofrendas de primicias a Delos. Véase § 2.2.5.1.

²³³ Según Calame (2001: 107-109) hay una evidente vinculación entre la consagración de los primeros frutos al comienzo de la primavera (que marca el pasaje de una estación muerta a una nueva, es decir, renovación) y el ritual de ofrendas a las vírgenes Hiperbóreas, las primeras en traer las primicias a Delos, un ritual de *kourotrophía* y preparación para el matrimonio. Ambos rituales, junto con la celebración del nacimiento a Apolo, el culto que honraba a Ilitía, y la leyenda de la expedición de Teseo y sus compañeros a Creta, implicaban que la festividad de *Delia* encarnara un gran festival estacional de propiciación para el crecimiento de niños y adolescentes.

2.2.5.3. Canto y danza

<p>Ἀστερίη θυόεσσα, σὲ μὲν περὶ τ' ἀμφὶ τε νῆσοι κύκλον ἐποιήσαντο καὶ ὡς χορὸν ἀμφεβάλοντο· οὔτε σιωπηλὴν οὔτ' ἄσοφον οὔλος ἐθείραις Ἴεσπερος, ἀλλ' αἰεὶ σε καταβλέπει ἀμφιβόητον. οἱ μὲν ὑπαεῖδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος, ὃν τοι ἀπὸ Ξάνθοιο θεοπρόπος ἤγαγεν Ἰωλὴν· αἱ δὲ ποδὶ πλήσσουσι χορίτιδες ἀσφαλὲς οὔδας. δὴ τότε καὶ στεφάνοισι βαρύνεται ἱρὸν ἄγαλμα Κύπριδος ἀρχαίης ἀριήκοον, ἦν ποτε Θησεύς εἶσατο, σὺν παίδεσσιν ὅτε Κρήτηθεν ἀνέπλει. οἱ χαλεπὸν μύκημα καὶ ἄγριον νῖα φυγόντες Πασιφάης καὶ γναμπτὸν ἔδος σκολιοῦ λαβυρίνθου, πότνια, σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ κύκλιον ὠρχήσαντο, χοροῦ δ' ἠγήσατο Θησεύς. ἔνθεν ἀειζώνοντα θεωρίδος ἱερὰ Φοῖβω Κεκροπίδαι πέμπουσι τοπήια νηὸς ἐκείνης.</p>	<p>300 305 310 315</p>
---	--

Asteria perfumada de incienso, en torno a ti y a tu lado las islas hacen un círculo y te rodean como un coro. Y Héspero, con ensortijada cabellera, no te ve silenciosa ni callada, sino siempre resonante. Unos acompañan con la voz la melodía del viejo licio, la que te trajo el adivino Olén desde Janto; las bailarinas del coro golpean el firme suelo con el pie. Entonces es oprimida con coronas la sagrada y famosa imagen de la antigua Cipris, que una vez Teseo erigió, cuando regresaba de Creta con los jóvenes luego de escapar al cruel mugido y al feroz hijo de Pasífae y a la curva morada del tortuoso laberinto, soberana, en torno de tu altar, al levantarse la cítara bailaron en círculo, Teseo lideraba el coro. Desde entonces los Cecrópidas envían a Febo los aparejos de aquella nave como ofrendas eternas del barco mensajero (*Himno a Delos*, vv. 300-315).

Los vv. 300-315 describen un día de fiesta en Delos. Se ha discutido mucho cuál es la festividad que describe Calímaco, ya que eran numerosos los festivales que tenían lugar en la isla,²³⁴ pero el consenso generalizado actualmente es que se trata aquí del festival de *Delia-Apollonia*, celebrado contemporáneamente en Atenas con el nombre de Δήλια, y en Delos, con el nombre de Ἀπολλώνια, en el mes delio de Ἰερός (Mineur, 1984: 237-238; Giuseppetti, 2013: 238-239 y n. 151) a principios de la primavera.²³⁵ La “sagrada imagen” ἱρὸν ἄγαλμα (v. 307) de Afrodita ha hecho pensar a algunos (como Nilsson, 1957: 380-382)

²³⁴ Para una enumeración y breve descripción de los festivales llevados a cabo en Delos, véase Ringwood Arnold (1933); para un estudio detallado de los cultos en Delos en la época helenística y romana, cf. Bruneau (1970).

²³⁵ La localización del festival de *Delia* a principios de primavera es sostenida por Dionisio Periegeta, (véase n. 216 en § 2.2.5.1). Para una discusión sobre su ubicación temporal en primavera o verano, cf. Farnell (1906: 4.287-291). Con respecto a su periodicidad, véase Ringwood Arnold (1933: 453), Bruneau (1970: 44) y Stephens (2015: 158). Véase n. 1 en este capítulo.

que se trata de la festividad de *Aphrodisia*, celebrada en el mes de *Hekatombaion*, a mitad del verano, y de cuyos detalles se conoce poco; Calame (2001: 104-108, y 123-128) considera que Calímaco refiere en los vv. 278-299 a la *Delia-Apollonia* y en los vv. 304-315 a la *Aphrodisia*, donde probablemente se consagraba el pasaje de los adolescentes (los iniciados en la *Delia*, dedicada a Apolo) a la edad adulta.²³⁶ Vamvouri Ruffy (2004: 268, n. 180) zanja la cuestión sosteniendo que es en vano querer identificar el contexto de estas festividades; ya que aparentemente Calímaco compila elementos propios de diferentes fiestas para dar una imagen panorámica de las celebraciones delias. Sin embargo Giuseppetti (2013: 239) sostiene enfáticamente que muy probablemente la fiesta que describe Calímaco es la de *Delia-Apollonia* y no la de *Aphrodisia*; lo cual tiene distintas implicaciones:²³⁷ según él, la secuencia calimaquea se vincularía a la reunión festiva de los jonios descrita en el *Himno Homérico a Apolo 3*, en términos de estrecha continuidad histórica y cultural, desde el momento en que, como ya destaca Tucídides (3.104), las fiestas atenienses en Delos eran celebradas en la línea de la reunión jónica narrada en el *Himno Homérico a Apolo 3*; la pertenencia apolínea y delia de la fiesta restituiría coherencia al cuadro religioso trazado por el poeta. Finalmente, la danza de Teseo y los jóvenes liderados por él es llevada a cabo en torno al altar de Delos (πότηνια, σὸν περὶ βωμόν.../κύκλιον ὠρχήσαντο, 312-313), La presencia de la “imagen” (ἄγαλμα, v. 307) de Afrodita, según Giuseppetti (2013: 239 y n. 152) recuerda la deuda de Teseo frente a la diosa, que le consiente asegurarse la ayuda de Ariadna.²³⁸ La danza en torno del altar de Delos empalma con los vv. 300-301, en que esta es rodeada por las islas como un coro, así como su altar es rodeado también por coros.

La festividad es representada primero geográficamente, ya que en los vv. 300-301 las islas rodean a Delos semejando un coro: σὲ μὲν περὶ τ' ἄμφι τε νῆσοι /κύκλον ἐποίησαντο καὶ ὡς χορὸν ἄμφεβάλλοντο “en torno a ti y a tu lado las islas hacen un círculo y te rodean como un coro.” θυόεσσα “perfumada de incienso” (v. 300) evoca θυώδης “fragante con sacrificios”

²³⁶ Uno de los argumentos sostenidos por Calame para identificar la descripción en los vv. 304-315 con la *Aphrodisia* es la danza del *géranos*, que según él se llevaba a cabo en esta festividad (2001: 122). Sin embargo, Ringwood Arnold sostiene que esta danza era probablemente celebrada en los festivales más importantes, y en los períodos más tardíos aparentemente en todos los festivales (1933: 454-455, n. 14). Bruneau (1970: 23 y ss.) afirma que no puede tratarse de *Aphrodisia* puesto que la danza de *géranos* es realizada en torno al altar de Delos y no de la imagen de Afrodita.

²³⁷ Aunque, como ya hemos mencionado, Giuseppetti (2013: 229-231) advierte que no hay que suplantar el poeta por el filólogo, en pos de un interés erudito: ver *supra*, § 2.2.5.1 y n. 210.

²³⁸ Para el rol de Apolo en la expedición ver *infra* § 2.2.5.3.1 y n. 261.

del v. 87 del *Himno Homérico a Apolo* 3 en referencia al altar del dios que estará siempre en Delos, según la promesa de Leto.²³⁹ El coro tenía una forma circular, y su centro estaba ocupado por un objeto de culto (ya sea un altar, o la estatua de una divinidad) o por la persona que dirigía el coro (Calame, 2001: 36).²⁴⁰ En el *Himno*, el tema del coro de islas²⁴¹ es anticipado en los vv. 17-18, en que Delos aparece encabezando el conjunto de las islas como ἄρχος (“líder del coro”), y en el v. 198, en que las Cícladas forman un círculo (περιηγέας) que Asteria acude a ver.²⁴² El sustantivo ἄρχος es frecuentemente asociado al canto coral; en este ámbito indica la figura que asume el rol de guía del coro, iniciando o entonando el canto.²⁴³

En los vv. 302-303 se representa a Héspero contemplando la isla,²⁴⁴ que no está “silenciosa ni callada” (οὔτε σιωπηλὴν οὔτ' ἄψοφον, v. 302), como el resto del mundo al caer la noche, sino “siempre...resonante” (αἰεὶ...ἀμφιβόητον, v. 303).²⁴⁵ Esta cualidad aplicada a Delos por sus cantos festivos destaca una célebre característica de la isla en tiempos históricos, particularmente en la época helenística, e implícitamente su naturaleza sagrada (Giuseppetti, 2013: 229). σιωπηλὴν y ἄψοφον son empleados en el v. 12 del *Himno a Apolo*, en referencia a la danza y a la cítara de los jóvenes, que no estarán silenciosos cuando el dios esté presente (μήτε σιωπηλὴν κίθαριν μήτ' ἄψοφον ἵχνος / τοῦ Φοίβου τοὺς παῖδας ἔχειν ἐπιδημήσαντος, vv. 12-13). τοῦ Φοίβου ἐπιδημήσαντος “cuando Febo está presente” o “asiste” (v. 13) une estrechamente la presencia de Apolo y la música y la danza que son la manifestación de esa presencia. “Lo stesso è detto di Delo: l'ininterrotta serie di feste che la animano trasforma l'isola al dio più cara (268-273) nel luogo di una perenne epifania apollinea” (Giuseppetti, 2013: 229). De Héspero se dice que tiene “ensortijada cabellera” (οὔλος ἐθειραῖς, v. 302). οὔλος tiene varios significados (ya en Homero): en el v.

²³⁹ De esta forma habría una identificación entre Asteria/Delos y su altar, ambos rodeados por los coros, ella, de islas, el altar, de jóvenes y doncellas.

²⁴⁰ En el *Himno a Artemis*, vv. 170-182 es la diosa misma la que está en el centro del coro. Para un estudio del coro en Grecia, su forma, componentes y funcionalidad, véase Calame (2001).

²⁴¹ Sobre la representación en el arte del coro de islas, cf. Giuseppetti (2013: 218-219 y n. 52).

²⁴² Y del que está excluida, porque aún es una isla errante, ya que todavía no ha nacido Apolo.

²⁴³ Ver *infra*, §2.2.6.

²⁴⁴ La imagen de Héspero contemplando la isla es similar a la usada por Calímaco en el *Himno a Artemis*, vv. 249-250, donde se dice que “Eos de ningún modo verá (un santuario) más divino y más rico que este” en alusión a Éfeso: τοῦ δ' οὔτι θεώτερον ὄψεται ἢ ὧς / οὔδ' ἀφνειότερον. También evoca el v. 7 del *Himno a Demeter*, donde Héspero contempla la procesión en honor de la diosa desde las nubes: Ἔσπερος ἐκ νεφέων ἐσκέψατο.

²⁴⁵ Aparentemente las celebraciones nocturnas eran frecuentes en Delos, según Ringwood Arnold (1933: 456). Cf. Bruneau (1970: 35-38 y 69) y Furley & Bremer (2001: 1.144).

52 del *Himno a Zeus* y el v. 247 del *Himno a Ártemis* califica a la danza con la connotación de “vigorosa” o “con rápidos pasos”; aplicado al cabello (ἔθειραις) significa “rizado, ensortijado”, así en *Odisea* 6.231, 23.158, y en el v. 113 del *Ditirambo* 17 de Baquilides, aplicado a Teseo²⁴⁶ (Stephens, 2015: 65 y 228), lo que parece significativo, dado que el héroe es mencionado específicamente en el *Himno* poco después, en el v. 308.

En los vv. 304-305 los hombres “acompañan con la voz” (ὑπαείδουσι, v. 304) el nomo²⁴⁷ de Olén; el verbo aparece también en el v. 242 del *Himno a Ártemis*, para las siringas que acompañan la danza en coro de las Amazonas, y en *Ilíada* 18.570, describiendo la acción del joven que toca la cítara acompañando la música con su voz, que interpreta un lino, en el escudo de Aquiles, en ocasión de la cosecha, en medio de un grupo de muchachos y doncellas que golpean el suelo con el pie y lanzan gritos de júbilo (*Ilíada* 18.567-572).²⁴⁸ Olén, llamado “el viejo licio” (Λυκίοιο γέροντος, v. 304) es un poeta mítico originario de Licia (según Heródoto 4.35.3) – o según Pausanias 10.5.7-8, hiperbóreo, y relacionado también con Delfos, – que habría llevado el culto de Apolo y Ártemis de Licia a Delos y allí habría compuesto los primeros himnos en su honor, así como un himno a las hiperbóreas Opis y Arge para ser cantado por los coros de doncellas al presentar las ofrendas (Heródoto 4.35.3); es considerado tanto por Heródoto como por Pausanias 9.27.2 el más antiguo compositor de himnos. Calímaco lo pone en primer plano, y lo llama θεοπρόπος “adivino” (v. 305): según Pausanias 10.5.8, Beo, una sacerdotisa délfica que compuso un himno para Delfos, decía en este que Olén fue el primero que profetizó y cantó en hexámetros (el metro utilizado para los oráculos). La inclusión en el *Himno* de la figura de Olén, el primer compositor de himnos, llegado de Asia Menor,²⁴⁹ como los cisnes del meonio Pactolo (v. 250), destaca aún más la antigüedad del culto local de la isla también en términos poéticos y culturales y omite el rol de Delfos (Giuseppetti, 227-228).²⁵⁰

²⁴⁶ Baquilides habla de los “rizados cabellos” (κόμαισι...οὔλαις, v. 113) de Teseo cuando este es coronado por Anfitrite con una guirnalda de rosas que Afrodita le había dado en su boda (vv. 112-116). Para un análisis del término οὔλος en el *Himno a Apolo*, con matices religiosos e iniciáticos vinculados al culto de Apolo, cf. Torres (2003b: 266-271).

²⁴⁷ El nomo es un término aplicado a melodías que acompañan varias formas de verso (hexámetros, líricos, elegías, ditirambos) para ocasiones específicas y podía ser ejecutado con una variedad de instrumentos (Stephens, 2015: 228). Para el nomo citaródico en Delos, cf. Calame (2001: 81-82).

²⁴⁸ Para las características del lino véase Calame (2001: 80-81).

²⁴⁹ La mención de la ciudad de Xanto (ἀπὸ Ξάνθοιο, v. 305), presente sólo en Calímaco, se debería posiblemente a que la misma recientemente se había convertido en posesión ptolemaica (Fraser, 1972: I.661, citado por Giuseppetti, 2013: 228, n. 105).

²⁵⁰ Para la figura de Olén y sus implicancias en el *Himno a Delos*, cf. Furley & Bremer (2001: 1.146-151).

Leto y en el v. 244 para el enojo de Hera (Stephens, 2015: 229); ambas situaciones fueron resueltas, para Leto con el alivio del nacimiento gracias a la hospitalidad de Asteria, y también para Hera, que desiste de su enojo contra esta última porque ella respetó su lecho: Ἀστερίη δ' οὐδέν τι βαρύνομαι εἵνεκα τῆσδε /ἀμπλακίης “y no me enojo en nada contra Asteria por esta falta” (vv. 244-245). El verbo pierde su connotación negativa para asumir una positiva, la de ser “oprimida” con ofrendas en un contexto de celebración. La estatua es llamada ἱρὸν ἄγαλμα /Κύπριδος ἀρχαίης “sagrada imagen de la antigua Cípris” (vv. 307-308): según Pausanias 9.40.3 era una pequeña imagen de madera, con una base cuadrangular en lugar de pies, obra de Dédalo, que Ariadna se llevó con ella al dejar Creta, y Teseo dedicó luego en Delos.²⁵² ἀρήκοον “famosa”, “de la que se ha oído mucho” (v. 308) aparece también en Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 4.1707, pero con sentido activo, aplicado a Apolo que escucha los ruegos de Jasón, como “que escucha a lo lejos” o “que escucha inmediatamente”.²⁵³ ἦν ποτε Θησεύς (v. 308) “que una vez Teseo...” es construcción idéntica a *Odisea* 11.321-3, en que Odiseo ve a Ariadna en el Hades: Ἀριάδνην, /... ἦν ποτε Θησεύς /...ἐκ Κρήτης “a Ariadna, que una vez Teseo...de Creta (se llevó)”.²⁵⁴ La ocasión en que Teseo llevó la imagen a Delos es mencionada inmediatamente: σὺν παίδεσσιν ὅτε Κρήτηθεν ἀνέπλει “cuando regresaba de Creta con los jóvenes” (v. 309), en alusión directa al mito de Teseo en que este guió a siete jóvenes y siete doncellas como un tributo a Minos, rey de Creta, en expiación de la muerte de su hijo Androgeo, y consiguió llevarlos de nuevo a Atenas con vida luego de matar al Minotauro,²⁵⁵ mencionado en los versos siguientes: οἱ χαλεπὸν μύκημα καὶ ἄγριον υἷα φυγόντες / Πασιφάης καὶ γναμπτὸν ἔδος σκολιοῦ λαβυρίνθου “luego de escapar al cruel mugido y al feroz hijo de Pasífae y a la curva morada del tortuoso laberinto” (vv. 310-311).

²⁵² Para la significación de Afrodita en el culto delio, véase Calame (2001: 123-128). Para el culto de Afrodita en Delos, cf. Bruneau (1970: 331 y ss. y 341) y Durvy (2006). ἀρχαίης “antigua” (v. 308) podría aludir a la antigüedad de la estatua, pero Mineur (citado por Stephens, 2015: 229) sugiere que quizá sea un recordatorio de que había una Afrodita más joven, la identificada con Arsínoe II en su templo en el Cabo Zephyrium.

²⁵³ En ese pasaje de las *Argonáuticas* Apolo, invocado por Jasón mientras navegaban en una gran oscuridad, les señala con el brillo de su arco de oro un islote de las Espóradas, donde ellos desembarcaron, y allí construyeron un recinto sagrado y un altar para Apolo, invocándolo como “el Resplandeciente” (Αἰγλήτην, v. 1716); y llamaron a la rocosa isla Anafè, que el dios les “mostró” (ἀνέφηνεν, v. 1718) cuando estaban perdidos (*Argonáuticas* 4.1700-1718).

²⁵⁴ Para la vinculación en el culto de Afrodita y Ariadna, véase Willetts (1962: 193-197) y Calame (2001: 124-125).

²⁵⁵ Según Apolodoro, *Biblioteca* 3.1.4 y Pausanias 2.31.1 el nombre del Minotauro era Asterio (Stephens, 2015: 230).

σκολιοῦ “tortuoso” (v. 311) es usado en *Ilíada* 16.387 aplicado a θέμιστες “sentencias retorcidas”, que provocan la ira de Zeus y el castigo de los hombres que actúan injustamente; a μῦθοι “palabras oblicuas” en *Trabajos y días*, v. 194 del cobarde que herirá al valiente en la Edad de Hierro y a δίκαι, “juicios torcidos”, de los jueces injustos, poco antes de la descripción de la ciudad de hombres justos y hombres injustos y su premio o castigo por Zeus en *Trabajos y días*, v. 221. λαβυρίνθου (v. 310) es utilizado por primera vez por Calímaco para la guarida del Minotauro; Heródoto (2.148) es el primero en emplear el término para una construcción extensa (un monumento funerario) consistente en numerosas salas conectadas por intrincados y tortuosos pasajes (Stephens, 2015: 230). El orden de las palabras en ambos versos respondería, según Wilamowitz (1924: 2.75 n.3, citado por Stephens, 2015: 229-230) al orden en que los jóvenes experimentaron los sucesos: primero el “cruel mugido”, luego “el hijo de Pasífae” y finalmente “el tortuoso laberinto” mientras escapaban. Al aludir a este episodio el poeta evoca una saga muy antigua, que dejó rastros significativos en la iconografía arcaica y posterior, y en la que Teseo es frecuentemente representado con la cítara (como aparece en el v. 312), y en carácter de guía del coro (v. 313),²⁵⁶ con específica referencia a la danza de la grulla (γέρανος), que aparece desarrollada en los vv. 312-315 del *Himno* (Giuseppetti, 2013: 240 y nn. 158 y 159). En efecto, los vv. 310-315 constituyen el *áition* de esta danza, que se atribuía a Teseo y sus compañeros en su regreso triunfante luego de escapar del laberinto del Minotauro.²⁵⁷

En el v. 312 el narrador se dirige en *Du-Stil* con la palabra πότνια “reina, señora”, no a Afrodita, sino a Delos (Bruneau, 1970: 23) con un estatus recientemente adquirido, ya que tal tratamiento en el *Himno* solo fue recibido antes por Leto (v. 123) y por Hera (v. 226) (Stephens, 2015: 230), y menciona “su” altar²⁵⁸ en torno al cual danzaron los compañeros de Teseo con este como guía: πότνια, σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ /κύκλιον ὠρχήσαντο, χοροῦ δ' ἠγήσατο Θησεύς “soberana, en torno de tu altar, al levantarse la cítara bailaron en círculo y Teseo lideraba el coro” (vv. 312-313) Según Bruneau (1970: 19-29) y Giuseppetti (2013: 239 y n. 155) se trata probablemente del célebre altar de cuernos

²⁵⁶ Para Teseo como líder del coro, cf. Calame (2001: 56-58).

²⁵⁷ Ver *supra*, § 2.2.5.3 y n. 236.

²⁵⁸ En el v. 316 se dirige a Asteria específicamente y en el v. 321 vuelve a mencionar “tu gran altar” (μέγαν σέο βωμόν). Cf. Giuseppetti (2013: 239, n. 155).

(κεράτινος βωμός), llamado también “altar delio” y sobre el cual probablemente se honraba a Apolo, que lo había construido con sus manos, con la colaboración de Ártemis, que le suministraba los cuernos de sus presas, como se afirma en los vv. 58-64 del *Himno a Apolo*. Plutarco (*Vidas paralelas: Teseo*, 21.2) recuerda que en torno a él Teseo ejecuta la “danza de la grulla” o *géranos*.²⁵⁹

Al poner énfasis sobre el altar de Delos “soberana” y sobre la centralidad de la celebración, Calímaco confiere a la isla un rol fundamental, no sólo en el desarrollo de formas artísticas de la iconografía arcaica y posterior, que mencionamos más arriba, sino también en el pasaje del héroe de Creta a Atenas, rico en matices políticos e iniciáticos (Giuseppetti, 2013: 240 y n. 157).²⁶⁰ Nuevamente se retoma la imagen de la circularidad para destacar la gloria divina de Delos (llamada *πότνια* por primera vez) e identificar en la isla la fuente primigenia de la música y la danza (Giuseppetti, 2013: 240). Los vv. 314-315 se refieren al barco en que navegó Teseo: ἔνθεν ἀειζώνοντα θεωρίδος ἱερὰ Φοίβῳ /Κεκροπίδαι πέμπουσι τοπήια νηὸς ἐκείνης “Desde entonces los Cecrópidas envían a Febo los aparejos de aquella nave como ofrendas eternas del barco mensajero”. Según Plutarco, *Teseo* 23, el barco fue preservado por los atenienses hasta la época de Demetrio de Falero, gobernante de Atenas de 317 a 307 a.C., ya que a medida que sus partes se deterioraban eran reemplazadas (lo que estimulaba la discusión entre los filósofos sobre identidad y cambio), y era despachado anualmente al festival delio con sus embajadores y coros (Stephens, 2015: 230). Κεκροπίδαι “Cecrópidas” (v. 315) son los atenienses, así llamados por Cécrope, rey ancestral de la ciudad. La consideración de los “aparejos de aquella nave” (la de Teseo) τοπήια νηὸς ἐκείνης (v. 315) como “ofrendas eternas del banco mensajero” ἀειζώνοντα θεωρίδος ἱερὰ (v. 314) a Febo – aunque no documentada – establece un paralelo para los vv. 229-30 del *Himno a Ártemis*, en que se menciona la dedicación por parte de Agamenón del timón de su nave en un templo de la diosa en Samos (Stephens, 2015: 231). Este paralelo puede aludir a que, tal como Ártemis aparece como patrocinadora de la expedición aquea a Troya, Apolo desempeña un rol similar en la expedición de Teseo, héroe

²⁵⁹ Ver *infra*, § 2.2.5.3.2. La danza de *géranos* imitaría los recovecos del laberinto (Plutarco, *Vidas paralelas: Teseo*, 21). Cf. Bruneau (1970: 20-21).

²⁶⁰ Véase *infra*, § 2.2.5.3.2.

civilizador y matador de monstruos.²⁶¹ ἀειζώντα “eternas” puede aludir a que las “ofrendas” ἱερὰ (v. 314) eran celebradas anualmente, pero también a que las partes del barco eran continuamente repuestas (Stephens, 2015: 230). θεωρίδος “mensajero” (v. 315) se refiere al barco sagrado que llevaba la *theoría* (Heródoto 6.87: τὴν θεωρίδα νέα) (Stephens, 2015: 231).

2.2.5.3.2 El salto de Teseo: Baquílides

La mención de la danza de γέρανος, instituida en el pasado mítico por Teseo al regresar triunfante de Creta como un tributo a Apolo, evoca el *Ditirambo* 17 de Baquílides, un poema compuesto para su *performance* en un festival en Delos por una θεωρία de Ceos, y cuyo tema es una confrontación entre Teseo, líder y acompañante del grupo de jóvenes y vírgenes atenienses que se dirigen a Creta, y Minos, rey de Creta, mientras navegan hacia la isla. En ese enfrentamiento en el que Teseo, para defender a una de las jóvenes asediada sexualmente por Minos, lo desafía como un igual, ambos reivindicando sus filiaciones divinas: Teseo como hijo de Poseidón y Minos como hijo de Zeus. Minos invoca a Zeus para que con un relámpago lo confirme como su hijo, y desafía a Teseo a que, si es hijo de Poseidón, traiga como ratificación de su origen un anillo de oro que lanza al mar, esperando que el salto elimine al joven. Luego de que Zeus responde al pedido de Minos con el relámpago, Teseo se zambulle sin vacilar, y retorna milagrosamente, adornado con los presentes de los dioses y sin el anillo, corroborando así su paternidad divina e ignorando el mandato del abusivo rey.

Burnett (2005: 15-37) analiza el poema de Baquílides y vincula el salto de Teseo a las aguas con el acto de la creación y con un rito de pasaje. Según ella, los griegos no eran nadadores, y para ellos una zambullida era un acto fabuloso y significativo. En el mito podía cambiar a un mortal en inmortal, como sucede con Ino, que se sumerge en la inmortalidad con su hijo en sus brazos (Píndaro, *Olímpica* 2.32 ss.).²⁶² Es también el caso de Britomartis, que saltó a las olas para emerger como Dictina, que desde entonces recibe

²⁶¹ El oráculo de Delfos, consultado por Teseo, le aconsejó que hiciera de Afrodita su “guía” (καθηγεμών) y “compañera de viaje” (συνέμπορος) (Plutarco, *Teseo* 18.1-3). Cf. Farnell (1896: 2.633). Fue en agradecimiento al auxilio del dios que Teseo instituyó la danza de *géranos* en Delos y erigió la estatua de Afrodita (Plutarco, *Teseo* 21.1).

²⁶² Ver § 2.1 y n. 12 de este capítulo.

sacrificios (*Himno a Ártemis*, 189-203).²⁶³ El sumergirse podía conducir a la salvación: según *Ilíada* 6.130-140, Dionisos, perseguido por Licurgo, se arrojó al mar para refugiarse junto a Tetis y las Nereidas. También podía reivindicar a un inocente en prácticas de ordalía, como en el caso de Dánae. El mar podía también purificar y conferir algo de su propia inmutabilidad, poder que estaba ilustrado en la inmersión periódica de ciertas estatuas de culto en el agua de mar, pues el resultado era la purificación y una renovación de su cualidad sagrada. Para los humanos, hundirse y emerger nuevamente simulaba muerte y renacimiento, y puesto que el agua separaba un continente de otro, también representaba el pasaje de una fase de la vida a otra (Burnett, 2005: 29-30 y n. 37). Inmortalidad, salvación, juicio e iniciación eran entonces las ideas que los griegos asociaban con el acto de arrojarse al agua, y todas ellas invisten el salto que Baquílides hace central en su canto delio. Su significación judicial reside en que la zambullida de Teseo sirve como prueba para demostrar la verdad de su origen, pero solo cuando Zeus ha ratificado el juicio con la señal del relámpago. El salto y el regreso a salvo justifican entonces el derecho de Teseo de recriminar a Minos como un igual. Pero hay también otros significados: Teseo entra al agua como un héroe que proclama un padre inmortal, pero emerge con dos progenitores divinos (Poseidón y Anfitrite), y así casi como un dios, su salto es reminiscente de un salto a la inmortalidad. Por otra parte su acción triunfante prefigura sus futuros actos exitosos que lo rescatarán a él, a sus compañeros y a todos los futuros jóvenes atenienses de una amenaza mortal: su entrada y salida del laberinto, pero también el viaje a Creta que liberó a Atenas y trajo la estatua de Afrodita para ser depositada en Delos (Burnett, 1985: 31-32). Finalmente, en el nivel de la metáfora, trasunta fuertemente el significado de la iniciación, particularmente porque el poeta enfatiza enérgicamente la extrema juventud de Teseo y de sus acompañantes atenienses: “llevando catorce hermosos jóvenes” (δὲς ἑπτ[ά] τ' ἀγλαοὺς / ἄγουσα κούρου, Baquílides 17.2-3). Teseo se separa de sus compañeros por la orden de un hombre mayor, pero retorna sin el anillo cuya búsqueda le fue encomendada, lo que indica su liberación de una dependencia infantil, mientras que el manto purpúreo y la guirnalda que le obsequiara Anfitrite confirman su nueva igualdad con la autoridad adulta, ya que un cambio de ropas casi siempre acompañaba el pasaje ritual de la juventud a la adultez. Teseo salta de la nave como niño y vuelve como hombre, preparado para una

²⁶³ Ver *supra* § 2.2.2 y n. 42.

forma de matrimonio con Ariadna, y listo también para asumir los deberes reales de su padre cuando regrese a Atenas (Burnett, 1985: 32).

En diversas culturas existe un relato del tipo “salto cósmico” en que un hechicero o creador se zambulle en el mar para traer de sus profundidades la sustancia primordial de que están hechas todas las cosas. A veces este relato concierne, no a la creación original, sino a su terminación o recreación, y tiene innumerables variantes en diversos lugares del mundo. El relato del salto creador refleja la creencia humana general de que el agua era el primer elemento productivo (como puede apreciarse en el mito egipcio de la “colina primigenia”).²⁶⁴ En Grecia ese relato subsistió en formas subrepticias. Hay testimonios de un mito filosófico que describía a la diosa marina Tetis (Θέτις, Alcman 5.2.19) como creadora del universo, con el auxilio de dos ayudantes llamados Poros y Tekmor.²⁶⁵ Esa cosmogonía acuática fue aparentemente abandonada luego del final del siglo séptimo, pero sin embargo expresaba una convicción que no pudo ser totalmente olvidada. Las leyendas continuaron describiendo a Tetis como capaz de metamorfosearse (como otras deidades marinas, por ejemplo Proteo en *Odisea* 4.455-460), y los poetas la conocían como un rival potencial para Zeus y Poseidón, capaz de destruir el orden del cielo (Píndaro, *Ístmica* 1.8, 26-35; Esquilo, *Prometeo encadenado* 907-925).²⁶⁶ La historia del salto de Hefesto al reino de Tetis en *Ilíada* 18.395-405 para traer la ciencia de la metalurgia resulta muy significativa en este contexto, así como su “imitación de la creación” en el escudo de Aquiles, donde forja el sol, la luna y las estrellas (*Ilíada* 18.483 y ss.).²⁶⁷ En otras historias, aunque no relacionadas con Tetis o la primera creación, se refleja esta forma de pensar: el terrón de tierra que engendra una isla cuando es arrojado al mar (Tera en Píndaro, *Pítica* 4) está conceptualmente relacionado con las pizcas de arena traídas de las profundidades por saltadores creadores, para convertirse en las semillas de las cuales está hecho el mundo. El ejemplo de Rodas, floreciendo desde debajo de las aguas (Píndaro, *Olímpica* 7.69-70) prueba que los griegos sin duda pensaban en el mar como fuente de creación, como las historias de dioses u objetos mágicos que aparecen de las aguas, tal el caso de Afrodita en

²⁶⁴ Ver § 2.2.2, § 2.2.3.4.2 y nn. 141-142 de este capítulo.

²⁶⁵ Esta versión es conocida solamente por un comentario en papiro a una canción de Alcman (5 fr. 2 *PMG*). Cf. Burnett (1985: 33).

²⁶⁶ Para una relación entre las figuras de Tetis y de Asteria en el *Himno a Delos*, véase Giuseppetti (2013: 104-112).

²⁶⁷ Cf. Burnett (1985: 33-34 y nn. 53-54) respecto a este tema y a la asociación de las Nereidas con la creación.

Teogonía, vv. 191-200 (Burnett, 1985: 33 y n. 52). En el relato de la creación del santuario delfico por Apolo, el dios salta desde el mar en forma de delfín y se apropia de un barco con su tripulación cretense. Cuando llegan a Delfos, dios y hombres interpretan por primera vez el peán (*Himno Homérico a Apolo 3*, vv. 400-519) (Burnett, 1985: 34).

La historia de Asteria que se convierte en isla flotante al saltar al mar es asimismo un acto de creación. Según Giuseppetti (2013: 104) se trata del mitema de *καταποντισμός*, donde el mar prelude el resurgimiento de una nueva existencia, con frecuencia afín, sino idéntica, a la condición divina (como sucede en los casos de Ino y de Britomartis).

En el *Ditirambo 17* el salto de Teseo es también vinculado con la creación. De aprendiz que obedece al rey Minos, legislador y constructor de ciudades (pero también perteneciente a una fase de existencia donde hombres y bestias aún se mezclaban, como en el caso del Minotauro), regresa transformado él mismo en un creador y autor final del orden, ya que matará al monstruo híbrido, separando así las especies, y volverá a Grecia como legislador y fundador él mismo. En Delos establece el culto de Afrodita, y allí se convierte en creador oficial de una parte del festival en el que participa la audiencia del poema de Baquílides. Este festival es parte del orden humano que era la consecución última de toda creación, y que periódicamente debía ser reafirmado con la fuerza de su acto original de fundación, lo que podía obtenerse con la *performance* del poema por el coro.²⁶⁸ Que el acto de fundación que narra la composición sea la inmersión en el mar de Teseo, transportado por los delfines a la morada de su padre²⁶⁹ y saludado por las Nereidas que danzan en coro al ritmo de una música elemental, apropiada para celebrar la llegada de una nueva época,²⁷⁰ resulta adecuado al rol creativo que el héroe desempeña en Delos. El acto creador de Teseo al instituir la *géranos* y emplazar la estatua de Afrodita para su culto en Delos es incluido en

²⁶⁸ Según Burnett (1985: 36) en los vv. 125-131 se funden el coro de las Nereidas, el canto del peán por los compañeros de Teseo y la *performance* del poema por los de Ceos: "...there had already been an instant of bewitching ambiguity in which the present paeon-singing Ceans were indistinguishable from the Athenians of old...The two groups had been confounded in the listener's experience, and by way of that confusion the paeon of the past had been able to invade the present song, bringing the overt daimonism of the exploit of Theseus into the actual Delian ceremony."

²⁶⁹ Teseo, llevado por los delfines a la morada de Poseidón (Baquílides, 17.97-100) es identificado él mismo con el delfín, considerado emblema de amistad entre tierra y mar, y amigo de los hombres, cf. Burnett (1985: 35 n. 57).

²⁷⁰ Para los ejemplos de música que acompañan el nacimiento de los dioses, como la *ololugé* en el nacimiento de Apolo en el *Himno Homérico a Apolo 3*, v. 119; el peán que saluda su surgimiento de las aguas como delfín (*Himno Homérico a Apolo 3*, v. 445), el sonido que producen el Olimpo, la tierra y el mar al nacer Atenea (*Himno Homérico a Atenea 28*, v. 9-15) véase Burnett (1985: 36 n. 60). En el *Himno a Delos* cantan los cisnes (vv. 249-252) y las ninfas Delíades (vv. 255-258). Para música y *κόσμος* cf. Baglioni (2015).

el *Himno a Delos* por ser de los rituales más importantes y antiguos de la isla. Su importancia reside en su carácter de fundador de un nuevo orden, análogo a Apolo que ha instaurado el cosmos con su nacimiento;²⁷¹ pero también en lo que constituye la metáfora de un rito de pasaje, por el cual Teseo está listo para tomar su lugar de adulto luego de la prueba del salto (Burnett, 1985: 35-36).

2.2.5.3.3 El salto de Asteria: Calímaco

La figura de Teseo evocada a través del poema de Baquílides es especular a la figura de Asteria. Ella, como ya dijimos,²⁷² también es asociada con un acto creador: el surgimiento de la isla flotante; pero también se vincula a un rito de pasaje, el paso de la infancia a la adultez.

Hay una analogía estrecha entre Asteria-Delos y Britomartis-Dictina (*Himno a Ártemis*, vv. 189-205). Modeladas ambas sobre el mitema del *καταποντισμός*, también conocen la persecución amorosa (de Zeus y de Minos) de la que huyen saltando a las aguas (*Himno a Delos*, v. 37 – *Himno a Ártemis*, v. 197). Ambas inician una nueva existencia, marcada por la imposición de un nuevo nombre (*Himno a Delos*, vv. 38-39, 51-54 – *Himno a Ártemis*, vv. 197-199) y por el ingreso a la esfera cultural (*Himno a Delos*, vv. 275-326 – *Himno a Ártemis*, vv. 199-203) (Giuseppetti, 2013: 82-83). Hay un cambio radical en la identidad de Delos (como en la de Britomartis).²⁷³ En el caso del *Himno a Delos*, el cambio esencial de Asteria a Delos constituye un tema central en el poema. De un estado inicial de vagabundeo solitario pasa al de isla, parte central de un archipiélago establecido, con el nuevo nombre de Delos. Según Vamvouri Ruffy (2004: 113-114) el pasaje de la privación a la integración en un nuevo cuerpo evoca la iniciación de jóvenes doncellas, por la semejanza de las etapas que atraviesan estas con las que llevan al cambio de la ninfa-isla.

²⁷¹ La representación de Teseo tocando la cítara y guiando el coro (ver § 2.2.5.3.1 y n. 256), así como su identificación con el delfín (ver n. 269), hacen de él un *alter ego* de Apolo en el nivel heroico.

²⁷² Ver *supra*, § 2.2.5.3.2.

²⁷³ El salto al mar es, según Willetts (1962: 189), un rasgo religioso minoico asociado con mitos de iniciación. Para la relación de Britomartis con los mitos de iniciación, véase Willetts (1962: 179 y 189). Existía en Delos el festival de *Britomartia*, que seguía inmediatamente al de Ártemis (Willetts, 1962: 272; Bruneau, 1970: 198-201); para Britomartis en relación con Ártemis, cf. Willetts (1962: 179-189); Bruneau (1970: 201 y 203). Ver § 2.2.2.2 y n. 43 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

Como es sabido, la función del rito de iniciación era la inserción de un(a) adolescente en el mundo de los adultos y su adhesión a las instituciones religiosas, políticas y sociales de la comunidad de la que formaba parte. El rito de pasaje tenía un esquema ternario: primero, la fase de separación con el medio de la infancia y de la vida familiar, provocado por el cumplimiento de un acto violento. Sigue una fase de marginalidad y aislamiento en un mundo salvaje, durante el cual los adolescentes tienen experiencias formadoras, y que debe entenderse como un período de muerte iniciática. La fase final es la de reintegración y agregación en un estado nuevo, en que los adolescentes retornan a su comunidad, que les reserva una acogida festiva, y donde ellos muestran lo que aprendieron durante el período de marginación. Estas fases de iniciación se asemejan a las tres fases atravesadas por Delos en el *Himno*. La ninfa es en primer lugar víctima de un acto de violencia: acosada por Zeus, se ve obligada a precipitarse al mar para evitarlo (vv. 37-38), y se arranca así de su medio. Sobreviene entonces un período de aislamiento y soledad que se podría calificar de marginación, en que solos los pájaros del mar y las focas visitan la isla solitaria (vv. 11-13 y 242-243). Goza de gran libertad vagando libremente por el mar (vv. 35-36, 193-194) pero es objeto del desprecio de los dioses (v. 225); puede decirse que esta fase de marginación corresponde a un período de muerte simbólica para Delos. El *Himno* precisa que la isla era ἄτροπος (v. 11), es decir que su suelo no estaba removido, ni trabajado; por lo que no hay siembra posible, ni, en consecuencia, procreación ni vida. También se dice que era ἄδηλος (v. 53), es decir, “invisible, insignificante”, como desprovista de existencia.

Al nacer el dios, la ninfa-isla accede a la fase de su admisión. Integra desde entonces un grupo de islas que le era extraño hasta ahora. Su nuevo estatuto se afirma por la estructura circular en la que ella es tomada, y se confirma también por su nuevo nombre, que hace pensar en un segundo nacimiento. De ἄδηλος “invisible”,²⁷⁴ ella deviene Δηλος, “visible, significativa”. En adelante, en un nivel metafórico, encarna una instancia de procreación y fecundidad ya que ha devenido la nodriza de Apolo, aunque todavía esté dotada de tierras incultas (v. 268) y sea aún virgen, puesto que le ha dado el seno (v. 274). En este sentido es reveladora la calificación de “Hestia de las islas” ἱστίη...νήσων (v. 325). Hestia tenía un

²⁷⁴ Esta invisibilidad hace pensar en la noción de “entre una cosa y otra” (entre dos) con la que la antropología caracteriza el período de marginación en que el individuo está situado entre la vida y la muerte, en tanto es invisible y escapa a las categorías culturales que hacen de él un ser “visible”. Cf. Vamvouri Ruffy (2004: 115 n. 24).

doble aspecto: virgen y figura de fecundidad a la vez. Aunque casta por su propia decisión (*Himno Homérico a Afrodita* 5, vv. 26-28), aparece sin embargo como madre que garantiza la continuidad del linaje familiar (Vernant, 1985: 144-145). Su esfera de influencia es el οἶκος, el espacio reservado a la procreación, y el núcleo del cual emergen los futuros miembros de la comunidad. Al atribuirle el nombre de Hestia, el *Himno* reconoce a Delos su acceso a una función nutricia de la que carecía hasta entonces (Vamvouri Ruffy, 2004: 114-115). Eso se ve confirmado por su calificación de κουροτρόφος (vv. 2, 276) desde el nacimiento del dios.

Poniendo en relación elementos que reenvían a la transformación de una joven doncella en adulto, representa en un nivel simbólico el pasaje de Delos a una fase de maduración e integración: Asteria pasa del aislamiento y la soledad (contemplaba el coro de las Cícladas desde afuera: Κυκλάδας ὀνομένη περιηγέας, v. 198) a estar en el centro del coro de islas: “en torno a ti y a tu lado las islas hacen un círculo y te rodean como un coro” σὲ μὲν περὶ τ' ἄμφι τε νῆσοι / κύκλον ἐποίησαντο καὶ ὡς χορὸν ἀμφεβάλλοντο· (vv. 300-301). Su nueva situación, en la que está rodeada por las islas, constituye una red de significaciones: posición central y privilegiada, celebración, sacralización, integración y socialización (Vamvouri Ruffy, 2004: 115).²⁷⁵

2.2.5.4 El ritual de los marineros

Ἀστερίη πολύβωμε πολύλλιτε, τίς δέ σε ναύτης
 ἔμπορος Αἰγαίοιο παρήλυθε νηὶ θεούσῃ;
 οὐχ οὕτω μεγάλοι μιν ἐπιπνεΐουσιν ἄῆται,
 χρειῶ δ' ὅττι τάχιστον ἄγει πλόον, ἀλλὰ τὰ λαΐφη
 ὠκέες ἐστεΐλαντο καὶ οὐ πάλιν αὐτίς ἔβησαν,
 πρὶν μέγαν ἢ σέο βωμὸν ὑπὸ πληγῆσιν ἐλίξαι
 ῥησόμενον καὶ πρέμνον ὀδακτάσαι ἄγνον ἐλαΐης
 χεῖρας ἀποστρέψαντας· ἃ Δηλιάς εὔρετο νύμφη
 παίγνια κουρίζοντι καὶ Ἀπόλλωνι γελαστύν.

320

Asteria de muchos altares, muy invocada, ¿qué navegante viajero del Egeo te pasó de largo en una nave veloz? Pues nunca así soplan sobre él los grandes vientos, ni la necesidad lleva su viaje tan rápido, sino que rápidos plegaron las velas y no partieron otra vez nuevamente antes de haber dado la vuelta en torno a tu gran altar, golpeado por ráfagas y de morder el tronco sagrado del olivo, con las manos atrás de la espalda. Estas cosas las inventó la ninfa de Delos como entretenimiento divertido para Apolo niño (*Himno a Delos*, vv. 316-324).

²⁷⁵ Véase *supra*, § 1.2.

Este pasaje (vv. 316-324), que narra el *aition* final del *Himno*, comienza con una apelación a la isla con su primitivo nombre de Asteria, en que el poeta la llama πολύβωμε “de muchos altares” (v. 316), epíteto que la isla misma aplica a Gea en el momento de su fijación en el mar (v. 266) y πολύλλιτε “muy invocada” (v. 316), epíteto este que es utilizado en el v. 80 del *Himno a Apolo*, aplicado a Apolo Carneio, en momentos en que el narrador se refiere a sus altares coloridos de flores en primavera (*Himno a Apolo*, vv. 80-82). En estos versos se alude a un rito en la isla en que participan todos los navegantes, que nunca pasan sin detenerse, en tanto que antes de la fijación de la isla (vv. 41-44) los marineros apenas la veían cuando esta vagaba por el Egeo. θεούση “veloz” (v. 317) aplicado a νηϊ “nave” es el participio de presente de θέω “correr” pero también podría evocar θεάομαι, que significa “contemplar, ver como espectador” (aunque las formas activas de este verbo son tardías). En el v. 320 el cambio de singular (ναύτης, “navegante” v. 316) al plural ἐστείλαντο “plegaron” (v. 320) se debe a que pasa de la pregunta “¿qué navegante viajero del Egeo te pasó de largo...?” τίς δέ σε ναύτης /ἔμπορος Αἰγαίοιο παρήλυθε (vv. 316-317), a la respuesta de que todos los navegantes plegaron sus velas y no se embarcaron de nuevo hasta llevar a cabo los ritos (Stephens, 2015: 231). μέγαν...σέο βωμόν “tu gran altar” (v. 321) es, según el escoliasta, el altar de Apolo,²⁷⁶ y sería equivalente de σὸν περὶ βωμόν “en torno a tu altar” (v. 312) (Stephens, 2015: 231). ἐλίξαι (v. 321) es aquí transitivo por μέγαν...σέο βωμόν, por lo que significa “dar la vuelta alrededor de” (*LSJ*: s.v. ἐλίσσω; Stephens, 2015: 231-232). ῥησσόμενον “golpeado” (v. 322), en referencia a βωμόν, ha ocasionado numerosas discusiones en este pasaje: ῥήσσω puede describir bailarines cuyos pies “golpean” el piso (como en *Himno a Ártemis*, vv. 242-243, *Ilíada* 18.571, *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 516), lo que llevó a la interpretación de que el altar es “agitado por las pisadas” de los pies de los bailarines (expresando así un pensamiento similar a ποδὶ πλήσσουσι “golpean con el pie” del v. 306). Alternativamente el altar mismo es “golpeado por ráfagas” en tanto los hombres dan vueltas en torno a él, según el escoliasta. Finalmente Hesiquio (s.v. Δηλιακὸς βωμός) lo explica como “dar vueltas en torno del altar en Delos y

²⁷⁶ ἐν Δήλῳ περὶ τὸν βωμόν τοῦ Ἀπόλλωνος ἔθος ἦν τρέχειν καὶ τύπτειν τὸν βωμόν μάστιγι καὶ ἀποδάκνειν ἐξηγκωνισμένους ἐκ τῆς ἐλαίας “en Delos era costumbre correr en torno al altar de Apolo y golpear el altar con un látigo y con las manos atadas a la espalda morder del olivo” Scholia in *Hymnum IV*, 321-3. Cf. *infra*, § 2.2.5.4.1 de este capítulo.

ser golpeado (los hombres)”, pero no concuerda sintácticamente (Stephens, 2015: 232).²⁷⁷ El rito de “morder el tronco sagrado del olivo” πρέμνον ὀδακτάσαι ἄγνον ἐλαίης (v. 322) no está atestiguado, salvo la explicación del escoliasta; el olivo (ἐλαίης) como ya vimos, formaba parte del paisaje delio.²⁷⁸ El ritual es explicado como un “entretenimiento divertido” (παίγνια... γελαστύν, v. 324) inventado para “Apolo niño” κουρίζοντι...Ἀπόλλωνι (v. 324) por la “ninfa de Delos” Δηλιάς...νύμφη (v. 323), que Giuseppetti (2013: 55-56) considera que puede tratarse de la personificación de la isla, que poco antes ha ofrecido su pecho al dios (v. 274); Stephens (2015: 232), en cambio, considera que es una designación poco probable para Asteria/Delos y que puede tratarse de una de las ninfas Delíades mencionadas en los vv. 255-256.²⁷⁹

2.2.5.4.1 El navegante

En este pasaje del *Himno* se puede establecer una analogía entre Odiseo, en su aventura con las Sirenas (*Odisea* 12.165-200), y el ignoto navegante que no deja de desembarcar en Delos (Giuseppetti, 2013: 226). Ambos son atraídos por la isla que tienen ante sí, pero en tanto Odiseo debe superar el poderoso reclamo de las Sirenas atándose al mástil de su nave, el marinero no puede dejar de detenerse en la isla del santuario de Apolo. Las Sirenas manifiestan conocer todo cuanto sucede:

ῥδεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, νῆα κατάστησον, ἵνα νοιτέρην ὄπ' ἀκούσης.	185
οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ, πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι, ἀλλ' ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς. ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ Ἀργεῖοι Τρωῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν, ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.'	190

“¡Ea, Odiseo, **de muchos relatos**, gloria insigne de los aqueos! Detén la nave para que oigas nuestra voz. Pues nadie navegó en el negro bajel, antes de escuchar la dulce voz de nuestras bocas, sino que regresan **luego de deleitarse** y de haber aprendido muchas cosas. Pues

²⁷⁷ Aunque se trata de una hipótesis atractiva, ya que los ritos de Ártemis *Orthia* en Esparta incluían golpear a los participantes con látigos mientras estaban parados en torno al altar (Stephens, 2015: 232).

²⁷⁸ La costumbre de morder el olivo aparece también mencionada por Calímaco en *Yambo* IV, fr. 194, 84 y *Yambo* XIII, fr. 203, 60-62. En esos pasajes se trata del olivo sobre el que “descansó” (ἀνέπαυσε) Leto en el nacimiento; la misma versión aparece en el *Peán a Apolo* de Limenio (v. 6), con una motivación política respecto de Atenas; en el *Himno a Delos*, vv. 209-211, en cambio, Leto se apoya sobre la palmera.

²⁷⁹ Giuseppetti (2013: 55-56) compara la actividad de la ninfa con la del poeta y con el mismo *Himno*.

sabemos todo lo que en la vasta Troya argivos y troyanos padecieron por la voluntad de los dioses, y conocemos cuantas cosas suceden sobre la fértil tierra” (*Odisea* 12.184-191).

Ellas exhiben una competencia también poética que las acerca a las Musas, capaz de “encantar” (τερψάμενος, *Odisea* 12.188, cf. “hechizan con su dulce canto” – las Sirenas – λιγυρή θέλγουσιν αοιδῆ, *Odisea* 12.44).²⁸⁰ Esa facultad la tienen también las Delíades, según el *Himno Homérico a Apolo* 3:

κοῦραι Δηλιάδες Ἐκατηβελέταο θεράπναι·
αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
αὐτίς δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
ῦμνον ἀείδουσιν, **θέλγουσι** δὲ φῦλ' ἀνθρώπων. 160

Las doncellas Delíades, servidoras del que hiere de lejos. Ellas, cuando primero a Apolo celebran, y luego a Leto y a Ártemis flechadora, recordando el himno de antiguos varones y mujeres cantan, y **hechizan** al linaje de los hombres (*Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 157-161).

Su habilidad llega a tal punto que “saben imitar las voces de todos los hombres y el repique de las castañuelas” πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὴν /μιμεῖσθ' ἴσασιν (*Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 162-163). Su canto mimético es, para Giuseppetti (2013: 23), la expresión hiperbólica de la maestría de un gran poder poético, tanto que son presentadas como reflejo terreno del coro de las Musas, como sugiere el eco entre la presentación hesiódica de las diosas (Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο, Hesíodo, *Teogonía*, vv. 25, 52, 966) y la de las Delíades en el *Himno Homérico* (κοῦραι Δηλιάδες Ἐκατηβελέταο, v. 157). Ellas, además, tienen la tarea de propagar, también a través de su excepcional capacidad mimética, el κλέος del “ciego de Quíos” y de sus cantos. Para ilustrar ese proceso el cantor imagina un diálogo entre las doncellas y “uno de los terrestres hombres” (τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων, *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 167), que “viene como un extranjero que ha sufrido mucho” (ξεῖνος ταλαπείριος ἐλθὼν, *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 168), y que inquiere “qué varón es para ellas el más dulce de los aedos” (τίς δ' ὕμνιν ἀνήρ ἠδιστος αοιδῶν, *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 169). Él les solicita ser recordado como un “varón ciego” que “habita en Quíos escabrosa” (τυφλὸς ἀνήρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσση, v. 172), del cual “todos los cantos serán para siempre los mejores” (ἀριστεύουσιν, v. 173), y a su vez él llevará la “fama” (κλέος, v. 174) de las doncellas por

²⁸⁰ Para las características negativas de las Sirenas, que las convierten en “Musas de Hades”, cf. Pucci (1998: 6-9 y 132).

todos lados que recorrerá sobre la tierra (vv. 174-176). El cantor se propone como su representante en las ciudades de los hombres, en su calidad de poeta errante, que “va y viene” (πωλεῖται, v. 170); por su parte las Delíades, encarnación de una tradición epicórica, estrechamente ligada a la festividad local, son capaces de apelar a un auditorio vastísimo, el que se reconoce en sus ejecuciones (Giuseppetti, 2013: 24), y que acude a la isla continuamente.²⁸¹

La virtud del canto de las Delíades induce, según Giuseppetti (2013: 225-226), a ver en la Delos de Calímaco la realización de un nuevo θέλγειν, más aún si se tiene en cuenta que la navegación es una metáfora con la que se hace referencia a la poesía, especialmente en Píndaro (*Pítica* 11.39, *Nemea* 3.27 y 4.70). Calímaco pone en esta sección del *Himno* notable énfasis sobre la centralidad cultural de la isla, ahora objeto de una reverencia musical casi sagrada (πότνια περὶ βωμόν, v. 312; πολύβωμε πολύλλιτε, v. 316), pero gracias al intertexto homérico, implícitamente destaca también su centralidad poética (Giuseppetti, 2013: 226). El marinero desconocido puede entonces evocar al poeta, máxime si tenemos en cuenta que la calificación del extranjero anónimo como ξεῖνος ταλαπεῖριος parece evocar la figura del Odiseo homérico (Giuseppetti, 2013: 225).²⁸² Por otra parte, la designación de Odiseo como πολύαινος por las Sirenas (*Odisea* 12.184), que puede significar tanto “célebre” como “de muchos relatos”, es un epíteto exclusivo del héroe que lo caracteriza como el que usa historias para su éxito y supervivencia (Pucci, 1998: 2, 131-132), y que sin duda tiene vinculación con el pasaje de *Odisea* en que Alcínoo lo compara con un aedo:

ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἴσκομεν εἰσορόωντες
 ἠπεροπῆά τ' ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπον, οἷά τε πολλοὺς
 βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους
 ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο·
 σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφή ἐπέων, ἐνὶ δὲ φρένες ἐσθλαί,
 μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,
 πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.”

365

²⁸¹ En el *Peán* 8 de Píndaro, que canta al templo de Delfos que en bronce construyeron Hefesto y Atenea, y sobre cuyo frontón cantaban seis Celédones (Κηληδόνες, v. 71), “encantadoras”, que con su “dulce voz” (γλυκείας ὁπός, v. 75) hacían que los extranjeros, “maravillados” (ἀγασ[θ]έντες, v. 75) se consumieran allí, lejos de sus progenitores y esposas, lo que provocó que los hijos de Cronos, indignados, con un rayo abrieran la tierra y ocultaran la obra “sacratísima” (ιερώτατον, v. 74). Κηληδόνες se vincula con κηληθμός “embeleso, encantamiento”, que aparece en *Odisea* 11.334 (pasaje citado en la página siguiente) para expresar el efecto que produce en los feacios escuchar el relato de Odiseo.

²⁸² Odiseo se llama a sí mismo ξεῖνος ταλαπεῖριος ante Atenea, metamorfoseada en doncella feacia, en *Odisea* 7.24.

“Oh Odiseo, al verte no sospechamos que seas un impostor o un embustero, como muchos hombres que cría la oscura tierra, que dispersos por todas partes forjan mentiras que nadie lograría descubrir; tú das belleza a las palabras, tienes excelente ingenio, y como un aedo hábilmente hiciste el relato, los deplorables trabajos de todos los aqueos y de ti mismo” (*Odisea* 11.363-369).

Las palabras de Alcínoo tienen lugar poco después de que, en una pausa de su relato, los feacios quedaran en silencio, encantados por sus palabras: οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆ, /κηληθμῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκίοεντα “y ellos todos calladamente permanecieron en silencio, poseídos por el embeleso en el oscuro palacio” (*Odisea* 11.333-334). A continuación (*Odisea* 11.336-341) Arete, alabando la apariencia y juicio de su huésped, exhorta a los demás feacios a hacerle regalos (¿una alusión sutil al patronazgo?).²⁸³ El encantamiento que produce Odiseo con sus palabras es descrito por Eumeo a Penélope, cuando ella ordena llamarlo para interrogarlo sobre su esposo, a quien quizá ha visto, “pues parece que ha vagado por muchas tierras” (πολυπλάγκτω γὰρ ἔοικε, *Odisea* 13.511):

“εἰ γάρ τοι, βασίλεια, σιωπήσειαν Ἀχαιοί·
οἳ ὄ γε μυθεῖται, θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ.

.....

ὡς δ' ὅτ' ἀοιδὸν ἀνὴρ ποτιδέρκεται, ὅς τε θεῶν ἔξ
ἀείδη δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
τοῦ δ' ἄμοτον μεμάασιν ἀκουέμεν, ὀππότε' ἀείδη·
ὦς ἐμὲ κείνος ἔθελγε παρήμενος ἐν μεγάροισι.

520

“Ojalá se callaran los aqueos, oh reina, pues cuenta tales cosas, que encantaría tu corazón... Como se contempla al varón aedo, que instruido por los dioses, canta a los mortales deleitosos relatos, y ellos continuamente están deseosos de escucharlo, siempre que canta; así me tenía encantado mientras permanecía en mi cabaña” (*Odisea*, 17.513-514 y 518-521).

Odiseo se asemeja a un aedo; él tiene el poder de encantar con sus palabras, como lo tiene el cantor que ha sido instruido por las Musas mismas o por Apolo. También lo tienen las Delíades, cuyo μέλος es modelo de las celebraciones que desde el nacimiento del dios animan la isla (Giuseppetti, 2013: 226); al final de la parte del *Himno* que recoge las festividades y rituales, aparece el marinero ignoto que evoca al poeta, el navegante que

²⁸³ Sin embargo, para lograr su cometido, Odiseo pronto estará en Ítaca contando relatos fingidos, haciéndose pasar por cretense; los cretenses, según el *Himno a Zeus* “siempre mienten” Κρηῆτες ἀεὶ ψεύδονται (v. 8). Cf. § 2.1, § 2.2.4.2.1 y § 2.2.5.2 del *Himno a Zeus*.

nunca deja de detenerse en ella, y que también, como los cantos, las islas y los participantes del culto, gira en torno a su altar (lo que equivale a decir, en torno a ella).

2.2.6 El coro

La imagen del coro, o mejor, del círculo, es una constante en el *Himno*. Al describir la isla en los primeros versos se dice que el mar “gira a su alrededor” ὁ δ' ἀμφὶ ἐ πούλυς ἐλίσσω (v. 13). El verbo ἐλίσσω vuelve a aparecer en otras partes del *Himno*: en el v. 105 refiere la huída del Peneo a través del valle de Tempe “serpenteando” φεῦγε δὲ καὶ Πηνειὸς ἐλίσσόμενος διὰ Τεμπέων;²⁸⁴ en el v. 263, describe la crecida del Inopo al nacer Apolo “con oro rebosaba el profundo Inopo remolineante” χρυσῶ δὲ πλήμυρε βαθὺς Ἴνωπὸς ἐλιχθεῖς. En estos dos últimos ejemplos se representa el movimiento de los remolinos de los ríos, aunque en circunstancias distintas: el Peneo remolinea en su fuga, el Inopo remolinea en creciente, y rebosante de oro. Finalmente aparece también en el v. 321, para describir el rito de los navegantes que se detienen en la isla, y no se van “antes de haber dado la vuelta en torno a tu gran altar” πρὶν μέγαν ἢ σέο βωμὸν...ἐλίξαι. En el v. 13 era el mar el que giraba en torno a la isla “ventosa” (ἠνεμόεσσα, v. 11) y solitaria, ya que es “más accesible para las gaviotas que para los caballos” αἰθυίης καὶ μᾶλλον ἐπίδρομος ἥπερ ἵπποις (v. 12); en el v. 321, ningún marinero deja de detenerse, y no se niega a girar en torno al altar de Delos, “golpeado por ráfagas” ὑπὸ πλεγγῆσιν...ρήσσομενον (vv. 321-322). ἐλίσσειν significa “girar, dar vueltas”, pero también “danzar alrededor” o “danzar en un círculo”, y junto con otros verbos como ὀρχεῖσθαι “saltar y danzar” y μέλπεσθαι “cantar y danzar al mismo tiempo”, es usado para la *performance* coral (Calame, 2001: 20).

Hay un motivo circular en el *Himno* que imita el movimiento cíclico de las distintas celebraciones reservadas a Delos; de esa forma la composición crea las condiciones de regocijo de la isla. Desde que Apolo nace, no deja de ser objeto de cultos que la ubican en medio de un coro: además de que Apolo la protege constantemente como una muralla (σε...ἀμφιβέβηκεν, v. 27), en el momento del nacimiento los cisnes la rodean siete veces, κύκνοι δὲ ἴθεοῦ μέλλοντος ἀοιδοί†...ἐκυκλώσαντο...ἐβδομάκις περὶ Δῆλον “y los cisnes,

²⁸⁴ Es posible que el Peneo, que remolinea en su fuga, esté evocando aquí el *Himno Homérico a Apolo* 21, donde el cisne, que canta junto al “voraginoso río Peneo” ποταμὸν πάρα δινήεντα /Πηνειόν (vv. 2-3), es comparado con el poeta que canta a Febo.

aedos del dios futuro...dieron la vuelta...siete veces en torno a Delos” vv. 249-251 (Vamvouri Ruffy, 2004: 111). No solo llegan primicias y coros de todas las ciudades (vv. 278-282), los cantos (que “numerosos corren en torno” a ella πολέες...περιτροχόωσιν ἄοιδαί, v. 28) y los coros nunca dejan de sonar en la isla (vv. 302-306), como el de Teseo, que junto con los jóvenes atenienses bailó en coro la danza de *géranos* alrededor del altar de Delos σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ /κύκλιον ὠρχήσαντο, χοροῦ δ' ἠγήσατο Θησεύς “en torno de tu altar, al levantarse la cítara bailaron en círculo, y Teseo lideraba el coro” (vv. 312-313). Y ningún navegante deja de detenerse para dar una vuelta ritual en torno de ese mismo altar: οὐ πάλιν αὐτίς ἔβησαν, /πρὶν μέγαν ἢ σέο βωμὸν...ἐλίξαι (vv. 320-321). Además del movimiento circular ligado al culto, señala también una cierta organización topográfica: en ella se encuentra el famoso “lago circular” τροχόεσσα...λίμνη (v. 261), y no solo el mar gira a su alrededor (v. 13), también las islas que la rodean περιναίετε...νῆσοι (“islas que me rodeáis”, v. 267), “como un coro” ὡς χορόν (v. 301).²⁸⁵ En ese coro, ella es el centro (como lo es su altar en el centro de los coros y celebraciones), y por eso es llamada “hogar de las islas” ἰστίη...νήσων (v. 325). También Hestia está ubicada en el centro del hogar doméstico donde es constantemente honrada.²⁸⁶

En el coro de islas que la rodean, ella desempeña el rol de ἔξαρχος (v. 18), posición privilegiada y noble. En los coros de jóvenes mujeres la persona que estaba en el centro y desempeñaba ese rol sobrepasaba a las demás en belleza, madurez o posición social. Servía como modelo de conducta para sus compañeras, y conducía el grupo ayudada frecuentemente por el compositor de los cantos que el coro interpretaba.²⁸⁷ El coro tenía la función educativa de preparar a sus participantes en la música y la danza, y de formar futuros ciudadanos; y estaba íntimamente vinculado con la iniciación tribal.²⁸⁸ Sus integrantes, las jóvenes coreutas, aprendían en el coro cuanto necesitaban para integrarse finalmente a la comunidad. Por consiguiente, la función del coro era suministrar miembros a la sociedad para perpetuarla, y por lo tanto, una función civilizadora, que era ejercida

²⁸⁵ Lo que está relacionado con el nombre mismo de las Cícladas (véase § 2.2.5.1 y n. 216 de este capítulo).

²⁸⁶ Ver *infra*, § 2.3.1.

²⁸⁷ El poeta era el intermediario entre la sociedad y los miembros del coro; él comunicaba el patrimonio cultural de la comunidad cívica a los jóvenes coreutas, a través de sus canciones y danzas; y ejercía de esa forma la función de perpetuar el acervo cultural de la comunidad. Cf. § 2.6 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

²⁸⁸ Esa función educativa del coro era llamada ἐγκύκλιος παιδεία (Calame, 2001: 224 y n. 66). Para la función pedagógica del coro, cf. Calame (2001: 221-264).

sobre todo por su líder. Delos asume la función de ἔξαρχος luego de haber atravesado ella misma su rito de iniciación en tres fases: separación violenta de su entorno (Asteria huye de Zeus), fase de marginalidad y aislamiento en un medio salvaje (vaga solitaria y libremente por el mar) y la tercera fase, de reintegración, en que se incorpora al grupo de islas, ahora como líder, y cambia su nombre a Delos “visible, significativa”. Su estatus ha cambiado de tal forma que la que no tenía antes ni siquiera visibilidad (ἄδηλος, v. 53), se convierte en centro de todas las celebraciones, y formadora y origen de todos los coros. Aún más, se convierte en el origen mismo de la música, al tener lugar en ella el nacimiento de Apolo. Delos es el único lugar que acepta recibir el nacimiento de Apolo, pero en el *Himno* deviene, como por su natural predisposición, el lugar del cual se deriva toda forma de canto poético (Giuseppetti, 2013: 229).²⁸⁹

Según Calame (2001: 107-108) hay una vinculación muy importante de la festividad de *Delia-Apollonia* con los ritos de pasaje: el *aítion* del festival incluye la leyenda de las vírgenes Hiperbóreas y las primicias que ellas trajeron “las primeras” (πρῶται, v. 291). El rito delio de la ofrenda de cabello es claramente un ritual de pasaje y permite una interpretación global del festival, ya que el rito forma parte de la *Delia*. La consagración de los primeros frutos al comienzo de la primavera sugiere el pasaje de una estación muerta a una nueva; y el culto, celebrado por adolescentes en honor de las vírgenes Hiperbóreas, que trajeron por primera vez las primicias a Delos, refiere a la *kourotrophía* y a la preparación para el matrimonio. Por ello la festividad encarnaba un gran festival estacional de propiciación para el crecimiento de niños y adolescentes, evidenciado aún más por la leyenda de la expedición de Teseo, que tenía también un valor iniciatorio. El festival probablemente representaba un ritual de renovación para toda la región, y tocaba sin duda varios aspectos de la vida social (Calame, 2001: 108-109). Delos, por lo tanto, no sólo era la isla de la danza adolescente, sino también su metáfora. Su posición central en las Cícladas es asociada con la imagen del círculo coral, y en ella los cantos y los coros nunca terminan. Además de la danza coral circular, la cualidad de nodriza de Delos, que protegió su nacimiento y su crecimiento (ἀγιωτάτη...Ἀπόλλωνος κουροτρόφος, vv. 275-276) es la razón por la que recibe las primicias y coros de todas las ciudades. Hay una estrecha

²⁸⁹ En esta función de líder del coro y origen del canto poético se asemeja a Ártemis, líder de coros y musa en el *Himno a Ártemis* (ver § 2.2.1.4 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*).

relación entre el carácter educador de Apolo y el de la isla que cuidó de su nacimiento (Calame, 2001: 109).

Los ritos de pasaje mencionados en el *Himno* en relación con las vírgenes Hiperbóreas, que llevan a cabo doncellas y muchachos en la isla (vv. 296-299), se vinculan estrechamente con el rito de pasaje que Asteria misma ha experimentado (relacionado a su vez con el salto de Teseo), mientras que los cantos y coros que los jóvenes ejecutan permanentemente en ella (vv. 301-306), la danza que instituyera Teseo con sus compañeros atenienses (v. 312-313), y el ritual de los marineros en torno al altar (v. 316-323), se funden en un coro infinito que gira en torno a Delos. Por eso le corresponde el puesto de honor, y “no es reprehensible que se diga que está entre las primeras” οὐ νεμεσητὸν ἐνὶ πρώτῃσι λέγεσθαι (v. 16).

2.3 Saludo final y cierre

ἰστίη ὧ̃ νήσων εὐέστιε, χαῖρε μὲν αὐτή, 325
χαίροι δ' Ἀπόλλων τε καὶ ἦν ἐλοχεύσατο Λητώ.

¡Oh próspero hogar de las islas, salud a ti y salud a Apolo y a la que dio a luz Leto! (*Himno a Delos*, vv. 325-326)

El saludo final, que cierra el *Himno*, se dirige a Delos como ἰστίη “hogar” o centro de las islas, posiblemente, según Stephens (2015: 232), del imperio ptolemaico en un sentido más amplio. ἰστίη aparece en el mismo lugar en el que ocurre más veces en Homero (*Odisea* 14.159, 17.156, 19.304, 20.231),²⁹⁰ pero con un fenómeno de *correption* que se produce también en el v. 22 del *Himno Homérico a Afrodita* 5 Ἴστίη, ἦν..... (Giuseppetti, 2013: 108). La palabra εὐέστιε “próspero” (v. 325) es posiblemente una acuñación de Calímaco. *LSJ* (s.v.) la deriva de εὐεστώ “prosperidad, bienestar”, que aparece, por ejemplo, en Esquilo, *Agamenón* v. 647: πρὸς χαίρουσαν εὐεστοῖ πόλιν “a una ciudad feliz y próspera”. El uso de optativo para el saludo en χαίροι (v. 326) tiene un precedente en el v. 165 del

²⁹⁰ En todos estos pasajes se pone por testigos a Zeus en primer lugar y finalmente al “hogar del irreprochable Odiseo” de que la llegada del héroe está próxima: ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ξενίη τε τράπεζα /ἰστίη τ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος, ἦν ἀφικάνω· “sépanlo ahora Zeus el primero entre los dioses, la mesa hospitalaria y el hogar de Odiseo irreprochable, al que llego” (*Odisea* 14.159).

vasto, desde el ámbito doméstico,²⁹¹ hasta el hogar común, custodiado en el *bouleuterion* o en el pritaneo, esencial para la existencia de la ciudad. El hogar, símbolo de inmovilidad, pureza y centralidad, sintetiza las características de la protagonista del *Himno*, también pura y casta por su decisión de rechazar a Zeus, e inmóvil y centro de un círculo de islas desde el nacimiento de Apolo. La isla se instala en el centro cultural del universo calimaqueo, y su fijación determina una estabilidad más general porque pone término al vagar (πλάζεσθαι) mencionado en la composición (πλαζομένη πελάγεσσι, v. 192, y ἔσσομαι οὐκέτι πλαγκτή, v. 273).²⁹² La peregrinación de Leto, como la de Asteria, tiene también fin, y cesa también la fuga caótica de los lugares por la amenaza de Hera. Todas las ciudades envían coros y primicias al “hogar” delio, que parece representar una contraparte helenística de la más tradicional ἑστία délfica (Giuseppetti, 2013: 222-223). El movimiento representado en el *Himno* pasa así de ser “centrífugo” a ser “centrípeto”. Por otra parte, al ser llamada ἰστίη...εὐέστιε “hogar...próspero” (*Himno a Delos*, v. 325) se reconduce la prosperidad del santuario a su centralidad simbólica en las Cícladas y en el horizonte cultural. La asociación entre centralidad espacial y prosperidad es el aspecto primario que caracteriza, en el *Himno Homérico a Afrodita*, el γέρας ἀντὶ γάμοιο (v. 29) de Hestia, que “se sienta en el centro de la casa, recibiendo pingües ofrendas” (v. 30). Tales asociaciones están de acuerdo con la compleja y sugestiva imaginaria circular trazada en el poema sobre todo a partir de la fijación de Asteria en las aguas y del nacimiento de Apolo (Giuseppetti, 2013: 108).

2.3.2 Un nuevo centro

Hestia, la representación divina del centro, es tradicionalmente asociada con Delfos.²⁹³ Su lugar en ese santuario como diosa del hogar se explica por la visión de Delfos como hogar

²⁹¹ En el ritual de la *Anfidromia* establece que el niño a los siete días de nacido sea llevado en torno del hogar doméstico, para ligarlo al hogar de su padre. Es el Παῖς ἀφ’ ἑστίας (“el niño salido del hogar”) que une estrechamente la imagen del Hogar y del Niño (Vernant, 1983: 145).

²⁹² Según Giuseppetti (2013: 222, n. 77) el verbo es frecuentemente asociado a Odiseo (*Odisea* 1.2, 8.573-574, 15.382, etc.) y expresa un indicio de desfavor divino. En el caso de Asteria eso es evidente por la invisibilidad, la insignificancia y hasta el desprecio que la acompañan antes del nacimiento de Apolo, cuando vaga por el ponto.

²⁹³ Así se ve en Esquilo, *Agamenón* v. 1056 ἑστία μεσόμαλος “hogar central”; *Euménides* v. 166 γᾶς ὀμφαλὸν “ombbligo de la tierra”; Sófocles, *Edipo Rey* v. 965 Πυθόμαντις ἑστία “el hogar profético en Pito”; *Edipo en Colono* v. 413 δελφικῆς ἀφ’ ἑστίας “desde el hogar délfico”; Eurípides, *Andrómaca* v. 1066 πυθικὴν πρὸς ἑστίαν “hacia el hogar pítico”.

central del mundo (Furley & Bremer, 2001: 117). En el *Himno Homérico a Hestia* 24 ella aparece como guardiana de Delfos:

Ἔστίη, ἧ τε ἄνακτος Ἀπόλλωνος ἐκάτοιο
 Πυθοῖ ἐν ἠγαθέη ἱερὸν δόμον ἀμφοπολεύεις,
 αἰεὶ σῶν πλοκάμων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον·
 ἔρχεο τόνδ' ἀνὰ οἶκον, ἐπέρχεο θυμὸν ἔχουσα
 σὺν Διὶ μητιόεντι· χάριν δ' ἅμ' ὄπασσον αἰοιδῆ.

5

Hestia, que del soberano Apolo que hiera de lejos en Pito muy sagrada cuidas la sacra morada, siempre de tus bucles se destila húmedo aceite; ven a esta casa, ven teniendo un mismo ánimo con Zeus prudente; y otorga gracia junto al canto (*Himno Homérico a Hestia* 24).

El aceite que destila el cabello de la diosa estaría vinculado con el *ómphalos* de Delfos que, según Pausanias 10.24.5, era ungido con aceite fresco cada día, y decorado con tiras de lana en cada festival de los dioses. Según Hesíodo, *Teogonía*, vv. 498-500, la piedra del *ómphalos* era la que Cronos tragó en lugar de Zeus y luego regurgitó, y fue consagrada luego por este: τὸν μὲν Ζεὺς στήριξε κατὰ χθονὸς εὐρυοδείης / Πυθοῖ ἐν ἠγαθέη, γυάλους ὕπο Παρνησσοῖο, / σῆμ' ἔμεν ἐξοπῖσω, θαῦμα θνητοῖσι βροτοῖσι. “Zeus la estableció en la tierra de anchos caminos, en Pito sagrada, en los valles bajo el Parnaso, para ser señal en lo sucesivo, maravilla para los hombres mortales.” Hestia entonces estaba unida con dos rasgos prominentes de la topografía sagrada de Delfos: el *ómphalos* mismo, y la “roca de Cronos”. Las piedras erigidas podrían ser una forma primitiva de hogar o altar en donde podía encenderse fuego y quemarse ofrendas a los dioses. Hestia era la diosa, no del fuego, sino del complejo espacial necesario para encender fuego y cocinar comida o quemar ofrendas (Furley & Bremer, 2001: 1.117-118). En Delfos tenía una vinculación estrecha con la tríada Apolo – Ártemis – Leto, ya que el juramento anfitriónico la mencionaba junto a estos tres dioses como testigos y sancionadores del mismo (Furley & Bremer, 2001: 1.118, n. 84).

La asociación de Hestia con el santuario délfico también figura en un himno cultural epigráfico, el *Himno a Hestia* de Aristónoo, datado en el tercer cuarto del siglo IV a. C.:

Ἱερὰν ἱερῶν ἄνασσαν
 Ἔστίαν ὑμνήσομεν, ἧ καὶ Ὀλυμπον
 καὶ μυχὸν γαίης μεσόμφαλον αἰεὶ
 Πυθίαν τε δάφναν κατέχουσα
 ναὸν ἀν' ὑψίπυλον Φοίβου χορεύεις
 τερπομένα τριπόδων θεσπίσμασι,
 καὶ χρυσέαν φόρμιγγ' Ἀπόλλων

5

ὀπηνίκ' ἄν ἐπτάτονον
 κρέκων μετὰ σοῦ θαλιάζον-
 τας θεοῦς ὕμνοισιν αὔξει. 10
 Χαῖρε Κρόνου θύγατερ
 καὶ Ῥέας, μούνα πυρὸς ἀμφιέπουσα
 βωμοῦς ἀθανάτων ἐριτίμους,
 Ἐστία, δίδου δ' ἀμοιβὰς
 ἐξ ὀσίων πολὺν ἡμᾶς 15
 ὄλβον ἔχοντας ἀεὶ λιπαρόθρονον
 ἀμφὶ σὺν θυμέλαν χορεύειν.

A la sagrada señora de los sacrificios, a Hestia, cantaremos, que habitando siempre el Olimpo y el hueco central de la tierra y el laurel pitio, en torno del altísimo templo de Apolo danzas en coro, regocijándote con oráculos del trípode y cuando Apolo tocando la forminge áurea de siete tonos glorifica junto contigo con himnos a los dioses festivos. Salve, hija de Cronos y de Rea, que sola con fuego proteges los preciados altares de los inmortales, Hestia, danos retribución de lo sagrado, con gran bienestar siempre para danzar en coro en torno de tu altar, de brillante trono (Aristónoo, *Himno a Hestia*).

En esta composición aparecen una serie de ideas significativas que la acercan al *Himno a Delos*. El *Himno a Hestia* comienza con la calificación *ιεράν* (“sagrada”, v. 1) aplicada a la diosa, en forma bastante similar al inicio del *Himno a Delos*, que principia con *τὴν ἱερὴν* dedicada a la deidad, cuyo nombre aparece en primer lugar en el verso 2 (*Δῆλον*), como sucede también en el himno cultural con *Ἐστίαν*.

En este himno Hestia “ocupa”, “tiene por derecho” (*κατέχουσα* v. 4) el “Olimpo, el hueco central de la tierra y el laurel pitio” (*Ὀλυμπον /καὶ μυχὸν γαίης μεσόμφαλον... /Πυθίαν τε δάφναν*, vv. 2-4) lo que constituiría un *axis mundi* que va del Olimpo al santuario pítico que está en el centro de la tierra, lugares ambos entre los cuales se mueve Hestia en la celebración.²⁹⁴ En los vv. 12-13 del *Himno a Hestia* se describe a la diosa del altar

²⁹⁴ El *Epinicio* 14b de Baquilides, dedicado a Aristóteles de Larisa, comienza con una invocación a Hestia:

[Ἐστία χρυ]σόθρο[v', εὐδό-]
 [ξων Ἀ]γαθοκ[λεαδᾶν ἄτ' ἀφνε[ῶν]]
 [ἀνδρῶν] μέγα[v ὄλβον ἀέξεις]
 [ἡμένα] μέσαι[ς ἀγυαῖς]
 [Πηνεῖδ]v ἀμφ' [ε]ῦώδεα Θεσσα[λία[ς]] 5
 [μηλοτρόφου] ἐν γυάλοις·
 [κεῖθεν καὶ Ἀρις]τοτέλης
 Κ[ίρραν πρὸς εὐθαλ]ία [μο]λῶν
 δις στεφανώσατο Λαρί-
 σα[ς ἀ]ναξίππου χάριν [] 10

“Hestia de áureo trono, que acrecientas la gran dicha de los honrados Agatocléadas, ricos varones, sentada en medio de la ciudad, en torno al fragante Peneo, en las cañadas de Tesalia criadora de ovejas; de allí también Aristóteles, luego de llegar a la bien florida Cirra, dos veces fue coronado para gloria de Larisa señora de caballos...”

atendiendo los altares de los otros dioses: μούνα πυρὸς ἀμφιέπουσα /βωμοὺς ἀθανάτων ἐριτίμους “sola con fuego proteges los preciados altares de los inmortales.” Es sabido que un fuego permanente se mantenía encendido en Delfos, del cual se llevaba fuego puro a los altares de los otros dioses.²⁹⁵

La idea más destacada es la de la danza: la de la diosa en torno al templo (ναὸν ἄν' ὑψίπυλον Φοῖβου χορεύεις, “en torno del altísimo templo de Apolo danzas en coro” v. 5) y la de los que le rinden culto en torno a su altar (ἀμφὶ σὰν θυμέλαν χορεύειν, “para danzar en coro en torno de tu altar”, v. 17). Con la repetición del verbo χορεύειν en ambos versos se logra la identificación entre la adoración humana de la deidad y la actividad favorita o típica de esa divinidad. El placer que la diosa obtiene en esta forma de veneración es además destacado por su regocijo con los oráculos, y cuando se une a Apolo al cantar himnos a los dioses con la forminge: el culto humano imita el precedente divino (Furley & Bremer, 2001: 41).²⁹⁶ La escena de Hestia y Apolo cantando himnos a los “dioses festivos” θαλιάζοντας θεοὺς (vv. 9-10) evoca los vv. 186-206 del *Himno Homérico a Apolo 3*, en que el dios deja Delfos y se dirige al Olimpo, donde junto con las Musas con el canto y la cítara celebran los dones inmortales de los dioses y los padecimientos de los mortales, mientras las diosas danzan y los dioses juegan. La “forminge áurea de siete tonos” χρυσέαν φόρμιγγ'...ἐπτάτονον (vv. 7-8) nos recuerda las siete cuerdas que Apolo puso en la lira en memoria de las siete vueltas de los cisnes al momento de su nacimiento (*Himno a Delos*, vv. 253-254). La danza en coro (χορεύειν) alude a Eurípides, *Ión* vv. 461-464, donde el coro convoca a Atenea a venir a Delfos: “allí el hogar de Febo en el centro umbilical de la tierra, junto al trípode rodeado de coros, pronuncia sus oráculos” Φοιβήιος ἔνθα γᾶς / μεσόμφαλος ἐστία/ παρὰ χορευομένωι τρίποδι / μαντεύματα κραίνει; este texto seguramente ha influido el *Himno* de Aristónoo (Furley & Bremer, 2001: 1.117).

Es llamativo que Hestia, que generalmente no aparece como personificación divina, y con su carácter fijo e inmutable, se muestre en esta composición danzando. Es posible que la danza de Hestia en torno del santuario de Apolo y sobre todo la de los celebrantes humanos

Según Furley & Bremer (2001: 2.39) ambas composiciones se asemejan; la posición central de Hestia en Peneo se compara con el énfasis que pone Aristónoo en la posición central de la diosa en Delfos.

²⁹⁵ Plutarco, *Vida de Aristides* 20.4, describe la transferencia de fuego puro desde Delfos a los hogares del resto de Grecia contaminados por la presencia persa. Cf. Furley & Bremer (2001: 2.44 y n. 4).

²⁹⁶ Para la vinculación del carácter profético de Apolo con su patronazgo de la música y el canto, cf. Farnell (1907: 4.244-246).

en torno del altar, con la que termina el *Himno a Hestia*, se vinculen con el *Himno a Delos*, especialmente en el cierre, en que los coros rodean su altar (πότνια, σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ /κύκλιον ὠρχήσαντο, χοροῦ δ' ἠγήσατο Θησεύς “soberana, en torno de tu altar, al levantarse la cítara bailaron en círculo, y Teseo lideraba el coro”, vv. 312-313; Ἀστερίη πολὺβωμε πολὺλλιτε...πρὶν μέγαν ἢ σέο βωμὸν...ἐλίξαι “Asteria de muchos altares, muy invocada... antes de haber dado la vuelta en torno a tu gran altar”, vv. 316 y 321) y en el saludo final ἰστίη ὧ νήσων εὐέστιε (“oh próspero hogar de las islas” v. 325) que remite al coro de islas en torno a Delos de los vv. 300-301: Ἀστερίη θυόεσσα, σὲ μὲν περὶ τ' ἀμφὶ τε νῆσοι /κύκλον ἐποίησαντο καὶ ὡς χορὸν ἀμφεβάλλοντο (“Asteria, perfumada de incienso en torno a ti y a tu lado las islas hacen un círculo y te rodean como un coro”). El adjetivo θυόεσσα “perfumada de incienso” es usado frecuentemente para los altares (Píndaro, Fr. 75.3 y *Peán* 3.8; Eurípides, *Trojanas* v. 1061),²⁹⁷ y Delos misma es llamada ἰστίη (v. 325) “hogar”, pero también “altar” (*LSJ*: s.v.). Hay una vinculación estrecha entre canto, danza, celebración y culto en el *Himno a Hestia* que se reproduce en el *Himno a Delos* con más énfasis y complejidad, atribuyendo a Delos centralidad cultural, musical y poética.

La identificación de Delos con Hestia (asociada tradicionalmente con Delfos) que efectúa Calímaco hace que el centro del mundo se traslade del santuario pítico a Delos. Hay en el *Himno* una intencionalidad evidente de relegar Delfos a un segundo plano; la constante exaltación de Delos es en detrimento del santuario al que está dedicada la extensa segunda parte del *Himno Homérico a Apolo* 3.²⁹⁸ El nombre de Delfos no es pronunciado en ningún momento; en la primera profecía de Apolo el dios se refiere a él como “asiento trípode de Pitón” (Πυθῶνι...τριποδήϊος ἔδρη, v. 90), y dado que ese santuario aún no existe (aún está dominado por fuerzas ctónicas, vv. 89-93) hay una primacía de Delos respecto de los demás santuarios apolíneos, especialmente Delfos. Tampoco es mencionado por su nombre en la segunda profecía del dios, sino solo aludido como “mis trípodes” (τριπόδεσσιν ἐμεῖο, v. 182).

²⁹⁷ Ver § 2.2.5.3 y n. 239 de este capítulo.

²⁹⁸ Ver, por ejemplo, la equiparación de Delos con Éfeso en § 2.2.1 de este capítulo. En el *Himno a Ártemis*, v. 250, hay una comparación entre Éfeso y Pito que resulta desfavorable a esta última. Véase § 2.2.2.3.3 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

La relevancia cósmica y política desarrollada en la metáfora del hogar en la época tardo arcaica es recuperada en la composición alejandrina para llegar a ser parte de una nueva concepción del cosmos, donde los Lágidas son impuestos como figuras divinas que, como la isla natal de Apolo, extienden su influencia al mundo entero. La unidad de ese cosmos se percibe justo en el evento teogónico, cuando la crecida del Inopo en el momento del nacimiento evoca la simbólica coincidencia con la crecida del Nilo en Egipto (Giuseppetti, 2013: 223 y n. 79). Delos y Egipto están unidas por sus ríos y por sus dioses: Apolo y Ptolomeo.

Delos se convierte ahora en centro del mundo, un nuevo ὀμφαλός, adonde confluyen las ofrendas y los coros desde todas las ciudades del mundo conocido (vv. 278-282). Los confines del mundo se amplían; ya no se limitan a la cuenca del Egeo, y el horizonte universal se extiende simbólicamente en todas direcciones. La forma en que es descrita la topografía sagrada que gira en torno de Delos, con una extensión que parece infinita, es quizá análoga al reino de Filadelfo (vv. 166-170) (Giuseppetti, 2013: 231-232). El centro del mundo ha migrado desde Grecia continental al sur, hacia el centro de las Cícladas, ubicándose en un punto estratégico políticamente para los Ptolomeos,²⁹⁹ aproximándose también a otro punto central: Alejandría, centro del imperio mediterráneo ptolemaico.³⁰⁰

El imperio Ptolemaico en el siglo III a.C. era esencialmente un poder marítimo hegemónico activo en todo el este del Mediterráneo y el Egeo. En él, los Ptolomeos lograron su cometido de diseñar a su capital como un microcosmos simbólico. En Alejandría se atesoraban objetos y conocimiento de todo el mundo en jardines zoológicos y botánicos, el Museo y la Biblioteca; y la ciudad estaba literalmente en el centro del imperio Ptolemaico mediterráneo, ya que en circunstancias climáticas favorables era igualmente fácil y rápido llegar tanto a Levante como al Mediterráneo. Incluso luego de la desaparición de los Ptolomeos podía aún decirse que Alejandría estaba situada “en el centro unificador de toda la tierra, incluso de sus naciones más lejanas, como si toda la ciudad fuera un ágora, que trae a todos los hombres a un solo lugar y los muestra recíprocamente haciendo de ellos una sola raza” *κεῖται γὰρ ἐν συνδέσμῳ τινὶ τῆς ὅλης γῆς καὶ τῶν πλεῖστον ἀπωκισμένων ἔθνῶν, ὥσπερ ἀγορὰ μιᾶς πόλεως εἰς ταὐτὸ ξυνάγουσα πάντας καὶ δεικνύουσα τε ἀλλήλοις καὶ*

²⁹⁹ Como ya hemos dicho (n. 1 de este capítulo) Delos era el centro de la Liga Nesiótica (es decir, de los Insulares), que cayó bajo influencia ptolemaica desde 286 a.C.

³⁰⁰ Para este traslado del ὀμφαλός del universo griego al sur, cf. Acosta-Hughes & Stephens (2012: 152).

καθ' ὅσον οἶόν τε ὁμοφύλους ποιοῦσα (Dión Crisóstomo, *Orationes*, 32.36) (Strootman, 2014: 329).

La conceptualización del mundo civilizado como un solo imperio, que se remontaba al tercer milenio en las monarquías del Cercano Oriente, apelaba a una creencia común, una cierta clase de fe en un gran rey legítimo cuya presencia tuviera alguna conexión con el orden divinamente dispuesto del universo. La presencia de un gobernante del mundo en el centro de la civilización era una condición esencial para la paz, el orden y la prosperidad. Después de Alejandro, la doctrina de que la *oikouménē* debería ser una unidad bajo el gobierno de un solo rey que asegurara la paz y la prosperidad, continuaba siendo un elemento núcleo en las ideologías imperiales de los Ptolomeos, así como en la de los Seléucidas (Strootman, 2014: 336). Esto se condice en el *Himno* con el encomio a Ptolomeo Filadelfo en la segunda profecía de Apolo, donde este le atribuye categoría divina (θεὸς ἄλλος, v. 165) y comparte con el dios la misión de luchar contra el caos e instaurar el cosmos.

2.3.3 La nueva tierra hiperbórea

La secuencia de ritos y festividades que se suceden en la isla luego del nacimiento de Apolo no es solo un apéndice erudito, sino que representa la metamorfosis de la isla en una tierra próspera y feliz. Santuario predilecto de Apolo, en ella no hay ni muerte ni guerra, las danzas y cantos se suceden incansablemente y de todas las regiones llegan ofrendas en homenaje al hogar del Egeo: Delos es una nueva tierra hiperbórea. La llegada de las primicias agrícolas compensa la modestia de sus recursos naturales, descritos en la primera parte del *Himno* (vv. 11-15), y los vv. 283-284 del mismo, que describen las ofrendas (“la caña del trigo y las sagradas gavillas de espigas” καλάμην τε καὶ ἱερὰ δράγματα...ἄσταχύων) son casi idénticos a los vv. 19-20 del *Himno a Deméter*, que relatan el don de la agricultura de Deméter a la humanidad;³⁰¹ de esta forma, los ἱερὰ de Delos son un don primigenio para el santuario pero también para todos los mortales (Giuseppetti, 2013: 241).³⁰²

³⁰¹ Ver *supra*, § 2.2.5.1.

³⁰² La isla en el siglo III a.C., además, era un importante centro de almacenamiento del grano (Giuseppetti, 2013: 241).

Las evocaciones textuales del *Himno* unen los rasgos idealizantes que ya en la lírica clásica connotan el mito hiperbóreo, pero también el panegírico de las islas y la Edad de Oro de Hesíodo, en un modelo de perfección cultural.³⁰³ La denominación de Delos como “nodriza de jóvenes” (κουροτρόφος) en el v. 276, a la vez que constituye una referencia anular al exordio (v. 2), implica una referencia al distanciamiento de la isla de los efectos de la guerra y de la muerte, y a la prosperidad que obtiene. En Hesíodo, *Trabajos y Días*, vv. 228 la Paz (εἰρήνη) es llamada κουροτρόφος (v. 228) y es una característica de la ciudad de los justos acompañada del florecimiento de la naturaleza en todos sus aspectos, desde el nacimiento de “hijos similares a sus padres” (v. 235) a la abundancia de los cultivos y de los ganados. En el *Himno a Delos* κουροτρόφος no se refiere únicamente a la relación entre el dios y la ninfa-isla nodriza, sino a la identidad profunda de la isla-santuario, ajena a conflictos y muerte, refulgente de oro (vv. 260-264), meta de primicias y coros enviados desde remotas regiones de los Hiperbóreos (vv. 281-295), próspera y siempre de fiesta. En más de un aspecto reitera el ideal utópico y de dicha tradicionalmente encarnado por zonas remotas y fantásticas en los confines del mundo conocido. Muchas veces se trata de islas, como las νῆσοι μακάρων (*Trabajos y días*, vv. 166-173; Píndaro, *Olímpica* 2.61-80), la isla de las Hespérides (cf. Estesícoro *SLG* 8.2 θ]εῶν περικαλλέ[αν ν]ῆσον), o Siria, “sobre Ortigia” (*Odisea* 15.403-411); otras veces de los Hiperbóreos mismos (Píndaro, *Pítica* 10.29-44); además de la representación de Delos como meta ideal para evadir un presente angustioso en Eurípides.³⁰⁴ La existencia ideal en festividad y sin vejez en Delos tiene su precedente en el *Himno Homérico a Apolo* 3:

φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρωσ ἔμμεναι αἰεὶ
ὃς τότε ἐπαντιάσει' ὅτ' Ἰάονες ἀθροοὶ εἶεν·
πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν
ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας
νῆας τ' ὠκείας ἠδ' αὐτῶν κτήματα πολλὰ.

155

Diría que estos inmortales y sin vejez son siempre, quien entonces se encontrase cuando los jonios están reunidos; pues de todos vería la gracia, y deleitaría su ánimo al contemplar los hombres y las mujeres de bella cintura, y naves veloces y sus muchas riquezas (*Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 151-155).

³⁰³ Cf. Giuseppetti (2013: 241-242).

³⁰⁴ Véase § 2.2.4.3.2 y n. 194 de este capítulo.

Calímaco también representa en Delos una tierra ideal, con una existencia libre de sufrimientos y en permanente regocijo y fiesta. En su representación la vinculación con el Egipto de Ptolomeo es poderosa:

Nella galleria di riti e cerimonie che conclude il carne Callimaco ha compiuto la lode della sua “nuova” Delo, terra ideale ma non remota, giacché connessa prodigiosamente all’Egitto del poeta e del suo sovrano (Giuseppetti, 2013: 243).

No es menor en esa vinculación el rol de “dios salvador” en lucha contra el caos que asume Ptolomeo en la segunda profecía de Apolo. Para que el cosmos exista en paz y prosperidad, debe hacerse primero la guerra contra el caos, que debe ser derrotado para asegurar el orden. Un motivo común en la ideología real helenística es la presentación del rey como vencedor de bárbaros, y “salvador”. Tanto Apolo como Ptolomeo son, en el *Himno a Delos*, salvadores que liberan al mundo de los bárbaros y restauran el orden (Strootman, 2014: 327-328). Como hemos visto, a través de diversas relaciones intertextuales, los bárbaros gálatas son vinculados con la Edad de Bronce, cuya ocupación fundamental era la guerra, y con los Titanes en lucha con los Olímpicos. Frente a ellos Apolo y Ptolomeo se erigen como campeones para instaurar la Edad de Oro, cuyas características resumen la de las tierras utópicas que reúne Delos:

Χρύσειον μὲν πρότιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων ἀθάνατοι ποίησαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.	110
οἱ μὲν ἐπὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ' οὐρανῷ ἐμβασίλευεν· ὥστε θεοὶ δ' ἔζων ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες νόσφιν ἄτερ τε πόνων καὶ οἰζύος, οὐδέ τι δειλὸν γῆρας ἐπῆν, αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι τέρποντ' ἐν θαλίῃσι, κακῶν ἔκτοσθεν ἀπάντων·	115
θνησκον δ' ὥσθ' ὕπνω δεδμημένοι· ἐσθλὰ δὲ πάντα τοῖσιν ἔην· καρπὸν δ' ἔφερε ζείδωρος ἄρουρα αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἄφθονον· οἱ δ' ἐθελημοὶ ἦσυχοι ἔργ' ἐνέμοντο σὺν ἐσθλοῖσιν πολέεσσιν.	

En primer lugar, una raza áurea de hombres con habla crearon los inmortales que poseen olímpicas moradas. Ellos existían en tiempo de Cronos, cuando reinaba en el cielo. Como dioses vivían, teniendo un alma sin penas, muy lejos de dolor y fatigas, y nunca tenían encima la miserable vejez, sino que siempre iguales en pies y manos se alegraban en festividades, fuera de todos los males. Morían como domados por el sueño; tenían todos los bienes, y la tierra dadora de mieses daba fruto por sí misma, abundante y sin envidia; y ellos voluntariamente, tranquilos, poseían los campos con numerosos bienes (*Trabajos y días*, vv. 109-119).

El motivo de la Edad de Oro en la poesía cortesana alejandrina estaba conectado con la ideología imperial ptolemaica. Esta poesía frecuentemente verbaliza imágenes de un mundo

utópico, a la vez pacífico y próspero, y traza un paralelo entre la Edad de Oro y el gobierno imperial ptolemaico, en el que la realeza podía estar directamente conectada con la fertilidad de la tierra (Strootman, 2014: 330-331). Las imágenes de abundancia y paz como se encuentran tan frecuentemente en la poesía panegírica helenística se integran en la ideología imperial ptolemaica, y en cómo estaban conectadas con las expresiones de una edad de oro en la representación ritual de la monarquía.

Los gobernantes del imperio ptolemaico, como otras dinastías macedónicas del Oriente helenístico, explicaban sus actividades imperialistas en el este del Mediterráneo proclamando que la hegemonía ptolemaica aseguraba la paz y la prosperidad. En esta ideología, común en los imperios antiguos, la creación de la paz y el uso de la fuerza están interrelacionados. El rey era tanto vencedor como salvador, un “héroe cultural” que expandía los límites del mundo civilizado a través de la conquista, llevando civilización a los pueblos bárbaros (Strootman, 2014: 335-336). El gobernante que aseguraba la paz a través de la victoria era un mensaje que se expresaba también a través del ritual real, por ejemplo, entradas reales ritualizadas en ciudades y procesiones monárquicas, donde los reyes se mostraban como portadores de paz, prosperidad y justicia (Strootman, 2014: 331-332): el mejor ejemplo de procesión monárquica es la llamada *Gran Pompé* de Ptolomeo Filadelfo, de fecha incierta y proporciones monumentales, como parte de las *Ptolemaia*, festival panhelénico en honor de Zeus y los deificados *Theoi Soteres* Ptolomeo I y Berenice, cuyo propósito era hacer de Alejandría un centro de civilización helénica. En la *Pompé* confluían elementos simbólicos de todos los rincones del mundo conocido, presentados en procesión en la gran festividad alejandrina, haciendo así de la ciudad el centro del mundo civilizado, y de los Ptolomeos, los portadores de la civilización.³⁰⁵ Tanto Alejandría como Delos se constituyen en centros del mundo, sede de paz y prosperidad.

2.3.4 La presencia de Ártemis

La frase final ἦν ἐλοχεύσατο Λητώ “a la que dio a luz Leto” (v. 326) es una referencia inesperada a Ártemis, tercer elemento de la tríada de Delos, puesto que en el *Himno* la

³⁰⁵ Para una descripción de la *Pompé*, véase Fraser (1972: I.231, II.379-381, nn. 321-335); Rice (1983); Torres (2007) y Strootman (2014: 332-334).

diosa es nombrada sólo dos veces (vv. 229 y 292), y además críptica, porque en esta frase tampoco es llamada por su nombre (Fantuzzi, 2011: 451). Es por eso que Pfeiffer aceptó la enmienda de Wilamowitz a ἐλοχεύσαο, lo que quedaría como “Leto, a quien tú (Asteria) asististe”, pero esa corrección es considerada poco convincente por D’Alessio (1996: 173, n. 110), que prefiere conservar la lectura tradicional, porque considera que es natural que los dos hermanos sean invocados juntos, aunque provoque preplejidad la inserción tácita y tardía; toma como antecedentes las alusiones oblicuas en vv. 228-231 (la comparación de Iris con la perra de Ártemis) y los nombres de las doncellas Hiperbóreas sobre todo en v. 292. “Dopo un’attesa lungamente frustrata la sua nascosta menzione è l’ultima sorpresa dell’inno” (D’Alessio, 1996: 173, n. 110).

Según Fantuzzi (2011: 451) es posible que se trate de una táctica literaria: al nombrarla al menos una vez más junto con Apolo, quizá Calímaco podría haber querido unir el *Himno a Ártemis* y el *Himno a Delos* como un par de textos para los dioses hermano y hermana por una estrategia paralela a las menciones frecuentes de Apolo en el *Himno a Ártemis*. Además, la mención combinada de Apolo, Leto y Ártemis (la tríada delia) tiene un precedente, por ejemplo, en el *Himno Homérico a Apolo* 3 vv. 14-15 y 158-159. Finalmente, la ausencia del nombre de la diosa en el verso 326 podría reflejar su polinomia, pues es llamada por diferentes nombres en los otros dos pasajes del *Himno* que la mencionan (Ártemis, v. 229; *Oupis*, v. 292).³⁰⁶

El *Himno a Delos* se centra en la isla donde nació Apolo, y es por eso que no resulta sorprendente que la diosa apenas esté mencionada, máxime teniendo en cuenta que inmediatamente anterior en el orden de los *Himnos* está ubicado el *Himno a Ártemis*, y que según el *Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 14-18, Leto dio a luz a Ártemis en Ortigia y a Apolo en Delos (ver *supra*, § 2.2.4.1 y n. 159). Además su ausencia estaría justificada por la dimensión egipcia del *Himno*, ya que la versión del nacimiento de Horus, identificado con Apolo, excluye la existencia de una hermana.³⁰⁷ Es por eso que el cierre del *Himno* resulta sorprendente con la fuerte alusión final: ἦν ἐλοχεύσατο Λητώ “a la que dio a luz Leto” (v. 326).

³⁰⁶ Y en numerosas ocasiones en el *Himno a Ártemis* (vv. 110, 204-205, 225, 228, 234, 236, 240 y 259).

³⁰⁷ Ver § 2.2.3.4.2 y n. 140.

La ausencia de Ártemis en el *Himno* en realidad no es tal. En el poema se acumulan las alusiones a la diosa desde el primer momento, y existe además una analogía manifiesta entre Delos y Ártemis (como entre Britomartis y Asteria).

En primer lugar, aparecen una serie de lugares estrechamente vinculados a Ártemis, algunos mencionados en el *Himno a Ártemis*. Cirno (Córcega) es una de las islas que siguen a Delos en el v. 19 en el coro, y es nombrada (también personificada) en el v. 58 del *Himno a Ártemis*. En el v. 41 del *Himno a Delos* el río Euripo es por donde corre Asteria, lejos de la vista de los marineros, mientras que en el v. 188 del *Himno a Ártemis* es evocado por sus puertos, favoritos de Ártemis. La mención de la isla Partenia (Samos) en los vv. 48-49 del *Himno a Delos* recuerda que también es llamado Partenio el río Imbrasio de esa isla, mientras que uno de los epítetos de Ártemis es “Imbrasia” (Ἰμβρασίη, v. 228 *Himno a Ártemis*), además de “Partenia” (Παρθενίη, v. 110 del *Himno a Ártemis*).³⁰⁸ Finalmente, el monte Hemo, en Tracia, donde se aposte Ares para su vigilancia en los vv. 62-65, y donde está el “antro de siete recodos de Bóreas” (ἐπτάμυχον βορέαο... σπέος”, v. 65), figura en los vv. 114-115 del *Himno a Ártemis* como el primer lugar a donde la llevará su carro tirado por ciervas;³⁰⁹ el Bóreas es el poderoso viento que derriba muros y rocas, pero impotente contra la protección que Apolo extiende sobre Delos (vv. 25-27). En los vv. 124-128 del *Himno a Ártemis* lleva escarcha a la ciudad de los injustos que Ártemis castiga. Por otra parte, la calificación de Apolo como βοηθός (“defensor, auxiliador”, v. 27 del *Himno a Delos*) remite al v. 22 del *Himno a Ártemis*, donde ese adjetivo es aplicado a la diosa en su rol de auxiliadora de mujeres en trabajos de parto (y en el v. 153 de ese *Himno*, a Heracles). Hay por lo tanto una equiparación de la protección que Apolo ejerce respecto a Delos, y la que Ártemis extiende sobre Éfeso (y también quizá Alejandría) en los vv. 251-258 del *Himno a Ártemis*.³¹⁰ Por otra parte, Trecén (Τροιζήνας, v. 41) que aparece en el *Himno a Delos* como punto de partida de los marineros que avistan a Asteria errante en el mar, es la ciudad natal de Teseo, vinculada a Ártemis por el culto a Hipólito.³¹¹

³⁰⁸ Ver § 2.2.2.

³⁰⁹ Ver § 2.2.1, § 2.2.3.1 y n. 34 de este capítulo.

³¹⁰ Ver § 2.2.1 de este cap. y § 2.2.1.3 y n. 22 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

³¹¹ Ver *supra*, § 2.2.2 y § 2.2.5.2.

Otra alusión importante es la comparación de Iris con la perra de Ártemis, en los vv. 228-231 del *Himno a Delos*, que nos remiten a los vv. 87-97, el episodio en que Ártemis recibe sus perros de caza en la guarida de Pan.

La analogía entre Ártemis y Delos puede apreciarse en una serie de elementos del *Himno a Delos*. Al comenzar el *Himno* se afirma que Febo odia “a quien se olvida de Delos” ὄτις Δήλοιο λάθηται (v. 8); en el v. 1 del *Himno a Ártemis* se aclara que “no es leve para los que cantan olvidarla” (a Ártemis) οὐ γὰρ ἔλαφρον ἀειδόντεσσι λαθέσθαι. Además, Delos ocupa en el *Himno a Delos* el lugar que Ártemis tiene en su propio *Himno*: el centro del coro y ἔξαρχος (“líder del coro”, v. 18 *Himno a Delos*). Delos es rodeada por el mar, los cantos y coros, tanto de islas como de adorantes. Ártemis tiene como atributo natural los coros (*Himno a Ártemis*, v. 3; *Himno Homérico a Afrodita*, v. 19). Pide a su padre un coro de sesenta Oceaninas (*Himno a Ártemis*, vv. 13-14), hijas de Tethys y de Océano, lo que evoca la imagen de las islas que rodean a la pareja primordial, con Delos como líder coral (*Himno a Delos*, vv. 17-18). En los vv. 170-182 del *Himno a Ártemis* la rodea un coro divino de ninfas, que puede ubicarse en distintos lugares: junto al Inopo (en Delos),³¹² en Pítane, en Limnas o en Alas Arafénides, lugares todos donde existen santuarios de la diosa.³¹³ a partir de ese momento, en el *Himno a Ártemis*, la diosa deja de moverse entre lugares distantes y se convierte en el centro de todo lo que gira en torno a ella: ninfas y heroínas que conforman coros, y los adorantes mortales, simbolizados por las Amazonas que danzan en torno a la estatua de la deidad,³¹⁴ lo que dará origen al santuario más famoso de Ártemis: Éfeso (*Himno a Ártemis*, vv. 237-258).³¹⁵ Ese santuario, como Delos, supera a Pito (*Himno a Ártemis*, v. 250).³¹⁶ Delos (y su altar) ocupan en el *Himno a Delos* el lugar que la imagen de la diosa Ártemis ocupa en el centro de la danza de las Amazonas en el *Himno a Ártemis* (Giuseppetti, 2013: 82). El rol de Ártemis como líder del coro o corego, que también

³¹² Cabe preguntarse si el coro de ninfas que rodea a Ártemis junto al Inopo pueden tratarse de las “ninfas Delíades, linaje de un antiguo río” νύμφαι Δηλιάδες, ποταμοῦ γένος ἀρχαίωτο (*Himno a Delos*, v. 256). Hay una importante asociación entre Ártemis y las Delíades en Eurípides, cf. § 2.2.4.3.2 y nn. 183 y 186-189 de este capítulo. Las Delíades aparecen en Eurípides, *Hécabe* vv. 455-65, como servidoras de Ártemis (Kowalzig, 2012: 120).

³¹³ Ver § 2.2.1.6 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

³¹⁴ En los vv. 304-305 del *Himno a Delos* los hombres “acompañan con la voz” (ὕπαιδουσι, v. 304) el nomo de Olén, mientras las integrantes del coro bailan; el verbo aparece también en el v. 242 del *Himno a Ártemis*, para las siringes que acompañan la danza en coro de las Amazonas; el uso del mismo verbo relaciona ambas escenas. Ver § 2.2.5.3 de este capítulo.

³¹⁵ Ver § 2.2.2.3.3 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

³¹⁶ Ver § 2.2.1 y § 2.3.2 de este capítulo.

desempeña Apolo, puede apreciarse en los vv. 17-18 del *Himno Homérico 27 a Ártemis*, donde conduce el coro de las Musas y las Gracias: ἡγεῖται...ἔξάρχουσα χοροῦς “se pone al frente de los coros y los guía”.³¹⁷ Hay una vinculación particular en el *Himno a Ártemis* de la diosa con la poesía y el canto;³¹⁸ mientras que en el v. 197 del *Himno a Delos* el poeta se dirige a la isla como “Asteria amante de la danza y los cantos” Ἀστερίη φιλόμολπε. De la misma forma, tanto Delos como su altar, que la representa, es el centro de los coros que la rodean, el de los cisnes (*Himno a Delos*, vv. 249-252), el de las islas (vv. 300-301), el que guiaba Teseo (vv. 312-313), o el del marinero que se detiene en la isla (vv. 316-323). De esta forma Delos puede ser llamada “hogar de las islas” ἰστίη νήσων, v. 325, y en esta función de centro universal es asimilada a la diosa Hestia, Ἰστίη, a la que Ártemis misma se asemeja cuando en el v. 6 del *Himno a Ártemis* pide a su padre “virginidad eterna” παρθενίην αἰώνιον, mientras intenta tocar su barba γενειάδος ἤθελε πατρός /ᾄψασθαι (vv. 26-27 *Himno a Ártemis*). En los vv. 26-28 del *Himno Homérico a Afrodita* Hestia “prestó un gran juramento, que se ha cumplido, luego de tocar la cabeza del padre Zeus que lleva la égida: ser todos los días virgen, divina entre las diosas” ὄμοσε δὲ μέγαν ὄρκον, ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστίν, /ᾄψαμένη κεφαλῆς πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο /παρθένος ἔσσεσθαι πάντ' ἧματα, δῖα θεάων; a raíz de lo cual recibió de Zeus “una gran recompensa en lugar del matrimonio, y la puso en medio del hogar para que recibiera la grasa; en todos los templos de los dioses es dueña de honra y para todos los mortales es la más venerable entre los dioses” καλὸν γέρας ἀντὶ γάμοιο, /καί τε μέσῳ οἴκῳ κατ' ἄρ' ἔζετο πῖαρ ἐλοῦσα. /πᾶσιν δ' ἐν νηοῖσι θεῶν τιμᾶοχος ἐστὶ /καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι θεῶν πρέσβειρα τέτυκται (*Himno Homérico a Afrodita*, vv. 29-32).³¹⁹ No hay que olvidar tampoco que Delos, que luego del nacimiento de Apolo echa raíces de sus pies y se convierte en centro, era antes Asteria errante, un rasgo más que la aproxima a Ártemis en su *Himno*, ya que en la primera parte del mismo la diosa cazadora visita distintos lugares, todos distantes entre sí, y luego es el centro alrededor del cual danzan quienes le rinden culto (ver *supra*).

³¹⁷ Para la vinculación de Ártemis con los coros rituales y su extensísima difusión, cf. § 2.2.1, § 2.2.2.3.4 y n. 29 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*. Para las cualidades de Ártemis que la hacen apta para su rol de corego, véase § 2.6 del capítulo sobre ese *Himno*. Recuérdese que habría una vinculación entre las Musas y las Delíades, cf. n. 184 de este capítulo.

³¹⁸ Ver § 2.2.1.4 y § 2.2.2.1 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

³¹⁹ Cf. Faulkner (2010: 55).

Delos es llamada κουροτρόφος “nodriza” (vv. 2 y 276), como la Paz (εἰρήνη) en el v. 228 de *Trabajos y Días*, en la pintura que hace Hesíodo de la ciudad gobernada por hombres justos (*Trabajos y días*, vv. 225-237), similar a la ciudad de hombres justos que Ártemis asiste benévola en los vv. 129-135 del *Himno a Ártemis*; el epíteto κουροτρόφος le pertenece tradicionalmente a esta última por su cuidado de niños y cachorros de animales salvajes.³²⁰

Dos de sus compañeras amadas mencionadas en el *Himno a Ártemis* (vv. 189-205 y 206-208), Britomartis y Cirene, son aludidas en el *Himno a Delos*. Cirene, por su vinculación con la isla Macris, nodriza de Dionisos e hija de Aristeo, hijo a su vez de Apolo y Cirene (*Himno a Delos*, v. 20);³²¹ Sardo, nombrada en el v. 21, es la isla donde se estableció su padre Aristeo; finalmente su abuelo Peneo aparece en una amplia sección del *Himno*, en forma favorable a Leto (vv. 105-152).³²² Britomartis representa un caso análogo al de Asteria: ambas huyen de persecuciones amorosas y saltan al mar en su huída, cambiando su naturaleza a partir de ese evento. En el v. 37 del *Himno a Delos* se usa el verbo ἤλαο “saltaste” aplicado a Asteria, que en los *Himnos* sólo aparece en el v. 195 del *Himno a Ártemis* para Britomartis. Esta, llamada luego de su salto Dictina, fue asimilada a Ártemis (*Himno a Ártemis*, vv. 204-205).³²³

Delos y Ártemis también se relacionan a través del oro que es señal de la epifanía: Delos se convierte en oro en el nacimiento de Apolo (vv. 260-264 del *Himno a Delos*), como sucede también en el *Himno Homérico a Apolo 3* (vv. 135-139); en los vv. 110-112 del *Himno a Ártemis* el oro la rodea al adquirir su estatus de diosa (θεή, v. 112).³²⁴

Ilitía tampoco casi es mencionada en el *Himno a Delos* (y no lo es en absoluto en el *Himno a Ártemis*). Es aludida por Peneo en el v. 132 del *Himno a Delos* como sinónimo del nacimiento: κάλει μόνον Εἰλήθυσσαν “solo llama a Ilitía”; y en el momento en que Apolo nace ella no está presente, sino que se hace alusión a ella cuando las ninfas Delíades cantan “el canto sagrado de Ilitía” εἶπαν Ἐλειθυΐης ἱερὸν μέλος (v. 257) calificado como “un penetrante grito” διαπροσίην ὀλολυγῆν (v. 258): en el *Himno Homérico a Afrodita*, v. 19, se dice que entre las preferencias de Ártemis están los “penetrantes gritos” διαπρύσιοί τ'

³²⁰ Ver § 2.2.1.2.2 y n. 20 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

³²¹ Ver *supra*, § 2.2.1.

³²² Ver § 2.2.3.3.1 de este capítulo.

³²³ Ver § 2.2.2 de este capítulo. La analogía profunda entre Britomartis y Asteria se explica en § 2.2.5.3.3.

³²⁴ Ver § 2.2.4.3.3 y n. 197 de este capítulo.

ὄλολυγαί.³²⁵ Según Petrovic (2007: 224-225 y 249-264) Ártemis asume en su *Himno* el rol de Ilitía, ya que en el culto fueron asimiladas frecuentemente por el rol de ambas de auxiliadoras en el parto; como ya hemos dicho, había un templo de Ártemis Λοχία en Delos.³²⁶ Por eso no sorprende la ausencia total de Ilitía en el *Himno a Ártemis*, y que sea mencionada indirectamente en el nacimiento de Apolo en el *Himno a Delos*, ya que allí Ártemis tampoco está presente (al menos en forma ostensible).

Las Hiperbóreas constituyen también una evocación importante de Ártemis, ya que sus nombres Hecaerge y Upis son *epiclesis* de la diosa y de hecho su mención es considerada como una mención directa de Ártemis.³²⁷ En lo cultural la vinculación es muy estrecha, ya que las tumbas de estas doncellas estaban próximas al santuario de Ártemis, y allí las doncellas casaderas ofrendaban su cabello, rito de pasaje estrechamente vinculado a la esfera de Ártemis, como a la de Apolo, en su calidad de dioses protectores de la niñez, coregos y *kourotróphoi*.³²⁸

La mención del barco de Teseo en la expedición cuyo patrono es Apolo evoca a Ártemis como patrona de la expedición panhelénica a Troya (*Himno a Ártemis*, vv. 228-232).³²⁹ Por otro lado, algunas menciones del *Himno* evocan la pareja de gemelos divinos: la alusión a Níobe en la primera profecía de Apolo (vv. 95-97), ya que sus hijos fueron exterminados por ambos dioses; Leto en sus palabras a las ninfas Tesálides les ruega que pidan a su padre Peneo le permita “dar a luz a los hijos de Zeus en el agua” τὰ Ζητὸς ἐν ὕδατι τέκνα τεκέσθαι (v. 111). Otras alusiones textuales evocan también a ambos hermanos, como *Odisea* 15.406, en la descripción de la isla natal de Eumeo, Siria “sobre Ortigia”, en que Apolo y Ártemis matan a los hombres con suaves flechas cuando envejecen, sin que sufran enfermedades.³³⁰

Ortigia, mencionada en el *Himno Homérico a Apolo* 3 como lugar de nacimiento de Ártemis distinto de Delos (v. 16), es en ocasiones el nombre antiguo de la isla: por ejemplo en Píndaro, *Peán* 7b (fr. 52h Sn.-M.), v. 48, hablando de Delos, dice que “los marineros

³²⁵ Ver § 2.2.4.3.2.

³²⁶ Ver § 2.2.4.3.1.

³²⁷ Ver § 2.2.4.3.1 y nn. 223-225 y esp. n. 226 de este capítulo.

³²⁸ Ver n. 230 en § 2.2.5.2 de este cap. Recuérdese el importantísimo papel desempeñado por los coros de muchachos y doncellas en el pasaje de la niñez a la adolescencia, para lo cual véase Calame (2001).

³²⁹ Ver *supra*, § 2.2.5.3.1.

³³⁰ Ver § 2.2.3.4.1.

hace tiempo la llaman Ortigia”: καλέοντί μιν Ὀρτυγίαν ναῦται πάλαι,³³¹ y en el *Peán* 12, donde Delos es llamada Asteria (v. 3), el nacimiento de los gemelos ocurre al mismo tiempo, junto al monte Cintio de la isla (vv. 8-16); pero la *Nemea* 1 de Píndaro, dedicada a Cromio de Siracusa, comienza dirigiéndose a Ortigia como “brote de Siracusa” (Συρακοσσᾶν θάλος Ὀρτυγία, v. 2)³³² y la llama también “lecho de Ártemis” (δέμνιον Ἀρτέμιδος, v. 3) y “hermana de Delos” (Δάλου κασιγνήτα, v. 4).³³³ El mismo Calímaco en el v. 59 del *Himno a Apolo* llama a Delos Ortigia, como nombre alternativo. Existen varios reportes (Estrabón 14.1.20; Tácito, *Anales* 3.61; Plinio, *Historia Natural* 5.115; escolia a Píndaro, *Nemea* 1b1, etc.) que ubican el nacimiento de Ártemis en una Ortigia ubicada cerca de Éfeso, basados aparentemente en un relato local efesio y que subyacería a ritos en el templo de Ártemis en ese santuario; la historia del nacimiento que refiere Estrabón se asemeja a la del nacimiento de Zeus y a la de Delos (Stephens, 2015: 102). Es posible que Calímaco tuviera esta tradición en mente como paralelo del nacimiento de Apolo en Delos, teniendo en cuenta el rol central que ocupa Éfeso en el *Himno a Ártemis*.³³⁴

La identificación que frecuentemente sucede entre Ortigia y Delos refleja la muy extendida versión del nacimiento de los gemelos en Delos (cf. Píndaro, *Peán* 12), hogar por excelencia de la tríada delia, foco de la religión comunitaria de los jonios, y desde donde Apolo se dirigió al otro santuario panhelénico: Delfos. Los peanes y cantos de nacimiento entonados en Delos no estaban dirigidos únicamente a Apolo, sino a ambos gemelos (Kowalzig, 2001: 61-68 y n.19).³³⁵ La trinidad apolínea es más antigua que los documentos más antiguos, inclusive *Ilíada* y *Odisea* (Furley & Bremer, 2001: 1.139-141).

Creo que las numerosísimas y muy importantes alusiones y referencias a Ártemis en el *Himno a Delos* obedecen principalmente a un motivo cultural. En efecto, las excavaciones en Delos indican que el culto de Ártemis era el más antiguo de la isla y se remonta a la época micénica, con continuidad desde la Edad de Bronce hasta el período Geométrico, y que atraía gente desde el continente jonio y las islas (Furley & Bremer, 2001: 1.141; Kowalzig, 2012: 119-120). El famoso “Altar de Cuernos” (κεράτινος βωμός), con el cual

³³¹ Ver n. 47 § 2.2.2 de este capítulo.

³³² En este poema Píndaro se refiere a una isla llamada Ortigia en el puerto siracusano (Stephens, 2015: 102).

³³³ Ver § 2.2.4.2.3.

³³⁴ Cf. Willetts (1962: 175) y McLennan (1970: 36-37). Kowalzig (2001: 124) sugiere que pudo haber existido una antigua rivalidad entre Éfeso y Delos como lugares de asamblea panjonia.

³³⁵ Ver § 2.2.4.3.2 y nn. 188-189 de este capítulo.

Bruneau (1970: 19-29) y Giuseppetti (2013: 239 y n. 155) identifican el altar al que se refiere el *Himno* en dos ocasiones (vv. 312 y 321),³³⁶ se trataría en realidad, según algunos (Furley & Bremer, 2001: 1.141; Burkert, 2007: 91, 128, 195) de un altar muy antiguo y primitivo en honor de Ártemis, hecho con cuernos de cabras sacrificadas en su honor. Si, como ya dijimos,³³⁷ es posible identificar a Delos con su altar, y el altar pertenece en realidad a Ártemis, esto establecería una nueva analogía entre ambas.

La antigüedad del santuario de Ártemis en Delos, donde ella es la verdadera “señora” (Burkert, 2007: 195), y Apolo un visitante, está reflejado en las representaciones artísticas, como el ánfora de Melos, ca. 650 a.C., que muestra a Apolo en un carro tirado por caballos alados con dos figuras femeninas, quizá vírgenes Hiperbóreas, en pie detrás de él; Ártemis, probablemente como señora de Delos, lo saluda (Burkert, 2005: 198 y n. 36); también en una cratera de comienzos del siglo IV a.C. se muestra a Apolo llegando a Delos sobre la espalda de un cisne, saludado por una Musa o posiblemente Ártemis, que sostiene una lira, al lado de la palmera Delia.³³⁸ La tradición que hace que Ártemis nazca primero en Delos y luego ayude a su madre en el parto de Apolo (Apolodoro, *Biblioteca* 1.4.1) – y que justifica su rol como asistente de las parturientas, que se refleja en los vv. 20-25 del *Himno a Ártemis* – podría estar revelando su primacía en Delos.

Todas estas alusiones a Ártemis que se despliegan en el *Himno* prácticamente sin usar su nombre hacen menos sorprendente el saludo final (donde tampoco la diosa es nombrada); nombrar a Delos es nombrar a Ártemis. Aunque la identificación no sea definitiva, su asociación es muy estrecha, puesto que Ártemis es, desde antiguo, la verdadera señora de Delos.

³³⁶ Ver § 2.2.5.3.1. Es interesante notar que Calímaco llama *πότνια* “señora” (v. 312) a Delos en el momento en que alude al ateniense Teseo: en los vv. 225 y 259 del *Himno a Ártemis* se dirige a esta diosa de la misma forma, en el primer caso, unida a los epítetos *πολυμέλαθρε, πολύπολι* (“de muchas moradas y muchas ciudades”); en el segundo también es llamada *Μουνιχίη* “Muniquia”, de Muniquio, un puerto de Atenas, pero también un santuario cerca de Éfeso, fundado por Agamenón (Stephens, 2015: 156).

³³⁷ Ver n. 239 en § 2.2.5.3. Cf. § 2.3.1 en este cap.

³³⁸ Kowalzig (2012: 124) incluso sugiere que en un tiempo muy antiguo Ártemis pudo haber sido la única receptora de *theoríai*, tal vez en Delos.

3. Ocasión

El *Himno a Delos* es datado aproximadamente en el período que va de 275 a.C., año de la rebelión de los mercenarios galos contratados por Filadelfo, un evento aludido en la segunda profecía de Apolo del *Himno* (*terminus post quem*), y 262 a. C. (*terminus ante quem*), ya que ca. 261 a.C. se produjo la derrota de las fuerzas ptolemaicas en la batalla de Cos al final de la guerra Cremonídea, en que el imperio ptolemaico perdió el control de la isla de Cos, que tiene un rol sustancial en el *Himno*. Además, la mención de Φοίνισσα...Κύρνος (v. 19) sugiere una fecha anterior a la ocupación romana de Córcega, en 259 a.C. Mineur (1984: 18) propone el 7 de marzo del año 274 a.C. como primera fecha de recitación del *Himno* (Laukola, 2012: 86-87; Stephens, 2015: 18).

Con respecto a la posible ocasión del *Himno a Delos* se han barajado distintas hipótesis. Bing (1988: 93-94, n. 8) y Wilamowitz-Moellendorf (1924: II.15) consideran que el *Himno* estaba destinado a los miembros del Museo de Alejandría. Otros filólogos, como E. Cahen (1929: 282-283), P. M. Fraser (1972: I. 657), y C. Meillier (1979: 180-191), sostienen que fue compuesto para ser cantado durante una festividad en Delos. También lo propone Legrand (1901: 311, citado por Cameron, 1995: 63 y n. 249), y Bruneau (1970: 16), que considera natural exaltar a Delos en un poema compuesto para una ceremonia local. Fraser (1972: I.657) propone que fue compuesto para un festival ptolemaico en Delos, en honor de Filadelfo o de Apolo. Acosta-Hughes & Stephens (2012: 129) postulan que pudo haber sido escrito para algún evento ptolemaico (ya que el *Himno* conmemora la victoria de Filadelfo contra los galos) aunque quizá en el contexto de una *theoría* delia. Mineur (1984: 10-16) desecha cualquier posibilidad de su *performance* en un festival delio o de competencia en un agón poético en la isla, y propone que el *Himno* fue compuesto para ser recitado durante un banquete organizado por el aniversario de Filadelfo (Mineur, 1984: 11). Vamvouri Ruffy (2004: 53 y n. 20) por su parte considera, en virtud de las numerosas intervenciones enunciativas (apelaciones a distintas figuras, por ej., Delos, vv. 27, 260, 300, 316; Musas, v. 82; Hera, vv. 106, 215) que presenta el *Himno*, que lo asemejan al *Himno Homérico a Apolo* 3 (que también presenta una serie de apóstrofes al dios: vv. 19, 20, 127, 140, 179, 207), que Calímaco imita la composición homérica desde el punto de vista enunciativo para

crear la ilusión de una *performance* himnica de tipo rapsódica, por lo cual puede ser calificado también de himno mimético.

Dada la importancia otorgada a Delos, a su relevancia como lugar de nacimiento de Apolo, y la trascendencia que tienen los numerosos festivales y ritos en el *Himno*, creo absolutamente verosímil que fuera compuesto para una ocasión de *performance* en Delos, ya sea para la festividad de *Delia-Apollonia*, o bien, como proponen Bruneau (1970: 16) y Meillier (1979: 180-191), para la *Ptolemaia* delia, atento al importante encomio a Ptolomeo Filadelfo que contiene en la segunda profecía de Apolo (vv. 162-195).³³⁹ La posibilidad de que la ocasión fuera la festividad de *Delia-Apollonia* también es atractiva, por ser la que estaría representada en los vv. 300-315 del *Himno*, según Giuseppetti (2013: 238-239, n. 151).³⁴⁰

Resulta interesante traer aquí la observación que hacen Acosta-Hughes & Stephens (2012: 146-147) respecto a la posibilidad de *performance* de los poemas de Calímaco, inclusive los *Himnos*. Según ellos, si bien Calímaco tenía acceso a un amplio rango de poesía previa que celebraba cultos y vencedores en forma de textos recogidos en una biblioteca, había también una considerable continuidad en prácticas de *performance*, y más se aprende sobre esas prácticas en el período Helenístico, más difícil se hace negar a los poemas de Calímaco la posibilidad de la *performance*. Ciertamente, Calímaco compuso en géneros con tradiciones en curso de *performance* pública (himnos, *epinicia*, lamentos), pero en su poesía también toma ventaja de su acceso a *performances* poéticas previas para conmemorarlas a través de la alusión, y agregarse él mismo a su tradición. Los autores sugieren como principio interpretativo que dentro de su *corpus* poético Calímaco ha ejecutado varios tipos de canto como el peán, incorporando historias minigenéricas en su texto y alusiones a otros intérpretes del tipo, en un esfuerzo por trascender el efímero

³³⁹ Bruneau (1970: 522-524) postula la posibilidad de sincronismo entre la *Ptolemaia* delia (instituida por la Liga Nesiótica) y las *Ptolemaia* que hacia la misma época (280 a.C.) celebraba Ptolomeo II en honor de su padre, la cual también incluía *theoríai* enviadas desde el Egeo y Grecia continental a Alejandría para honrar a Soter (Elsner & Rutherford, 2006: 20). Ambas estaban dedicadas a honrar a Ptolomeo Soter con un culto. Se desconoce con seguridad el mes de su celebración, pero posiblemente era el mes de *Hierós* (como parece ser el de *Delia-Apollonia*, fiesta que se celebraba contemporáneamente en Atenas y Delos). Según una inscripción (*IG* XI 1038) en fecha desconocida entre 280 a.C. y 274-273 a.C. Ptolomeo Filadelfo estaba asociado al culto que los Insulares (miembros de la Liga Nesiótica) rendían a su padre, ya que erigieron en Delos dos estatuas de Ptolomeo II, honrando al rey como a un dios en el primer decenio de su reinado (Bruneau, 1970: 532).

³⁴⁰ Véase § 2.2.5.3.

aspecto de la *performance* y de crear un poema que fuera una mimesis de primer orden: el poema intenta convertirse en la *performance*, haya sido alguna vez interpretado o no. Esto articula una actitud auto-consciente sobre tradiciones de *performance* (como por ejemplo la inscripción de Isilo con su himno que incluía detalles para *performance*).³⁴¹ La poesía entonces se construye a sí misma para trascender un momento específico de *performance*:

“The poem itself is now the first order of experience, the template for a rite that incorporates elements from more than one site and more than one ritual performance – again a poem that constructs itself to be relevant for more than one reception at the same time so that it need not function only within a particular locality” (Acosta-Hughes & Stephens, 2012: 147).

El *Himno a Delos*, con su abanico de ritos y festividades, constituye un ejemplo perfecto de un poema adecuado a múltiples recepciones. La diversidad de intentos de los críticos para identificar la fiesta en la cual las festividades evocadas por Calímaco tenían lugar, que Vamvouri Ruffy interpreta como una “compilación” por Calímaco de elementos propios de diferentes fiestas con el objetivo de dar una imagen panorámica de las celebraciones delias (Vamvouri Ruffy, 2004: 268, n. 180), posiblemente obedezca a este rasgo que convierte al *Himno* en un poema con la posibilidad de más de una recepción.³⁴²

4. Conclusión

El *Himno a Delos* constituye un complejo ejemplo de su género. La idea de la celebración atraviesa toda la composición, y se imbrica con las ideas de círculo, canto, y danza como corolario de la derrota atemporal del caos y la instauración del cosmos con el nacimiento de Apolo. La aclamación de la isla, permanente y eterna en los cantos que la rodean, y que tienen su punto de partida en el nacimiento de un dios poderoso, que ejerce su influencia desde el primer momento transformando el mundo a su alrededor con la instauración de un orden feliz para los mortales, es la finalidad del *Himno* que se plantea como la celebración definitiva y última, pero eterna también en su estructura circular. El *Himno a Delos* recoge todos los cantos que lo han precedido: el *Himno Homérico a Apolo* 3, los cantos de las

³⁴¹ Para el *Peán a Apolo y Asclepio* de Isilo, véase Furley & Bremer (2001: 1.227-240; 2.180-192).

³⁴² Petrovic (2016: 165) no ve obstáculo en la posibilidad de varias *performances* en diferentes localidades de los *Himnos* de Calímaco. Mediante la composición de los *Himnos* para su *performance* en lugares distantes a través del mundo griego, Calímaco incrementaría el prestigio de la corte ptolemaica. Para la posibilidad de un escenario simpótico en la *performance* de los *Himnos*, cf. Petrovic (2016: 165-168).

Delíades, el νόμος de Olén, los cantos pindáricos y baquílideos, los coros trágicos, y los amplifica y multiplica en todas direcciones, convirtiendo la multiplicidad de cantos en un inmenso coro infinito que rodea a la isla, destacando su posición central cultural, religiosa y política en un ámbito universal, en el que el soberano cuyo dominio abarca todo el mundo conocido es ungido por el dios celebrado en su lugar de nacimiento, que sanciona así su reinado y lo equipara a sí mismo en su lucha contra el caos. Al mismo tiempo presenta un universo que supera las fronteras griegas y cuyo centro ha cambiado, amplificándose y moviéndose hacia el territorio desde el cual el nuevo dios Ptolomeo ejerce su poder, y a través del cual Apolo mismo recibirá una veneración eterna. En la génesis del canto infinito que los abarca a todos, y como artífice de la celebración de la divinidad y del cosmos se encuentra el poeta, que se instala en la tradición poética de la cual su canto es el corolario.

El *Himno a Zeus*

Es el primer *Himno* de la colección, y el más breve (96 versos), dedicado al rey de los dioses.¹ Según Fantuzzi (2011: 449) la mención de las libaciones en la apertura del *Himno* (παρὰ σπονδῆσιν “en el momento de las libaciones”, v. 1) quizá haya sido adoptada como un recordatorio o motivación para la primera posición del *Himno* en la serie, como inevitablemente evoca la costumbre tradicional de verter las primeras libaciones simpóticas a Zeus. Esto podría simplemente especificar la tradición de que Zeus era el primer tema más adecuado dentro de un canto o una serie de cantos, que se remonta al menos a Terpandro:

Zeῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Zeῦ σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Zeus, comienzo de todas las cosas, líder de todo, a ti, Zeus, envío este comienzo de los himnos (Terpandro, *Fr. 2 Page*);

Alcmán (*PMG 29*: ἐγὼν δ' αἰείσομαι /ἐκ Διὸς ἀρχομένα “yo cantaré, comenzando por Zeus”) y Píndaro, *Nemea 2.1-5*:

Ἦθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι
ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' αἰοῖοι
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὄδ' ἀνήρ
καταβολὰν ἱερῶν ἀγώ-
νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου
ἐν πολυῦμνήτῳ Διὸς ἄλσει. 5

Desde con quien también los cantores Homéridas comienzan la multitud de sus cantos entretejidos, desde el proemio de Zeus, también este varón recibe el primer fundamento de la victoria de los sagrados certámenes, en el recinto de Zeus Nemeo, muy celebrado en himnos (Píndaro, *Nemea 2.1-5*).

Un comienzo similar se da en los dos primeros versos del *Himno a Zeus* de Arato, *Fenómenos*: Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα, τὸν οὐδέποτ' ἀνδρες ἐῶμεν /ἄρρητον “Comencemos por Zeus, al que nunca los hombres dejamos sin nombrar”, y en el *Idilio 17.1-2* de Teócrito (su *Encomio a Ptolomeo*): Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι, /ἀθανάτων τὸν ἄριστον, ἐπὴν † αἰείδωμεν αἰοῖδαῖς: “Por Zeus comencemos y por Zeus terminad, Musas, el

¹ Para el orden de los *Himnos* de Calímaco, mayoritariamente aceptado por los críticos como establecido por el mismo autor, véase, entre otros, Barbantani (2011: 184), Stephens (2015: 12-14) y Petrovic (2016: 168-173).

supremo entre los inmortales, cuando entonemos los cantos.”² Que ya los antiguos conectaban la práctica de las libaciones con el comienzo del canto dedicado a Zeus está probado por una nota al primer verso de los *Fenómenos* de Arato, de Περὶ ἐξηγήσεως, un fragmento del comentario de Aquiles (s. III d.C.) en que se vinculan ambas:

πρέπει δὲ καὶ ποιηταῖς μάλιστα αὐτῆ ἢ ἀρχῆ, ἐπεὶ καὶ ἐν τοῖς συμποσίοις τρεῖς κρατῆρας ἐκίρνων, καὶ τὸν μὲν πρῶτον Διὸς Ὀλυμπίου, τὸν δὲ δεύτερον Διοσκούρων καὶ ἠρώων, τὸν δὲ τρίτον Διὸς Σωτῆρος.

Este principio es casi más conveniente para los poetas, porque también en los simposios la gente acostumbraba mezclar tres crateras, y la primera era para Zeus Olímpico, la segunda para los Dióscuros y los Héroeos, y la tercera para Zeus *Sotér*. (*De Achille grammatico Arati interprete*)³

Según Vamvouri Ruffy (2004: 281 y n. 233) Zeus gozaba de un reconocimiento importante en la ciudad de Alejandría: el famoso Faro estaba en efecto coronado por una estatua de Zeus *Sotér*. Este dios tenía además derecho a honores regulares durante una gran procesión que se organizaba en la ciudad (Calíxeno de Rodas, *FGrHist* 627 F 2,34). Su nombre, por último, figuraba en el juramento solemne que se prestaba en el ágora de Alejandría (Vamvouri Ruffy, 2004: 281, n. 234).

1. Estructura y contenido

1.1. Estructura hímnic

Junto con el *Himno a Ártemis* y el *Himno a Delos* presenta una estructura tripartita similar a la de los *Himnos Homéricos* y a la de los himnos culturales epigráficos, y que puede sintetizarse en: evocación – parte descriptivo-narrativa – petición.⁴ El contenido del *Himno* se distribuye en estas tres partes como sigue:

- Evocación (vv. 1-9):

² En el *Idilio* 17 sigue inmediatamente la mención de Ptolomeo como tema del canto por ser “el más excelso de los hombres” (ὁ γὰρ προφερέστατος ἀνδρῶν, v. 4).

³ Véase Maas (1892: 22).

⁴ Para la estructura – y características – de los himnos en general, véase Furley & Bremer (2001: 1.1-64) y Stephens (2015: 9-12). Para la estructura de los *Himnos Homéricos*, himnos culturales epigráficos e *Himnos* de Calímaco, véase Vamvouri Ruffy (2004: 27-66). Cf. § 1.1 y nn. 2-4 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

- Mención del nombre del dios destinatario del *Himno*, de la ocasión y de algunas características de la deidad.

- Planteamiento de dificultad en la localización del nacimiento de Zeus (¿Creta o Arcadia?)

- Parte descriptivo-narrativa (vv. 10-90):

- Sección arcadia: nacimiento de Zeus (vv. 10-41)

- Lugar de Arcadia donde Rea dio a luz a Zeus: Parrasia (vv. 10-14)

- Búsqueda infructuosa de agua por Rea para realizar el ritual del baño del recién nacido: los ríos de Arcadia son aún subterráneos (vv. 15-27)

- Invocación de Gea por Rea para que broten las aguas (vv. 28-32)

- Lavado y vestimenta del dios (vv. 32-33)

- Entrega del niño a la ninfa Neda para que lo lleve a Creta; el río que brotó es llamado por su nombre (vv. 33-41)

- Sección cretense: crianza de Zeus (vv. 42-54):

- Traslado de Zeus a Creta: de Tenas a Cnosos; caída del ombligo y *aítion* de la llanura Onfalia (vv. 42-45)

- Recibimiento de Zeus por las ninfas Melias; Adrastea, la cabra Amaltea y la danza de los Curetes para engañar a Cronos (vv. 46-54)

- Crecimiento de Zeus (vv. 55-67)

- Rápido crecimiento del dios y llegada a la adolescencia (vv. 55-57)

- Llegada al poder, obtención del cielo como morada pese a ser el más joven de los hermanos (vv. 58-59)

- Cuestionamiento de la veracidad de los antiguos aedos (vv. 60-65)

- Obtención del trono de los dioses por Zeus en base a sus propias obras (vv. 66-67)

- Prerrogativas de Zeus (vv. 68-90)

- Ave dedicada a Zeus: el águila, la más poderosa, mensajera de sus señales (vv. 68-69)

- Actividad de los hombres que le está dedicada, frente a la que protegen dioses menores: los reyes, sus prerrogativas y sus obligaciones, que el dios vigila (vv. 70-84)

- Encomio de “nuestro rey” (vv. 85-90)

- Saludo y petición final (vv. 91-96)

1.2. Estructura temática

La estructura temática del *Himno* puede dividirse en dos grandes partes. La primera desarrolla el tema del nacimiento y crecimiento de Zeus; la segunda su llegada al poder al ocupar el trono de los dioses, sus prerrogativas, su ámbito de acción: los reyes, y entre estos, Ptolomeo. Su lugar de nacimiento es disputado entre Creta y Arcadia (duda entre los epítetos Dicteo o Liceo), pero finalmente es ubicado en esta última, donde es determinante para el surgimiento de los ríos de la región. Luego es trasladado a la isla mediterránea, donde es recibido por las ninfas Melias y criado en el entorno conocido tradicionalmente: los Curetes, Adrastea y la cabra Amaltea, que lo ocultan de su padre Cronos.

Luego de un rápido y prodigioso crecimiento llega a la adolescencia; la perfección de sus planes lo caracteriza ya desde su niñez. Llega al dominio del cielo no por azar, como dicen los antiguos aedos, sino por sus obras, y su poder no es disputado por sus hermanos, aunque sean mayores.

Finalmente, se trata su ámbito de acción y sus prerrogativas, comparadas con las de otros Olímpicos: es el patrón divino de los reyes, que están en la cima del poder sobre todos los hombres, como Zeus sobre los demás dioses. Zeus vela sobre los soberanos y vigila sus acciones, otorgando riqueza y felicidad, pero no por igual. Entre estos “nuestro gobernante” (ἡμετέρῳ μεδέοντι, v. 86) supera a los demás: es el mejor y más poderoso, y realiza rápidamente todos sus proyectos, así como lo hace el dios.

El cierre del *Himno* consiste en una afirmación de la imposibilidad de cantar las hazañas de Zeus, y en una plegaria al mismo para que conceda excelencia y prosperidad.

2. Comentario

2.1 Evocación

En esta primera parte, que identifica la divinidad a la que el *Himno* es dirigido, el nombre del dios es situado en primer lugar: Ζηνός, en caso genitivo.⁵

Según el escoliasta la sintaxis es ambigua, ya que Ζηνός puede estar con el sintagma más cercano παρά σπονδῆσιν, “en las libaciones para Zeus”, o bien con λώϊον “hay otra cosa mejor que Zeus para cantar en las libaciones que el dios mismo.” Nos inclinamos con Stephens (2015: 57) por “libaciones para Zeus”, que indicaría una ocasión específica para honrar a Zeus, mientras que la segunda sería una referencia genérica a la práctica simpótica.⁶

Ζηνός ἔοι τί κεν ἄλλο παρά σπονδῆσιν ἀείδειν
λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν, ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα,
Πηλαγόνων ἐλατῆρα, δικασπύλον Οὐρανίδησι;

En las libaciones de Zeus ¿qué otra cosa sería mejor cantar que el dios mismo, siempre grande, siempre rey, encaminador de los Pelagones, dispensador de justicia para los Uránidas? (*Himno a Zeus*, vv. 1-3).

Como ya hemos dicho, el ritual del simposio se abría con una serie de tres libaciones: la primera y la tercera eran normalmente dedicadas respectivamente a Zeus *Olimpios* y a Zeus *Sotér* o Zeus *Téleios* (D’Alessio, 1996: 1, 64; Burkert, 2007: 98-99).⁷

La apertura del *Himno* (Ζηνός ἔοι τί κεν ἄλλο παρά σπονδῆσιν ἀείδειν /λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν “En las libaciones de Zeus ¿qué otra cosa sería mejor cantar que el dios mismo...? recuerda el fr. 89a Sn.-M. de Píndaro (presumiblemente dedicado a Ártemis):

⁵ El único *Himno Homérico* dedicado a Zeus (23) comienza con el nombre del dios en caso acusativo: Ζῆνα. Para la forma Ζηνός véase n. 44 de § 2.2.1.2 de este capítulo.

⁶ Por esa interpretación se inclinan también Hunter & Fuhrer (2002: 170).

⁷ Lo afirma el escoliasta a Arato, *Fenómenos* 14: ἴσως δὲ καὶ ἀπὸ τῶν σπονδῶν, τῷ τὴν μὲν πρώτην σπονδὴν εἶναι <Διὸς Ὀλυμπίου καὶ> τῶν θεῶν τῶν Ὀλυμπίων, δευτέραν δὲ ἠρώων, καὶ τρίτην Διὸς σωτήρος “Igualmente también en ocasión de las libaciones por esto la primera libación es (de Zeus Olímpico y) de los dioses Olímpicos, la segunda de los héroes, y la tercera de Zeus *Sotér*”. Cf. Maas (1892: 317). Zeus *Sotér* era también llamado *Téleios* (Cook, 1925b: II.2 1123, n. 7): κρατῆρες δ’ ὁ μὲν πρῶτος Διὸς Ὀλυμπίου καὶ Ὀλυμπίων θεῶν, ὁ δὲ δεύτερος ἠρώων, ὁ δὲ τρίτος Διὸς σωτήρος τελείου, ὅτι καὶ τὰ τρία πρῶτος τέλειος ἀριθμός “Las copas (son) primero de Zeus Olímpico y de los dioses Olímpicos, la segunda de los héroes, la tercera de Zeus *Sotér Téleios*, porque el tres es el primer número perfecto.” (Julio Póllux Gramático, *Onomástica* 6.15). Para la importancia y función de las libaciones véase Burkert (2007: 98-102).

Τί κάλλιον ἀρχομένοις(ιν?) ἢ καταπαυομένοισιν
ἢ βαθύζωνόν τε Λατώ
καὶ θοᾶν ἵππων ἐλάτειραν ἀεῖσαι;

¿Qué hay más hermoso para quienes comienzan o terminan que cantar a Leto de hondo talle y a la conductora de veloces yeguas?

En este *prosódion* aparece también la palabra ἐλάτειραν “conductora” (v. 3), el femenino de ἐλατήρ, cuyo significado es “que impulsa o empuja por delante”, y también “conductor, auriga.” En el *Himno*, Zeus es llamado “encaminador de los Pelagones” (Πηλαγόνων ἐλατήρα, v. 3). Πηλαγόνων es la variante que aparece en las citas antiguas de este verso, glosada como “gigantes”, mientras que la tradición manuscrita preserva Πηλογόνων (“nacidos del barro”). Según Estrabón (7 fr. 40) los Titanes eran llamados Πηλαγόνες, aunque Gigantes y Titanes frecuentemente no eran distinguidos. Esteban de Bizancio s.v. afirma que Πηλαγονία era una región de Macedonia, y sus nativos eran llamados Πηλαγόνες. Esto originó la conjetura de que Calímaco alude aquí a las contiendas de Ptolomeo I con las dinastías macedonias, sobre todo a la luz del v. 61 (Stephens, 2015: 57). ἐλατήρα “encaminador, alejador” aparece como epíteto de Zeus en Píndaro, *Olímpica* 4.1, con el sentido de “lanzador” o “conductor” (Ἐλατήρ ὑπέρτατε βροντᾶς “altísimo lanzador del trueno”). En Homero tiene el significado de “auriga” y en *Ilíada* 4.145 designa al rey conductor de caballos, a quien una mujer meonia o caria reserva el marfil que ha teñido de púrpura (símbolo de realeza) para adornar el freno de un caballo, que es adorno para el animal y motivo de gloria para su caballero.⁸ En el *Himno Homérico a Hermes* 4 (vv. 14, 265, 377) es usado para calificar a Hermes como “ladrón de vacas” (ἐλατήρα βοῶν, v. 14).⁹ Según Hunter & Fuhrer (2002: 170 n. 67) Πηλαγόνων ἐλατήρα “alejador de los nacidos del barro” (o sea los Gigantes, que son llamados también γηγενεῖς “nacidos de la Tierra”) podría aludir al alejamiento de los Titanes del cielo por Zeus en *Teogonía*, v. 820: Τιτήνας

⁸ Ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μῆνη/ Μηονίς ἢε Κάειρα παρήϊον ἔμμεναι ἵππων/κεῖται δ' ἐν θαλάμῳ, πολέες τέ μιν ἠρήσαντο /ἵππηες φορέειν· βασιλῆϊ δὲ κεῖται ἄγαλμα, /ἀμφοτέρων κόσμος θ' ἵππῳ ἐλατήρι τε κῦδος· “Como cuando una mujer meonia o caria tiñe con púrpura el marfil que será adorno del freno de un caballo, es guardado en su casa y muchos jinetes desean llevarlo; pero el presente es reservado para un rey, adorno para el caballo y gloria para el caballero...” (*Ilíada* 4.141-145).

⁹ En este uso del *Himno Homérico a Hermes* 4 y otros elementos se basa Clauss (1986) para su argumento de que el *Himno a Zeus* constituye un panegírico a Ptolomeo II, que siendo el menor de sus hermanos se quedó con el trono de Egipto. Esta argumentación es en general aceptada por los especialistas. Véase § 3.

mentirosos.” Pues sí, oh soberano, una tumba para ti los cretenses construyeron. Pero tú no has muerto, pues tú existes para siempre (*Himno a Zeus*, vv. 4-9).

A través de la *epiclesis* del dios, al llamarlo “Dicteo” o “Liceo”, se plantea la cuestión de su origen: Creta o Arcadia. En efecto, Creta y Arcadia, junto con Dodona, eran centros importantes del culto primitivo del dios (Farnell, 1896b: 2.36). El culto de Zeus Κρηταγενής o Dicteo es muy antiguo, y presenta rasgos peculiares: la historia de Cronos que devora a sus hijos y la danza pírrica de los Curetes que trata de ocultar al niño de su padre.¹¹ La tradición más difundida ubicaba el nacimiento de Zeus en una cueva en el monte Dicteo en Creta. Por otro lado, una tradición arcadia, más oscura, emplazaba el mito del nacimiento del dios en Cretea, un lugar en el monte arcadio Liceo.¹² El culto que Zeus recibía en este monte en Arcadia se remontaba a tiempos prehistóricos y continuó al menos hasta tiempos de Pausanias (Farnell, 1896a: 1.41). En él el dios aparece como un poder elemental o físico que envía la lluvia: en tiempos de sequía el sacerdote subía a la montaña y vaticinaba y producía la lluvia por ciertos ritos;¹³ además estaba relacionado con sacrificios humanos (Farnell, 1896a: 1.41; Cook, 1914: I.70-81).¹⁴

El verso 5, ἐν δοιῇ μάλα θυμός, ἐπεὶ γένος ἀμφήριστον “mi corazón duda mucho, pues su nacimiento es disputado”, evoca el primer verso de la apertura del *Himno a Eros* de Antágoras de Rodas, del cual solo sobreviven siete versos:

**Ἐν δοιῇ μοι θυμός, ὃ τοι γένος ἀμφίβοητον,
ἢ σε θεῶν τὸν πρῶτον ἀειγενέων, Ἔρος, εἶπω,
τῶν ὄσσοις Ἑρεβός τε πάλαι βασιλεία τε παῖδας
γείνατο Νῦξ πελάγεσσιν ὑπ' εὐρέος Ὠκεανοῖο·**

¹¹ Véase § 2.2.2.2, § 2.2.2.2.2 y § 2.2.2.2.3 de este capítulo.

¹² Según Pausanias 8.38.2 al monte Liceo “lo llaman Olimpo, y otros arcadios, Cima Sagrada. Dicen que en este monte fue criado Zeus. Hay una región en el Liceo llamada Cretea...y la Creta donde la leyenda de los cretenses sostiene que fue criado Zeus, los arcadios defienden que es este lugar y no la isla” (τὸ Λύκαιον) καλοῦσι δὲ αὐτὸ καὶ Ὀλυμπον καὶ Ἱερὰν γε ἕτεροι τῶν Ἀρκάδων κορυφήν. τραφήναι δὲ τὸν Δία φασὶν ἐν τῷ ὄρει τούτῳ· καὶ χώρα τέ ἐστιν ἐν τῷ Λυκαίῳ Κρητέα καλουμένη...καὶ τὴν Κρήτην, ἔνθα ὁ Κρητῶν ἔχει λόγος τραφήναι Δία, τὸ χωρίον τοῦτο εἶναι καὶ οὐ [διὰ] τὴν νῆσον ἀμφισβητοῦσιν οἱ Ἀρκάδες.

¹³ Pausanias 8.38.4: ἦν δὲ αὐχμὸς χρόνον ἐπέχη πολλὸν καὶ ἤδη σφίσι τὰ σπέρματα ἐν τῇ γῆ καὶ τὰ δένδρα αὐαίνηται, τηνικαῦτα ὁ ἱερεὺς τοῦ Λυκαίου Διὸς προσευξάμενος ἐς τὸ ὕδωρ καὶ θύσας ὅποσα ἐστὶν αὐτῷ νόμος, καθίησι δρυὸς κλάδον ἐπιπολῆς καὶ οὐκ ἐς βάθος τῆς πηγῆς· ἀνακινηθέντος δὲ τοῦ ὕδατος ἄνεισιν ἀγλὺς ἐοικυῖα ὀμίχλη, διαλιποῦσα δὲ ὀλίγον γίνεται νέφος ἢ ἀγλὺς καὶ ἐξ αὐτὴν ἄλλα ἐπαγομένη τῶν νεφῶν ὑετὸν τοῖς Ἀρκάσιν ἐς τὴν γῆν κατιέναι ποιεῖ “si se mantiene una sequía durante mucho tiempo y ya las semillas en la tierra y los árboles se les marchitan, entonces el sacerdote de Zeus Liceo, después de dirigir sus plegarias al agua y hacer los sacrificios de costumbre, lanza una rama de encina a la superficie y no al fondo de la fuente. Removida el agua sube un vapor parecido a la niebla y, poco después la niebla se convierte en una nube, y atrayendo hacia sí a otras de las nubes hace que caiga lluvia sobre la tierra de los arcadios.”

¹⁴ Para sacrificios humanos vinculados con el culto de Zeus en otros lugares de Grecia, véase Cook (1925b: II.2 890, 899, 904, 924, 1022).

ἦ σέ γε Κύπριδος υἷα περίφρονος, ἤέ σε Γαίης, 5
 ἦ Ἀνέμων· τοῖος σὺ κακὰ φρονέων ἀλάλησαι
 ἀνθρώποις ἠδ' ἐσθλά· τὸ καὶ σέο σῶμα δίφουιον.

Mi corazón está en duda, ya que tu origen es muy disputado: o te llamo el primero de los dioses eternos, Eros, de aquellos a cuantos hace tiempo Erebo y la reina Noche engendraron como sus hijos bajo las aguas del ancho Océano; o hijo de la astuta Cipris, o de la Tierra, o de los Vientos. Vagas pensando cosas malas para los hombres o buenas. Y tu cuerpo también es de doble naturaleza (Antágoras, *Himno a Eros*).

ἀμφήριστον “empate” es utilizado en *Ilíada* 23.382, donde la carrera de carros habría terminado empatada si no fuera por la intervención de Apolo para que Diomedes, uno de los participantes, pierda; de la misma manera Creta y Arcadia también están en un “empate” en la competencia para ser el lugar de nacimiento de Zeus (Stephens, 2003: 80). Según Cuypers (2004: 96-102) dado que el *Himno a Eros* de Antágoras era en parte una respuesta académica a teorías cosmogónicas estoicas, Calímaco, al variar la apertura con ἀμφήριστον “disputado por ambos lados”, llama la atención a un importante debate filosófico sobre la naturaleza de la divinidad objeto del *Himno*.¹⁵

El *Himno* de Antágoras plantea la duda sobre si Eros fue el primero de los dioses primordiales nacido en las aguas del Océano, o bien de una generación posterior de divinidades, hijo de Afrodita, un debate que se plantea también en el *Banquete* de Platón. Eros como fuerza elemental aparece en la *Teogonía* de Hesíodo (vv. 120-122), en la poesía cosmogónica (Ferécides de Siro) y en la teogonía órfica llamada Ἱεροὶ λόγοι ἐν Πρωφθίασ κδ' (*Palabras sagradas en 24 Rapsodias*).¹⁶ El sintagma σῶμα δίφουιον “doble naturaleza” (v. 7) se refiere al Eros bisexual, llamado también Fanes, que ocupaba una posición distintiva en la teología órfica, creador de planetas, dioses y hombres. Luego es tragado por Zeus que asimila así la naturaleza de Eros y crea todas las cosas nuevamente. De esta forma la teología órfica explica el estatus de Zeus como creador y gobernante del mundo (Cook, 1925b: II.2 1024-1033; Stephens, 2003: 80-81).¹⁷

Según Stephens (2003: 81) la referencia al *Himno* de Antágoras resulta apropiada para el dilema de Calímaco porque Arcadia, que finalmente resulta preferida como lugar de nacimiento de Zeus, era frecuentemente considerada como el paisaje griego originario

¹⁵ Para la discusión filosófica en el *Himno a Zeus* en general, véase Cuypers (2004) y Kirichenko (2012).

¹⁶ Sobre esta teogonía, véase Kern (1922: 140-248) y Cook (1925b: II.2 1024-1033).

¹⁷ Para las teogonías órficas y “Eros cosmogónico” cf. Cook (1925b: II.2 1019-1054).

ocupado por pueblos autóctonos antes que el resto de Grecia.¹⁸ La representación del nacimiento de Zeus en un paisaje primigenio donde las aguas se originan es similar al nacimiento de Eros “bajo las ondas del ancho Océano.” Es interesante además notar que Pausanias (8.41.4) ubica en la confluencia de los ríos Límax y Neda en Arcadia un antiguo santuario de Eurínome, hija de Océano y Tethys (Τηθύς). Según *Ilíada*, 18.394-405, ella y la nereida Tetis (Θέτις) salvaron a Hefesto refugiándolo durante nueve años en el seno del Océano, donde él les confeccionaba muchas piezas de bronce, creando así la técnica de la metalurgia. En *Argonáuticas* 1.503-511 Eurínome es mencionada en el canto teogónico de Orfeo junto con Ofión como soberanos del Olimpo, que reinaban sobre los Titanes cuando Zeus era aún un niño que habitaba en la cueva Dictea, y que luego cedieron sus cargos a Cronos y Rea para precipitarse en el Océano. Por su parte Tetis también desempeña un rol en mitos teogónicos.¹⁹

En este contexto Zeus es una divinidad cuyo linaje es muy similar al de Eros, ya que en Ferécides y las teogonías órficas no era solamente rey de los dioses sino que también fue asimilado al creador divino.²⁰ Stephens (2003: 82) señala que en la apertura de sus *Fenómenos*, Arato también asimila a Zeus al omnipresente creador del universo:

μεσται δὲ Διὸς πᾶσαι μὲν ἀγνυαί,
πᾶσαι δ' ἀνθρώπων ἀγοραί, μεστή δὲ θάλασσα
καὶ λιμένες· πάντη δὲ Διὸς κεχρήμεθα πάντες
Τοῦ γὰρ καὶ γένος εἰμέν.

Llenos de Zeus están todos los caminos, todas las asambleas de los hombres, lleno el mar y los puertos. En todas las formas estamos necesitados todos de Zeus. Pues también somos su descendencia (Arato, *Fenómenos*, vv. 2-5);

en tanto que en el *Himno a Zeus* de Cleantes el dios es alabado como la primera causa estoica de la naturaleza:

Κύδιστ' ἀθανάτων, πολυώνυμε παγκρατὲς αἰεὶ,
Ζεῦ φύσεως ἀρχηγέ, νόμου μετὰ πάντα κυβερνῶν

¹⁸ Pausanias (8.38.1) afirma de Licosura, ciudad de Arcadia, cercana al monte Liceo, que, “de todas las ciudades que la tierra ha mostrado sobre el continente y en las islas” es la “más antigua y la primera a la que contempló el sol. De ella aprendieron a hacer ciudades los restantes hombres” πόλεωνδέ, ὅποσας ἐπὶ τῆ ἡπειρῷ ἔδειξε γῆ καὶ ἐν νήσοις, Λυκόσουρά ἐστι πρεσβυτάτη, καὶ ταύτην εἶδεν ὁ ἥλιοςπρώτην· ἀπὸ ταύτης δὲ οἱ λοιποὶ ποιεῖσθαι πόλειςμεμαθήκασιν ἄνθρωποι.

¹⁹ Cf. § 2.2.5.3.2 y nn. 265 y 267 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

²⁰ Sobre los debates filosóficos y religiosos de la época en relación a la divinidad, cf. Stephens (2003: 82 y n. 27).

Gloriosísimo entre los inmortales, de muchos nombres, omnipotente siempre, Zeus primera causa de la naturaleza, que diriges todo por medio de la ley (Cleantes, *Himno a Zeus*, vv. 1-2).

Se ha notado también en esta apertura del *Himno a Zeus* una similitud con el *Himno Homérico a Dionisos* 1:²¹

οἱ μὲν γὰρ Δρακάνῳ σ', οἱ δ' Ἰκάρῳ ἠνεμοέσση
 φάσ', οἱ δ' ἐν Νάξῳ, δῖον γένος εἰραφιῶτα,
 οἱ δὲ σ' ἐπ' Ἀλφειῷ ποταμῷ βαθυδιήεντι
 κυσαμένην Σεμέλην τεκέειν Διὶ τερπικεραύνῳ,
 ἄλλοι δ' ἐν Θήβησιν ἄναξ σε λέγουσι γενέσθαι
 ψευδόμενοι· σὲ δ' ἔτικτε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
 πολλὸν ἀπ' ἀνθρώπων κρύπτων λευκώλενον Ἥρην.
 ἔστι δὲ τις Νύση ὑπατον ὄρος ἀνθέον ὕλη
 τηλοῦ Φοινίκης σχεδὸν Αἰγύπτιοιο ῥοάων

Algunos dicen que en Dracano, otros que en la ventosa Icaro, y otros en Naxos, divina progenie irafiota, y algunos dicen que en el Alfeo, río de profundos remolinos, la preñada Semele te alumbró para Zeus amante del trueno. Pero otros dicen que naciste en Tebas, soberano – aunque mienten; pues a ti el padre de hombres y dioses te dio a luz lejos de los hombres, a escondidas de Hera de blancos brazos. Hay una cierta Nisa, montaña muy alta, floreciente de bosque, lejos de Fenicia, cerca de las corrientes del Egipto... (*Himno Homérico a Dionisos* 1, vv. 1-9).

En este *Himno* el dios por nacer es transportado de una ubicación a otra por Zeus que cose a Dionisos a su muslo luego de sacarlo del cuerpo de Semele aniquilada por el rayo (como Zeus en el *Himno* de Calímaco es transportado de Arcadia a Creta); y se despliegan además varias opciones geográficas para el nacimiento de Dionisos. El poeta se centra sobre todo en dos reclamos: quienes dicen que nació en Tebas, que “mienten” ψευδόμενοι,²² y quienes sitúan su nacimiento en Nisa, cerca de las corrientes del Egipto (el Nilo). Se plantea entonces como falso el lugar de nacimiento griego, y se postula a Nisa, en África o en el Cercano Oriente, como lugar auténtico de nacimiento. De esta forma, el poeta explota, en primer lugar, una etimología popular del nombre de Dionisos que lo vincula con Zeus (Diodoro 1.15.1 y ss.),²³ y, en segundo lugar, elige el nombre de un sitio que se repite en distintas ubicaciones: Esteban de Bizancio da una lista de diez Nisas, varias de las cuales estaban en el Cercano Oriente o en el Norte de África. Ambas elecciones se asemejan,

²¹ Al respecto véase Hunter & Fuhrer (2002: 172-173) y Stephens (2003: 82-84).

²² ψευδόμενοι puede significar “mentir” o “ser un mentiroso” pero también puede significar “no saben cómo decir la verdad” marcando una capacidad más que una elección deliberada. Para Stephens (2003: 83, n. 28) en este contexto es más adecuado este significado, aunque Calímaco juegue con el rango semántico completo de ψεύδομαι.

²³ Texto citado en § 2.2.3, n. 141.

según Stephens (2003: 83-84), a estrategias composicionales propias de Calímaco: marcas geográficas que existen en más de una locación y etimologías que relacionan al dios con topónimos de ubicación múltiple. Posiblemente la elección entre Arcadia y Creta en el caso del *Himno a Zeus* de Calímaco tenga como intención asemejarse a la elección entre Tebas y Nisa, cerca de Egipto.²⁴

Hay una vuelta de tuerca adicional a la duplicidad de los lugares. El verso 6 (Ἰδαίοισιν ἐν οὐρεσὶ “en los montes Ideos”) que en este contexto se refiere a Creta,²⁵ constituye un doblete porque en Frigia existía también un monte Ida, que reclamaba también ser el lugar de nacimiento de Zeus (Stephens, 2015: 58).

Calímaco resuelve la aporía formulando una pregunta: πότεροι, πάτερ, ἐψεύσαντο; (“¿Quiénes de los dos mienten, padre?”, v. 7). La respuesta viene inmediatamente, pero se plantea aquí una cuestión interesante. Tradicionalmente se considera que la respuesta es ‘Κρηῆτες ἀεὶ ψεῦστα’ (“Los cretenses siempre son mentirosos”, v. 8), que es parte de un famoso verso atribuido a Epiménides, un sacerdote o adivino cretense de los siglos VII o VI a.C. con reputación de tener un don para la revelación oracular,²⁶ dada por una voz que no es posible identificar con certeza (¿Zeus, el poeta, Epiménides mismo?).²⁷ Epiménides es el único escritor conocido por su nombre que aborda el tema de la descendencia y genealogía de los dioses en el período conocido entre Hesíodo y Calímaco, y los títulos de sus obras que podían haber referido al tema del nacimiento de Zeus son conocidos como *Teogonía* (Θεογονία), *Sobre el origen de los Curetes y los Coribantes* (Κουρήτων καὶ Κορυβάντων γένεσις) y *Sobre Minos y Radamantis* (Περὶ Μίνω καὶ Ῥαδαμάνθου).²⁸ El verso completo

²⁴ Véase § 2.2.3 de este capítulo.

²⁵ Aunque tanto el monte Dicte como el monte Ida de Creta reclamaban ser el lugar de nacimiento de Zeus, Dicte aparentemente era el lugar más antiguo: en *Teogonía*, v. 477 se dice que Gea y Urano enviaron a su hija “a Licto, en la pingüe tierra de Creta” ἐς Λύκτον, Κρήτης ἐς πίονα δήμον. Diodoro (5.70.6.4) combina ambas historias, diciendo que el dios nació en Dicte pero fue criado por los Curetes en el monte Ida (Harrison, 1912: 2 y n. 3).

²⁶ Epiménides compuso un poema llamado “Oráculos” que presentaba material teogónico como respuestas oraculares (Stephens, 2003: 87-88).

²⁷ Varios estudiosos se han detenido en la ambigüedad de la voz que plantea la cita, y sus consecuencias para la comprensión del poema como un todo. Véase Hopkinson (1984b: 140-44); Clauss (1986: 158); Goldhill (1986: 127-29); Bing (1988: 76-77 n. 42); Stephens (2003: 85-91).

²⁸ Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos ilustres* 1.111.10-112.3: Ἐποίησε δὲ Κουρήτων καὶ Κορυβάντων γένεσιν καὶ θεογονίαν, ἔπη πεντακισχίλια, Ἀργοῦς ναυπηγίαν τε καὶ Ἰάσονος εἰς Κόλχους ἀπόπλουον ἔπη ἑξακισχίλια πεντακόσια. συνέγραψε δὲ καὶ καταλογάδην περὶ θυσῶν καὶ τῆς ἐν Κρήτῃ πολιτείας καὶ περὶ Μίνω καὶ Ῥαδαμάνθου εἰς ἔπη τετρακισχίλια “Compuso cinco mil versos sobre la generación de los Curetes y los Coribantes, y sobre la de los dioses, y seis mil quinientos sobre la construcción de la nave Argos y la

somos también de su raza” – cita esta última de Arato, *Fenómenos*, 5) y *Epístola a Tito* 1.12 (“Uno de ellos, su propio profeta, ha dicho: ‘Cretenses, eternos mentirosos, animales perversos, glotones y perezosos”), pasajes donde Pablo cita a Epiménides, reconstruye con aproximación el pasaje de Epiménides del cual proviene la cita Κρηῖτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἄργαί, que según estos comentarios pertenecerían a un panegírico hecho por Minos en el que desmiente la tradición de la tumba de Zeus.

Los comentarios son el *Gannat Busame* (“Jardín de las Delicias”), anónimo, y otro compuesto alrededor del año 850 d.C. por Ishodad de Merv, Padre de la Iglesia Nestoriana. Ambos comentarios, en siríaco, contienen muchos extractos de las obras de Teodoro de Mopsuestia (muerto en 428 d.C.). El *Gannat Busame* da el siguiente comentario a *Hechos* 17.28, parte del discurso de Pablo en el Areópago:

‘In Him we live and move and have our being’. The Cretans used to say of Zeus, that he was a prince and was ripped up by a wild boar, and he was buried: and Io! his grave is with us. Accordingly Minos, the son of Zeus, made over him a panegyric and in it he said:
A grave have fashioned for thee, O holy and high One,
the lying Kretans, who are all the time liars, evil beasts, idle bellies;
but thou diest not, for to eternity thou livest, and standest ;
for in thee we live and have our being (Trad. al inglés de Rendel Harris, 1906: 310).

Ishodad de Merv da una información similar pero más elaborada y completa:

"The Interpreter says that the Athenians were once upon a time at war with their enemies, and the Athenians retreated from them in defeat; then a certain Daimon appeared and said unto them, I have never been honoured by you as I ought; and because I am angry with you, therefore you have a defeat from your enemies. Then the Athenians were afraid, and raised up to him the well-known altar; and because they dreaded lest this very thing should have happened to them, that they had secretly neglected one who was unknown to them, they erected this altar and also wrote upon it, *Of the Unknown and Hidden God*: wishing, in fact, to say this, that though there is a God in whom we do not believe, we raise this altar to His honour that He may be reconciled to us, although He is not honoured as a known deity : therefore Paul did well to take a reason from this and to say before them, *This hidden God, to whom ye have raised an altar without knowing Him, I have come to declare unto you*. There is no God whom ye know not, except the true God, who hath appointed the times by His command, and hath put bounds, etc." [*He hath determined the times*, that is to say, the variations of summer and winter, spring and autumn.]

‘In Him we live and move and have our being: and, ‘as certain also of your own sages have said, *We are his offspring*.’ Paul takes both of these quotations from certain heathen poets. Now about this passage, ‘In Him we live and move and have our being’: the Cretans said about Zeus, as if it were true, that he was a prince, and was lacerated by a wild boar, and was buried; and behold! his grave is known amongst us; so Minos, the son of Zeus, made a panegyric over his father, and in it he said:

“The Cretans have fashioned a tomb for thee, O Holy and High!
Liars, evil beasts, idle bellies;
For thou diest not; for ever thou livest and standest;

For in thee we live and move and have our being.”

So the blessed Paul took this sentence from Minos; and he took the quotation, “We are the offspring of God,” from Aratus, a poet who wrote about God, and about the seven [planets] and the twelve [signs]; saying, “From God we begin, from the Lord of heaven, that is Zeus; for all markets, and seas, and havens are filled with His name; and also in every place, all men are in want of Him, because we are His offspring; and He out of His goodness giveth good signs to us and to all men. He moves us to come forward to work; and He ordains all that is visible and invisible; and because of this we all worship Him, and say, ‘Hail to thee, our Father, wonderful and great!’ (Trad. al inglés de Rendel Harris, 1912: 351-353).

Dado que el comentarista traduce correctamente el proemio de Arato (*Fenómenos* 5ss.) al lenguaje siríaco –solo al final de la cita es traducida más libremente – puede aceptarse que la traducción del dicho de Minos refleje el original con bastante exactitud. El segundo verso incuestionablemente corresponde al hexámetro de Epiménides, lo que probaría que toda la afirmación de Minos podría atribuírsele (Rendel Harris, 1912: 351; Kaczyńska, 2016: 161). Hay dos intentos de reconstrucción de la versión griega sobre labase de los dos comentarios sirios casi idénticos. El primero es de Rendel Harris (1907: 336):

Τύμβον ἐτεκτήναντο σέθεν, κύδιστε, μέγιστε,
Κρηῆτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί,
ἀλλὰ σύ γ’ οὐ θνήσκεις, ἔστηκας γὰρ ζοὸς αἰεὶ,
ἐν γὰρ σοὶ ζῶμεν καὶ κινύμεθ’ ἠδὲ καὶ ἐσμέν.

El segundo es de A. B. Cook (1914: I 664, n. 1):

Σοὶ μὲν ἐτεκτήναντο τάφον, πανυπέρτατε δαῖμον,
Κρηῆτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί
ἀλλὰ γὰρ οὐ σὺ θάνεις, ζῶεις, δὲ καὶ ἴστασαι αἰεὶ,
ἐν σοὶ γὰρ ζῶμεν καὶ κινεόμεσθα καὶ εἰμέν.

Kaczyńska (2016: 161) observa que es valioso enfatizar que dos versos (el segundo y el cuarto) han sido registrados independientemente en los textos griegos y así su autenticidad no resulta sospechosa. En todo caso, el sentido general es bastante claro. El autor pone las palabras en boca de Minos, hijo de Zeus. Comparando el cuarteto con el texto de Calímaco, debería ser evidente que el poeta no solamente cita el hemistiquio (Κρηῆτες ἀεὶ ψεῦσται), sino que también imita la mayor parte de las afirmaciones de Epiménides también. Según Kaczyńska (2016: 162) ambos poetas despliegan una cantidad de elementos compartidos, cuya coincidencia no puede ser fortuita: a) ambos acusan a los cretenses de falsedad; b) consideran la tumba de Zeus en la isla de Creta como la principal razón para la opinión prevaleciente de la no veracidad de los cretenses; c) niegan los rumores sobre la supuesta

muerte de Zeus; d) enfatizan la inmortalidad de Zeus; e) polemizan con diferentes tradiciones invocando la autoridad de un dios (Zeus en Calímaco) o un héroe (Minos en Epiménides).

Si la cita que efectúa Calímaco comprende los versos 8-9 del *Himno*, no se trataría aquí tanto de una paradoja sobre la verdad y la mentira, sino más bien del rechazo de la versión cretense de la existencia de una tumba de Zeus, y por lo tanto de su muerte.³¹ Esto también podría estar sustentado en la preferencia por Calímaco del culto de Zeus Liceo de Arcadia, que existía también en Cirene. En efecto, parece haber existido algún lazo ancestral entre ambos lugares, ya que más de una vez los arcadios eran llamados a dirimir, con autoridad política, disputas en Cirene (Heródoto 4.161; Polibio 10.22.2 y s., citados por Cook, 1914: I 89 n. 1). La colina de Zeus Liceo en Cirene (mencionada por Heródoto, 4.203) implicaba su culto cirenaico: en efecto, sobre esa colina se erigió más tarde el mayor templo griego de Cirene y de toda África, dedicado al dios (Chamoux, 1953: 320 y ss.). En las monedas de Cirene se reproducía la figura de Zeus *Lýkaios* de las antiguas monedas de plata de Arcadia: el dios entronizado hacia la izquierda con un cetro en su mano derecha, mientras un águila vuela directamente hacia él (Cook, 1914: I 90-91).

Calímaco (aparentemente siguiendo a Epiménides) pone el tema de la tumba de Zeus como un argumento de la mendacidad de los cretenses. El uso de ἐτεκτήναντο “construyeron” (v. 9) es sugestivo, ya que τεκταίνομαι frecuentemente implica engaño o astucia.³² La respuesta es terminante: σὸ δ' οὐ θάνεις, ἔσσι γὰρ αἰεὶ “tú no has muerto, pues existes para siempre”. Esta frase parece evocar las palabras de las sacerdotisas de Dodona: Ζεὺς ἦν, Ζεὺς ἐστίν, Ζεὺς ἔσσεται· ὦ μεγάλε Ζεῦ/Γᾶ καρποῦς ἀνίει, διὸ κλήζετε Ματέρα γαῖαν. “Zeus existió, Zeus existe, Zeus existirá: ¡Oh, gran Zeus! Gea produce frutos, por eso llamad madre a la tierra” (Pausanias 10.12.10.10). Dodona es sede de un Zeus prehistórico o “pelásgico”, como señala *Ilíada* 16.233-235: Ζεῦ ἄνα Δωδωναῖε Πελασγικὲ τηλόθι

³¹ La tumba de Zeus en Creta era bien conocida en la época helenística, aunque no hay información cierta antes de ese período. La tradición de esta tumba ha sido utilizada como argumento por gran parte de la crítica del siglo XX para sostener la teoría del “Zeus cretense”, una deidad minoica de la vegetación que moría y renacía con el año. Esa teoría está siendo dejada de lado progresivamente (Alonge, 2006 y 2011; Brulé, 2013; Buzón y Torres, 2017) de la mano de una creciente tendencia a estudiar la religión griega en Creta en sus propios términos, más que como un apéndice a la religión minoica (cf. Alonge, 2005: 1 y nn. 1-2).

³² Con ese sentido es usado en Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, v. 951: σιγῆι δ' ἐτεκτήναντ' ἀπρόσφθεγκτόν μ' “con su silencio me mantuvieron silencioso.” Aparece también en el v. 25 del *Himno Homérico a Hermes* 4, dicho del dios que fabrica la lira con la tortuga: Ἑρμῆς τοι πρότιστα χέλυν τεκτῆνατ' ἀοιδόν “Hermes por primera vez se fabricó una tortuga cantora.”

ναίων /Δωδώνης μεδέων δυσχειμέρου, ἀμφὶ δὲ Σελλοὶ /σοὶ ναίουσ' ὑποφῆται ἀνιπτόποδες χαμαιεῦνα, “Zeus soberano, Dodoneo, Pelásgico, que vives lejos y reinas en Dodona ventosa, y alrededor tuyo habitan los Selos, tus intérpretes, que no se lavan los pies y duermen en el suelo”. Los sacerdotes de este Zeus pelásgico que aparentemente eran llamados *Tomouri* por el monte Tomarus sobre el que estaba el templo, retenían evidentemente la tradición de una forma antigua de vida (Farnell, 1896a: 1.38). En el valle fértil debajo del monte Tomarus se rendía culto a Zeus Νάϊος, dios de la lluvia fertilizante y del rocío (Farnell, 1896a: 1.39; 13). En los versos de las sacerdotisas de Dodona la idea de la eternidad era expresada como una idea física y asociada con el fructificar perpetuo de la tierra, diosa con la que Zeus estaría unido en el culto en Dodona (Farnell, 1896a: 1.38-39). De esta manera en la evocación del *Himno* implícita o explícitamente serían evocados los tres importantes centros del culto primitivo de Zeus: Creta, Arcadia y Dodona (Farnell, 1896a: 1.36).

El eco de las palabras de las sacerdotisas resuena en la respuesta que Calímaco da a la muerte de Zeus: él “existe para siempre.” A su vez, junto con la apelación ὦ ἄνα “oh soberano” en el v. 8, remite al v. 2 del *Himno*: ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα “siempre grande, siempre rey”, lo que conforma una estructura de *ring-composition* en la evocación, que se cierra enfatizando la eternidad y la soberanía del dios.

2.2 Parte descriptivo-narrativa

2.2.1 Sección arcadia: el nacimiento de Zeus (vv. 10-41)

En esta sección se narra el nacimiento de Zeus, que es localizado finalmente en Arcadia, y con más precisión, en Parrasia, la región suroccidental de Arcadia asociada con Zeus Liceo.

2.2.1.1 Parrasia (vv. 10-14)

ἐν δέ σε Παρρασίῃ Ῥεΐη τέκεν, ἧχι μάλιστα
ἔσκεν ὄρος θάμνοισι περισκεπές· ἔνθεν ὁ χῶρος
ἱερός, οὐδέ τί μιν κεχρημένον Εἰλειθυΐης
ἔρπετον οὐδὲ γυνὴ ἐπιμίσγεται, ἀλλὰ ἐΨεΐης
ὠγύγιον καλέουσι λεχώιον Ἀπιδανῆες.

10

En Parrasia te dio a luz Rea, donde la montaña estaba más cubierta alrededor por la espesura. Desde entonces el lugar es sagrado, y nada que necesite a Ilitía, ni animal ni mujer se acerca allí, sino que los Apidaneos lo llaman ‘primigenio lecho de Rea’ (*Himno a Zeus*, vv. 10-14).

El nombre de Rea aparece en el *Himno* de dos formas: Ῥεΐη (vv. 10, 13, 28) y Ῥέη (v. 21), en un juego de palabras que explora la etimología del nombre relacionado con ῥεῖα “fácil” o con ῥέω “fluir” (Stephens, 2015: 58). Esta última se remonta al menos a Platón.³³ Hopkinson (1984a: 176) se refiere a esta etimología, pero también a la que deriva a Ῥέα por metátesis de ἔρα “tierra”, por lo cual, según la derivación Ῥέα = ἔρα = γαῖα = Γαῖα ambas diosas eran identificadas con frecuencia, y afirma que el flujo de agua (ἐκ δ’ ἔχεεν μέγα χεῦμα, v. 32) de la tierra (Γαῖα, v. 29) reconcilia las dos alternativas de ῥεῖν y ἔρα (Hopkinson 1984a: 176-177).³⁴

περισκεπές “cubierta alrededor” (v. 11) es término que aparece por primera vez en Calímaco (también en el v. 23 del *Himno a Delos*, aludiendo a las islas que circundan a Delos, “defendidas por murallas protectoras” πύργοισι περισκεπέεσσιν ἔρυμναί). θάμνοισι “espesura” (v. 11) aparece también en *Ilíada* 17.677 y 22.191, en símiles donde una presa se oculta en la espesura para escapar de su perseguidor.

En los vv. 11-13 el poeta emplea lenguaje sagrado con un decreto de que ninguna criatura encinta, ni humana ni animal, se puede acercar, para marcar la sacralidad del lugar por ser el lugar de nacimiento de Zeus.³⁵ Pausanias (8.36.2-3) dice que los habitantes de la ciudad de Metidrio en Arcadia pretenden que “cuando Rea tenía a Zeus en su vientre llegó a este monte (Taumasio) y se procuró ayuda, en el caso de que fuera contra ella Crono, de Hoplodamo y de todos los gigantes que estaban con él. Admiten que dio a luz en alguna parte del Liceo, y dicen que allí tuvo lugar el engaño a Crono y el cambio que se cuenta en la leyenda de los helenos del niño por una piedra. Junto a la cima del monte hay una cueva de Rea, en la que no puede entrar ningún ser humano, con excepción de las mujeres

³³ *Cratilo* 402b1-4: Τί οὖν; δοκεῖ σοι ἀλλοιότερον Ἡρακλείτου νοεῖν ὅτι θέμενος τοῖς τῶν ἄλλων θεῶν προγόνοις “Ῥέαν” τε καὶ “Κρόνον”; ἄρα οἶε ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου αὐτὸν ἀμφοτέροις ρευμάτων ὀνόματα θέσθαι; “¿Pues qué? ¿Te parece que el que puso (el nombre) “Rea” y “Cronos” a los progenitores de los otros dioses pensaba algo distinto de Heráclito? ¿Acaso crees que aquél les puso a ambos nombres de corrientes por azar?” Véase Hopkinson (1984a: 176). *LSJ* (s.v.): “(Rea) Derived by Chrysipp. Stoic. 2.318 from ῥέω, because rivers flow from Earth.”

³⁴ Ver n. 44 en § 2.2.1.2 de este capítulo.

³⁵ Para las prohibiciones rituales en relación al nacimiento, como la interdicción a mujeres embarazadas y que amamantan a participar en los misterios de Despoina en Lycosura (*LSCG*: 137-138) y la ley catártica cirenaica (*LSCGS*: 185-196) cf. Parker (1983: 48-50 y 344-46).

consagradas a la diosa.”³⁶ Estas últimas representaban a las ninfas arcadias que cuidaron de Zeus al nacer (Burkert, 1983: 91).

οὐδὲ...ἐπιμίσγεται (“nada...se acerca”, vv. 12-13) en conjunción con ὠγύγιον (“primigenio”, v. 14) tiene un paralelo en dos textos arcaicos. El primero es *Odisea* 7.244-247:

Ὠγυγίη τις νῆσος ἀπόπροθεν εἰν ἀλί κεῖται·
 ἔνθα μὲν Ἄτλαντος θυγάτηρ, δολόεσσα Καλυψώ,
 ναίει ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεός· οὐδέ τις αὐτῆ
μίσγεται οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων.

Una isla primitiva está lejos en el mar salino; allí la hija de Atlas, la dolosa Calipso, habita, de hermosa cabellera, diosa terrible. Nadie se acerca a ella, ni dios ni hombre mortal (*Odisea*, 7.244-247).

En este texto ὠγύγιον aparece con género femenino como denominación de la isla que habita Calipso (cuyo nombre significa “escondida”), lugar al que nadie se acerca, ni dioses ni mortales. El otro texto es *Teogonía*, vv. 803-804 (Stephens, 2015: 59), donde se especifica el castigo que aguarda al dios que viole el juramento por el agua de la Estigia, que implica no participar en el consejo ni en el banquete de los dioses por nueve años.

εἰνάετες δὲ θεῶν ἀπαμείρεται αἰὲν ἐόντων,
οὐδέ ποτ' ἐς βουλήν **ἐπιμίσγεται** οὐδ' ἐπὶ δαΐτας
 ἐννέα πάντ' ἔτεα· δεκάτῳ δ' ἐπιμίσγεται αὐτίς
 † εἰρέας ἀθανάτων οἱ Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσι.
 τοῖον ἄρ' ὄρκον ἔθεντο θεοὶ Στυγὸς ἄφθιτον ὕδωρ, 805
ὠγύγιον· τὸ δ' ἴησι καταστυφέλου διὰ χόρου.

Por nueve años [un dios que comete perjurio] es apartado de los eternos dioses y no se acerca al consejo o los banquetes, por nueve años completos. Pero entonces en el décimo año se acerca de nuevo a las asambleas de los inmortales que habitan olímpicas moradas. Tal juramento establecieron los dioses por el agua imperecedera de la Estigia, primigenia,³⁷ que fluye por un lugar escabroso (*Teogonía*, vv. 801-806).

³⁶ Pausanias 8.36.2-3: ἐθέλουσι δὲ οἱ Μεθυδριεῖς τὴν Ῥέαν, ἥνικα τὸν Δία εἶχεν ἐν τῇ γαστρὶ, ἐς τοῦτο ἀφικέσθαι τὸ ὄρος, παρασκευάσασθαι δὲ αὐτῆ καὶ βοήθειαν, ἣν ὁ Κρόνος ἐπ' αὐτὴν ἦν, τὸν τε Ὀπλάδαμον καὶ ἄλλους ὅσοι περὶ ἐκεῖνον ἦσαν γίγαντες· καὶ τεκεῖν μὲν συγχωροῦσιν αὐτὴν ἐν μοίρᾳ τινὶ τοῦ Λυκαίου, τὴν δὲ ἐς τὸν Κρόνον ἀπάτην καὶ ἀντὶ τοῦ παιδὸς τὴν λεγομένην ὑπὸ Ἑλλήνων ἀντίδοσιν τοῦ λίθου γενέσθαι φασὶν ἐνταῦθα. ἔστι δὲ πρὸς τῆ κορυφῆ τοῦ ὄρους σπήλαιον τῆς Ῥέας, καὶ ἐς αὐτὸ ὅτι μὴ γυναιξὶ μόναις ἱεραῖς τῆς θεοῦ ἀνθρώπων γε οὐδενὶ ἐσελθεῖν ἔστι τῶν ἄλλων.

³⁷ ὠγύγιον “primigenia”, “antiquísima” en el v. 806 puede entenderse en relación al juramento (ὄρκον, v. 805) o al agua (ὕδωρ, v. 805). En general es entendido en relación con el agua: así lo hace West (1966: 378), Vianello (1986: 27 y CCLXXVII) y Liñares (2006: 111).

La Estigia es una diosa antigua, hija mayor del Océano, que habita en el Tártaro (*Teogonía*, vv. 775-777). Los elementos comunes a estos pasajes enfatizan la lejanía y gran antigüedad del lugar de nacimiento de Zeus. Éstige era también una fuente ubicada en Arcadia (Pausanias 8.17.6). Según Stephens (2003: 96) en términos mitológicos, era hermana de Neda.³⁸ Ambos pasajes, el homérico y el hesiódico, proveen imágenes de un lugar antiguo, de difícil acceso, rodeado por una gran extensión de agua, o donde las aguas manan a borbotones.

Por otra parte el sintagma οὐδέ τί μιν (v. 12) aparece siete veces en *Ilíada* y *Odisea*; en *Ilíada* 17.749-51 en particular se describe el fluir súbito de los ríos:

ὅς τε καὶ ἰφθίμων ποταμῶν ἀλεγεινὰ ῥέεθρα
ἴσχει, ἄφαρ δέ τε πᾶσι ῥόον πεδίον δὲ τίθησι 750
πλάζων· οὐδέ τί μιν σθένει ῥηγνῦσι ῥέοντες·

...que detiene las corrientes perjudiciales de fuertes ríos, inmediatamente desviando el curso de todos los coloca en la llanura, y aunque fluyan con fuerza nunca lo quiebran (*Ilíada* 17.749-51).³⁹

La mención de Ilitía en el v. 12 del *Himno*, en el contexto de la prohibición ritual que rige en el lugar desde el alumbramiento de Zeus, resulta significativa. Como hija de Zeus y Hera sería anacrónica al nacimiento del dios, aunque en realidad alude a mujeres y hembras de animales preñadas y no a su presencia en el parto de Zeus; sin embargo Pausanias, a propósito de un templo de Ilitía en Arcadia, refiere que “el antiguo poeta licio Olén compuso, entre otros himnos para los delios, un himno para Ilitía, donde la llama la ‘hilandera’, identificándola claramente con el Hado, y dice que es más antigua que Cronos.”⁴⁰ De esta forma Ilitía aparece como otra figura divina con un doble estatus, como Eros: o bien, como sostiene la tradición más conocida, hija de Zeus y de Hera (*Teogonía*, v.

³⁸ Calímaco dice que es “primera generación después de Estigia y Filira” (πρωτίστη γενεὴ μετὰ γε Στύγα τε Φιλύρην τε, v. 36 del *Himno*).

³⁹ Tratándose de un pasaje disputado, para el cual Aristófanes de Bizancio propone la enmienda οὐδέ τι μίην, el uso de Calímaco de esta frase en un contexto de ríos que fluyen parece señalar su elección personal en la lectura del texto homérico (Stephens, 2015: 24).

⁴⁰ Pausanías, 8.21.3: Λύκιος δὲ Ὡλήν ἀρχαιότερος τὴν ἡλικίαν, Δηλίοις ὕμνους καὶ ἄλλους ποιήσας καὶ ἐς Εἰλείθυιαν [τε], εὐλινόν τε αὐτὴν ἀνακαλεῖ – δῆλον ὡς τῇ πεπρωμένη τὴν αὐτὴν – καὶ Κρόνου πρεσβυτέραν φησὶν εἶναι. El poeta Olén es mencionado en el v. 305 del *Himno a Delos*; véase § 2.2.5.1 y § 2.2.5.3 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

922), o bien una diosa antiquísima, anterior incluso a Cronos. Debe recordarse además que la diosa recibía un culto muy importante en Creta.⁴¹

El lugar del nacimiento es denominado “primigenio lecho de Rea” (Ῥεῖης...ὠγύγιον λεχώιον, vv. 13-14) por los pobladores locales, llamados “apidaneos” (Ἀπιδανῆες, v. 14). Ese era el nombre de los primeros arcadios, “que, según se dice, vivían antes que la luna, comiendo bellotas de los montes” (οἱ καὶ πρόσθε σεληναίης ὑδέονται /ζώειν, φηγὸν ἔδοντες ἐν οὐρεσιν, *Argonáuticas* 4.264-265). El escoliasta a este pasaje afirma que los arcadios eran “los más antiguos de los helenos” (τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιότεροι) y que el nombre “apidaneos” deriva del peloponesio Apis, hijo de Foroneo (<Ἀπιδανῆας> δὲ τοὺς Πελοποννησίους ἀπὸ Ἄπιδος τοῦ Φορωνέως), que a su vez era hijo de Ínaco (el río local), de quien descendían Libia, Dánao y Egipto, una genealogía significativa para los Ptolomeos en su calidad de reyes griegos de Egipto (Stephens, 2015: 59 y 238). Por otra parte, Ἀπιδανῆες podría implicar un juego etimológico de ἀ-πίνειν “sin beber” o “seco, sediento”, en relación con que en el momento de nacer Zeus Arcadia estaba todavía árida (vv. 18 y ss.), lo que estaría reforzado por los vv. 40-41 del *Himno*: παλαιότατον δέ μιν ὕδωρ /ύιονοι πίνουσι Λυκαονίης ἄρκτοιο “el agua más antigua la beben los hijos de la osa hija de Licaón” (cf. Hopkinson, 1984a: 176).

2.2.1.2 Arcadia árida (vv. 15-27)

ἐνθα σ' ἐπεὶ μήτηρ μεγάλων ἀπεθήκατο κόλπων, αὐτίκα δίζητο ῥόον ὕδατος, ᾧ κε τόκοιο λύματα χυτλώσαιο, τεὸν δ' ἐνὶ χρῶτα λοέσσαι. Λάδων ἀλλ' οὐπω μέγας ἔρρεεν οὐδ' Ἐρύμανθος, λευκότατος ποταμῶν, ἔτι δ' ἄβροχος ἦεν ἅπασα Ἀζηνίς· μέλλεν δὲ μάλ' εὐδρος καλέεσθαι	15
αὐτίς· ἐπεὶ τημόσδε, Ῥεῖη ὅτε λύσατο μήτηρ, ἧ πολλὰς ἐφύπερθε σαρωνίδας ὑγρὸς Ἰάων ἦειρεν, πολλὰς δὲ Μέλας ὄκχησεν ἀμάξας, πολλὰ δὲ Καρνίωνος ἄνω διεροῦ περ ἐόντος ἰλυοὺς ἐβάλλοντο κινώπετα, νίσσετο δ' ἀνήρ	20
πεζὸς ὑπὲρ Κρᾶθίν τε πολύστιόν τε Μετώπην διψαλέος· τὸ δὲ πολλὸν ὕδωρ ὑπὸ ποσσὶν ἔκειτο.	25

⁴¹Cf. Willetts (1962: 52, 169-172) y Burkert (2007: 38, 63 y 70). Ambos autores sostienen que el culto de Pitía en Creta se remontaría a la época minoica.

Allí cuando tu madre te depuso de su gran regazo, en seguida buscaba una corriente de agua, con la que podría lavar las impurezas de su alumbramiento, y más aún, para lavar tu cuerpo. Pero el gran Ladón no fluía aún, ni el Erimanto, el más claro de los ríos, y todavía estaba seca toda Azénide. Pero a partir de entonces iba a ser llamada “muy abundante en agua”. Pues en ese momento, cuando Rea desató su cinturón, ciertamente el húmedo Yaón levantaba a lo alto muchas encinas, y el Melas llevaba muchos carros, y muchas serpientes echaban sus guaridas sobre el Carnión⁴² aunque ahora sea húmedo, un hombre iba a pie sobre el Cratis y el guijarroso Metopa, sediento, y el agua abundante yacía bajo sus pies (*Himno a Zeus*, vv. 15-27)

Luego del nacimiento Rea busca agua para lavarse y lavar al niño. El primer baño de madre e hijo era una ocasión importante, mencionada en casi todas las historias de nacimiento de dioses (Parker, 1983: 50-51). Sin embargo, no la encuentra porque los ríos de Arcadia (Ladón, Erimanto, Yaón, Melas, Carnión y Cratis) son aún subterráneos (“el agua abundante yacía bajo sus pies” τὸ δὲ πολλὸν ὕδωρ ὑπὸ ποσσὶν ἔκειτο, v. 27), y brotarán solo después del nacimiento de Zeus, como se cuenta en los versos siguientes.⁴³ Esto se vincula evidentemente con una serie de juegos de palabras con el nombre de Rea y el verbo ῥέω “fluir” (ver *supra*, § 2.2.1.1), la denominación “apidaneos” de los arcadios (ver *supra*) y el nombre “Azénide” (Ἀζηνίς, v. 20) para Arcadia, que posiblemente se relacione con ἄζα (“sequedad”) y con ἄ-Zῆν (“sin Zeus”).⁴⁴ De este último McLennan (1977: 50) observa que el dios no ha nacido todavía, y que esto podría ser una insinuación del rol de Zeus como ὑέτιος “llovedor, que trae la lluvia” (Stephens, 2003: 97). Según Pausanias (8.4.3) Árcade, hijo de Zeus y Calisto y rey epónimo de Arcadia, dividió la región en tres partes, una para cada uno de sus tres hijos: una parte fue llamada “Azania” por su hijo Azán.⁴⁵

El nacimiento es expresado por la frase μεγάλων ἀπεθήκατο κόλπων (“te depuso de su gran regazo”, v. 15). En *Prometeo encadenado* de Esquilo, el Adriático es denominado “gran regazo de Rea” (μέγαν κόλπον Ῥέας, v. 837) en la profecía que Prometeo dirige a Ío anticipándole su itinerario hasta llegar a Egipto. μεγάλη es epíteto (como μέγας de Zeus en

⁴² Aceptamos aquí la enmienda de Καρίων por Καρνίων, basada en Pausanias 8.34.5. Véase Stephens (2015: 61).

⁴³ Pausanias (8.20.1) habla de posibles fuentes subterráneas del río Ladón. Cf. Stephens (2003: 97).

⁴⁴ Stephens (2015: 59) destaca que indagar en las etimologías era un rasgo de la filosofía estoica, aunque ya aparece en el *Cratilo* de Platón, donde se explica la esencia de los nombres divinos, por ejemplo, en 396a1-b5, donde se explica la etimología del nombre de Zeus, y que relaciona con el verbo ζῆν “vivir”. Stephens también destaca que la forma rara del genitivo de Zeus del primer verso (Ζηνός) se vincula con esta etimología popular (2003: 96-97). Cf. Kirichenko (2012: 189-191).

⁴⁵ Pausanias 8.4.3: τοῖς δὲ παισίν, ὡς ἠϋξήθησαν, διένειμεν Ἀρκὰς τριχῆ τήνχωραν, καὶ ἀπὸ μὲν Ἀζᾶνος ἢ Ἀζανία μοῖρα ὀνομάσθη· “para sus hijos, cuando crecieron, Árcade repartió en tres la región, y una parte fue llamada Azania por Azán.”

Esquilo, *Suplicantes* v. 1052) de diosas relacionadas con la fertilidad: la Madre de los dioses (Μήτηρ θεῶν μεγάλη); Cibele; Deméter y Perséfone (llamadas μεγάλα θεά, Sófocles *Edipo en Colono*, v. 683); Isis; Ártemis Efesia (*LSJ*: s.v.). También aparece en el v. 266 como epíteto de Gea en el *Himno a Delos*.⁴⁶ ἀπεθήκατο κόλπων (literalmente “te depuso de su...regazo”) significa “dar a luz”; expresión que aparece en forma similar en *Himno a Ártemis* v. 25 φίλων ἀπεθήκατο γυίων (“me depuso de su seno”, cf. Stephens, 2015:126). El nacimiento del dios constituye también su epifanía; el efecto que produce en el *Himno* es el surgimiento de las aguas que irrigarán la árida Arcadia.

δίζητο “buscaba”, v. 16, presenta alargamiento de la última sílaba frente a ρόον, un rasgo homérico que aparece en *Ilíada* 17.264, 21.258, en símiles donde se describe la fuerza de las aguas (Stephens, 2015:60). También en *Himno a Delos*, vv. 159 y 206, pasaje este último en que Leto se sienta junto a la corriente del Inopo antes de dar a luz a Apolo, acrecentada por la crecida del Nilo: ἔξετο δ' Ἴνωποῖο παρὰ ρόον ὃν τε βάθιστον /γαῖα τότ' ἐξάνησιν, ὅτε πλήθοντι ρεέθρω /Νεῖλος ἀπὸ κρημοῖο κατέρχεται Αἰθιοπῆος: “y se sentó junto a la corriente del Inopo, al que la tierra hace brotar más abundante entonces, cuando el Nilo en crecida, baja desde el risco etíope” (*Himno a Delos*, vv. 206-208); y en el v. 77 del *Himno a Atenea*, cuando Tiresias, “con una sed indecible se acercó a la corriente de la fuente” διψάσας δ' ἄφατόν τι ποτὶ ρόον ἤλυθε κράνας. El Ladón (Λάδων, v. 18), que según Calímaco no fluía antes del nacimiento de Zeus, y “tenía el agua mejor de los ríos de Grecia” (ὁ δὲ Λάδων ποταμῶν τῶν ἐν Ἑλλάδι ὕδωρ παρέχεται κάλλιστον, Pausanias 8.20.1) es mencionado en Hesíodo (*Teogonía*, v. 344) como uno de los ríos hijos de Océano y Tethýs, junto con el Nilo (*Teogonía*, vv. 337-338).

Las palabras que aluden al baño de Rea y de Zeus son: ᾧ κε τόκοιο /λύματα χυτλώσαιτο, τεὸν δ' ἐνὶ χρωῶτα λοέσσαι “con la que podría lavar las impurezas de su alumbramiento, y más aún, para lavar tu cuerpo” (vv. 16-17). λύματα significa “impurezas” o “suciedad removida por el baño”. Pausanias (8.41.2) refiere que de esa palabra deriva el nombre del

⁴⁶ Ver § 2.2.4.3.3 del capítulo sobre el *Himno a Delos*. Rea y Gea, que en los vv. 28-29 del *Himno a Zeus* aparecen diferenciadas, a veces eran una sola. El sincretismo entre ambas divinidades en el culto estaba atestiguado ya en siglo V (Sófocles, *Filoctetes* 391: Ὀρεστέρα παμβῶτι Γᾶ, /μᾶτερ αὐτοῦ Διός, “Tierra montañosa, que a todos alimentas, madre del mismo Zeus”). Cf. D’Alessio (1996: 68, n. 9). Para la relación entre Rea y la Madre de los Dioses, cf. Farnell (1907: 3.289-305), y de esta última con la Tierra Farnell (1907: 3.291-292). Para la identificación de Deméter/Deo con la Madre de los dioses, cf. Furley (2013: 238-245) y de Gea, Rea, Deméter, la Madre de los Dioses y Cibele véase Colabella (2014). Para un sincretismo más amplio, que comprendía la identificación de Gea Méter, Deméter, Rea, Hera, Hestia y Deo en la columna XXII del papiro de Derveni, cf. Torres (2007: 236-237 y 252).

río Límax (Λύμαξ) en Arcadia – que desemboca en el río Neda –, porque allí las ninfas que purificaron a Rea tras haber dado a luz a Zeus arrojaron los objetos impuros, que los antiguos llamaron λύματα.⁴⁷

Calímaco describe la ausencia de los ríos con una serie de imágenes: encinas que crecen sobre el Yaón, carros que pasan sobre el Melas, guaridas de serpientes sobre el Carnión, y hombres que caminan, sedientos, sobre el Cratis,⁴⁸ y el río Metopa. La anáfora de formas de πολύς en estos versos (πολλάς, v. 22, v. 23; πολλά, v. 24; πολύστιόν, v. 26; πολλόν, v. 27) hace contrastar la extrema sequía con el abundante agua debajo (Stephens, 2015: 60) y que brotará más tarde.⁴⁹

Vamvouri Ruffy (2004: 107-108) sostiene que en la transformación maravillosa que sufre este lugar montañoso se lee la excelencia de Zeus. El agua, rara y necesaria reviste gran importancia para los griegos, en cuya imaginación fue pronto asociada al poder y la excelencia. Así, Píndaro asocia agua y oro: en *Olímpica* 1, vv. 1-2 afirma: Ἄριστον μὲν ὕδωρ ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ / ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου· (“lo mejor es el agua, y el oro como fuego incandescente se destaca en la noche por encima de la altiva riqueza”) y en *Olímpica* 3.41-42: εἰ δ' ἄριστεύει μὲν ὕδωρ, κτεάνων δὲ χρυσὸς αἰδοιέστατος “si el agua es lo óptimo, y el oro el más respetable de los bienes.”⁵⁰

Insistiendo sobre la irrigación de Arcadia al nombrar los ríos que se formaron allí luego de la llegada al mundo de Zeus, el poeta del *Himno* subraya la naturaleza excepcional del dios y la nueva era inaugurada en la región por su nacimiento (Vamvouri Ruffy, 2004: 108).

⁴⁷ Pausanias 8.41.2.1-7: ποταμὸς δὲ ὁ καλούμενος Λύμαξ ἐκδίδωσι μὲν ἐς τὴν Νέδαν παρ' αὐτὴν ῥέων Φιγαλίαν, γενέσθαι δὲ τοῦνομά φασι τῷ ποταμῷ καθαρσίων τῶν Ῥέας ἔνεκα. ὡς γὰρ δὴ τεκοῦσαν τὸν Δία ἐκάθηραν ἐπὶ ταῖς ὠδίσι αἱ Νύμφαι, τὰ καθάρματα ἐς τοῦτον ἐμβάλλουσι τὸν ποταμόν· ὠνόμαζον δὲ ἄρα οἱ ἀρχαῖοι αὐτὰ λύματα. “El río llamado Límax desemboca en el Neda fluyendo junto a la misma Figalía, y dicen que el nombre del río surgió a causa de las purificaciones de Rea. Pues cuando, luego de haber dado a luz a Zeus las Ninfas la purificaron tras el parto, echaron los objetos impuros a este río. Los antiguos los llamaron *lymata*.”

⁴⁸ Pausanias (7.25.11) dice del Cratis que es “un río...que nunca se seca, que baja de la montaña arcadia” ποταμὸς...ἀέναιος ἐξ ὄρους Ἀρκαδικοῦ κατερχόμενος. También que en él desemboca el agua de la fuente Estigia que se encuentra en Arcadia (Pausanias 8.18.4). Véase § 2.2.1.1 de este capítulo.

⁴⁹ El catálogo de los ríos que Calímaco inserta en los vv. 18-27 del *Himno* tienen su paralelo en *Teogonía*, vv. 337-370, que menciona también el Ladón y la Estigia. Véase Kirichenko (2012: 183).

⁵⁰ Suárez de la Torre (2000: 56, n.1 y 75, n. 11) afirma que hay una posible interpretación del agua como poesía, y del oro como riqueza y poder real. En el caso de *Olímpica* 3, esa conclusión estaría confirmada por los versos siguientes (42-44): νῦν δὲ πρὸς ἐσχατιάν / Θήρων ἀρεταῖσιν ἰκάνων ἕπεται οἴκοθεν Ἡρακλέος / σταλᾶν “ahora Terón alcanzando la más extrema (tierra) con sus virtudes, se aferra desde su morada de las columnas de Heracles”; las virtudes de Terón se difunden por todo el mundo conocido gracias a la poesía. El nacimiento de Zeus trae la riqueza del agua, pero también hace posible la poesía. Para una discusión de ambos pasajes de Píndaro y una vinculación entre poesía y oro, cf. Torres (2007: 87).

2.2.1.3 Invocación a Gea: brotan las aguas. Baño del dios (vv. 28-33)

καί ῥ' ὑπ' ἀμηχανίης σχομένη φάτο πότνια Ῥεΐη·
 Ἰαῖα φίλη, τέκε καὶ σύ· τεαὶ δ' ὠδῖνες ἔλαφραί.
 εἶπε καὶ ἀντανύσσασα θεῆ μέγαν ὑπόθι πῆχυν 30
 πλῆξεν ὄρος σκίπτρω· τὸ δέ οἱ δίχα πολὺ διέστη,
 ἔκ δ' ἔχεεν μέγα χεῦμα· τόθι χροά φαιδρύνασα,
 ὄνα, τεὸν σπείρωσε,

Y la venerable Rea dominada por la dificultad dijo: “Querida Gea, da a luz también tú; tus dolores de parto son leves.” Dijo, y la diosa, luego de extender hacia arriba su poderoso brazo, golpeó la montaña con su cetro. Y esta se abrió en dos grandemente, y brotó una gran corriente de agua. Allí, luego de lavar tu cuerpo, oh rey, lo envolvió en pañales... (*Himno a Zeus*, vv. 28-33).

Rea, para resolver su dificultad, invoca a su madre Gea y golpea la montaña con su cetro. Inmediatamente brota el agua a borbotones. Las palabras que dirige a su madre se asemejan a las que Aquiles dice a Licaón, hijo de Príamo, en *Iliada* 21.106: ἀλλὰ φίλος θάνε καὶ σύ· “pero, amigo, muere también tú.” Cuando lo golpea con su espada, fluye gran cantidad de sangre y empapa la tierra: ἔκ δ' αἶμα μέλαν ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν “y la negra sangre fluía y mojaba la tierra” (*Iliada*, 21.119).⁵¹ Según Stephens (2015: 61) la imitación puede resultar del homónimo con Licaón, antiguo rey de Arcadia del cual tomó su nombre la montaña, pero también Calímaco transforma aquí un típico momento homérico de guerra y muerte, en la producción de vida y del agua que la sostiene.

El uso de la imagen del parto para el surgimiento de las aguas, con su consiguiente fertilidad podría estar vinculado con una costumbre que se practicaba en los misterios eleusinos. Burkert (2007: 101-102) señala que al concluir estos se llenaban (¿con agua?) dos recipientes de una forma especial y entonces se giraban, uno hacia el oeste y otro hacia el este, mientras que se gritaba al cielo “¡llueve!” (ἰϋε!) y a la tierra “¡concibe!” (ἰκύε!).⁵²

χεῦμα “corriente” (v. 32) es utilizado en Sófocles, *Edipo en Colono* v. 471 como “agua de la fuente” (*LSJ*: s.v.), en el pasaje en que Edipo llega al bosque sagrado dedicado a las

⁵¹ Posiblemente existiera aquí una alusión a sacrificios humanos relacionados con el culto de Zeus Liceo, a quien se invocaba para terminar la sequía.

⁵² Proclo, *In Platonis Timaeum commentaria*, III 176, 28 Diehl: ὁ δὲ καὶ οἱ θεσμοὶ τῶν Ἀθηναίων εἰδότες προσέταπτον οὐρανῷ καὶ γῆ προτελεῖν τοὺς γάμους, εἰς δὲ τοῦτους βλέποντες καὶ <ἐν τοῖς Ἐλευσινίοις ἱεροῖς> εἰς μὲν τὸν οὐρανὸν ἀναβλέποντες ἔβόων ὕε', καταβλέψαντες δὲ εἰς τὴν γῆν τὸ κύε', διὰ τούτων ὡς πατὴρ καὶ μητὴρ τὴν γένεσιν εἶναι πάντων γινώσκοντες “los ritos de los atenienses que han observado esto ordenaban al cielo y a la tierra que consumaran las bodas por adelantado, mirando hacia ellos y <en los misterios eleusinos> alzando la vista al cielo gritaban “¡llueve!”, y bajando la vista a la tierra “¡concibe!”, conociendo por esto que como padre y madre son el origen de todo.”

Euménides, y se presenta como “salvador futuro de la ciudad” (τῆδε μὲν πόλει μέγαν /σωτήρ', vv. 459-460); allí recibe el consejo de hacer “libaciones puras” (ἱράς...χοῶς, v. 469), “de la fuente que siempre mana” (ἐξ ἀειρύτου.../κρήνης, vv. 469-470), “tomándola con manos puras” (ὄσιων χειρῶν θιγῶν, v. 470). A esta corriente que mana constantemente, apta para hacer libaciones expiatorias por su pureza, Edipo denomina “agua pura de la fuente” (χεῦμ' ἀκήρατον, v. 471). El término también aparece en el v. 1304 de Eurípides, *Helena*, en una invocación a “la Madre montaraz” identificada con la Madre de los dioses:

ὄρεία ποτὲ δρομάδι κώ-
 λωι Μάτηρ ἐσύθη θεῶν
 ἀν' ὑλᾶντα νάπη
 ποτάμιόν τε χεῦμ' ὑδάτων
 βαρύβρομόν τε κῦμ' ἄλιον 1305
 πόθωι τᾶς ἀποιχομένας
 ἄρρητου κούρας.

Una vez la Madre montaraz de los dioses con pie ligero se precipitó por boscosos valles, por el curso fluvial de las aguas y la atronadora onda marina, por el anhelo de su hija lejana, de nombre indecible (Eurípides, *Helena* vv. 1301-1307).

En este estásimo, el coro relata la búsqueda por Deméter de su hija Perséfone. La diosa es identificada aquí con Rea Cibebe, la “Madre montaraz de los dioses” (ὄρεία...Μάτηρ...θεῶν, vv. 1301-1302). Allí se muestran las consecuencias de su ira: su cansancio y su dolor se reflejan en la infertilidad de la tierra, el linaje de los mortales perece, y el ganado no tiene qué comer. El resultado es que no hay vida en las ciudades, ya que no hay sacrificios en honor de los dioses, ni quema de ofrendas en los altares. Perseguida siempre por la pena de su hija, no permite siquiera que las fuentes manen sus aguas, y suprime los festines para los dioses y los hombres. Por ello Zeus, para apaciguar su cólera, le envía a las Gracias, a las Musas y a Cipris, con coros, himnos, tímpanos y tambores; y ellas logran por fin aplacarla.⁵³

⁵³ βροτοῖσι δ' ἄγλοα πεδία γᾶς /.../οὐ καρπίζουσ' ἀρότοις, λαῶν δὲ φθείρει γενεάν, /ποίμναις δ' οὐχ ἴει θαλερὰς /βοσκὰς εὐφύλλων ἐλίκων /πόλεων δ' ἀπέλειπε βίος, /οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι, /βωμοῖς δ' ἄφλεκτοι πελανοί /παγὰς δ' ἀμπαυεὶ δροσερὰς /λευκῶν ἐκβάλλειν ὑδάτων /πένθει παιδὸς ἀλάστοι. /ἐπεὶ δ' ἔπανσ' εἰλαπίνας /θεοῖς βροτείωι τε γένει, /Ζεὺς μελίσσων στυγίους /Ματρὸς ὄργας ἐνέπει· /Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες, /ἴτε, τὰν περὶ παρθένωι /Δηῶ θυμωσαμένην /ἔλύπαν ἐξαλλάξατ' ἄλαλαῖ /Μοῦσαί θ' ὕμνοισι χορῶν. /χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ /καλλίστα τότε πρῶτα μακά-/ρων Κύπρις· γέλασεν δὲ θεὰ /δέξατό τ' ἐς χέρας /βαρύβρομον αὐλὸν /τερφθεῖσ' ἄλαλαγμῶι “Para los mortales las llanuras sin vegetación de la tierra...no fertiliza con las aradas, destruye el linaje de los mortales, y no permite que crezca para los rebaños el alimento fresco de hojas rizadas. La vida abandonaba las ciudades, y no permite que crezca para los rebaños el alimento fresco de hojas rizadas. La vida abandonaba las ciudades, y no había sacrificios a los dioses, y las ofrendas estaban sin quemar en los altares. Y hace cesar el surgimiento de las húmedas fuentes de aguas claras, por la pena inconsolable de su hija. Cuando ella suprimió los solemnes festines para los dioses y la raza mortal,

2.2.1.4 Neda y su río (vv. 33-41)

Νέδη δέ σε δῶκε κομίσσαι
 κευθμὸν ἔσω Κρηταῖον, ἵνα κρύφα παιδεύοιο,
 πρεσβυτάτη Νυμφέων, αἶ μιν τότε μαιώσαντο, 35
 πρωτίστη γενεῇ μετὰ γε Στύγα τε Φιλύρην τε.
 οὐδ' ἀλίην ἀπέτεισε θεῇ χάριν, ἀλλὰ τὸ χεῦμα
 κεῖνο Νέδην ὀνόμηνε· τὸ μὲν ποθι πολὺ κατ' αὐτὸ
 Καυκῶνων πτολίεθρον, ὃ Λέπρειον πεφάτισται,
 συμφέρεται Νηρηῆι, παλαιότατον δέ μιν ὕδωρ 40
 υἱῶνοί πίνουσι Λυκαονίης ἄρκτοιο.

...y te entregó para que te lleve al escondrijo cretense, para criarte ocultamente, a Neda, la más venerable de las ninfas que la asistieron entonces en el parto, primera generación luego de Estigia y Fílira. Y la diosa no extendió una gracia vacía, sino que a aquella corriente la llamó Neda. Esta, abundante, en alguna parte junto a la misma ciudad de los caucones, que es llamada Lepreo, se mezcla con Nereo, y el agua más antigua la beben los descendientes de la osa hija de Licaón (vv. 33-41).

Rea entrega a su hijo Zeus a la ninfa Neda, para que sea criado ocultamente en “el escondrijo cretense” (κευθμὸν ἔσω Κρηταῖον, v. 34).⁵⁴ Como recompensa, da su nombre a la corriente que brotó por su invocación a Gea. Según la tradición arcadia, Neda, junto con las ninfas Tisoa y Hagno criaron a Zeus.⁵⁵ De Tisoa recibió su nombre una ciudad en Parrasia, de Neda el río, y de Hagno una fuente en el monte Liceo (Pausanias 8.38.3).⁵⁶ Estigia es la más señalada de las Oceánides, hija de Océano y Tethýs (Hesíodo, *Teogonía*, v. 361). También era el nombre de una fuente que desembocaba en el Cratis en Arcadia.⁵⁷ En *Teogonía*, vv. 383-385, aparece como madre de Celo, Victoria, Poder y Fuerza (Ζῆλος,

Zeus, para apaciguar la nefasta cólera de la Madre, dijo: ‘Andad, venerables Gracias, id, transformad la pena a Deo, enojada por su hija, con vuestros griteríos, y vosotras, Musas, con los himnos de los coros.’ Y entonces Cipris, la más bella de los bienaventurados, por primera vez consiguió la subterránea voz de bronce y los tambores de tenso cuero. Y la diosa rió, y recibió en sus manos la flauta resonante, regocijada con su fuerte sonido” (Eurípides, *Helena*, vv. 1325-1352)

⁵⁴ Véase § 2.1 nota 12. Según Stephens (2003: 93) la mención del “escondrijo cretense” es un doblete que nos hace pensar que la ninfa se dirigió a Creta, aunque en realidad sigue en Arcadia, en el monte Liceo.

⁵⁵ Recuérdese que, según *Teogonía*, vv. 346-361, las Oceánides, junto con Apolo y los ríos, son *kourótrophas*: ἄνδρας κουρίζουσι “crian a los jóvenes para varones.”

⁵⁶ Del río Neda Pausanias (8.41.3) dice que sus fuentes están en el monte Cerausio, que es parte del Liceo; y que en el lugar donde el Neda está más cerca de la ciudad de Figalía se cortan los niños de los figaleos la cabellera en honor del río: εἰσὶ δὲ αἱ πηγαὶ τῆς Νέδας ἐν ὄρει τῷ Κεραυσίῳ· τοῦ Λυκαίου δὲ μοῖρά ἐστι. καθότι <δὲ> ἐγγύτατα ἡ Νέδα Φιγαλέων τῆς πόλεως γίνεται, κατὰ τοῦτο οἱ Φιγαλέων παῖδες ἀποκείρονται τῷ ποταμῷ τὰς κόμας·

⁵⁷ Véase § 2.2.1.1. Para la comparación de la Estigia mítica con la cascada del mismo nombre en Arcadia, cf. West (1966: 371-372).

Νίκη, Κράτος y Βίη), que “siempre al lado de Zeus gravitonante se asientan” (αἰεὶ πὰρ Ζηνὶ βαρυκτύπῳ ἐδριόωνται, *Teogonía*, v. 388). Estigia y sus hijos fueron los primeros en apoyar a Zeus en su lucha contra los Titanes, por eso fue honrada grandemente por el dios (*Teogonía*, vv. 389-404).⁵⁸

Fílira era también una Oceánide, con quien Crono, cuando aún reinaba en el Olimpo sobre los Titanes y Zeus se criaba en Creta, engañó a Rea. La diosa los descubrió cuando estaban juntos, y Crono huyó metamorfoseado en caballo. Fílira abandonó el lugar y huyó a las montañas de los pelasgos, donde dio a luz a Quirón (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 2.1231-1241).

Los caucones, según *Odisea* 3.366, se denominaban así por su ancestro Caucón, hijo de Licaón, y su ciudad, Lepreo, estaba al sur de Élida, muy cerca de la desembocadura del río Neda en el mar (Stephens, 2015: 63). Nereo, nombre de una antigua deidad marina, hijo de Gea, es aquí una metonimia por mar, y cuya mención, según Stephens (2015: 63), refuerza la ubicación de los eventos en una época pre-olímpica.

La mención de los “descendientes de la osa hija de Licaón” alude al mito de Calisto, hija de Licaón, de quien se enamoró Zeus. Al descubrirlos Hera la transformó en osa (ὄρκτος), o bien Zeus para ocultarla de Hera, y Ártemis la asaeteó para complacer a la diosa. Zeus envió a Hermes para que salvara al niño que Calisto tenía en su vientre, y a ella la transformó en la constelación de Osa Mayor.⁵⁹ El niño fue llamado Árcade por su padre Zeus, que lo confió a Maya en Arcadia para que lo criase (Pausanias 8.3.6-7; Apolodoro, *Biblioteca* 3.8.2). Árcade recibió el reino de Arcadia (llamado hasta entonces Pelasgia) a la muerte de Níctimo, e introdujo el cultivo de los frutos que aprendió de Triptólemo y enseñó a hacer el pan y a tejer vestidos y otras cosas (Pausanias 8.4.1).⁶⁰

⁵⁸ Véase § 2.2.4.2.2. Cf. West (1966: 272).

⁵⁹ Según Arato, *Fenómenos* 31-35, las constelaciones de la Osa Mayor y la Osa Menor son las osas que ocultaron a Zeus en la gruta de Dicte y lo alimentaron durante un año, mientras los Curetes Dicteos engañaron a Crono. Cf. Stephens (2015: 63).

⁶⁰ Para la fusión de dos tradiciones míticas sobre Calisto en esta parte del *Himno*, cf. Cheshire (2009).

2.2.2 Sección cretense: crianza de Zeus (vv. 42-54)

2.2.2.1 Traslado de Zeus a Creta. Onfalia (vv. 42-45)

εὔτε Θενάς ἀπέλειπεν ἐπὶ Κνωσοῖο φέρουσα,
 Ζεῦ πάτερ, ἢ Νύμφη σε (Θεναὶ δ' ἔσαν ἐγγύθι Κνωσοῦ),
 τουτάκι τοι πέσε, δαῖμον, ἅπ' ὀμφαλόσ· ἔνθεν ἐκεῖνο
 Ὀμφάλιον μετέπειτα πέδον καλέουσι Κύδωνες. 45

Cuando la Ninfa abandonaba Tenas, llevándote hacia Cnosos, Zeus padre, (pues Tenas estaba cerca de Cnosos) en ese lugar tu cordón umbilical cayó de ti, dios, y desde entonces los Cídones lo llaman Llanura Onfalia (*Himno a Zeus*, vv. 42-45)

Súbitamente el *Himno* nos lleva, ahora sí con seguridad, a Creta con la mención de Cnosos, ya que también había dos Tenas: una en Arcadia y otra en Creta (Griffiths, 1970: 32-33; Hopkinson 1984b: 143). Hay una ambigüedad permanente entre los lugares arcadios y cretenses – además de otros, como la mención de las “montañas Ideas” (Ἰδαίοισιν ἐν οὔρεσί, v. 6) que nos traslada a la Tróade – que, muy plausiblemente, según Stephens (2003: 92-95) tiene como objetivo elevar a Zeus de divinidad local a universal. Aquí su mención introduce sutilmente el pasaje desde Arcadia a Creta (D’Alessio, 1996: 70 n. 13).

Tenas es un topónimo cretense que aparece por primera vez en la literatura antigua en el *Himno a Zeus*. Una serie de hallazgos epigráficos han revelado la importancia de este lugar de culto para Cnosos helenística, que se remontaba del siglo IX a.C. y se extendió, probablemente sin interrupción, hasta la primera mitad del siglo I d.C.; en tanto que Zeus *Thenatas* era un importante dios de los cnosios, que tenía un santuario y recibía un sacrificio anual (Willetts, 1962: 249-250; Chaniotis, 2001: 215-216).⁶¹

En el v. 44 πέσε está en *tnesis* con la preposición ἀπό, que está pospuesta al verbo. El verbo ἀποπίπτω aparece sólo dos veces en Homero; una en *Ilíada* 14.351, donde Zeus y Hera son cubiertos por una nube dorada “de la cual caían lucientes gotas de rocío” (στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἔερσαι) cuando yacen juntos en las cumbres del Ida en la Tróade, donde “debajo de ellos la divina Tierra hizo crecer verde hierba, loto húmedo, azafrán y jacinto espeso y suave para levantarlos del suelo” (τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν δῖα φύεν νεοθηλέα ποίην, /λωτόν θ' ἔρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον /πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονός

⁶¹ Para la alusión a otros cultos cretenses en Calímaco, y la relación de este con Creta, cf. Chaniotis (2001: 213-217).

ὕψος' ἔεργε, *Ilíada* 14.347-349). La alusión a este pasaje de *Ilíada* evoca el monte Ida en la Tróade,⁶² pero además da cuenta del efecto sobre la tierra de la hierogamia de Zeus y Hera: fertilidad (crecimiento de hierbas y flores) y humedad (rocío).

En los vv. 44-45 hay un *aítion* para la llanura Onfalia, ubicada cerca de Cnosos: allí cayó el cordón umbilical (ὄμφαλός, v. 44) del dios. Esta llanura se encuentra entre Cnosos y la ciudad de Licto (D'Alessio, 1996: 70, n. 14), adonde según Hesíodo, *Teogonía*, vv. 477-478, Rea se dirigió para el nacimiento de Zeus, y donde lo entregaría a Gea para que lo criara. Hay aquí un nuevo distanciamiento de la versión hesiódica del nacimiento de Zeus. Mientras que en Hesíodo Rea da a luz a Zeus en Licto, Creta, y lo entrega a Gea para que lo oculte de Cronos y lo críe, lo que ella hace en un antro en el monte Egeo (*Teogonía*, vv. 476-484), en Calímaco Zeus nace en Arcadia, y Gea es invocada para suministrar agua para el primer baño del dios, que luego es entregado a la ninfa Neda para que lo traslade a Creta. Por otra parte, en Hesíodo (*Teogonía*, vv. 485-500) Cronos recibe como sustituto del dios recién nacido una gran piedra envuelta en pañales que traga y que más tarde vomitaría: esa piedra, colocada por Zeus en Pito, se convertiría en el *omphalós*.⁶³ En Calímaco no se explicita la amenaza de Cronos (solo es aludida en los vv. 53-54), y el *omphalós* es el cordón umbilical del dios.⁶⁴ El cambio de su ubicación desde Delfos, un sitio helenocéntrico, a Creta, al sur del Mediterráneo, lo ubica casi a mitad de camino entre el continente de la Grecia clásica y arcaica y el nuevo mundo griego de Egipto y el norte de África (Stephens, 2003: 104). Stephens (2003: 93-94) observa que en este contexto puede evocarse la observación de Epiménides de que, si había un *omphalós*, era “claro para los dioses, pero escondido a los mortales.”⁶⁵ Sin embargo Cook (1925a: II.1 190-191) sostiene que esto no sería una invención de Calímaco, sino que efectivamente los cretenses también tenían un centro sagrado llamado *Ómphalos*, donde se decía que el cordón umbilical del niño Zeus había caído al suelo. Diodoro (5.70.4) cuenta una tradición similar a la que presenta Calímaco: “Dicen que, cuando Zeus niño era llevado por los Curetes, su cordón

⁶² Véase § 2.1 y § 2.2.2.1.

⁶³ Según Pausanias (8.36.3) el engaño a Cronos con la piedra envuelta en pañales tuvo lugar en el monte Taumasio, en Arcadia, donde está la cueva donde no puede entrar ningún ser humano, excepto las mujeres consagradas a la diosa (ver § 2.2.1.1).

⁶⁴ Esta transmutación del *omphalós*, según Stephens (2003: 104 y 108) humaniza a Zeus niño en preparación para la asociación del dios con Ptolomeo.

⁶⁵ οὐτε γὰρ ἦν γαιῆς μέσος ὀμφαλός οὐδὲ θαλάσσης: εἰ δὲ τίς ἔστι, θεοῖς δῆλος θνητοῖσι δ' ἄφαντος. *Fragm.* 6 Kinkel *ap.* Plutarco, *De defecto oraculorum* 1 (citado por Cook, 1925a: II.1 187, n. 5).

umbilical cayó cerca del río llamado Tritón, y que el lugar fue consagrado y llamado *Omphalós* luego del suceso, y la llanura circundante fue conocida igualmente como Llanura Onfalia.”⁶⁶ Cook (1925a: II.1 191) sostiene que Calímaco y Diodoro habrían tomado una fuente común: Epiménides,⁶⁷ que como cretense debía conocer el mito local. Su negación de que el *omphalós* délfico fuera el punto central de la tierra o del mar (Cook, 1925a: II.1 187 n. 5) se debía a que tomaba la acepción de la palabra como “ombligo” y no “punto central”. Cnossos, metrópolis del santuario délfico⁶⁸ tenía entonces un *omphalós* sagrado, que alrededor de 500 a.C. era considerado el lugar consagrado por la caída del cordón umbilical de Zeus. Existía además una creencia en Grecia desde tiempo inmemorial de la existencia de una relación simpatética entre el niño y el cordón umbilical (Cook, 1925a: II.1 192).

Cidones (Κύδωνες, v. 45), nombre de una población al noroeste de Creta, es una metonimia para los cretenses. Sin embargo hay aquí otra vinculación con Arcadia, ya que según Pausanias 8.53.3-4, los hijos del arcadio Tegeates emigraron a Creta: Cidón, Arquedio y Gortis, por quienes recibieron su nombre las ciudades de Cidonia, Gortina y Catreo, “aunque los cretenses no están de acuerdo con eso.”⁶⁹

2.2.2.2 La crianza de Zeus (vv. 46-54)

Zeῦ, σὲ δὲ Κυρβάντων ἐτάραι προσεπηχύναντο
 Δικταῖαι Μελίαι, σὲ δ' ἐκοίμισεν Ἀδρήστεια
 λίκνω ἐνὶ χρυσέῳ, σὺ δ' ἐθήσαιο πίονα μαζόν
 αἰγὸς Ἀμαλθείης, ἐπὶ δὲ γλυκὴ κηρίον ἔβρωσ.

⁶⁶ φερομένου μὲν γὰρ ὑπὸ τῶν Κουρήτων αὐτοῦ νηπίου φασὶν ἀποπεσεῖν τὸν ὀμφαλὸν περὶ τὸν ποταμὸν τὸν καλούμενον Τρίτωνα, καὶ τὸ χωρίον τε τοῦτο καθιερωθὲν ἀπὸ τοῦ τότε συμβάντος Ὀμφαλὸν προσαγορευθῆναι καὶ τὸ περικείμενον πεδῖον ὁμοίως Ὀμφάλειον (Diodoro 5.70.4).

⁶⁷ Epiménides era llamado “Curete” por los cretenses: Μυρωνιανὸς δὲ ἐν Ὀμοίοις (FHG IV. 454) φησὶν ὅτι Κούρητα αὐτὸν ἐκάλουν Κρηῆτες: “Mironiano dice en sus *Símiles* que los cretenses lo llamaban Curete” (Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres* 1.115).

⁶⁸ Por el origen cretense del santuario délfico, según se puede ver en el *Himno Homérico a Apolo* 3, vv. 388-543. Cf. Cook, 1925a: II.1 189 n. 8).

⁶⁹ Pausanias 8.53.3-4: λέγουσι δὲ καὶ ὅσοι Τεγεάτου τῶν παίδων ἐλείποντο, μετοικῆσαι σφᾶς ἐκουσίως ἐς Κρήτην, Κύδωνα καὶ Αρχήδιον καὶ Γόρτυνα: καὶ ἀπὸ τούτων φασὶν ὀνομασθῆναι τὰς πόλεις Κυδωνίαν καὶ Γόρτυνάν τε καὶ Κατρέα. Κρηῆτες δὲ οὐχ ὁμολογοῦντες τῷ Τεγεατῶν λόγῳ Κύδωνα μὲν Ακακαλλίδος θυγατρὸς Μίνω καὶ Ἑρμοῦ, Κατρέα δὲ φασὶν εἶναι Μίνω, τὸν δὲ Γόρτυνα Ῥαδαμάνθου. “Dicen que cuantos de los hijos de Tegeates que quedaron, emigraron voluntariamente a Creta, Cidón, Arquedio y Gortis. Y de estos dicen que fueron nombradas las ciudades Cidonia, Gortina y Catreo. Pero los cretenses no están de acuerdo con el relato de los tegeatas y dicen que Cidón era hijo de Acacálide, hija de Minos, y de Hermes; Catreo, de Minos; y Gortis, de Radamantis.”

γέντο γὰρ ἑξαπιναῖα Πανακρίδος ἔργα μελίσσης 50
 Ἰδαίοις ἐν ὄρεσσι, τὰ τε κλείουσι Πάνακρα.
 οὐλα δὲ **Κούρητές** σε περὶ πρύλιν **ὠρχήσαντο**
 τεύχεα πεπλήγοντες, ἵνα Κρόνος οὔασιν ἠχὴν
 ἀσπίδος εἰσαῖοι καὶ μὴ σεο κουρίζοντος.

Zeus, las compañeras de los Coribantes te tomaron en brazos, las Melias DICTEAS, te durmió Adrastea en cuna de oro, y tú chupaste la ubre opulenta de la cabra Amaltea, y además comiste con avidez dulce miel. Pues sobrevino repentina la obra de la abeja Panácride en los montes Ideos, que llaman Panacra. Vigorosamente los Curetes bailaron alrededor tuyo su danza guerrera golpeando sus armas, para que Cronos escuchara el ruido del escudo y no a ti mientras crecías (*Himno a Zeus*, vv. 46-54)

En este pasaje se describe la crianza de Zeus en Creta, recibido por las ninfas Melias DICTEAS (Δικταῖαι Μελίαι, v. 47), llamadas “compañeras de los Coribantes” (Κυρβάντων ἑτάραι, v. 46). Los Coribantes eran sacerdotes de Cibele en Frigia, también asociados con Dionisos (*LSJ*: s.v.). Según Stephens (2015: 64) Eurípides es precursor de Calímaco al ubicar los Coribantes en Creta en *Bacantes* vv. 120-125, donde habrían inventado el tambor.⁷⁰

2.2.2.2.1 Las ninfas Melias

Las ninfas Melias, por su parte, son las “ninfas de los fresnos”, nacidas de la sangre que brotó del castrado Urano y que cayó en la tierra, así como las Erinias y los Gigantes (*Teogonía*, vv. 185-187). Para Haslam (1993: 121) la vinculación que hace el *Himno* de las Melias con los Curetes activa otra genealogía hesiódica en el *Catálogo de las mujeres*, que registra el origen común de las ninfas de las montañas y los Curetes:

.....] οὔρεια[ι Νύμφαι] θεαὶ ἐξεγένοντο
 καὶ γ[ένος οὐ]τιδανῶν Σα[τύρων καὶ ἀμηχανοέργ[ων
Κορ[υ]ήτές τε [θεοὶ φιλοπα]ίγμονες **ὠρχης[τήρες]**.

Las ninfas diosas de las montañas nacieron y la raza de los peligrosos y perezosos sátiros y los Curetes dioses juguetones y danzantes. (Hesíodo, *fr.* 10(a) 17-19)

⁷⁰ ὦ θαλάμευμα Κορῆ-/των ζῆθεοί τε Κρήτας /Διογενέτορες ἔναυλοι, /ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις /βυρσότονον κύκλωμα τόδε /μοι Κορύβαντες ἦῤρον· “¡Oh guarida de los Curetes y sagradas cuevas de Creta donde nació Zeus! Allí en los antros los Coribantes de triple penacho me inventaron este tambor de tenso cuero” (*Bacantes* 120-125). Ver § 2.2.2.2.3 y n. 137.

Esta vinculación, según Haslam (1993: 121), se vería reforzada con el uso de ὠρχήσαντο (“bailaron”) para la danza guerrera de los Curetes en el v. 52 del *Himno*.

Según Apolodoro, *Biblioteca* 1.1.6, las ninfas que recibieron a Zeus eran Adrastea e Ida, hijas de Meliseo.⁷¹ Este era entonces rey de Creta y el primero que hizo sacrificios a los dioses; también hizo de su hija Melisa la primera sacerdotisa de Rea.⁷² Aquí Calímaco nombra a Adrastea, que duerme al dios en cuna de oro (λίκνω ἐνὶ χρυσέῳ, v. 48), cuya mención estaría vinculada con la divinidad del dios (el oro es un elemento tradicionalmente asociado a la epifanía)⁷³ pero también con la riqueza asociada a la soberanía.⁷⁴

La mención de la cuna puede obedecer también a la tradición transmitida por Higino, *Fábulas* 139, que dice que Amaltea colgó la cuna de Zeus de un árbol, “para que no fuera encontrado ni en el cielo ni en la tierra ni en el mar” (Frazer, 1921: 7, n. 3).⁷⁵ Según Farnell (1896b: 2.499-500), Ἀδράστεια era en su origen un título cultural local de Cibele, como diosa de la ciudad en Frigia que tomó su nombre del héroe frigio Adrasto; ese título se

⁷¹ ὀργισθεῖσα δὲ ἐπὶ τούτοις Ῥέα παραγίνεται μὲν εἰς Κρήτην, ὀπηνίκα τὸν Δία ἐγκυμονοῦσα ἐτύγχανε, γεννᾷ δὲ ἐν ἄνθρω τῆς Δίκτης Δία. καὶ τοῦτον μὲν δίδωσι τρέφεσθαι Κούρησί τε καὶ ταῖς Μελισσέως παισὶ νόμφαις, Ἀδραστεία τε καὶ Ἴδη. αὐταὶ μὲν οὖν τὸν παῖδα ἔτρεφον τῷ τῆς Αμαλθείας γάλακτι, οἱ δὲ Κούρητες ἔνοπλοι ἐν τῷ ἄνθρω τὸ βρέφος φυλάσσοντες τοῖς δόρασι τὰς ἀσπίδας συνέκρουον, ἵνα μὴ τῆς τοῦ παιδὸς φωνῆς ὁ Κρόνος ἀκούσῃ. Ῥέα δὲ λίθον σπαργανώσασα δέδωκε Κρόνῳ καταπιεῖν ὡς τὸν γεγεννημένον παῖδα. “Encolerizada por estas cosas, Rea se dirige a Creta cuando estaba encinta de Zeus, y da a luz a Zeus en una cueva de Dicte. Y lo da para que lo crien a los Curetes y las ninfas hijas de Meliseo, Adrastea e Ida. Y ellas criaban al niño con la leche de Amaltea, y en la cueva los Curetes armados que custodiaban al bebé golpeaban los escudos con las lanzas para que Cronos no escuchara la voz del niño. Rea, luego de envolver una piedra en pañales se la dio a Cronos como si fuera un recién nacido para que la devorase” (Apolodoro, *Biblioteca* 1.1.6-7).

⁷² Lactancio, *Divinae institutiones*, I.22: Didymus in libris ἐξηγήσεως Πινδαρικῆς αἰτ, Melissea Cretensium regem primum diis sacrificasse, ac ritus novos sacrorumque pompas introduxisse. Huius duas fuisse filias, Amaltheam et Melissam, quae Jovem puerum caprino lacte ac melle nutrierunt. Unde poetica illa fabula originem sumpsit, advolasse apes, atque os pueri melle complesse. Melissam vero a patre primam sacerdotem Matri magnae constitutam, unde adhuc eiusdem Matris antistites Melissae nuncupantur. “Dídimo, en los libros de comentario de Píndaro dice que Meliseo rey de los cretenses fue el primero en sacrificar a los dioses, e introdujo nuevos ritos y desfiles de sacrificios. Tenía dos hijas, Amaltea y Melisa, que alimentaban al joven Júpiter con leche de cabra y miel. De ahí derivó su origen la fábula poética de que las abejas volaron al niño y llenaron su boca con miel. Más aún, dice que Melisa fue nombrada por su padre sacerdotisa de la gran Madre, por esta circunstancia las sacerdotisas de la misma Madre son llamadas aún *Melissae*.”

⁷³ Véase § 2.2.1.2.1 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis* y § 2.2.4.3.3 y n. 197 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

⁷⁴ Cf. n. 50 de § 2.2.1.2 de este capítulo.

⁷⁵ a<t> Ama<lt>h>aea pueri nutrix eum in cunis in arbore suspendit, ut neque caelo neque terra neque mari inueniretur, et ne pueri uagitus exaudiretur, impuberes conuocauit eis que clipeola aenea et hastas dedit et iussit eos circum arborem euntes crepare. qui Graece Curetes sunt appellati; alii Corybantes dicunt, hi autem Lares appellantur. “Amaltea, nodriza del niño lo suspendió en la cuna de un árbol, para que no fuera encontrado ni en el cielo, ni en la tierra ni en el mar, y por temor de que se oyeran los gritos del niño, convocó a jóvenes y les dio escudos pequeños y lanzas y les ordenó que rodearan el árbol haciendo ruidos. En griego son llamados Curetes, otros les dicen Coribantes, aquí sin embargo son llamados Lares (Higino, *Fábula* 139.3-4).

separó de la diosa en época temprana y fue atribuido a una ninfa de la montaña, y en Creta se llamó así a la ninfa que crió a Zeus. Cabe aclarar que en un período tardío Adrastea era concebida como la diosa del destino inevitable, una suerte de hermana gemela de Némesis, junto con la cual recibía culto conjunto en Andros y Cos; en la literatura posterior la identidad entre ambas diosas estaba completamente establecida (Farnell, 1896b: 2.499).⁷⁶ El escoliasta la identifica con Némesis sin más, además de como hermana de los Curetes.⁷⁷ Stephens (2015: 64) destaca que μελία era también el nombre del árbol de fresno, que exudaba una savia semejante a la miel, llamada μέλι.⁷⁸ Μελίσσης “abeja” aparece en el v. 50. Según Haslam (1993: 121) hay una conexión entre *meliai* y *melissai* (los fresnos producen miel antes de la génesis de las abejas): Μελίαι...ἐπὶ δὲ γλυκὺ κηρίον ἔβρωσ· /γέντο γὰρ ἔξαπιναῖα Πανακρίδος ἔργα μελίσης “las Melias...y además comiste con avidez dulce miel. Pues sobrevino repentina la obra de la abeja Panácride”, vv. 47-50); la figura de derivación⁷⁹ se repite en los vv. 52-4: Κούρητες σε...σεο κουρίζοντος. La miel, además de impartir dulzura, es también asociada con la profecía verdadera⁸⁰ y con la sabiduría.⁸¹ Amaltea, según Ferécides de Atenas (*FGrHist.* F49, citado en Apolodoro 2.7.5) era una ninfa que tenía un cuerno de toro que suministraba comida en abundancia (literalmente, un “cuerno de la abundancia”). Tanto Calímaco como Arato (*Fenómenos* 163) hacen de ella una cabra que amamanta a Zeus. Según el escoliasta al *Himno*, de uno de sus cuernos fluía néctar y del otro ambrosía.⁸² Sin embargo, Stephens (2015: 64) nota que en el v. 48 Calímaco usa la palabra μαζόν que corresponde a un pecho de mujer y no a la ubre de un animal, lo que se vincula con una versión racionalista del mito. Con las figuras de Adrastea

⁷⁶ Para la posible génesis de la relación Adrastea-Némesis, cf. Farnell (1896b: 2.499-500).

⁷⁷ *Scholia in Hymnum* 1.47b.1 <<Ἀδρήστεια:>> ἡ Νέμεσις; 1.47c.1 <<Ἀδρήστεια:>> ἀδελφή Κουρήτων. En *Hécale* fr. 299 Pf. se menciona a Adrastea: Αἴσηπον ἔχεις, ἐλικώτατον ὕδωρ, /Νηπιῆς ἢ τ' ἄργος, αἰοιδίμος Ἀδρήστεια, “(tú que) habitas el Esepo, agua muy remolineante, y la llanura de Nepea, celebrada Adrastea...”. D’Alessio (1996: I.343, n. 136) observa que el río fluía cerca de Cízico, donde existía un famoso templo de Némesis/Adrastea. Cf. Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 1.1116.

⁷⁸ Para las ninfas Melias en el *Himno a Delos*, véase § 2.2.3.2.1 del capítulo sobre este *Himno*.

⁷⁹ Figura retórica que consiste en la reunión en un contexto de palabras derivadas del mismo lexema (García Barrientos, 2000: 32).

⁸⁰ En el *Himno Homérico a Hermes* 4, vv. 558ss., solo después de comer miel las tres doncellas abejas pronuncian profecías verdaderas. En Píndaro, *Olímpica* 6, vv. 46-51 la miel es también asociada a la adivinación, y las sacerdotisas de Delfos eran llamadas también μελίσσαι (Píndaro, *Pítica* 4, vv. 59-60). Cf. Cook (1895: 7), West (1966: 183), Scheinberg (1979) y Larson (1996).

⁸¹ Véase § 2.2.5.2 de este capítulo.

⁸² *Scholia in Hymnum* 1.49a.1 <<Ἀμαλθείης:>> οὕτως ἐκαλεῖτο ἡ αἰξ ἡ τὸν Δία θρέψασα· λέγεται δὲ ἀπὸ μὲν τοῦ ἐνὸς κέρατος ἀμβροσίαν ρεῖν, ἀπὸ δὲ τοῦ ἄλλου νέκταρ. “Amaltea: así se llamaba la cabra que crió a Zeus; se dice que de uno de sus cuernos fluía ambrosía, y del otro néctar.” Cf. Frazer (1921: 1.7 n.3 y 257 n. 4).

y Amaltea desde la primera infancia de Zeus, este aparece vinculado a las imágenes de justicia y abundancia, características típicas del buen soberano (D'Alessio, 1996: I.70, n. 16).

Πανακρίδος “Panácríde” (v. 50) se refiere a Panacra, que sería una montaña de ubicación desconocida (Stephens, 2015: 65) aunque el escoliasta la ubica en Creta,⁸³ y Calímaco habla aquí de los “montes Ideos, que llaman Panacra” (Ἰδαίους ἐν ὄρεσσι, τὰ τε κλείουσι Πάνακρα). Quizá exista aquí una alusión al título cultural de Zeus Ἀκραῖος, que el dios recibía en el monte Pelión, y que aludía a su culto en la cumbre de las montañas o en la acrópolis de las ciudades.⁸⁴ En efecto, Zeus era venerado habitualmente en los lugares altos: en el mito, Éaco, a ruego de los demás griegos y por encargo de Delfos, subió a la montaña de Egina y rogó a Zeus Panhelenio para que cesara la esterilidad en Hélade (Pausanias 2.29.6-8);⁸⁵ esta característica del culto de Zeus también se observa en la costumbre del sacerdote arcadio que sube al monte Liceo para pedir lluvia.⁸⁶ Otro título de Zeus, Ὑπατος, originalmente denotaría a la divinidad que era adorada en lugares altos, y que probablemente llegó a adquirir la misma significación moral que Ὑψιστος, siendo ambas designaciones del dios “Más Alto” (Farnell, 1896a: 1.50-51).⁸⁷ ἔργα μελίσσης “obra de la abeja” (v. 50) está modelado sobre frases homéricas de ἔργα más genitivo como ἔργα

⁸³ *Scholia* 1.50.b.1 <Πανακρίδος> δὲ <μελίσσης> ἦγουν... ἀπὸ Πανάκρου, ὄρους Κρήτης. “Dícese... de Panacro, montaña de Creta.”

⁸⁴ Para el culto de Zeus en las montañas, difundido por todo el mundo antiguo, véase Cook (1925b: II.2 868-987).

⁸⁵ Pausanias 2.29.7-8: αὐχμὸς τὴν Ἑλλάδα ἐπὶ χρόνον ἐπίεζε καὶ οὔτε τὴν ἐκτὸς ἰσθμοῦ χώραν οὔτε Πελοποννησίους ὕεν ὁ θεός, ἐς ὃ ἐς Δελφοὺς ἀπέστειλαν ἐρησομένους τὸ αἴτιον ὃ τι εἶη καὶ αἰτήσοντας ἅμα λύσιν τοῦ κακοῦ. τούτοις ἡ Πυθία εἶπε Δία ἰλάσκεσθαι, χρῆναι δέ, εἴπερ ὑπακούσει σφίσιν, Αἰακὸν τὸν ἰκετεύσαντα εἶναι. οὕτως Αἰακοῦ δεησομένους ἀποστέλλουσιν ἀφ' ἐκάστης πόλεως· καὶ ὁ μὲν τῷ Πανελληνίῳ Διὶ θύσας καὶ εὐξάμενος τὴν Ἑλλάδα γῆν ἐποίησεν ὕεσθαι “Una sequía oprimía durante algún tiempo a Grecia, y el dios no mandaba lluvia ni en la región de fuera del Istmo ni en el Peloponeso, hasta que por fin fueron enviados a Delfos a preguntar cuál era la causa y pedir juntamente la liberación del mal. A estos les dijo la Pitia que aplacaran a Zeus y que era necesario, si querían que los escuchase, que Éaco fuera el que hiciera la súplica. Así enviaron embajadores de cada ciudad para suplicar a Éaco, y él, luego de sacrificar y suplicar a Zeus Panhelenio consiguió que lloviera sobre la tierra griega.”

⁸⁶ Véase § 2.1, n. 13.

⁸⁷ Kaczyńska (1999: 34) también acepta que el término *Pánakra* puede designar las cumbres asociadas con Zeus, pero también considera, como D. W. Tandy (*Callimachus, Hymn to Zeus, Introduction and Commentary*, 1979: 128 y ss.) que puede tratarse de un nombre ideo local que significa “cumbres de Pan”, atribuido a una versión del mito en el que el dios Pan combatió junto a Zeus en el monte Ida en la batalla entre Titanes y Olímpicos, narrada por Eratóstenes, *Catasterismata* 1.27, y que este atribuye al cretense Epiménides; la presencia de Pan sería aceptable en un contexto donde está presente la cabra Amaltea, y el verbo ἔβρωσ (“te alimentaste”, v. 49), quizá esté vinculado con ἔβρος, palabra tracia que significa “cabra”. Esto constituiría un nuevo vínculo entre Calímaco y Epiménides, y estaría además justificado en la toponimia actual de Creta (Kaczyńska, 1999: 34-36).

γυναικῶν (*Ilíada* 6.289; *Odisea* 7.97) que, según Stephens (2015: 65), humaniza la contribución de las abejas. Posiblemente esto esté relacionado con la estrecha vinculación mitológica entre ninfas, abejas y la caverna donde nació Zeus.⁸⁸ Larson (1995: 352-353) recuerda que en las historias sobre la infancia de Zeus en una cueva, se dice que fue alimentado por ninfas, abejas o ambas,⁸⁹ y cita el escolio a la *Pítica* 4 de Píndaro que preserva el relato del siglo IV de Mnaseas, que atribuye a ciertas ninfas el descubrimiento de la miel y la civilización de los hombres, con la explicación de cómo la ninfa Melisa dio su nombre a la abeja, lo que explica por qué quienes se dedican a cosas sagradas son llamadas *melissas*.⁹⁰ Por otro lado, Larson (1995: 353, n. 39) señala que en Hesiquio encontramos ὀροδεμνιάδες· αἱ νύμφαι καὶ αἱ μελίτται (“montaraces o que habitan en las montañas: las ninfas y las abejas”).⁹¹

⁸⁸ Se consideraba a Creta (según Nicandro, citado por Columella, *De re rustica*) como hogar original de las abejas, que aparecían repetidamente en sus tradiciones. Según Antonino Liberal, *Metamorfosis* xix, (ca. s. II-III d.C.) había en Creta una caverna consagrada a las abejas: Ἐν Κρήτῃ λέγεται εἶναι ἱερὸν ἄντρον μελισσῶν ἐν ὄμυθολογοῦσι τεκεῖν Ῥεῖαν τὸν Δία καὶ <οὐκ> ἔστιν ὄσιον οὐδένα παρελθεῖν οὔτε θεὸν οὔτε θνητόν...κατέχουσι δὲ τὸ ἄντρον ἱεραὶ μελίτται, τροφοὶ τοῦ Διός. “Se cuenta que en Creta hay una gruta sagrada habitada por abejas, en la que, según dicen, Rea dio a luz a Zeus y no está permitido a nadie entrar, ni dios ni mortal...habitan el antro las abejas sagradas, nodrizas de Zeus.” Había una íntima relación entre la abeja y Zeus *Kretagenés*, y según Hesiquio, Μελισσαῖος era un epíteto de Zeus. Cf. Cook (1895: 2-3).

⁸⁹ Cf. Larson (1995: 352, n. 38) donde cita las fuentes antiguas en que ninfas, abejas o ambas aparecen alimentando a Zeus con miel, y en las que incluye los vv. 46 y ss. del *Himno a Zeus* de Calímaco que consignan a las ninfas Melias y a las abejas como nodrizas. Para las abejas y su vinculación con las ninfas, la capacidad profética y la inmortalidad, cf. Cook (1895), Scheinberg (1979) y Larson (1995). Para la vinculación entre las abejas del *Himno a Zeus* de Calímaco y las doncellas abejas del *Himno Homérico a Hermes* 4, cf. Clauss (1986: 164-165).

⁹⁰ ΣΠίνδ. *Πίτ.* 4.106: ... ὅτι δὲ τὰς περὶ τὰ ἱερὰ διατελούσας καὶ Μελίσσας ἔλεγον, Μνασέας ὁ Παταρεὺς (*FHG* III, 150) ἀφηγεῖται λέγων, ὡς κατέπαυσαν αὐταὶ σαρκοφαγοῦντας τοὺς ἀνθρώπους πείσαι τῇ ἀπὸ τῶν δένδρων χρῆσθαι τροφῇ, καθ' ὃν καιρὸν καὶ Μέλισσα μία τις αὐτῶν κηρία μέλιτος εὐροῦσα πρώτη ἔφαγε καὶ ὕδατι μίξασα ἔπιε, καὶ τὰς ἄλλας δὲ ἐδίδαξε, καὶ τὰ ζῶα μελίσσας ἐξ ἑαυτῆς ἐκάλεσε, καὶ φυλακὴν πλείστην ἐποίησατο· ταῦτα δὲ φησὶν ἐν Πελοποννήσῳ γενέσθαι. ἄνευ γὰρ Νυμφῶν οὔτε Δήμητρος ἱερὸν τιμᾶται διὰ τὸ ταύτας πρώτας καρπὸν ἀποδείξει καὶ τὴν ἀλληλοφαγίαν παῦσαι καὶ περιβλήματα χάριν αἰδοῦς ἐξ ὕλης ἐπινοῆσαι, οὔτε γάμος οὐδεὶς ἄνευ Νυμφῶν συντελεῖται, ἀλλὰ ταύτας πρώτον τιμῶμεν μνήμης χάριν· ὅτι τε εὐσεβείας καὶ ὁσιότητος ἀρχηγοὶ ἐγένοντο. “Llamaban también *Melissas* a las que llevaban a cabo los sacrificios; Mnaseas Patareo fue el primero en relatar que ellas pusieron fin a que los hombres comieran carne persuadiéndolos de proveerse con el alimento de los árboles, en su momento también Melissa, una de estas, luego de descubrir un panal de miel la primera lo comió y luego de mezclarlo con agua la bebió y lo enseñó a las otras, y por ella se llamó a los animales *melissas*, e hizo la mayor vigilia. Dicen que estas cosas sucedieron en el Peloponeso. Pues sin las Ninfas los ritos de Deméter no son llevados a cabo por haber mostrado ellas primeras el fruto y hacer cesar el canibalismo e inventar la vestimenta de materiales por pudor, y sin las Ninfas ningún matrimonio se realizaría, sino que las honramos en primer lugar por su memoria. Porque son fundadoras de la reverencia a los dioses y la piedad.” Para la pureza de las abejas, la vinculación de Deméter con ninfas relacionadas con abejas y miel, y la denominación de las mujeres que celebraban las Tesmoforias como μελίσσαι, cf. Detienne (1981: 98-100).

⁹¹ Para la relación entre ninfas y abejas en general, cf. Cook (1895: 15-16 y 19).

Para Stephens (2015: 65) la presencia de las abejas evoca otra significación, ya que la abeja era el jeroglífico que se usaba para escribir “rey del Bajo Egipto”, región donde Alejandría estaba ubicada.

2.2.2.2.2 Los Curetes (I)

Los vv. 52-54 describen a los Curetes y su danza en torno de Zeus.⁹² Según la tradición mítica, esta danza tenía como propósito ocultar el llanto del dios niño. Según *LSJ* (s.v.) la primera acepción de κούρητες es “jóvenes hombres” especialmente “jóvenes guerreros” (por ejemplo en *Ilíada* 19.193, 248); otra es la de “divinidades” junto con las Ninfas y los Sátiros (Hesíodo *Fr.* 198), venerados en Creta y que alimentaron a Zeus (Estrabón 10.3.19). Otra acepción es “bailarines armados” que celebraban ritos orgiásticos (Estrabón 10.3.7); y también un “colegio religioso” de seis miembros en Éfeso (Estrabón 14.1.20).

Estrabón da el informe más completo sobre ellos (10.3.7, 11-13, 15, 19-22). Sostiene que son:

genios o ministros de dioses por aquellos que nos han transmitido las tradiciones cretense y frigia, que se entrelazan con ciertos ritos sagrados, algunos místicos, los otros relacionados en parte con la crianza del niño Zeus en Creta y en parte con las orgías en honor de la madre de los dioses que se celebran en Frigia y en la región del Ida troyano. Pero la variación de estos relatos es tan pequeña que, mientras que algunos representan a los Coribantes, a los Cabiros, a los Dáctilos del Ida, y a los Telquines como idénticos a los Curetes, otros los representan como todos parientes unos de otros y diferencian sólo ciertos pequeños asuntos en los que difieren entre sí. Pero, hablando rudamente y en términos generales, los representan a todos, como una especie de pueblo inspirado y sujetos al frenesí báquico y, bajo la apariencia de ministros, como terror inspirador en la celebración de los ritos sagrados por medio de danzas de guerra, acompañados de alboroto y ruido, címbalos y tambores y brazos, y también por flauta y clamores (Estrabón 10.3.7).⁹³

En el *Himno* son identificados con los Coribantes (Κορυβάντων v. 46). Según Estrabón 10.3.12, “los griegos usan el mismo nombre ‘Curetes’ para los ministros de la diosa (Rea),

⁹² Para un catálogo de testimonios textuales antiguos sobre los Curetes (y los Dáctilos Ideos), véase Buzón y Torres (2017: 186-204).

⁹³ τοιοῦτους γὰρ τινὰς δαίμονας ἢ προπόλους θεῶν τοὺς Κουρητὰς φασιν οἱ παραδόντες τὰ Κρητικὰ καὶ τὰ Φρυγία, ἱερουργίαις τισὶν ἐμπελεγμένα ταῖς μὲν μυστικαῖς ταῖς δ' ἄλλαις περὶ τε τὴν τοῦ Διὸς παιδοτροφίαν τὴν ἐν Κρήτῃ καὶ τοὺς τῆς μητρὸς τῶν θεῶν ὀργιασμοὺς ἐν τῇ Φρυγίᾳ καὶ τοῖς περὶ τὴν Ἴδην τὴν Τρωικὴν τόποις. τοσαύτη δ' ἐστὶν ἐν τοῖς λόγοις τούτοις ποικιλία, τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς τοῖς Κουρηῖσι τοὺς Κορυβαντας καὶ Καβεῖρους καὶ Ἰδαίους δακτύλους καὶ Τελχίνας ἀποφαινόντων, τῶν δὲ συγγενεῖς ἀλλήλων καὶ μικράς τινὰς αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς διαστελλομένων, ὡς δὲ τύπῳ εἰπεῖν καὶ κατὰ τὸ πλεον, ἅπαντας ἐνθουσιαστικούς τινὰς καὶ βακχικούς καὶ ἐνοπλίῳ κινήσει μετὰ θορύβου καὶ ψόφου καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ὄπλων, ἔτι δ' αὐλοῦ καὶ βοῆς (Estrabón 10.3.7).

sin tomar el nombre, sin embargo, de la misma historia mítica, pero considerándolos como un conjunto diferente de ‘Curetes’, ayudantes como si fueran análogos a los Sátiros; y lo mismo también los llaman ‘Coribantes’.”⁹⁴

Son llamados Curetes (Κουρήτες) por ser “jóvenes” (κοῦροι):

En Creta, no sólo estos ritos, sino en particular los consagrados a Zeus, se llevaban a cabo junto con el culto orgiástico y con la clase de ministros que estaban al servicio de Dionisio, me refiero a los Sátiros. A estos ministros llamaban «Curetes», jóvenes que ejecutaban movimientos armados, acompañados de baile, al exponer la historia mítica del nacimiento de Zeus; en esto introdujeron a Cronos como acostumbrado a tragar a sus hijos inmediatamente después de su nacimiento, y a Rea como tratando de mantener su parto en secreto y, cuando el niño nació, para sacarlo del camino y salvar su vida por todos los medios en su poder; y para lograr esto se dice que ella tomó como ayudantes a los Curetes, que al rodear a la diosa con pandeetas e instrumentos ruidosos similares y con danza guerrera y alboroto, se suponía que infundirían el terror en Cronos y sin su conocimiento robarían a su hijo lejos; y que, según la tradición, Zeus fue realmente criado por ellos con la misma diligencia; en consecuencia, los **Curetes**, ya sea porque, siendo jóvenes, es decir, "**jóvenes**", realizaron este servicio, o porque "**criaron**" a Zeus "**en su juventud**" (porque ambas explicaciones son dadas), se le concedió esta denominación, como si fueran sátiros, por así decirlo, al servicio de Zeus. Tales, entonces, eran, pues, los griegos en materia de culto orgiástico (Estrabón 10.3.11).⁹⁵

Esta etimología que explica Estrabón es suministrada por Calímaco en los vv. 52-54 del *Himno*:

οὔλα δὲ **Κούρητες** σε περὶ πρύλιν ὠρχήσαντο
τεύχεα πεπλήγοντες, ἵνα Κρόνος οὔασιν ἠγήν
ἀσπίδος εἰσαῖοι καὶ μὴ σεο **κουρίζοντος**.

Vigorosamente los **Curetes** bailaron alrededor tuyo su danza guerrera golpeando sus armas, para que Cronos escuchara el ruido del escudo y no a ti mientras **crecías** (*Himno a Zeus*, vv. 52-54).

⁹⁴ οἱ δ' Ἕλληνες τοὺς προπόλους αὐτῆς ὁμωνύμως Κουρήτας λέγουσιν, οὐ μὴν γε ἀπὸ τῆς αὐτῆς μυθοποιίας, ἀλλ' ἑτέρους ὡς ἂν ὑπουργοὺς τινας, τοῖς Σατύροις ἀνά λόγον· τοὺς δ' αὐτοὺς καὶ Κορύβαντας καλοῦσι (Estrabón 10.3.12).

⁹⁵ Ἐν δὲ τῇ Κρήτῃ καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὄργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων οἷοι περὶ τὸν Διόνυσόν εἰσιν οἱ Σάτυροι· τοὺς δ' ὠνόμαζον Κουρήτας, νέους τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὄρχησεως ἀποδιδόντας, προστησάμενοι μῦθον τὸν περὶ τῆς τοῦ Διὸς γενέσεως, ἐν ᾧ τὸν μὲν Κρόνον εἰσάγουσιν εἰθισμένον καταπίνειν τὰ τέκνα ἀπὸ τῆς γενέσεως εὐθύς, τὴν δὲ Ῥεάν πειρωμένην ἐπικρύπτεσθαι τὰς ὠδῖνας καὶ τὸ γεννηθὲν βρέφος ἐκποδῶν ποιεῖν καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν, πρὸς δὲ τοῦτο συνεργοὺς λαβεῖν τοὺς Κουρήτας, οἱ μετὰ τυμπάνων καὶ τοιούτων ἄλλων ψόφων καὶ ἐνοπλίου χορείας καὶ θορύβου περιέποντες τὴν θεὸν ἐκπλήξουν ἔμελλον τὸν Κρόνον καὶ λήσιν ὑποσπᾶσαντες αὐτοῦ τὸν παῖδα, τῇ δ' αὐτῇ ἐπιμελείᾳ καὶ τρεφόμενον ὑπ' αὐτῶν παραδίδοσθαι· ὥσθ' οἱ **Κουρήτες** ἦτοι διὰ τὸ νέοι καὶ **κόροι** ὄντες ὑπουργεῖν ἢ διὰ τὸ **κουροτροφεῖν τὸν Δία** (λέγεται γὰρ ἀμφοτέρως) ταύτης ἠξιώθησαν τῆς προσηγορίας, οἰοῦντι Σάτυροί τινες ὄντες περὶ τὸν Δία. οἱ μὲν οὖν Ἕλληνες τοιοῦτοι περὶ τοὺς ὄργιασμούς (Estrabón 10.3.11).

κουρίζοντος (v. 54) significa tanto “hacer ruidos infantiles” como “crecer” (Stephens, 2015: 66).

οὔλα en el v. 52 es un adjetivo homérico y de significado ya debatido en la Antigüedad. Calímaco es el primero en usarlo como adverbio, aquí y en el v. 247 del *Himno a Ártemis* referido a la danza; su significado puede ser “vigorosamente” o “con rápidos pasos” (Stephens, 2015: 65). El escolio a este pasaje explica οὔλα como κατὰ κληῖρον, ὑγιῶς “seguramente”, “saludablemente.” Torres (2003b: 269) lo relaciona con la circunstancia de que la danza de los Curetes, identificados con los Coribantes en el v. 46, resulta salvadora para Zeus y nos ubica en el marco de una danza sagrada propia de los misterios, que tiene en el mito una función apotropaica: el crecimiento de Zeus y la finalización del imperio de Cronos (Buzón y Torres, 2017: 190). Asimismo su uso en el v. 247 del *Himno a Ártemis*, en el contexto también de la danza sagrada de las Amazonas, apunta también a una función salvadora de Ártemis, ya que el pasaje corresponde al *aítion* de la fundación del templo de Éfeso por las Amazonas, introducido por σοὶ καὶ “para ti también”(v. 237), que lo vincula con el *aítion* precedente en el *Himno* de los templos fundados por Preto (vv. 233-236) en agradecimiento porque la diosa había salvado a sus hijas de la locura. Οὔλιος es epíteto de Apolo honrado por milesios y delios como dios de la medicina según Estrabón 14.1.6, que deriva el epíteto de οὔλειν, “estar sano.”⁹⁶ En el *Himno a Delos*, v. 302 οὔλος “ensortijado” se usa para la cabellera de Héspero, que contempla las procesiones de muchachos y muchachas en el contexto de ritos de iniciación vinculados a los Hiperbóreos.⁹⁷

σε περὶ πρύλιν ὠρχήσαντο “bailaron alrededor tuyo su danza guerrera” (v. 52) es frase que aparece en el v. 240 del *Himno a Ártemis* para describir la danza de las Amazonas en torno a la imagen (βρέτας, v. 238 *Himno a Ártemis*) de la diosa: αὐταὶ δ', Οὔπι ἄνασσα, περὶ πρύλιν ὠρχήσαντο “y ellas, Upis soberana, alrededor bailaron la danza armada”, danza que constituirá luego los cimientos de Éfeso.⁹⁸ πρύλιν “danza guerrera” es el equivalente cretense de la πυρρίχη ateniense (Stephens, 2015: 65).⁹⁹ Las danzas armadas eran práctica

⁹⁶ Para el uso de οὔλος en el *Himno a Apolo* de Calímaco y su relación con el festival de las *Karneia*, véase Torres (2003b: 266-271).

⁹⁷ Véase las secciones 2.2.5.2 y 2.2.5.3 del capítulo sobre el *Himno a Delos*. Para la vinculación de ambos pasajes en el *Himno a Delos* y en el *Himno a Zeus* en un contexto de iniciación de jóvenes, cf. Torres (2003b: 270 n. 36).

⁹⁸ Ver § 2.2.2.3.3 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*.

⁹⁹ Según el escolio 127 a Píndaro, *Pítica* 2.69, la danza armada fue inventada por los Curetes, según algunos; según otros por los Dióscuros. Diodoro 5.65.4.1 coincide en atribuir a los Curetes la invención de las danzas

de los efebos en su entrenamiento para la guerra (Gabaldón Martínez, 2004: 153, n. 330). La dedicación de armas (sobre todo en miniatura) en los santuarios de divinidades asociadas con la *kourotrophía*, nodrizas y protectoras de adolescentes de ambos sexos (Hera, Ártemis, Atenea) estaría vinculada con los ritos de iniciación de jóvenes: el aspecto militar de estas diosas está estrechamente ligado a su carácter de *kourótrophas*. En tanto que Apolo y Zeus son dioses vinculados con los efebos, cuyos santuarios poseen numerosas armas en miniatura dedicadas; en el caso de Zeus las hay sobre todo en sus santuarios cretenses, como Palaikastro, y las cuevas Dictea e Idea, además de otros lugares de culto, donde se destaca la presencia de reproducciones de armas de bronce (Gabaldón Martínez, 2004: 153).¹⁰⁰ Esto se debería a que en Creta los rituales (especialmente de iniciación) relacionados con los jóvenes tienen un peso importante (Willetts, 1962: 43-53; Burkert, 2007: 347-348).

En *Geografía* 10.3.19 Estrabón alude al *Fr.* 198 de Hesíodo del *Catálogo de las Mujeres* (citado en § 2.2.2.2.1):

Además, también se puede encontrar, además de estos hechos relativos a estos genios y sus diversos nombres, que fueron llamados, no sólo ministros de dioses, sino también dioses mismos. Por ejemplo, Hesíodo dice que cinco hijas nacieron de Hecatero y la hija de Phoroneo, "de quien brotaron las ninfas que recorren las montañas, diosas, y la raza de Sátiros, criaturas inútiles e ineptas para el trabajo, y también los Curetes, dioses deportivos, bailarines". Y el autor de *Phoronis* habla de los Curetes como "flautistas" y "frigios"; y otros como "nacidos en la tierra" y "usando escudos de bronce". Algunos llaman a los Coribantes, y no a los Curetes, "frigios", y a los Curetes "cretenses", y dicen que los cretenses fueron los primeros en ponerse armadura de bronce en Eubea, y que por eso también fueron llamados *Chalcidios*; otros aún dicen que los Coribantes, que venían de Bactriana (algunos dicen de entre los Colquios), fueron dados como ministros armados a Rea por los Titanes. Pero en los relatos cretenses los Curetes son llamados "criadores de Zeus" y "protectores de Zeus", habiendo sido convocados de Frigia a Creta por Rea. Algunos dicen que, de los nueve Telquines que vivían en Rodas, los que acompañaron a Rea a Creta y "criaron" a Zeus "en su juventud" fueron llamados "Curetes" (Estrabón 10.3.19).¹⁰¹

armadas, además de otras actividades útiles a la comunidad, como el cuidado de los rebaños, la producción de miel, la arquería, la caza, etc. (cf. Buzón y Torres, 2017: 191 y 194). Véase *infra*, en esta misma sección.

¹⁰⁰ Para el valor ritual de las armas y su relación con los santuarios, cf. Gabaldón Martínez (2004: 371-382).

¹⁰¹ Ἔτι δ' ἂν τις καὶ ταῦτα [εὐροί] περὶ τῶν δαιμόνων τούτων καὶ τῆς τῶν ὀνομάτων ποικιλίας, καὶ ὅτι οὐ πρόπολοι θεῶν μόνον ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ θεοὶ προσηγορεύθησαν. Ἡσιόδος μὲν γὰρ Ἑκατέρω καὶ τῆς Φορωνέως θυγατρὸς πέντε γενέσθαι θυγατέρας φησὶν "ἐξ ὧν οὐρεια Νύμφαι θεαὶ [ἐξ]εγένοντο, καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν, Κουρήτες τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὄρχηστῆρες." ὁ δὲ τὴν Φορωνίδα γράψας αὐλητᾶς καὶ Φρύγας τοὺς Κουρήτας λέγει, ἄλλοι δὲ γηγενεῖς καὶ χαλκάσπιδας· οἱ δ' οὐ τοὺς Κουρήτας, ἀλλὰ τοὺς Κορύβαντας Φρύγας, ἐκείνους δὲ Κρήτας, περιθέσθαι δ' ὅπλα χαλκᾶ πρώτους ἐν Εὐβοίᾳ· διὸ καὶ Χαλκιδέας αὐτοὺς κληθῆναι· οἱ δ' ὑπὸ Τιτάνων Ἑρᾶ δοθῆναι πρόπολους ἐνόπλους τοὺς Κορύβαντας ἐκ τῆς Βακτριανῆς ἀφιγμένους, οἱ δ' ἐκ Κόλχων φασίν. ἐν δὲ τοῖς Κρητικοῖς λόγοις οἱ Κουρήτες Διὸς τροφεῖς λέγονται καὶ φύλακες, εἰς Κρήτην ἐκ Φρυγίας μεταπεμφθέντες ὑπὸ τῆς Ἑρᾶς· οἱ δὲ Τελχίνων ἐν Ῥόδῳ ἐννεὰ ὄντων τοὺς Ἑρᾶ συνακολουθήσαντας εἰς Κρήτην καὶ τὸν Δία κουροτροφήσαντας Κουρήτας ὀνομασθῆναι.

En este pasaje se vincula a los Curetes con las ninfas de las montañas y los Sátiros. Es interesante notar la tradición que los hace “nacidos de la tierra” (γηγενεῖς) y “con escudos de bronce” (χαλκκάσπιδας). Se los considera en general cretenses, y se dice que “fueron los primeros en ponerse armadura de bronce en Eubea” (περιθέσθαι δ' ὄπλα χαλκῶ πρώτους ἐν Εὐβοίᾳ), y por eso se los llama *Chalcidios* (Χαλκιδέας). El *Himno Órfico* 38 los llama Χαλκόκροτοι “resonantes con bronce” (v. 1). Los Curetes cretenses aparecen como inventores del trabajo de los metales (sobre todo el bronce) además de las armas y las danzas armadas (Diodoro 5.65).¹⁰² Posiblemente sea esta la vinculación con las ninfas Melias (Μελίαι, v. 47),¹⁰³ ninfas de los fresnos, que nacieron de la sangre de Urano al caer sobre la Tierra, junto con los Gigantes (también llamados γηγενεῖς) y las Erinias (*Teogonía*, vv. 183-185).¹⁰⁴ De los fresnos nació la raza de bronce según *Trabajos y días*, vv. 143-155:

Ζεὺς δὲ πατὴρ τρίτον ἄλλο γένος μερόπων ἀνθρώπων
χάλκειον ποίησ', οὐκ ἀργυρέω οὐδὲν ὁμοῖον, ἐκ μελιῶν

En tercer lugar, Zeus padre, a otra raza de hombres de voz articulada hizo, bronceína, en nada semejante a la de plata, de los fresnos (*Trabajos y días*, vv. 143-145).

Diodoro se refiere a los Curetes como seres civilizadores:

Informan que después de los Dáctilos Ideos había nueve Curetes. A estos algunos mitólogos los llaman hijos de la Tierra, otros los consideran como descendientes de los Dáctilos Ideos. Habitaban los bosques y zonas montañosas empinadas; en una palabra, se suponía que eran sus refugios naturales, porque nunca se descubrió la construcción de sus casas. Dotados de gran inteligencia, han hecho conocer una gran cantidad de invenciones útiles. Fueron los primeros en congregar rebaños de ovejas, en domesticar otros tipos de ganado para el servicio de los hombres y enseñar la apicultura; en forma similar introdujeron el uso del arco y el arte de la caza, y de la vida en común y la camaradería; ellos fueron los fundadores de la concordia y del buen orden. Inventaron las espadas, los cascos y danzas guerreras: es por el ruido de estas danzas que engañaron a Cronos, cuando Rea les dio a alimentar a Zeus, a espaldas de su padre Cronos (Diodoro 5.65).¹⁰⁵

¹⁰² Cf. Buzón y Torres (2017: 191-195).

¹⁰³ Stephens (2003: 106) observa que las melias dicteas no están atestiguadas en otra parte en relación con Zeus.

¹⁰⁴ Véase § 2.2.3.2.1 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

¹⁰⁵ Μετὰ δὲ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους ἱστοροῦσι γενέσθαι Κούρητας ἑννέα. Τούτους δ' οἱ μὲν μυθολογοῦσι γεγονέναι γηγενεῖς, οἱ δ' ἀπογόνους τῶν Ἰδαίων Δακτύλων. Κατοικεῖν δ' αὐτοὺς τῶν ὄρων τοὺς συνδένδρους καὶ παραγγώδεις τόπους καὶ τὸ σύνολον τοὺς ἔχοντας σκέπην καὶ ὑπόδυσιν φυσικὴν, διὰ τὸ μήπω κατασκευᾶς οἰκιῶν εὐρήσθαι. Διενεγκόντας δ' αὐτοὺς συνέσει πολλὰ τῶν κοινῆ χρησίμων καταδείξει· τὰς τε γὰρ ποιμένας τῶν προβάτων τούτους ἀθροῖσαι πρώτους καὶ τὰ γένη τῶν ἄλλων βοσκημάτων ἐξημερῶσαι καὶ τὰ περὶ τὰς μελιττουργίας καταδείξει. Ὁμοίως δὲ καὶ τὰ περὶ τὴν τοξικὴν καὶ τὰς κνηγίας εἰσηγήσασθαι, καὶ τῆς πρὸς ἀλλήλους κοινῆς ὁμιλίας καὶ συμβιώσεως, ἔτι δ' ὁμοιοῖας καὶ τινος εὐταξίας ἀρχηγούς γενέσθαι. Εὐρεῖν δὲ καὶ ξίφη καὶ κράνη καὶ τὰς ἐνοπλίους ὀρχήσεις, δι' ὧν ποιοῦντας μεγάλους ψόφους ἀπατᾶν τὸν

Si bien no eran constructores (habitaban en los montes espesos) inventaron muchas cosas útiles para la comunidad. Buzón y Torres (2017: 194) observan que se multiplica aquí el motivo del *πρῶτος εὔρετής* “primer inventor”: ellos inventaron la domesticación y el cuidado del ganado, enseñaron la apicultura y el arte de la caza, inventaron las armas y la vida civilizada, con la concordia (*ὁμονοίας*) como base; y también las danzas guerreras, por medio de las cuales pudieron salvar a Zeus de su padre por encargo de su madre Rea, y así asegurar una nueva época para el mundo;¹⁰⁶ en el *Himno Órfico* 32 los Curetes son llamados “salvadores del orden” (*κόσμου σωτήρες*, v. 3).¹⁰⁷

Burkert (2007: 70, 348) considera que los Curetes son una comunidad cultural de jóvenes guerreros, que en la gruta del monte Ida celebraban con danzas guerreras y agitación de escudos grandes fiestas sacrificiales de carácter iniciático, atestiguado esto por la existencia de tímpanos y escudos de bronce orientalizantes al menos desde el siglo VIII a.C. Son motivos iniciáticos los temas del nacimiento, la cueva, y la danza en armas (Burkert, 2007: 348).¹⁰⁸ En el *Himno a Zeus* de Palaikastro se invoca a Zeus Dicteo como “sumo *koûros*” y Burkert (2007: 348) afirma que seguramente eran jóvenes reales (*koûroi*) los que cantan el himno y realizan grandes saltos en la danza a la que se invita al dios, con el propósito de invocar al dios “para el año” con su amplia bendición, aunque no se especifica si los jóvenes cambian su estatus con esta danza.

2.2.2.2.1 El Himno a Zeus de Palaikastro

A principios del siglo XX se encontró en Roussolakkos, Creta, cerca de Palaikastro, en la vecindad inmediata de la antigua Dicta, un himno epigráfico a Zeus, inscripto en la piedra en el siglo III d.C., y cuyo texto original puede ser datado en los siglos IV o III a.C. (Furley & Bremer, 2001: 1.69-70). En las cercanías había un templo arcaico en uso desde el siglo

Κρόνον. Φασὶ δ’ αὐτοῦς τὸν Δία, λάθρα τοῦ πατρὸς Κρόνου παραδοῦσης Ῥέας τῆς μητρός, ὑποδέξασθαι καὶ θρέψαι.

¹⁰⁶ Buzón y Torres (2017: 194). Nótese que la acción civilizadora de los Curetes es análoga a la expresada para las ninfas llamadas *melissae*. Véase n. 90 de la sección 2.2.2.1.

¹⁰⁷ Ver § 2.2.2.3.

¹⁰⁸ Burkert (2007: 348) cita además como motivo iniciático la muerte de niños, por la existencia de una tradición en que los propios Curetes sepultaban a Zeus.

VII a.C. en adelante, y cuyo culto habría precedido la construcción del templo en unos 150 años (Furley & Bremer, 2001: 1.70).

- Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπεκαὶ γέγαθι μολπᾶ,

τάν τοι κρέκομεν πακτίσι μείξαντες ἄμ' αὐλοῖσιν,
καὶ στάντες ἀείδομεν τεδὸν ἀμφὶ βωμὸν οὐερκῆ. 5
- Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπεκαὶ γέγαθι μολπᾶ,

Ἐνθα γὰρ σέ, παῖδ' ἄμβροτον, ἀσπιδ[ηφόροι τροφῆες]
παρ' Ῥέας λαβόντες πόδα κ[ρούοντες ἀπέκρυσαν.] 10
- Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπεκαὶ γέγαθι μολπᾶ,

(dos versos faltantes).....
.....]–τᾶ]ς καλᾶς Ἀός. 15
- Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπεκαὶ γέγαθι μολπᾶ,

[ἽΩραι δὲ βρ]ύον κατῆτος, καὶ βροτὸς Δίκα κατῆχε,
[καὶ πάντα δι]ῆπε ζώ<ι>' ἀ φίλολβος Εἰρήνα. 20
- Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπεκαὶ γέγαθι μολπᾶ,

Α[λλ', ἄναξ, θόρ' ἐς στα]μνία, καὶ θόρ' εὐποκ' ἐ[ς ποιμνία
κὲς λάϊ]α καρπῶν θόρε, κὲς τελεσεφ[όρος οἶκος,] 25
- Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπεκαὶ γέγαθι μολπᾶ,

Θόρε κὲς] πόληας ἀμῶν θόρε κὲς ποντοπόρος νᾶας,
θόρε κὲς γ[έος πολ]εΐτας, θόρε κὲς Θέμιν κλ[εϊτάν. 30
- Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε,
παγκρατῆς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπεκαὶ γέγαθι μολπᾶ,

[Estribillo] ¡Ío! ¡el más grande Joven, favoréceme, Cronión, todopoderoso [Joven] del esplendor, has venido conduciendo a las divinidades! Ven a Dicta para el año y deléitate con el canto,

que pulsamos para ti mezclando las liras junto con las flautas, y que cantamos luego de pararnos alrededor de tu altar bien cercado. 5

[Estribillo]

Pues allí tus cuidadores portadores de escudo a ti, niño inmortal, luego de recibirte de Rea, golpeando los pies te ocultaron. 10

[Estribillo]

[faltan dos versos].....

.....de la hermosa aurora.

[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.

[Estribillo]

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

[Estribillo]

[Salta también a] nuestras ciudades, y salta a las naves surcadoras del mar y salta a los nuevos ciudadanos y salta a la ilustre Temis.

[Estribillo]¹⁰⁹

Hay dos interpretaciones en la salutación del *Himno*. La tradicional (establecida por Jane Harrison, y seguida por la crítica del siglo XX en general) une μέγιστε κοκοῦρε, como metonimia de Zeus, separadamente de Κρόνειε, y lo identifica con un joven dios minoico de la vegetación, el famoso Zeus cretense, un dios mortal que muere y renace cada año, lo que conlleva la escritura de Κοῦρε con mayúscula (Harrison, 1912: 1-29; Guarducci, 1942: 12-17; Willetts, 1962: 116-117, n. 5; West, 1965: 149-159; etc.). La otra, propuesta por Alonge (2005; 2006) y seguida por Brulé (2012), propone entender μέγιστε en sentido absoluto, referido a Zeus, y une κοῦρε a Κρόνειε con el sentido de “hijo de Cronos”, basándose en usos épicos y en *epiclesis* en los santuarios, y desecha toda identificación con el llamado “Zeus Cretense”, al que considera un “constructo moderno” (Alonge, 2005: 5, n. 11).¹¹⁰ Buzón y Torres (2017) adoptan una postura que podríamos considerar intermedia, ya que aunque admiten que κοῦρε y Κρόνειε están unidos, la salutación intercalada haría de

¹⁰⁹Seguimos aquí el texto presentado por Buzón & Torres (2017: 175-176) que sigue las versiones de Perlman (1995: 160) y Brulé (2012: 253-254), así como el suplemento de Powell (1925: 169) para el verso 19. La traducción sigue la de Buzón & Torres (2017: 176-177), aunque con algunas variaciones propias.

¹¹⁰ Alonge (2005: 5 y n. 11) enfatiza que debe mantenerse una estricta distinción entre el título cultural de Zeus *Kretagenés* (“nacido en Creta) y el constructo moderno del Zeus Cretense: la existencia del primero no es evidencia del segundo. Además, Zeus *Kretagenés* siempre aparece como un adulto maduro, nunca un joven (cf. Alonge 2005 y 2006).

Κρόνεια una aposición de μέγιστε Κοῦρε, lo que resalta a Zeus como modelo y paradigma para los Curetes, referidos en la segunda estrofa (vv. 9-10), como el más grande, conductor de las divinidades (v. 2: δαιμόνων ἀγώμενος) y paradigma también para los jóvenes de la comunidad que participan del culto (Buzón y Torres, 2017: 177).¹¹¹

Hay algunos rasgos de este *Himno* que nos parecen relevantes aquí. La salutación al dios (χαῖρέ μοι, v. 1), traducida por Buzón y Torres (2017: 177-178) como “favoréceme”, destaca la primera persona poética en singular (contrastada con el plural en los vv. 4-5 de la segunda estrofa) y realza al compositor (y quizá al artesano que transcribe el *Himno* en la piedra), como mediadores entre el *Koûros* y la comunidad que ejecuta la *performance* del *Himno* (Buzón y Torres, 2017: 178). Esta petición se amplifica en el v. 3 del estribillo al solicitar al dios que se regocije con el canto (γέγαθι μολπᾶ) que entonará la comunidad (precisado con más detalles en los vv. 4-5: τάν τοι κρέκομεν πακτίσι μείξαντες ἄμ' αὐλοῖσιν, /καὶ στάντες αἰείδομεν τεὸν ἄμφι βωμὸν οὐερκῆ “que pulsamos para ti mezclando las liras junto con las flautas, y que cantamos luego de pararnos alrededor de tu altar bien cercado”). Este pedido responde a la estrategia *do ut des*, una estrategia que presentan los himnos culturales epigráficos y numerosos *Himnos Homéricos*: el hablante ofrece el canto al dios para que satisfaga su pedido (Vamvouri Ruffy, 2004: 73 y 93).¹¹² El hablante hace al dios un pedido de asistencia cuyo cumplimiento busca motivar en la parte descriptivo-narrativa. El pedido de los himnos culturales epigráficos concierne sistemáticamente al bienestar de la comunidad:

Ils sont, pourrait-on dire, des chants communautaires qui contiennent une requête fondée sur l'harmonie des rapports entre la cité et les dieux, sur le bien être de la première et la joie des seconds (Vamvouri Ruffy, 2004: 93).

En el *Himno a Zeus* de Calímaco se dirige a Zeus un elogio que alaba su naturaleza excepcional, su inteligencia y su sentido de la justicia (Vamvouri Ruffy, 2004: 107); la alabanza que se despliega a lo largo de todo el *Himno* constituye el argumento mismo para

¹¹¹ Alonge (2006: 93-97) seguido por Brulé (2012: 257-258) interpreta κοῦρε (que transcribe en minúscula) como “hijo de”, pero también como eco de la edad de Zeus en el pasado, cuando nació en Dicte, y lo postula como estrategia retórica del *Himno* para evocar la primera visita del dios, ahora que es un dios adulto (no joven, como el dios minoico, ni que renace literalmente cada año, como afirma West, 1965: 157, citado por Alonge, 2006: 99, n. 68). De esa forma se colapsa la brecha temporal (Alonge, 2006: 100).

¹¹² Con relación a la no inclusión del *Himno* de Palaikastro por parte de Vamvouri Ruffy (2004) en el *corpus* de himnos culturales epigráficos en relación con el contexto histórico de sus inscripciones, cf. Buzón y Torres (2017: 166 y n. 2).

el regocijo que el poeta busca suscitar en él: χαῖρε μέγα, Κρονίδη, πανυπέρτατε, “regocíjate mucho, Crónida, el más alto” (v. 91); χαῖρε, πάτερ, χαῖρ’ αὔθι: “regocíjate, padre, regocíjate otra vez” (v. 94), y en el beneficio que espera: δίδου δ’ ἀρετὴν τ’ ἄφενός τε “danos excelencia y riqueza” (v. 94); δίδου δ’ ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον “danos excelencia y también prosperidad” (v. 96).

παγκρατὲς “todopoderoso” (v. 2) es epíteto de Zeus (Esquilo, *Siete contra Tebas*, v. 255; *Euménides*, v. 918; Eurípides, *Fr.* 431.4; Cleantes, *Himno a Zeus*, v. 1). γάνους (v. 2) indica sobre todo el brillo o esplendor asociado a los líquidos (agua, lluvia, vino, leche, miel, aceite, rocío), y una sensación de alegría (Buzón y Torres, 2017: 179; cf. Brulé, 2012: 262-268). Con respecto al dios al que se dirige el *Himno*, Brulé (2012:259) observa que “au seul nom de Zeus, un archétype vient à l’esprit des historiens: tout d’omnipotence royale et paternelle, il s’interpose entre eux et le Zeus topique et circonstanciel, et en déforme le sens,” y que “plus qu’un autre dieu, Zeus échappe à une définition sommaire, sa grande richesse conceptuelle est trop ignorée.” En este *Himno* se pide a Zeus que se manifieste en las vasijas de vino, los rebaños, las cosechas, las casas, los navíos, los ciudadanos: los primeros cuatro objetos se condensan semánticamente en la palabra “prosperidad”, que depende aquí de la fertilidad; a este primer nivel se agregan los navíos y los nuevos ciudadanos, es decir, lo que los intercambios y, quizá, la concordia (estrofa 6) pueden aportar a esta prosperidad (Brulé, 2012: 259). El autor analiza las *epiclesis* epigráficas del dios, en cuyo gran número se opera una condensación semántica en torno a dos nociones: el agua y los frutos. En Grecia antigua, “Zeus llueve” equivale a “llueve” (Burkert, 2007: 172; Brulé, 2012: 259).¹¹³ Los epítetos que aluden a esta cualidad de Zeus son sobre todo *Ómbrios*, *Hyétios*, *Nótios* e *Ikmaîos*¹¹⁴ (más la humedad que el agua propiamente dicha)

¹¹³ Son bien conocidos los epítetos de Zeus en Homero: νεφεληγερέτα “que amontona las nubes” (*Il.* 1.511, etc.); κελαινεφής “de las sombrías nubes” (*Il.* 21.520, etc.). Para la consideración de Zeus como dios del clima más que como dios del cielo cf. Farnell (1896a: 1.44-46), Cook (1940: III 1 *passim*), Burkert (2007: 171-172). Recuérdese el pasaje en *Iliada* 14.342-351, en que la nube que rodea a Zeus y a Hera produce el crecimiento de flores y hierbas y rocío; cf. Cook (1940: III.1 35). Véase § 2.2.2.1 de este capítulo.

¹¹⁴ El culto de Zeus Ἰκμαῖος “Lluvioso” en Ceos fue fundado por Aristeo, hijo de Apolo y Cirene, que, para alejar una peste que asolaba a los ciudadanos, construyó un altar en honor del dios y celebró sacrificios rituales en los montes en honor del astro Sirio y de Zeus Crónida, gracias a lo cual los vientos etesios enviados por Zeus refrescaban la tierra por cuarenta días (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 2.498-527; Diodoro, 4.81-82; Nono, *Dionisíacas* V.214-279). Aristeo era un héroe civilizador, pastor de rebaños, inventor de la apicultura, la oleicultura (*Argonáuticas* 4.1132-1133), y que aprendió la adivinación y la medicina de las Musas (*Argonáuticas* 2.512). Calímaco alude a este culto en el fr. 75, 32-37 Pf.

(Brulé, 2012: 260 y nn. 38 a 41).¹¹⁵ Zeus posee la mayor cantidad de cultos relacionados con todo lo que genera el agua divina, en la secuencia crecimiento-fructificación-cosecha (Brulé, 2012: 260). Con ello está relacionado el famoso epíteto de Zeus Κτήσιος, protector de la propiedad familiar: su imagen estaba en los almacenes de las casas y originalmente denotaba al dios que da a los hombres la posesión de riqueza. Su símbolo era comúnmente una urna que contenía una mezcla de agua, miel y varios frutos, llamada ἀμβροσία. Más tarde adquirió un uso más extendido y pasó de la esfera doméstica a la de la ciudad (Farnell, 1896a: 1.55).¹¹⁶ Sus funciones en el *Himno* aparecen en la protección de bienes de consumo del *oikos*, las cosechas (animales y vegetales, grano o vellones), las reservas (vasijas) y, por extensión, las riquezas. En este dominio reviste particular importancia la *epiclesis* *Thallós*, vinculado con θαλλός “rama” y con θάλλω “florecer, abundar, prosperar”.¹¹⁷ Según Brulé (2012: 260) la rama expresa mejor el crecimiento; y esto ilustra que no se trata aquí de un Zeus de la fertilidad, si no más bien del crecimiento, concepto con el que están vinculados otros epítetos como el de Ἀλδήμιος “que hace crecer” y Φυτάλμιος “nutricio”, Ὀπορής, Ὀπωρεύς “que madura” y Καρποφόρος “que trae frutos.” En Miconos para los “frutos de la tierra” se sacrifica a Deméter, a Koré, a Zeus *Bouleús*, a Zeus Xθόνιος y a Gea Xθονίη (LSCG: 185-188; Brulé, 2012: 261).¹¹⁸

La causa de esto es que Zeus va de la humedad a la impregnación, al agua, al crecimiento, a la fructificación, a la maduración y más allá, favorece el incremento de bienes de consumo: “De l’atmosphérique à la satisfaction des besoins vitaux des humains, Zeus, seul à pleuvoir, accompagne les processus de croissance. Avec Deméter, et presque son égal” (Brulé, 2012: 261). Por lo tanto, la cualidad de *παγκρατὲς γάνουος* que se atribuye a Zeus en este *Himno* conviene totalmente a su carácter de dispensador de agua, fertilidad, crecimiento, luz, seducción y alegría; alegría que se reitera en la petición de regocijo al dios: γέγαθι μολπᾶ “regocíjate con el canto” (v. 3) y en χαῖρέ μοι “favoréceme” (Brulé, 2012: 266-268).

En el estribillo del *Himno* se invoca al dios a venir a Dicte cada año como “conductor de los *daímones*” βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος /Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ

¹¹⁵ Farnell (1896a: 1.44-45) menciona además los epítetos *Náios*, *Oúrios* y *Afésios*.

¹¹⁶ Este culto era especialmente ático, pero había cultos similares de Zeus Πλούσιος en Esparta y de Zeus Ὀλβιος en Cilicia (Farnell, 1896a: 1.55). Sobre Zeus *Ktésios* cf. Cook (1925b: II.2 1065-1068).

¹¹⁷ Θαλλώ es una de las Horas, divinidades del crecimiento (Pausanias 9.35.2).

¹¹⁸ En *Trabajos y días* 465-466, Hesíodo recomienda a Perses “suplica a Zeus Ctonio y a la pura Deméter que, cumplido, se llene el sagrado grano de Deméter” (Εὐχέσθαι δὲ Διὶ χθονίῳ Δημήτερι θ' ἀγνῆ /ἐκτελέα βρίθειν Δημήτερος ἱερὸν ἀκτήν) (Brulé, 2012: 261).

(vv. 2 y 3). Buzón y Torres (2017: 179-180) entienden estos *daímones* en relación a los Curetes mencionados en la segunda estrofa, como “prototipo de los jóvenes celebrantes del culto en la primera estrofa, mencionados en el v. 30 como γ[έος πολ]εΐτας [los nuevos ciudadanos]”, y 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.”¹¹⁹

En la segunda estrofa (Ἐνθα γὰρ σέ, παῖδ' ἄμβροτον, ἀσπιδ[ηφόροι τροφῆες] /παρ' Ῥέας λαβόντες πόδα κ[ρούοντες ἀπέκρυσαν.] “pues allí tus cuidadores portadores de escudo a ti, niño inmortal, luego de recibirte de Rea, golpeando los pies te ocultaron”, vv. 9-10) el adverbio ἔνθα “allí” enfatiza la localización en Dicte, y, sin nombrar explícitamente los Curetes, se alude a ellos con ἀσπιδ[ηφόροι τροφῆες “cuidadores portadores de escudo”, ya que la tradición los hace unánimemente cuidadores de Zeus, el *Koûros* a quien está dirigido el himno, lo que queda claro con la mención de Rea en el v. 10. Buzón y Torres (2017: 182) enfatizan acertadamente la importancia de παῖδ' ἄμβροτον “niño inmortal” (v. 9) para refutar las versiones de un Zeus cretense que muere y renace, y que además realiza el carácter panhelénico del culto.

En la cuarta estrofa ([´ραι δὲ βρ]ύον κατῆτος, καὶ βροτὸς Δίκα κατῆγε, /[καὶ πάντα δι]ῆπε ζώ<ι> ἄ φίλολβος Εἰρήνα “[Las Horas] crecían cada año y la Justicia retenía a los mortales, y la Paz, amante de la prosperidad, dirigía a todas las criaturas”, vv. 19-20), la mención de las Horas con la precisión temporal (κατῆτος “cada año”) evoca la recurrencia anual de las estaciones, y, como observan Buzón y Torres (2017: 183), la mención de Δίκα “Justicia” y Εἰρήνα “Paz”, junto con Θέμιν en el v. 30, evoca los vv. 901-903 de *Teogonía*:

δεύτερον ἠγάγετο λιπαρὴν Θέμιν, ἣ τέκεν ´ρας,
Εὐνομίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τεθαλυῖαν,
αἶ τ' ἔργ' ὠρέουσι καταθνητοῖσι βροτοῖσι,

En segundo lugar (Zeus) se llevó a la brillante Temis, que parió a las Horas, Eunomía, Díke y la floreciente Eirene, las cuales cuidan las tierras cultivadas de los hombres mortales (*Teogonía*, vv. 901-903).

¹¹⁹ Burkert (2007: 234-235, citado por Buzón y Torres, 2017: 179-180) observa que los grupos de deidades asociados a un dios olímpico o a la Madre de los Dioses (como los Cabiros, Dáctilos Ideos, Telquines, Cíclopes, Curetes y Coribantes) no son dioses como los olímpicos sino *daímones* que reflejan asociaciones culturales reales, los *thíasoi* (cortejos), con énfasis en la música y la danza. Por ejemplo, se sabe de la existencia de una asociación de Curetes en Éfeso (Burkert, 2007: 234, n. 8). Cf. §2.2.2.2.2.

Nótese que en estos versos se asocia la idea de Justicia, Paz y Concordia con el florecimiento (τεθαλυῖαν, v. 902) y las tierras cultivadas (ἔργα, v. 903),¹²⁰ además de calificarse a Temis con el adjetivo λιπαρὴν “brillante” (v. 901), que tiene la connotación de “aceitoso”, “brillante con aceite o ungüento”, “rico”, “fructífero” (Chantraine, 1968: 642; *LSJ*: s.v.), lo que nos hace pensar en la palabra γάνος del *Himno a Zeus* de Palaikastro (ver *supra*).¹²¹ En el *Himno* la prosperidad (asociada a la Paz en el adjetivo φίλολβος, v. 20) está presente en la comunidad gracias a la celebración del culto y desde su institución con el nacimiento de Zeus (Buzón y Torres, 2017: 183 y n. 14).

En las estrofas quinta y sexta se formula la plegaria propiamente dicha, con la petición al dios para que “salte” (θήρε) sobre las vasijas de vino, los rebaños, campos y casas (vv. 24-25), y sobre las ciudades, las naves, y los nuevos ciudadanos, cerrando con la mención de Temis, la justicia divina (vv. 29-30).¹²² θήρε es imperativo aoristo de θρόσκω, verbo que tiene además de la connotación de “saltar” también la de “cubrir, fecundar” (Chantraine, 1968: 444; Furley & Bremer, 2001: 2.16-17),¹²³ y está atestiguado en el ámbito ritual y cultural.¹²⁴ θήρε y ἐκ θήρε (como aoristo de indicativo) es utilizado en el *Himno Homérico a Apolo* 3, v. 119; el *Himno Homérico a Hermes* 4, v. 20 y en el *Himno a Delos* de Calímaco, v. 255, para aludir al nacimiento del dios al salir del vientre (y por lo tanto, a su epifanía).¹²⁵ Alonge (2006: 98-100) interpreta este verbo como emergencia del dios en el nacimiento y como epifanía anticipada del mismo en Dicte, constituyendo así parte de la estrategia retórica del *Himno* para eliminar la brecha temporal entre el pasado mítico de la llegada del dios y el momento presente de la *performance*.¹²⁶ Según Buzón y Torres (2017: 184) con ese salto se pide “que Zeus impregne con su humedad, con el brillo y esplendor de su humedad (γάνος), la producción de la tierra necesaria para la manutención de la ciudad y la continuidad de la comunidad y el culto”, lo que se logrará con su epifanía.

¹²⁰ Para ἔργα como “tierras cultivadas” cf. West (1966: 397 y 406).

¹²¹ La Justicia, la Paz “nodriza de jóvenes” (εἰρήνη...κουρότροφος), la abundancia en las cosechas y los rebaños y la prole semejante a los padres acompañan a las ciudades gobernadas por hombres justos (*Trabajos y días*, vv. 225-237). Las ideas de justicia y abundancia están presentes en los vv. 47 y 49 del *Himno a Zeus* de Calímaco con la mención de Adrastea y Amaltea Cf. § 2.2.2.2.1.

¹²² Para la interpretación de Θέμις en el *Himno*, véase Alonge (2006: 123-125), que la considera como sinónimo de Δίκη.

¹²³ Para este último sentido en el *Himno a Zeus* de Palaikastro, cf. Alonge (2006: 122-123).

¹²⁴ Cf. Torres (2007: 164-165) para su ocurrencia en las láminas “órficas” de Pelinna, ca. s.IV a III a.C., relacionado con un ritual órfico y/o dionisíaco.

¹²⁵ Véase §2.2.4.3.2 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

¹²⁶ Cf. n. 111 en esta misma sección.

Hay que destacar la relevancia del *Himno* para comunidades del este de Creta en los siglos III y II a.C. El culto tradicional de Zeus Dicteo tenía su santuario en Palaikastro, entre el Monte Dikta y el mar. La tradición local que reclamaba que era el lugar de nacimiento de Zeus debió haber sido fuerte, ya que, aunque tuvo que competir con una tradición rival que emplazaba el nacimiento de Zeus en el Monte Ida, en el centro de la isla, los eruditos de un período posterior sostenían que Zeus había nacido en Dikta, y luego llevado a la cueva Idea para su crianza (Furley & Bremer, 2001: 1.74 y n. 22).¹²⁷ Según Alonge (2005: 5, n. 13), Zeus Dicteo aparece en tablillas linear B de Cnossos, por lo que su culto en la isla se remonta a la Edad de Bronce (como los cultos de varios otros dioses griegos).¹²⁸

Perlman (1995: 161-167) llamó la atención sobre dos inscripciones cretenses de ca. s. III a.C que muestran paralelos precisos con el *Himno a Zeus* de Palaikastro. En una de ellas los magistrados y sacerdotes de Ítanos, una localidad vecina del santuario,¹²⁹ son instruidos para componer el texto de un juramento que debían prestar todos los habitantes de Ítanos que quisieran gozar de los derechos de ciudadanía plena, es decir, durante los “ritos de pasaje” de los jóvenes ciudadanos que llegan a la adultez y prestan el juramento con todos los ciudadanos anualmente.¹³⁰ La otra inscripción preserva el texto de ese juramento:

Este es el juramento que todos los itanios han jurado, llamando como testigo a Zeus Dicteo, Hera, y los dioses venerados en Dicta (...): “No traicionaré la *pólis* de los itanios ni su territorio ni las islas que pertenecen a los itanios (...) Tampoco traicionaré las **naves** de los itanios ni traicionaré ninguno de los **ciudadanos** (...) Ni colaboraré para una redistribución de **casas** o de los lugares de allí; ni para una cancelación de deudas (...) Ni procuraré ningún daño a la ciudad, y cumpliré mis obligaciones cívicas en pie de igualdad con cualquier otro de acuerdo con las **leyes** (...) Que todos los ciudadanos que juran verdaderamente y cumplen su juramento sean recompensados con la bendiciones de **niños**, tierra **fructífera**, rebaños **fecundos**” (etc.).¹³¹

¹²⁷ Calímaco habla en el *Himno* de los “montes Ideos” (vv. 6, 51) – ya que específicamente rechaza el nacimiento de Zeus en Dicte, optando por Arcadia (vv. 1-10); sin embargo llama a las ninfas Melias “Dicteas” (Δικταῖαι, v.47).

¹²⁸ En relación a la debatida continuidad de Zeus Dicteo con un culto minoico, Alonge (2005: 5, n. 13) observa que, aunque los micénicos dieran a Zeus un epíteto topográfico local y no griego, eso no implica en sí y por sí que el dios haya tomado atributos no griegos.

¹²⁹ Es interesante notar que existía una estrecha relación entre Ítanos y el reino ptolemaico en Egipto. Al respecto véase Spyridakis (1970: 69-105) y Bagnall (1976: 120-123). Para el contacto cultural e intercambio entre Creta y Egipto, cf. Chaniotis (2000: 208-214) y (2001: 213-217).

¹³⁰ Para la ocasión ritual del juramento cívico en Creta, particularmente en Ítanos, los ritos de pasaje de efebos a adultos, y la *performance* del *Himno* de Palaikastro en un contexto ritual, véase Perlman (1995: 165-167).

¹³¹ La primera inscripción es IC III 4.7; la segunda, que contiene el juramento es III 4.8, cuya parte relevante, que citamos aquí, es: τὰδε ὄμοσαν τοὶ Ἰτανῖοι πάντες Δία Δικταῖον καὶ Ἥραν καὶ θεοὺς τοὺς ἐν Δίκται (...) **πόλιν** τῶν Ἰτανίων οὐ προδώσῃ οὐδὲ χώραν οὐδὲ νάσους τὰς τῶν Ἰτανίων(...) οὐδὲ **ναῦς** τὰς τῶν Ἰτανίων προδώσῃ οὐδὲ τῶν **πολιτῶν** προδώσῃ οὐδένα (...). οὐδὲ γὰς ἀναδασμὸν οὐδὲ **οἰκίαν** οὐδὲ οἰκοπέδων οὐδὲ χρεῶν ἀποκοπὴν ποιήσω (...), οὐδὲ βουλευσέω περὶ τῆς πόλιος κακὸν οὐδὲν, πολιτευσέομαι δὲ ἐπ’ ἴσαι καὶ

Perlman (1995: 163) observa que la inscripción que contiene el juramento (III 4.8) y el pedido del *Himno* de las dos últimas estrofas son llamativamente similares: “It is almost as though IC iii 4.8 and the hymn’s *petitio* preserve the same text written in two different ritual languages.” Buzón y Torres (2017: 186) señalan que, sin embargo, ambos, el *Himno* y el juramento, realzan el carácter cívico-religioso del culto a Zeus Dicteo en Creta oriental a comienzos del s. III a.C. y observan también que en el texto del juramento hay una vinculación entre dioses locales y sus correspondientes atenienses (como Atenea Poliada y Zeus *Agoráios*), además de Apolo Pítico, lo que evidencia que el culto local de Zeus Dicteo se adecua al paradigma panhelénico del culto a los dioses (Buzón y Torres, 2017: 185).

El análisis del *Himno* muestra (como evidencian Perlman, 1995; Alonge, 2006; Brulé, 2012) la figura de Zeus panhelénico, con sus poderes y responsabilidades, que se dan tanto en la literatura como en lo cultural.¹³² La idea de la fertilidad y la prosperidad como productos del gobierno justo, destacada en el *Himno*, tiene raíces profundas en la literatura, como en *Trabajos y días*, vv. 225-237 y en *Odisea* 19.109-114, donde la productividad de la tierra y la comunidad, beneficios atribuidos en otros lugares a la lluvia de Zeus, son el resultado natural de la justicia.¹³³ El dios es tradicionalmente asociado a *Dike* y a *Thémis*, su hija y su esposa respectivamente, ya que es el gobernante arquetípico y la fuente de todo buen gobierno (Alonge, 2006: 125-126 y nn. 130-133). Así sucede también en la segunda parte del *Himno a Zeus* de Calímaco, donde se desarrollan los temas de la llegada al poder de Zeus, los reyes como su esfera de influencia y su vinculación con “nuestro soberano” (ἡμετέρῳ μεδέοντι, v. 86).¹³⁴

ὁμοίαι κατὰ τοὺς νόμους (...) τοῖς δ’ εὐορκέοσι καὶ κατέχουσι τὸν ὄρκον **τέκνων** ὄνασιν γίνεσθαι καὶ γᾶν **ἔγκαρπον** φέρειν καὶ πρόβατα **εὐθηνεῖν** κτλ. (Furley & Bremer, 2001: 1.74-75 y n. 22). Las palabras en negrita coinciden con términos usados en las dos últimas estrofas del himno.

¹³² Para los numerosos ejemplos en la literatura y en el culto, cf. Alonge (2006: 107-121). Recuérdese la frase de las sacerdotisas de Dodona, véase *supra*, § 2.1.

¹³³ En el mito y el culto tenemos un ejemplo de esta asociación en el sacrificio y plegarias de Éaco (considerado el más piadoso de los griegos) en Egina, cuando a pedido de los demás griegos y por orden del oráculo rogó a Zeus Panhelenio para poner fin a una sequía que asolaba todo el país, debido a la cólera del dios. Véase *supra*, § 2.2.2.2.1 y n. 85 en la misma.

¹³⁴ Stephens (2015: 49) considera que, aunque el *Himno* de Palaikastro menciona a Rea y a los Curetes, es por lo demás, tangencial a Calímaco.

2.2.2.2.3 Los Curetes (II)

Es posible también afirmar que en este himno la danza armada de los Curetes produce fertilidad y productividad: la danza evoca el momento en que el dios vino a Dicte por primera vez y por ello su *performance* provoca la epifanía del dios, con los efectos consiguientes de prosperidad y fertilidad.¹³⁵ En el *Himno Órfico* 38, además de ser considerados “salvadores del orden” (κόσμου σωτήρες, v. 3), producen un efecto de fertilidad en la naturaleza: con su danza “brotan todas las flores” ἄνθεα πάντα τέθηλε (v. 13), e, identificados con los Coribantes y los Dióscuros, se los llama “sustentadores de las estaciones” (ώροτρόφοι, v. 25) y “productores de frutos” (φερέκαρποι, v. 25).

Κουρήτες Κορύβαντες, ἀνάκτορες εὐδύνατοί τε 20
 ἐν Σαμοθράκῃ ἄνακτες, ὁμοῦ <δὲ> Διόσκοροι αὐτοί,
 πνοιαὶ ἀέναοι, ψυχοτρόφοι, ἀεροειδεῖς,
 οἶτε καὶ οὐράνιοι δίδυμοι κλήζεσθ' ἐν Ὀλύμπῳ,
 εὐπνοοὶ, εὐδίοι, σωτήριοι ἠδὲ προσηνεῖς,
 ώροτρόφοι, φερέκαρποι ἐπιπνεῖοιτε ἄνακτες. 25

Curetes Coribantes, señores y poderosos, soberanos en Samotracia, e igualmente los Dióscuros mismos, brisas eternas, nutricias del alma, de imagen brumosa, que también sois llamados gemelos celestes en el Olimpo, de buenos soplos, calmos, salvadores y gentiles, sustentadores de las estaciones, productores de frutos, ojalá sopléis, soberanos (*Himno Órfico* 38, vv. 20-25).¹³⁶

Buzón y Torres (2017: 204-207) observan que en los testimonios antiguos los Curetes son muchas veces asociados con los Coribantes, los Dáctilos Ideos, los Dióscuros, etc, con un rasgo común: la invención de la danza armada, y en el caso de los Dáctilos y los Curetes el trabajo de los metales (bronce y hierro). Hay además una asociación permanente con la Madre de los dioses (Rea/Cibeles, Deméter),¹³⁷ ya que la explotación de los metales implicaba el contacto con la tierra y el trabajo en cuevas, ya que el manejo del fuego comportaba un arte considerado secreto, lo que dio lugar a considerarlos hechiceros y practicantes de iniciaciones (Diodoro 5.64.4), vinculadas con la destreza del trabajo

¹³⁵ Willetts (1962: 208-209) sostiene que existía un santuario de los Curetes en el territorio de Lato, cerca de Dicte, según se deduce de un tratado entre Lato y Olous (Guarducci, 1935: 116-124, *IC XVI.5*).

¹³⁶ Traducción de Buzón y Torres (2017: 202-203).

¹³⁷ Reforzada tal vez por alusión que hace Calímaco a los Coribantes (v. 46) que conformaban el séquito de la Madre de los Dioses y eran habitualmente localizados en Frigia (cf. Stephens, 2015: 64). Según Willetts (1962: 208 y n. 64) una tradición sostenía que los Curetes y los Coribantes fundaron Cnossos e instituyeron el culto de Cibeles.

artesanal. Por otro lado la danza armada produce la fertilidad y la productividad de la tierra en el *Himno a Zeus* de Palaikastro y en el *Himno Órfico* 38. También se les atribuye ser portadores de civilización con el motivo del *πρῶτος εὐρετής* (primer inventor), ya que son quienes descubrieron el cuidado de los rebaños, la apicultura, la arquería, la cinegética y las relaciones sociales que fundamentan las comunidades humanas:

Estas características concuerdan con el pedido de las dos estrofas finales del himno al *Koûros* Dikteio: 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 (Buzón y Torres, 2017: 205).

Al inventar el trabajo de los metales, y por lo tanto, las armas y los utensilios para la vida cotidiana, como las herramientas, los Curetes (herrereros míticos) se convierten en héroes civilizadores y por lo tanto, en colaboradores en la obra de la creación del Cosmos.¹³⁸ Según Eliade (1996: 94) los Curetes (que junto con los Dáctilos, los Coribantes, los Telquines, y los Cabiros constituyen cofradías secretas en relación con los misterios y hermandades de trabajadores de los metales) se vinculan con la danza y con la iniciación de jóvenes: ellos aparecen como educadores y maestros de iniciación. Esto estaría evidenciado en el *Himno a Zeus* de Palaikastro, en que se celebra a los “nuevos ciudadanos” *ν[έος πολ]εΐτας* (v. 30) que ingresarán oficialmente a la comunidad que replica el orden establecido por Zeus. En el *Himno a Zeus* de Calímaco los Curetes, junto con las Ninfas en la cueva cretense, crían al dios en un ámbito que lo prepara para su próximo rol: gobernante del cosmos y fundador de un nuevo orden universal que sustenta y protege el orden humano.

2.2.3 La clave egipcia (I): nacimiento y crianza

El *Himno a Zeus* es, junto con el *Himno a Delos* analizado por Stephens (2003: 77-114) como uno de los textos alejandrinos que presenta códigos culturales tanto griegos como egipcios.¹³⁹

¹³⁸ Cf. Eliade (1996: 81). Eliade da ejemplos de sociedades africanas, pero luego lo aplica a Grecia antigua (1996: 93-94).

¹³⁹ Para toda esta sección, véase §2.2.3.4.2 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

La indeterminación del lugar donde Zeus nació, entre Arcadia o Creta (vv. 4-8), evoca, como se ha dicho, el *Himno Homérico a Dionisos* 1, que presenta varias opciones geográficas disponibles, hasta llegar a Tebas (sostenida por quienes “están equivocados” ψευδόμενοι, v. 6), descartada por el poeta, que reivindica a Nisa, “cerca de las corrientes del Egipto” (σχεδὸν Αἰγύπτιο ροάων, v. 9, o sea, el Nilo), en detrimento del sitio griego, considerado “falso” explícitamente (Stephens, 2003: 83).¹⁴⁰ La elección de Nisa como lugar de nacimiento de Dionisos se vincula con una etimología popular del nombre del dios que relaciona a Dionisos con Zeus. Diodoro registra esta etimología, cita este *Himno Homérico* (vv. 8-9) como evidencia y relaciona el Dionisos de Nisa con el Osiris egipcio.¹⁴¹ La

¹⁴⁰ Véase § 2.1 de este capítulo.

¹⁴¹ Diodoro 1.15: Κτίσαι δὲ φασὶ τοὺς περὶ τὸν Ὅσιριν πόλιν ἐν τῇ Θηβαίδι τῇ κατ' Αἴγυπτον ἑκατόμυλον, ἦν ἐκείνους μὲν ἐπώνυμον ποιῆσαι τῆς μητρὸς, τοὺς δὲ μεταγενεστέρους αὐτὴν ὀνομάζειν Διὸς πόλιν, ἐνίους δὲ Θήβας. Ἀμφισβητεῖται δ' ἢ κτίσις τῆς πόλεως ταύτης οὐ μόνον παρὰ τοῖς συγγραφεῦσιν, ἀλλὰ καὶ παρ' αὐτοῖς τοῖς κατ' Αἴγυπτον ἱερεῦσι· πολλοὶ γὰρ ἰστοροῦσιν οὐχ ὑπὸ τῶν περὶ τὸν Ὅσιριν κτισθῆναι τὰς Θήβας, ἀλλὰ πολλοῖς ὕστερον ἔτεσιν ὑπὸ τινος βασιλέως, περὶ οὗ τὰ κατὰ μέρος ἐν τοῖς οικείοις χρόνοις ἀναγράφωμεν. Ἰδρύσασθαι δὲ καὶ ἱερὸν τῶν γονέων Διὸς τε καὶ Ἥρας ἀξιόλογον τῷ τε μεγέθει καὶ τῇ λοιπῇ πολυτελείᾳ, καὶ ναοὺς χρυσοῦς δύο Διὸς, τὸν μὲν μείζονα τοῦ οὐρανοῦ, τὸν δὲ ἐλάττονα τοῦ βεβασιλευκότος καὶ πατρὸς αὐτῶν, ὃν τινες Ἄμμωνα καλοῦσι. Κατασκευάσαι δὲ καὶ τῶν ἄλλων θεῶν τῶν προειρημένων ναοὺς χρυσοῦς, ὧν ἑκάστῳ τιμὰς ἀπονεῖμαι καὶ καταστήσαι τοὺς ἐπιμελομένους ἱερεῖς. Προτιμᾶσθαι δὲ παρὰ τῷ Ὅσιριδι καὶ τῇ Ἴσιδι τοὺς τὰς τέχνας ἀνευρίσκοντας ἢ μεθοδεύοντάς τι τῶν χρησίμων· διόπερ ἐν τῇ Θηβαίδι χαλκουργείων εὐρεθέντων καὶ χρυσείων ὄπλα τε κατασκευάσασθαι, δι' ὧν τὰ θηρία κτείνοντας καὶ τὴν γῆν ἐργαζομένους φιλοτίμως ἐξημερῶσαι τὴν χώραν, ἀγάλματά τε καὶ χρυσοῦς ναοὺς κατασκευάσασθαι τῶν θεῶν διαπρεπεῖς. Γενέσθαι δὲ καὶ φιλογέωργον τὸν Ὅσιριν, καὶ τραφῆναι μὲν τῆς εὐδαίμονος Ἀραβίας ἐν Νύση πλησίον Αἰγύπτου Διὸς ὄντα παῖδα, καὶ τὴν προσηγορίαν ἔχειν παρὰ τοῖς Ἑλλησιν ἀπὸ τε τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ τόπου Διόνυσον ὀνομασθέντα. Μεμῆσθαι δὲ τῆς Νύσης καὶ τὸν ποιητὴν ἐν τοῖς ὕμνοις, ὅτι περὶ τὴν Αἴγυπτον γέγονεν, ἐν οἷς λέγει :

Ἔστι δὲ τις Νύση, ὕπατον ὄρος ἀνθέον ὕλη, τῆλοῦ Φοινίκης, σχεδὸν Αἰγύπτιο ροάων.

Εὐρετὴν δ' αὐτὸν γενέσθαι φασὶ τῆς ἀμπέλου περὶ τὴν Νῦσαν, καὶ τὴν κατεργασίαν τοῦ ταύτης καρποῦ προσεπινοήσαντα πρῶτον οἴνω χρήσασθαι, καὶ διδάξαι τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους τὴν τε φυτείαν τῆς ἀμπέλου καὶ τὴν χρῆσιν τοῦ οἴνου καὶ τὴν συγκομιδὴν αὐτοῦ καὶ τήρησιν. “Dicen que los de Osiris fundaron en la Tebaida una ciudad de cien puertas, que ellos llamaron con el nombre de su madre, pero que sus descendientes llamaron Diópolis, y otros Tebas. La fundación de esta ciudad es disputada no solo entre los historiadores sino también entre los mismos sacerdotes de Egipto. Pues muchos de entre ellos sostienen que Tebas no fue fundada por los de Osiris, sino muchos años después por un rey, del cual hablaremos más tarde. También fue construido un templo de sus padres Zeus y Hera notable por su tamaño y por su restante suntuosidad, y dos santuarios a Zeus, el mayor a (Zeus) Uranio, el menor a su padre, que había reinado en Egipto, llamado Ammón. Erigió también templos de oro a otros dioses de los que ya hablamos; reguló su culto y estableció sacerdotes para mantenerlos. Los inventores de las artes y a los que enseñan las cosas útiles para la vida fueron honrados por Osiris e Isis. Por haber encontrado en la Tebaida minas de cobre y de oro, fabricaron armas con las cuales matar fieras e instrumentos para trabajar la tierra, y, con el progreso de la civilización, estatuas y templos dignos de los dioses. Osiris también era aficionado a la agricultura; él había sido criado en Nisa, de la Arabia Feliz y vecina de Egipto, siendo hijo de Zeus. Es por el nombre de Zeus, su padre, junto al de esta ciudad que los griegos lo llamaron Dionisos. El poeta menciona a Nisa en uno de sus himnos, porque nació cerca de Egipto, donde dice: “hay cierta Nisa, montaña extrema, plena de bosque, lejos de Fenicia, cerca de las corrientes de Egipto.” Dicen que fue el descubridor de la viña en el territorio de Nisa, y que luego de inventar además el cultivo de este fruto fue el primero en hacer uso del vino, enseñó a los otros hombres a cultivar la vid, el uso del vino, su conservación y preservación.”

identificación del Dionisos de Nisa con Osiris era bastante común en el período helenístico, y Zeus mismo tenía un avatar libio/egipcio, Zeus Ammón. Heródoto (2.42) también identifica a Dionisos y Osiris (Stephens, 2003: 84, n. 32).¹⁴²

En los vv. 10-14 del *Himno a Zeus* se califica al lugar donde da a luz Rea como *ὠγύγιον* “primigenio”. A través del uso de οὐδὲ...ἐπιμίσγεται (“ninguna...se acerca”, v. 13) se produce una asociación con dos intertextos (*Odisea* 7.244-247 y *Teogonía*, vv. 801-806) y se enfatiza así la lejanía y gran antigüedad del nacimiento de Zeus, evocando una isla rodeada de agua que mana a borbotones (Stephens, 2003: 95-96).¹⁴³

En la sección arcadia hay una notable conexión entre el nacimiento de la divinidad y la emergencia súbita de los ríos para irrigar una tierra previamente árida: “In both language and narrative Callimachus forges a causal link between water, life, and the birth of the god” (Stephens, 2003: 96). En relación con este tema se evidencia el uso por el poeta de una serie de etimologías populares del nombre de Rea y de Zeus vinculadas con el tema de la aridez y de las aguas, así como el nombre de “Azenia” para Arcadia.¹⁴⁴

La sequía de Arcadia es descrita en los vv. 19-20: ἔτι δ' ἄβροχος ἦεν ἅπανσα / Ἀζηνίς: “todavía estaba seca toda Azénide”. Azénide era la región al noroeste de Arcadia. Habría aquí un juego de palabras: ἄβροχος “sin humedad”, ἄ-Ζήν “sin Zeus”, ἄ-ζῆν “sin vida” (Stephens, 2015: 60). ἄβροχος, según Stephens (2015: 60) es un término técnico usado en documentos egipcios para tierras que no han sido inundadas por el anegamiento del Nilo; es usado en Eurípides, *Helena* v. 1485 para el desierto de Libia, al que llama ἄβροχα πεδία. Inmediatamente anticipa que esa situación cambiará: μέλλεν δὲ μάλ' εὐδρος καλέεσθαι / αὐτίς: “pero a partir de entonces iba a ser llamada ‘muy abundante en agua’” (vv. 19-20). Según Stephens (2003: 98-99) los vv. 19-20 estarían modelados sobre un verso del *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, que presenta dos versiones: Ἄργος ἄνυδρον ἐὼν Δανααὶ θέσαν Ἄργος ἔνυδρον (Estrabón 8.6.8, fr. 178 M-W.) “siendo Argos árida, las Danaides la hicieron bien irrigada” o bien Ἄργος ἄνυδρον ἐὼν Δαναὸς ποίησεν εὐδρον

¹⁴² Heródoto (2.42): Ὅσοι μὲν δὴ Διὸς Θεβαίεος ἴδρυνται ἰρὸν ἢ νομοῦ τοῦ Θεβαίου εἰσί, οὗτοι μὲν πάντες οἶον ἀπεχόμενοι αἴγας θύουσι (θεοὺς γὰρ δὴ οὐ τοὺς αὐτοὺς ἅπαντες ὁμοίως Αἰγύπτιοι σέβονται, πλὴν Ἴσιός τε καὶ Ὀσίριος, τὸν δὲ Διόνυσον εἶναι λέγουσι· τούτους δὲ ὁμοίως ἅπαντες σέβονται). “Cuantos han construido un santuario de Zeus Tebano o son del nomo de Tebas, todos estos sacrifican cabras absteniéndose de las ovejas (pues ciertamente no todos los egipcios veneran por igual a los mismos dioses, salvo a Isis y Osiris, que dicen que es Dionisos; a estos sí todos los veneran igualmente).”

¹⁴³ Véase § 2.2.1.1 de este capítulo.

¹⁴⁴ Véase § 2.2.1.1 y § 2.2.1.2 de este capítulo.

“siendo Argos árida, Dánao la hizo bien irrigada” (Estacio sobre Homero, *Iliada* 4.171, p. 461.2 citado en el fr. 128 M-W.). La forma de ambas versiones coincide con la forma de la de Calímaco, que ubica “seca” al comienzo y “abundante en agua” al final, con ambos adjetivos como predicados de un solo nombre de lugar (Argos y Azénide). El fragmento pertenece a una leyenda conocida sobre Argos: cuando Poseidón secó los ríos enojado, Amimone, una de las hijas de Dánao, recibió del dios la revelación de las fuentes de Lerna (Apolodoro, *Biblioteca* 2.1.4). Otro relato atribuye el enojo a Hera, y a las Danaides haber cavado o descubierto la ubicación de fuentes subterráneas.¹⁴⁵ Aunque Argos no es Arcadia, Dánao y sus hijas vienen de Egipto y, según Stephens (2003: 99), parecerían haber sido asociados en la imaginaria griega con el descubrimiento o introducción de la irrigación.

El catálogo de los ríos de los vv. 18-27, que no existen o apenas fluyen antes del nacimiento del dios, evoca la *Victoria de Sosibio*, en la que Calímaco introduce el Nilo como hablante, quien dice: “aunque soy poderoso, cuya fuente ningún hombre mortal conoce, en esta sola cosa al menos yo era menos significativo que esos ríos que los blancos tobillos de las mujeres cruzan sin dificultad y un niño en pie sin mojar sus rodillas.”¹⁴⁶ Su discurso es irónico: categoriza ríos menores por medio de un tropo frecuente de la literatura egipcia para describir a un Nilo bajo (Stephens, 2003: 99-100).

En el contexto de esta literatura esa clase de descripción pertenece generalmente a textos que conectan la prosperidad de la tierra con el gobierno de un buen rey, y que describen los desastres que aquejan al país ante la ausencia del buen gobernante. En la cultura egipcia el nacimiento de un dios, como un nuevo faraón, imponen orden (*maat*) en el universo,¹⁴⁷ comenzando con el orden natural y extendiéndolo luego al social: eso coincide con la trayectoria del *Himno a Zeus*, que se mueve del nacimiento del dios, señalado por el fenómeno natural dador de vida del agua, a su madurez cuando asume el reinado de los dioses (Stephens, 2003: 100).

El nacimiento de Zeus (vv. 10-14) tiene lugar en una montaña (ὄρος, v. 11), que se ha convertido en un sitio sagrado (ἐνθεν ὁ χῶρος /ιερός “desde entonces ese lugar es sagrado”, vv. 11-12), donde no pueden acercarse mujeres embarazadas ni bestias preñadas (vv. 12-

¹⁴⁵Calímaco incluye el relato de las fuentes argivas en los *Aítia* (Frr. 65-66 Pf.). También es aludido en el v. 48 del *Himno al Baño de Palas* de Calímaco (Stephens, 2003: 99 y n. 78).

¹⁴⁶καὶ πουλύς, ὃν οὐδ' ὅθεν οἱ[ἴ]δεν ὀδεύω θνητῶς ἀνὴρ, ἐνὶ γούν τῶδ' ἔα λιτότερος κε[ί]νω]ν οὐς ἀμογητι διὰ σφυρὰ λευκὰ γυναικῶν κ[αὶ πα]ῖς ἀβρέκτω γούνατι πεζὸς ἔβη (Fr. 384.31-34 Pf.).

¹⁴⁷Para el concepto de *maat* véase n. 144 de § 2.2.3.4.2 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

13) y es llamado “primigenio lecho de Rea” (Ρεΐης /ὠγύγιον... λεχώιον, vv. 13-14). Esos detalles coinciden con la cosmogonía egipcia, que determinaba que la vida había aparecido inicialmente en una colina o montículo que emergió de un vacío acuoso; el lugar se asociaba con el nacimiento de las divinidades.¹⁴⁸ El nacimiento de Horus (como el de Zeus) era reclamado por varios lugares en Egipto, cada uno de los cuales podía ser identificado con la colina primigenia, y el momento de ese nacimiento divino era considerado como un ejemplo del primer acto de la creación. Ese acto se repetía cada año con la inundación del Nilo, motivo por el cual el comienzo de la inundación señalaba también el Año Nuevo (Stephens, 2003: 100-101).

El uso del término ἔρπετόν (“reptante”, v. 13 que traducimos aquí como “bestia”) es llamativo porque es una palabra relativamente rara aplicada a cosas que se arrastran, opuestas a otras que vuelan o nadan, y que en el período helenístico significaba “serpiente.” Posiblemente Calímaco imitara aquí *Odisea* 4.417-418, donde se describe aquello en que puede transformarse “el inmortal Proteo egipcio” (ἄθάνατος, Πρωτεύς Αἰγύπτιος, *Odisea* 4.385): ὅσσ' ἐπὶ γαῖαν /ἔρπετὰ γίνονται καὶ ὕδωρ καὶ θεσπιδᾶες πῦρ “cuantas cosas se arrastran sobre la tierra y devienen agua y portentoso fuego.” Pero además, en Píndaro, *Pítica* 1.25 κείνο...ἔρπετόν se refiere a Tifón, que era generalmente igualado por los griegos con Seth, el oponente tradicional de Horus. De la misma manera, en el v. 25 Calímaco usa κινώπετα “bestia venenosa, serpiente”, animales que en el nacimiento de Horus eran significativas, ya que Seth envió serpientes y criaturas ponzoñosas como escorpiones contra el recién nacido. Teócrito en *Heracliscus* (24.57) usa ἔρπετά para designar las serpientes enviadas por Hera para atacar a Heracles niño (Stephens, 2003: 100-101).

El rol que Calímaco asigna a Neda como nodriza de Zeus, ausente por completo en el relato del nacimiento del dios en *Teogonía*, vv. 467-506 (donde la encargada de llevarlo a *Lyktos* es Gea), y el ocultamiento en la gruta cretense (sin explicar el motivo) evocan también la historia de Horus en Chemmis contada por Heródoto (2.146) donde Isis entrega al niño recién nacido a su nodriza Leto, quien lo esconde en una isla flotante para engañar a Tifón.

The foregrounding of the new figure of the nurse and the conveyance to an island (although not floating) to protect the child is a striking innovation in the Greek story; in combination with emphasis on the relationship between the birth of the god and the coming of waters to a

¹⁴⁸ El mito del nacimiento divino se relaciona con la representación del poder. Cf. Arroyo de la Fuente (1999: 163).

dry land, Callimachus's narrative can be understood within an Egyptian imaginative framework (Stephens, 2003: 104).

Es en el mito egipcio donde hay correspondencias con los elementos que Calímaco enfatiza en su versión del nacimiento de Zeus, ya que el faraón mismo en la época ptolemaica estaba específicamente relacionado en el culto con Horus-el-Niño, una conexión que los Ptolomeos fomentaban.

2.2.4 Crecimiento de Zeus y llegada al poder (vv. 55-67)

En esta parte del *Himno* se narra el rápido crecimiento de Zeus y su llegada al poder. El ritmo sin pausa de la narración es mimético de la veloz llegada del dios a la madurez (Stephens, 2003: 105).

2.2.4.1 Rápido crecimiento del dios y llegada a la adolescencia (vv. 55-57)

καλὰ μὲν ἠέξευ, καλὰ δ' ἔτραφες, οὐράνιε Ζεῦ, 55
ὄξυν δ' ἀνήβησας, ταχίνοι δέ τοι ἦλθον ἴουλοι.
ἀλλ' ἔτι παιδνός ἐὼν ἐφράσσαο πάντα τέλεια

Bellamente creciste, bellamente te criaste, Zeus celestial, pronto llegaste a la juventud, veloz te llegó el bozo. Pero aún siendo niño ideabas todas las cosas en su perfección (*Himno a Zeus*, vv. 55-57).

En la historia mítica de Zeus su juventud está ausente, y su rápido crecimiento es un rasgo común en varios registros. Hesíodo lo describe brevemente en *Teogonía*, inmediatamente después de haber ingerido Cronos la piedra del engaño:

τῷ δὲ σπαργανίσασα μέγαν λίθον ἐγγυάλιξεν 485
Οὐρανίδη μέγ' ἄνακτι, θεῶν προτέρων βασιλῆι.
τὸν τόθ' ἔλων χεῖρεςσιν ἐὶν ἐσκάτθετο νηδύν,
σχέτλιος, οὐδ' ἐνόησε μετὰ φρεσίν, ὡς οἱ ὀπίσσω
ἀντὶ λίθου ἐὸς υἱὸς ἀνίκητος καὶ ἀκηδῆς
λείπεθ', ὃ μιν τάχ' ἔμελλε βίη καὶ χερσὶ δαμάσσει 490
τιμῆς ἐξελάαν, ὃ δ' ἐν ἀθανάτοισιν ἀνάξειν.
καρπαλίμως δ' ἄρ' ἐπειτα μένος καὶ φαίδιμα γυῖα
ἠὔξετο τοῖο ἄνακτος· ἐπιπλομένου δ' ἐνιαυτοῦ,
Γαίης ἐννεσίησι πολυφραδέεσσι δολωθεῖς,
ὄν γόνον ἄψ ἀνέηκε μέγας Κρόνος ἀγκυλομήτης, 495
νικηθεῖς τέχνησι βίηφί τε παιδὸς ἐοῖο.

Y luego de envolver una gran piedra en pañales la puso en manos del Uránida, gran señor, rey de los dioses primeros. Entonces, después de tomarla con las manos, la echó en su vientre, desdichado, y no conoció en su mente que para él en lo sucesivo en lugar de la piedra quedaba su hijo invencible y seguro, que pronto iba a expulsarlo del poder luego de vencerlo con la fuerza y las manos, y él mismo reinaría entre los inmortales. Luego, rápidamente el vigor y los relucientes miembros del dios crecieron. Y al cabo de un año, el gran Cronos de mente tortuosa, engañado por las hábiles indicaciones de Gea, echó fuera de nuevo su prole, vencido por la astucia y la fuerza de su hijo (*Teogonía*, vv. 485-496).

Arato afirma que Zeus fue alimentado por sus nodrizas en Dicte durante un año.¹⁴⁹ También Apolodoro salta de su primera infancia (τὸ βρέφος “bebé recién nacido” *Biblioteca* 1.5.7) a su madurez (τέλειος “adulto” *Biblioteca* 1.6.1). El crecimiento rápido es característico del niño divino, como sucede en el *Himno Homérico a Apolo* 3 (vv. 127-139) y el *Himno Homérico a Hermes* 4 (vv. 17-23), y en el *Himno Homérico a Deméter* 2 (vv. 233-241), en que Deméter quiere hacer inmortal a Demofonte. En Calímaco también Ártemis se muestra como niña precoz en el *Himno a Ártemis*, y Apolo incluso profetiza desde el vientre en el *Himno a Delos*. En el *Himno a Zeus* la velocidad en su desarrollo se enfatiza en el v. 56 con el uso de ὄζυ “rápidamente” y del adjetivo ταχινοὶ “veloces.” ἡέξεν “creciste” (v. 55) viene de ἀέξω “crecer” en voz media, pero “hacer crecer”, “incrementar” en voz activa. Auxesia (Αὐξησία) es una diosa del crecimiento junto con Damía, dos vírgenes de Creta que murieron apedreadas por error en Trecén, y en cuya reparación se instituyeron unas fiestas llamadas *Lictobolia* (Pausanias 2.34.2). Heródoto 5.82 cuenta que en ocasión de la infertilidad de su tierra, los epidauros consultaron el oráculo de Delfos, que les aconsejó que erigieran unas imágenes de madera de Damia y Auxesia, con lo que resolverían su dificultad, lo que efectivamente sucedió. Auxo (Αὐξώ) es una de las Horas para los atenienses, a quien invocaban en un juramento de ciudadanía.¹⁵⁰

¹⁴⁹ ὁ μιν τότε κουρίζοντα Δίκητη ἐν εὐώδει, ὄρεος σχεδὸν Ἰδαίοιο, ἄντρῳ ἐγκατέθεντο καὶ ἔτρεφον εἰς ἐνιαυτόν, Δικταῖοι Κούρητες ὅτε Κρόνον ἐψεύδοντο “entonces siendo todavía niño lo ocultaron en la perfumada gruta de Dicte, no lejos del monte Ida, y lo alimentaron durante un año, cuando los Curetes dicteos engañaron a Cronos” (Arato, *Fenómenos*, 32-35).

¹⁵⁰ Julio Pólux Gramático, *Onomástico* 8.105.4-8.106: καὶ ὤμνουον ἐν Ἀγραύλου ‘οὐ καταισχνῶ τὰ ὄπλα, οὐδὲ καταλείψω τὸν παραστάτην, ᾧ ἂν στοιχῶ, ἄμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν καὶ ὑπὲρ ὀσίων καὶ μόνος καὶ μετὰ πολλῶν, καὶ τὴν πατρίδα οὐκ ἐλάττω παραδώσω, πλεῦσω δὲ καὶ καταρῶσω ὀπόσῃν ἂν παραδέξωμαι. καὶ συνήσω τῶν ἄει κρινόντων, καὶ τοῖς θεσμοῖς τοῖς ἰδρυμένοις πείσομαι, καὶ οὐστινας ἄλλους ἰδρύσεται τὸ πλῆθος ἐμφρόνως· καὶ ἂν τις ἀναιρῇ τοὺς θεσμούςς ἢ μὴ πείθεται, οὐκ ἐπιτρέψω, ἄμυνῶ δὲ καὶ μόνος καὶ μετὰ πάντων. καὶ τὰ ἱερὰ τὰ πάτρια τιμήσω. Ἱστορες θεοί, Ἄγραυλος, Ἐνυάλιος, Ἄρης, Ζεὺς, Θαλλῶ, Αὐξώ, Ἥγεμόνη.’ “Y juraban en Agraulo: “no deshonraré las armas, ni dejaré atrás a mi compañero, a quien acompañe en la línea, sino que lo socorreré aunque esté solo y contra muchos por los sacrificios y las cosas sagradas, y no traicionaré a la patria ni al más débil, y navegaré y araré todo lo que reciba. Y me regocijaré

οὐράνιε “celestial” es epíteto de Zeus como supremo señor del cielo. Según Aquiles Tacio en Alejandría existía un templo de Zeus *Ouránios* y una estatua de Zeus *Meilíchios* (Cook, 1925b: II.2 1158).¹⁵¹

Ἦν δέ πως καὶ κατὰ δαίμονα ἱερομηνία τοῦ μεγάλου θεοῦ, ὃν Δία μὲν Ἕλληνας, Σέραπιν δὲ καλοῦσιν Αἰγύπτιοι. ἦν δὲ καὶ πυρὸς δαδουχία· καὶ τοῦτο μέγιστον ἔθεασάμην. ἔσπερα μὲν γὰρ ἦν καὶ ὁ ἥλιος κατεδύετο καὶ νύξ ἦν οὐδαμοῦ, ἀλλὰ ἄλλος ἀνέτελλεν ἥλιος κατακερματίζων· τότε γὰρ εἶδον πόλιν ἐρίζουσιν περὶ κάλλους οὐρανῶ. ἔθεασάμην δὲ καὶ τὸν Μειλίχιον Δία καὶ τὸν Διὸς Οὐρανίου νεῶν.

Conforme a lo decretado por los dioses era el mes sagrado del dios al que los griegos llaman Zeus y los egipcios Serapis. Y había también una procesión con antorchas, y vi este gran espectáculo. Era el atardecer y el sol se ponía y la noche no llegaba todavía, sino que otro sol se levantaba, fragmentándose en piezas pequeñas. Pues vi entonces la ciudad compitiendo en belleza con el cielo. Y contemplé además a Zeus *Meilíchios* y al templo de Zeus *Ouránios* (Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte* 5.2).

ἰουλοι “bozo” (v. 55) es un término usado en el *Himno a Delos* (ιούλων, v. 298) para el primer bozo de los jóvenes que lo ofrecen – así como las doncellas sus cabelleras – a los Hiperbóreos en la isla (vv. 296-299) como ritual de pasaje a la adultez, previo al matrimonio.¹⁵² Vinculado con οὔλος, puede significar también “gavilla de trigo” y “canto en honor de Deméter” y es además epíteto de la diosa.¹⁵³

La precocidad de Zeus se detalla en el v. 57: ἀλλ' ἔτι παιδνὸς ἐὼν ἐφράσσαο πάντα τέλεια· (“Pero aún siendo niño ideabas todas las cosas en su perfección”). τέλεια significa “perfecto, acabado”, “adulto”, “casado” pero también, como epíteto de Zeus Τέλειος se refería a “todopoderoso” en el sentido de “que tiene el poder de realizar la plegaria” (*LSJ*:

con lo que obtenga y obedeceré las leyes establecidas, y a todas las que la mayoría establezca sensatamente. Y si alguien aboliera las leyes y no las obedeciera, no lo permitiré y lo rechazaré aunque esté solo y contra todos. Y honraré los santuarios patrios. Sean testigos Agraulo, Enialio, Ares, Zeus, Talo, Auxo y Hegemone.” Cf. Pausanias (9.35.2).

¹⁵¹ Zeus Μειλίχιος era un Zeus subterráneo, de culto muy difundido en Grecia, cuyo nombre era de carácter eufemístico (significaba “dulce, gentil”) y se refería al efecto mitigador de las libaciones a los muertos (Burkert, 2007: 271). Μειλίχια eran las ofrendas propiciatorias que frecuentemente incluían miel. Hay una representación de Zeus Μειλίχιος en Ática que lo muestra con una cornucopia; y según Cook (1925b: II.2 1115 y 1119) esta advocación del dios presentaría un aspecto de dios de la fertilidad conectado con aguas y/o fuentes subterráneas. El tema de las aguas subterráneas se presenta en la primera parte del *Himno* (aunque a través de Rea), y la presencia de la miel y el carácter subterráneo de la cueva cretense también podría vincularse con este aspecto de Zeus. El *Himno Órfico* 73, *Al Daímon*, lo llama μειλίχιον Δία (v. 2) y le atribuye poderes tanto destructores (ἀλάστορα, “vengador”, v. 3) como benéficos (“dispensador de riqueza” πλουτοδότην, v. 4). Para Zeus Μειλίχιος véase Cook (1925b: II.2 1091-1160).

¹⁵² Véase § 2.2.5.2 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

¹⁵³ Ver §2.2.2.2 de este capítulo y nn. 96-97. Para la significación religiosa y ritual del término y su uso en los *Himnos* de Calímaco, cf. Torres (2003b: 266-271).

s.v.). En Esquilo, *Suplicantes*, el coro invoca al dios con esta advocación para que cumpla su pedido:

ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
μακάρτατε καὶ τελέων 525
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ,
πιθοῦ τε καὶ γενέσθω.

“Soberano de los soberanos, el más bienaventurado de los bienaventurados, poder el más perfecto de todas las perfecciones, dichoso Zeus, escucha (mi plegaria) y que se cumpla.” (Esquilo, *Suplicantes* vv. 524-527).

También se vinculaba con la capacidad de llevar a los jóvenes a su madurez. Era otra forma de denominar a Zeus *Sotér*, que era el que preservaba y perpetuaba la comunidad (Cook, 1925b: II.2 1123 y 1159). Se vincula asimismo con Τελεσφόρος, epíteto de Zeus que significa “que trae a cumplimiento” y “todopoderoso” (*LSJ*: s.v.) y que aparece en el *Himno Homérico a Zeus* 23:

Ζῆνα θεῶν τὸν ἄριστον αἰείσομαι ἠδὲ μέγιστον
εὐρύοπα κρείοντα τελεσφόρον, ὅς τε Θέμιστι
ἐγκλιδὸν ἐζομένη πυκινούς ὄαρους ὀαρίζει.
Ἴληθ' εὐρύοπα Κρονίδη κύδιστε μέγιστε.

A Zeus de los dioses el más excelente y más grande cantaré, largovidente, soberano, todopoderoso, que con Temis, que se sienta inclinada hacia él, departe sólidas charlas. Sé propicio, largovidente Crónida, gloriosísimo, máximo (*Himno Homérico a Zeus* 23).

Alonge (2006: 89-90 y n. 55) observa que este *Himno* en su verso final tiene el paralelo más cercano con la línea de apertura del *Himno a Zeus* de Palaikastro, y que también combina el epíteto *mégistos* con el patronímico de Zeus: Ἴληθ' εὐρύοπα Κρονίδη κύδιστε μέγιστε contra el primer verso del *Himno* de Palaikastro: Ἴώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνειε. La presencia de Temis es también significativa, y se inscribe en la tradición hesiódica que la hace una de sus primeras esposas (*Teogonía*, vv.901-906).

2.2.4.2 Llegada al poder y obtención del cielo como morada (vv. 58-67)

τῷ τοι καὶ γνωτοὶ προτερηγενέες περ ἔόντες
οὐρανὸν οὐκ ἐμέγηραν ἔχειν ἐπιδαΐσιον οἶκον.
δηναίοι δ' οὐ πάμπαν ἀληθέες ἦσαν ἀοιδοί· 60
φάντο πάλον Κρονίδησι διάτριχα δώματα νεῖμαι·
τίς δέ κ' ἐπ' Οὐλύμπω τε καὶ Ἄϊδι κλῆρον ἐρύσσαι,
ὅς μάλα μὴ νενίηλος; ἐπ' ἰσαίῃ γὰρ ἔοικε

πήλασθαι· τὰ δὲ τόσσον ὅσον διὰ πλεῖστον ἔχουσι.
 ψευδοίμην, αἰόντος ἅ κεν πεπίθωιεν ἀκουήν. 65
 οὐ σε θεῶν ἐσσηνα πάλοι θέσαν, ἔργα δὲ χειρῶν,
 σὴ τε βίη τό τε κάρτος, ὃ καὶ πέλας εἴσαο δίφρου.

Por eso tus hermanos, aunque eran mayores, no te rehusaron tener el cielo como morada asignada. Los antiguos aedos no fueron totalmente veraces: decían que la suerte dividió en tres partes las moradas para los Crónidas. ¿Quién que no sea ciego sacaría suertes entre el Olimpo y el Hades? Pues conviene echar suertes con igualdad, y estas se separan cuanto es posible. Desearía mentir cosas que puedan persuadir el oído del que las escucha. El azar no te instituyó como rey de los dioses, sino las obras de tus manos, tu fuerza y tu poder, que colocaste cerca de tu asiento (*Himno a Zeus*, vv. 58-67).

προτερηγενέες “mayores, nacidos primero” (v. 58), que se refiere aquí a Poseidón y Hades, hermanos de Zeus, es usado por primera vez en Antímaco (fr. 41a.7) para describir a los Titanes (Stephens, 2015: 66). Esto contradice la tradición homérica, que hace de Zeus el primogénito (*Ilíada* 13.355, 15.166) y sigue en cambio la tradición hesiódica, que sostiene que los hermanos mayores de Zeus (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 453-457) se sometieron a su gobierno por sus logros superiores, luego de haber derrotado a los Titanes:

αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα πόνον μάκαρες θεοὶ ἐξετέλεσσαν,
 Τιτήνεσσι δὲ τιμῶν κρίναντο βίηφι,
 δὴ ῥα τότε ὄτρυνον βασιλευμένῃ δὲ ἀνάσσειν
 Γαίης φραδοσύνησιν Ὀλύμπιον εὐρύοπα Ζῆν
 ἀθανάτων· ὃ δὲ τοῖσιν εὖ διεδάσσατο τιμᾶς. 885

Pero cuando los bienaventurados dioses cumplieron su labor, y decidieron por la fuerza la disputa de los honores con los Titanes, entonces instaron a que reinara y fuera soberano de los dioses por las astucias de Gea al Olímpico Zeus de amplia mirada, y él repartió bien los honores entre ellos (*Teogonía*, vv. 881-885).

Posiblemente Calímaco esté aludiendo implícitamente a este episodio al usar la palabra προτερηγενέες (v. 58). Kirichenko (2012: 182) observa que el poeta no refiere explícitamente cuál fue el motivo que llevó a sus hermanos a cederle el poder, solamente dice que todos sus designios eran perfectos (ἐφράσσαο πάντα τέλεια, v. 57); y que sin embargo en el proemio del *Himno* alude directamente a la Titanomaquia al llamar al dios Πηλαγόνων ἐλατῆρα (“encaminador de los Pelagones” v. 3) y δικασπόλον Οὐρανίδησι (“dispensador de justicia para los Uránidas”, v. 3),¹⁵⁴ que se relacionaría directamente con la asignación de honores a cada uno de los dioses en *Teogonía*, v. 885: ὃ δὲ τοῖσιν εὖ διεδάσσατο τιμᾶς “y repartió bien los honores entre ellos”.

¹⁵⁴ Véase § 2.1 de este capítulo.

ἐμέγηραν (“rehusaron”, v. 59) es utilizado en el *Himno Homérico a Hermes* 4, vv. 464-465, en las palabras que Hermes dirige a Apolo αὐτὰρ ἐγὼ σοι /τέχνης ἡμετέρης ἐπιβήμεναι οὐ τι μεγάριω “pero yo no rechazo que te acerques a nuestro arte” (Stephens, 2015: 66).¹⁵⁵

También aparece en *Odisea* 3.55-56, en la súplica que Atenea, transfigurada en Méntor, dirige a Poseidón: μηδὲ μεγίρης /ἡμῶν εὐχομένοισι τελευτῆσαι τάδε ἔργα “no te niegues a llevar a término lo que ahora pedimos”, (y que ella misma cumple: ὡς ἄρ' ἔπειτ' ἠρᾶτο καὶ αὐτὴ πάντα τελεύτα “así oró, y ella misma cumplió todo” *Odisea*, 3.62).

ἐπιδαΐσιον (“asignada”, v. 59) es un *hárax*. Stephens (2015: 66-67) consigna la glosa en la *Suda s.v.* (ὁ ἐπίκοινων καὶ οὐ μεριστόν, ὁ ἐξ ἴσου καταλειφθεὶς δύο τισίν “compartido igualmente pero no dividido; lo que se deja igualmente a dos”) y señala que, si hay en el *hárax* una alusión a la corregencia entre Ptolomeo I y Ptolomeo II, la glosa indicaría una propiedad compartida (con su padre), pero no dividida (con sus hermanos). Por otro lado, *Daisios* era el nombre de un mes macedonio usado en Alejandría.

Hay en este pasaje del *Himno* una insistencia en el dominio celestial de Zeus en el v. 59, οὐρανὸν οὐκ ἐμέγηραν ἔχειν ἐπιδαΐσιον οἴκον (“no te rehusaron tener el cielo como morada asignada”), anticipado ya con el epíteto οὐράνιε (“celestial”) en el v. 55. En los vv. 62-64 se contraponen esta morada con el Hades, marcando la distancia entre ambos lugares: τίς δέ κ' ἐπ' Οὐλύμπῳ τε καὶ Ἄϊδι κλῆρον ἐρύσσει, /ὅς μάλα μὴ νενίηλος; ἐπ' ἰσαίῃ γὰρ ἔουκε /πήλασθαι· τὰ δὲ τόσσον ὅσον διὰ πλεῖστον ἔχουσι. (“¿Quién que no sea ciego sacaría suertes entre el Olimpo y el Hades? Pues conviene echar suertes con igualdad, y estas se separan cuanto es posible.”). En *Ilíada* 8 se establece un paralelo entre la separación entre el Tártaro y el Hades por un lado, y entre el cielo y la tierra por otro:

πληγεις οὐ κατὰ κόσμον ἐλεύσεται Οὐλύμπων δέ·
 ἦ μιν ἐλῶν ῥίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα
 τῆλε μάλ', ἦχι βάθιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον,
 ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός, 15
 τόσσον ἔνερθ' Ἄϊδεω ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης·
 γνώσεται ἔπειθ' ὅσον εἰμὶ θεῶν κάρτιστος ἀπάντων.

golpeado volverá afrentosamente al Olimpo o tomándolo lo arrojaré al Tártaro tenebroso, muy lejos, donde más profundo bajo la tierra es el bátratro – allí de hierro son las puertas y el umbral de bronce – , tanto por debajo del Hades cuanto está el cielo desde la tierra; conocerá entonces cuánto más poderoso soy que todos los dioses (*Ilíada* 8.13-17).

¹⁵⁵ Esta evocación del *Himno Homérico a Hermes* 4 se adecua a lo sostenido por Clauss (1986), y evidentemente por eso lo menciona Stephens, aunque sin explicitarlo (2015: 66). Ver n. 9 en § 2.1.

Este pasaje es parte de la advertencia de Zeus a los dioses si lo desobedecen, y enfatiza la distancia que existe entre estos extremos del cosmos, lo que constituye una imagen elocuente del tremendo poder del rey de los dioses. En él se alude al Tártaro, el lugar al que fueron encadenados los Titanes luego de ser vencidos por los Olímpicos, por Coto, Briareo y Gigas, aliados de Zeus:

οἱ δ' ἄρ' ἐνὶ πρώτοισι μάχην δριμεῖαν ἔγειραν, Κόττος τε Βριάρεώς τε Γύγης τ' ἄατος πολέμοιο·	
οἳ ῥα τριηκοσίας πέτρας στιβαρέων ἀπὸ χειρῶν	715
πέμπον ἐπασσύτερας, κατὰ δ' ἐσκίασαν βελέεσσι Τιτῆνας· καὶ τοὺς μὲν ὑπὸ χθονὸς εὐρυοδείης	
πέμπαν καὶ δεσμοῖσιν ἐν ἀργαλείοισιν ἔδησαν, νικήσαντες χερσὶν ὑπερθύμους περ ἔόντας,	
τόσσον ἔνερθ' ὑπὸ γῆς ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης·	720
τόσσον γάρ τ' ἀπὸ γῆς ἐς τάρταρον ἠερόεντα. ἐννέα γὰρ νύκτας τε καὶ ἡμέατα χάλκεος ἄκμων	
οὐρανόθεν κατιῶν, δεκάτη κ' ἐς γαῖαν ἴκοιτο· [ἴσον δ' αὖτ' ἀπὸ γῆς ἐς τάρταρον ἠερόεντα·]	
ἐννέα δ' αὖ νύκτας τε καὶ ἡμέατα χάλκεος ἄκμων	
ἐκ γαίης κατιῶν, δεκάτη κ' ἐς τάρταρον ἴκοι.	725

Entre los primeros excitaron un fiero combate Coto, Briareo y Gigas insaciable de lucha; ellos lanzaban trescientas rocas una tras otra con fuertes manos, y con los proyectiles cubrieron a los Titanes. Y bajo la tierra de anchos caminos los enviaron y ataron con penosas cadenas, luego de vencerlos con sus manos aunque fueran soberbios, tan profundo bajo la tierra cuanto el cielo está de esta, ya que tanto de la tierra hay hacia el Tártaro oscuro. Pues nueve noches y días un yunque de bronce cayendo desde la tierra, llegaría al décimo al Tártaro (*Teogonía*, vv. 713-725).

Habría aquí, entonces, una nueva vinculación con el episodio de la derrota de los Titanes que, como ya mencionamos al comienzo de esta sección, también son llamados προτερηγενέες (v. 58).

2.2.4.2.1 Los poetas

Al alinearse en la tradición hesiódica, que otorga la soberanía divina al menor de los hijos de Rea y Cronos por sus propios méritos, Calímaco desmiente a Homero (*Ilíada* 15.187-93) y los poetas que siguen la tradición homérica (*Himno Homérico a Deméter* 2, 84-87; Píndaro, *Olímpica* 7.54-56) que atribuye a las suertes la asignación de la soberanía de las distintas partes del mundo, y usa como argumento el abismo insondable que existe entre el

δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις. τυφλὸν δ' ἔχει
ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος.

Yo supongo que la reputación de Odiseo fue mayor que su sufrimiento, por la existencia de Homero, de dulces palabras, puesto que a sus ficciones, por su alada arte, se agrega algo venerable. La poesía engaña confundiendo con relatos. Ciego tiene el corazón la muchedumbre de los hombres en su mayoría (Píndaro, *Nemea* 7.20-24).

En el primer pasaje pindárico se plantea una dicotomía entre μῦθοι (“relatos”, *O.* 1.29) “adornados con falsedades coloridas” (δεδαίδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις, *O.* 1.28) y “discurso verdadero” (ἀλαθῆ λόγον, *O.* 1.27); es decir, relatos embellecidos que “engañan completamente” (ἐξαπατῶντι, *O.* 1.29). La “gracia” (Χάρις, *O.* 1.30) consigue que sea “creíble” (πιστόν, *O.* 1.31) algo “increíble” (ἄπιστον, *O.* 1.31); sin embargo, el poeta aconseja “decir cosas bellas acerca de las deidades” (φάμεν...ἀμφὶ δαιμόνων καλά, *O.* 1.35-36). En el segundo pasaje, el poeta se refiere a la seducción que ejerce la poesía sobre sus oyentes, al advertir que “la poesía engaña confundiendo con relatos” (σοφία /δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις, *N.* 7.23), en relación al tema de la disputa de las armas entre Odiseo y Áyax. La reputación de Odiseo se debió más que a sus sufrimientos, “a Homero de dulces palabras” (ἀδυεπῆ γενέσθ' Ὀμηρον, *N.* 7.21), que con su “arte alada” (ποτανᾶ...μαχανᾶ, *N.* 7.22) dio “algo venerable” (σεμνόν, *N.* 7.22) a sus “ficciones” (ψεύδεσί, *N.* 7.22). Al tener “ciego...el corazón la muchedumbre de los hombres en su mayoría” (τυφλὸν...ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος, *N.* 7.23-24), no puede vislumbrar la verdad en los relatos poéticos. Habría aquí una crítica de la poesía homérica y una problematización de la poesía como un medio imperfecto de lograr una adecuada correlación entre los hechos y su representación poética (Torres, 2007: 91).¹⁵⁸

Stephens (2015: 67) observa que los filósofos también se hicieron eco del tema de la verdad en la poesía: Platón y Aristóteles (*Poética* 1460a18-26) caracterizan la ficción como la capacidad de καλῶς ψεύδεσθαι (“decir falsedades en forma bella”), y en *República* 377e se refiere específicamente a Hesíodo y su relato de Cronos devorando a sus hijos (que, como acota Stephens, Calímaco omite).

En el v. 65 del *Himno* Calímaco hace un planteo de verosimilitud: ψευδοίμην, ἀίοντος ἅ κεν πεπίθοιεν ἀκουήν (“desearía mentir cosas que puedan persuadir el oído del que las escucha”). Según Fantuzzi (2011: 447) este verso refuerza la idea de que lo importante para

¹⁵⁸ Para una amplia y profunda discusión de este pasaje de *Nemea* 7, véase Torres (2007: 91-127).

él es el efecto de persuasión sobre sus oyentes; además, Calímaco no incluye ἀληθέα entre sus propios objetivos, aunque acuse a los “antiguos aedos” (δηναῖοι ἀοῖδοί, v. 60) de que “no fueron totalmente veraces” (οὐ πάμπαν ἀληθέες ἦσαν, v. 60).

El texto hesiódico, sin embargo, no es el primero en tocar el tema. Nagy (1990: 44-45) observa que en *Odisea* Odiseo mismo cuenta historias como un poeta que ajusta su relato a las exigencias de sus diversas audiencias, y en esos contextos es explícitamente comparado con un poeta (*Odisea* 11.368, 17.518).¹⁵⁹ Cuando termina su relato cretense a Penélope, es descrito con las palabras: ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα (“fingió diciendo muchas mentiras semejantes a cosas reales”, *Odisea* 19.203). Curiosamente, poco antes Odiseo la compara con un rey eximio:

“ὦ γύναι, οὐκ ἄν τις σε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν
νεικέοι· ἦ γάρ σευ κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἰκάνει,
ὥς τέ τευ ἦ βασιλῆος ἀμύμονος, ὅς τε θεουδῆς
[ἀνδράσιν ἐν πολλοῖσι καὶ ἰφθίμοισιν ἀνάσσων] 110
εὐδικίας ἀνέχησι, φέρησι δὲ γαῖα μέλαινα
πυροῦς καὶ κριθάς, βρίθησι δὲ δένδρεα καρπῶ,
τίκτε δ' ἔμπεδα μῆλα, θάλασσα δὲ παρέχη ἰχθῦς
ἐξ εὐηγεσίης, ἀρετῶσι δὲ λαοὶ ὑπ' αὐτοῦ.

“¡Oh mujer! Ninguno de los mortales de la vasta tierra podría censurarte. Pues tu gloria llega al anchuroso cielo, como la de un rey irreprochable, que temeroso de los dioses, gobernando sobre muchos y fuertes hombres, mantiene la justicia, y por su buen gobierno la negra tierra produce trigo y cebada, los árboles se cargan de fruto, las ovejas paren hijos fuertes, el mar da peces, y prosperan los pueblos que le están sometidos” (*Odisea* 19.107-114).

Antes, en *Odisea* 14.124-125, Eumeo describe otros vagabundos que (como Odiseo hace después) llegan hasta Penélope y cuentan mentiras para complacerla:

ἀλλ' ἄλλως, κομιδῆς κεχρημένοι, ἄνδρες ἀλῆται
ψεύδοντ' οὐδ' ἐθέλουσιν ἀληθέα μυθήσασθαι. 125

“al contrario, necesitados de cuidados, los hombres que van errantes mienten y no quieren contar cosas verdaderas” (*Odisea* 14.124-125).

Odiseo mismo, antes de contar su relato mayor en la corte de Alcínoo (el que provoca que sea comparado con un poeta, *Odisea* 11.368), pide al rey que lo deje comer primero, ya que “su vientre” (*gastér*, v. 216) lo hace olvidar sus penas hasta que esté saciado (*Odisea* 7.215-

¹⁵⁹ Véase § 2.2.5.4.1 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

221), un prelude apropiado para un poeta oral, que quiere asegurarse una recompensa apropiada por entretener a su audiencia (Nagy, 1990: 44).¹⁶⁰

Los vagabundos que describe Eumeo están moldeados de un poeta oral que compromete la verdad poética por su propia supervivencia; de la misma manera que, en la corte de Alcínoo, Odiseo como poeta implícitamente amenaza retener la verdad de la poesía culpando a su vientre (*gastér*).

Nagy (1990: 45) sostiene que a través del intertexto homérico Hesíodo, en la palabra de las Musas, descalifica a los poetas itinerantes: la “verdad” que estos poetas “no quieren contar” (οὐδ’ ἐθέλουσιν, *Odisea* 14.125) por su necesidad de sobrevivir (κομιδῆς κεχρημένοι, *Odisea* 14.124) puede ser “voluntariamente” (ἐθέλωμεν “queremos”, *Teogonía*, v. 28) conferida por las Musas. Esto puede ser tomado como un manifiesto de poesía panhelénica, en que Hesíodo es liberado de ser un “vientre”, que debe su supervivencia a su audiencia local con sus tradiciones locales: todas estas son *pseúdea* “falsedades” frente a las *alethéa* “verdades” que las Musas imparten especialmente a Hesíodo; y esta tradición global es capaz de conseguir algo que está más allá de las tradiciones locales individuales (Nagy, 1990: 45). Hesíodo intenta así enaltecer e instaurar su propio relato panhelénico, un poema sobre el origen de todos los dioses.

Si Calímaco (como sugiere Fantuzzi, 2011: 447 n. 30) evoca este pasaje de *Teogonía* y descalifica a los “antiguos poetas” δηναῖοι ἄοιδοί (*Himno a Zeus*, v. 60) quizá se deba a que él también quiere consagrar su propia visión de los *erga* divinos a un nivel panhelénico, borrando las particularidades locales a través del uso de dobles topográficos que no nos permiten situarnos con certeza en ningún lugar preciso (Arcadia, Creta, Tróade) y mediante evocaciones intenta abarcar los distintos aspectos del dios supremo, y de esa forma llegar a una imagen universal del dios.¹⁶¹ La fusión de lugares y la presencia de figuras inicialmente conectadas con otras ubicaciones (como Adrastea, originalmente vinculada con la historia troyana del nacimiento de Zeus, situada en Creta en el *Himno*) sirven a este propósito.

¹⁶⁰ Para la vinculación entre verdad, memoria y olvido, cf. Detienne (2004: 55-76).

¹⁶¹ En ese contexto encuadraría la similitud con el *Himno Homérico a Dionisos* 1, donde el poeta desmiente todos los reclamos de lugares que se atribuyen el nacimiento del dios, diciendo que “mienten” ψευδόμενοι (v. 6) quienes así lo afirman, para reivindicar finalmente un solo lugar aceptable para todos: Nisa (ver § 2.1 de este capítulo). En el caso del *Himno Homérico* el objetivo se consigue al asignar el lugar más remoto imaginable; en *Teogonía*, al sustituir las múltiples teogonías locales en un gran esquema Olímpico (cf. Nagy, 1990: 43 y 45-46). Calímaco, por su parte, lo consigue nombrando lugares que remiten simultáneamente a regiones distintas.

Within the context of theogonic discourse this geographical instability serves a wider purpose than mere cleverness. It highlights the competing nature of traditional myths and, by deliberately confusing or conflating elements from competing regional claims to locate the birth of the god on the hometown mountain, Callimachus paradoxically creates a kind of Ur-myth. He shows us a pattern that emerges for every mountain, which in its ubiquity and capacity for literary transpositions elevates Zeus from a parochial into a universal deity. Moreover, this pattern provides a template of sorts into which he can insert another set of claims about the birth of a god (Stephens, 2003: 94-95).

El intertexto homérico refuerza el argumento de los cretenses mentirosos:¹⁶² Odiseo, fingiendo ser cretense, forja relatos verosímiles pero falsos, como la historia de la muerte de Zeus, que Calímaco (y quizá también Epiménides) desmiente.¹⁶³

2.2.4.2.2 “Las obras de tus manos”

Con los vv. 66-67 (οὐ σε θεῶν ἐσσηνα πάλοι θέσαν, ἔργα δὲ χειρῶν, /σὴ τε βίη τό τε κάρτος, ὃ καὶ πέλας εἴσαο δίφρου “El azar no te instituyó como rey de los dioses, sino las obras de tus manos, tu fuerza y tu poder, que colocaste cerca de tu asiento”) Calímaco termina de refutar la versión que atribuye al azar la división de las partes del universo, y coincide con Hesíodo en que Zeus recibe la soberanía con acuerdo de los otros dioses por sus propios méritos (la victoria sobre los Titanes en la Titanomaquia, narrada extensamente por Hesíodo en *Teogonía*, vv. 624-819; y luego sobre Tifón, monstruo hijo de Gea, vv. 820-868).

ἐσσηνα (v. 66), que traducimos como “rey” tiene una connotación particular. El término era usado para los sacerdotes de Ártemis en Éfeso, y significa también “rey” (*LSJ*, 1996: s.v.).¹⁶⁴ Según el *Etymologicum magnum*, el rey de los efesios era llamado *Essên* por analogía con el rey de las abejas, llamado así por residir ἔσω (adentro);¹⁶⁵ según Stephens

¹⁶² De hecho, como sostiene Fantuzzi (2011: 443 n. 24), es el origen literario del motivo de la mendacidad cretense.

¹⁶³ Véase § 2.1 de este capítulo.

¹⁶⁴ Según Pausanias, en Orcómeno, donde existía un santuario de Ártemis *Hymnia*, había una sacerdotisa y un sacerdote, obligados a mantener estrictas reglas de pureza, las mismas que practicaban durante un año los *histiáttores* de Ártemis Efesia, llamados *Essénas* por los ciudadanos (Pausanias 8.13.1).

¹⁶⁵ *Etymologicum Magnum* 383.30-35: <Εσσην>: Ὁ βασιλεὺς κατὰ Ἐφεσίου: ἀπὸ μεταφορᾶς τοῦ μελισσῶν βασιλέως, ὃς εἴρηται ἐσσην ἀπὸ τοῦ ἔσω ἐνέζεσθαι ἴν' ἧ, ἐζήν, καὶ ἐσσην, ὃ προκαθημένος. Ἡ ἐσσην, ὃ σεύων καὶ περισκοπῶν τὰ τῆς πόλεως. Ἡ ὃ οἰκιστῆς, παρὰ τὸ ἔσσαι καὶ ἰδρῦσαι. Ὅθεν Ὅμηρος, Εἴσεν δὲ σχερίην. Ἡ ὃ ἡσῶν καὶ ἡττονας ποιῶν τοὺς ὑπ' αὐτοῦ ἀρχομένους “El rey entre los efesios: de la metáfora del rey de las abejas, que es llamado *essén* por residir adentro. De donde, *ezén* y *essén*, el que está sentado adelante (o protege). O *essén*, el que sale y observa las cosas de la ciudad. O el fundador, a causa del

(2015: 68) habría una referencia local obvia, ya que uno de los signos jeroglíficos para el rey del Bajo Egipto, usado por los Ptolomeos, era una abeja.¹⁶⁶ Las explicaciones que da el *Etymologicum Magnum* resultan interesantes porque relacionan con ἔσσηνα la idea de asentar y de fundación, en tanto que en el v. 67 es utilizada la forma εἵσαο (“colocaste”) aoristo del verbo ἵζω, que significa “instalar”, “erigir” o “dedicar” (*LSJ: s.v.*), que quizá aquí quiera destacar la fundación de un nuevo orden.

σὴ τε βίη τό τε κάρτος “tu fuerza y el poder” constituye una alusión a *Teogonía*, vv. 383-403, en donde Estigia engendra a Poder y Fuerza, y luego los pone al servicio de Zeus:¹⁶⁷

Στὺξ δ' ἔτεκ' Ὀκεανοῦ θυγάτηρ Πάλλαντι μιγεῖσα
 Ζῆλον καὶ Νίκην καλλίσφυρον ἐν μεγάροις
 καὶ Κράτος ἠδὲ Βίην ἀριδείκετα γείνατο τέκνα. 385
 τῶν οὐκ ἔστ' ἀπάνευθε Διὸς δόμος, οὐδέ τις ἔδρη,
 οὐδ' ὁδός, ὅππῃ μὴ κείνοις θεὸς ἡγεμονεύει,
 ἀλλ' αἰεὶ παρ Ζηνὶ βαρυκτύπῳ ἐδριόωνται.
 ὧς γὰρ ἐβούλευσε Στὺξ ἄφθιτος Ὀκεανίη
 ἦματι τῷ, ὅτε πάντας Ὀλύμπιος ἀστεροπητῆς 390
 ἀθανάτους ἐκάλεσσε θεοὺς ἐς μακρὸν Ὀλυμπον,
 εἶπε δ', ὃς ἂν μετὰ εἶο θεῶν Τιτῆσι μάχοιτο,
 μὴ τιν' ἀπορραΐσειν γεράων, τιμὴν δὲ ἕκαστον
 ἐξέμεν ἦν τὸ πάρος γε μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι.
 τὸν δ' ἔφαθ', ὅστις ἄτιμος ὑπὸ Κρόνου ἠδ' ἀγέραςτος, 395
 τιμῆς καὶ γεράων ἐπιβησέμεν, ἦ θέμις ἐστίν.
 ἦλθε δ' ἄρα πρώτη Στὺξ ἄφθιτος Οὐλύμπόνδε
 σὺν σφοῖσιν παίδεσσι φίλου διὰ μήδεα πατρός·
 τὴν δὲ Ζεὺς τίμησε, περισσὰ δὲ δῶρα ἔδωκεν.
 αὐτὴν μὲν γὰρ ἔθηκε θεῶν μέγαν ἔμμεναι ὄρκον, 400
 παῖδας δ' ἦματα πάντα εὐὸ μεταναιέτας εἶναι.
 ὧς δ' αὐτῶς πάντεσσι διαμπερές, ὧς περ ὑπέστη,
 ἐξετέλεσσ'· αὐτὸς δὲ μέγα κρατεῖ ἠδὲ ἀνάσσει.

Y Estigia, hija de Océano, parió, luego de unirse a Palante en su morada, a Celo y a Victoria de bellos tobillos, y procreó a Poder y a Fuerza, hijos insignes. De ellos no hay casa lejos de Zeus, ni asiento, ni camino, por el cual el dios no los guíe, sino que siempre se sientan junto a Zeus gravitonante. Pues así decidió Estigia, inmortal Oceánide el día en que, cuando el Olímpico relampagueante llamó a todos los dioses inmortales al alto Olimpo, dijo que, quien luchara junto a él contra los Titanes, no sería privado de recompensas, sino que cada uno tendría el honor de antes entre los inmortales dioses. Y dijo que aquel que bajo Cronos había estado sin honor y sin recompensas, conseguiría honor y recompensa, como es justo. Entonces llegó primera Estigia inmortal al Olimpo con sus hijos por los consejos de su padre; y Zeus la honró, y le concedió prodigiosos dones. Pues estableció que ella fuera un gran

instalarse y fundar. Por lo cual Homero (dice) “(los) instaló en Esqueria”. O el que venciendo y haciendo a otros derrotados, que son gobernados por él mismo.”

¹⁶⁶ Véase § 2.2.2.2.1

¹⁶⁷ Véase § 2.2.1.4.

juramento de los dioses. Y asimismo a todos para siempre, como había prometido enteramente, cumplió. Y él mismo en gran manera domina y reina (*Teogonía*, vv. 383-403).

κάρτος es forma épica y dórica por κράτος “poder”; κάρτος τε βίη τε aparece en *Odisea* 6.197, cuando Odiseo llega suplicante a Nausícaa y ella se presenta como “hija del magnánimo Alcínoo, de quien es el poder y la fuerza de los feacios” (εἰμι δ' ἐγὼ θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο, / τοῦ δ' ἐκ Φαιήκων ἔχεται κάρτος τε βίη τε, *Odisea* 6.196-197). Según Barbantani (2011: 185) en *Argonáuticas* (4.1100, 1177-79, 1201-2), Alcínoo es una manifestación terrenal de la pura justicia de Zeus, como su esposa Arete es un avatar de Hera.¹⁶⁸

Con esta alusión a *Teogonía* se ratifica completamente en el *Himno* la soberanía de Zeus, con la potestad de la terrible deidad primigenia que sanciona el juramento de los dioses.¹⁶⁹ A través del intertexto hesiódico, se revela la legitimidad y naturaleza del reinado del dios, que otorga honores y recompensas “como es justo” (ἦ θέμις ἐστὶν *Teogonía*, v. 396) y que, “como había prometido enteramente, cumplió” (ὥς περ ὑπέστη, / ἔξετέλεσσ' *Teogonía*, vv. 402-403).

2.2.5 Prerrogativas de Zeus (vv. 68-90)

2.2.5.1 El águila

θήκαιο δ' οἰωνῶν μέγ' ὑπείροχον ἀγγελιώτην
σῶν τεράων· ἅ τ' ἐμοῖσι φίλοις ἐνδέξια φαίνοις.

Hiciste a la más eminente de las aves mensajera de tus augurios. ¡Ojalá a mis amigos se los muestres favorables! (*Himno a Zeus*, vv. 68-69).

El águila es el animal de Zeus, como otros lo son de otros dioses (como la lechuza de Atenea). La iconografía lo representa numerosas veces con el águila a su lado.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Véase § 2.1.

¹⁶⁹ Véase § 2.2.1.1.

¹⁷⁰ Una representación muy frecuente de Zeus lo muestra con un águila en una mano y el cetro en la otra, parado o sentado en su trono (Cook, 1914: I 17, 40, 84 y ss.). La figura de Zeus Liceo en Cirene consistía en el dios entronizado mirando hacia la izquierda con un cetro en su derecha, mientras el águila vuela directamente hacia él (Cf. Cook, 1914: I 90).

El poeta no la llama directamente por su nombre, sino que se refiere a ella como οἰωνῶν μέγ' ὑπείροχον (“la más eminente de las aves”, v. 68). οἰωνός es “un ave grande, de presa”, también un “ave de presagio o augurio” y, por extensión, una “señal” o “presagio” (*LSJ*: s.v.). Del águila, consagrada a Zeus, se dice que es “la más querida de las aves para el Cronida” (Κρονίῳνι. . . φίλτατος οἰωνῶν *Ilíada* 24.293), “que para tí mismo es la más querida de las aves” (ὄστε σοὶ αὐτῷ φίλτατος οἰωνῶν *Ilíada* 24.310) y es llamada también “rey de las aves” (οἰωνῶν βασιλεύς Esquilo, *Agamenón*, v. 114; Píndaro, *Olímpica* 13.21). Píndaro dice que “descansa en el cetro de Zeus...líder de las aves” (εὔδει δ' ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετός...ἀρχὸς οἰωνῶν, *Pítica* 1.6-7). Como ave de presagios, es considerada “la más segura de las aves agoreras” αἰετός τελειότατος πετεηνῶν (*Ilíada* 8.247, 24.315, cf. *LSJ*: s.v. τέλειος). En *Olímpica* 2.88 es llamada Διὸς...ὄρνιχα θεῖον “ave divina de Zeus”, y evoca al poeta (*laudator*) y también al *laudandus* (en este poema el rey Terón de Acragante) ambos contrapuestos al vulgo charlatán, comparados con “cuervos” (κόρακες, *Olímpica* 2.87) que gritan “en vano” (ἄκραντα, *Olímpica* 2.87) (Suárez de la Torre, 2000: 69 n. 18).

τεράων (“augurios”, v. 68) se refiere a las señales o signos que envía Zeus, muchas veces a través de un águila, o por un trueno en el cielo despejado (como en *Odisea* 20.112-114). Calímaco pide al dios que los muestre “favorables” (ἐνδέξια, v. 69) a sus “amigos” (ἔμοισι φίλοις, v. 69), en forma similar a la solicitud que formula en el *Himno a Ártemis* de que sus amigos estén entre los favorecidos por la diosa, en la ciudad de hombres justos (πότνια, τῶν εἶη μὲν ἔμοι φίλος ὅστις ἀληθής, “Señora, que sea de estos quien quiera que sea mi amigo verdadero” *Himno a Ártemis*, v. 136).¹⁷¹

2.2.5.2 Los reyes

El pasaje siguiente comienza con un *priamel* negativo de los roles de los mortales que no le corresponden a Zeus, sino que son pertenecientes a dioses menores que están bajo su

¹⁷¹Véase § 2.2.1.3 del capítulo sobre el *Himno a Ártemis*. Barbantani (2011: 189) sin embargo, sostiene que φίλοι son cortesanos del rango más alto en cada especialidad (administración, ejército, cultura); en la misma línea está Petrovic (2016: 178-179). McLennan (1977: 107, citado por Barbantani, 2011: n. 38) sugiere que son asociados literarios de Calímaco.

potestad, de la misma forma que esas actividades están bajo el poder del rey, actividad de los hombres que Zeus tutela.

εἴλεο δ' αἰζιῶν ὅ τι φέρτατον· οὐ σύ γε νηῶν	70
ἐμπεράμους, οὐκ ἄνδρα σακέσπαλον, οὐ μὲν αἰοιδόν·	
ἀλλὰ τὰ μὲν μακάρεσσιν ὀλίζοσιν αὐθι παρῆκας	
ἄλλα μέλειν ἑτέροισι, σὺ δ' ἐξέλεο πτολιάρχους	
αὐτούς, ὧν ὑπὸ χεῖρα γεωμόρος, ὧν ἴδρις αἰχμῆς,	75
ὧν ἐρέτης, ὧν πάντα· τί δ' οὐ κρατέοντος ὑπ' ἰσχύν;	
αὐτίκα χαλκῆας μὲν ὑδείομεν Ἡφαιστοιο,	
τευχηστάς δ' Ἄρηος, ἐπακτῆρας δὲ Χιτώνης	
Ἀρτέμιδος, Φοίβου δὲ λύρης εὖ εἰδότας οἴμους·	
ἕκ δὲ Διὸς βασιλῆες, ἐπεὶ Διὸς οὐδὲν ἀνάκτων	80
θειότερον τῶ καὶ σφε τεῖην ἐκρίναο λάξι.	
δῶκας δὲ πτολιεθρα φυλασσέμεν, ἴζοο δ' αὐτός	
ἄκρησ' ἐν πολίεσσιν, ἐπόπιος οἳ τε δίκησι	
λαὸν ὑπὸ σκολιῆσ' οἳ τ' ἔμπαλιν ἰθύνουσιν·	
ἐν δὲ ῥυηφενίην ἔβαλές σφισιν, ἐν δ' ἄλις ὄλβον·	

Elegiste de entre los (hombres) vigorosos lo que es mejor: tú no (elegiste) a los hábiles en el uso de las naves, ni al varón guerrero, ni siquiera al aedo. Sino que estos al punto los cediste a los bienaventurados menores, otras (esferas) para el cuidado de otros; tú, en cambio, tomaste para ti a los gobernantes mismos de las ciudades, bajo cuyo poder está el terrateniente, está el experto en la lanza, el remero y todo. ¿Qué no hay bajo el poder del que gobierna? Por ejemplo, a los herreros llamamos de Hefesto, a los guerreros de Ares, a los cazadores de Ártemis Quitona, de Febo a los buenos conocedores de los rumbos de la lira. “De Zeus son los reyes”, ya que no hay nada más divino que los reyes de Zeus. Por eso los escogiste a ellos como tu parte, les concediste custodiar las ciudades, y tú te sientas en lo alto de las ciudades, viendo atento a quienes gobiernan el pueblo con sentencias tortuosas o quienes al contrario. En ellos pusiste la abundancia, y la felicidad en gran cantidad” (*Himno a Zeus*, vv. 70-84).

Stephens (2015: 68) observa que en los vv. 70-71 Calímaco enumera tres profesiones: navegante, soldado, poeta; y en los vv. 74-75 terrateniente, soldado, navegante. Terratenientes, soldados y navegantes constituían parte importante de la comunidad inmigrante de Egipto ptolemaico; y Calímaco se incluye a sí mismo dentro de ese importante grupo. En el v. 71 con el uso de οὐ μὲν (“ni siquiera”) el poeta comunica su orgullo por su alta posición en la lista (Bing, 1988: 77).

Σακέσπαλον (“blandidor de escudo”, v. 71) es usado para Tideo, padre de Diomedes, en *Ilíada* 5.126. Tideo forma parte del pueblo de los etolos (es llamado Τυδεὺς Αἰτώλιος “Tideo etolo” en *Ilíada* 4.399), pueblo que aparece al comienzo del mito de Meleagro narrado en *Ilíada* 9.529 y ss. en lucha contra el pueblo de los curetes (Κουρητῆς τ' ἐμάχοντο

καὶ Αἰτωλοὶ μενεχάρμαι “Curetes y bravos etolos combatían...”, *Ilíada* 9.529). Aunque estos curetes no son los Curetes míticos,¹⁷² esta referencia cruzada reforzaría la vinculación del adjetivo σακέσπαλον con el pasaje del *Himno* de la cueva cretense, donde los Curetes “agitando sus armas” (τεύχεα πεπλήγοντες, v. 53) engañan a Cronos con “el ruido de sus escudos” (ἤχην /ἀσπίδος, vv. 53-54).

ὀλίζοσιν (“menores”, v. 72) es un comparativo que aparece solo una vez en Homero (*Ilíada* 18.519, ὀλίζονες), usado de los sitiados en la ciudad en guerra en el escudo de Aquiles, que aparecen “menores” que las figuras de Ares y Atenea: “hermosos, grandes, con armas, y señalados como dioses, pues los hombres eran de estatura menor” καλῶ καὶ μεγάλῳ σὺν τεύχεσιν, ὧς τε θεῶ περ / ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολίζονες ἦσαν (*Ilíada* 18.518-519).

πολιάρχους (“gobernantes de las ciudades”, v. 73) es forma épica por πολίαρχος, tal vez elegida por Calímaco por la semejanza con Πτολεμαῖος. πολίαρχος es usado por Píndaro en *Nemea* 7.85, cuando insta a cantar a Zeus, rey de los dioses, (βασιλῆα δὲ θεῶν, v. 82) porque engendró a Éaco, “regidor de la ciudad de mi célebre patria” (ἐμῶ μὲν πολίαρχον εὐωνύμῳ πάτρῃ, v. 85).

La anáfora de ὧν en los vv. 74-75 enfatiza las categorías que están “bajo el poder” (ὑπὸ χεῖρα, v. 74) de los gobernantes: γεωμόρος (“terratenientes”, v. 74),¹⁷³ ἴδρις αἰχμῆς (“experto en la lanza”, v. 74), ἐρέτης (“remero”, v. 75), especificidad que concluye con el inclusivo πάντα (v. 75) (Stephens, 2015: 68), y que resalta la amplitud del dominio del dios (y del rey) junto con la pregunta que sigue: τί δ' οὐ κρατέοντος ὑπ' ἰσχύν; (“¿Qué no hay bajo el poder del que gobierna?”, v. 75).

En los vv. 76-78 se enumera a cuatro hijos de Zeus, y sus respectivas esferas de acción, todos ellos bajo el poder del dios supremo. Aparecen aquí los “herreros” (χαλκῆας, v. 76) llamados “de Hefesto” (Ἡφαίστοιο, v. 76); los “guerreros” (τευχηστὰς, v. 77) “de Ares” (Ἄρηος, v. 77); los “cazadores” (ἐπακτῆρας, v. 77) “de Ártemis Quitona” (Χιτώνης /Ἀρτέμιδος, v. 77-78); y los “buenos conocedores de los rumbos de la lira” (λύρης εὖ εἰδότας οἴμους, v. 78) “de Febo” (Φοίβου, v. 78). οἶμος ἀοιδῆς “el rumbo del canto” es metáfora que aparece en el *Himno Homérico a Hermes* 4, en boca de Apolo, quien dice

¹⁷² Estos curetes son un pueblo que en época remota ocupaba Etolia, y que luego fue expulsado por Etolos (Apolodoro, *Biblioteca* 1.7. 6 y 7; Estrabón 10.3.1 s.).

¹⁷³ El escolio *ad loc.* equipara γεωμόρος a γεωργός (γεωμόρος· γεωργός). Γεωργός es epíteto de Zeus en Atenas, a quien se oraba y/o daba gracias por las cosechas (Farnell, 1896: 1.46-48).

“acompañó a las Musas, a quienes interesan los coros y la espléndida línea del canto” (ἐγὼ Μούσησιν Ὀλυμπιάδεσσιν ὀπηδός, /τῆσι χοροί τε μέλουσι καὶ ἀγλαὸς οἶμος ἀοιδῆς, vv. 450-451); en Píndaro, *Olímpica* 9.47 el poeta utiliza ἐπέων οἶμον λγόν “claro camino de palabras”, luego de rechazar una versión tradicional del mito que puede considerarse impía (vv. 35-41). La mención de estos dioses menores, que están bajo el mando de Zeus, puede vincularse con el v. 3 del *Himno*, en que el dios es llamado δικασπύλον Οὐρανίδησι “dispensador de justicia para los Uránidas”.¹⁷⁴ Por otro lado también evoca *Ilíada* 1.494-495: καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἔοντες /πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε “y entonces volvieron al Olimpo los dioses que siempre existen, todos juntos, con Zeus a la cabeza.”¹⁷⁵

Todas estas especializaciones están en germen, de alguna manera, en la cueva cretense de los Curetes. Ellos, como civilizadores, descubrieron y enseñaron numerosas actividades humanas, entre las que se encuentran el trabajo de los metales y la fabricación y uso de las armas, la domesticación del ganado y el cuidado de los rebaños, la caza, la apicultura.¹⁷⁶ La música y el canto también son parte de su actividad en la danza que llevan a cabo.¹⁷⁷ Su presencia junto a Zeus recién nacido, como sus *kourotrophoi* y salvadores, es altamente significativa, ya que el dios crecerá, gracias a ellos, para convertirse en regidor del orden cósmico donde la civilización tiene lugar en las sociedades de los hombres donde cada uno tiene su rol. Como supremo soberano del cosmos, Zeus sanciona, vigila y patrocina toda ocupación mortal.

Como corolario de esa enumeración de actividades, entonces, el poeta expresa la ocupación de los hombres que atañe al dios: la función real. Afirma ‘ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες’ (“de Zeus son los reyes”, v. 79), una cita expresa de Hesíodo, *Teogonía*, v. 96, en un pasaje de la obra donde, luego de enumerar los nombres de las Musas, el poeta ensalza a los reyes y los vincula con ellas, y menciona también a los aedos y a Apolo:

Καλλιόπη θ' ἢ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων.
ἢ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
ὄντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο

80

¹⁷⁴ Para una vinculación entre la distribución de funciones de los dioses en este pasaje y el resto de los *Himnos*, cf. Petrovic (2016: 170-173).

¹⁷⁵ La superioridad de Zeus respecto a los demás dioses se expresa en *Ilíada* 8.5-27.

¹⁷⁶ La presencia de la miel (γλυκὸ κηρίον, v. 49) en la alimentación de Zeus, “obra de la abeja Panácride” (Πανακρίδος ἔργα μελίσης, v. 50) traen a escena la sabiduría y la adivinación, ambas vinculadas con Apolo. Cf. § 2.2.2.2.1 y n. 80 de este capítulo.

¹⁷⁷ Véase § 2.2.2.2.2 y § 2.2.2.2.3 de este capítulo.

γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλῆων,
 τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔέρσην,
 τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ρεῖ μείλιχα· οἱ δὲ νυ λαοὶ
 πάντες ἐς αὐτὸν ὀρῶσι διακρίνοντα θέμιστας 85
 ἰθείησι δίκησιν· ὁ δ' ἀσφαλῆως ἀγορεύων
 αἰψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·
 τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς
 βλαπτομένοις ἀγορήφι μετὰτροπα ἔργα τελεῦσι 90
 ῥηιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν·
 ἐρχόμενον δ' ἄν' ἀγῶνα θεὸν ὧς ἰλάσκονται
 αἰδοῖ μείλιχῆ, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισι.
 τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν.
 ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 ἄνδρες ἀοιοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί, 95
ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι
 φίλονται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ.
 εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
 Μουσάων θεράπων κλειῖα προτέρων ἀνθρώπων 100
 ὑμνήσει μάκαράς τε θεοῦς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἰψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

...y Calíope. Ella es la más importante de todas. Pues ella acompaña también a los reyes venerables. Aquel de los reyes criados por Zeus a quien honren las hijas del gran Zeus y al nacer miren, a este sobre la lengua vierten un dulce rocío, y de su boca las palabras fluyen de miel; y todos los hombres miran hacia él mientras imparte justicia con rectas sentencias. Y él, hablando certeramente, pronto incluso un gran pleito concluye hábilmente. Pues por esa razón los reyes son prudentes, porque a los hombres agraviados en el ágora ellos cumplen acciones reparadoras fácilmente, apaciguándolos con suaves palabras. Cuando va por el ágora lo propician como a un dios con dulce reverencia, y descuello sobre los congregados. Tal es el don sagrado de las Musas para los hombres. Pues de las Musas y de Apolo que dispara de lejos son los hombres aedos y citaristas sobre la tierra, y **de Zeus son los reyes**. Pero dichoso aquel a quien las Musas amen: dulce de su boca fluye la voz. Pues si a alguien que tiene pena reciente en su espíritu afligido se le seca el corazón, pero un aedo, servidor de las musas, las glorias de los hombres antiguos canta y a los bienaventurados dioses que tienen olímpicas moradas, inmediatamente aquél se olvida de sus angustias y ninguna de sus penas recuerda; pues pronto cambian su mente los dones de las diosas (*Teogonía*, vv. 79-103).

Calíope “la de bella voz” es la musa de la épica (*LSJ*: s.v.). Según West (1966: 181) es la más importante de las Musas porque tiene el tutelaje de los reyes. Se establece en este pasaje una relación entre estos y las Musas: el rey amado por ellas tiene el don de las palabras dulces y de la justicia, que hace que sea reverenciado como un dios.¹⁷⁸ El “dulce rocío” (γλυκερὴν...ἔέρσην, v. 82, identificado con la miel por *LSJ*: s.v.) que “vierten”

¹⁷⁸ En *Ilíada* 1.249 se describe la elocuencia de Néstor: τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδὴ “de su lengua su voz fluía más dulce que la miel”, aunque no se hace referencia a las Musas. Cf. Bing (1988: 78-79).

(χειούσιν, v. 82) las diosas en su lengua hace que el gobernante “imparta justicia con rectas sentencias” (διακρίνοντα θέμιστας /ίθειησι δίκησιν). En la operación de suministrar la dulzura al soberano las Musas son llamadas “hijas del gran Zeus” (Διὸς κοῦραι μεγάλοιο, v. 81) por lo que podemos entender que es Zeus quien sanciona (y ordena) esa acción. Se consideraba que quienes estaban poseídos por perspicacia sobrenatural, en particular los cantores y los sabios, habían sido alimentados por abejas en su infancia,¹⁷⁹ y que estas estaban especialmente dedicadas al servicio de las Musas (Cook, 1895: 7-8 y n. 65). El propósito de alimentar a un niño con miel era que tuviera sabiduría y elocuencia: ἐσήμαινε γάρτὸ μέλι τὴν εὐέπειαν τῆς σοφίας “la miel significaba la elocuencia de la sabiduría” (Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, 83.3-4).¹⁸⁰ Por otra parte Apolo, como conductor de las Musas, tiene la capacidad de otorgar *eunomía* a la comunidad (que es consecuencia del buen gobierno). Esta es condición previa para que el don de las Musas tenga lugar, según lo plantea Píndaro:

ὁ καὶ βαρειᾶν νόσων
ἀκέσματ' ἄνδρεσσι καὶ γυναιξὶ νέμει,
πόρεν τε κίθαριν, δίδωσί τε Μοῖσαν οἷς ἂν ἐθέλῃ, 60
ἀπόλεμον ἀγαγών
ἐς πραπίδας εὐνομίαν,
μυχόν τ' ἀμφέπει
μαντήϊον·

Él (Apolo) también distribuye remedios de graves enfermedades a hombres y mujeres, nos otorgó la cítara, da la Musa a quienes quiere, luego de llevar pacífico buen orden a las mentes, y tutela el antro mántico (Píndaro, *Pítica* 5 vv. 58-64).

Hesíodo sin embargo asigna a cada uno su parte: a pesar de que las Musas puedan dar dulzura a los reyes, a ellas y a Apolo pertenecen los aedos y los citaristas, mientras que los reyes corresponden a Zeus (*Teogonía*, vv. 94-96, lista de la cual los vv. 76-79 del *Himno a Zeus* son una expansión).¹⁸¹ La separación de ambos grupos se da en los vv. 96-97: luego de afirmar ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες (“de Zeus son los reyes”, v. 96), expresa ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα

¹⁷⁹ La historia se contaba de Hesíodo, Píndaro, Sófocles, Platón, Virgilio, Lucano y Ambrosio (Cook, 1895: 7-8). La vinculación entre la abeja y la inspiración poética y/o el poeta se encuentra presente en Píndaro, *Pítica* 10.53-54: ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων /ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον “la flor de mis cantos de alabanza revolotea como una abeja de un relato a otro.” Para la relación entre la abeja y el poeta en el *Himno a Apolo* de Calímaco véase Torres (2003: 273-274).

¹⁸⁰ Según Cook (1895: 3) contemporáneamente en la isla de Rodas el niño recién nacido era puesto por primera vez en la cuna ocho días después de nacer, y otro niño, el mayor de la familia, tocaba sus labios con miel, diciendo “Sé tan dulce como esta miel.”

¹⁸¹ Cf. Kirichenko (2012: 183).

Μοῦσαι /φίλωνται· γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ (“pero dichoso aquel a quien las Musas amen: dulce de su boca fluye la voz”, vv. 96-97) refiriéndose no a los reyes, sino a los poetas.¹⁸² La diferencia, según Bing (1988: 80) está dada por el matiz entre estos versos y los vv. 81ss. sobre los reyes (ὄντινα **τιμήσουσι** Διὸς κοῦραι.../ τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔέρσην, /τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μέλιχα: “aquel (de los reyes) a quien **honren** las hijas de Zeus...a este sobre la lengua vierten un dulce rocío, y de su boca las palabras fluyen de miel”, *Teogonía* vv. 81 y 83-84), ya que en los vv. 96-97 se refiere a aquel a quien las Musas “**amen**” (**φίλωνται**, v. 97). Las Musas pueden honrar a los reyes, pero los poetas les pertenecen (Bing, 1988: 80-81). También hay una distinción en que los reyes honrados por las Musas reciben reverencia y respeto de los hombres del pueblo (ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὧς ἰλάσκονται /αἰδοῖ μελιχίη “cuando va por el ágora lo propician como a un dios con dulce reverencia”, vv. 94-92) mientras que los amados por las Musas (los aedos) obtienen felicidad material: ὄλβιος (v. 96).

Los aedos, servidores de las Musas, tienen el poder de hacer olvidar las penas. Pero, dada la relación que ambos (aedos y reyes) tienen con las diosas, el poeta está cercano a los gobernantes, mucho más si desempeñan bien su función y su mandato está signado por la concordia y la prosperidad. Por eso en Hesíodo hay relaciones interdependientes entre reyes, Musas y poetas (Barbantani, 2011: 185).

En el *Himno a Zeus* no es casual que Apolo como patrono de los aedos esté mencionado en último lugar en la lista de dioses menores, justo antes de mencionar a Zeus y a los reyes (cf. Bing, 1988: 77). Sin embargo, según Bing (1988: 81-82), la cita hesiódica ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες separada de su contexto original aparta a los reyes de las Musas, y en el uso que Calímaco hace de ella provoca que poeta y soberano se hayan retirado a esferas separadas, con la calificación de los reyes como θεϊότερον (v. 80) y luego con la afirmación del v. 86 de Ptolomeo con relación a los demás gobernantes: περιπρὸ γὰρ εὐρὸν βέβηκεν (“pues ha llegado muy lejos”). Hay una gran brecha entre rey y poeta, como entre Zeus y los dioses menores, entre quienes está Apolo.

A través de los intertextos de *Teogonía* y *Odisea* puede trazarse un paralelismo con los roles del aedo y del rey que postula el poeta en el *Himno a Zeus*. Las alusiones a Alcínoo que hay en el *Himno* evocan la figura del rey mítico que se presenta como encarnación

¹⁸² Este cambio de referente también ha sido observado por West (1966: 186).

terrenal de la justicia de Zeus en *Argonáuticas*:¹⁸³ su cetro es calificado en *Argonáuticas* 4.1178 como δικασπόλον (como lo es Zeus en el v. 3).¹⁸⁴ Ante él Odiseo llega como suplicante (*Odisea*, 7.142-155),¹⁸⁵ y le implora comer antes de hacer el relato de sus aventuras (*Odisea* 7.215-221),¹⁸⁶ como el poeta errante con quien es comparado al final de su narración (*Odisea*, 11.363-369):

ὦς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆ,
 κηληθμῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιάοντα.
 τοῖσιν δ' Ἀρήτη λευκώλενος ἤρχετο μύθων· 335
 “Φαίηκες, πῶς ὑμῖν ἀνήρ ὄδε φαίνεται εἶναι
 εἶδός τε μέγεθός τε ἰδὲ φρένας ἔνδον εἴσας;
 ξεῖνος δ' αὐτ' ἐμός ἐστιν, ἕκαστος δ' ἔμμορε τιμῆς.
 τῷ μὴ ἐπειγόμενοι ἀποπέμπετε μηδὲ τὰ δῶρα
 οὕτω χρηῖζοντι κολούετε· πολλὰ γὰρ ὑμῖν 340
 κτήματ' ἐνὶ μεγάροισι θεῶν ἰότητι κέονται.”

así dijo, y ellos todos calladamente permanecieron en silencio, poseídos por el embeleso en el oscuro palacio. A ellos Arete de blancos brazos comenzó a hablarles: “Feacios, ¿cómo os parece que es este hombre por su aspecto, su estatura y juicio equilibrado? Es mi huésped, pero cada uno (de vosotros) participa de ese honor. Por eso no lo despedáis urgiéndolo, ni le escatiméis los dones, estando así necesitado; pues hay muchas riquezas en vuestros palacios por voluntad de los dioses” (*Odisea* 11.333-341).

Equeneo y los demás presentes aceptan las palabras de la reina, sancionadas por Alcínoo, que ordena que el huésped permanezca hasta el día siguiente, “hasta que le prepare todos sus regalos” (*Odisea* 11.351-352: εἰς ὃ κε πᾶσαν /δωτίνην τελέσω), y disponga su partida, lo que le concierne principalmente a él, por ser quien detenta el poder (τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ δήμῳ “de quien es el poder en este pueblo”, *Odisea* 11.353) a lo que Odiseo responde:

“Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν, 355
 εἴ με καὶ εἰς ἐνιαυτὸν ἀνώγοιτ' αὐτόθι μίμνειν
 πομπήν τ' ὀτρύνοιτε καὶ ἀγλαὰ δῶρα διδοῖτε,
 καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἴη
 πλειότερη σὺν χειρὶ φίλην ἐς πατρίδ' ἰκέσθαι,
 καὶ κ' αἰδοιότερος καὶ φίλτερος ἀνδράσιν εἶην 360
 πᾶσιν, ὅσοι μ' Ἰθάκηνδε ἰδοίατο νοστήσαντα.”
 τὸν δ' αὐτ' Ἀλκίνοος ἀπαμείβετο φώνησέν τε·
 “ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἴσκομεν εἰσορώοντες
 ἠεροπτιᾶ τ' ἔμεν καὶ ἐπίκλοπον, οἷά τε πολλοὺς 365
 βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους
 ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο·
 σοὶ δ' ἐπι μὲν μορφή ἐπέων, ἐνὶ δὲ φρένας ἐσθλαί,

¹⁸³ Cf. § 2.2.4.2.2.

¹⁸⁴ Cf. § 2.1.

¹⁸⁵ Véase § 2.2.4.2.2.

¹⁸⁶ Véase § 2.2.4.2.1.

Píndaro describe una situación similar en *Olímpica* 1, en torno a la mesa de Hierón:

μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν
 ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
 σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν
 Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεῶν ἰκομένους 10
 μάκαιραν Ἰέρωνος ἐστίαν,
 θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει σκᾶπτον ἐν πολυμήλῳ
 Σικελία δρέπων μὲν κορυφᾶς ἀρετῶν ἅπο πασᾶν,
 ἀγλαΐζεται δὲ καί
 μουσικᾶς ἐν ἰώτῳ, 15
 οἷα παίζομεν φίλαν
 ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν.

...ni cantaremos un certamen más poderoso que el de Olimpia. De donde el himno entonado por muchos se despliega en las mentes de los sabios, para cantar al hijo de Cronos al llegar al rico hogar bienaventurado de Hierón, quien enarbola el cetro de recto juicio en la fructífera Sicilia, recolectando lo mejor de todas las virtudes, y resplandece también en la flor de la poesía, que danzamos y cantamos con frecuencia los hombres alrededor de su mesa amistosa (*Olímpica* 1, vv. 7-17)

En este pasaje se asocian a Zeus y al rey, el cetro (θεμιστεῖον “de recto juicio” o “por derecho divino”, v. 12), la prosperidad y fertilidad (ἀφνεῶν “rico”, v. 10; μάκαιραν “feliz, bienaventurado”, v. 11; πολυμήλῳ “fructífera”, v. 12; ἰώτῳ “el vellón más fino, la flor”, v. 15), la idea de cosechar (δρέπων “recolectando”, v. 13), las cimas, lo más alto (κορυφᾶς, v. 13) y las virtudes (ἀρετῶν, v. 13). Las virtudes que posee Hierón son las mejores, y él “resplandece” (ἀγλαΐζεται, v. 14) en la “flor de la poesía” (μουσικᾶς ἐν ἰώτῳ, v. 15) que le dedica el poeta y celebran quienes frecuentemente se sientan a su mesa “amistosa” (φίλαν, v. 16). Hacia el final afirma que “los reyes están en la cima máxima” (τὸ δ' ἔ-/σχατον κορυφοῦται /βασιλεῦσι, vv. 112-114) y desea estar en compañía de los vencedores y ser renombrado por su poesía en Grecia (ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις /ὄμιλεῖν πρόφαντον σοφία καθ' Ἑλ-/λαναζ ἐόντα παντᾶ “que yo esté en compañía de los vencedores y sea afamado por mi poesía entre los griegos por doquier”). La relación de reciprocidad entre poeta y rey se asocia con las ideas de prosperidad (en manos del rey) y de fama (que otorga el poeta). El soberano ostenta riqueza y bienaventuranza, otorgada por Zeus en virtud de “su cetro de recto juicio” (θεμιστεῖον...σκᾶπτον, v. 12) y sus méritos son conocidos gracias al poeta, ya que el rey “resplandece en la flor de la poesía” (ἀγλαΐζεται δὲ καί /μουσικᾶς ἐν ἰώτῳ, v. 15). En el *Himno a Zeus*, aunque el poeta no se refiere a sí mismo explícitamente, es él quien canta la alabanza del soberano, ubicándolo en la cima de la escala de los asuntos

Inmediatamente después de este pasaje que expone el caos de la injusticia Hesíodo describe la ciudad floreciente cuyos gobernantes “dan a extranjeros y lugareños rectas sentencias” (δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν /ιθείας, v. 225):

οἱ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν	225
ιθείας καὶ μὴ τι παρεκβαίνουσι δικαίου,	
τοῖσι τέθηλε πόλις, λαοὶ δ' ἀνθεῦσιν ἐν αὐτῇ·	
εἰρήνη δ' ἀνὰ γῆν κουροτρόφος, οὐδέ ποτ' αὐτοῖς	
ἀργαλέον πόλεμον τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς·	
οὐδέ ποτ' ἰθυδίκησι μετ' ἀνδράσι λιμὸς ὀπηδεῖ	230
οὐδ' ἄτη, θαλίης δὲ μεμηλότα ἔργα νέμονται.	
τοῖσι φέρει μὲν γαῖα πολὺν βίον, οὔρεσι δὲ δρυς	
ἄκρη μὲν τε φέρει βαλάνους, μέσση δὲ μελίσσας·	
εἰροπόκοι δ' οἶες μαλλοῖς καταβεβρίθασι·	
τίκτουσιν δὲ γυναῖκες ἑοικότα τέκνα γονεῦσι·	235
θάλλουσιν δ' ἀγαθοῖσι διαμπερές· οὐδ' ἐπὶ νηῶν	
νίσονται, καρπὸν δὲ φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα.	

Para aquellos que dan **sentencias rectas** a forasteros y lugareños y no se apartan en absoluto de lo justo, la ciudad florece y el pueblo prospera en ella; la paz, nodriza de jóvenes, anda por la tierra, y nunca para ellos decreta la dolorosa guerra Zeus de amplia mirada. Nunca a los hombres **de rectas sentencias** acompaña el hambre ni la ruina, sino que alternan con fiestas el cuidado de los cultivos. La tierra les lleva abundante sustento, y en los montes la encina lleva bellotas en lo alto, y abejas en medio; las lanudas ovejas se doblan bajo el peso de la lana. Las mujeres dan a luz hijos semejantes a sus padres, y florecen sin cesar con bienes. Y no viajan en naves, pues el fértil campo produce fruto. (*Trabajos y días*, vv. 225-237)

A esta prosperidad alude Calímaco en el v. 84: ἐν δὲ ῥηφενίην ἔβαλές σφισιν, ἐν δ' ἄλις ὄλβον (“en ellos pusiste la abundancia, y la felicidad en gran cantidad”). Stephens (2003: 111 y n. 111; 2015: 69) observa que ῥηφενίην es un *hápax* formado por ῥέω y ἄφενος, que significa “riqueza que fluye”, de una frase de *Odisea* que describe la riqueza de un rey de Sidón (ῥυδὸν ἀφνειοῖο “abundantemente rico”, *Odisea* 15.426) quizá en contraste con el paisaje arcadio antes del nacimiento de Zeus. Seguramente evoca el fluir de los ríos y la etimología del nombre de Rea, con la riqueza que trae también el agua.¹⁹²

ὄλβον “felicidad” (v. 84) se refiere a “felicidad material”, “bienestar” (*LSJ*: s.v.); y tradicionalmente es Zeus quien la concede. Así se expresa en *Odisea* 4.207-208: ῥεῖα δ' ἀρίγνωτος γόνος ἀνέρος, ᾧ τε Κρονίων /ὄλβον ἐπικλώση γαμέοντί τε γεινομένῳ τε “fácilmente es conocida la prole del varón a quien el Cronión concedió la dicha al casarse y al nacer”; y se lo dice Nausícaa a Odiseo cuando lo recibe como suplicante: Ζεὺς δ' αὐτὸς νέμει ὄλβον Ὀλύμπιος ἀνθρώποισιν (“Zeus Olímpico mismo reparte la dicha a los

¹⁹² Véase § 2.2.1.1 y § 2.2.1.2.

hombres”, *Odisea* 6.188). Según Stephens (2003: 112) Calímaco enfatiza aquí la recompensa y no el castigo, y resalta un lazo causal entre Zeus (rey divino), el rey terrenal que es su delegado, y la prosperidad del reino que fluye.

2.2.5.3 Encomio de “nuestro rey”

En este pasaje Calímaco pasa de los reyes en general a Ptolomeo.

πᾶσι μὲν, οὐ μάλᾳ δ' ἴσον. ἔοικε δὲ τεκμήρασθαι	85
ἡμετέρῳ μεδέοντι· περιπρὸ γὰρ εὐρὺ βέβηκεν.	
ἔσπεριος κείνός γε τελεῖ τὰ κεν ἦρι νοήσῃ·	
ἔσπεριος τὰ μέγιστα, τὰ μείονα δ', εὔτε νοήσῃ.	
οἱ δὲ τὰ μὲν πλειῶνι, τὰ δ' οὐχ ἐνί, τῶν δ' ἀπὸ πάμπαν	
αὐτὸς ἄνην ἐκόλουσας, ἐνέκλασσας δὲ μενοιρῆν.	90

En todos, pero no por igual. Es conveniente considerarlo por nuestro gobernante. Pues ha llegado muy lejos. En la tarde realiza lo que proyectara en la mañana, en la tarde lo más importante; lo menor, cuando lo proyecta. Otros lo (realizan) en un año, y otras cosas ni en uno, y de otros tú mismo interrumpiste enteramente el cumplimiento y frustraste su deseo (*Himno a Zeus*, vv. 85-90).¹⁹³

Del grupo de los reyes particulariza a “nuestro gobernante” (ἡμετέρῳ μεδέοντι, v. 86) marcando la transición con la frase πᾶσι μὲν, οὐ μάλᾳ δ' ἴσον (“a todos, pero no por igual”, v. 85), y con un salto al presente desde el v. 85 para referirse al rey, que se aparta del aoristo usado en los versos anteriores en relación a las acciones (sobre todo institutivas) del dios, y hace que coincida el tiempo del relato con la enunciación.¹⁹⁴ μεδέοντι es usado por Homero siempre de Zeus, conectado con lugares especiales, por ejemplo Ἰδηθεν μεδέων (“que gobiernas desde el Ida”, *Ilíada* 3.276), Δωδώνης μεδέων (“que reinas en Dodona”, *Ilíada* 16.234). En autores posteriores a Homero se usa también para otros dioses, siempre vinculados con un lugar particular, como en el *Himno Homérico a Hermes* 4, v. 2, se dice de este dios: Κυλλήνης μεδέοντα “que reinas en Cilene;” o a veces se los relaciona con un objeto (como en Aristófanes, *Caballeros* v. 560, se dice de Poseidón δελφίνων μεδέων

¹⁹³ Traduzco περιπρὸ γὰρ εὐρὺ βέβηκεν (v. 86) como “pues ha llegado muy lejos”, porque creo que se expresa aquí la idea del territorio que abarca el gobierno de Ptolomeo, idea que se desarrolla ampliamente en el *Himno a Delos* (veáse § 2.2.3.4.1 y § 2.2.3.4.2) y que también se vincula con una fórmula egipcia, como la que se usa para Ramsés II: “No hay tierra que no hayas andado” (citada por Stephens, 2003: 112, n. 114).

¹⁹⁴ Cf. Vamvouri Ruffy (2004: 109).

¿quién lucharía con quien le recibe amistosamente? Ciertamente insensato y miserable es aquel varón que desafía a su huésped a rivalizar en los juegos ante un pueblo que no es el propio; pues trunca todo lo suyo (*Odisea* 8.280-211);

y en *Odisea* 11.340, cuando la reina Arete insta a los demás reyes a entregar presentes a Odiseo: μηδὲ τὰ δῶρα . . κολούετε (“no le escatiméis las dádivas”).¹⁹⁵

ἄνην (v. 90) significa “cumplimiento”, y previamente solo aparece en Esquilo, *Siete contra Tebas*, v. 713: λέγοιτ' ἄν ὧν ἄνη τις· οὐδὲ χρῆ μακράν “de estas cosas podríais decirme algo que se cumpla, y no es necesario (hacerlo) extensamente”; y en Alcman *PMG* fr. 1.82-84: ἀλλὰ τῶν [...]... σιοὶ /δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα /καὶ τέλος· “pero recibid...dioses, pues cumplimiento y terminación son de los dioses” (Stephens, 2015: 70). Es facultad de Zeus, entonces, que los designios de los reyes puedan llevarse a cabo.¹⁹⁶

Aunque este pasaje hace explícitamente el elogio del rey, evocando su política eficaz e inteligente, y resalta el tratamiento privilegiado que recibe de Zeus, Vamvouri Ruffy (2004: 109) señala, creo que acertadamente, que estos versos constituyen igualmente una forma de argumentación elogiosa en atención al dios, apuntando a regocijarlo y a establecer una relación de reciprocidad con él:

Ils soulignent en effet la justesse de vue d'un dieu capable de choisir le bon souverain. Le bien-être des mortels résulte du pouvoir politique en vigueur, placé lui-même sous l'oeil vigilant et omniprésent du maître de l'Olympe (Vamvouri Ruffy, 2004: 109).

El salto al presente tiene por objeto consagrar el poder benevolente del dios, y acreditar su resplandor que se proyecta al momento de la *performance* en la figura del soberano terrenal.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Véase § 2.2.5.2.

¹⁹⁶ Stephens (2015: 70) observa que αὐτός al comienzo del v. 90 para referirse a Zeus, y luego de hablar de Ptolomeo, es ambiguo, y colapsa momentáneamente la distinción entre rey y dios. Sin embargo considero que el pronombre alude claramente a Zeus.

¹⁹⁷ Vamvouri Ruffy (2004: 109-110) compara este rasgo del *Himno a Zeus* con la descripción de la fiesta de los jonios en el *Himno Homérico a Apolo* 3, que interrumpe el hilo narrativo del recorrido de Apolo constituyendo el signo de una perpetua veneración de los mortales respecto del dios; y con el *Peán* de Limenio, vv. 17-20, en que una referencia al festival de *Pythais* también interrumpe la narración del trayecto del dios para ilustrar los constantes honores que este recibe de los hombres desde el momento primordial de su visita a Atenas.

2.2.6 La clave egipcia (II): crecimiento y soberanía

En el episodio de la cueva cretense donde Zeus está escondido (vv. 46-54) la presencia de abejas, según Stephens (2003: 107), refuerza particularmente la conexión con la historia egipcia, ya que el escondite de Horus en el Delta era Chemmis, cuyo significado en egipcio generalmente aceptado es “lugar de abejas”. En los títulos reales egipcios la abeja es el símbolo jeroglífico para el rey de Bajo Egipto o de la región del Delta, por lo que Chemmis es a veces llamado el “Hogar del Rey Abeja.”¹⁹⁸ En este contexto la palabra ἔσσηνα (“rey”, v. 66), que Calímaco usa para Zeus y que el escoliasta glosa como “propriadamente rey de las abejas,”¹⁹⁹ adquiere una significación peculiar, en un pasaje donde ἔργα δὲ χειρῶν (“las obras de tus manos”, v. 66) es eco de ἔργα μελίσσης (“obra de la abeja”, v. 50). Stephens (2003: 108) postula que posiblemente se trate de un intento de Calímaco de traducir un término egipcio por un raro análogo griego.

ἔργα δὲ χειρῶν (“las obras de tus manos”, v. 66) alude, como ya se ha dicho,²⁰⁰ a la victoria sobre los Titanes y sobre Tifón, garantía de la existencia del nuevo orden de Zeus. El enfrentamiento entre Zeus y Tifón (que representa, luego de la derrota de los Titanes, el primer y prototípico desafío al gobierno del dios) suministra un paralelo estrecho con la historia de Horus, el primer rey divino de Egipto y básicamente el dios jefe del país, ya que los escritores griegos, mucho antes que Calímaco, acostumbraban a identificar a Tifón con el enemigo de Horus, Seth.²⁰¹ Derrotar a Tifón es la demostración de que Zeus es capaz de mantener su posición, y sirve como una señal de la futura estabilidad y orden de su gobierno (Stephens, 2003: 110). El caos está personificado en el enemigo cósmico Tifón, y su derrota es esencial para el mantenimiento de la armonía cósmica o justicia.²⁰²

A su vez, el uso de προτερηγενέες (“de una generación anterior”, “mayores, nacidos primero”, v. 58) para los hermanos de Zeus, se adecua, en la historia de Horus, a un orden más antiguo de deidades, los llamados Enéadas, o nueve fuerzas primigenias (que incluyen a la tierra, el aire, la oscuridad y el caos acuoso), que validaron los derechos de Horus, y

¹⁹⁸Stephens (2003: 107, n. 98) señala que la apicultura era una actividad extendida en la vida agrícola de la región del Delta, y las abejas estaban conectadas con más de un dios egipcio.

¹⁹⁹Véase § 2.2.4.2.2.

²⁰⁰Véase § 2.2.4.2.2.

²⁰¹Para la identificación de Tifón y Seth, véase West (1966: 379-383).

²⁰²Véase § 2.2.3.4.2 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

por la justicia de sus reclamos y su comportamiento se convirtió en el dios jefe del país (Stephens, 2003: 110).

La elección de los reyes por Zeus es una consecuencia natural de su soberanía sobre los dioses, ya que todas las otras habilidades y ocupaciones humanas están bajo el influjo del gobernante (Stephens, 2003: 111). La jerarquía y el orden son las prerrogativas del rey, y el objetivo de mantener ese orden toca primero a Zeus, y luego a los reyes terrenales, que son sus delegados en la tierra, y cuyos juicios él observa. Los reyes que actúan con justicia son recompensados con prosperidad, que Calímaco designa con la palabra ῥυηφενίη (“riqueza que fluye”, v. 84). Esa palabra es muy adecuada para el rey del Nilo, que es introducido en los versos que siguen (ἡμετέρῳ μεδέοντι “nuestro soberano”, v. 86), y que gobierna una tierra cuya prosperidad está directamente vinculada con la crecida de las aguas del río. Además, como encarnación de Horus, el dios vencedor del caos, el rey era considerado una fuerza saludable, cuyo deber era garantizar el orden social y la paz a sus súbditos. En el pensamiento egipcio la conducta justa del rey garantiza la prosperidad del reino y lo valida como el sustituto del dios. El lenguaje con que el poeta describe el comportamiento del gobernante en los vv. 87-88: ἐσπέριος κείνός γε τελεῖ τά κεν ἦρι νοήσῃ· /ἐσπέριος τὰ μέγιστα, τὰ μείονα δ' εὔτε νοήσῃ (“en la tarde realiza lo que proyectara en la mañana, en la tarde lo más importante; lo menor, cuando lo proyecta”) es una fórmula encontrada en los himnos egipcios e inscripciones reales para describir el extraordinario poder de un dios, y por extensión, del faraón (Stephens, 2003: 112 y n. 114).

En el *Himno a Zeus* hay algunos indicios que evocan a Dionisos, un dios que era especialmente honrado por los Ptolomeos,²⁰³ y desde antiguo vinculado con Osiris. Un fastuoso cortejo (la famosa *Pompé*)²⁰⁴ dedicado a su persona fue instituido por Ptolomeo Filadelfo. Según Sátiro, se le representaba de regreso de sus conquistas indias, escoltado por Sátiros, detalle este último que sin duda alude a las conquistas de Alejandro (Vamvouri Ruffy, 2004: 281).

El comienzo del *Himno* (que es el primero de la colección de *Himnos* de Calímaco), con su planteo de lugares que se disputan el nacimiento del dios, y la mentira vinculada a quienes

²⁰³ Cf. Tondriau (1950: 233) y Gouëssan (2013: 76 y 85). Según Vamvouri Ruffy (2004: 281, n. 235) el entusiasmo que Filadelfo, Euergetes I y Filópator manifestaron respecto al culto de este dios deriva sin duda del hecho de que los Ptolomeos pretendían descender de Dionisos.

²⁰⁴ Sobre la *Pompé*, véase § 2.3.3 y n. 305 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

sostienen la opinión equivocada, remite, como hemos dicho, al *Himno Homérico a Dionisos* 1, también el primero de la colección de *Himnos Homéricos*. El primer verso, que menciona el “momento de las libaciones” (παρὰ σπονδῆσιν), remite a un contexto simposíaco, que es el lugar donde se bebe el vino, elemento del dios.²⁰⁵

En el v. 3 del *Himno* se usa la palabra ἐλατήρα “encaminador, alejador”; la misma aparece como epíteto de Zeus en Píndaro, *Olímpica* 4.1, con el sentido de “lanzador” o “conductor” (Ελατήρ ὑπέρτατε βροντᾶς “altísimo lanzador del trueno”) inmediatamente antes de mencionar a las Horas como suyas (τεαὶ γὰρ ὼραι, v. 1). Estas diosas, relacionadas con la civilización y la convivencia social,²⁰⁶ también eran reputadas como diosas de las estaciones y el paso del tiempo, llamadas en ese caso Talo “floreCIMIENTO”, Auxo “creCIMIENTO” y Carpo “fruto”, (Pausanias 9.35.2), e integrantes del cortejo de Dionisos (Grimal, 1981: 276; Burkert, 2007: 225, n. 45 y 250).²⁰⁷

Junto con ἐλατήρα está el término Πηλογόνων (“nacidos del barro”), un término que se usaba para denominar a los Titanes (cf. § 2.1). Los Titanes juegan un rol en el mito de Dionisos Zagreo (que forma parte del orfismo).²⁰⁸ Dionisos Zagreo es personaje clave del mito órfico sobre el origen de la humanidad. El mito cuenta que Zeus viola a su madre Rea-Deméter y engendra a Perséfone; luego viola a esta en forma de serpiente y genera a Dionisos. Le concede a este la soberanía, lo sienta en el trono y hace que los Coribantes lo custodien. Hera envía a los Titanes, que lo distraen con juguetes, lo arrastran fuera del trono, lo descuartizan, lo hierven, lo asan y se lo comen. Zeus destruye a los Titanes con su rayo, y de las cenizas de los Titanes fulminados Zeus forma al hombre, portador en su ser de la chispa divina de Dionisos desmembrado y a su vez portador del impulso titánico. De los restos salvados y reunidos renace Dionisos (Burkert, 2007: 396; Torres, 2007: 66-67).²⁰⁹

²⁰⁵ Para Dionisos como dios de los alejandrinos vinculado con el vino, los banquetes y la música, cf. Gouëssan (2013: 76).

²⁰⁶ Como hijas de Zeus y Temis eran llamadas Eunomía, Díke y Eirene, (*Teogonía*, vv. 901-2; Píndaro, *Olímpica* 13.6-9, donde son llamadas también “administradoras de la humana riqueza” (τάμι' ἀνδράσι πλούτου, *Olímpica* 13.7).

²⁰⁷ En esta misma oda Píndaro también nombra a Tifeo (el equivalente griego de Seth), como residente del Etna comprimido por el hijo de Cronos (*Olímpica* 4.6-7). Véase § 2.2.3.3.1 y § 2.2.3.4.1.1 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

²⁰⁸ Sobre el mito órfico de Dionisos y los Titanes, cf. Bernabé (2003) y (2010).

²⁰⁹ Calímaco conoce el mito: *Schol. Lyc. 207* ἐτιμᾶτο δὲ καὶ Διόνυσος ἐν Δελφοῖς σὺν Ἀπόλλωνι οὕτως: οἱ Τιτᾶνες τὰ Διονύσου μέλη σπαράξαντες Ἀπόλλωνι, ἀδελφῶ ὄντι αὐτοῦ, παρέθεντο ἐμβάλοντες λέβητι· ὁ δὲ παρὰ τῷ τρίποδι ἀπέθετο, ὡς φησι Καλλιμαχος καὶ Εὐφορίων κτλ. “también Dionisos era venerado en Delfos junto con Apolo del modo siguiente: los Titanes, habiendo despedazado los miembros de Dionisos, luego de

Como ya hemos dicho, Dionisos había sido desde antiguo identificado con Osiris,²¹⁰ ambos dioses que mueren y vuelven a la vida.²¹¹

Los Coribantes y los Curetes aparecen tanto vinculados a Zeus como a Dionisos (Burkert, 2007: 164, 235 y 396). Los Coribantes, que forman el séquito de la Madre de los dioses, integran también el séquito de Dionisos (Burkert, 2007: 242 y 372). Curetes, Coribantes, Zeus, Rea y Dionisos aparecen mencionados en Eurípides, *Bacantes*:

ὦ θαλάμεια Κουρή- των ζάθεοί τε Κρήτας Διογενέτορες ἔναυλοι, ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις βυρσότονον κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες ἤϊρον·	120 125
βακχεῖαι δ' ἅμα συντόνωι κέρασαν ἠδυβόαι Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν· παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι	130
ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς, ἐς δὲ χορεύματα συνῆψαν τριετηρίδων, αἷς χαίρει Διόνυσος.	

¡Oh caverna de los Curetes y sacras salas de Creta en que nació Zeus! Allí en las cuevas los Coribantes de triple penacho inventaron para mí este redondel de tenso cuero. Y en báquica

ponerlo en el caldero se los presentaron a Apolo, que era su hermano; y él (los) puso cerca del trípode, como dicen Calímaco y Euforión” (fr. 643 Pf.).

²¹⁰ Plutarco, *De Isis y Osiris*, 13, 356A9-356B4: Βασιλεύοντα δ' Ὀσίριν Αἰγυπτίους μὲν εὐθὺς ἀπόρου βίου καὶ θηριώδους ἀπαλλάξει καρπούς τε δείξαντα καὶ νόμους θέμενον αὐτοῖς καὶ θεοὺς διδάξαντα τιμᾶν ὕστερον δὲ γῆν πᾶσαν ἡμερούμενον ἐπελθεῖν ἐλάχιστα μὲν ὄπλων δεηθέντα, πειθοῖ δὲ τοὺς πλείστους καὶ λόγῳ μετ' ὧδῆς πάσης καὶ μουσικῆς θελγομένους προσαγόμενον· ὅθεν Ἑλλησι δόξασι Διονύσω τὸν αὐτὸν εἶναι “Reinando Osiris libró en seguida a los egipcios de su existencia sin recursos y salvaje, mostrándoles los frutos e instituyendo leyes para ellos y enseñándoles a honrar a los dioses. Después atravesó toda la tierra para civilizarla, necesitando pocas veces de armas, ya que con persuasión, palabras y encantándolos además con el canto y la música los convencía.” Cf. § 2.2.3 y nn. 141 y 142.

²¹¹ Plutarco, *De Isis y Osiris*, 35, 364D12-E3: Ὅτι μὲν οὖν ὁ αὐτός ἐστι Διονύσω, τίνα μᾶλλον ἢ σὲ γινώσκειν, ὦ Κλέα, δὴ προσῆκόν ἐστιν, ἀρχιίδα μὲν οὖσαν ἐν Δελφοῖς τῶν Θυιάδω, τοῖς δ' Ὀσιριακοῖς καθωσιωμένην ἱεροῖς ἀπὸ πατρὸς καὶ μητρός; “¿a quién corresponde conocer más a que a tí, oh Clea, que él (Osiris) es el mismo que Dionisos, siendo como eres sacerdotisa de las Tíades en Delfos, consagrada por tu padre y tu madre a los Misterios de Osiris?” y 35, 364F-365A6: ὁμολογεῖ δὲ καὶ τὰ Τιτανικά καὶ Νυκτέλια τοῖς λεγομένοις Ὀσίριδος διασπασμοῖς καὶ ταῖς ἀναβιώσεσι καὶ παλιγγενεσίαις· ὁμοίως δὲ καὶ τὰ περὶ τὰς ταφάς. | Αἰγύπτιοι τε γὰρ Ὀσίριδος πολλαχῶς θήκας, ὥσπερ εἴρηται (358a 359a), δεικνύουσι, καὶ Δελφοὶ τὰ τοῦ Διονύσου λείψανα παρ' αὐτοῖς παρὰ τὸ χρηστήριον ἀποκεῖσθαι νομίζουσι, καὶ θύουσιν οἱ ὅσιοι θυσίαν ἀπόρρητον ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Απόλλωνος, ὅταν αἱ Θυιάδες ἐγείρωσι τὸν Λικνίτην “Las cosas (que se cuentan) de los Titanes y los festivos nocturnos se equiparan al desmembramiento, la vuelta a la vida y el renacer que se cuentan de Osiris. Igualmente también (se cuenta) sobre sus sepulcros. Pues los egipcios muestran, como ya se ha dicho, una gran cantidad de tumbas de Osiris, y los delfios aseguran que los restos de Dionisos se encuentran cerca de su oráculo, y los devotos hacen sacrificios en secreto en el templo de Apolo, cuando las Tíades despiertan al *Liknítēs* (epíteto de Dionisos).”

exaltación lo mezclaron al melodioso aire de las flautas frigias y lo pusieron en manos de la Madre Rea, redoble para los acompañados cánticos de las bacantes. Lo recogieron los sátiros delirantes de la diosa Madre, y lo enlazaron con los bailes bienales, en los que se regocija Dionisos (Eurípides, *Bacantes*, vv. 120-134).

El contexto es de ritos orgiásticos y donisiacos, donde se utilizan los tambores inventados por los Coribantes, y que integran los cortejos de la diosa Madre y de Dionisos. Un fragmento de Eurípides, atribuido a la tragedia perdida *Cretenses*, es similar porque posee elementos comunes (los Curetes, el monte, Rea, Dionisos). Sin embargo en este se menciona un ritual de iniciación órfico, vinculado con Dionisos Zagreo:

Φοινικογενοῦς [παῖ τῆς Τυρίας] τέκνον Εὐρώπης	
καὶ τοῦ μεγάλου Ζηνός, ἀνάσσων	
Κρήτης ἑκατομπτολιέθρου·	
ἦκω ζαθέους ναοὺς προλιπών,	
οἷς αὐθιγενῆς τμηθεῖσα δοκοῦς	5
στεγανοὺς παρέχει Χαλύβω πελέκει	
καὶ ταυροδέτῳ κόλλῃ ξυνθεῖσ'	
ἀτρεκεῖς ἄρμους κυπάρισσος.	
ἀγνὸν δὲ βίον τείνομεν ἐξ οὗ	
Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμην,	10
καὶ {μη} νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντὰς	
τάς τ' ὠμοφάγους δαΐτας τελέσας	
Μητρί τ' ὀρεῖα δᾶδας ἀνασχὼν	
μετὰ Κουρήτων	
βάκχος ἐκλήθην ὀσιωθεῖς.	15
πάλλευκα δ' ἔχων εἴματα φεύγω	
γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκας	
οὐ χριμπτόμενος, τήν τ' ἐμψύχων	
βρῶσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμαί.	

Hijo de la tiria de fenicio origen, vástago de Europa y del gran Zeus, señor de Creta de cien villas. Vengo, tras dejar los templos muy divinos a los que el ciprés nativo, cortado por la cáliba segur y unido por cola de taurina ligazón, procura vigas de cubrimiento y ensamblajes precisos. Llevamos una vida pura, desde que me convertí en iniciado de Zeus del Ida. Tras haber celebrado los truenos del noctívago Zagreo y los banquetes de carne cruda, y sostenido las antorchas de la Madre montaraz, junto a los Curetes, recibí el nombre de Baco, una vez santificado. Con vestidos totalmente albos rehúyo la generación de los mortales y los sarcófagos, sin acercarme a ellos, y me guardo de nutrirme de alimentos en los que hay ánima (Eurípides, *Cretenses*, 1-19).²¹²

Se trata de una alocución del coro, integrado por un grupo de personas relacionadas con el culto de Zeus en Creta, cuya palabra tiene valor sagrado, dirigida a Minos al principio de la tragedia (Bernabé, 2004: 263). En este pasaje se describe el ámbito donde viven: un templo

²¹² El texto y la traducción son de Bernabé (2004: 257-258).

arcaico, en un ámbito natural e incontaminado, y su concepto religioso de vida: ἀγνὸν δὲ βίον τείνομεν (“llevamos una vida pura”, v. 11). A esa forma de vida fueron introducidos por ritos de iniciación, descritos en los vv. 9-15, que incluyen ruidos de truenos (quizá producido por timbales), *omofagia* (aludida por ejemplo en *Bacantes*, v. 139: ὀμοφάγον χάριν “delicia de la carne cruda”),²¹³ antorchas en honor de la Madre montaraz (Μητρί τ' ὀρείαι, v. 13). El epíteto de la diosa sugiere un culto órfico dionisiaco en el mundo natural: los montes, las cuevas (Bernabé, 2004: 280). Por eso debe tratarse de Rea-Cibebe, madre y esposa de Zeus en la teogonía órfica, donde también aparecen los Curetes como su cortejo (Bernabé, 2004: 280-281). En los vv. 16-19 se describen los fundamentos de su vida actual, ya alcanzado el estado de “baco” (βάκχος ἐκλήθην ὀσιωθεῖς “recibí el nombre de Baco, una vez santificado”, v. 15), nombre de los iniciados en los mitos órficos que aparecen en numerosos textos de carácter órfico (Bernabé, 2004: 281-282). La “vida pura” (ἀγνὸν δὲ βίον, v. 11) consiste en usar vestimenta blanca (πάλλευκα...εἵματα, v. 16),²¹⁴ el apartamiento del nacimiento y de la muerte (γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκας, v. 17) y la prohibición de comer carne (βρῶσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμα, v. 18). Todos estos elementos se encuentran en diversas regulaciones culturales griegas, pero solamente en el ámbito órfico se darían juntas (Bernabé, 2004: 283-284). Bernabé (2004: 282-283) concluye que este pasaje describe un culto cretense, celebrado en el Ida, en honor de una familia divina en forma de tríada: Zeus, Rea-Cibebe y Dionisos Zagreo, que comporta un ritual de iniciación en el interior de la cueva, donde a la luz de las antorchas el iniciado oye ruido de truenos, asiste a luces y sombras alternativas y a la procesión de los Curetes, conmemorando el

²¹³ La *omofagia* tiene su explicación, para algunos, en la muerte de Dionisos. Así lo explica Fírmico Materno, *De errore profanarum religionum* 6.5: Cretenses ut furentis tyranni saevitiam mitigarent, festos funeris dies statuunt, et annum sacrum trieterica consecratione componunt, omnia per ordinem facientes quae puer moriens aut fecit aut passus est. vivum laniant dentibus taurum, crudeles epulas annuis commemorationibus excitantes, et per secreta silvarum clamoribus dissonis eiulantes fingunt animi furentis insaniam: “Los cretenses, para mitigar la crueldad del furioso tirano, establecen días festivos en honor del muerto y disponen un culto anual marcado cada dos años por una consagración. Hacen punto por punto todo lo que el niño (Baco) al morir hizo o sufrió. Desgarran vivo un toro con los dientes, reanimando en conmemoraciones anuales su afán por festines salvajes y emitiendo gritos disonantes en lo más escondido de los bosques simulan la locura de un ánimo enfurecido” (Trad. de Bernabé, 2004: 278).

²¹⁴ La vestimenta blanca era probablemente de lino, ya que el órfico no podía usar lana ni piel, impuros por proceder de animales. Heródoto 2.81 define esa práctica (que llevaban a cabo los egipcios) como órfica y báquica (a las que considera de origen egipcio): Οὐ μέντοι ἔξ γε τὰ ἱρὰ ἐσφάρεται εἰρίνεα οὐδὲ συγκαταθάπτεται σφι: οὐ γὰρ ὄσιον. Ὁμολογέουσι δὲ ταῦτα τοῖσι Ὀρφικοῖσι καλεομένοισι καὶ Βακχικοῖσι, ἐοῦσι δὲ αἰγυπτιοῖσι, καὶ <τοῖσι> Πυθαγορείοισι: “por consiguiente a los lugares sagrados no llevan vestimentas de lana ni se entierran con ellos, pues no está permitido por la religión. Estas cosas coinciden con las llamadas órficas y báquicas, que son en realidad egipcias, y con las pitagóricas.”

misterio sacro, y devora carne cruda, para purificarse luego, tras esa profunda experiencia mística. Señala también que no se trata de una arbitraria y mecánica combinación de cultos dispares y contradictorios tomados de distintos lugares, sino de un cuadro órfico coherente (Bernabé, 2004: 286). Posiblemente la mención de los Curetes en los vv. 52-54 del *Himno a Zeus* en el contexto de una danza misteriosa de tipo apotropaica²¹⁵ constituya también una alusión a este rito que vincula a Zeus, a Rea y a Dionisos.

Stephens (2003: 112-113) presenta el tema de verdad y mentira en el *Himno a Zeus* (planteado en relación al nacimiento de Zeus, vv. 7-8; y al ascenso de Zeus al trono, vv. 60-65) dentro del marco bicultural alejandrino: ambas marcas de ficción o mentira preceden a secciones del texto que tendrían intención de representar esferas narrativas tanto griegas como egipcias. Si esto es así, lo que constituye “verdad” o “mentira” podría diferir fundamentalmente con la perspectiva cultural de cada uno; una “mentira” griega podría contener una “verdad” egipcia y viceversa. El ejemplo que da Stephens (2003: 113) es el del dicho de que los cretenses son mentirosos porque construyeron una tumba para Zeus, que para los griegos “existe para siempre”, pero en cambio, los egipcios veneraban a Osiris precisamente porque murió, y sus numerosas tumbas en Egipto eran un rasgo notable del paisaje. Según la autora, si la poesía de Calímaco es una construcción deliberada para explorar verdades que compiten, entonces la ambigüedad sobre la relación de la poesía con la verdad podría surgir de un complejo objetivo del poeta: explorar el potencial de interacciones culturales para las cuales no existía hasta ese momento una realidad correspondiente. Como Hesíodo antes que él, Calímaco crea un nuevo “mito de emergencia” que resulte adecuado para la nueva línea real de los Ptolomeos, y con su voz poética colabora activamente en poner en orden ese nuevo mundo (Stephens, 2003: 113-114).

2.3 Saludo y petición final (vv. 91-96)

χαῖρε μέγα, Κρονίδη πανυπέρτατε, δῶτορ ἑάων,
 δῶτορ ἀπημονίης. τεὰ δ' ἔργματα τίς κεν αἰίδοι;
 οὐ γένετ', οὐκ ἔσται· τίς κεν Διὸς ἔργματ' αἰίσει;
 χαῖρε, πάτερ, χαῖρ' αὖθι· δίδου δ' ἀρετὴν τ' ἄφενός τε.
 οὔτ' ἀρετῆς ἄτερ ὄλβος ἐπίσταται ἄνδρας ἀέξειν

95

²¹⁵Véase § 2.2.2.2.2.

οὐτ' ἀρετὴ ἀφένοιο· δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον.

Salud, salud, Crónida, el más alto de todos, dador de bienes, dador de seguridad. ¿Quién podría cantar tus hazañas? No nació, ni existirá. ¿Quién cantará las hazañas de Zeus? Salud, padre, salud otra vez. Danos excelencia y riqueza. Sin excelencia la prosperidad no sabe exaltar a los hombres, ni una excelencia sin riqueza. Danos excelencia y prosperidad. (*Himno a Zeus*, vv. 91-96).

En los versos finales del *Himno* el poeta se dirige al dios para saludarlo y hacer la plegaria final. Se trata del cierre tradicional de los himnos, que al mismo tiempo enfatiza la riqueza (y excelencia) que es prerrogativa del dios otorgar, luego de asignar al dios epítetos que se vinculan con lo que se solicita en la plegaria.

πανυπέρτατε (“el más alto de todos” o “supremo”, *LSJ*: s.v.).²¹⁶ δῶτορ ἐάων “dador de bienes” (v. 91) es epíteto que se aplica a Hermes en *Odisea* 8.335; en el *Himno Homérico a Hermes* 18, v. 12; y en el *Himno Homérico a Hestia* 29, v. 8; y también a los dioses en general (θεοὶ δωτῆρες ἐάων, “dioses dadores de bienes”) en *Odisea* 8.325 y en *Teogonía*, vv. 46 y 111. ἐάων “bienes, buena fortuna” aparece en *Ilíada* 24, en la alegoría de los dos toneles en el palacio de Zeus, uno que contiene bienes, y el otro males: δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς οὐδαι / δῶρων οἷα δίδωσι κακῶν, ἕτερος δὲ ἐάων (“pues dos toneles de dones hay en el suelo de la morada de Zeus, que él reparte, (uno) de males, y otro de bienes”, *Ilíada* 24.527-528).

ἀπημονίης “seguridad, liberación de daño” es un *hápax*, modelado sobre el homérico ἀπήμων (Stephens, 2015: 70).

ἔργματα (“hechos, hazañas”, v. 92) es una variante épica de ἔργα. Stephens (2015: 70) señala que en el contexto del canto esta palabra es usada en *Nemea* 4.6 y 84. La referencia es interesante:

Ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων
 ἰατρός· αἱ δὲ σοφαί
 Μοισᾶν θύγατρεις ἀοιδαὶ θέλξαν νιν ἀπτόμεναι.
 οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
 γυῖα, τόσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος. 5
 ῥῆμα δ' ἔργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
 ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχα
 γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.
 τό μοι θέμεν Κρονίδα τε Διὶ καὶ Νεμέα
 Τιμασάρχου τε πάλα 10
 ὕμνου προκόμιον εἶη·

²¹⁶ Para un análisis de este término cf. Stephens (2015: 70).

El mejor sanador de los esfuerzos decididos es la alegría. Las sabias hijas de las Musas, las melodías, la encantaron tocándola. Y ni el agua caliente alivia tanto los miembros, como la alabanza unida con la forminge. La palabra que con la ayuda de las Gracias la lengua saca de la profundidad de la mente vive más tiempo que las obras. Que me sea posible colocar esto como prelude del himno a Zeus Crónida, a Nemea y a la lucha de Timasarco (Píndaro, *Nemea* 4.1-11)

Hacia el final de la oda, Píndaro emplea el término nuevamente:

ὁ χρυσὸς ἐψόμενος
αὐγὰς ἔδειξεν ἀπάσας, ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν
ἔργμάτων βασιλεῦσιν ἰσοδαίμονα τεύχει
φῶτα· 85

El oro trabajado muestra todos los resplandores, pero el himno de las de las acciones nobles hace al hombre igual en fortuna a los reyes (Píndaro, *Nemea* 4.82-85)

El primer pasaje trata de la alegría que provocan los cantos (hijos de las Musas) – que son como un encantamiento – en la celebración que sigue a la victoria. Esa alegría constituye “el mejor sanador” (Ἄριστος...ἰατρός, vv. 1-2) y la alabanza de los himnos también tiene un efecto más reconfortante que un baño caliente (motivo de hospitalidad). El poder curador de la música y la poesía se muestran en estos versos, ambos potestades de Apolo, y evocan los pasajes de *Odisea* 9.2-11 y *Olímpica* 1, vv. 7-17 (citados *supra* en § 2.2.5.2), en que la dicha y el canto se despliegan en el banquete.²¹⁷ A su vez la palabra que conforma los himnos “vive más tiempo que las obras” (ῥῆμα δ' ἔργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει, v. 6), porque las acciones son conocidas gracias a ella, y porque sobrevive a la muerte del elogiado. Así puede entenderse estos versos que siguen: εἰ δέ τοι /μάτρῳ μ' ἔτι Καλλικλεῖ κελεύεις / στάλαν θέμεν Παρίου λίθου λευκοτέραν “mas si me ordenas que para Calicles, tu tío materno, erija una estela más blanca que el mármol pario” (Píndaro, *Nemea* 4.80-81), como metáfora del poema que es imperecedero. El segundo pasaje ilustra el poder que tiene la poesía en el destino de los hombres, ya que los hace “iguales en fortuna a los reyes” (βασιλεῦσιν ἰσοδαίμονα, v. 84). Mediante estas alusiones textuales Calímaco sugiere la importancia de su rol como poeta al lado del rey elogiado.

La aporía que plantea el poeta sobre cantar las hazañas de Zeus (τεὰ δ' ἔργματα τίς κεν αἰδοί; /οὐ γένετ', οὐκ ἔσται· τίς κεν Διὸς ἔργματ' αἰήσει; “¿Quién podría cantar tus

²¹⁷ Para Apolo como dios sanador, de la profecía y de la música véase n. 154 en § 2.2.3.4.1.1 del capítulo sobre el *Himno a Delos*.

hazañas? No nació, ni existirá. ¿Quién cantará las hazañas de Zeus?”, vv. 92-93) – que son solamente aludidas en los vv. 3, 57, 66-67 – ha sido interpretada por Wilamowitz y otros como motivada en la juventud de Ptolomeo Filadelfo, que no tenía hazañas todavía para la época del *Himno* (Barbantani, 2011: 184). Sin embargo es posible que la intención de Calímaco sea enfatizar la grandeza del dios a quien está dirigido el *Himno*, cuya superioridad sobre los demás dioses ya había sido expresada (vv. 68-80). Podemos contrastarlo con el v. 31 del *Himno a Apolo*: τίς ἄν οὐ ῥέα Φοῖβον ἀείδοι; (“¿quién no cantaría a Apolo fácilmente?”).²¹⁸ Por otra parte la frase οὐ γένετ', οὐκ ἔσται (“no nació, ni existirá”, v. 93) se contrapone con el v. 9, dicho de Zeus (σὺ δ' οὐ θάνεις, ἔσσι γὰρ αἰεὶ “pero tú no has muerto, pues tú existes para siempre.”).

El saludo final χαῖρε, πάτερ (“salve, padre”, v. 94) coincide con el v. 15 de Arato, *Fenómenos*:

Χαῖρε, πάτερ, μέγα θαῦμα, μέγ' ἀνθρώποισιν ὄνειαρ, 15
αὐτὸς καὶ προτέρη γενεή. Χαίροιτε δὲ Μοῦσαι
μειλίχαι μάλα πᾶσαι.

Salud, padre, gran maravilla, gran provecho para los hombres, a tí y a la primera raza. Salud, Musas, tan propicias todas (Arato, *Fenómenos*, 15-17).

El saludo en Arato se da luego de que se describa el rol de Zeus en “la sucesión de las estaciones para los hombres, para que todas las cosas crezcan continuamente” (τετυγμένα... /ἀνδράσιν ὥράων, ὄφρ' ἔμπεδα πάντα φύονται). Stephens (2015: 70-71) señala que la elección del epíteto aquí podría estar vinculada con que, para Arato, Zeus es la primera causa estoica, pero también observa que en *Odisea* 18.122 y 20.199 el saludo es usado para Odiseo, con lo que podría relacionarse con un posicionamiento de Ptolomeo entre dioses y hombres.²¹⁹

Los tres versos finales (vv. 94-96) piden excelencia (ἀρετήν, v. 94; ἀρετῆς, v. 95 y ἀρετή, v. 96) y riqueza (ἄφενός, v. 94; ἀφένοιο, v. 96; ὄλβος, v. 95 y ὄλβον, v. 96) unidas, expresadas ambas ideas en un retruécano. También está presente la idea de crecimiento (ya

²¹⁸ Véase § 2.2.5.2.

²¹⁹ También puede observarse que en ambos pasajes de *Odisea*, el héroe es tomado como mendigo y saludado como huésped (χαῖρε, πάτερ ὃ ξεῖνε: γένοιτό τοι ἔς περ ὀπίσσω /ὄλβος: ἀτὰρ μὲν νῦν γε κακοῖσ' ἔχει πολέεσσι “salud, padre huésped; sé dichoso en lo sucesivo, ya que ahora te aquejan numerosos males”), lo que también podría interpretarse como un recordatorio del papel del poeta junto al rey, aunque la afirmación puede ser aventurada. Curiosamente el v. 94 del *Himno* hace dos veces el saludo (las veces que ocurre en *Odisea*): χαῖρε, πάτερ, χαῖρ' αὖθι “salud, padre, salud **otra vez**”.

había sido utilizado en el v. 55: *καλὰ μὲν ἠέξεν*, en relación con el crecimiento de Zeus) en *ἀέξειν* “incrementar, exaltar” (v. 95). El *τόπος* de la riqueza (que remite al v. 84: *ἐν δὲ ῥυφενίην ἔβαλές σφισιν, ἐν δ' ἄλλης ὄλβον* “en ellos pusiste la abundancia, y la felicidad en gran cantidad”) y excelencia unidas es también un concepto que aparece en Teognis (en un pasaje donde también se usa el término *ἔργματα*):

Σοὶ δ' ἐγὼ εὖ φρονέων ὑποθήσομαι, οἷά περ αὐτός,
 Κύρν', ἀπὸ τῶν ἀγαθῶν παῖς ἔτ' ἐὼν ἔμαθον·
 πέπνυσο, μηδ' αἰσχροῖσιν ἐπ' ἔργμασι μηδ' ἀδίκουσιν
 τιμὰς μηδ' ἀρετὰς ἔλκεο μηδ' ἄφενος. 30

Ya que soy tu buen amigo te aconsejaré aquello que yo mismo, Cirno, siendo aún un niño aprendí de hombres nobles. Sé sensato, y no arrastres honores ni éxitos ni riqueza mediante acciones deshonorosas ni injustas (Teognis, *Elegías* 1.27-30)

y en Píndaro:

Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής,
 ὅταν τις ἀρετᾶ κεκραμένον καθαρᾶ
 βροτήσιος ἀνὴρ πότμου παραδόντος αὐτὸν ἀνάγη
 πολύφιλον ἐπέταν. 5
 ὦ θεόμορ' Ἀρκεσίλα,
 σύ τοί νιν κλυτᾶς
 αἰῶνος ἀκρᾶν βαθμίδων ἄπο
 σὺν εὐδοξίᾳ μετανίσειαι
 ἕκατι χρυσαρμάτου Κάστορος·
 εὐδίαν ὃς μετὰ χειμέριον ὄμβρον τεάν 10
 καταθύσσει μάκαιραν ἐστίαν.
 σοφοὶ δέ τοι κάλλιον
 φέροντι καὶ τὰν θεόσδοτον δύναμιν.
 σὲ δ' ἐρχόμενον ἐν δίκᾳ πολὺς ὄλβος ἀμφινέμεται·
 τὸ μὲν, ὅτι βασιλεύς 15
 ἐσσί· μεγαλᾶν πολιῶν
 ἔχει συγγενῆς
 ὀφθαλμὸς αἰδοιότατον γέρας
 τεῶ τοῦτο μειγνύμενον φρενί·

La riqueza es poderosa, cuando un varón mortal por concesión del destino, mezclada con excelencia pura la consigue como acompañante, querida por muchos. ¡Oh Arcesilao, bendecido por los dioses, tú desde el extremo del umbral de tu ilustre existencia la consigues con honor por obra de Cástor de áureo carro! Él, tras la lluvia invernal derrama bonanza sobre tu hogar bienaventurado. Ciertamente los sabios sobrellevan mejor el poder dado por los dioses. Abundante prosperidad te envuelve cuando caminas en la justicia. En primer lugar porque eres rey. El brillo de tu origen tiene el don más venerable de grandes ciudades, unido a tu inteligencia (Píndaro, *Pítica* 5.1-19)

El *tópos* de la riqueza unida a la excelencia tiene su origen sobre todo en la descripción hesiódica de la ciudad gobernada por hombres justos que describe Hesíodo en *Trabajos y días*, vv. 225-237.²²⁰

En las monarquías helenísticas, las riquezas se usaban para manifestar la munificencia del rey, o εὐεργεσία hacia sus súbditos y, por supuesto, hacia sus amigos. Barbantani (2011: 189) señala que es por eso que el poeta pide dos veces al dios (vv. 94 y 96), en la persona del rey, virtud y prosperidad. Según ella, el significado subyacente a la última parte del *Himno* es clara: así como Ptolomeo destaca entre los reyes (vv. 85-90), amados de Zeus (a quienes el dios otorga presentes y prerrogativas y protege, vv. 81-84), de la misma manera Calímaco sobresale entre los poetas, y por eso es el único capaz de loar apropiadamente al rey de los dioses y a su propio soberano (Barbantani, 2011: 189).

3. Ocasión

El *Himno a Zeus* es por lo general considerado el primero de los *Himnos* en ser compuesto. Habitualmente es interpretado como una celebración del ascenso al poder de Filadelfo como corregente con su padre, Ptolomeo I Lago (llamado también *Sotér*), en el día 12 de *Dystrus* en 285 a.C. (15 o 16 de diciembre),²²¹ y continuó como único gobernante desde 283/2 hasta su muerte en 246 a.C. Esos eventos coincidieron con la *Basíleia*, un festival alejandrino (de origen macedónico) en honor de Zeus *Basileús* que se celebraba cada año. El comienzo del *Himno*, que se refiere a las libaciones (v. 1), sugiere el contexto de un simposio, que tradicionalmente se abría con tres libaciones: una a Zeus Olímpico, otra a los Héroes, y la tercera a Zeus *Sotér*.

El *Himno* no nombra explícitamente a “nuestro gobernante” (ἡμετέρῳ μεδέοντι, v. 86), por lo que la cuestión de su identidad ha sido largamente debatida. Ptolomeo Filadelfo (hijo de la segunda esposa de Ptolomeo I, Berenice I) fue elevado a corregente a pesar de ser el menor de varios hermanos (hijos de la primera esposa, Eurídice). Al insertar el mito del ascenso de Zeus al trono (vv. 55-62), Calímaco rechaza la tradición homérica de la división del poder del universo por sorteo, lo que parece una referencia intencionada a la posición de

²²⁰ Citado en § 2.2.5.2.

²²¹ Esa es la postura sostenida sobre todo por Clauss (1986), quien hace una enumeración de críticos anteriores que adhieren a esa opinión. Cf. Clauss (1986: 155-156, n. 1).

Filadelfo, y las relaciones amigables entre los medio hermanos que no duraron mucho más luego de la muerte de *Sotér* (Stephens, 2003: 78). Como, según Justino *Epítome* 13.4.10, Ptolomeo I recibió Egipto por sorteo, esta circunstancia podría establecer un lazo entre Zeus y Ptolomeo *Sotér* (Vamvouri Ruffy, 2004: 109, n. 8).²²² Clauss (1986: 158) argumenta que el poema fue escrito para Filadelfo en el momento en que se convirtió en corregente con su padre, *Sotér*, un evento que coincidió con el cumpleaños de Filadelfo así como con el festival de Zeus *Basileús*. Clauss (1986: 158-159) alega como evidencia en favor de esta posición: (1) una inscripción agonística datada en el décimooctavo año del reinado de Filadelfo, que provee evidencia de que Filadelfo celebraba su cumpleaños para coincidir con la *Basíleia*;²²³ (2) es probable que Filadelfo fuera coronado como corregente con su padre en la ocasión de esta celebración compartida en 284 a.C., aunque después de que Ptolomeo Filadelfo se convirtió en gobernante único en 282 a.C., el aniversario de su coronación era celebrado unas dos semanas después que la *Basíleia*. Si el poema fue escrito para la celebración combinada de la *Basíleia* y el cumpleaños real, al momento de la coronación o poco después, entonces los tópicos de Zeus, su nacimiento, y su ascensión al trono habrían sido especialmente adecuados.

Según Clauss (1986: 159-160 y n. 15) durante la *Basíleia* los celebrantes probablemente habrían vertido numerosas libaciones en diversos eventos, y no hay ninguna indicación clara en el *Himno* de su contexto exacto religioso o social, aunque también postula la posibilidad de que la libación solo fuera un escenario ficticio, y de que el poeta presentara el *Himno* en una competición musical del festival. Clauss (1986: 159 y n. 13) hace un inventario de las distintas interpretaciones del *Himno*: 1) como un himno real interpretado en el contexto de un festival religioso en honor de Zeus; 2) como un himno introductorio a uno de los muchos festivales religiosos establecidos por Filadelfo; 3) como una producción

²²² Sin embargo la identificación con Ptolomeo I tiene sus sostenedores, como Carrière (1969). También ha habido intentos de identificarlo con Magas, rey de Cirene, como Meillier (1979: 61-78) y Laronde (1987: 366). Clauss (1986: 156, n. 3) expone los argumentos de Carrière y de Meillier para sus posiciones.

²²³ Βασιλεῖ Πτολεμαίωι Σωτήρων Ἡράκλειτος Λεπτίνου Ἀλεξανδρεὺς / ἀγωνοθετήσας καὶ πρῶτος ἄθλα προθεῖς χαλκῶματα, / ἔτους ὀκτωκαίδεκάτου Δύστρου δωδεκάτη γενεθλίῳς / Βασίλεια τιθέντος Ἀμαδόκου, τὴν ἀναγραφὴν τῶν νικόντων. “Al rey Ptolomeo (hijo) de los Salvadores el alejandrino Heráclito (hijo) de Leptino tras presidir como el primero las competiciones e instituir como premios objetos de bronce, durante el año décimooctavo en el día 12 de *Dystro*, habiendo instituido Amadacos (la competición de) las Basileia para los cumpleaños, (realiza) el registro de los vencedores.” (Heráclito es quien realiza la inscripción para el rey). Publicada por L. Koenen, *Eine agonistische Inschrift aus Ägypten und frühptolemäische Königsfeste*, Meisenheim-am-Glam, 1977.

agonística; 4) como un himno cantado en un simposio integrado por una reunión de eruditos que no formaba parte de un festival religioso; y 5) como un himno de coronación escrito para la ascensión de Filadelfo al trono.²²⁴

Hopkinson (1984b: 146 y n. 43) cree que probablemente es un error intentar identificar eventos históricos particulares en la narración del *Himno*. Fantuzzi (2011: 444-445) señala algo parecido cuando observa que, aunque para la recepción contemporánea “nuestro gobernante” (ἡμετέρῳ μεδέοντι, v. 86) necesariamente habría sido comprendido como cualquiera que estuviera en el trono en el momento de circulación del poema, dejando que el rey anónimo coincidiera con una amplia propaganda de la nueva ideología de la monarquía divinizada. El pasaje tiene como propósito una justificación general del poder del monarca, pero también una consideración más específica sobre el poder de Zeus es construida al final en tal forma que podría adaptarse a Ptolomeo I o a Ptolomeo II. Aunque el paralelismo permanece implícito, quienquiera que fuera “nuestro rey” fue grandemente favorecido en el reparto de su reino, tal como Zeus – y este podría ser Ptolomeo I o Ptolomeo II. Si el rey aludido era Ptolomeo *Sotér*, Calímaco se refería a la división del imperio de Alejandro entre sus Diádocos; si este rey era Ptolomeo Filadelfo, la comparación con Zeus y sus hermanos mayores era aún más adecuada, ya que Filadelfo se convirtió en sucesor al trono a pesar del hecho de que era el más joven de los hijos de *Sotér* (Fantuzzi, 2011: 445). Esta ambigüedad contribuye a la construcción de una dimensión universal del poema. Petrovic (2016: 166-167), por su parte, señala que, aunque el *Himno* haya sido compuesto para la ascensión al poder de Ptolomeo, no es difícil imaginar la *re-performance* de este y otros *Himnos* de Calímaco en los simposios reales en Alejandría luego de esos eventos, como una conmemoración y un recordatorio de las hazañas gloriosas del rey.²²⁵

²²⁴ Para los críticos que suscriben cada posición, véase Clauss (1986: 159, n. 13).

²²⁵ También observa que la razón más lógica para componer los *Himnos* era que hubiera una ocasión específica para su *performance* (Petrovic, 2016: 165).

4. Conclusión

El *Himno a Zeus* ha sido interpretado por algunos como una alabanza a Ptolomeo, en la que el dios representa al soberano.²²⁶ Otros no adoptan una postura tan extrema.²²⁷ Stephens (2003) y (2015) considera que hay una progresiva humanización del dios para acercarlo al estatus del monarca. La mención de la tumba cretense de Zeus, aunque rechazada en el poema (vv. 8-9), y la devolución del dios a Creta desde Arcadia, son para Stephens (2003: 106 y n. 93) una evocación del Zeus cretense, dios mortal de origen oriental, adorado en cuevas en ritos de fertilidad, en fecha posterior asimilado al menos en parte a Zeus Olímpico, y considera por lo tanto que muchos de los detalles que Calímaco incluye en la sección cretense (como Adrastea y los Coribantes) pertenecen a ese espíritu de la vegetación más que al dios olímpico, además de que el poeta parece estar racionalizando su material,²²⁸ al hacer del *ómphalos* un cordón umbilical, de Amaltea solamente una cabra, de las abejas simplemente abejas, y de los Curetes, simples cuidadores de bebés, con su nombre unido etimológicamente al comportamiento infantil de Zeus (κουρίζοντος, v. 54); las Melias, lejos de su origen en el mito hesiódico, estarían lúdicamente ligadas a la crianza del dios, y la insistencia de Calímaco sobre la rapidez con la que Zeus tuvo una barba posiblemente intente llamar la atención al hecho de que Zeus cretense, como Dionisos, estaba representado como un joven sin barba (Stephens, 2003: 106-107). De esta forma el poeta sentaría las bases para la vinculación del dios y el soberano (Stephens, 2015: 64):

Callimachus locates Zeus's birth in an originary Greek landscape that betrays an uncanny resemblance to the Nile, but as the newborn approaches Egypt via Crete, he becomes progressively more human until, at the end of the poem, elements of his discrete identity pass over to Ptolemy (Stephens, 2003: 113).

²²⁶ Stephens (2003: 78) señala que eruditos como A. Rostagni (*Poeti alessandrini*, 1963: 59) y B. Gentili (*Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, 1988: 171) vieron una identificación implícita de Zeus y Ptolomeo y pensaron que el poema, como el *Idilio* 17 de Teócrito, era en realidad un encomio del gobernante actual.

²²⁷ Como Bulloch (*Greek Religion*, 1985: 552), citado por Stephens: "But next to the Childhood of Zeus the King the poet places, by means of an apparent 'example', Ptolemy Philadelphus, and the poem turns into a hymn to the poet's own patron, subtly constructed to please without suggesting any actual identification of the god and Ptolemy (though a Ptolemy eager for flattery may have assumed this to be implied)."

²²⁸ Para las interpretaciones racionalizantes del mito y el *Himno a Zeus*, cf. Kirichenko (2012: 188-200). Como ya hemos dicho (ver § 2.2.2.2.1) la figura del Zeus cretense es un constructo moderno que aún es sostenido por parte de la crítica.

Sin embargo, a lo largo de este trabajo hemos observado que el *Himno* despliega amplios ecos rituales y cultuales, apuntando a una universalización de la figura del dios celebrado. La posibilidad de ubicar el nacimiento y otros eventos en varios lugares distintos, todos ellos tradicionalmente unidos al culto de la deidad, también se orienta en ese sentido. Pero además eso está vinculado especialmente a su naturaleza, “el único dios que podía llegar a ser un dios del universo que lo abarcara todo”, motivo por el cual era el único de los dioses a quien los trágicos no presentaban en escena (Burkert, 2007: 178). Es rey y el más fuerte de los dioses, inmensamente superior a todos los demás, pero además es por encima de todo el dios de todos los griegos, *Panhellénios*, como la poesía que Calímaco compone.

Calímaco construye un poema que es una teogonía, y por eso su principal modelo es Hesíodo. Kirichenko (2012: 181) señala que desde cierto punto de vista los poemas de Hesíodo pueden ser leídos como un *Himno a Zeus* continuo; y que el *Himno* de Calímaco se hace eco de la progresión general de los dos poemas hesiódicos desde el mundo antes de Zeus, a través de su nacimiento y llegada al poder (*Teogonía*), a su rol como el principal garante de justicia que regula la relación entre reyes y súbditos (*Trabajos y días*). En efecto, la primera parte del *Himno a Zeus* trata del nacimiento y crecimiento del dios; la segunda, a partir de su llegada al poder, de sus atributos reales y de su estrecha relación con los reyes humanos, y entre ellos, de “nuestro soberano”, quien es testimonio de la providencia divina. Como señala Vernant (1983: 87) las teogonías y cosmogonías griegas comprenden relatos de génesis que explican la aparición progresiva de un mundo ordenado. Pero son, también y ante todo, otra cosa: mitos de soberanía. Exaltan el poder de un dios que reina sobre todo el universo y hablan de su nacimiento, sus luchas, su triunfo. “En todos los dominios – natural, social y ritual – el orden es el producto de esa victoria del dios soberano...La *Teogonía* de Hesíodo se presenta así como un himno a la gloria de Zeus rey” (Vernant, 1983: 87). La victoria de Zeus sobre los Titanes, y sobre Tifón después, es una creación del mundo y un restablecimiento del cosmos. Derrotados los Titanes y fulminado Tifón, Zeus recibe la soberanía a pedido de los dioses y reparte las cargas y honores entre los inmortales. En las teogonías griegas como en las orientales, los temas de génesis quedan integrados en una vasta epopeya real por la dominación del mundo. El establecimiento de un poder soberano y la fundación del orden aparecen como el trofeo de una misma lucha (Vernant, 1983: 89). En Babilonia cada Año Nuevo se cantaba el poema babilónico de la

creación, el *Enuma Elis*. Se creía que el mundo retornaba a su punto de partida y que el orden volvía a cuestionarse. En el curso de la fiesta el rey reproducía mímicamente un combate ritual contra un dragón, y repetía así la hazaña de Marduk contra Tiamat en el origen del mundo. La prueba y victoria reales confirmaban el poder de soberanía del monarca y tenían el valor de una nueva creación del orden cósmico: “Por la virtud religiosa del rey, la organización del universo, tras un período de crisis se veía renovada y asegurada para un nuevo ciclo temporal” (Vernant, 1983: 90). La dimensión sagrada del rey hacía que este interviniera también en los fenómenos naturales: el ordenamiento del espacio, la creación del tiempo, la regulación del ciclo atmosférico. El orden, en todas sus formas y en todos sus dominios, queda bajo la dependencia del soberano. Tanto en Grecia como en Oriente la concepción original de la soberanía pone bajo la dependencia del rey el orden de las estaciones, los fenómenos atmosféricos y la fecundidad de la tierra, de los ganados y las mujeres. En Grecia, tras el hundimiento de la monarquía micénica, la función religiosa del rey es casi olvidada y de los antiguos ritos reales quedan vestigios cuyo sentido se ha perdido (Vernant, 1983: 93).

Con el advenimiento de las monarquías helenísticas, con su esencial componente oriental, el rey vuelve a tener un carácter sagrado y una función religiosa de sostenedor del cosmos. Eso es especialmente cierto en el caso del faraón, el rey de Egipto, la encarnación de Horus, cuya misión sempiterna era la lucha contra el caos. En ese marco creo más plausible que el *Himno a Zeus*, cruzado por numerosas y complejas referencias al poder ilimitado del dios y a sus múltiples dimensiones rituales y culturales (dios de fertilidad, ctónico, celestial, monárquico, de justicia y de orden social) no se trata de la humanización del dios, sino de la divinización del soberano, sancionada por la providencia del más poderoso de los dioses. Calímaco se instala en la tradición hesiódica componiendo una nueva teogonía, compleja y multidimensional, que recoge las múltiples facetas del dios y expone su dimensión universal. A la luz de la grandeza del padre de los dioses instala la figura del soberano, que se destaca sobre todos los demás gobernantes como exponente de las virtudes que el dios mismo otorga. El nuevo mundo greco-egipcio recibe el poema teogónico que lo ordena y le da sentido, de la mano del poeta cuya función primordial es ensalzar el cosmos y complacer al rey que hace posible su canto, como las Musas en la morada de Zeus.

Conclusión general

El análisis de los *Himnos* 3, 4 y 1 que efectuamos en los sucesivos capítulos nos revelan una poesía calimaquea estrechamente conectada con su tiempo. El *Himno a Ártemis* muestra la dimensión de la diosa como diosa de ciudad, ignorada casi totalmente por la literatura griega anterior, pero presente desde antiguo en el culto, sobre todo en Asia Menor. En el período helenístico adquieren importancia central las ciudades del oriente del Mediterráneo, y Ártemis, como gran diosa de las ciudades asiáticas, también es emplazada en el centro. El *Himno* comienza como una interpretación de los orígenes del culto de Ártemis, y expone su desarrollo hacia la importantísima dimensión cultural y religiosa que había alcanzado en la época helenística. La última parte del *Himno* incluye los distintos lugares de culto de Ártemis, diseminados por todo el mundo helénico, con énfasis especial en Éfeso, el gran centro cultural de la diosa, y de esta forma Calímaco incorpora a la imagen literaria de la divinidad su aspecto contemporáneo de diosa protectora y principal en numerosas ciudades griegas desde Occidente al Cercano Oriente. En el cuadro abarcador de Ártemis, que en el *Himno* se desplaza por todo el mundo conocido adquiriendo sus distintos atributos, ella también adopta una perspectiva marcadamente panhelénica. De esta forma el poeta renueva y corrige la representación literaria de la diosa para adecuarla a la realidad religiosa de su tiempo: la presentación de Ártemis en forma panhelénica, con sus santuarios existentes en todo el mundo griego, contribuye a mostrarla en la forma cosmopolita que presenta en el culto en el siglo III a.C., y a la vez inserta al receptor del poema, habitante de Alejandría, dentro del ancho universo griego, en forma sincrónica y diacrónica, con lo que se adecua a la política cultural y religiosa de los Ptolomeos, que aspiran al mantenimiento de la identidad helénica en Egipto.

La idea de la celebración atraviesa toda la composición en el complejo *Himno a Delos*, y se entreteje con las imágenes del círculo, el canto y la danza, corolarios de la derrota atemporal del caos y el establecimiento del cosmos que se producen con el nacimiento de Apolo. El *Himno* recoge todos los cantos que lo han precedido, amplificándolos y multiplicándolos en todas las direcciones, y convierte la multitud de cantos que giran en torno a ella en un vasto coro infinito que rodea a la isla. De esta forma exalta su posición de centro de culto, religioso y político en un ámbito universal, donde el soberano cuyos

dominios se extienden por todo el mundo conocido es proclamado por el mismo Apolo, que lo considera su igual en su lucha contra el caos. Simultáneamente presenta un universo cuyas fronteras se han extendido y que tiene un nuevo centro, cercano al territorio donde Ptolomeo ejerce su poder como una nueva divinidad y venera por siempre al dios de quien es aliado. En el origen del canto infinito que comprende a todos los demás y como hacedor de la celebración de la divinidad, del cosmos y del soberano está el poeta, que se instala en la tradición poética coronada por su canto.

Finalmente el *Himno a Zeus* se revela como una teogonía cuyo modelo principal es Hesíodo. La primera parte del poema cuenta la trayectoria del dios desde su nacimiento hasta su llegada al poder (*Teogonía*), mientras que la segunda señala su rol como protector particular de los reyes y como el principal garante de justicia en la relación entre reyes y súbditos (*Trabajos y días*). En ese trayecto el *Himno* despliega ecos rituales y culturales de la más amplia procedencia, y juega con la posibilidad de ubicar el nacimiento y otros eventos significativos en la vida del dios en varios lugares distintos, tradicionalmente vinculados con el culto de Zeus. De esta forma establece una estrategia que apunta a la universalización del dios que celebra, lo cual está de acuerdo con su esencia, ya que es la única deidad capaz de ser universal y abarcadora de todo. Es el rey de los dioses, inmensamente superior a todos ellos, y además no solo el dios de todos los griegos, *Panhellénios*, sino también una divinidad universal, de poder ilimitado y múltiples dimensiones religiosas y culturales (dios de fertilidad, ctónico, celestial, monárquico, de justicia y de orden social). Como tal, y como protector especial de los reyes, cuyo buen gobierno tiene una relación directa con la prosperidad de su reino, tiene una vinculación particular con la figura de “nuestro gobernante”. Calímaco se instala en la tradición hesiódica con un *Himno* que recoge los múltiples aspectos del padre de los dioses y su carácter universal. En el cuadro que traza de su grandeza instala la figura del soberano, que supera a todos los demás gobernantes como exponente de las virtudes que el dios mismo otorga. De esta manera el poeta ensalza al rey del cosmos y al gobernante del nuevo mundo greco-egipcio, quien hace posible su canto.

La maravillosa complejidad poética de los *Himnos*, no obstante, no son, en mi opinión, obstáculo para su *performance*. Además de reflejar muchas tendencias religiosas contemporáneas – lo que implica que muchas veces sean tomados como evidencia

arqueológica e histórica de distintos cultos y ritos, aunque paradójicamente se les niega toda religiosidad, por la calidad literaria que exhiben —, no hay evidencia que demuestre que no han sido concebidos como textos de representación, y sí presentan marcas que podemos interpretar como de *performance*. Diversos contextos performativos han sido sugeridos para los *Himnos*, inclusive los llamados “diegéticos”, que aquí analizamos. Una celebración en honor de Ártemis en Éfeso, para el *Himno a Ártemis* (ver § 2.5 de ese capítulo); una festividad en Delos (*Delia-Apollonia* o *Ptolemaia delia*) para el *Himno a Delos* (véase § 3 del capítulo correspondiente); y la *Basíleia* en Alejandría en 285 a.C. para el *Himno a Zeus* (ver § 3 de ese capítulo). La poesía de Calímaco, sin embargo, es una poesía que se construye a sí misma para trascender un momento específico de *performance*, incorporando elementos de más de una procedencia y de más de una *performance* ritual: un poema que se construye a sí mismo para ser relevante para más de una recepción al mismo tiempo, por lo que no necesita funcionar solamente dentro de una localidad particular (Stephens & Acosta-Hughes, 2012: 147).

Los tres *Himnos* son una muestra de la poética de Calímaco, diseñada como un complejo diálogo intertextual con sus predecesores, pero no, como señala acertadamente Stephens (2003: 76-77), como ornamento o despliegue erudito, sino como un elemento que tiene el potencial de alterar los significados aparentes del texto, además de la capacidad de explotar saltos radicales entre pasado, presente y futuro, y entre lugares geográficamente cercanos o distantes, tópicos tradicionales mitológicos y detalles excéntricos. Al mismo tiempo en ellos Egipto y los motivos egipcios funcionan como subtextos que coexisten con lo griego y lo complementan, por lo que estos poemas aparecen como emblema de la cultura alejandrina y ptolemaica, donde confluyen lo helénico y lo egipcio, una cultura cosmopolita y universal, como los dioses a los que canta Calímaco en sus *Himnos*.

Referencias bibliográficas

Abreviaturas

D-K: Diels, H. (1951-1952), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, rev. W. Kranz, 6th ed. Berlin, Weidmannsche buchhandlung.

FGrHist: Jacoby, F. (1923-58), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin & Leiden, Weidmann.

FHG: Müller, K. (1841-1870), *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Paris, Didot.

IC: Guarducci, Margarita (ed.) (1935-1950), *Inscriptiones creticae*, Roma, La Libreria dello Stato.

IG: *Inscriptiones Graecae* (1929), Ed. Hiller, Berlin, Akademie der Wissenschaften.

LSAM: Sokolowski, Franciszek (1955), *Lois sacrées de l'Asie Mineure*, Paris, Éditions E. de Boccard.

LSCGS: Sokolowski, Franciszek (1962), *Lois sacrées des cités grecques. Supplément*, Paris, Éditions E. de Boccard.

LSCG: Sokolowski, Franciszek (1969), *Lois sacrées des cités grecques*, Paris, Éditions E. de Boccard.

LSJ: Liddell, H. G. *et al.* (1996), *A Greek-English Lexicon, with a Revised Supplement*, 9th edn., Oxford, Clarendon Press.

M-W: Merkelbach, R. & West, M. L. (1990), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford, Oxford University Press.

Pf.: Pfeiffer, Rudolf (ed.) (1953), *Callimachus*, vol. 2: *Hymni et Epigramata*, Oxford, Oxford University Press.

PMG: Page, D. L. (1965), *Poetae melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press.

SGO: Merkelbach, R. & Stauber, J. (eds.) (1998), *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, Bde. 6. Stuttgart- Leipzig, B. G. Teubner.

SIG: Dittenberger, W. (1915-24), *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, Leipzig, Hirzel.

SLG: Page, Denys (ed.) (1974), *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, Clarendon Press.

Sn.-M.: Snell, B. & Maehler, H. (1974-75), *Pindarus*, 2 vols, Leipzig.

Ediciones y fuentes

Allen, Thomas W. (ed.) (1912), *Homeri Opera. Tomus V Hymnos Cyclum. Fragmenta Margites. Batracomyomachiam. Vitas continens*, Oxford, Oxford University Press.

Allen, Thomas W. (ed.) (1917), *Homeri Opera. Tomus III et Tomus IV Odysseae Libros I-XII et Libros XIII – XXIV*, Oxford, Oxford University Press.

Bowra, C. M. (ed.) (1935), *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Oxford, Oxford University Press.

Faulkner, Andrew (2008), *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford, Oxford University Press.

Kern, Otto (1922), *Orphicorum fragmenta*, Berlin: Weidmann.

Liñares, Lucía (trad. bilingüe) (2006), *Teogonía. Trabajos y días*, Buenos Aires, Losada.

Liñares, Lucía e Ingberg, Pablo (trad. bilingüe) (2007), *Pseudo Homero. Himnos Homéricos. Batracomiomaquia*, Buenos Aires, Losada.

Maas, Ernestus (1892) *Aratea*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

Maehler, Herwig (ed.) (2003), *Bacchylides. Carmina cum Fragmentis*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, München und Leipzig.

Munro, David et Allen, Thomas (eds.) (1920), *Homeri Opera. Tomus I et II Iliadis Libros I – XII et Libros XIII – XXIV*, Oxford, Oxford University Press.

Page, D. L. (ed.) (1968), *Lyrical Graeca Selecta*, Oxford, Oxford University Press.

Pfeiffer, Rudolf (ed.) (1953), *Callimachus, vol. 2: Hymni et Epigramata*, Oxford, Oxford University Press.

Rodríguez Adrados, Francisco (ed. y trad.) (1956), *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*, vol. 1, Barcelona, Alma Mater.

Vianello de Cordova, Paola (trad. bilingüe) (1986), *Hesíodo. Teogonía*, México, UNAM.

West, M. L. (1980), *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*, Oxford, Oxford University Press.

Bibliografía citada

Acosta-Hughes, Benjamin & Stephens, Susan (2012), *Callimachus in Context. From Plato to the Augustean Poets*, Cambridge, Cambridge University Press.

Albert, Winfried (1988), *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Frankfurt am Main, Athenäum.

Alonge, Mark C. (2005), “The Palaikastro Hymn and the Modern Myth of the Cretan Zeus” en *Stanford Working Papers in Classics*, December 2005; [en línea]. Consultado 07/01/2017 en <https://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/alonge/120512.pdf>.

Alonge, Mark 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).

Arroyo de la Fuente, Ma. Amparo (1999), “Isis y Serapis, legitimadores de la realeza en época ptolemaica”, *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 9, 157-174.

Bacchielli, Lidiano (1990), “I ‘luoghi’ della celebrazione politica e religiosa a Cirene nella poesia di Pindaro e Callimaco”, en B. Gentili (ed.), *Cirene. Storia, mito letteratura. Atti del convegno della S.I.S.A.C., Urbino 3 Iuglio 1988*, 5-34.

Baglioni, Igor (2015), “Dal suono del χάος all’armonia del κόσμος. Osservazioni sulla dimensione sonora delle entità mitiche primordiali. Dal lamento delle Gorgones al canto delle Muse” en I. Baglioni (ed.), *Ascoltare gli Dèi / Divos Audire. Costruzione e Percezione della Dimensione Sonora nelle Religioni del Mediterraneo Antico (Vol 2: L’Antichità Classica e Cristiana)*, Roma, Quasar, pp. 13-21.

Bagnall, Roger S. (1976), *The Administration of the Ptolemaic Possessions Outside Egypt: With 3 Maps*, Leiden, Brill.

Barbantani, Silvia (2001), Φάτις νικηφόρος. *Frammenti di elegia encomiastica nell’età delle guerre galatiche: Supplementum Hellenisticum 958, 969*, Milano, Vita e Pensiero.

Barbantani, Silvia (2011), “Callimachus on Kings and Kingship” en B. Acosta-Hughes, L. Lehnus & S. Stephens (eds.), *Brill’s Companion to Callimachus*, Leiden, Brill, pp. 178-200.

Bernabé, Alberto (2003), “Autour du mythe orphique sur Dionysos et les Titans. Quelques notes critiques” en Acorinti, D. & Chuvin P. (eds.), *Des géants à Dionysos. Mélanges de*

mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian, Alessandria, Edizioni dell' Orso, pp. 25-39.

Bernabé, Alberto (2004), "Un fragmento de *Los cretenses* de Eurípides en López Férez, J. A. (ed.), *La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 257-286.

Bernabé, Alberto (2010), "The Gods in Later Orphism" en Bremmer, J. N. & Erskine, A. (eds.), *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 422-441.

Billot, Marie-Françoise (1997-1998), "Sanctuaires et cultes d' Athéna à Argos", *Opuscula Atheniensi* 22-23, 7-52.

Bing, Peter (1986), "Two Conjectures in Callimachus' *Hymn to Delos* v. 178 and 205", *Hermes*, 114, 121-124.

Bing, Peter (1988), *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Hypomnemata 90, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Bing, Peter (1993), "Impersonation of Voice in Callimachus' *Hymn to Apollo*," *Transactions of the American Philological Association*, 123, 181-198.

Bing, Peter & Uhrmeister, Volker (1994), "The Unity of Callimachus' *Hymn to Artemis*", *The Journal of Hellenic Studies*, 114, 19-34.

Bing, Peter (1995), "Callimachus and the Hymn to Demeter", *SyllClass* 6, 29-42.

Bornmann, Fritz (1968), *Callimachi Hymnus in Dianam*, Florencia, La Nuova Italia.

Bremer, Jan M. (1981), "Greek Hymns", en Versnel, H. S. (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, Brill, pp. 193-215.

Bremmer, Jan N. (1994), *Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press.

Brioso Sánchez, Máximo (1988), "Técnica y función de un tipo de relato en los *Himnos Homéricos* y en los *Himnos* de Calímaco", *Philologia Hispalensis*, III.I, 111-121.

Brulé, Pierre (2012), "Maître du *ganos*, le Zeus de Palaikastro est un Zeus comme les autres" en R. Bouchon, P. Brillet-Dubois y N. Le Meur-Weissman (eds.), *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, pp. 253-268.

Bruneau, Philippe (1970), *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris, E. De Boccard.

- Bruss, John Steffen (2004), "Lessons from Ceos: Written and Spoken Word in Callimachus", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus II. Hellenistica Groningana 7*, Groningen, Peeters Publishers, pp. 49-70.
- Bulloch, A. W. (1977), "Callimachus' Erysichthon, Homer and Apollonius Rhodius", *The American Journal of Philology*, 98, 2, 97-123.
- Bulloch, A. W. (1984), "The Future of a Hellenistic Illusion. Some Observations on Callimachus and Religion", *Museum Helveticum* 41, 1984, 209-30.
- Bulloch, A. W. (1985), *Callimachus: The Fifth Hymn. Edited with Introduction and Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burkert, Walter (1983), *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley, University of California Press.
- Burkert, Walter (1985), *Greek Religion*, Cambridge, Harvard University Press.
- Burkert, Walter (2007), *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada Editores.
- Burnett, Anne Pippin (1985), *The Art from Bacchylides*, Cambridge, Harvard University Press.
- Burnett, Anne Pippin (2005), *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*, Oxford, Oxford University Press.
- Buzón, Rodolfo P. y Torres, Daniel A. (2017), "Dos himnos epigráficos: cuestiones de culto y performatividad" en Torres, D. (ed.), *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 165-207.
- Cahen, Émile (1929), *Callimaque et son oeuvre poétique*, Paris, E. de Boccard.
- Cairns, Douglas (2005), "Myth and the Polis in Bacchylides' *Eleventh Ode*", *Journal of Hellenic Studies* 125, 35-50.
- Calame, Claude (1993), "Legendary Narration and Poetic Procedure in Callimachus' *Hymn to Apollo*", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus. Hellenistica Groningana I*, Groningen, John Benjamins Pub. Co, pp. 37-55.
- Calame, Claude (2001), *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role and Social Functions*, Lanham MD, Rowman & Littlefield Publishers.
- Cameron, Alan (1995), *Callimachus and his Critics*, Princeton, Princeton University Press.

- Carrière, J. (1969), “Philadelphie ou Sôtèr? A propos d’un Hymne de Callimaque”, *Studi classici e orientali* 11, 85-93.
- Cassin, E. (1987), “Érysichthon ou le vain mangeur”, en *Poikilia: Études offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris, 95-121.
- Chamoux, François (1953), *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris, E. de Boccard.
- Chaniotis, Angelos (2000), “Ονειροκρίτες, ἀρεταλόγοι καὶ προσκυνητές. Θρησκευτικὲς δραστηριότητες Κρητῶν στὴν ἑλληνιστικὴ Αἴγυπτο” en Karetsoy, A. (ed.), *Κρήτη-Αἴγυπτος. Πολιτισμικοὶ δεσμοὶ τριῶν χιλιετιῶν*, Atenas, Hellenic Ministry of Culture, pp. 208-214.
- Chaniotis, Angelos (2001), “Ein Alexandrinischer Dichter und Kreta: Mythische Vergangenheit und Gegenwärtige Kultpraxis bei Kallimachos” en Böhm, S. & von Eickstedt, K.-V. (eds.), *ITHAKE: Festschrift für Jörg Schäfer zum 75. Geburtstag am 25. April 2001*, Würzburg, pp. 213-17.
- Chantraine, Pierre (1958), *Grammaire Homérique, T: I Phonétique et Morphologie*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- Chantraine, Pierre (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- Cheshire, Keyne (2009), “Callisto and the Arcadians in Callimachus’ *Hymn to Zeus*” [en línea]. Consultado el 03/02/2015 en <https://camws.org/meeting/2009/program/abstracts/11F2.Cheshire.pdf>.
- Clauss, J. J. (1986), “Lies and Allusions: The Addressee and Date of Callimachus’ *Hymn to Zeus*”, *Classical Antiquity* 5, 155-170.
- Colabella, Sabrina (2014), *Figure divine della Terra, della Grande Madre e di Cybele nell’epica nella lirica greca arcaica* (Tesi di dottorato), Roma: Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Studi sul Mondo Antico [en línea]. Consultado el 23/07/17 en <http://hdl.handle.net/2307/4189>.
- Cook, Arthur Bernard (1895), “The Bee in Greek Mythology”, *The Journal of Hellenic Studies* 15, 1-24.
- Cook, Arthur Bernard (1914), *Zeus. A Study in Ancient Religion. Volume I: Zeus God of The Bright Sky*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Cook, Arthur Bernard (1925a), *Zeus. A Study in Ancient Religion*. Volume II: *Zeus God of the Dark Sky (Thunder and Lightning)*. Part 1: Text and Notes, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cook, Arthur Bernard (1925b), *Zeus. A Study in Ancient Religion*. Volume II: *Zeus God of the Dark Sky (Thunder and Lightning)*. Part 2: Appendixes and Index, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cook, Arthur Bernard (1940), *Zeus. A Study in Ancient Religion*. Volume III: *Zeus God of the Dark Sky (Earthquakes, Clouds, Wind, Dew, Rain, Meteorites)*. Part 1: Text and notes, Cambridge, Cambridge University Press.
- Courcelle, Pierre (1963), "Un vers d'Épiménide dans le 'Discours sur l'Aréopage', *Revue des Études Grecques*, tome 76, fascicule 361-363, Juillet-décembre 1963, 404-413.
- Currie, Bruno (2005), *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford, Oxford University Press.
- Cuypers, Martijn (2004), "Prince and Principle: The Philosophy of Callimachus' *Hymn to Zeus*", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. & Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus II. Hellenistica Groningana 7*, Leuven, Peeters, pp. 95-116.
- D'Alessio, Gian Battista (ed.) (1996), *Callimaco. Inni, Epigrammi, Ecclie*, vol. 1, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli.
- D'Alessio, Gian Battista (2009), "Reconstructing Pindar's *First Hymn*: The Theban 'Theogony' and the Birth of Apollo" en L. Athanassaki, R. P. Martin, y J. F. Miller (eds.), *Apolline Politics and Poetics*, Atenas, Hellenic Ministry of Culture – European Cultural Centre of Delphi, pp. 129-148.
- Danielsson, O. (1901), "Callimachea", *Eranos* 4, 77-133.
- Depew, Mary (1993), "Mimesis and Aetiology", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus. Hellenistica Groningana I*, Groningen, John Benjamins Pub. Co., pp. 57-77.
- Depew, Mary (1998), "Delian Hymns and Callimachean Allusion", *Harvard Studies in Classical Philology*, 98, 155-182.
- Depew, Mary (2004), "Gender, Power, and Poetics in Callimachus' Book of *Hymns*", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus II. Hellenistica Groningana 7*, Groningen, Peeters Publishers, pp. 117-138.

- Detienne, Marcel (1981), "The myth of 'Honeyed Orpheus'", en Gordon, R. L. (ed.), *Myth, Religion and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 95-109.
- Detienne, Marcel (2004), *Los maestros de verdad en Grecia arcaica*, México, Editorial Sexto Piso.
- Durvy, Cécile (2006), "Aphrodite à Délos: Culte privé et public à l'époque hellénistique", *Revue des Études Grecques*, 119, 1, 53-113.
- Easterling, P.E. y Knox, B.M.W. (eds.) (1990), *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University)*, Tomo I, *Literatura Griega*, Madrid, Gredos.
- Eliade, Mircea (1996), *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Elsner, Jas & Rutherford, Ian (eds) (2006), *Pilgrimage in Graeco-Roman and Early Christian Antiquity: Seeing the gods*, Oxford, Oxford University Press.
- Fain, G. L. (2004), "Callimachus' *Hymn to Artemis* and the Tradition of Rhapsodic Hymns", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 47, 4, 45-56.
- Fantuzzi, Marco (2011), "Speaking with Authority: Poliphony in Callimachus' *Hymns*" en B. Acosta-Hughes, L. Lehnus, & S. Stephens (eds.), *Brill's companion to Callimachus*, Leiden, Brill, pp. 429-453.
- Fantuzzi, Marco & Hunter, Richard (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Faraone, Christopher (2012), "Boubrôstis, Meat Eating and Comedy: Erysichton as Famine Demon in Callimachus' *Hymn to Demeter*", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Gods and Religion in Hellenistic Poetry. Hellenistica Groningana 16*, Leuven, Peeters Publishers, pp. 61-80.
- Farnell, Lewis R. (1896a), *The Cults of the Greek States*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press.
- Farnell, Lewis R. (1896b), *The cults of the Greek States*, vol. 2, Oxford, Clarendon Press.
- Farnell, Lewis R. (1907), *The cults of the Greek States*, vol. 4, Oxford, Clarendon Press.
- Farnell, Lewis R. (1909), *The cults of the Greek States*, vol. 5, Oxford, Clarendon Press.
- Farnell, Lewis R. (1916), "Ino-Leucothea", *Journal of Hellenic Studies*, 36, 36-44.
- Faulkner, Andrew (2010), "Callimachus and his Allusive Virgins: Delos, Hestia and *The Homeric Hymn to Aphrodite*", *Harvard Studies in Classical Philology*, 105, 53-63.
- Fontenrose, Joseph (1981), *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress*, Los Angeles, University of California Publications in Classical Studies, vol. 23.

- Fraser, Peter Marshall (1972), *Ptolemaic Alexandria*, Oxford, Oxford University Press.
- Frazer, James George (1921), *Apollodorus. The Library*, 2 vols., London, Heinemann.
- Furley, William D. (2013), “The Epidaurian Hymn for the Mother of the Gods”, en *Hymnes de la Grèce antique: approches littéraires et historiques*, Lyon, Maison de l’Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 233-251.
- Furley, William D. & Bremer, Jan M. (2001), *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, vols. 1 y 2, Tübingen, Mohr Siebeck.
- Gabaldón Martínez, María del Mar (2004), *Ritos de armas en la Edad del Hierro. Armamento y lugares de culto en el Antiguo Mediterráneo y en el mundo celta*, Anejos de Gladius 7, Madrid, Ediciones Polifemo.
- Gadamer, Hans-Georg (1993), *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- García Barrientos, José Luis (2000), *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.
- García Romero, Fernando (trad.) (2002), *Baquílides. Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos.
- Gigante Lanzara, V. (ed.) (1990), *Callimaco. Inno a Delo*, Pisa, Giardini.
- Giuseppetti, Massimo (2012), “Two poets for a goddess: Callimachus’ and Philicus’ Hymns to Demeter” en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Gods and Religion in Hellenistic Poetry*, Hellenistica Groningana 16, Leuven, Peeters Publishers, pp. 103-129.
- Giuseppetti, Massimo (2013), *L’isola esile. Studi sull’Inno a Delo di Calimaco*, Quaderni 16, Roma, Quasar.
- Gouëssan, Antony (2013), “La τρυφή ptolémaïque royale”, *Dialogues d’histoire ancienne*, 39, 2, 73-101.
- Goldhill, Simon (1986), “Framing and Polyphony: Readings in Hellenistic Poetry”, *The Cambridge Classical Journal*, 32, 25-52.
- Griffiths, A. H. (1970) “Six Passages in Callimachus and the Anthology”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 17, 32-43.
- Grimal, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Harder, Annette (1992), “Insubstantial Voices: Some Observations on the *Hymns* of Callimachus”, *Classical Quarterly*, vol. 42, 384-394.

- Harrison, Jane E. (1912), *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Haslam, Michael (1993), "Callimachus' Hymns", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus. Hellenistica Groningana I*, Groningen, John Benjamins Pub. Co, pp. 111-125.
- Henrichs, Albert (1993), "Gods in Action: the Poetics of Divine Performance in the *Hymns* of Callimachus", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus. Hellenistica Groningana I*, Groningen, John Benjamins Pub. Co., pp. 127-147.
- Heyworth, S. J. (2004), "Looking into the River: Literary History and Interpretation in Callimachus, *Hymns* 5 and 6", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus II. Hellenistica Groningana 7*, Groningen, Peeters Publishers, pp. 139-160.
- Hopkinson, Nicholas (1984a) "Rhea in Callimachus' *Hymn to Zeus*", *The Journal of Hellenic Studies* 104, 176-177.
- Hopkinson, Nicholas (1984b) "Callimachus' *Hymn to Zeus*", *The Classical Quarterly* 34, 1, 139-148.
- Hopkinson, Nicholas (1984c), *Callimachus: Hymn to Demeter. Edited with Introduction and Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hunter, Richard (1992), "Writing for the God: Form and Meaning in Callimachus' *Hymn to Athena*", *MD* 29, 9-34.
- Hunter, Richard & Fuhrer, Therese (2002), "Imaginary Gods? Poetic Theology in the *Hymns* of Callimachus", en Montanari, F. & Lehnus, L. (eds.), *Callimaque*, Genève, Fondation Hardt, pp. 143-187.
- Kaczyńska, Elwira (1999), "The *Panacra* Mountains in Callimachus and Epimenides", *Eos* LXXXVI, 33-37.
- Kaczyńska, Elwira (2016), "Epimenides' Tale of the Birth of Zeus", *Graeco-Latina Brunensia* 21, 2, 157-167.
- Kirichenko, Alexander (2012), "Nothing to do with Zeus? The Old and the New in Callimachus' First Hymn", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Gods and Religion in Hellenistic Poetry. Hellenistica Groningana 16*, Leuven, Peeters Publishers, pp. 181-201.

- Kirk, G. S., Raven J. E. & Schofield M. (1987), *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos.
- Köhnken, Adolf (1984), “Πηλογόνων ἐλατήρ. Kallimachos, *Zeushymnos* v. 3”, *Hermes* 112, 438-445.
- Kowalzig, Barbara (2007), *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford, Oxford University Press.
- Krappe, Alexander H. (1944), “Artemis Mysia”, *Classical Philology*, 39, N° 3, 178-183.
- Laronde, André (1987), *Cyrène et la Libye hellénistique. Libykai Historiai de l'époque républicaine au principal d'Auguste* (Etudes d'Antiquités Africaines), Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Larson, Jennifer (1995), “The Corycian Nymphs and the Bee Maidens in the *Homeric Hymn to Hermes*”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 36, 341-357.
- Laukola, Iiro (2012), “Propagandizing from the Womb: Callimachus' *Hymn to Delos* and the *Oracle of the Potter*”, en *Rosetta* n° 12, pp. 85-100 [en línea]. Consultado el 30 de junio de 2016 en <http://www.rosetta.bham.ac.uk/Issue_12/laukola.pdf>
- Leclerc, Marie-Christine (1992), “Épiménide sans paradoxe”, *Kernos* 5, 221-233.
- Legrand, Ph.-E. (1901), “Problèmes alexandrins, I: Pourquoi furent composés les *Hymnes* de Callimaque?”, *Revue des études grecques* 3, 281-312.
- Lévêque, Pierre (2006), *El mundo helenístico*, Buenos Aires, Paidós.
- LiDonnici, Lynn R. (1992), “The Images of Artemis Ephesia and Greco-Roman Worship: A Reconsideration”, *The Harvard Theological Review*, 85, 4, 389-415.
- Lloyd-Jones, H. (1982), “Callimachus 4.246”, *Hermes* 110, 119-20.
- McKay, K. J. (1962), *Erysichton, a Callimachean Comedy*, Leiden, Brill.
- McKay, K. J. (1963), “Mischievous in Callimachus' *Hymn to Artemis*”, *Mnemosyne* xvi, 243-256.
- McLennan, George R. (1970), “Critical Observations on the *Hymns* of Callimachus”, *Open Access Dissertations and Theses*. Paper 4720 [en línea]. Consultado el 26/01/2012 en <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/4720>.
- McLennan, George R. (1977), *Callimachus. Hymn to Zeus: Introduction and Commentary*, Rome, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.

- Meillier, Claude (1979), *Callimaque et son temps. Recherches sur la carrière et la condition d'un écrivain à l'époque des premiers Lagides*, Lille, Université de Lille.
- Mineur, W. H. (ed.) (1984), *Callimachus: Hymn to Delos. Introduction and Commentary*. Mnemosyne Supplement 83, Leiden, Brill.
- Morrison, Andrew D. (2007), *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nagy, Gregory (1990), *Greek Mythology and Poetics*, New York, Cornell University Press.
- Nilsson, Martin Persson (1957), *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchges.
- Parker, Robert (1983), *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press.
- Perlman, Paula (1995), "Invocatio and Imprecatio: the Hymn of the Greatest Kouros from Palaikastro and the Oath in Ancient Crete", *Journal of Hellenic Studies* 115, 161-167.
- Petrovic, Ivana (2007), *Von den Toren des Hades zu den Hallen des Olimp. Artemiskult bei Theokrit und Kallimachos*, Leiden, Brill.
- Petrovic Ivana (2010), "Transforming Artemis: from the Goddess of the Outdoors to City Goddess" en Bremer, J.N. & Erskine, A. (eds.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, Edinburg, Edinburgh University Press, pp. 209-227.
- Petrovic, Ivana (2011), "Callimachus and Contemporary Religion: the *Hymn to Apollo*", en Acosta-Hughes, B., Lehnus L. y Stephens, S., (eds.), *Brill's companion to Callimachus*, Leiden, Brill, pp. 264-285.
- Petrovic, Ivana (2016), "Gods in Callimachus' *Hymns*" en J. J. Clauss, M. Cuypers & A. Kahane (eds.), *The Gods of Greek Hexameter Poetry. From the Archaic Age to Late Antiquity and Beyond*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 164-179.
- Powell, John U. (1925), *Collectanea Alexandrina*, Oxford, Oxford University Press.
- Pretagostini, R. (1991), "Rito e letteratura negli Inni "drammatici" di Callimaco", *AION* 13, 253-263.
- Pucci, Pietro (1998), *The Song of the Sirens. Essays on Homer*, Boston, Rowman & Littlefield Publishers.
- Rendel Harris, J. (1906), "The Cretans Always Liars", *Expositor*, series 2.4, October 1906, 305-317.

- Rendel Harris, J. (1907), "A Further Note on the Cretans", *Expositor*, series 3.4, April 1907, 332-337.
- Rendel Harris, J. (1912), "Saint Paul and Epimenides", *Expositor*, series 4.4, October 1912, 348-353.
- Rice, E.E. (1983), *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford, Oxford University Press.
- Richardson, L. J. D. (1961a), "The Origin of the Prefix Bou- in Comedy", *Hermathena* 95, 53-63.
- Richardson, L. J. D. (1961b), "Further Thoughts on Boubrôstis", *Hermathena* 95, 64-66.
- Richardson, L. J. D. (1961c), "Mycenaean BOYBPΩΣΤΙΣ", *BICS* 8, 15-22.
- Ringwood Arnold, Irene (1933), "Local Festivals at Delos", *American Journal of Archaeology*, 37, 3, 452-458.
- Robertson, N. (1984), "The Ritual Background on the Erysichton Story", *The American Journal of Philology* 105, 369-408.
- Rutherford, Ian (2009), "The Koan-Delian Ritual Complex: Apollo and *Theoria* in a Sacred Law from Kos" en L. Athanassaki, R. P. Martin & J. F. Miller (eds.), *Apolline Politics and Poetics*, Athens, Hellenic Ministry of Culture – European Cultural Centre of Delphi, pp. 655-687.
- Sale, William (1961), "The Hyperborean Maidens on Delos", *The Harvard Theological Review*, 54, 2, 75-89.
- Scheinberg, Susan (1979), "The Bee Maidens of the Homeric *Hymn to Hermes*", *Harvard Studies in Classical Philology* 83, 1-28.
- Schmiel, Robert (1987), "Callimachus' *Hymn to Delos*. Structure and Theme", *Mnemosyne* 40, 45-55.
- Seaford, Richard (1988), "The *Eleventh Ode* of Bacchylides: Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos", *The Journal of Hellenic Studies*, 108, 118-136.
- Seltman, C. T. (1928), "The Offerings of the Hyperboreans", *The Classical Quarterly*, 22, 3/4, 155-159.
- Sherwin-White, Susan (1978), *Ancient Cos. An Historical Study from the Dorian Settlement to the Imperial Period* (Hypomnemata 51), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co KG.

- Spyridakis, Stylianos (1970), *Ptolemaic Itanos and Hellenistic Crete*, Berkeley, University of California Press.
- Staehelin, Heinrich (1934), *Die Religion des Kallimachos*, Tübingen, Diss. Zürich.
- Stephens, Susan (2003), *Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, California, University of California Press.
- Stephens, Susan (2015), *Callimachus: The Hymns. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- Strauss Clay, Jenny (1997), “The *Homeric Hymns*”, en Morris, Ian & Powell, Barry (eds.), *A new companion to Homer*, Leiden, Brill, pp. 489-507.
- Strootman, Rolf (2005), “Kings against Celts. Deliverance from Barbarians as a Theme in Hellenistic Royal Propaganda” en K. A. E. Enenkel & I. L. Pfeijffer (eds.), *The Manipulative Mode. Political Propaganda in Antiquity. A Collection of Case Studies*, Leiden, Brill, pp. 101-141.
- Strootman, Rolf (2014), “The Dawning of a Golden Age: Images of Peace and Abundance in Alexandrian Court Poetry in Relation to Ptolemaic Imperial Ideology” en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Hellenistic Poetry in Context. Hellenistica Groningana 20*, Leuven, Peeters, pp. 323-339.
- Suárez de la Torre, Emilio (2000), *Píndaro. Obra completa*, Madrid, Cátedra.
- Tondriau, Julien (1950), “Esquisse de l’histoire des cultes royaux ptolémaïques”, *Revue de l’histoire des religions*, tome 137, 2, 207-235.
- Torres, Daniel (2003a), “Memoria y construcción poética en *Aítia* I-II de Calímaco”. ‘*Memoria y olvido en el mundo antiguo*’. *Actas del XVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. 25 - 29 de septiembre de 2002*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades UNS, CD s/p. 9 pp.
- Torres, Daniel (2003b), “El *Himno a Apolo* de Calímaco: composición ocasional y aspectos del culto”, *Lexis. Rivista di poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 21, 261-277.
- Torres, Daniel (2007), “El texto de la *Pompé de Ptolomeo Filadelfo*, de Calíxeno de Rodas: una mirada desde la filología y los estudios culturales” en C. Ames y M. Sagristani (comp.), *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua*, Vol. I. Córdoba, Encuentro Grupo Editor, pp. 297-305.

- Torres, Daniel (2011), "El fr. 178 de Calímaco y la construcción de la identidad cultural" en A. Vargas y D. Becerra Islas (comp.), *Cultura Clásica y su Tradición. Balance y Perspectivas actuales*, México, UNAM, pp. 128-136.
- Tueller, Michael (2004), "The Origins of Voice and Identity Ambiguity in Callimachus' Epigrams", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus II. Hellenistica Groningana 7*, Groningen, Peeters Publishers, 298-315.
- Vamvouri Ruffy, Maria (2004), *Le fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des Hymnes épigraphiques*, Liège, Kernos, Suppl. 14.
- Vernant, Jean-Pierre (1983), *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, Eudeba.
- Vernant, Jean Pierre (1983), *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel.
- Vestrheim, Gjert (2000), "Meaning and Structure in Callimachus' *Hymns to Artemis and Delos*", *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies*, 75: 1, 62-79.
- Von Reden, Sitta (1995), *Exchange in Ancient Greece*, London, Duckworth.
- Weir Smyth, Herbert (1984), *Greek Grammar*, Harvard, Harvard University Press.
- West, Martin L. (1965), "The Dycltaean Hymn to the Kouros", *Journal of Hellenic Studies* 85, 149-159.
- West, M. L. (1966), *Hesiod. Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary*, Oxford, Clarendon Press.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von (1924), *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, vol. 2, Berlin, Weidmann.
- Willetts, R. F. (1962), *Cretan Cults and Festivals*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Williams, Frederick (1978), *Callimachus Hymn to Apollo. A commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- Williams, Frederick (1993), "Callimachus and the Supranormal", en Harder, M. A., Regtuit, R. F. y Wakker, G. C. (eds.), *Callimachus. Hellenistica Groningana I*, Groningen, John Benjamins Pub. Co, pp. 217-225.