

ARGOS

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS
Crámer 228, (1876) Bernal, Pcia. de Bs. As., R. Argentina

Presidente: Dr. Alberto J. Vaccaro (Universidad Nacional de la Plata).

Vicepresidente: Prof. José A. N. Rasquin † (Universidad Nacional de Córdoba).

Secretaria: Prof. Elisabeth Caballero de del Sastre (Universidad de Buenos Aires).

Prosecretaria: Prof. Corina Corchón (Instituto Nacional Superior del Profesorado de Buenos Aires).

Tesorero: Prof. Alfredo J. Schroeder (Universidad de Buenos Aires).

Protesorera: Prof. Silvia Wendt (Instituto Nacional Superior del Profesorado de Buenos Aires).

Delegados: Prof. Laura López de Vega (Universidad Nacional de Cuyo), Prof. Francisco Nóvoa (Universidad Católica Argentina de Buenos Aires), Prof. Néstor A. Sequeiros (Universidad Nacional de La Plata), Prof. Elva Pino de Arata (Universidad Nacional del Sur), Prof. Vicente Visñovezky (Paraná), Prof. Raúl R. Rossi (Universidad Nacional de Córdoba), Dr. Adolfo Masciopinto (Universidad Nacional de Rosario) y Prof. Olga M. Zamboni (Instituto de Profesorado Antonio Ruiz de Montoya, Posadas).

Organo de Fiscalización: Dr. Alberto Cardarelli (Universidad Nacional de Entre Ríos), Dr. Juan Carlos F. Wirth (Paraná) y Dr. Manuel Sánchez Márquez (Instituto Terrero, La Plata).

ARGOS

Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC),
subvencionada por el

Consejo Nacional de Investig. Científicas y Técnicas (CONICET)

ISSN 0325-4194

AÑO V

Noviembre de 1981

Nº 5



Asociación Argentina de Estudios Clásicos
Laprida 1718 - 1º/A
1425 - Buenos Aires

ARGOS

Director: Prof. Francisco Nóvoa (Universidad Católica Argentina de Buenos Aires).

Secretario de Redacción: Prof. Julio A. Fernández Bernades (Universidad de Buenos Aires).

Prosecretario de Redacción: Prof. Raúl Lavalle (Universidad Católica Argentina de Buenos Aires).

Secretaria administrativa y de relaciones públicas: Alicia Schniebs de Rossi (Universidad de Buenos Aires).

Prosecretaria administrativa y de relaciones públicas: Ana María Pendás de Buzón (Universidad de Buenos Aires).

Comité asesor: Dr. Carlos M. Herrán (Universidad de Buenos Aires), Prof. Carlos A. Ronchi March (Universidad de Buenos Aires), Prof. Aurelio R. Bujaldón (Universidad Nacional de Cuyo), Prof. Antonio Catinelli (Universidad Nacional de Córdoba), Prof. Alberto Caturelli (Universidad Nacional de Córdoba), Prof. Jorge Crespi (Universidad Nacional del Sur), Prof. Alfredo Di Pietro (La Plata), Prof. Luis Noussan Lettry (Universidad Nacional de Cuyo), Prof. María del Carmen Ríos (Instituto Nacional Superior del Profesorado de Paraná).

IMPRESA Y EDITADA EN LA ARGENTINA

Inscripta en la Dirección Nacional del Derecho de Autor bajo el número 1.373.945.

ACTIVIDADES DE LA AADEC

El cuatro de abril del presente año, en Buenos Aires, se reunió la Mesa Ejecutiva de la AADEC. Se procedió a examinar los temas que hacen al funcionamiento de la institución. Habiéndose recibido la invitación cursada por la Comisión Organizadora del II Congreso Nacional de Lingüística, que se habría de reunir en el mes de setiembre, en la ciudad de San Juan, auspiciado por la Facultad de Filosofía, Humanidades y Letras de la Universidad Nacional de San Juan, se nombró al Prof. César Quiroga Salcedo para que, en su carácter de socio activo de la AADEC, representara a la Asociación ante el mencionado Congreso.

En el mes de abril contamos con la presencia del Prof. Vincenzo Ussani de la Universidad de Roma, quien dictó, en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, un curso sobre "La historiografía romana desde los orígenes hasta el fin de la República". El Instituto de Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Mendoza recibió también la visita del Prof. Ussani. En esta oportunidad el mencionado profesor pronunció una conferencia sobre "Observaciones sobre la teoría y la historia del teatro latino en Varrón". Asimismo disertó sobre temas de su especialidad en las ciudades de Concordia y La Plata.

La mayoría de los Ateneos mantiene una comunicación normal con la Comisión Directiva, aunque preocupa la situación actual de ciertas zonas que manifiestan signos evidentes de paralización parcial o total. Este ha sido uno de los temas que con más atención fue tratado por la Comisión Directiva en su reunión anual llevada a cabo el 19 de Setiembre ppdo., en la ciudad de Buenos Aires.

Los Ateneos I y VIII, superado un crítico período, están prácticamente reorganizados y han incrementado el número de socios.

Para conmemorar el bimilenario de Virgilio, El Ateneo I y el Instituto de Lenguas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, han confeccionado un afiche alusivo y programado una exposición bibliográfica y la publicación de un catálogo de publicaciones periódicas sobre Virgilio.

El Ateneo II (Buenos Aires), en sus reuniones mensuales, ha organizado la lectura y comentario de trabajos aportados por sus concurrentes. Se dio lectura a los siguientes trabajos:

- “El *nomos* como principio regulativo en la carta VIII de Platón” del Prof. Francisco Lisi (leído por la Prof. Silvia Wendt).
- “Arte, Filosofía y religión. Sus conexiones a través de Platón” por el Prof. Dr. Carlos Manuel Herrán.
- “Los latines del Almirante” por el Dr. Gerardo H. Pagés.
- “El tema de la muerte en la poesía de Prudencio” por el Prof. Alfredo Schroeder.
- “Catón y Nevio” por el Prof. Francisco Nóvoa.

El Ateneo III cuenta, en el presente año, con el desarrollo de tres seminarios que se dictan en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata:

“La República de Platón” a cargo del Prof. Atilio Gamarro;

“Las Olímpicas de Píndaro” por la Prof. Ana María González de Tobías y

“Las Odas de Horacio. Temas” a cargo de la Prof. María Delia Buisel de Sequeiros.

El Ateneo VII (Santa Fe) ha programado un ciclo radial de difusión, con una duración de 12 semanas. En dicho espacio se tratan temas relacionados con los Estudios Clásicos.

Del 18 al 20 de Setiembre, en la ciudad de Resistencia, tuvo lugar el “V Encuentro Regional de Estudios Clásicos” en homenaje al bimilenario de la muerte de Virgilio y al XXV aniversario de la UNNE. El tema central de dicho encuentro que sesionó con el lema “*Iustissima Tellus*” fue: “La tierra en la poesía de Virgilio”, al que se añadieron otros dos: “Virgilio en la poesía del Renacimiento” y “La Filosofía, la Historia y la Educación en la época de Virgilio”.

El Ateneo IX (Nordeste) también auspició, como preparación previa a este Encuentro, un ciclo de charlas desarrolladas en la Academia Dante Alighieri y el Instituto de Cultura Hispánica. Dicho ciclo contó con la participación de:

Prof. Clara Vedoya de Guillén que disertó sobre: “El problema de la Tierra en la época de Virgilio” y la “Influencia mutua entre España y Roma”;

- La Prof. Norma Porto de Farías habló sobre “La concepción del trabajo en Virgilio”;

La Prof. María Luisa Acuña sobre “La religiosidad de Virgilio en las Geórgicas”;

-- A cargo de la Prof. Cilly M. de Inda estuvo el tema: “Pervivencia de la bucólica greco-latina en Garcilaso de la Vega” y sobre “Fray Luis de León y sus raíces en la lírica romana” habló la Prof. Gladys Villalba.

La Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, organiza para el año 1982, del 20 al 25 de setiembre, el VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, en homenaje al bimilenario de Virgilio y Tibulo. La comisión organizadora



de dicho Simposio está integrada por: Dr. Alberto J. Vaccaro, Prof. Francisco Nóvoa, Prof. Alfredo Schroeder, Dr. Gerardo Pagés y Dr. Carlos A. Ronchi March. Asimismo funcionan cinco sub-comisiones integradas por profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que cuentan con el apoyo y la colaboración de miembros del Ateneo II de la AADEC.

El VIII Congreso Internacional de Estudios Clásicos, organizado por la FIEC, tendrá lugar en la ciudad de Dublin del 27 de Agosto al 1 de setiembre de 1984. Las lenguas del Congreso serán: francés, inglés, alemán, italiano, latín y español. Para recibir información dirigirse a: Prof. G. Watson, Royal Irish Academy, 19 Dawson Street, Dublin 2, Ireland.

* * *

IN MEMORIAM

José A. N. Rasquin

La Asociación Argentina de Estudios Clásicos ha sufrido la pérdida de su vicepresidente, el profesor José Antonio N. Rasquin, fallecido en Córdoba el 9 de junio de 1981.

Oriundo de Francia pero naturalizado argentino, residía desde largo tiempo en nuestro país, con cuya índole estaba plenamente consustanciado, y aquí había constituido su hogar, mientras se desempeñaba como profesor titular de Latín en la Universidad Nacional de Tucumán, de la que luego pasó a la de Córdoba, donde alcanzó la dedicación exclusiva y, por último, la jubilación.

Como miembro fundador, era entusiasta integrante de la AADEC, cuya vicepresidencia venía ejerciendo con dedicación y sin término, por reelecciones sucesivas, desde la asamblea constitutiva de 1971.

Habiendo promovido eficazmente el segundo simposio de estudios clásicos, organizado por la Universidad Nacional de Córdoba en 1972, le cupo presidir sus sesiones en medio del agreste marco de Las Vaquerías, al que era tan afecto.

En su carácter de vicepresidente representó a la AADEC, como delegado adjunto, en la asamblea general de la Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos (FIEC) reunida en Madrid en septiembre de 1974, y, como participante, en el subsecuente congreso internacional.

Varias publicaciones, entre las que será oportuno recordar un *Manual de latín jurídico*, Córdoba, TEUCO, 1971; los *Ejercicios de morfología latina*, Buenos Aires, Columba, 1972, 2 v., y una *Gramática latina*, Buenos

Aires, Jano, 1977, dejan firme y definitivo testimonio de su vocación, de su capacidad y de su esfuerzo.

La AADEC brinda este tributo y reconocimiento a la memoria de su primer vicepresidente, cuya vida, templada en la terrible tragedia de la segunda guerra mundial, que le tocó vivir de cerca, supo luego de la alterante aventura que la inestabilidad política ha impreso en las últimas décadas a la universidad argentina.

* * *

Horacio A. Difrieri

El día 26 de octubre de 1981 las Letras Clásicas han perdido un decidido sostenedor y amigo que, desde la cátedra o desde el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires desplegó desinteresados esfuerzos por el desarrollo de las Humanidades.

Dueño de una exuberante vitalidad, encontró el fin de sus días repentinamente y esta es una pérdida irreparable de la que no podremos recuperar a quienes lo conocimos.

Sean estas palabras nuestro postrer homenaje.

ARTÍCULOS Y COMUNICACIONES

PARA UNA LECTURA DEL HIMNO A ZEUS DE CALÍMACO

1. La grandeza

La pregunta retórica inicial (vv. 1-3) se cierra con el recuerdo de la victoria de Zeus, antaño, sobre los gigantes, con la afirmación de que es él quien administra, hoy, a los demás celestes su justicia. Zeus es, pues, más que un βασιλεύς divino: es un rey de reyes, ἀναξ¹, y la grandeza, predicada del dios, no puede circunscribirse al ámbito del simple elogio o adorno retórico. Si bien es cierto que la grandeza aparece negativamente connotada en diversos lugares de la poesía de Calímaco², también lo es que no hay razón para que sea aquí el caso. Más si tenemos en cuenta que la idea de grandeza es recurrente a lo largo del himno. En efecto, μεγάλοι son los κόλποι de Rea en el verso 15, μέγας el río Erimanto en el verso 18³; el manantial de agua que el golpe de la diosa hace brotar de la montaña es también μέγα, en el verso 32, como μέγαν era, dos versos antes, el codo de la divinidad cuando se doblaba, blandiendo ella el cetro con que había de herir la tierra. Está claro que todo esto vincula la grandeza al ambiente que vio el nacimiento de Zeus.

¹ Hallamos este sustantivo aplicado a Zeus ya en la *Iliada* (III 351, etc.), pero cobra todo su sentido en Esquilo, donde aparece a menudo (por ej., en *Persas* 762); especialmente significativa es la hipérbole esquiléa en *Suplicantes* 524 (cf. V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bolonia, 1962, pp. 25 ss.; C. Miralles, *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, 1968, pp. 123 ss.). También en el himno a Zeus pindárico la idea de Zeus como ἀναξ puede que tuviera especial importancia: cf. fr. 35 Snell, donde no sólo es claro que se refiere a Zeus (B. Snell, *La cultura griega nel pensiero europeo*, trad. it., Turín, 1961, p. 126) sino también a Zeus en relación con los titanes —como es puesto en relación con los gigantes, inmediatamente después de ser llamado ἀναξ, en el himno de Calímaco (v. 3; la confusión o identificación entre gigantes y titanes no es infrecuente en la mitología griega)—.

² M. Bissinger, *Das Adjectiv μέγας in der Griechischen Dichtung*, Diss. Munich, 1966; G. R. McLennan, *Callimachus. Hymn to Zeus. Introduction and Commentary*, Roma, 1977, p. 27 (que cito a partir de ahora sólo por el nombre del autor y la página correspondiente).

³ En el caso de los ríos, μέγας alterna con πολύς (cf. vv. 27, 31 —sobre la abertura de donde brotará el agua— y 38), lo que da al cabo la razón a E. Fernández-Galiano (*Léxico de los Himnos de Calímaco*, t. III, Madrid, 1979, pp. 412-3) cuando dice que μέγας significa "poderoso" aplicado a dioses y "caudaloso, abundante en agua" cuando se predica del curso de un río.

Esta insistencia en la grandeza puede legítimamente ponerse en relación, por un lado, con los superlativos y comparativos de superioridad que no escasean en el texto —y en el verso 68 *μέγα* forma un intensivo de superioridad referido al vuelo del águila, el ave de Zeus—, y, por otro lado, con la atribución a Zeus del poder y la fuerza (verso 67) —que recuérdese son sus servidores y ejecutores personificados de sus obras, en el *Prometeo* esquileo— y todavía con calificativos o epítetos como el citado de *ἄναξ* (cf. *ἑσσηνα*, verso 66). Si a ello sumamos la presencia, central en el poema, del águila⁴, el ave poderosa y grande, estaremos, creo, en situación de reconocer que la idea de grandeza, en el sentido de poder y superioridad, es un eje principal del himno; de reconocer que no puede ser, aquí, connotada negativamente ni tampoco minimizada.

2. Cretenses y antiguos poetas

Tras la breve invocación inicial, el curso narrativo-alusivo del himno se inicia con la pregunta —una nueva pregunta: verso 4— que certifica, dicen los comentaristas, el carácter erudito de la poesía de Calímaco: ¿dónde, en Arcadia o en Creta, nació Zeus realmente?⁵ Calímaco ventila abruptamente la cuestión, siguen diciéndonos, asegurando que los cretenses son unos mentirosos (verso 8) y explica el nacimiento de Zeus en Arcadia. Bien, pero después, bruscamente, en los versos 32 ss. nos encontramos en Creta y es obvio que Calímaco ha buscado, con este cambio inesperado y sin justificación, conciliar las dos versiones antagónicas.

Desde luego, que los cretenses mientan habitualmente no constituye evidencia alguna a favor del nacimiento de Zeus en Arcadia, como se ha notado⁶, y por otro lado el lector puede tener la sensación de que esta cita de Epiménides de Creta esconde una ironía que, faltos del contexto de su fragmento (S Kinkel), se nos escapa irremisiblemente. Como siempre, la mejor solución es buscar en el poema mismo.

En los versos 55 ss. se interrumpe o se da por acabado el relato de la infancia de Zeus y nos hallamos frente al hecho más importante de su adolescencia, el reparto con sus hermanos del mundo. Como es sabido, en ese

⁴ Cf. más adelante, núm. 6.

⁵ E. Cahen, *Les Hymnes de Callimaque. Commentaire explicatif et critique*, Paris, 1930 (a partir de ahora citado sólo por el nombre del autor y la página), se refiere (p. 13) a "la question érudite des *συμπόσια* de savants". McLennan (pp. 29-30) insiste con acierto en cómo Calímaco "carefully places the verb between the alternative *Δικταίων* and *Λυκαίων*" para lograr una deliberada ambigüedad.

⁶ McLennan, p. 35.

reparto tocó a Zeus el cielo, a Posidón la mar y a Hades el mundo subterráneo. Calímaco no dice que la tierra correspondiera a Zeus, entre otras cosas porque, como luego establecerá rotundamente que los reyes son de Zeus (verso 79), es más lógico pensar que Zeus se reservó el poder en el cielo (versos 3, 55) o en las cumbres que dominan la tierra (Olimpo, verso 62; acrópolis de las ciudades, versos 81-82) y que delegó en los reyes su poder sobre la tierra —con lo cual, directamente, convierte a los reyes en depositarios del poder del dios, e indirectamente no deja lugar a dudas sobre que también le correspondió la tierra. La civilización helenística es urbana y la tierra que tienen los reyes por voluntad de Zeus se condensa en las ciudades (versos 73, 81). Él, el dios, se lo mira desde lejos y vigila (verso 82) si los reyes son dignos de su confianza, si administran entre los hombres bien la justicia (versos 82-83), tal como él lo hace entre los inmortales (verso 3).

Pero es el caso que Calímaco no quiere creer que el reparto del mundo haya sido el resultado del azar y de la suerte. Como antes los cretenses, los antiguos poetas son acusados (verso 60), si no de mentirosos, sí de no verídicos —acusación, por lo demás, de honda raigambre en la tradición griega—. La analogía así establecida entre cretenses y antiguos poetas resulta evidente; y, desde luego, no desprovista de significación. En primer lugar porque, habida cuenta de este paralelo, podemos decir que el poeta introduce la duda, el problema de la ambigüedad de la tradición, al poco de empezar una y otra parte de su poema —la que corresponde del todo a Zeus; la que va dejando que se perfile, por detrás de la referencia al dios y luego explícitamente, el elogio del soberano—. Y además también por lo que hace al sentido de mentir. Porque mentir no debe entenderse en sentido moral, ni desde luego religioso, sino en sentido técnico literario. En efecto, él mismo ha hablado de la infancia en Creta del dios y se ha preocupado luego de ligar, poéticamente, las dos tradiciones contradictorias sobre su nacimiento⁷.

Tampoco la verdad es atributo necesario del poeta. Los comentaristas suelen señalar que Calímaco rechaza la versión homérica de los hechos en beneficio de la hesiódica⁸. No diré que no. Pero lo que realmente importa es la explícita profesión del poeta en el verso 65: a él no le importaría mentir, dice, a condición de que sus mentiras tuvieran el mérito de la persuasión; o sea, habrían de ser verosímiles. Hay aquí implícita casi una teoría de la mentira poética —o de la no veracidad, siempre que

⁷ Hasta extremos como el de citar (v. 45) una llanura de nombre Onfalión que había división de pareceres sobre si estaba en Creta —como dicen los más— o bien en Arcadia. Cf. É. Cahen, p. 27.

⁸ Por ej., Pere Villalba, *Callímac. Himnes*, Barcelona, 1972, p. 62.

comporte una justificación poética—. En todo caso, mentira no tiene, como digo, un sentido moral, sino un sentido objetivo. Y las mentiras de esta suerte, *ἐπίμοιων δημοία*, no resultan menos avaladas por el poeta de la *Odisea*, que las atribuye a los héroes de la *μητρικ*, Ulises y Néstor, que por el de la *Teogonía*, que pone tal capacidad de convencer —al margen de la verdad de lo dicho— entre aquello que las Musas mismas reivindicaban para ellas⁹.

Si el proceso de ambigüedad de la palabra poética que empezó en Hesíodo culmina de algún modo en Eurípides, Calímaco, por su parte, lo asume sin contemplaciones, y esto no es irrelevante, en el caso de un poeta anticuario y decididamente mitográfico. Todo cuanto se dice sobre los dioses pertenece a la tradición y es inverificable: *μῦθος δ' οὐκ ἐμός*, dice en otro lugar, como justificándose, Calímaco; es algo que uno no inventa, que ha recibido por tradición: *ἀλλ' ἐτέρων* (v. 56)¹⁰.

3. La poesía y el rey

Las cuestiones sobre erudición acaban a menudo en reflexión sobre la poesía, en Calímaco; por encima de la diversidad de temas de su poesía, el tema obsesivo de Calímaco —su único tema, en este sentido— es la poesía. Por eso tal vez el himno a Apolo sea su poema más fascinante, porque su tema —sobre el dios de la poesía— se confunde con el tema de siempre, con la referencia obsesiva a la palabra poética.

Calímaco no utilizó la erudición únicamente para sus versos; nos consta que consiguió vivir de ella, poniéndola al servicio de los Ptolomeos de Egipto: fue bibliotecario en Alejandría¹¹. El verso 86 del *Himno a Zeus* contiene una referencia a “nuestro protector”, evidentemente el rey: también la poesía, pues, refleja la alienación de la palabra del erudito, al servicio del monarca. Desde siempre se ha notado que el himno al más poderoso de los dioses pasa, magistralmente por parte del poeta, a convertirse en canto en honor del más poderoso de los hombres, el rey, y del más poderoso de los reyes, su soberano —que es también su protector—. La analogía entre el más poderoso de los dioses y el rey de Egipto es propi-

⁹ Cf. M. Détiene, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, París, 1967, pp. 75 ss.

¹⁰ En esta “distancia” que toma respecto a la tradición, Calímaco sigue el precedente de Eurípides (cf. fr. 488 N₂).

¹¹ Quizá no fue exactamente el director de la Biblioteca, pero estuvo con seguridad vinculado a ella y recibió encargos de redacción de obras por parte del monarca: cf. G. Capovila, *Callimaco*, I, Roma, 1967, pp. 363 ss.

ciada por el poeta, al parecer, desde el verso 55¹². La mayor parte de los intérpretes creen que el rey en cuestión es Ptolomeo Filadelfo y, dado que asumen que la analogía empieza a partir del citado verso 55 y Zeus es entonces presentado como un adolescente (versos 56-57), ello ha servido para fijar la cronología del poema de modo aproximado: a partir de 285, en que el Lágida le asoció al gobierno, o a partir de 282, en que Ptolomeo Filadelfo empezó a reinar solo.

La cuestión, empero, se ha complicado tras una propuesta de Carrière en absoluto infundada¹³; en efecto, Carrière cree ver, tras la alusión al reparto, una referencia al Lágida, y argumenta razonablemente su propuesta sin más audacia que entender *γῶτροί* (verso 58) no en el sentido de hermanos de sangre sino de hermanos de armas. McLennan ha notado que parece un término en absoluto inadecuado para referirse a los tres diádocos, Pérdicas, Ptolomeo y Seleuco, y C. Meillier ha retomado la argumentación de Carrière para sugerir —tampoco sin algún fundamento— que el rey al que alude Calímaco podría ser Magas de Cirene¹⁴.

No se ve, pues, que la cuestión tenga salida. Hay dificultades en aceptar la hipótesis tradicional, pero ésta continúa siendo más económica que la de Carrière: explica no sin base la vinculación de Calímaco al Filadelfo desde su juventud. Por lo demás, la de Carrière parte de un escrúpulo típicamente historicista, que no puede hablarse de reparto entre el Filadelfo y sus hermanos, un escrúpulo que no tienen por qué compartir todos los lectores del himno. Por lo demás, la propuesta de Meillier se basa en una lectura a mi entender errónea de los himnos, como piezas religiosas y culturales, y se apoya en este postulado indemostrado e indemostrable para sugerir que el rey podría ser Magas¹⁵ y el poema corresponder a la etapa prealejandrina de Calímaco.

Por lo que a mí respecta, puede el lector quedarse con la hipótesis que prefiera. Yo, que no descarto totalmente ni al Lágida ni desde luego al Filadelfo, me inclino todavía por la tradicional; pero no me interesa detenerme en ello porque mi lectura del poema no pasa por más que señalar

¹² "Le thème politique s'insère sans violence dans le thème mythologique; le premier n'est pas abandonné, mais le second, par un progrès habile, et de vers en vers, prend le pas sur lui": Cahen, p. 29; este autor ve, en el verso 57, "le point où la pièce change de sens et de direction" en el sentido que ha quedado dicho.

¹³ En *Studii Clasice*, 1969, pp. 87 ss.

¹⁴ C. Meillier, *Callimaque et son temps*, Université de Lille 3, 1979.

¹⁵ C. Meillier, *o.c.*, p. 78: "l'éloge royal prend place dans la tradition religieuse mais n'est pas substitué au culte divin", en el himno de Calímaco, en su opinión; añadiendo que "cela paraît bien correspondre à la politique de Magas, assez différente dans ce domaine de celle du Philadelphe, qui, lui, cherche surtout à développer un culte dynastique".

cómo el elogio del monarca se va imponiendo en un himno dedicado a Zeus. Por otro lado, es incluso posible que la referencia del verso 86 a su "protector" lo sea al Filadelfo y que en todo lo relativo al reparto el poeta haya pensado en el Lágida, como sugiere McLennan¹⁶. Quizá no sea inconveniente recordar aquí que las monedas del Filadelfo reproducían la efigie de su padre y que su cruz era el águila¹⁷.

Sea cual fuere el rey que hay detrás del poema, lo importante sigue igual sólidamente fijado: la relación de mecenazgo, para decirlo con un término anacrónico, entre el rey y el poeta, y el hecho de que, como Teócrito, Calímaco y otros poetas helenísticos tuvieron que buscar la protección de un monarca. Y, con ser importante, este hecho no agota ni este ni cualquier otro poema.

4. El agua

La importancia de la referencia al monarca es, con todo, grande, entre otras cosas porque la analogía, implícita seguramente desde el verso 55, es una constatación que se impone en seguida como lectura coherente de toda la parte final del poema, hasta la suerte de epílogo que forman sus seis últimos versos (91-96). Pero ¿ha de querer decir, esto, que la lectura de *todo* el poema ha de responder a la de estos últimos versos? No, ciertamente, aunque sólo sea, de momento, porque leída su primera parte no hallamos indicios de referencias a hechos o a personas contemporáneas.

Una imagen y una idea se entrecruzan y se complementan, yo diría, a lo largo de esta primera mitad larga del poema: la imagen del agua y la idea de la purificación. De hecho, hemos dejado el texto en el verso 9, donde señalábamos la correspondencia entre cretenses y antiguos poetas (v. 60), una correspondencia que sirve de enlace entre una y otra parte. En los versos 9-10 el poeta afirma que fue en Parrasia donde nació Zeus, en un monte espeso y en un lugar concreto que es definido sagrado (*ἱερός*) porque no puede entrar en él ni un animal ni una mujer que tengan que parir (versos 11-13). Este *χώρος ἱερός* pertenece a la tradición de lugares

¹⁶ "Moreover, it has generally been assumed that if anyone is alluded to here —se refiere al v. 61— it must be the same person as *ἡμετέρῳ μεδέοντι* of line 86. This is not necessarily so. Callimachus could have made a passing allusion to, for instance, the dead Soter, in a poem otherwise centred on Philadelphus. Theocritus did exactly this in *Idyll* 17": McLennan, p. 99.

¹⁷ Una reproducción de ambas caras de la moneda es asequible en un libro standard sobre el arte griego: J.D. Beazley y B. Ashmole, *Greek sculpture and painting*, Cambridge, 1966, figuras 246 y 246 bis.

inalcanzables, puros, cuyo carácter sagrado suele venir sellado por alguna prohibición divina —explícita o no: cf. V 76, sobre el lugar en que Tiresias vio a Atena desnuda—. Inmediatamente a continuación el poeta se refiere a la extrema antigüedad de aquel paraje según los habitantes de la región, que son llamados no parrasios sino, con nombre más exótico y erudito, apidanés. Pausanias (VIII 38, 2) y Diodoro de Sicilia (V 70, 4) coinciden en confirmar que Apidania es un nombre antiguo de Arcadia, y lo que es más, el nombre era explicado con una de aquellas etimologías que agradaban a los helenísticos como el de un lugar *sin bebida*¹⁸. Calímaco no ha buscado sólo lo más exótico, sino que ha escogido este nombre para hacer con él un juego etimológico paralelo al que hace con Ἀστυνίς (verso 20), el nombre de la Arcadia antes del nacimiento de Zeus, o sea, la tierra *sin Zeus*; pero este lugar no cobra todo su sentido si no pensamos que la tierra en cuestión no tiene todavía humedad, no conoce la lluvia: ἄβροχος (verso 19), palabra que, conectada por su sentido con la digamos etimología de Apidania, incita a entender que Zeus es el dios que lleva consigo la lluvia, la humedad¹⁹, y en consecuencia la vida —siendo así que *sin vida* es la otra posible etimología de Asénide—.

Los versos hasta el 32 cuentan, con lujo de erudición, la ἀμνηχανίη de Rea, tras haber parido a Zeus, porque no hallaba agua con la que lavarse. Toda la historia puede entenderse, en cierto modo, como un αἴτιον de la pureza atribuida antes al lugar sagrado que vio el nacimiento de Zeus: aquel lugar resultó luego definitivamente purificado, para siempre, con el manantial de agua que hizo Rea brotar del suelo; una purificación tan excepcional puede explicar que, a partir de entonces, el paraje no admitiera jamás ser hollado por la presencia de otra parturienta —animal o mujer—. Los versos 12 y 13 habían insistido en esta prohibición de que el lugar fuera maculado, e incluso la acción prohibida había sido expresada con recurso a un verbo, ἐπιμύσγεται, cuyos usos como metáfora en el campo sexual no son inusuales en la poesía anterior.

La impureza del animal o de la mujer que osara entrar allí después de contacto sexual y preñada resulta, pues, enfatizada por oposición a la voluntad de la diosa que, inmediatamente tras el parto, quiere limpiar a la criatura y busca inútilmente agua. El agua es, al brotar, instrumento de purificación (versos 16-17); y el nacimiento del agua y el nacimiento de Zeus resultan, así, paralelizables; *cuando no había Zeus no había agua ni vida*: la historia contada por Calímaco deviene así, en los términos en que el poeta nos la cuenta, cosmogonía, inicio de la vida como es hoy. Ello no

¹⁸ Cf. Eustacio ad Dyony. Perieg. 414 (McLennan p. 44).

¹⁹ Cf. Pausanias, VIII 38, 4.

es motivo de sorpresa: conservamos testimonio de antiguas tradiciones cosmogónicas en las que Océano es el origen de todo: fue él, como recuerda Hesíodo (*Theog.*, 344) quien engendró los ríos —y entre ellos incluye el Ladón²⁰—. Esta cosmogonía —ríos, agua, “principio de todo”, según Tales— es, pues, asimilada por Calímaco al origen olímpico de la vida, al nacimiento de Zeus —del agua y de la vida—.

Coherentemente, una ninfa, también hija de Océano, es la nodriza que Calímaco atribuye a Zeus; y ella dará su nombre a la corriente que nació del golpe de Rea al suelo, el Neda. Si tenemos en cuenta que el Neda es el nombre de un río que nace en el Liceo, la pregunta de Calímaco en el verso 4 parece que haya sido suficientemente contestada. Pero ya sabemos que no. Justamente cuando parece contestada, de golpe, con uno de aquellos saltos bruscos que caracterizan el estilo de Calímaco —y que tanto abundan, por ejemplo, en el himno III—, nos hallamos en Creta. Neda lleva hasta allí al recién nacido, desde la Arcadia. Como si Creta estuviera a la vuelta de la esquina, pero nada hay difícil para un dios y así, de paso, Calímaco integra lo que no es conciliable desde el punto de vista sólo de la razón, las dos tradiciones geográficas encontradas sobre el nacimiento de Zeus.

Y además el tema del agua continúa: Neda, ya lo sabemos, es el nombre de un río cuyo curso es mitológicamente seguido (alusión a los caucónes y a su ciudad, Lépreon, como también a los hechos de Licaón y al catasterismo de su hija Calisto: versos 39-41) hasta llegar al mar, a un mar que no es simplemente el mar sino Nereo, lo que no extraña en un contexto tan cargado de referencias mitológicas.

Es posible que a lo largo de todo este pasaje que nos traslada de Arcadia a Creta (versos 33-41) llegue a su máxima explicitación el tema del agua y del sentido del agua en el himno. En realidad, agua hay desde el principio: el lugar en que nació Zeus está en un bosque, las alusiones a árboles son frecuentes —incluso en la onomástica²¹— y se especifica que las corrientes de los ríos eran subterráneas (versos 23-27). El golpe dado por

²⁰ *Himno a Zeus*, 18; Cf. *Dyonys. Perieg.* 417.

²¹ Vv. 10-11 y 22. Las ninfas de los fresnos aparecen en el v. 47 y Filira, que es el nombre de un árbol (tilo), en el v. 36. *Σαρωνίς*, en el v. 22, es el único árbol con nombre concreto: se trata —encina o roble— de un árbol productor de bellotas. Normalmente se aceptaba que el primer habitante y rey de Arcadia había sido Pelasgo, quien habría enseñado a los arcadios a alimentarse de los frutos de la encina. Fue su hijo Licaón —cuyo nombre hace referencia al lobo y, en consecuencia, a rituales de demanda de la lluvia— quien hizo pasar aquellas tierras de un estadio precivilizado al culto de Zeus Licio —otra referencia al lobo—. Su hija Calisto tuvo relación con Zeus y es recordada (v. 41) por Calímaco. Existen indicios suficientes —en la conducta, por ejemplo, de Ceneo, en las leyendas sobre los dríopes, etc.— de un viejo antagonismo entre el árbol y el orden olímpico instaurado por Zeus.

Rea sólo ha hecho que el agua brote, que salga a la luz, pero esta aparición de los ríos —tal vez subrayada por la referencia a la Estigia en el verso 36, porque se trata de un río subterráneo, en el país de los muertos, y unida a Filira, un árbol— asegura, si no la vida en sentido absoluto, sí el comienzo de la era de Zeus, los inicios de la civilización propiamente dicha —por esto el poeta ha insistido eruditamente en el asentamiento urbano antiquísimo, a orillas del Neda—.

La mar es vista como algo estéril: un epíteto homérico (*ἀπρύγερος*) lo confirma y también el triunfo de Atena, que hizo nacer, también de un golpe, un olivo en lo alto de la acrópolis de su ciudad, sobre Posidón que hizo brotar una fuente de agua salada²². La tierra, que se puede cultivar y que da frutos, es contrastada, por su denominación como *ἄρουρα*, con la esterilidad del mar, que no puede cultivarse; el olivo contrastado en el mito, a su vez, con la esterilidad de una fuente de agua salada²³. En el himno de Calímaco, Rea, que acaba de hacer brotar los ríos, de agua dulce, otorga a Neda una gracia que no ha de ser, dice, *ἀλήη* (verso 37), o sea, salada, o, lo que es lo mismo, inútil, estéril. La gracia en cuestión consiste en ser un río, en dar nombre a un río que se llamará Neda; y siguiendo el curso de este río Calímaco alude al origen de la civilización, del poblamiento humano —insiste en que se trata de agua “más antigua” (verso 40) y de ahí seguramente la abundancia en referencias míticas—.

Y quizá a estas alturas de mi lectura se pudiera conjeturar una razón para el reparto que no descansa en datos ajenos al poema —una razón cuya consideración no implica, obviamente, que se descarte la idea de una posible relación, que el poeta podía tener presente, entre el reparto que enfrentó a Zeus con sus hermanos y aquel otro, histórico, en que anduvo implicado el Lágida—. Si el agua, que es también el curso del poema, nace con Zeus, conviene no olvidar que este agua era antes curso subterráneo —el mundo que corresponderá a Hades, de donde la rescata, para los hombres, Zeus— y se opone luego, como algo que fertiliza y da vida, inicio evidente de la civilización, al agua del mar, estéril —el dominio que corresponderá a Posidón—.

5. Oro, miel y leche

El tema del agua, fuente o río, antiquísima y purísima, tiene otro sentido en la poesía de Calímaco, un sentido prácticamente explícito en el

²² Apolodoro, III 14, 1.

²³ M. Détiene, “L’olivier: un mythe politico-religieux”, en M. I. Finley (ed.), *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, Paris-La Haya, 1973, pp. 293 ss.

himno II y en otros lugares de su obra, bien conocido por sus imitadores romanos: el curso de agua que mana de una fuente sagrada es identificado al curso del poema, a la poesía²⁴. No diré, desde luego, que este sentido aparezca, evidente y explícito, en el himno I, pero el dato es seguro y no negligible, por confrontación con el resto de la producción calimaquea. Con todo, siguiendo el curso del Neda hallamos el origen del orden de Zeus, el primer poblamiento humano tipo ciudad (*πολιέθρον*, verso 39), en la Arcadia, y no es imposible que la recurrencia del tema haya sido utilizada por el poeta para sugerir una identificación entre el curso del agua —ya en la superficie, entronizadora del orden de Zeus— y el curso del poema —que celebra al dios y el orden por él impuesto como consecuencia de su triunfo sobre los gigantes (verso 3)—. Y además, otra imagen tradicional de la poesía es la miel, y la miel aparece al punto en el poema (versos 46-51) tras una parte central (42-45) dedicada al ombligo de Zeus —*ὄμφαλός* en el sentido de centro, de parte central incluso específicamente del poema, está bien atestiguado²⁵—.

La miel y el agua constituyen imágenes frecuentadas de la poesía, antes de Calímaco, en Píndaro. No es sólo el caso que Píndaro recurra con frecuencia a la miel, al agua y a las abejas para comparaciones explícitas con sus poemas; sucede también que uno de aquellos relatos que los griegos solían inventar para explicar lo que les parecía más significativo de sus personajes ilustres —y que Pausanias (IX 32, 2), en este caso, nos ha conservado— explica que, un mediodía, Píndaro, de camino hacia Tebas, se quedó dormido en un margen del camino y vinieron unas abejas a depositar bresca en sus labios —en los labios que habían de conservar, metafóricamente, la miel de sus versos—.

La miel era, para los griegos, una etapa civilizadora decisiva en la alimentación humana²⁶ —y otro indicio, en consecuencia, de la instauración del actual orden de la vida, el olímpico—. Alguna vez la imagen de la miel va unida, en Píndaro, a la idea de *summum*, de algo bien elaborado, encumbrado²⁷. La miel que come el niño Zeus viene de las cimas del Ida y es

²⁴ Cf. R. Pfeiffer, *History of classical Scholarship. From the beginnings to the end of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968, pp. 125-126 y 284.

²⁵ Cf. J. García López, *Emerita* 38, 1970, p. 394; F. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976, *passim*.

²⁶ M. Détiene, "Orphée au miel", en J. Le Goff y P. Nora, *Faire de l'histoire*, t. III, París, 1974, pp. 56-75.

²⁷ Los escoliastas a *Olimpica* X 98 y a *Nemea* VIII 53 explicitan que la miel es referencia al poema mismo. En *Nemea* III 78 la miel va unida a la leche y la mezcla de ambas significa el poema. Para la vinculación a la idea de *summum* (*ἄωρον*) cf. *Pítica* X 53-54, *Istmica* VII 17-19 y *Peán* VI 59. Otros lugares donde recurre la metáfora se hallarán en F. Williams, *Callimachus. Hymn to Apollo*, Oxford, 1978, pp. 92-96.

obra de una abeja que, a mayor abundamiento, se llama Panácride, es decir, la de más arriba (versos 50-51).

Pero la miel aparece tras el oro y la leche (versos 48-49). La cuna era de oro y el niño se alimentaba de leche y miel. Leche y miel recurren, como es sabido, en las descripciones de parajes paradisiacos, de paraísos de felicidad a medio camino entre el mito y la utopía. El lugar al que es transportado el niño Zeus por Neda es también, como el de su nacimiento, un lugar sagrado, y connotado mitológicamente. Pero este segundo lugar cuenta con la presencia de las abejas. Ya Cahen había notado que la referencia a las Melias, y haber escogido este nombre en vez del más genérico de ninfas, era motivado por la intención del poeta de anticipar, de algún modo, la referencia a las abejas (*μέλισσαι*)²⁸; la referencia, en el mismo verso (47), a Adrastea juega un papel comparable, porque esta hermana de los Curetes era hija de Meliseo²⁹; el comentario reciente de McLennan subraya con finura que si el poeta llama a Zeus *ἑσσηνα* es porque quiere todavía, varios versos más adelante, en el 66, recordar la relación del niño Zeus con las abejas³⁰.

Todo el pasaje, del verso 44 al 51, atribuye a la época de lactancia del dios unas características de abundancia, de riqueza y de fertilidad. Si hallamos ríos de leche y de miel como he señalado, en países a medio camino entre el mito y la utopía, la cabra Amaltea también pertenece, según la tradición antigua, a un país occidental inmensamente rico³¹.

De todo lo cual resulta evidente, pues, que el lugar al que Neda transporta, en Creta, al niño Zeus, responeña, en el poema, con el *ἱερός χώρος* de antes, con el lugar purísimo, que no puede ser hollado por parturienta, donde parió Rea al dios. El país o la época son áureos, como la cuna atribuida al niño, y la abundancia de leche y de miel remite igualmente, como digo, a un lugar paradisiaco.

Gernet señaló que “la miel y la leche aparecen asociadas con frecuencia, así en los ritos como en las representaciones, y contrapuestas al vino”³². La imagen de los arroyos de leche y de miel que Dionisio o sus fieles hacen brotar es, añade Gernet, “sin duda más antigua, mientras que el vino pare-

²⁸ Cahen, p. 26: “Les nynyfes du frêne, qui dégoutte d'une essence mielleuse”.

²⁹ También esto fue notado por Cahen, *ibidem*: “elles —las ninfas, quiere decir— apparaissent ici avec Adrastée, fille d'un roi Mélisseus, l'homme-abeille”.

³⁰ Cf. McLennan, p. 103: “The *schol.* adds that the word was properly used of a queen bee; this assumes some significance when we recall the reference to the feeding of Zeus by bees at 1.50”.

³¹ Cf. Anacreonte, 16 Page = 4 Gentili.

³² L. Gernet y A. Boulanger, *El genio griego en la religión*, trad. cast., México, 1960, p. 48.

ce una añadidura llegada de otras partes". El mismo Gernet pone correctamente en relación este hecho con la existencia de unas libaciones de agua, de miel y de leche, perfectamente atestiguadas, y apunta que debió de existir en Grecia, "en época muy remota, un tema de hidromiel y, especialmente, de la leche mezclada con hidromiel" relacionada con el tema de las bebidas de inmortalidad.

Este asunto se presta a plantear una cuestión: si la primera parte de un poema dedicado a Zeus insiste en la idea de pureza original y en las imágenes del agua antiquísima, límpida y origen de la civilización, y de la miel y de la leche, alimento del niño Zeus, ¿debe de atribuirse a la negligencia del poeta que el poema empiece aludiendo a una libación de vino —que es el tipo de libación que solía hacerse al principio del banquete—? Pero es sabida la existencia de un Zeus *μειλίχως*, un Zeus especialmente vinculado a la idea de purificación, honrado en las Diasia atenienses, una fiesta de comienzos de la estación invernal³³, *μειλίχια* ofrecen quienes quieren purificar a alguien y libaciones de miel y de agua no son desconocidas³⁴, incluso contamos con un testimonio que explicita la *ἀντ' ἕτερον φῶσω* de la miel respecto del vino³⁵, y tampoco, en fin, las libaciones de leche son desconocidas³⁶. Me basta dejar apuntado aquí que, a mi juicio, a tenor de lo expuesto, cualquiera de las libaciones citadas iría mejor al himno calimaqueo que una de vino al principio del banquete.

6. El águila

La alusión al águila (versos 68-69), aclarada por el escoliasta, pero evidente, es, como se ha dicho más arriba, una referencia al ave de los Ptolomeos —también antes he recordado que el Filadelfo acuñó monedas con el águila y la cara de su padre como Soter—, una referencia obvia, que Calímaco podía por otro lado recordar de más de un lugar de la poesía anterior —el ave de Zeus es también el ave de los grandes monarcas, el ave emblemática del poder personal—.

³³ Farnell, *The cults of the Greek states*, t. I., 1971, pp. 64 ss. Sobre las Diasia, Tucídides, I 126, 6 (añadir Farnell, *o.c.*, pp. 171 ss.); Stengel en *R.E.*, s.u.; H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977.

³⁴ Plutarco, *Teseo*, 12; L. Moulinier, *Le pure et l'impure dans la pensée des grecs*, París, 1952, pp. 308 ss.; Farnell, *o.c.*, pp. 88 ss.

³⁵ Plutarco, *Symp. Quaest.*, 4, 6, 2.

³⁶ Véase, en fin, Apolonio, *Argonáuticas*, IV 712, con la nota de E. Livrea (*Apolloni Rhodii Argonauticon liber IV*, Florencia, 1973, p. 217), que contiene útiles indicaciones bibliográficas.

También en tiempos de Píndaro algunos monarcas acuñaron monedas con el águila. Píndaro utilizó el animal poderoso, de amplio y alto vuelo, para referirse al vuelo de la propia poesía. Por cierto que esto ha dado origen a una polémica filológica que quizá no resulte inútil evocar aquí. Hay quien cree que el águila significa el vencedor y quien opina que el águila es el poeta³⁷. Que la segunda opción es correcta me parece, a estas alturas, suficientemente razonado, y, por otra parte, más que evidente a partir sólo de los lugares en que la metáfora recurre. Pero también es un hecho conocido que el paralelismo poeta-vencedor es sugerido y remarcado más de una vez por el poeta. Al comienzo de su *Pítica* II, por ejemplo, Píndaro se presenta llegando, él (*έρχομαι*), con un poema (*φέρων μέλος*), pero este poema es *ἀγγελία*, es decir, noticia, que trae un mensajero, de una cuadriga —la que dio a Hierón el triunfo cantado por el poeta—. Esto sugiere, impone, una paralelismo, casi una identificación —como de dos cosas materiales— entre el poema y el carro —entre el instrumento del poeta y el del vencedor, por tanto³⁸—. Y, además, la concepción del poeta como mensajero y del poema como mensaje aparece alguna otra vez en la poesía pindárica. De modo, pues, que la identificación águila-vencedor también se impone, paralelamente a la otra águila-poeta.

En el himno a Zeus calimaqueo no hay, ciertamente, lugar a dudas sobre el hecho de que el águila, ave de Zeus, es una referencia al poder y a la grandeza del rey de Egipto. Pero si el agua que brota del suelo y da origen al orden olímpico, a la vida a partir de Zeus y al asentamiento urbano, se identifica luego con el curso mismo del poema —como no parece improbable, según mi lectura—, entonces puede verosímelmente calcularse que el águila, sin cuya función de mensajera el poder de Zeus no se manifestaría con la misma majestad, puede ser también una imagen del vuelo de la voz del poeta, mensajero de la grandeza de Zeus y de la de su monarca.

La influencia pindárica es, por lo demás, fundamental en este poema —como lo es a lo largo de todos los himnos—. Me basta recordar aquí que los escoliastas de Píndaro (*Ol.*, II 96 ss., y *Pít.*, V 1 ss.) señalaron ya la relación entre estos dos lugares y los versos 95-96 finales del himno.

7. Unidad poética e importancia del Himno a Zeus

Todo el poema es, pues, un himno a Zeus; Zeus niño, Zeus adolescen-

³⁷ Véase el estado de la cuestión en P. Angeli Bernandini, *Quad. Urb. Cult. Class.*, 26, 1977, pp. 121-126.

³⁸ Cf. igualmente *Olimpica*, VI 22 ss. (paralelos en B. L. Geldersleeve, *Pindar. Olympian and Pythian Odes*, reimpr., Amsterdam, 1965, p. 175; véase el comentario de M. Fernández-Galiano, *Píndaro. Olímpicas*, Madrid, 1956, p. 197).

te; un himno que naturalmente comporta el elogio de la grandeza del dios que resulta paralelizada por el poeta con la de los reyes en la tierra; del elogio del dios pasamos al elogio del mejor de los hombres —de otro modo, pero se llega al tema del epinicio pindárico—.

En la mitología griega la época de Zeus significa la instauración de un orden que —a pesar de todos los paraísos perdidos— se opone a un mundo anterior al que la perspectiva del olimpismo histórico confiere caracteres híbridos. También esta instauración de un orden civilizador puede entenderse implícitamente paralelizada por el poeta en la aculturación griega llevada a cabo por los Ptolomeos en Egipto. En todo caso, la grandeza de Zeus radica en este orden cuyo origen remonta al de la vida desde el punto de vista de la civilización —el agua dulce y el asentamiento urbano—. El motivo recurrente del agua pura, dadora de vida, aboca a un cuadro idílico —oro, leche, miel, abundancia de todo— que el ruido de los Curetes acierta a mantener a salvo del desorden anterior (sintómicamente, la única referencia a Cronos la hallamos en el verso 53, en el contexto del ruido de los danzantes).

No parece arriesgado hablar de una práctica de los editores helenísticos de empezar con el dedicado a Zeus en las colecciones de himnos³⁹; así sucedió en el caso de los himnos de Píndaro. Sobre este fondo me interesa establecer, como hipótesis de trabajo, que el orden de los himnos calimáqueos, que no presenta variación alguna en la tradición manuscrita, remonta al poeta. Y, más concretamente, que Calímaco pensó en la edición de sus obras —en un libro de himnos, por lo menos—, él personalmente, y que escribió el dedicado a Zeus teniendo en mente que éste había de ser el primero.

Los himnos de Calímaco suponen una composición por escrito; Calímaco es un poeta de la palabra escrita, del detalle y del esfuerzo compositivo, sobre el papel. Todavía la lectura era algo impensable, en su época, sin el apoyo de la voz, probablemente, pero sin duda él pensó, como un poeta moderno, en su obra como un texto escrito. La tecnología de la palabra escrita no había empezado a imponerse, en Atenas, sino poco más de un siglo antes; de modo que esta concepción libresca del poema puede ser considerada como un cambio de perspectiva, aunque es probable que otros poetas de la época la compartieran. Conviene no olvidar que los griegos eran una minoría, en Egipto; que una cosa es la difusión del griego que podemos leer en las cartas y en los documentos como lengua franca del Mediterráneo Oriental, en una época de frecuentes intercambios, y otra

³⁹ R. Pfeiffer, *Callimachus*, t. II, *Hymni et Epigrammata*, Oxford, 1953, pp. 98-99 y 53-55 de la introducción.

muy distinta la difusión de la cultura. Ciertamente que esta minoría podía imponer —e impuso— una vida oficial a la griega, e insertar entre sus manifestaciones la *performance* de poemas como los calimaqueos. Pero, obviamente, todo corre el riesgo, en estas condiciones, de convertirse en un mero artificio de palabras. Es posible que Calímaco se prestara a ello, pero no me parece probable que confundiera esos hipotéticos momentos de *performance* con la plenitud de la fiesta arcaica, de la celebración en que había tenido su lugar el epinicio pindárico; y, desde luego, tampoco escribía sólo atento a juegos malabares y a refinamientos métricos. Es posible, como digo, que Calímaco se prestara a ello, pero pensando en última instancia en el destino escrito de su obra, que preservaba su verdadera intención literaria. Y, en el libro que estos himnos habían de ser, el de Zeus era el primero porque esa colocación respondía al plan y a la intención del poeta.

Si el agua vivificadora, hasta la miel, significa de algún modo la poesía, el curso del poema que, recurriendo a la imagen del curso del agua rehace el orden olímpico vinculado a la grandeza de Zeus, no es ilógico que también signifique la contribución de la poesía a la construcción y a la consolidación de este orden. Y de nuevo la referencia al himno a Zeus pindárico se impone⁴⁰.

En este poema, el día de sus bodas, Zeus pidió a los dioses si les hacía falta algo, y ellos respondieron (frag. 31 Snell) rogándole que hiciera “unas divinidades que con palabras y música ordenasen (*κοσμήσουσι*, también que celebrasen) las grandes obras que él había cumplido”. El poema de Píndaro canta, en el fondo, otras bodas, las de Cadmo y Harmonía, y éstas son la traducción al orden humano de la instauración, aquí en la tierra, del orden operado ya por Zeus entre los dioses. La presencia y el canto de las Musas en esta boda responde a la necesidad advertida, según sabemos, por los dioses (cf. frag. 31, citado), de que la palabra y el canto fueran solidarios de la implantación y de la conservación del orden de Zeus entre los humanos.

Si en un rasgo típicamente pindárico (cf. *Ol.*, II 1 ss.) el himno a Zeus del tebano comenzaba con la duda de a quién cantar (frag. 29 Snell), seguramente resuelta en la afirmación de la grandeza, de la excelencia absoluta de Zeus, el himno de Calímaco puede iniciarse, aunque conserve como recurso de estilo la interrogativa inicial, con la afirmación, de hecho, de esta excelencia incuestionable.

El primer himno es, pues, programático: es el primero porque va dirigido al más grande de los dioses y va a parar al elogio de un hombre princi-

⁴⁰ Sigo en lo siguiente las líneas generales de la reconstrucción de B. Snell, o.c.

palísimo, el rey que protege al poeta. Pero el orden instaurado por ese dios necesita la palabra y la música —como Píndaro había hecho decir a los dioses— y el poeta pone su palabra al servicio de este orden— y al de la civilización instaurada en tierras no griegas por su monarca—. Después de Zeus vendrá Apolo, el dios específico de la poesía, y también el que más ha colaborado en la tradición literaria y en la práctica, con sus oráculos, etc., a la lenta y tenaz instauración del orden olímpico que es de algún modo la cultura griega anterior. Para Calímaco todo esto es ya letra en el papel, cultura que se estudia, literatura; y luego en el himno a Apolo el poeta retomará y explicitará este sentido, que aquí apenas acaba de aflorar, del curso del agua como curso de las palabras —continuando y llevando a sus últimas consecuencias una metáfora generalizada en Píndaro—.

La lectura del himno primero como un texto unitario es condición para una lectura de los himnos de Calímaco —quizá el libro más importante en términos histórico-literarios, de la poesía griega post-clásica—. Y una lectura de esta índole no sólo es posible, sino que, además, se impone más allá de los *realia* y del *Sprachgebrauch* del poeta —como espero que estas páginas hayan contribuido a demostrar—.

CARLOS MIRALLES
(Universidad de Barcelona)

GRECIA Y EL GÉNERO ELEGÍACO*

Entre los siglos VII y V. a. C., primero en el ámbito de Jonia y luego en la Grecia continental, se da el florecimiento de lo que tradicionalmente se denominó lírica. No obstante, debe señalarse que tal denominación es impropia pues en sus orígenes el término *lírica* se reservaba exclusivamente para un tipo de poesía recitada al son de la lira y con un contenido determinado.

Con ulterioridad se amplía su campo semántico, aun cuando dicho género no coincide exactamente con nuestro sentido de lírica. Entre nosotros el término *lírica* está cargado de consonancias subjetivo-emocionales de perfiles románticos.

En la Grecia del período arcaico el nombre *lírica* comprendía la elegía, el yambo y la mélica, siendo en rigor esta última la verdadera lírica, fuera esta ya canto monódico, ya canto coral.

En lo que atañe a la elegía¹, según nos transmitió Dídimos (escol. a Aristóf., *Aves*, 217), su contenido originario fue el lamento. Cabe recordar que sobre el particular Sáinz de Robles puntualiza: "la *elegía* -canto *fúnebre*, *lamentación*- fue en su origen un pequeño poema dedicado a cantar la muerte de una persona querida. Después se extendió a lamentar las desgracias de las familias, los desastres nacionales y mundiales, y hasta las desdichas e infortunios del amor.

"Es, pues, el asunto o materia de la *elegía* un acontecimiento triste y son sus principales cualidades el calor de la pasión y la intensidad de los afectos.

"Las *elegías* son de dos clases: *heroicas* y *elegías propiamente dichas*. En las primeras se lamentan las desgracias públicas; en las segundas, el poeta de suelta a las penas de su corazón".²

* El presente trabajo es parte de la conferencia "La elegía, itinerario y vigencia de un género tradicional", dictada por el suscripto el 8 de febrero de 1980 en la "Fundación Pastor de Estudios Clásicos" de Madrid.

¹ *Ad hoc*, cf. Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyclopädie der klass. Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1893 ss., s.u. *elegeia*. Igualmente cfr. E. Boissacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, (3. ed.), Heidelberg-Paris, 1938, y Lidell-Scott, *A greek-english lexicon*, Oxford, 1948. Para un estudio particular de la elegía griega remitimos a Highbarger, E. L., "The world of the greek elegiac poets", *Clas Bull.*, 15 ('39), 38 ss. y al tomo I de Schmid, W. - Staehlin, O., *Griechische Literatur*, München, 1926.

² *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1956, s.u. "elegía".

La idea de vincular a la elegía con el lamento, entre los antiguos está corroborado en *Las troyanas* de Eurípides (v. 119) en que *élegos* se usa en sentido de canto fúnebre y lamento³. Es probable que tal género hubiera tomado la flauta para su acompañamiento musical. El matiz oriental que está subyacente en el término elegía vigoriza su posible origen asiático, en particular frigio⁴.

Corresponde subrayar que este tipo de poesía convivial por su vinculación con la épica homérica se da sostenido en un tono narrativo en donde la exhortación y el valor gnómico son sus notas sobresalientes; de ahí se explica su postura serena, reflexiva; en cuanto a la actualidad, cada vez que se alude al término elegía, casi por antonomasia se piensa en un estado de ánimo sosegado y lastimero a un mismo tiempo.

La Iliada registra una serie de pasajes parenéticos o protrépticos, es decir alocuciones de un jefe a sus guerreros para que entren con brío en la contienda en aras de la suprema *areté*. Un ejemplo altamente revelador es el tan mentado del canto XV (vv. 494 ss.); acorde con ello se aprecia una nota distintiva de la literatura griega arcaica, la autoconciencia de su papel educador, hecho que en la elegía se percibe con nítida claridad.

La lírica griega —y dentro de esta la elegía y el yambo— tiene origen en la épica y en canciones preliterarias donde son notorios ciertos rasgos rituales.

En cuanto a la elegía, su génesis procede por un lado de los discursos de la epopeya —eso se ve especialmente en el carácter exhortativo de las mismas—; por el otro, se entronca en una raíz folklórica de tradición preliteraria. Sobre el particular Rodríguez Adrados⁵ puntualiza: “la Elegía tiene una raíz popular que la mayoría de los autores —antiguos y modernos— suelen encontrar en el *élegos* o canto de duelo, del que deriva el nombre del *elegeion* (ya “pentámetro”, ya “dístico elegíaco”). Al decir raíz popular me refiero a que este canto de duelo primitivo era como una floración natural todavía no disciplinada literariamente.”

Igualmente, la mayoría de los *elegiógrafos* relaciona su origen con

³ *Elegeion* aparece documentado por vez primera en el siglo V en *Critias* (vs 88 B. 4,3).

⁴ Elegía procede de *élegos*, *elegeion* —sobreentendido *métron*—; *elegeía* —sobreentendido *odé*— respecto del origen oriental, se ha señalado su vinculación con el término armenio *elegn* ‘caña’, y en sentido restrictivo, ‘flauta’. Debe indicarse asimismo que en griego la palabra *élegos* designaba tanto el sonido de la flauta, la música pianífera, como el dístico que constituía la breve estrofa de este género. (Sobre el particular puede confrontarse asimismo el ensayo de Margaret Alexiou, *The ritual lament in greek tradition*, Cambridge University Press, 1974, en especial la primera parte: “Lament and ritual”).

⁵ *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Barcelona, Alma Mater, 1956, Vol. I, Introd. general, pp. XIV-XV.

primitivos cantos de duelo; así por ejemplo lo hace Weinreich⁶, quien observa que la elegía era precisamente el canto que se entonaba en el banquete fúnebre, en el que cohabitaba una mezcla de duelo y de alegría báquica, explicando de ese modo por qué junto a la nota de dolor se dan motivos frívolos. En lo que atañe al citado rasgo dionisiaco, se ha indicado asimismo que la palabra *élegos* tiene relación con glosas que designan simplemente el estado de "locura" que los griegos consideraban el requisito *sine qua non* para la creación poética⁷.

En el horizonte de la Grecia de los siglos VII al V a.c. se asiste a un cambio social provocado por el desgaste de la *areté* heroica a la manera homérica y la ulterior metamorfosis de la *polis*, con los trasiegos socio-culturales que ello implica. El rasgo más notorio es el nacimiento del individualismo, que trae aparejado un interés por el presente: ello determina en consecuencia un abandono del pasado legendario de relieves míticos. De ese modo el poeta revela ahora sus propios sentimientos y la poesía, por tanto, se impregna de un subjetivismo lírico en el sentido moderno del término.

Paralelo al interés por la individualidad del artista, se vigoriza el interés por la comunidad y en ese ámbito cabe a la elegía y al yambo un papel destacable en cuanto poesía parenética.

Ahora el poeta asume el rol de vate y por medio de su canto —que es básicamente exhortación— imparte a su comunidad su pensamiento; ello profundiza el valor gnómico de la elegía y como esta comporta una actitud reflexiva, de ese modo se explica su diversidad temática —política, militar, amorosa, moral, etc.—, en la mayoría de los casos revestida de valor autobiográfico.

En sus orígenes la elegía se presenta como poesía convivial, hecho que se vincula a una situación oral de lo poético, en la que los poemas se componían para ser recitados o, en su defecto, cantados con posible acompañamiento musical.

Conviven en la primitiva elegía dos posturas claramente definidas: una, narrativa; otra, exhortativa. La primera evidencia una deuda con el género épico; la segunda —también con resabios de la épica— abre empero la ruta a una originalidad conceptual. Tales actitudes están esbozadas en la doble articulación estrófica de que se compone el dístico: un hexámetro y dos elementos dactílicos catalécticos, impropriamente denominados pentámetro, aun cuando sea esta su designación más frecuente.

En la sección narrativa se vigoriza el aspecto convivial que hemos se-

⁶ *Hermes*, 62, ('27), 118.

⁷ Cfr. Gil, Luis, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Guadarrama, 1966.

fiado; en la exhortativa cobra vida la actitud de amonestación y consejo que es propia de la elegía más antigua, tal como por ejemplo apreciamos en Arquíloco, uno de los primeros elegíacos llegados hasta nosotros.

La variedad temática de sus composiciones muestra la flexibilidad conceptual alcanzada por dicho género en el siglo VII a.C.

Su poesía representa el estallido de la personalidad individual, sugerido ya en Hesíodo (*Teog.*, 22), pero aquí subrayado de modo particular y alejado de la épica tradicional a la manera homérica.

Tanto sus elegías como sus yambos son la cristalización poética de sentimientos y en estos anidan tanto el amor como el odio, al extremo que confíen a esas composiciones un juego de contraste de perfiles barrocos. En sus elegías, en cambio, se aprecia una actitud reflexiva y admonitoria⁸.

En los primeros fragmentos conservados, principalmente en el 1° y en el 2° (aun cuando el 1° podía ser parte de un epigrama⁹) llama la atención la fuerza del "yo" del poeta, hecho que inaugura lo que la tradición acuñará bajo el rótulo de "elegía personal".

A pesar del estado fragmentario de lo conservado, se percibe en el orbe de sus elegías una actitud *meditativa* en cuanto a la condición del hombre, en especial en los fragmentos 3 y 8. Tal actitud se da realizada en el fragmento 7, tradicionalmente conocido como elegía a Pericles¹⁰, la que se presenta a guisa de canon de lo que habrá de ser un poema consola-

⁸ De entre la copiosa bibliografía arquilóquea, sugerimos: Corte, F. della, "Elegia e giambo in Archiloco", *RFIC*, 18 (40), pp. 90 ss.; Crusius, "Archilochos", *RE* II, 487 ss.; Grande, C. del, "Archiloco. Linee per una valutazione della personalità del poeta", *RIGI* 13 ('29), fasc. 3-4 pp. 1-9; Gundert, H., "Archilochos und Solon", en *Das neue Bild der Antike*, Leipzig, 1942, pp. 130-152; Hauvette, A., *Archiloque, sa vie et ses poesies*, Paris, 1905, y Lasserre, F., *Les épodes d'Archiloque*, Paris, 1950.

En cuanto a las citas de los fragmentos de Arquíloco, seguimos la numeración de F. Rodríguez Adrados, en *op. cit.*; igualmente nos valemos de la misma edición para las citas de los restantes yambógrafos griegos.

⁹ Cfr. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ Esta elegía, quizá la más conocida de las de Arquíloco, recientemente ha sido objeto de un proceso de reconstrucción diferente al canónico de Diehl (*Anthologia Lyrica Graeca*, I/III, Leipzig, 1949-1952), por R. Adrados (*op. cit.*, p. 30). Por lo lograda en cuanto a fidelidad y aliento poético, reproducimos la versión que de ella hiciera J. Ferraté (en *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 105):

Mientras plañe un dolor quejumbroso, ningún ciudadano
disfrutará de las fiestas, Pericles, ni el pueblo;
pues que a unos tales barrieron las ondas del mar resonante
y con razón nos rebosa la pena del pecho.
Pero los dioses, amigo, para remedio de males
que no tienen salida, esfuerzo nos dieron.
Tal caso es un día a éste a quien toca, y el otro es a aquél:
nuestra sangrienta llaga, más pronto caerá sobre otros.
Hala, dejad de llorar como hembras: sed fuertes.

torio. Las invocaciones que demoran la marcha del relato, los modos verbales y la actitud admonitoria —sutilmente sugerida— delimitan el tono exhortativo que será una característica intrínseca de la elegía posterior.

Los *disiecta membra* de la número 11 evidencian la temática simpósica. La citada elegía junto a las composiciones 9, 12 y 13 ofrece un contenido guerrero.

Hauvette ha destacado que la originalidad de Arquíloco —en especial en el horizonte de sus yambos— es circunscribir su orbe lírico al ámbito de del *hic et nunc*, en contraposición a la épica de cuño homérico, alejada en el tiempo y en la distancia de los acontecimientos narrados.

En otros *carmina* se aprecia igualmente un rasgo original de Arquíloco, quien —a diferencia de otros elegíacos arcaicos— no tiene como principal preocupación amonestar o aconsejar a sus congéneres, sino sólo exponer serena y reflexivamente sus sentimientos personales y los del hombre en general.

Así por ejemplo encontramos tal actitud meditativa en el fragmento 212 en el que frente a los dioses que fijan los límites de lo humano, sólo resta la resignación. Idéntico es el espíritu que alienta los fragmentos 211 y 7. Frente a ese límite fijado por el destino, sólo cabe al hombre la conciencia de su condición de mortal, de donde se desprende que el único bien es contentarse con una *aurea mediocritas*, tal como el poeta puntualiza en un yambo conocido (fragm. 102) cuya estela ha dejado una huella que entre otros inspiró a Horacio.

Su contemporáneo Calino de Efeso¹¹, quien según Lesky¹² inicia la historia de la elegía, infunde a esta un espíritu guerrero, en tanto que en ella exhorta al supremo esfuerzo en el horizonte bélico de su época.

Nos resta de él sólo un poema relativamente extenso —21 versos— y pequeños fragmentos que dado el estado mutilado en que nos han llegado no es posible considerarlos conceptualmente. En la aludida composición, en cambio, se ve con claridad el deseo de incitación a la contienda dirigido a los jóvenes que desfallecen. Respecto de la misma uno aprecia en qué medida los inicios de la elegía están influidos por el género épico no sólo en cuanto a lo formal (el tratamiento de uno de sus versos: el hexámetro), sino también en cuanto al contenido. A propósito es significativo el recuerdo de las palabras de Héctor a Andrómaca (*Iliada*, VI 487 ss.)¹³ en el

¹¹ Sobre Calino sugerimos dos trabajos de críticos italianos:

Bellisima, G.B., *Callini et Tyrtaei carmina*, Torino, 1898, y Lugetti, M., *Callini et Tyrtaei carmina*, Roma, 1912, e igualmente los ya clásicos de Kroll ("Callinos", RE, X, 1652 ss.) y de Peppmüller, "Zu Kallinos 1, 15", *Philologus*, 51 ('92), pp. 172 ss.

¹² *Hist. de la lit. griega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 143-44.

¹³ Cit. por Lesky, *op. cit.*, p. 143.

pasaje en que Calino sugiere que la muerte vendrá cuando lo haya determinado el destino; en el poema este aparece personificado en la clásica figura de las Moiras (vv. 7-8): “y la muerte, no habrá de venir sino cuando / las Moiras hilaren (. . .)”

En dicho carmen quedan delineados los temas capitales que serán resumidos por los elegíacos posteriores: la presencia inexorable de la muerte, el deseo de un honroso morir y la vida postrera en el recuerdo de la comunidad por la que se ha ofrendado la vida.

Es forzoso evocar sus últimos dísticos:

Pues no está en el destino que el hombre se libre de muerte,
ni aunque remonte su stirpe a un dios inmortal.
A veces, uno que escapa al estrago y al golpe del dardo,
regresa, y la muerte fatal lo encuentra en su casa.
Mas a ese tal no lo quieren ni lo echan de menos, y a otro
lo lloran ricos y pobres, si algo le pasa;
porque, al bravo guerrero que muere, el pueblo lo añora
y, si vive, casi lo tienen por dios;
porque a sus ojos lo ve igual que si viera una torre;
porque cumple hazañas de muchos, él solo (vv. 12-21)¹⁴.

Un pasaje conocido de Estrabón (XIV, I 40) señala que los fragmentos 2, 3 y 4 formaban parte de un *lógos pròs Día* —tal vez una suerte de ‘*elegía a Zeus*’— en el que el poeta rogaba por los efesios.

Su poesía es admonitoria puesto que exhorta a sus conciudadanos a volver a la lucha; subraya por tanto la *areté* que se logra al morir por la patria y sugiere de ese modo un *tópos* que dejará honda huella en la literatura ulterior y que puede recogerse igualmente en muchos autores de la tradición poética occidental.

Idéntico es el espíritu que alienta en las composiciones de su contemporáneo Tirteo¹⁵, tal como destaca Horacio en un mentado pasaje de su *Epístola a los Pisones* (vv. 401-03).

El trasfondo de su orbe elegíaco es la segunda guerra mesénica que atacó a Esparta y obligó a esta *pólis* a autodefenderse para poder sobrevivir. De ahí que Tirteo supedite los dísticos de sus poemas al servicio de un ideal educativo del hombre espartano, como exhortación al cumplimiento del deber patrio. Al respecto es significativa la sexta composición¹⁶, en la que refiere que “es hermoso que un valiente muera, caído en

¹⁴ Por lo lograda hemos transcritto la traducción de J. Ferraté en *op. cit.*, p. 43.

¹⁵ *Ad hoc* hemos tenido especialmente en cuenta: Chrimes, K.T.M., *Ancient Sparta*, Manchester, 1949, y la clásica obra de Mitchell, *Sparte et les spartiates*, Paris, 1953.

¹⁶ Sobre el problema estructural de la elegía, cfr. R. Adrados, *op. cit.*, p. 134 (nota 1).

las primeras filas, luchando por su patria" (vv. 1-2).

Tal actitud sirve al poeta para destacar los lazos que religan al hombre con su *pólis*, para delinear de ese modo el sentido de patria y bosquejar el perfil doloroso de un mendigo desterrado (vv. 1-14). La segunda parte del poema (vv. 15-31) deja el aspecto descriptivo y se circunscribe a exhortar a los jóvenes a no abandonar el combate y a luchar denodadamente en defensa de su tierra.

Semejante espíritu vivifica las elegías 7 y 8; en esta última mimetiza la *areté* del hombre con la virtud guerrera, a la vez que insiste en un *leit Motiv* de su obra: *el bien morir*, identificado con la muerte en combate en defensa de los intereses patrios, tal como ya hemos puntualizado. Altamente locuaz es el dístico con que clausura la composición: "Que todos intenten alcanzar con valor el grado más alto de esta excelencia suprema no huyendo del combate" (vv. 43-44).

Acorde con su espíritu espartano, existen también de Tirteo dos elegías referidas a la justicia y al buen gobierno. Nos referimos a las compiladas bajo los números 2 y 3. La primera de las citadas alude al mito de la entrega de la ciudad a los heráclidas; la segunda, al motivo de la *eunomía*, en particular cuando transcribe el oráculo del dios délfico que refiere que Esparta debe ser gobernada "por consejo de los reyes honrados por los dioses" (v.5).

En tal elegía, de modo sutil, quedan sugeridos los motivos capitales de la poesía griega ulterior: la justicia, la excelencia y el amor patrio¹⁷. Lasso de la Vega¹⁸ destaca que para el *corpus* elegíaco de Tirteo la suma virtud es el *xunón esthlón*, 'el bien común', es decir, la utilidad al servicio de la comunidad. Ahí radica la esencia de la *andreía* tirteica: en la sublime aceptación de la muerte en defensa de la patria; de ese modo, su elegía delinea el perfil del *anér agathós* cuya *areté* se funda en postulados éticos.

No sólo la elegía de Tirteo, sino también la arcaica en general nos sugieren el canon de las *aretai* cardinales: valor, templanza, justicia y prudencia.

De igual modo, el único fragmento elegíaco conservado de Semónides de Samos nos muestra la reflexión sobre la condición humana que es ca-

¹⁷ Tal elegía *eunómica* según Aristóteles (*Política* V 7, 2), habría sido compuesta con una intención pedagógica ante los desórdenes sociales que acompañaron a la segunda guerra mesenia; en esta composición se defiende la antigua constitución espartana en contraposición a las renovadoras ideas en materia socio-económica que se propugnaban. Ello explica que la elegía aluda al mito según el cual Esparta habría sido fundada por Zeus, lo que implicaba la inviolabilidad e inmovilidad de las leyes tradicionales.

¹⁸ "El guerrero tirteico", en *Emérita*, XXX (fasc. 1), ('62), pp. 45 ss. Respecto de Tirteo, al igual que de los restantes elegíacos griegos, hemos manejado la edición de D.E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam, A. Hakkert, 1970, "Tyrtaeus", pp. 69-78).

racterística de la poesía griega arcaica. Tales versos insisten con marcado pesimismo en la impotencia del hombre frente al destino y sobre lo inútil de todos sus esfuerzos.

Frente al citado *leit Motiv*, expresado con la conocida imagen homérica —“cual la generación de las hojas, tal la de los hombres (I 2)”—, de modo inesperado propone una postura hedonística —*avant la lettre*— en el ocaso de la composición, cuando esboza una suerte de *carpe diem*: “Tú, en cambio, conocedor de esto, ten decisión para regalarte a ti mismo con cosas placenteras hasta el fin de tu vida” (vv. 12-13).

Idéntica oposición entre la floreciente alegría juvenil y la decrepitud de la vejez está dada en la bipolaridad que tensa los dísticos de Mimnermo de Colofón quien, al igual que Semónides, arranca del conocido símil homérico que compara las generaciones de los mortales con las hojas del bosque; ideas que el poeta expresa en dísticos elegíacos.

De ahí brota el sentido lastimero de sus composiciones, dolor acrecentado ante la imposibilidad del hombre de conocer su propio destino; eso explica que su poesía —serena, reflexiva— recurra al mito como a una fuente de donde extraer una sabiduría intemporal.

Frente al ininterrumpido tránsito del tiempo y a la ineluctable vejez, el poeta invita al goce del amor y al disfrute de la edad juvenil; no obstante esa postura hedonística, soterráneamente late en sus versos una nota triste —elegíaca en sentido moderno— fundada en el inexorable fluir temporal y en la agónica condición existencial de la *natura* humana.

Un comentario aparte merecerían sus elegías amorosas, las que a título de los elegíacos alejandrinos —y a través de estos, los romanos—, fueron la fuente inspiradora de la elegía ulterior. En ese terreno Mimnermo fue considerado, junto a Filitas y a Calímaco, maestro en dicho género.

En el decurso de la elegía griega, corresponde a Solón un sitio de preferencia. En su doble condición de poeta y estadista, utiliza sus elegías y yambos con fines tanto estéticos como políticos.

Frente a una *hýbris* que el poeta considera inherente a la condición humana, en sus elegías transporta al ámbito de la política la idea de un castigo divino tanto para el hombre como para la comunidad. Nestle, al considerar la primera de las composiciones solonianas, puntualiza que en ella subyace un *tópos* literario cuyos antecedentes más remotos pueden ser rastreados en *La Odisea* (I 32 ss. y XVIII 130 ss.)¹⁹.

El carmen citado —que es una plegaria a las Musas con notorios influjos hesiódicos (en particular, vv. 51 ss.)— propone por sobre los propósitos poéticos y por sobre los fines políticos que lleva implícitos, una suerte de

¹⁹ Cfr. Nestle, W., *Hermes* 77 ('42), pp. 129 ss.

meditación sobre lo humano, principalmente en lo que ha dado en llamarse la segunda mitad de la elegía (vv. 33-70) en la que nos ilustra respecto de las vanas fatigas e ilusiones del hombre, frente a un ineluctable destino prefijado.

Con antelación a Esquilo, percibimos el clásico esquema de la *dike* cósmica: al *kóros* sucede una *hýbris* y a esta la *áte*. Por tanto, como conclusión subraya que no son los dioses los que castigan, sino la propia desmesura de los hombres (vv. 75-76) dado que la inmoderación e insaciabilidad son inherentes a su condición mortal.

En tales ideas, Solón postula una suerte de arquetipo del arte ático, cuyo pensamiento ético-religioso será la base de la *Weltanschauung* clásica²⁰ y que podría resumirse en el término *sophrosýne*, que en el poeta-estadista observa los sentidos de moderación y equilibrio.

Un trasfondo semejante se percibe en la tercera de sus elegías donde el esquema de la *dike* cósmica volcado al individuo en la primera composición, Solón aplica aquí a la comunidad. Sugiere la descomposición del Estado a causa de la falta de medida de sus ciudadanos. En ese plano la elegía está vertebrada según la oposición bipolar de dos términos: *disnomía* y *eunomía*, siendo esta última el ideal de su cosmovisión. Lesky —en *op. cit.*, 151 —acota que dicha palabra ya está esbozada con ese sentido en *La Odisea* (XVII 487).

En Solón, al igual que en otros autores elegíacos, no existe una clara distinción conceptual entre los poemas en metro elegíaco y los yámbicos.

En la composición en la que propone la reconquista de Salamina (número 2), los cuatro dísticos conservados evidencian características que serán luego *loci communes* de la elegía romana; son ellos: la nota personal —intensificada en el *autós* inicial del *carmen*—, un cierto sesgo romántico en el tratamiento del motivo y la exhortación final.

También de la poesía de Jenófanes podrían deducirse las líneas raigales de una *paideía*, en especial de su segunda elegía. No obstante debe indicarse que su originalidad respecto del género elegíaco radica en haberlo vaciado de su contenido simposíaco tradicional y en haberlo cargado con un *sesgo personal* que será una nota fundamental de los elegíacos ulteriores. Sobre el particular altamente sugestiva es la elegía 7.

La misma línea subjetiva se aprecia en Teognis, cuyos *carmína* giran preferentemente sobre el amor erótico, los que tienen como destinatario a un efebo llamado Cirno. Es este un joven al que el poeta intenta elevar de acuerdo con el código moral de la aristocracia de entonces.

Si bien existe una dilatada polémica referida a la autoría de estas

²⁰ *Ad hoc*, Jaeger, W., *Paideia, los ideales de la cultura griega*, México, Fondo Cult. Econ., 1957, pp. 103 ss.

composiciones —hoy resuelta sobre la pluralidad—, los autores de dicho *corpus* tienen como común denominador brindar una imagen lo más acabada posible de la decadencia de la aristocracia griega.

No obstante esa unidad, es evidente en dicha colección de poemas una diversidad temática, cuyos motivos oscilan desde el tema del *éros paidikós* hasta otros filosóficos que indagan la *natura* del hombre.

La particular atención que el o los poetas prestan al tema del amor a un efebo —ya el canto del amor propiamente dicho, ya su infidelidad, ya la reconciliación, etc.— abre la ruta a las elegías helenísticas y romana en las que se intensifica la nota subjetivo-emocional. En la última de las citadas, a partir de las *Tristes* y *Pónticas* de Ovidio su contenido, romántico —*avant la lettre*—, quedará circunscripto al ámbito del lamento.

HUGO F. BAUZÁ
(Conicet)
(Universidad de Buenos Aires)

EL EPISODIO DE HÉRCULES Y CACO EN CUATRO AUTORES LATINOS

Introducción

Hércules, encarnación de valores fundamentales, enraizados en la cultura grecorromana,¹ es la figura central de varias obras literarias de la antigüedad. Bástenos citar, en Grecia, *Las traquinias* de Sófocles o *Hércules furioso* de Eurípides, y en Roma, la obra homónima de Séneca.

Pero llama la atención el hecho de que un episodio —y no de los más relevantes— en que el héroe toma parte, haya sido tratado por cuatro autores latinos contemporáneos y en formas literarias diferentes. Nos referimos al enfrentamiento de Hércules y Caco, tomado por Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), Virgilio (70-19 a.C.), Propertio (47?-15? a.C.) y Ovidio (43 a.C.-17 d.C.).

El presente trabajo se propone:

- a) observar el tratamiento del episodio y las características que cada autor atribuye a ambos personajes;
- b) indagar con qué finalidad lo insertan en sus obras;
- c) descubrir si hubo alguna razón importante que los llevó a ocuparse del mismo tema.

Tito Livio (I 7-8)

El relato está insertado en la organización de la nueva ciudad fundada por Rómulo (I 7,3-fin cap. 8). Frente a la brevedad con que aparecen los distintos aspectos de la organización —leyes, marcas exteriores del poder, extensión mayor, población, senadores (cap. 8)—, sorprende que Tito Livio de tanta importancia a la institución del culto a Hércules, que abarca la casi totalidad del capítulo 7 (par. 3-12).

Ya desde las primeras palabras: “*Sacra dis aliis Albano ritu, Graeco Herculi, ut ab Euandro instituta erant, facit*”, se observa la intención de Livio de destacar el culto a un héroe griego con rito griego, frente al culto a los dioses de la región —no nombrados, por otra parte—, contraposición subrayada estilísticamente a través del quiasmo y del asíndeton.

¹ Cf. A.J. Festugière, *Epicuro y sus dioses*, Bs. As. Eudeba, 1963, 2a. ed., pp. 1 y 2.

A continuación presenta a Hércules, mucho más humanizado que los otros autores, (“*memorant. . . ipsum fessum uia procubuisse. Ibi cum eum cibo uinoque grauatum sopor oppressisset. . .*” –par. 4-5– y “*confusus atque incertus animi*” –par. 6–, una vez descubierto el robo); luego a Caco y el robo (“*pastor accola eius loci, . . . ferox uiribus, captus pulchritudine bouum. . . auersos boues eximium quemque pulchritudine caudis in speluncam traxit* –par. 5–) y en una sola oración se narra el combate de ambos y la muerte de Caco (par. 7). El resto del capítulo, a excepción del párrafo final (15), lo ocupa Evandro, minuciosamente caracterizado, (“*auctoritate magis quam imperio regebat loca, uenerabilis uir miraculo litterarum. . . uenerabilior diuinitate credita Carmentae matris, . . . fatiloquae. . .*”), su encuentro con Hércules y la institución del culto a este.

A juzgar por la extensión dada a los diferentes aspectos del relato, a Tito Livio no le interesa especialmente el episodio de Hércules y Caco en sí mismo –ni siquiera están contrapuestas las figuras–, sino como paso previo al encuentro de Hércules y Evandro, encuentro que se utiliza no solo para la explicación del origen del culto al héroe, sino que está subordinado a una finalidad más importante. Al respecto nos interesa detenernos en algunos datos:

- 1) “Carmenta” está caracterizada como “fatiloqua” (par. 9) y como “ueridica interpres deum” (par. 10).
- 2) Evandro, “*habitus formamque uiri (Herculis) aliquantum ampliorem augustioremque humana intuens*”, le anuncia la profecía de su madre: “*te aucturum caelestium numerum cecinit tibi que aram hic dicatum iri quam opulentissima olim in terris gens Maximam uocet tuoque ritu colat*” (par. 16).
- 3) “Hercules. . . accipere se omen impleturumque *fata* ara condita ac dicata ait” (par. 11).

El párrafo final (15) aporta la síntesis de los dos problemas mencionados anteriormente: “*Haec tum sacra Romulus una ex omnibus peregrina suscepit, iam tum immortalitatis uirtute partae, ad quam eum sua fata ducebant fautor*”.

“*tum. . . tum. . .*”: ponen en relieve los dos propósitos evidentes:

- 1) Tito Livio retoma el comienzo del relato y lo enmarca: surge clara su intención etiológica.
- 2) La institución del culto no se produce en agradecimiento por la matanza de Caco, sino para dar cumplimiento a las profecías de Carmenta, que tocan no solo a Hércules, sino también a Roma. En visión anticipada Livio anuncia el destino glorioso de la ciudad e identifica a Rómulo con Hércules por su virtud, generadora de inmortalidad (y posterior apoteosis) y porque en ambos se manifiesta el “*fatum*”, que ya

se había mostrado en Eneas (I 4)². La idea fundamental es, pues, señalar que el "fatum", a través de ellos, dirige la historia de Roma.

Virgilio (*Aeneis*, VIII 184-275)

La historia de Hércules y Caco aparece en el canto VIII de la *Eneida*; en este, Eneas, advertido en sueños por el dios Tíber, se dirige a Palanteo para pedir ayuda a su rey, Evandro, contra Turno y sus aliados. Virgilio dedica los cuatro últimos libros de la obra a los diversos episodios de la guerra. Frente a este amplio desarrollo narrativo que continúa la acción bélica iniciada al final del libro VII, el VIII representa un paréntesis en la continuidad de la acción.

El artificio del poeta se observa en los siguientes elementos:

- 1) los libros VIII y IX se superponen en el tiempo;
- 2) Virgilio interrumpe la acción bélica en un momento culminante —la presentación de los guerreros aliados a Turno— y, de este modo, quiebra las expectativas del lector y produce suspenso.

Estos elementos no son, sin duda, casuales. Observemos cómo estructuró la narración:

<i>Secuencia narrativa</i>	<i>Cortes</i>
<i>Los hombres</i>	<i>Los dioses</i>
Preparativos de Turno (1-17)	
Aparición del dios Tíber, en sueños, a Eneas (18-80)	
Viaje de Eneas a Palanteo (81-101)	
Eneas y Evandro (102-540)	
—Recepción (102-368)	Hércules y Caco (184-275)
—Alianza (454-540)	Venus y Vulcano: Fabricación de las armas (369-453)
Partida de Eneas a Caere.	Descripción del escudo de Eneas (617-728)
Recepción de las armas (541-731)	

Del cuadro anterior surge que lo fundamental es el encuentro y la alianza de Eneas y Evandro, hecho que, desde el punto de vista de la

² Al respecto es interesante recordar las observaciones de P. Grimal sobre la figura de Rómulo en *La civilización romana*, Barcelona, Juventud, 1965, pp. 28-29.

estructura, queda enmarcado por los dos cortes indicados. Estos abarcan un número de versos bastante parejo (91 y 112) respectivamente— y además, el primero está insertado en un discurso directo, el segundo es la descripción de un objeto.³ Tratemos de ver si las correspondencias estructurales mencionadas se dan también en el plano del contenido.

Si observamos ambos cortes, notamos similitudes en los siguientes planos: 1) caracterización —por contraposición— de los contendientes; 2) organización de la materia narrativa.

A) *Episodio de Hércules y Caco*

- 1) Caracterización —por contraposición— de los contendientes:

Caco: Virgilio, a diferencia de otros autores, destaca estos aspectos:

- a) su carácter de monstruo, tanto por su aspecto exterior (“semihomo”, “dira facies” —194—; “monstrum”, hijo de Vulcano —198—; “atros ignes vomens” —199—; “magno se mole ferebat” —199—; “informe cadauer” —264—; “semifer”, “uilliosa pectora” —266/7—), como por la caverna en que habita:

Hic spelunca fuit uasto submota recessu.
semihominis Caci facies quam dira tenebat,
solis inaccessam radiis; semperque recenti
caede tepebat humus, foribus adfixa superbis
ora uirum tristi pendebant pallida tabo.

(vv. 193-197).

Esa caverna se presenta en los versos 233 al 235 como inexpugnable, y en los versos 241-246 se la compara con la de Plutón.⁴

- b) Su maldad: el robo se produce exclusivamente por maldad —“. . .ne quid inausum/aut intractatum scelerisue doliue fuisset” (vv. 205-206)—, maldad que atemoriza a toda la región (vv. 188-189).
- c) Su cobardía: cuando Hércules descubre el robo y lo persigue, Caco se encierra en su cueva (vv. 222-224).

Evidentemente, Virgilio exalta en Caco lo negativo: su maldad, su violencia, su furor (“furiis Caci mens efferat”, 205). Como dice Brooks

³ Virgilio utiliza a menudo ambas técnicas para apartarse de la narración lineal y presentar el pasado y el futuro de los personajes, por ej., en el canto I, la descripción de las pinturas de Cartago (vv. 459-493) —serie de imágenes dinámicas de la guerra troyana—, nos presenta a Eneas en su pasado troyano; la historia de Dido se da a conocer en un discurso directo, el parlamento de Venus a Eneas (vv. 340-368).

⁴ Esta descripción se puede conectar con la de la gruta de Plutón donde penetra Alecto (VII, 563-571).

Otis⁵, "Cacus is the local monster and his defeat made Hercules a divine man of Rome".

Hércules: La característica de Hércules que a Virgilio le interesa destacar, tanto en este episodio como en el himno que le dedican los sacerdotes Salios (vv. 293-302), es su capacidad de poner orden, de librar al mundo de seres monstruosos. En efecto, Evandro lo llama "maximus ultor", v.201, "victor", v. 203, y, mediante una endiáda, identifica la llegada y la ayuda del dios:

... attulit et nobis aliquando optantibus aetas
auxilium aduentumque dei (vv. 200-201).

Virgilio deja de lado a Hércules desde el comienzo del episodio, porque le interesa centrar al lector en Caco, la personificación del mal; se ocupa de Hércules y de sus reacciones a partir del robo. Entonces se multiplican las acotaciones al "furor" de Hércules (vv. 219, 228, 230), provocado por la acción injusta de Caco. Se insiste en la dificultad de la tarea que emprende el héroe y en su cansancio, a tal punto que el lector puede tener la impresión de asistir al primer fracaso del héroe:

ecce furens animis aderat Tirynthius omnemque
accessum lustrans huc ora ferebat et illuc,
dentibus infridens. *Ter* totum feruidus ira
lustrat Auentini montem, *ter* saxea temptat
limina nequiquam, *ter fessus* ualle resedit. (vv. 228-232).

Esta enorme dificultad realza los dos esfuerzos sobrehumanos de Hércules, el apartar la piedra y la matanza de Caco.

A Hércules se le atribuyen otras cualidades esenciales en el pensamiento augusteo: la austeridad, la simplicidad. Frente a la morada de Evandro, le dice este a Eneas:

(.). Haec (. . .) limina uictor
Alcides subiit, haec illum regia cepit.
Aude, hospes, contemnere opes, et te quoque dignum
finge deo rebusque ueni non asper egenis. (vv. 362-365)⁶.

⁵ B. Otis, *Virgil, a study in civilized poetry*, Oxford, at the Clarendon Press, 1963.

⁶ B. Otis, op. cit., pp. 337-338, acota: "Virgil is of course referring to the studied simplicity of Augustus' own *palace* at this time (cf. Suetonius, *Augustus*, 72) but the essential purpose of the lines is to indicate the simplicity (the contempt of mere wealth) that the three divine men have in common".

2) Organización de la materia narrativa:

El relato tiene un claro objetivo etiológico. Aparece enmarcado por un prólogo (vv. 185-189): motivación de la celebración en honor de Hércules y un epílogo (vv. 268-275): institución del *Ara Maxima* e invitación a participar en la celebración.

Por otra parte, la narración está organizada dramáticamente; se observan tres partes: 1) exposición (vv. 190-204): descripción del escenario y caracterización de personajes; 2) nudo (vv. 205-227): robo de los bueyes y reacción del héroe; 3) desenlace (vv. 228-267): lucha de Hércules y Caco y matanza de este.

Evidentemente, el aspecto más destacado –al que Virgilio le otorga casi la mitad de la totalidad de los versos (39 sobre 90)– es el combate, que se da en dos niveles: contra la naturaleza –que en este episodio se presenta siempre como inexpugnable, para destacar el esfuerzo del héroe– y contra Caco. La lucha se plantea, además, como un juego de oposiciones entre luz y sombra, atributos simbólicos de cada personaje, hasta que en la cueva penetra la luz.

B) Descripción del escudo de Eneas

Nos limitaremos a puntualizar las características de la descripción de la batalla de Accio, hecho sustancial y culminante, en torno del cual gira esta descripción dinámica de la historia de Roma –que se integra con la del canto VI–. La batalla se presenta como una “*imago aurea*” –vv. 671-672–, cuya luz resplandece en los personajes victoriosos.

1) Caracterización –por contraposición– de los contendientes:

Los personajes están presentados sucesivamente en grupos de dos y claramente contrapuestos. Un resplandor simbólico rodea a Augusto y a Agripa (w. 680-681; 683-684).

Augusto: *“Hunc Augustus agens Italos in proelia Caesar / cum patribus populoque, penatibus et magnis dis, stans/celsa in puppi, geminas in tempora flammis / laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus.*

Agripa: *Parte alia uentis et dis Agrippa secundis/arduus agmen agens: cui, belli insigne superbum,/tempora nauali fulgent rostrata corona.*

Antonio: *Hinc ope barbarica variisque Antonius armis,/uictor ab Aurorae populis et litore rubro,/aegyptum virisque Orientis et ultima secum.*

Cleopatra: *Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.*
(vv. 678-688)

Se trata, pues, de la lucha entre lo genuinamente romano y lo bárbaro, extranjero, entre la *pietas* romana y la *uiolentia* bárbara.⁷

2) Organización de la materia narrativa:

La narración aparece dividida en dos partes: a) descripción del escenario y presentación de los personajes (vv. 671-688: 18 versos); b) combate y desenlace: huida de Antonio y Cleopatra, triunfo de Augusto (vv. 689-728: 40 versos).

Evidentemente, a Virgilio le interesa el combate, el enfrentamiento de esas dos fuerzas contrarias: Roma y la barbarie extranjera. El desenlace da lugar a dos escenas paralelas y contrapuestas: la huida de Cleopatra (vv. 706-713), que se refugia en el Nilo (así como Caco se refugió en su caverna) y el triple triunfo de Augusto (vv. 714-728).

En la descripción de la procesión triunfal, Virgilio se refiere a los siguientes aspectos: a) el religioso: consagración de templos por Augusto y ceremonias rituales en Roma; b) el júbilo de los romanos; c) el desfile de los pueblos vencidos. Los aspectos a) y b) se corresponden con los versos 268-275, donde se relatan los hechos posteriores al triunfo de Hércules sobre Caco: la institución del *Ara Maxima* y la alegría de los pobladores por la victoria. Con respecto a c), la imagen que presenta el autor: el desfile de los pueblos sojuzgados —pertenecientes a los confines del mundo—, ante Augusto, sentado frente al templo de Apolo, parece condensar prácticamente la misión que en el canto VI Anquises atribuye al pueblo romano: la incorporación e integración de todos los pueblos de la tierra a un nuevo ordenamiento del mundo:

Tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos (VI 851-854).

Otras correspondencias significativas se observan, además entre el episodio de Hércules y Caco y la descripción de la batalla de Accio:

- a) alusión a la magnitud de la lucha y de los contendientes:
... pelago credas innare reulsas
Cycladas aut montis concurrere montibus altos,
tanta mole viri turritis puppibus instant (691-693);
- b) aparición reiterada de las llamas y del rojo:
stuppea flamma manu telisque uolatile ferrum
spargitur, arua noua Neptunia caede rubescunt (694-695).
... et scissa gaudens uadit Discordia palla,
quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello (702-703).

⁷ B. Otis, op. cit., p. 342.

- c) la huida de Caco cuando ve aproximarse a Hércules se corresponde, en Accio, con la huida de los soldados extranjeros al observar a Apolo —dios tutelar de Augusto—, que, simplemente, tiende su arco:

Actius haec cernens arcum intendebat Apollo
desuper: omnis eo terrore Aegyptus et Indi,
omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei (705-706).

Puntualizadas ya las similitudes entre el episodio de Hércules y Caco y la descripción del escudo de Eneas, veamos ahora si ambos fragmentos cumplen alguna función con relación a la conducta de Eneas.

A) *Epidosio de Hércules y Caco*

Hay que tener en cuenta tres hechos fundamentales: 1) Virgilio es el primer autor que pone en relación a Eneas con Evandro y, a través de este, a aquel con Hércules y Caco⁸; 2) no solo se narra a Eneas la historia de Hércules y Caco sino que él también participa en las ceremonias realizadas en honor del héroe; 3) en los consejos que Evandro da a Eneas sobre la simplicidad (vv. 362-365; ver p. 5) Hércules está presentado como la figura ejemplar⁹. De esto se deduce que la figura de Hércules debe cobrar, para Eneas, algún significado especial.

Los versos siguientes, pronunciados por Eneas después de establecer alianza con Evandro y de asistir a una serie de prodigios, aclaran el problema:

“(. . .) ne uero, hospes, ne quaere profecto
quem casum portenta ferant: ego poscor. Olympo
hoc signum cecinit missuram diua creatrix,
si bellum ingrueret, Volcaniaque arma per auras
laturam auxilio.
heu quantae miseris caedes Laurentibus instant!
quas poenas mihi, Turne, dabis! quam multa sub undas
scuta uirum galeasque et fortia corpora uolues,
Thybrī pater! poscant acies et foedera rumpant.”

- ⁸ J. Perret, *Virgile*, Paris, Hatier, 1965, “Tout d'abord il a rassemblé autour de l'aventure d'Énée toute une matière préexistante mais qui, auparavant, n'avait avec l'histoire d'Énée qu'un rapport assez lointain ou pas de rapport du tout. L'exemple le plus caractéristique est celui du cycle héracléen du Latium: l'histoire d'Hercule et de Cacus, celle de l'Arcadien Evandre, sont anciennes, elles vivent en Italie au moins depuis le IV^e. siècle mais elles n'ont jamais été mêlées aux légendes troyennes”.
- ⁹ V. Pöschl, *The art of Vergil*, New York, The university of Michigan Press, 1962. “In Evander's house Aeneas is cleansed of the odium of his Asiatic origin and imbued with Italo-Roman contempt for *luxuria*. In leaving the Oriental world and entering the Roman world Aeneas becomes a Roman in his heart”.

Haec ubi dicta dedit, solio se tollit ab alto
 et primum Herculeis sopitas ignibus aras
 excitat, (. . .)

(vv. 532-543).

Aquí Eneas asume el rol de héroe¹⁰, y no casualmente, frente al altar de Hércules.

Parecería, pues, que la figura de Hércules, con la que Eneas guarda muchas semejanzas, se ha transformado en un "exemplum" de tal valor que contribuye a la conversión de Eneas, a la aceptación de su rol heroico. Quizá Eneas, por identificación con el victorioso Hércules, se ha vuelto conciente de su capacidad personal para triunfar.¹¹

B) Descripción del escudo de Eneas

En este fragmento, como vimos anteriormente (p. 6), se presenta la imagen de Augusto como triunfador, como vencedor de la barbarie extranjera, luego de un arduo combate.

Los versos que siguen inmediatamente a la descripción del escudo:

Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
 miratur rerumque ignarus imagine gaudet
 attollens umero famamque et fata nepotum

(vv. 729-731),

nos aclaran el probable valor de Augusto como figura "ejemplar" para Eneas. Con ese gesto que cobra valor simbólico, el héroe asume (y "gaudet") plenamente su destino y su responsabilidad. Pöschl acota a estos versos: "He is under the responsibility of history"¹².

Por otra parte, también Augusto comparte con Hércules un valor fundamental: la austeridad, valor que también asume Eneas. Frente a estas, Cleopatra y Dido, figuras paralelas, se yerguen como los polos opuestos¹³.

El episodio de Hércules y Caco implica una conjunción del presente de Eneas y del pasado de Roma; la descripción de la batalla de Accio, una conjunción del presente de Eneas y del futuro de Roma. Se logra, pues, una síntesis entre pasado, presente y futuro, en torno de tres figuras paralelas: Hércules, Eneas, Augusto.

En este movimiento pendular entre la Roma de Evandro y la Roma de Augusto —constante en el libro VIII—, Eneas, figura centralizadora, al asumir su rol heroico, se transforma en el sucesor de Hércules y predecesor de

¹⁰ B. Otis, op. cit., pp. 340-341.

¹¹ En efecto, ambos, hijos de dioses, llegan al Lacio después de un largo viaje y, aunque extranjeros, deben proteger a un pueblo inocente de la violencia de Caco y de Mezenio; ambos han descendido a los Infiernos.

¹² V. Pöschl, op. cit., p. 38.

¹³ Cf. A.M. Guillemain, *Virgile, poète, artiste et penseur*, Paris, Albin Michel, 1951, pp. 266 ss.

Augusto¹⁴ en la lucha de ambos contra la violencia y la barbarie, en su tarea civilizadora.

Propercio (IV 9)

Para captar la significación del episodio de Hércules y Caco en Propercio hay que partir de la estructura del poema. Se distinguen claramente tres partes: la primera (vv. 1-20) y la tercera (vv. 71-74) giran en torno de un vocativo (*o Erythea*, v. 2; *Sancte pater*, v. 7). La parte central corresponde a los versos 21-70 y está encabezada por un "dixerat", que cierra la narración anterior y la desplaza temporalmente.

El episodio de Hércules y Caco constituye la primera parte del poema. Propercio se vale de dos recursos para presentar a cada uno de los dos personajes: 1) el vocativo del verso 2 alude a la hazaña que Hércules acaba de cumplir: el robo de los bueyes de Geryón; lo presenta, pues, como héroe; 2) la anticipación: "sed non *infido* manserunt hospite Caco/incolumes: furto polluit ille Jouem (vv. 7-8); Caco es un ladrón y su robo atenta contra el mismo Júpiter.

Ambos recursos, mediante los que el autor evita una narración lineal, encaminan apresuradamente a la doble finalidad del episodio: dar el origen y la etimología del Foro Boario (vv. 16-20) y provocar la sed de Hércules, elemento desencadenante del conflicto central, que ocupa la segunda parte del poema.

Cansancio y sed están íntimamente relacionados. En el verso 4 aparece el primero:

(Hércules) "et statuit *fessos fessus et ipse boves*"

Después de la matanza, al cansancio se suma la sed:

(. . .) et *siccó* torquet *sitis* ora palato (v. 21).

La repetición y la aliteración insisten en este motivo, que se repite (cf. vv. 31 y 34, 62-64 y 66) y que se convierte en el motor de la acción. En efecto, Hércules, agobiado por la sed, quiere saciarla en las aguas de un bosque, inaccesible a los hombres porque en él se celebraban los misterios de la Bona Dea. El enfrentamiento con la sacerdotisa y la transgresión a las órdenes de esta constituyen el clímax de la acción (vv. 61-62) —cuando la sed llega a ser "irata"— y develan el tema de la elegía: el triunfo de Hércules frente a todo tipo de dificultades.

El tema ya había aparecido en la primera parte, a través del enfrentamiento de Hércules con Caco y la derrota de este. Ambas guardan estrecha

¹⁴ B. Otis, op. cit., p. 331.

relación y presentan semejanzas, no solo en cuanto al tema, sino en la elaboración literaria misma. Así:

1a. parte	2a. parte
1) Por sensaciones auditivas se descubren: el robo (vv. 14-15)	el agua (vv. 23-25)
2) Hércules dominado por la ira: v. 14	v. 62
3) La violencia se ejerce contra las puertas: v. 14 (fores)	v. 32 (fores) v. 61 (postis) v. 62 (ianua)
4) Repetición de palabras para situaciones diferentes: <i>antro</i> metuendo (v. 9) <i>antro metuendo</i> (v. 9) infido <i>hospite</i> Caco (v. 7)	sacro <i>antro</i> (v. 33) lege <i>metuenda</i> (v. 55) pandite <i>hospita</i> fana (v. 34).
5) Hércules se configura como héroe: v. 17	vv. 37-41
6) El objetivo etiológico: Foro Boario (vv. 19-20)	Exclusión de las mujeres del Ara Maxima (vv. 67-70).

Hasta aquí, aparentemente, ambas partes son paralelas. Pero el lector no desprevénido notará un hecho significativo: la institución del Ara Maxima no figura en el momento oportuno —a continuación de la matanza de Caco— sino que se inserta abruptamente al final de la segunda parte:

“Maxima quae gregibus deuota est Ara repertis,
ara per has”, inquit, “maxima facta manus,
haec nullis umquam pateat ueneranda puellis,
Herculis aeternum ne sit inulta sitis” (vv. 67-70).

Aquí se produce, pues, la síntesis de los dos episodios de la elegía: el Ara Maxima es el nexo de vinculación. Fue necesario el primer episodio para instituirlo; el segundo muestra por qué fueron excluidas de ella las mujeres.

A pesar de vincularse en este momento los dos episodios del poema, es evidente que el primero fue elaborado en función del segundo, y no solo en cuanto al contenido. Diferencias de estilo ponen en relieve el segundo:

1a. parte	2a. parte
1) Técnica: <i>narrativa</i>	<i>dramática</i>
2) Empleo de los tiempos: primacía del <i>pretérito perfecto</i> (carácter confectivo)	primacía del <i>presente</i> (carácter infectivo (excepción significa- tiva: vv. 61-63).

La tercera parte se distingue porque carece de acción; el “hunc” del primer verso y el vocativo, repetido, centran la atención en la figura de Hércules, en un contexto totalmente religioso. Lo sacro envuelve el poema: Júpiter insultado por el robo (v. 8) y testigo del mismo (v. 13); sacralización del Foro Boario a través del mugido de los bueyes: “aruaque mugitu *sancite* Bouaria longo” (v. 19); vocabulario religioso en la segunda parte (ej.: *lucus* y *nemus*, v. 24; *fontes piandos*, v. 25; *sacra*, v. 26; etc.); y finalmente “me mea fata trahentem”, del v. 65, preparan la condensación de lo religioso que ofrecen los cuatro versos finales. En efecto, aquí a Hércules ya se lo llama “sanctum”, “quoniam manibus purgatum sanxerat orbem” (v. 71)¹⁵. En cumplimiento de sus hados, mediante sus propias manos, ha liberado Hércules al mundo (“Alciden *terra recepta* vocat”, v. 38); es el héroe (conexión temática con las otras dos partes del poema) ahora glorioso, a quien incluso Juno favorece y a quien el poeta pide ayuda:

Sancte, uelis libro *dexter* inesse meo (v. 74).

Propercio, como Hércules, se ha comprometido —aunque sólo ahora, en el libro IV— en la tarea de reconstrucción del mundo a través de su poesía. Hércules es la figura simbólica para llegar al triunfo.

Ovidio (*Fasti*, I 543-584)

El episodio de Hércules y Caco aparece en el primero de los seis libros que componen los *Fasti*, obra que Ovidio concluyó probablemente antes de su destierro. Según parece, ya en Tomi, con el objeto de lograr el retorno a Roma, reelabora el libro I, dedicado en un principio a Augusto, según su propio testimonio (*Tristia*, II 549 ss), y luego a Germánico, presunto heredero de Tiberio, y también poeta.

En los dos primeros versos se presenta el tema del poema:

Tempora cum causis Latium digesta per annum

Lapsaque sub terras orta que signa canam (. . .),

es decir, la descripción y etiología de las fiestas religiosas en relación con el movimiento de los astros. Así, después de la dedicatoria a Germánico (vv. 1-26) Ovidio rememora, siguiendo un orden cronológico, las fiestas del mes de enero.

Varios planos se entrecruzan en torno de un eje cronológico, determinado por las festividades del mes:

¹⁵ Reaparece también aquí la perspectiva etiológica, que conecta esta parte con el resto del poema.

<i>Eje cronológico</i>	<i>Roma y su historia</i>	<i>Digresiones</i>
1 de enero: Festividad de Jano (vv. 63-294)	Dedicatoria a Germánico	Caracterización de Jano. Presagios.
3 y 5 de enero: Ocultamiento de Cáncer y surgimiento de Lira (vv. 295-316).	Paz augustal. Avidez de riqueza contra- puesta a la austeridad y pobreza de la Roma primi- tiva. Edad de oro ¹⁶ Tarpeya. Cierre del templo de Jano: motivos. Victoria de Germánico.	Elogio de los astrónomos.
9 de enero: Agonalia (vv. 317-456).		Explicación sobre el origen de los sacrificios de anima- les; historia de Priapo.
Surgimiento del Delfín (vv. 457-458).		
10 de enero: Mitad del invierno (vv. 459-460).		
11 de enero: Carmentalia (vv. 461-586)	Carmenta y Evandro: exilio al Lacio. Reflexión sobre el exilio inmerecido: Ovidio ¿"pro- domo sua"? Profecía sobre la grandeza de Roma y su historia: lle- gada de Eneas y los troya- nos; guerra por Lavinia; muerte y venganza de Pa- lante; resurgimiento de Tro- ya; Augusto, amo de Roma	

¹⁶ Procedimiento semejante al de Virgilio en el canto VIII de la *Eneida*. En ambos casos, la descripción de un objeto (escudo de Eneas, moneda con efigie de Jano), como pretexto para introducir una narración.

y del mundo; su deificación
y la de Julia Augusta (Livia).
Edificación de la nueva
ciudad.
Hércules y Caco.

13 de enero:

Sacrificio a Júpiter.

Aniversario de la recepción del título de Augusto por Octavio (vv. 587-616). Etimología y valor del nombre "Augusto".

15 de enero:

Segunda Carmentalia

(vv. 617-636).

16 de enero:

Aniversario de la reconstrucción del templo de la Concordia por Tiberio

Triunfo de Tiberio sobre Germania.

(v. 637-650). Identificación de Augusto con Júpiter.

17 de enero:

Paso de Capricornio a

Acuario (vv. 651-652).

23 de enero:

Caída de Lira (vv. 653-654).

24 de enero:

Fiesta móvil: Sementivae

(vv. 655-704).

Identificación de la paz y de la vida campesina. Finalización de la guerra gracias a los dioses y a la familia imperial.

27 de enero:

Aniversario de la reconstrucción del templo de Cástor y Pólux por

Tiberio y Druso, de familia divina.

Tiberio (vv. 705-708).

30 de enero:

Aniversario de la inauguración del *Ara Pacis*

(vv. 709-722).

Elogio de la paz: Accio, Roma sin enemigos. Familia imperial, constructora de la paz.

De esta estructuración —y atendiendo también al número de versos asignados a cada plano— surge la evidencia de que lo que Ovidio intentó

poner en primer plano (vv. 1-2) se transforma en un telón de fondo que deja al descubierto la Roma contemporánea, como realización de Augusto y sus sucesores. Sin embargo ambos aspectos están integrados: las celebraciones, instituidas en el pasado, fijas y reiteradas anualmente, vinculan pasado y presente; en ellas aquel se condensa y se reconstruye, se vive en este: el pasado se inserta en el presente para que este se alimente de aquel.

En este sentido Ovidio no es un innovador; sus contemporáneos (Horacio, Virgilio, Propercio) ya habían asumido la tarea de reconstrucción del mundo a través de su poesía, al punto que ciertos temas se convirtieron en lugares comunes, por ejemplo, la edad de oro, la paz augustal, etc.

Al ocuparse de estos temas, a los que se suman las continuas alabanzas a la familia imperial, Ovidio parece haber tenido razones personales: obtener por este medio el regreso a Roma. La nostalgia le inspira el verso 540:

Felix, exilium cui locus ille fuit!

Antes se había referido al exilio de Carmenta y Evandro, aludiendo quizá al suyo:

sic erat in fati; nec te tua culpa fugavit,

sed deus; offenso pulsus es urbe deo.

non meriti poenam pateris, sed numinis iram:

est aliquid magnis crimen abesse malis

(vv. 481-484).

Refiriéndonos ahora al episodio de Hércules y Caco, figura en la primera celebración en honor de Carmenta. Apparentemente podría considerársele como una digresión narrativa, pero, si tenemos en cuenta la estructura mayor en que aparece, observamos que sobre un esquema narrativo muy breve (partida de Arcadia, vv. 470-479; llegada al Lacio, vv. 497-508; construcción de la ciudad, vv. 537-542) se destacan dos partes fundamentales: la visión profética (en estilo directo) del exilio (vv. 479-496) y de la futura Roma (vv. 509-536) y el episodio de Hércules y Caco (vv. 543-584). Varios recursos lo ponen en relieve: a) extensión y continuidad del relato (40 versos); b) comienzo abrupto: "ecce"; c) uso del presente histórico.

La vinculación de este con la primera parte está constituida por la profecía que cierra el episodio:

nec tacet Euandri mater prope tempus adesse,

Hercule quo tellus sit satis usa suo

(vv. 583-584).

En rigor toda la celebración está impregnada de lo profético, único rasgo de Carmenta aquí destacado: "quae nomen habes a carmine ductum" (v. 467), "sacra" (v. 472, "ore dabat pleno carmina uera dei" (v. 474),

(dixerat) "multa praeterea tempore nacta fidem" (v. 476), "uera" (v. 477), "docta" (v. 499), "praescia lingua" (v. 538)¹⁷.

Corresponde ahora analizar la significación del episodio de Hércules y Caco en este contexto. Lo más llamativo es la minuciosa caracterización de Caco ("ferox", v. 550; "Aentinae timor atque infamia siluae", v. 551; "non leue finitimis hospitibusque malum", v. 552; "dira uiro facies, uires pro corpore, corpus/grande", vv. 553-554; "monstrum", v. 554; "ferox", v. 570), frente a la presentación muy poco detalla de Hércules. Preciosamente por este procedimiento de contraposición se vuelve mayor la hazaña de Hércules (matanza de Caco).

También es curioso que Ovidio no reserve este relato etiológico (de institución del Ara Maxima) para el 12 de agosto, fiesta de Hércules.

Todo esto parece mostrar que Ovidio juega con otras significaciones que las explícitamente propuestas. Tomando quizá como punto de partida a Virgilio¹⁸, entreteje relaciones de identificación entre figuras y hechos del pasado y del presente, que son correlativas:

Pasado	Presente
v. 520 Lavinia (motivo de una guerra).	Cleopatra.
v. 521 Palante, vengado por Eneas.	César, vengado por Octavio.

Desde esta manera, parecería también que Hércules es la figura correlativa de Augusto y de la familia imperial:

Hércules	Augusto
"victor" de Geryón (v. 562) y de Caco (v. 580)	vencedor de Accio (vv. 711-712).
libera al Aventino del "timor" e "infamia" (v. 551).	libera al pueblo romano de la guerra (vv. 711-714)
abate a su enemigo: Caco (vv. 577-578).	abate a su enemigo: la Guerra (vv. 701-702)
instituye el Ara Maxima (vv. 581-582)	instituye el Ara Pacis (vv. 709-710)
profecía sobre su deificación (vv. 583-584)	deificación (vv. 529-530; 533-534)

No es casual que Ovidio separara la institución del Ara Maxima de la deificación de Hércules, presentada como profecía; así, dirige la atención

¹⁷ Es interesante confrontar al respecto la caracterización de Carmenta el 15 de enero (vv. 617-636).

¹⁸ Tener en cuenta además las profecías que sobre la grandeza de Roma hacen, aquí, Carmenta, y en el libro VI de la *Eneida*, la Sibila.

del lector hacia Carmenta, cuya imagen ya se había desvanecido y acaso, bajo su palabra profética, Ovidio quiera indicar que la Tierra puede prescindir de Hércules porque ya ha engendrado a Augusto, el nuevo Civilizador.

De los puntos propuestos en la Introducción, se han respondido a) y b). Con relación a c), los motivos que llevaron a estos cuatro autores a ocuparse del mismo tema parecerían ser: 1) la exhumación y explicación de ceremonias religiosas muy antiguas, en colaboración con la restauración emprendida por Augusto; 2) la "constantia" de Hércules, virtud esencial en el pensamiento estoico¹⁹.

JOSEFINA NAGORE
ELENA PÉREZ
(Universidad de Buenos Aires)

¹⁹ Cf. Horacio, *Carmina*, III 3.

LAS GORGONAS: GUARDIANAS DE LO SAGRADO

Nos proponemos analizar un elemento esencial de la demonología griega: la Gorgona. Su importancia, ampliamente atestiguada por la literatura y arte griegas, ha sido percibida desde muy antiguo por gran cantidad de autores, los que han abordado su significación desde muy distintas perspectivas. Creemos que se trata de un caso verdaderamente relevante de una zona fundamental del espíritu griego y, por este motivo, consideramos valioso intentar la actualización del problema, en la medida en que la crítica ha variado notoriamente sus interpretaciones a lo largo del presente siglo. Este artículo pretende esclarecer el valor y la función de la Gorgona, con la finalidad de alcanzar una síntesis que arroje una nueva luz sobre sus connotaciones mítico-religiosas, de modo de proporcionar una visión de su intrínseco simbolismo tradicional.

Elementos Constitutivos de la Gorgona

La Gorgona, o la cabeza de Gorgona, el Gorgoneion, presentan un gran desarrollo en la escultura y la literatura, pero fundamentalmente se relacionan con el mito de Perseo. Es Hesíodo quien nos proporciona el testimonio más antiguo, en *Teogonía*, 270-286, donde establece la genealogía de las Gorgonas y el destino de Medusa, la Gorgona por excelencia:

Φόρκυϊ δ' αὐ Κητώ Γραίας τέκε καλλπαρήους
 ἐκ γενετῆς πολιάς, τὰς δὴ Γραίας καλέουσα
 ἀθάνατοι τε θεοὶ χαμαὶ ἐρχόμενοι τ' ἄνθρωποι,
 Περμρηδῶ τ' εὐπεπλον Ἐννώ τε κροκόπεπλον,
 Γοργούς θ' ἄϊ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο
 ἐσχατῆ πρὸς νυκτός, ἕν' Ἐσπερίδες λεγύρωνοι,
 Σθεννώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα·
 ἥ μὲν ἔην θνητή, αἱ δ' ἀθάνατοι καὶ ἀγήρω·
 αἱ δύο· τῆ δ' ἐμὴ παρελέξατο Κυανοχαίτης
 ἐν μαλακῶ λειμῶνι καὶ ἄνθει εἰαρνοῖσιν.

Τῆς δ' ὅτε δὴ Περσεὺς κεφαλὴν ἀπεδειροτόμησεν,
 ἔκθορε Χρυσάωρ τε μέγας καὶ Πήγασος ἵππος·

τῷ μὲν ἐπώνυμον ἦν, ὅτι Ὀκεανοῦ περὶ πηγὰς
 γένθ', ὃ δ' ἄορ χρύσειον ἔχων μετὰ χερσὶ φύλησσω·
 καὶ μὲν ἀποπτάμενος προλιπὼν χθόνα, μητῆρα μήλων,
 ἕκετ' ἐς ἀθανάτους, Ζητὸς δ' ἐν δώμασι ναίει
 βροντῆν τε στεροπῆν τε φέρων Δίμμηθεντι.

“Ceto parió de Forcis las Greas de hermosas mejillas, canosas de nacimiento, y tanto los dioses inmortales como los hombres que marchan por la tierra llaman a las Greas Penfredo de hermosa vestidura, Enio de peplo color de azafrán.¹ Parió asimismo a las Gorgonas, que viven más allá del ilustre Océano en el límite de la noche, donde están las Hespérides de voz sonora, Esteno, Euriale y Medusa la desventurada. Esta era mortal y las otras dos ni morían ni envejecían, pero sólo junto a ella se tendió el Dios de cabellera azulada en la blanda pradera entre flores primaverales.

Cuando Perseo cortó su cabeza surgió el gran Crisaor y el caballo Pegaso. Este fue llamado así porque nació junto a las aguas del Océano, aquel, porque tenía una espada de oro en sus manos. Pegaso levantó el vuelo abandonando la tierra, madre de las ovejas, se dirigió hacia los inmortales, y vive en el palacio de Zeus protando el trueno y el rayo para Zeus el prudente.”

El linaje de las Gorgonas es preolímpico, pues Forcis y Ceto son hijos de Pontos y Gea²; en este sentido son deidades marinas emparentadas con las fuerzas telúricas. Esto puede percibirse claramente en el aspecto monstruoso de sus hermanas: las Greas, con un solo ojo y un solo diente y son cabellos canos desde su nacimiento; Ladón, serpiente dotada de habla humana que guardaba las manzanas de oro de las Hespérides³; Equidna, mitad mujer, mitad serpiente, que comía a los hombres crudos y tuvo una descendencia de terribles monstruos⁴.

Su residencia está más allá de los confines del mundo humano, en la eterna noche donde no llegan ni los rayos del sol ni la luz lunar. Esquilo las coloca en Cistene y otros autores hablan de la isla Cerne, el lago Tritón, el Jardín de las Hespérides, o la cadena montañosa de Atlas, pero todos se refieren a un país oceánico y occidental.

En Esquilo, *Prometeo Encadenado*, 790-800, Prometeo, le dice a Io:

¹ Apolodoro, en *Biblioteca*, II 4, 2, completa la tríada: Enio, Penfredo y Deino, con cuerpo de cisne, con un solo ojo y un solo diente.

² Hesíodo, *Teogonía*, 233-239.

³ Hesíodo, *Teogonía*, 333-335.

⁴ Homero, *Ilíada*, II 783 y Hesíodo, *Teogonía*, 295-332.

ὅταν περάσῃς ῥεῖθρον ἠπειρώω δρον,
πρὸς ἀντολάς φλογῶπας ἠλωστφβεῖς

.....
πόντου περ ὡσα φλοίσβον, ἔστ' ἂν ἐξέκη
πρὸς Γοργόναια πεδία Κιωθήνης, ἴνα
αἱ Φορκίδες ναίουσι δηναῖαι κόραι
τρεῖς κυκνόμορφοι, κωνὸν ὄμμα' ἐκπημένα
μονόδοντες, ἄς οὔθ' ἥλιος προσδέρκεται
ἀκτίσω οὔθ' ἡ νύκτερος μήνη ποτέ.
πέλας δ' ἀδελφαὶ τῶνδε τρεῖς κατάπτεροι,
δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστρυγεῖς,
ἄς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδῶν ἕξει πνοάς.

“Cuando hayas atravesado la corriente que deslinda ambos continentes, hacia el encendido oriente recorrido por el sol (. . .) atravesando el ruido sordo del mar, hasta que llegues a las llanuras de las Gorgonas en Cistene, allí habitan las tres longevas doncellas Fórcides, con forma de cisne, que poseen sólo un ojo en común, así como un solo diente; hacia estas ni el sol lanza sus rayos, ni tampoco la nocturna luna. Cerca de ellas están sus tres aladas hermanas, las Gorgonas erizadas de serpientes, odiosas a los humanos, al punto que ningún mortal, si las ve, conserva la vida”.

Esquilo testimonia su carácter monstruoso: “Erizadas de serpientes”; a su sola visión un mortal pierde la vida; la mirada de Medusa petrifica de horror a todo ser viviente que la contempla. En verdad, su horrendo aspecto había sido producido por la ofendida Atenea, pues Poseidón había violado a Medusa en un templo de la diosa:

Ovidio, *Metamorfosis*, IV 798-804:

Hanc pelagi rector templo utiassae Mineruae
Dicitur; auersa est et castos aegide uultus
Nata Iouis textit; neue hoc impune fuisset
Gorgoneum crinem turpes mutauit in hydros.
Nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,
Pectore in aduerso, quos fecit, sustinet angues.

“Se dice que el soberano de los mares la deshonró en un templo de Minerva; apartando el rostro la hija de Júpiter se cubrió con su égida, y para que esto no quedase impune, transformó los cabellos de la Gorgona en serpientes espantosas. Aún hoy, para dejar aterrorizados a sus enemigos estupefactos por el miedo, lleva sobre su pecho las serpientes que hizo nacer.”

De esta unión impía nacieron, al cortar Perseo la cabeza de Medusa, el

caballo Pegaso y el guerrero Crisaor. Es justamente en la historia de Perseo en donde las Gorgonas, o más bien la cabeza de Gorgona, el Gorgoneion, toman su forma mítica definitiva, por esto creemos que puede ser útil recordar en parte las hazanas de dicho héroe; cuenta Apolodoro⁵ que Polidectes, rey de Serifo, una de las Cícladas, con el fin de alejar a Perseo, simuló querer desposar a Hipodamia, hija de Pélope, y solicitó a Perseo que colaborara con algún obsequio para poder así competir con los demás pretendientes de Hipodamia. Este se comprometió a traerle la cabeza de Gorgona y Atenea lo ayudó a cumplir la hazaña explicándole que no debía mirar de frente a Medusa sino por medio de un espejo. A su vez Hermes le entregó una hoz, pero también era necesario que Perseo consiguiera las sandalias aladas, el yelmo de la invisibilidad del Hades y una bolsa mágica para transportar la cabeza, objetos todos que custodiaban las ninfas de la Estigia. Con este propósito Perseo se dirigió al monte Atlas a ver a las Greas, les sustrajo su diente y su ojo únicos, y las obligó a confesar el paradero de las ninfas⁶. Luego obtuvo de estas los elementos antes mencionados y se dirigió al País de los Hiperbóreos, en donde halló a las Gorgonas durmiendo y, valiéndose del espejo, cortó la cabeza de Medusa; al punto surgieron de su cuerpo Pegaso y Crisaor. Perseo guardó la cabeza en la bolsa mágica y huyó perseguido por las otras Gorgonas, que no pudieron alcanzarlo debido al yelmo que lo hacía invisible⁷.

Posteriormente el héroe argivo ejecuta una serie de acciones: petrifica al gigante Atlas por medio del Gorgoneion; arroja el ojo y el diente de las Greas al lago Tritón y algunas gotas de sangre de la cabeza de Medusa caen por descuido en el desierto, engendrando gran cantidad de serpientes⁸; libera luego a Andrómeda del monstruo marino⁹ y retorna a Serifo, en donde petrifica a Polidectes y a sus compañeros¹⁰. Finalmente, Perseo entrega la cabeza a Atenea, quien la conserva en su égida.

Ilíada, V 738-742:

Ἄμφρι δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' ἀγίδα θυσοανόεσσαν
 δευήν, ἦν περὶ μὲν πάντη Φόβος ἔστειράνωται,
 ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δέ κρυόεσσα Ἴωκή,

⁵ Apolodoro, *Biblioteca* II.

⁶ Higino, *Astronomía poética*, II 12.

⁷ Hesíodo, *Escudo*, 216-237.

⁸ Higino, *loc. cit.*

⁹ Apolodoro, *loc. cit.*

¹⁰ Píndaro, *Pítica*, 12, 11-16.

ἐν δ' ἔτε Γοργεῖα κεφαλῇ δεωοῖο πελώρου,
 δεωῆ τε σμερδινή τε, Διὸς τεράς ἀγνώχου.

“Echó sobre sus hombros la terrible égida orlada, alrededor de la cual se despliegan Miedo, Discordia, Valentía, Ataque que hiela de espanto y la cabeza de Gorgona, el terrible monstruo, temible y espantoso, signo de Zeus portador de égida.”

En la devolución de la cabeza a Atenea se percibe el reconocimiento de que su poder es el verdadero vencedor de Medusa, lo que está claramente expresado en el *Ion* de Eurípides.

Ion 989-997:

- KP. Ἐνταῦθα Γοργόν' ἔτεκε Γῆ, δεωὸν τέρας.
 ΠΡ. Ἦ παισὶν αὐτῆς σύμμαχον, θεῶν πόνον;
 KP. Ναί· καί νῦν ἔκτεω' ἠ Διὸς Παλλὰς θεά.
 ΠΡ. Ἄρ' οὐτός ἐσθ' ὁ μῦθος ὃν κλύω πάλα;
 KP. Ταύτης γ' Ἀθάνας δέρος ἐπὶ στέρνοις ἔχειω.
 ΠΡ. Ἦν ἀγίδ' ὀνομάζουσι, Παλλάδος στολήν;
 KP. Τὸδ' ἔσχεν ὄνομα, θεῶν ὅτ' ἤξεν ἐς δόρυ.
 ΠΡ. Ποῖόν τι μορφῆς σχῆμ' ἔχουσαν ἀγρίας;
 KP. Θώρακ' ἐχίδνης περιβόλους ὠπλισμένον.

- Creusa. — Entonces la tierra parió a Gorgona, monstruo terrible.
 Anciano. — Acaso como aliado de sus hijos, para desgracia de los dioses?
 C. — Sí, y la divina Palas, hija de Zeus, la mató.
 A. — ¿Acaso es ese el mito que he oído contar hace tiempo?
 C. — Atenea lleva la piel de aquella sobre su pecho.
 A. — ¿La que llaman égida, armadura de Palas?
 C. — Lleva este nombre porque ella se lanzó a la batalla de los dioses.
 A. — ¿Cuál es la apariencia que tiene su feroz aspecto?
 C. — Una coraza revestida de serpientes enroscadas.

En este texto encontramos el último elemento caracterizador del mito: la égida de Atenea no sería otra cosa que la piel del cuerpo de la Gorgona, que la diosa habría arrancado a Medusa después de su decapitación.

Interpretaciones Clásicas del Mito

Las interpretaciones del mito de la Gorgona provienen de épocas muy antiguas y se han sucedido, con notables variaciones, hasta nuestros días. Creemos que una rápida revisión de ellas nos conducirá a circunscribir su

significado y a descartar definitivamente las desviaciones a que han conducido, principalmente, el evemerismo y el positivismo.

Ya en la antigüedad Pausanias (*Descripción de Grecia*, II 21,5-6) recoge dos versiones antiguas sobre el origen de Medusa: la primera nos dice que Medusa sería una reina libia que fue asesinada por el argivo Perseo quien, admirando su belleza, le cortó la cabeza para mostrarla a los griegos; la segunda versión, transmitida por un cartaginés, Procles, hijo de Eucrates, dice que entre los monstruos del desierto libio había hombres y mujeres salvajes; una de estas mujeres habría sido muerta por Perseo cerca del lago Tritón.

En correspondencia con esta idea Lucano (*Farsalia*, IX 624 ss) fija el origen de Medusa en la Libia y, si bien aclara que esto no es más que una fábula, dice que ese territorio está erizado de rocas debido a la mirada de su soberana, Medusa. Repite literalmente la caracterización horrenda de la Gorgona, cubierta de víboras y culebras, dice que es hija de Forcis y de Ceto y afirma que su cabeza está en la égida de Atenea. A continuación narra las hazañas de Perseo ayudado por Atenea, y explica que esta diosa ordenó a Perseo, una vez que hubo cortado la cabeza, no volar sobre Europa para no esterilizar las tierras y petrificar a los habitantes de ese continente, sino atravesar el desierto libio que, por este motivo, recibió el veneno que se desprendía de Medusa y la sangre que chorreaba de la herida, la cual, avivada por el calor del sol, entró en ebullición, y así nacieron todos los ofidios y reptiles venenosos de Libia, tan famosos por su poder mortífero.

Estos testimonios dejan de lado el mito, con su correspondiente valor ritual o religioso y, haciendo de Perseo un personaje histórico, proponen interpretaciones naturales que soslayan totalmente su simbolismo. Quizás estos pasajes no puedan ser plenamente considerados como interpretaciones, sino que recogen una de las versiones sobre la localización de la residencia de las Gorgonas en una región que se halla en el confín del mundo. La elección de la Libia está justificada por el hecho de que este país, para los antiguos, posee las connotaciones simbólicas que podrían adjudicarse al Jardín de las Hespérides o a cualquier otra comarca sagrada que está "más allá" y "en ninguna parte".

Plutarco (*De facie in orbe lunae*) nos trasmite la opinión de los órficos que interpretaban al Gorgoneion como la imagen de la luna y a la leyenda de Medusa como un mito lunar. Esto es retomado por Clemente de Alejandría, quien sostuvo que los órficos llamaron a la luna "Gorgoneion" debido a que este reproducía la cara de aquella. En este caso estamos ante una verdadera interpretación, pero no contamos con los testimonios órficos suficientes como para conocer la función que el Gorgoneion tenía en sus cultos. De todos modos es posible entender los motivos que los órficos

tuvieron para realizar esta identificación, puesto que el linaje de las Gorgonas es opuesto al de los dioses olímpicos y posee claras connotaciones telúricas e infernales. Esto lo habría inducido a relacionar el simbolismo del Gorgoneion con la luminaria que preside la noche, signo de valor inverso a la luz celeste propia de Zeus.

Interpretaciones Modernas del Mito

Ahora bien, las investigaciones modernas se han desarrollado fundamentalmente a partir del siglo XIX, y se pueden agrupar en dos tipos de interpretaciones de corte evemerista que llegan hasta alrededor de 1920: zoológicas y metereológicas.

Dentro del primer tipo de interpretaciones podemos nombrar a K. Levezow quien, en 1832, publicó un artículo en el que afirmó que la Gorgona estaba originada en el miedo a los animales, posiblemente en África del Norte, y seguramente en la misma comarca donde habitaban los animales propios del culto de la religión egipcia. Esta interpretación fue continuada por K. Gerojannis (1906) y P. Wolters (1909), quienes afirmaron que fue el león el que inspiró a la Gorgona. Por otra parte F.T. Elworthy (1903), A. Zell (1910) y J. Facius (1910) pensaron que las Gorgonas eran adaptaciones de simios o gorilas, basándose sobre todo en la observación de Plinio el Viejo con respecto a las Gorgonas, en la que afirma que estas eran miembros de una raza muy peluda. A.B. Cook (1916) consideró al Gorgoneion como un elemento derivado del búho de Atenea, y R. Pettazzoni (1921) arribó a la conclusión de que la Gorgona es antropomórfica y deriva de la diosa egipcia Hathor. Por su parte A. Frothingham (1911) y S. Marinatos (1927) pensaron que la Gorgona estaba íntimamente relacionada con Artemis, pues se encuentran vasijas en las que el Gorgoneion aparece junto con la inscripción *πότνια θηρῶν* "Señora de las fieras", idea que proviene de su horrenda animalidad y de que está originada en el miedo a los animales. De este modo, a través de Artemis, la Gorgona reconocería su origen en la Gran Madre, diosa del Oriente.

W. Wundt¹¹ (1919) sostuvo que el Gorgoneion presenta características universales y deriva de un modelo con caracteres animales y común a todas las culturas primitivas. Otra interpretación emparentada con las de tipo zoológico es la de P. Weizsäcker¹² (1909), quien creyó que el Gorgoneion, por su aspecto barbado, era una personificación de Fobos, pero C. Blinkenberg¹³ (1924) descubre ciertos gorgoneia barbados unidos a torsos feme-

¹¹ W. Wundt *Ölkerpsychologie*, 3, Leipzig, 1919, pp. 212 ss.

¹² P. Weizsäcker "Phobos" en el *Lexikon* de W. H. Roscher, 1909, 3, 2, pp. 2393 ss.

¹³ C. Blinkenberg "Gorgone et lionne" en *RA*, 1924, 5, 19, pp. 267 ss.

niños, lo cual refuta la tesis de que el Gorgoneion era la personificación de Fobos. Este autor cree que es el león quien ha inspirado al Gorgoneion.

Dentro del segundo grupo de interpretaciones, las meteorológicas, podemos nombrar a una serie de autores que pertenecen al siglo XIX: Völcker pensó que el Gorgoneion representaba los terrores provocados por las tormentas marinas; Hermann, que representaba las olas del océano; R. Otto, el miedo a las erupciones volcánicas; Hug, el miedo a las inmensidades vacías de Libia. A su vez, Gädechens y L.R. Farnell retomaron las indicaciones de Plutarco y Clemente de Alejandría con respecto a las creencias órficas, y afirmaron que el Gorgoneion es un verdadero símbolo lunar y que las serpientes que tiene por cabellera representan a las prominencias lunares. Esto lo dedujeron de la observación de las representaciones escultóricas antiguas del Gorgoneion.

Finalmente W.H. Roscher, en 1879, desarrolló una interpretación que ya había sido propuesta por Kuhn y Schömann y que, dentro de las interpretaciones naturalistas, fue la que gozó de mayor prestigio hasta poco después de 1920. Roscher sostuvo que las Gorgonas representaban a las nubes de tormenta. Apoyó sus conclusiones en la raíz sánscrita que yace en la palabra gorgona: garg-, la que posee connotaciones de ruido, que Roscher interpretó como trueno. En cuanto a esta etimología, L. Meyer (1901) y E. Boisacq¹⁴ (1950) coinciden en afirmar que gorgona deriva de garg- pero que de ningún modo esta raíz significa trueno, dado que la referencia al ruido puede tener implicancias que no se relacionen en absoluto con las tormentas. En este sentido el autor más antiguo que propuso una etimología fue Fulgentius (San Fulgencio, siglo VI), quien interpretó a las Gorgonas de la siguiente manera: Esteno como "asteniam infirmitatem" (la que debilita la mente); Euriale como "lata profunditas" (la que dispersa la mente), y Medusa como "quasi meidusam" (la que lleva a la ceguera mental). Modernamente H. Lewy estableció que Medusa significa "la fuerte", Euriale "la que salta lejos" y Esteno "la saltarina".

Con respecto a la interpretación de Roscher es preciso señalar también que este autor se apoyó en las representaciones pictóricas que nos muestran a la Gorgona en actitud de lanzar un grito. Es evidentemente por una razón de sonido que la Gorgona aparece en los monumentos con una gran boca abierta: la idea de un rugido aterradorante. Roscher creyó además que los ojos centelleantes simbolizaban a los relámpagos, y que el hecho de que las Gorgonas habitaran en la región más occidental del mar era una prueba más de que representaban a las tormentas. Cree encontrar evidencias válidas para sostener su tesis en ciertos pasajes de Homero y de Hesíodo, por ejemplo cuando la *Teogonía* dice que Pegaso transporta para Zeus

¹⁴ E. Boisacq *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Heidelberg, 1950.

el trueno y el rayo. Pero estos fenómenos atmosféricos son propios de Zeus y no de Pegaso, y mucho menos de su madre Medusa.

Todas estas interpretaciones podrían llamarse evemeristas, en la medida en que todas hacen referencia a un fenómeno natural como explicación del simbolismo del mito, dicho de otro modo, consideran que todo mito se origina en algún hecho o fenómeno natural. Por otra parte este es un rasgo típico del pensamiento positivista que se desarrolló durante el siglo pasado y buena parte del actual. Creemos que estas interpretaciones en verdad no interpretan nada, pues no es algo esencial descubrir la relación que pueda haber existido entre un animal o un fenómeno meteorológico, y las Gorgonas. Este género de explicaciones soslayan totalmente el sentido simbólico de todas las criaturas del mito, y degrada al pensamiento mítico a la categoría de simple pensamiento primitivo o rudimentario. Esto trae como consecuencia el olvido de la universalidad significativa de los símbolos míticos. El positivismo cayó inevitablemente en la aporía de confundir los constitutivos de una visión del mundo mítica, con simples fantasías originadas en la vida cotidiana de pueblos culturalmente inferiores. Las interpretaciones a las que hemos pasado revista traslucen invariablemente la presencia subyacente de los presupuestos de un pensamiento que ha padecido una hipertrofia racionalista.

Por lo tanto no discutimos la validez de estas versiones del mito de las Gorgonas, sino que estamos convencidos de que ni siquiera se las puede llamar interpretaciones, son meras glosas anecdóticas.

Ahora bien, pasando a la crítica posterior a 1920 encontramos en H. J. Rose¹⁵ (1928) una suerte de prolongación de las interpretaciones antes mencionadas. Rose sostiene que la Gorgona surge de los miedos subconscientes del hombre, y llama a esta, personificación de un fantasma obsesionante de pesadilla. Su aporte estriba fundamentalmente en el enfoque psicológico, pero tampoco su interpretación va más allá de relacionar a la Gorgona con los miedos de los hombres que vivieron en la antigüedad.

En verdad, todos estos autores dejan de lado la importancia que revela el hecho de que la cabeza de Gorgona haya gozado en la antigüedad de un inmenso desarrollo en todo tipo de representaciones. Al respecto Eurípides¹⁶ nos dice que los hombres llevan el Gorgoneion tanto sobre sus vestimentas como en sus joyas, armas, arneses, instrumentos y herramientas. Asimismo, sabemos que el Gorgoneion se ha encontrado en muebles, relojes, lámparas, vasijas y en el interior y exterior de casas privadas y edificios públicos, como así también en la proa de los navíos.

¹⁵ H. J. Rose *Handbook of Greek mythology*, Londres, 1928, pp. 29-30.

¹⁶ *Ion*, 1421 ss y *Reso*, 1292 ss.

Otro testimonio lo ofrece Pausanias¹⁷, quien nos informa que el Gorgoneion era consagrado en los templos. También se han encontrado muchas imágenes del Gorgoneion en monedas, tablillas judiciales y cimeras de cascos pero, sobre todo, es importante destacar su presencia en las tumbas, en las que se lo encuentra casi sin excepción.

Es Jane Harrison,¹⁸ en 1922, la primera investigadora que intenta una verdadera aproximación al simbolismo subyacente en este mito. Trata a las Gorgonas en el marco que les es propio, el de la demonología griega, y las considera un caso particular de Keres. Ante todo señala que la palabra Ker poseía una connotación muy amplia y vaga, pero que su significado aproximado era "espíritus o seres conectados con la muerte".

Harrison estudia la naturaleza de las Keres a partir del culto de que estas eran objeto en los festivales Antesteria: las Keres son, en cierto modo, la personificación de la muerte o de la destrucción o decadencia de los seres; prodría decirse que son la fuente del mal, los espíritus del mal. Todos los mortales están expuestos a las Keres y en los festivales Antesteria se les rinde culto para mantenerlas alejadas y, en la medida en que se las venere o domine, pueden llegar a jugar un papel apotropaico, es decir, protector, que aleja el mal.

La Gorgona participa de estas características. Su forma triple, en verdad, no es primitiva, sino que la tríada es la expresión tradicional de todo lo creado. Jane Harrison señala que esta es una tendencia general en el mundo griego, que ha producido diversas triadas: las Horas, las Gracias, las Greas, las Parcas, etc. La auténtica Gorgona es Medusa y su esencia es su cabeza; su poder aparece en el momento en que esta es cortada. El Gorgoneion es la base del culto, es una máscara ritual que surge antes de que exista el monstruo, alrededor del cual se desarrolla más tarde el mito del héroe que lo vence. De esta manera Harrison afirma que el Gorgoneion, como todas las máscaras rituales de este tipo, es el agente de una religión de terror, de ahí su aspecto monstruoso. La función de esta clase de objetos rituales es apotropaica, lo que significa que el poseedor de la máscara que representa el mal es, a la vez, el que domina el mal. Por lo tanto la máscara posee un valor protector.

Harrison cita un plato de Rodas que se encuentra en el Museo Británico¹⁹, en el que se ve al Gorgoneion unido a un cuerpo alado vestido a la manera de *πόρνια θηρών*. En esta representación la Gorgona aparece como una diosa potente, por lo cual Harrison deduce que, como posteriormente

¹⁷ *Descripción de Grecia*, I 21,4; V 12,2 y V 10,4

¹⁸ J. Harrison *Prolegomena to the study of the Greek religion*, Cambridge, 1922.

¹⁹ J. H. S. 1885; Pl LIX. Brit. Mus. Cat.

se convertirá en un simple monstruo que debe ser vencido por un héroe, esta evolución muestra que las grandes divinidades de la antigua religión de miedo y de preservación del mal se convirtieron en pequeños demonios o seres al servicio de los dioses olímpicos, quienes, a su vez, llegarían a convertirse en los demonios del cristianismo.

La autora concluye afirmando que no se puede establecer con precisión el significado completo del mito, pero que es evidente que la Gorgona era una especie de Ojo del Mal encarnado. El monstruo mata por medio de sus ojos, fascina. La Gorgona es más monstruosa y más salvaje que cualquier otra forma de Ker, y el Gorgoneion es un espectro del mundo subterráneo, pero no lo suficientemente humano como para ser un espíritu. Su culto tiene un sentido eminentemente profílico y apotropaico.

Evidentemente Jane Harrison abre una nueva perspectiva en la crítica contemporánea. Pocos años después M. P. Nilsson advierte una característica esencial de este mito: es la expresión de un típico tema folklórico, que se encuentra en todos los pueblos. Esto apunta de alguna manera a un principio de comprensión de que la Gorgona pertenece a un contexto tradicional cuyo simbolismo, inevitablemente, tendrá sus equivalentes en otras culturas. Sin embargo, Clark Hopkins,²⁰ en 1934, resistiéndose a la postura de Nilsson, piensa que el origen de la Gorgona es el mito asirio de Gilgamesh matando al monstruo Humbaba. Hopkins fundamenta su teoría en el hecho de que esta historia tuvo un amplio desarrollo en el siglo VII antes de Cristo, y en el hallazgo de ciertos elementos del arte chipriota que muestran una posición media entre el arte asirio y el griego. El investigador cree que el Gorgoneion llegó a los griegos por la ruta Mesopotamia-Siria-Chipre-Grecia, y concluye que toda la historia de Perseo es un derivado de la saga de Gilgamesh.

Esto es un ejemplo más de la incompreensión que primó en las investigaciones humanísticas hasta bien avanzado nuestro siglo. En este caso el punto de contacto no va más allá del tema de un héroe matando a un monstruo, lo que indudablemente es un motivo que podemos hallar en cualquier región del mundo. Si la investigación no superara la simple constatación de similitudes entre pueblos que estuvieron en contacto, o no, jamás sería posible arribar a la explicitación del valor y la función inherentes al mito.

Otro ejemplo de las desviaciones de la crítica lo da la obra del Kaiser Guillermo II²¹ (1936), quien, basándose en Leo Fobrenius, afirma que la

²⁰ C. Hopkins "Asirian elements in the Perseus-Gorgon story" en *AJA*, 1934, pp. 341-58. Y también "The sunny side of the Greek Gorgon" en *Berytus*, XIV, 1961, pp. 25-35.

²¹ Kaiser Guillermo II *Studien zur Gorgo*, Berlín, de Gruyter, 1936, p. 163.

Gorgona es una representación del disco solar, y la ubica dentro de un estadio primitivo del desarrollo de la cultura helénica. A su vez, L. Walk²² lo critica y cae en la simplificación opuesta: la Medusa es una de las variantes de los oscuros seres lunares. Sin embargo, con esto se acerca a la interpretación de su simbolismo, pero no va más allá de creer que Perseo es un héroe lunar por el hecho de que utiliza un arma en forma de hoz.

Otro de los investigadores, J.G. Frazer,²³ en 1937, considera a la Gorgona como un desarrollo artístico-literario de un tema muy propio de los pueblos primitivos: el miedo a la muerte.

Finalmente, pasada la Segunda Guerra Mundial, las investigaciones tomaron una dirección más profunda, y los autores se dedicaron a investigar las connotaciones simbólicas del mito. En 1949 K. Kerényi²⁴ señala que la asociación entre la égida y el Gorgoneion de Atenea reconoce un origen ritual. La máscara y la égida, probablemente una piel de cabra, eran comunes a diversos rituales ctónicos en el mundo helénico. Su tesis, en verdad, continúa las afirmaciones de W. Ridgeway,²⁵ quien en 1900 ya había establecido que el Gorgoneion y la égida de Atenea no eran sino una piel de cabra. La diferencia fundamental entre ambos investigadores estriba en el hecho de que para Ridgeway la piel de cabra habría sido simplemente la vestimenta de los pueblos antiguos del Egeo.

Carla Schick,²⁶ en 1955, analiza extensamente el significado más antiguo de la Gorgona en su relación con la piel de cabra. Afirma que la Gorgona, como piel de cabra, aparece ya en ritos propios de cultos tan antiguos que son, inclusive, anteriores a Homero. Es decir, un elemento tradicional, con una evolución inmemorial, fue incluido en el desarrollo religioso-literario del mito de Perseo. Carla Schick demuestra esto por medio de la constatación de que originariamente la égida y la máscara eran una piel de cabra que cumplía una función apotropaica en las antiguas ceremonias. Sus argumentos más importantes son: el término égida deriva de αἴξ, αἰγός "cabra"; un pasaje de Diodoro Sículo²⁷ en donde se dice que Atenea mató a una fiera llamada Αἰγίς y a continuación, se le atribuye a esta Αἰγίς (égida) los mismos poderes que son propios del Gorgoneion; representaciones iconográficas etruscas; la representación de una Juno

²² L. Walk, en *Anthropos*, 1937, p. 1003-4.

²³ J. G. Frazer *The Gorgo's head and other literary pieces*, Londres, Macmillan, 1937, p. 468.

²⁴ K. Kerényi "ZiegenFell und Gorgoneion" en *AIPhO*, Bruselas, IX, 1949, pp. 299-312.

²⁵ W. Ridgeway en *JHS*, XX, 1900, p. 44.

²⁶ C. Schick "La capraia e la Gorgona" en *AGI*, XL, 1955, pp. 29-38.

²⁷ Diodoro Sículo, *Biblioteca*, III 70.

Lanuvina que viste una piel de cabra y, fundamentalmente, el pasaje de Eurípides, *Ion*, 988 ss antes citado, en el que se dice que Atenea había matado a la Gorgona, monstruo nacido de la tierra, y después se había colocado su piel, lo que muestra que égida y Gorgoneion eran la misma cosa. Esto es algo que resurge en Eurípides pero, en verdad, en *Odisea* XI está testimoniado un estadio en el que ya se había olvidado esta relación pues sólo aparece el Gorgoneion.

La investigadora termina su convincente argumentación con una serie de interpretaciones etimológicas de la raíz gorg-, relacionadas con dos pequeñas islas del mar Tirreno llamadas Gorgona y Capraia. Arriba así a la conclusión de que podemos atribuir a una base gorg- el significado de "cabra", y comprueba efectivamente la tradicionalidad de la Gorgona, aunque es preciso señalar que no extrae de esto ninguna conclusión en cuanto a su contenido simbólico, sino que simplemente constata su existencia en rituales muy antiguos.

Otro investigador que estudió el significado de la Gorgona es T.P. Howe,²⁸ quien, en 1952, dicta una conferencia en la Universidad de Columbia y publica un artículo en 1954. Howe piensa que un ruido terrible tiene que haber sido la fuerza originante que yace tras la Gorgona. En este sentido afirma que, tan dominante fue la idea de ruido y de una cara que, en los primeros tiempos ningún artista pensó en representarla con un cuerpo completo.

Howe alude al ruido relacionándolo con los típicos temores de un pueblo primitivo; cree que el inventar la máscara los griegos expresaron sus temores y, de esta forma, los dominaron: el Gorgoneion es un horror que aleja al horror. De ahí establece su función apotropaica y su valor como símbolo de poder, y los testimonia por medio de los pasajes de la *Iliada*, en los que el Gorgoneion se encuentra en la égida de Atenea y en el escudo de Agamenón.

Iliada, XI 36-37:

τῆ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἑσπεράνωτο
 δευῶν δερκομένη, περὶ δὲ Δεϊμός τε Φόβος τε.

"Aquí se desplegaba la Gorgona de rostro feroz, mirando terriblemente, y a su alrededor Terror y Miedo."

Con respecto a la historia de Perseo, Howe sostiene que la máscara es el primer paso para la superación del miedo, y que el segundo es la decapi-

²⁸ T. P. Howe "The origin and Function of the Gorgon-head" en *AJA*, LVIII, 1954, pp. 209-221.

tación del monstruo por el héroe. Finalmente, discute la antigüedad de los diversos elementos de este mito: señala que han quedado diversas máscaras pertenecientes a los tiempos cretenses, las que pueden asimilarse sin dificultad al Gorgoneion. Esto implica que el Gorgoneion era una noción genérica, cuya formulación clásica no aparece hasta el siglo VII. En cuanto a la historia misma, cree que su núcleo central es el episodio de la decapitación, creado en un período muy anterior a Homero y, quizás, mantenido en hibernación cultural durante varios siglos, finalmente revivido y desarrollado en función de las necesidades de su tiempo. En verdad Howe no afirma esto con seguridad y se pregunta si un mito tiene la posibilidad de sufrir un proceso tal, pero no da ninguna respuesta y se limita simplemente a constatar cuál fue la evolución de este tema mítico. Por ejemplo, indica que la utilización que Perseo hace de la cabeza de Gorgona contra los sátiros dionisíacos en Argos tiene un valor moral, que pertenece a un desarrollo tardío del mito.

En definitiva su interpretación del significado de la Gorgona está limitada a su sentido apotropaico, como un miedo animal que ha sido superado y dominado para poder apartar a los otros miedos. Es por esta razón que la Gorgona aparece asociada repetidamente a Artemis, como "señora de las fieras", y funciona tan benevolentemente como la misma diosa: protegiendo al pueblo.

En el año 1955 J.H. Croon²⁹ publica un artículo que, a nuestro juicio, es la mejor aproximación al valor y significado del mito de la Gorgona. Su trabajo continúa la línea de investigación inaugurada por J. Harrison en 1922. Su tesis consiste en que el Gorgoneion es la máscara del demonio del mundo subterráneo, una máscara infernal.

Croon fundamenta su teoría del siguiente modo: las características infernales de las Gorgonas son indudables, debido a que están ubicadas cerca de la entrada del mundo subterráneo, al extremo oeste, donde se pone el sol y, por otra parte, sus nombres son propios de las deidades infernales: Esteno "la poderosa", Medusa "la que regula" y Euriale "la que salta lejos"; Croon reconoce que esta última podría haber recibido su nombre de la persecución a Perseo. Asimismo señala que la historia de Perseo contiene muchos elementos folklóricos, es decir, de tipo tradicional: el héroe debe superar una serie de dificultades que son previas al objetivo central que persigue; la invisibilidad; las sandalias aladas, etc. Estas circunstancias conducen al investigador a buscar el simbolismo inherente a la Gorgona.

Hay dos elementos del mito que, en 1955, ya no ofrecen dudas para la

²⁹ J. H. Croon "The mask of the underworld daemon. Some remarks on the Perseus-Gorgon story", en *JHS*, LXXV, 1955, pp. 9-16.

crítica: 1) El Gorgoneion precede a la Gorgona; 2) Es una máscara apotropaica. Croon sostiene que, cuando una máscara se usa en un ritual ctónico, el portador de la misma ejecuta la aparición del demonio que viene del mundo subterráneo y, cuando la máscara es apotropaica, esto sólo puede significar que la aparición del demonio ctónico ahuyenta, espanta, inmoviliza de miedo o, en términos míticos, petrifica a los demás espíritus o criaturas vivientes que están presentes. Esto coincide perfectamente con la escena de la Nékyia en la *Odisea*.

Odisea, XI 633-635:

... ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει,
μή μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δευοῖο πελώρου
ἐξ Ἄϊδω πέμψειεν ἀγαθὴ Περσεφόνηα

“... y me hacía palidecer de miedo que la amable Perséfone pudiera enviarme desde el Hades la cabeza de Gorgona el terrible monstruo.”

Es un rasgo típico de los rituales ctónicos la danza con máscaras; Harrison cita dos ejemplos que Croon repite. Ambos están tomados del testimonio de Pausanias: Praxidike, diosa cuyas imágenes fueron cabezas, y la Deméter Kidaria, venerada en Feneos, un centro de los cultos ctónicos. En este lugar se acostumbraba a proferir juramentos, y en los ritos el sacerdote se colocaba una máscara de Deméter e invocaba a los demonios ctónicos golpeando el suelo con varas. Además, cerca de Feneos estaba la laguna Estigia, que era una de las entradas al Hades. Por lo tanto es necesario advertir que los dioses juraban por la Estigia, y que el juramento era siempre un signo que caracterizaba al lugar como un sitio temible.

Por otra parte Croon destaca el hecho de que, donde existen manantiales de aguas calientes, como por ejemplo en Serifo, aparecieron cultos ctónicos debido al origen subterráneo de estas aguas. Todo esto configura un conjunto de pruebas de que el Gorgoneion habría sido una máscara utilizada en ceremonias ctónicas, con un valor apotropaico. De ahí que Croon considere a la historia de Perseo como un mito etiológico en relación con los manantiales de aguas calientes, y piense que los argivos podrían haber tomado la leyenda que rodea a Perseo, de esa pequeña isla. Evidentemente, habrá sido necesario que los argivos hayan reconocido algo familiar a su héroe nacional, en el culto que encontraron en Serifo, y esto lo conduce a pensar que Perseo tenía, originariamente, algo que ver con máscaras.

Finalmente Croon encuentra la prueba de la relación de Perseo con las máscaras, en un fresco de una tumba etrusca de Corneto, en el que se ve una figura enmascarada en medio de ciertos juegos funerarios, que está

señalada por la palabra etrusca 'ϕersu'. Esta palabra significa, entonces, "portador de una máscara" (además existe acuerdo general en pensar que de esta raíz etrusca proviene la palabra *persona* en latín). Y como en los juegos funerarios una máscara representa los espíritus de la muerte y su reaparición, entonces, esta máscara debe tener un carácter ctónico, como así también la persona enmascarada. Al respecto Croon señala que la raíz perse- se repite en griego en una gran cantidad de nombres: Perséfone, Perses (uno de los titanes), Perso (una de las Greas), Perse (uno de los nombres de Hécate), los que, sin lugar a dudas, tienen en común su conexión con el mundo subterráneo. Por lo tanto Perseo posee una clara connotación infernal.

Croon concluye diciendo que, si bien Perseo puede no ser una deidad infernal, al menos es el portador de la máscara del demonio del mundo subterráneo: el Gorgoneion.

Con posterioridad al trabajo de Croon no se han producido investigaciones que hayan alcanzado un nivel más profundo de comprensión del significado de este mito. Sin embargo podemos señalar algunos aportes de valor: en el año 1957 W. Deonna,³⁰ refiriéndose a una copa griega con figuras negras que se halla en Cambridge, señala que entre las asas se encuentran un par de ojos profilácticos, cada uno de los cuales posee un gorgoneion por pupila y, sobre su frente, hay una señal de tres puntas. El autor interpreta a estos ojos como los de la Gorgona, y a la señal como un signo solar. Asimismo, recuerda que se conocen otros ejemplos, de variadas épocas, en los que se encuentra un símbolo de sentido solar encerrado en el ojo, es decir, el ojo asimilado al sol, ojo del mundo y espejo del alma. Esto significa que Deonna cree que el simbolismo básico encerrado en la Gorgona es la expresión de lo solar o, mejor dicho, del conocimiento y del poder solares.

Por su parte B. Goldman,³¹ en 1961, establece que los rasgos de la Gorgona griega, barbuda y flanqueada por serpientes, es un elemento muy antiguo que reconoce ancestros asiáticos y que expresa la noción mitológica de la fertilidad, que se manifiesta en un demonio de carácter apotropaico. Es decir que, la Gorgona estaría originada en máscaras pertenecientes a rituales desarrollados para invocar la fertilidad, lo que constituye una prueba más de su linaje ctónico.

Finalmente, en el año 1964, Elmer J. Suhr³² ve a la máscara de Medusa

³⁰ W. Deonna "L'âme pupilline et quelques monuments figurés" en *AC*, Lovaina, XXVI, 1957, pp. 59-90.

³¹ B. Goldman "The Asiatic ancestry of the Greek Gorgon" en *Berytus*, XIV, 1961, pp. 1-23.

³² E. J. Suhr "An interpretation of a Medusa mask" resumido en *AJA*, LXVIII, 1964, p. 202.

como la personificación de un monstruo surgido de las profundidades de la tierra, que sería la explicación que los hombres primitivos dieron a los eclipses: un terrible monstruo telúrico que intenta devorar el disco solar. El sentimiento que habría originado la aparición de la Gorgona habría consistido en una mezcla de terror y éxtasis. Compara a Medusa con el Humbaba de Mesopotamia y el Bes de Egipto.

Creemos haber desarrollado en forma suficiente los principales aportes que la crítica ha hecho al mito de la Gorgona. En el siguiente párrafo trataremos de explicar nuestra posición con respecto al valor y significado de este mito.

Valor y significado de la Gorgona

Hay ciertos puntos que, en la actualidad, la crítica considera indiscutibles:

- a) El Gorgoneion precede a la Gorgona, es decir que existe un amplio desarrollo folklórico de la máscara de aspecto monstruoso.
- b) El Gorgoneion es una máscara apotropaica, es decir que su posesión confiere un poder que protege.
- c) El Gorgoneion está originado en cultos ctónicos primitivos, y de ahí que las Gorgonas formen parte de la demonología griega.
- d) Las Gorgonas son Keres y, como tales, están emparentadas con las Greas, las Erinias, las Sirenas, las Parcas, las Harpías, la Esfinge, etc.

En cuanto a su simbolismo, pensamos que es ociosa la discusión acerca de su valor solar o lunar, es decir, de aquello que la emparenta con los dioses del Olimpo o con las deidades infernales. En verdad, la cabeza de Gorgona es un símbolo del poder divino, esgrimido tanto por Atenea como por Perséfone.

Ahora bien, nosotros estamos convencidos de que si la crítica no ha alcanzado aún a develar el núcleo simbólico de la Gorgona, esto se debe fundamentalmente a dos causas: por un lado, la influencia del positivismo, que ha conducido a una actitud evemerista en muchos investigadores, quienes han sido ciegos para percibir el simbolismo tradicional subyacente en el mito; por otro lado, aquellos investigadores que, como Harrison y Croon, han utilizado la metodología correcta para estudiar un problema encuadrado en el ámbito de la mitología, creemos que se han visto limitados por su afán de encontrar el origen preciso de este mito y, de este modo, han dejado de lado la cuestión primordial, es decir, su significado simbólico.

Ante todo nos parece esencial tratar a la Gorgona en el contexto

mítico dentro del cual nos ha llegado, es decir, encuadrar el análisis en el mito de Perseo. Este mito, como todo relato de las hazañas de un héroe, consiste en la descripción de cómo un ser excepcional "llega a ser" héroe, es decir, cómo Perseo alcanza un nivel vedado para el común de los hombres. La estructura de este tipo de mitos es la correspondiente a un rito de iniciación, que es la única vía posible para que alguien se convierta en héroe.

Podemos deslindar fácilmente las sucesivas etapas del rito de iniciación en el caso que nos ocupa:

A. *Separación* del héroe de su medio natural (familia, amigos, etc.), por un hecho que lo impulsa a lanzarse a la aventura: Polidectes le pide una contribución para casarse con Hipodamia; Perseo parte en busca de la cabeza de Gorgona.

B. *Etapas laberínticas*: a) El héroe recibe la ayuda de un dios: Atenea y Hermes colaboran con él; b) El héroe debe cumplir una serie de pruebas: Perseo engaña a las Greas, encuentra a las ninfas del Estigia y obtiene los elementos necesarios para alcanzar su objetivo.

C. *Llegada al "centro del mundo" o iniciación propiamente dicha*: a) El héroe llega a un espacio sagrado al que no tienen acceso los hombres: Perseo arriba al país de los Hiperbóreos situado al extremo oeste donde se pone el sol, es decir que llega a una de las entradas del Hades, donde habitan las Gorgonas; b) El héroe arranca a los infiernos (al más allá, al orden sagrado), su verdad, su poder: Perseo corta la cabeza de Medusa y se la lleva.

D. *Retorno al punto de partida*: a) El héroe debe superar nuevamente la prueba de pasar de un orden a otro, en este caso debe reintegrarse, reingresar en lo profano, y las fuerzas infernales intentan impedir que se marche con lo que les ha arrancado: las Gorgonas persiguen a Perseo y este, como héroe, posee poderes que le permiten evadirse. Es muy importante que Perseo pueda hacerse invisible, pues aquello que él ha conquistado es una mirada, son los ojos que petrifican; b) El héroe debe dirigirse a su hogar y en el trayecto realiza una serie de hazañas mediante sus nuevos poderes: Perseo petrifica a Atlas y salva a Andrómeda.

E. *Llegada al punto de partida*: a) El héroe, transformado en otro hombre, cuenta con poderes que lo diferencian de los demás porque él ha visto más allá, él conoce lo que está vedado: Perseo llega a Serifo con la cabeza de Medusa y hace justicia con Polidectes y su séquito; b) El héroe ya está capacitado para convertirse en guía de los hombres y puede realizar fundaciones: Perseo se dirige a Argos, su tierra natal, funda Micenas y reina sobre su pueblo.

Este mismo esquema puede aplicarse a la epopeya de cualquier otro héroe: Hércules, Odiseo, Jasón, Teseo, Eneas, etc. Sólo por vía de la inicia-

ción un héroe llega a ser héroe, es decir, se convierte en algo más que un hombre por su participación en los dos órdenes: el sagrado y el profano.

Ahora bien, fundamentalmente nos interesa la etapa de la iniciación propiamente dicha, la llegada al "centro", al espacio sagrado: en todos los casos este paso del héroe por el territorio sagrado está constituido por dos movimientos, uno descendente o katábasis y otro ascendente o anábasis. Es decir que el héroe penetra en el mundo subterráneo y huye después con su trofeo. Justamente es aquí donde encontramos una característica fundamental de esta epopeya, pues Medusa no reside en el interior de los Infiernos sino en la entrada del Hades: Perseo encuentra a las Gorgonas en el mismo momento en que llega al "país donde se pone el sol", no es necesario que realice un pasaje a través del Hades para alcanzar su objetivo. Esto también está claramente expresado en Virgilio, *Eneida*, VI 285-289:

Multaque praeterea uariarum monstra ferarum,
Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes
et centumgeminus Briareus ac belua Lerna
horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis umbrae.

"Además, en la entrada se encuentran muchos monstruos con forma de diversas fieras: Centauros, Escilas bifformes, Briareo el de los cien brazos, la fiera de Lerna que rechina horriblemente, la Quimera armada de llamas, Gorgonas, Harpías y la imagen de la sombra tricorpórea."

Por lo tanto, a partir de todos los elementos reunidos hasta aquí, nos parece indudablemente que la Gorgona está caracterizada como la "guardiana" de lo sagrado. Su función consiste en estar colocada en el punto en que se tocan el orden sagrado y el profano y, por ende, impedir que ambos se entrecrucen indebidamente. Su mirada petrifica al no iniciado que se atreva a poner sus ojos en el mundo que está más allá de la muerte, en el conocimiento vedado. Inclusive el nombre Medusa expresa claramente su significado: la guardiana, la que protege, la que custodia.

En resumen, nuestra tesis es la siguiente: la Medusa simboliza exactamente lo que su nombre significa. Pensamos que, evidentemente, a los antiguos no puede haberles cabido la menor duda con respecto al significado de la Gorgona.

El hecho de que las Gorgonas sean tres no modifica su simbolismo, pues la triplicidad es una característica tradicional de todo simbolismo de pasaje. Baste mencionar al respecto: el trípode de la Sibila de Delfos, los tres mundos de la tradición (Cielo, Tierra, Infierno), y la Santísima Trinidad Cristiana. El número tres, o su representación, el triángulo, es cifra

del conocimiento. En cuanto a los nombres de las hermanas de Medusa (Esteno, la fuerte, la que domina, y Euriale, la que salta lejos), nos parecen altamente coincidentes con el simbolismo de control y regulación del pasaje de un nivel al otro.

La Gorgona es el último obstáculo antes de atravesar la "puerta estrecha" que separa a los dos mundos, y es por eso que ella está asociada a la muerte. Eurípides³³ nos cuenta que la sangre de la Gorgona tiene poder de vida y de muerte, una gota de ella mata y la otra cura. Esto reviste un simbolismo muy claro, puesto que Medusa mata al impío y otorga nueva vida a quien logra vencerla. La iniciación de un héroe consiste en su "muerte", o descenso al mundo de los muertos, y su resurrección o retorno, transformado, al mundo de los vivos.

Su aspecto monstruoso simboliza el horror de encontrarse con lo no humano. Entre ambos mundos existe una discontinuidad, por eso es que el punto en que se pasa de uno a otro, esto es, la muerte, está caracterizado como monstruoso, en tanto que anuncia que para seguir adelante es preciso perder la vida humana. Es en ese sentido que las Gorgonas están asociadas al miedo, pero no están originadas en ningún miedo en particular sino que su simbolismo expresa la advertencia de que no se puede cruzar libre y descuidadamente el umbral que custodian, es decir, el mismísimo umbral de los Infiernos.

En el pensamiento mítico-religioso griego existen dos vías de acceso a la unidad original, tal como sucede en todas las grandes religiones: una es la celestial o directamente conectada con la fuente, a la que tienen acceso sólo ciertos seres excepcionales, los poetas o aedos, quienes, por vía de las Musas, transportan a su pueblo hasta la contemplación de las verdades originarias, es el verbo develante que se eleva hasta la fuente; es el caso de Homero y Hesíodo. La otra es la infernal o indirecta, que simboliza la forma común a todos los hombres de retornar al origen, la muerte o descenso a los Infiernos. Claro está que el acceso al conocimiento se produce, en este caso, por vía de iniciación, es decir que a la muerte "espiritual" debe seguirle una resurrección: el héroe debe traer al mundo de los vivos el poder que le ha arrancado a la Madre Tierra. Esta última vía es la que se reactualiza en los rituales ctónicos en los que se invoca a Gea para que conceda sus bienes. De ahí que estos cultos suelen radicarse especialmente donde existen emanaciones gaseosas de la tierra, volcanes, manantiales de aguas termales como en Serifo, etc. Aquí reside justamente el origen de las serpientes de Medusa, su simbolismo tradicional es servir de conexión o puente para acceder al conocimiento vedado. Es un elemento ctónico típico.

³³ Eurípides, *Ion*, 1003 - 1020

No hay duda de que las Gorgonas están relacionadas con un simbolismo lunar y no solar, de que se las puede emparentar con ritos para obtener fertilidad y de que son un elemento mítico de carácter femenino. Esto no está contradicho por el hecho de que sea Atenea una diosa solar que posee, a la vez, la piel y la cabeza de Medusa, puesto que esta posesión simboliza el poder de los olímpicos, la supremacía de lo celestial sobre lo infernal. La etimología de égida "piel de cabra" corrobora lo dicho anteriormente pues la posesión de la piel de un animal es siempre un símbolo de poder para dominar a las fuerzas del mal. Sin embargo, estas no son más que connotaciones que las caracterizan, dado que, su simbolismo medular es el de guardianas del conocimiento vedado o sagrado.

Por otra parte debemos señalar que es posible percibir sin dificultad este simbolismo, pues en gran cantidad de templos de la Antigüedad se encuentran cabezas de Gorgonas sobre las puertas de entrada, lo que evidencia que el umbral de un templo no es una puerta cualquiera, sino que es el límite entre un territorio profano y otro sagrado. Hay una diferencia esencial entre la realidad interior y el exterior, que debe ser señalada y custodiada: esta es la función del Gorgoneion. Además, no es posible olvidar que su desarrollo se prolongó en el Cristianismo; ¿acaso, como su nombre lo indica, las gárgolas de las iglesias góticas no son gorgonas?

Por último, creemos que es necesario indicar su jerarquía dentro de la demonología griega. Todas las Keres custodian una zona de lo sagrado: las Greas, a las ninfas de la Estigia; las Parcas, los límites del destino de cada hombre; las Erinnias, el respeto a los ancestros y a los juramentos; las Horas, el permanente fluir del tiempo; las Harpías, que el criminal no escape a su castigo, etc. Esto significa que todas las Keres participan del simbolismo de "guardianas de algo", pero las Gorgonas son las "guardianas" por antonomasia: ellas son las que controlan el paso al más allá, las que permiten o impiden el acceso al Hades, en definitiva, son *el límite entre lo sagrado y lo profano*.

Es justamente el hecho de encuadrarlas dentro de un "simbolismo de pasaje" lo que aclara definitivamente su valor y su función en el espíritu de la tradición helénica.

SUSANA LUCILA HUGHES
 JULIO A. FERNÁNDEZ BERNADES
 (Universidad de Buenos Aires)

LA NATURALEZA EN LOS CARMINA MINORA DE CLAUDIANO

Al someter la religión de Homero y Hesíodo a una crítica sistemática, la ciencia y la filosofía griegas produjeron en el terreno literario el poema didáctico-natural, comúnmente escrito en hexámetros y que pretendía dar una respuesta racional a los problemas que planteaba la observación de la naturaleza. Los poetas que lo cultivaban —como Parménides, Jenófanes, Empédocles o Lucrecio— trataron de oponerse a la opinión del vulgo, que veía en los fenómenos físicos una muestra del poder divino y no se creía con derecho a indagar sobre ellos en profundidad, sino a reverenciarlos y temerlos. Es contra este sentimiento precisamente que va dirigida la advertencia del desconocido autor del poema *Aetna*, de ninguna manera dispuesto a aceptar que el volcán sea la sede de la fragua de Vulcano, porque los dioses viven lejos, en el cielo, y no se cuidan de los asuntos de los hombres.

Principio ne quem capiat fallacia uatum
sedes esse dei tumidisque e faucibus ignem
Vulcani ruere et clausis resonare cauernis
festinantis opus: non est tam sordida diuis
cura neque extremas ius est demittere in artes
sidera; subducto regnant sublimia caelo
illa neque artificum curant tractare laborem

(vv. 29-35).

Y conceptos semejantes son expresados por Lucrecio en su elogio de Epicuro, el filósofo griego que por primera vez se había atrevido a luchar contra la superstición que oprimía a los mortales y a penetrar en los secretos de la naturaleza:

Humana ante oculos foede cum uita iaceret
in terris, oppressa graui sub religione
horribili super aspectu mortalibus instans,
quae caput a caeli regionibus ostendebat
primum Graius homo mortalis tollere contra
est oculos ausus primusque obsistere contra;
quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti

murmure compressit caelum, sed eo magis acrem
 inritat animi uirtutem, effringere ut arta
 naturae primus portarum claustra cupiret (I 62-71).

Ahora bien, la preocupación por los misterios de la naturaleza es uno de los temas de la poesía de Claudio Claudiano, quien ha abordado estas cuestiones de un modo y punto de vista distinto del de sus predecesores. Me propongo, pues, mostrar cómo lo ha hecho en sus *Carmina minora*, y señaladamente en el titulado *Magnes*.

Lo que los editores llaman *Carmina minora* en la obra de Claudiano abarca poemas de cierta variedad temática: hay poesías de ocasión, epístolas, epigramas, una reelaboración del anciano de Tarento de las *Geórgicas* virgilianas¹ y también uno sobre el ave Fénix, tal vez el más conocido². Pero además existe un grupo de *carmina* que ponen de manifiesto su espíritu curioso y asombrado ante lo que no puede explicar. Así vemos el N° XXXI, el epigrama "De crystallo cui aqua inerat", en dos dísticos:

Possedit glacies naturae signa prioris
 et fit parte lapis, frigora parte negat.
 Sollers lusit hiems imperfectoque rigore
 nobilior uiuis gemma tumescit aquis,

y los números XXXII al XXXVII que tratan sobre lo mismo.

También el N° XX "De hystrice", que llama la atención sobre los dones que la naturaleza ha dado al puerco espín, un pequeño animalito que no recibió ayuda de técnica alguna para poder compendiar en su propio cuerpo todas las artes de la guerra:

Ecce breuis propiis munitur bestia telis,
 externam nec quaerit opem; fert omnia secum:
 se pharetra, sese iaculo, sese utitur arcu.
 Vnum animal cunctas bellorum possidet artes (vv. 40-43).

¹ Claudii Claudiani *Carmina*, vol. II, rec. L. Jeep, Lipsiae, in aed. B.G. Teubneri, 1879, N° XIII. En adelante citaré por número de *Carmina minora* y de verso según esta edición.

² N° XIX "De Phoenice aue". Cf. Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Clásicos Castellanos (Espasa-Calpe), 1941, pp. 213-14: "Item, por quanto celebraron el fénix en la academia pasada en tantos géneros de versos, y en otras muchas ocasiones lo han hecho otros, levantándole testimonios a esta ave y llamándola hija y heredera de sí propia y pájaro del Sol, sin haberle tomado una mano ni haberla conocido si no es para servilla, ni haber ningún testigo de vista de su nido, y ser alarbe de los pájaros, pues en ninguna región ha encontrado nadie su aduar, mandamos que se ponga perpetuo silencio en su memoria, atento que es alabanza supersticiosa y pájaro de ningún provecho para nadie (. . .). Dios se lo perdona a Claudiano, que celebró esta necedad imaginada, para que todos los poetas pecasen en él".

En verdad, para Claudiano la naturaleza es superior al arte, pues

Quid labor humanus tantum ratione sagaci
proficit? (vv. 35-36).

y además su maestra, si consideramos el ejemplo de los arqueros cretenses y el de los guerreros partos, quienes, como el puerco espín, saben arrojar sus flechas en retirada³:

Quod si omnis nostrae paulatim industria uitae
fluxit ab exemplis, quidquid procul appetit hostem,
hinc reor inuentum: morem hinc traxisse Cydonas
bellandi Parthosque retro didicisse ferire
prima sagittiferae pecudis documenta secutos (vv. 44-48).

Este ejemplo del mundo animal puede compararse con el no menos notable del N° XXI "De torpedine". Efectivamente, los naturalistas ya habían descubierto la rara habilidad del pez torpedo, quien, haciendo verdaderamente honor a su nombre, adormecía e inmovilizaba a sus víctimas para luego devorarlas⁴. Y Claudiano, luego de reproducir los datos anteriormente conocidos y descriptos por la ciencia, con una artística pincelada insiste de nuevo en la alianza que hay entre la naturaleza y el arte u obrar del hombre:

Naturam iuuat ipsa dolis (8).

Porque hay en la naturaleza una fuerza misteriosa, capaz de producir prodigios que el hombre por más que se afane no logra igualar. En consecuencia, no debemos sorprendernos si oímos decir que Orfeo suspendía con su lira los árboles a orillas del Estrimón, puesto que —*mirabile dictu!*— las mulas de la Galia de que nos habla en el *carmen XXII* son capaces de comprender y de obedecer mansamente, con solo escuchar su voz, los mandatos de su guía:

Nec uinclis famulae, nec libertate feroces,
exutae laqueis, sub ditione tamen,
consensuque pares et fuluis pellibus hirtae

³ Cf. Propertio, III 9, 52-53; Ovidio, *Rem.*, 224; *Met.*, VII 776 ss. etc.

⁴ *Quo magis miror quosdam existimasse aqualibus nullum inesse sensum. Nouit torpedo uim suam ipsa non torpens, mersaque in limo se occultat, piscium qui securi supematantes obtorpuere corripiens* (Plinio, *Hist. nat.*, IX 143).

essedae concordēs multisonora trahunt.
 Miraris, si uoce feras pacauerit Orpheus,
 cum pronas pecudes Gallica uerba regant? (vv. 15-20).

También provocan la admiración de Claudiano las aguas termales de *Aponus*, cerca de Padua, tema del N° XXVI. Por medio de ellas Júpiter, aquí llamado el padre del mundo (*pater rerum*), muestra su piedad hacia el género humano dándole una medicina en las aguas que brotan de la tierra, para los males del cuerpo y para detener los hilos de las Parcas:

Ille pater rerum, qui saecula diuidit astris,
 inter prima poli te quoque sacra dedit
 et fragilem nostri miseratus corporis usum
 telluri medicas fundere iussit aquas,
 parcarumque colos exoratura seueras
 flumina laxatis emicue re iugis (vv. 83-88)

Júpiter *pater rerum* que se parece mucho al del N° XLIII "In sphaeram Archimedis", que observa con sorpresa y sonriente el globo de vidrio que representaba el mundo en la concepción del sabio siracusano:

Iuppiter in paruo cum cerneret aethera uitro,
 risit et ad superos talia dicta dedit:
 Huccine mortalis progressa potentia curae?
 Iam meus in fragili luditur orbe labor.
 Iura poli rerumque fidem legesque deorum
 ecce Syracosius transtulit arte senex (vv. 1-6).

Ahora bien, si pensamos que el autor de un poema didáctico deberá conjugar (tarea doblemente meritoria) un propósito filosófico y otro literario, sin duda que de todos los *Carmina minora* el que merecerá en mayor medida nuestra consideración ha de ser el N° XXX "Magnes", por su explícita referencia a los estudios naturales y por su lograda síntesis poética. *Carmen* que el poeta comienza con una invocación y un pedido de ayuda a todos aquellos sabios que buscan los orígenes de las cosas: del movimiento de los astros, los fenómenos atmosféricos, los cometas, los terremotos; porque su espíritu ávido de saber se siente impotente ante los misterios naturales.

Quisquis sollicita mundum ratione secutus
 semina rimatur rerum, quo luna laborat
 defectu, quae causa iubet pallescere solem;

unde rubescentes ferali crine cometae,
 unde fluent uenti, trepidae quis uiscera terrae
 concutiat motus, quae fulgura ducat origo,
 unde tonent nubes, quo lumine floreat arcus:
 hoc mihi quaerenti, si quid deprendere ueri
 mens ualet, expediat

(vv.1-9).

Hecha esta introducción, Claudiano se refiere ya directamente a la piedra imán, pero no de un modo científico, esto es, pretendiendo descubrir el origen de sus propiedades, a la manera de Lucrecio⁵. Ella no es una piedra preciosa que puedan usar como adorno los reyes o las doncellas, sino que su valor reside en poder atraer al hierro, al cual le debe su vida y sustentación:

Lapis est cognomine Magnes,
 decolor, obscurus, uilis. Non ille repexam
 Caesariem regum, non candida uirginis ornat
 colla, nec insigni splendet per cingula morsu:
 sed noua si nigri uideas miracula saxi,
 tunc pulchros superat cultus et quidquid eois
 Indi litoribus rubra scrutantur in alga.
 Ex ferro meruit uitam, ferrique rigore
 uescitur: hoc dulces epulas, hoc pabula nouit:
 hinc proprias renouat uires: hinc fusa per artus
 aspera secretum seruant alimenta uigorem.
 Hoc absente perit. Tristi morientia torpent
 membra fame uenasque sitis consumit apertas

(vv. 9-21).

Pero a partir de los versos siguientes el poema toma un rumbo distinto, pues lo meramente descriptivo deja lugar a lo poético en el momento en que se produce la introducción en escena de los amores homéricos de Ares y Afrodita⁶, aunque más cerca del carácter simbólico que les había infundido Lucrecio en el proemio del *De rerum natura* que de la extraña y jocosa narración de la *Odisea*⁷. En un santuario de un templo, común a ambos, un sacerdote celebra su unión según el rito y Venus, figurada por la piedra imán, atrae a Marte como en el día en que se habían amado en el Olimpo: el hierro representa al dios de la guerra, impotente para resis-

⁵ Cf. VI 906 ss.

⁶ Cf. *Od.*, VIII 226 ss.

⁷ Cf. I 28-40.

tir a la lasciva atracción de la diosa, y la naturaleza —otra vez subraya Claudiano esta fuerza operante— preside el *conubium* de ambos númenes.

Mauors, sanguinea qui cuspide uerberat urbes,
 et Venus, humanas quae laxat in otia curas,
 aurati delubra tenent communia templi.
 Effigies non una deis: sed ferrea Martis
 forma nitet, Venerem magnetica gemma figurat.
 Illis conubium celebrat de more sacerdos.
 Ducit flamma choros, festa frondentia myrto
 limina cinguntur roseisque cubilia surgunt
 floribus et thalamum dotalis purpura uelat.
 Hic mirum consurgit opus. Cytherea maritum
 sponte rapit caelique toros imitata priores
 pectora lasciua flatu Mauortia nectit
 et tantum suspendit onus galeaeque lacertos
 implicat et uiuis totum complexibus ambit.
 Ille lacessitus longo spiraminis actu
 arcanis trahitur gemma de coniuge nodis.
 Pronuba fit natura deis ferrumque maritat
 aura tenax: subitis sociantur numina furtis

(vv.22-39).

Claudiano no pretende explicar este extraño fenómeno de atracción sobre el hierro que ejerce la piedra imán de un modo científico, como hacía Lucrecio, cuyo sistema lo obligaba a recurrir a los átomos, a la porosidad de los cuerpos, a corrientes de aire que penetran en las mismas⁶. Para él este fenómeno no es más que un caso particular de la gran fuerza que ejerce el amor en el mundo natural, poder que no deja de ser un misterio.

Quis calor infundit geminis alterna metallis
 foedera? Quae duras iungit concordia mentes?
 Flagrat anhelat silex et amicam saucia sentit
 materiem placidosque chalybs cognoscit amores

(vv.40-43).

Y en los versos que siguen es más evidente, si cabe, la dependencia lucreciana de este idilio. En efecto, aquí también el dios aquieta su sed de sangre y matanzas para inclinar la cimera de su casco y besar a Venus:

Sic Venus horrificum belli compescere regem,
 et uultu mollire solet, cum sanguine praeceps

⁶ - Cf. VI 1037-41.

aestuat et tristes mucronibus asperat iras.
 Sola feris occurrit equis soluitque tumorem
 pectoris et blando praecordia temperat igni.
 Pax animo tranquilla datur pugnasque calentes
 deserit et rutilas declinat in oscula cristas

(vv. 44-50).

Por fin, culmina el idilio con una reflexión que es lugar común en la poesía grecolatina: la ejemplificación mitológica del poder del amor. Si el mismo Júpiter, pese a reinar sobre los dioses y sobre los hombres, se transformó una vez en un toro y cruzó el mar después de raptar a Europa, no debe sorprendernos que el influjo de su llama se extienda a las piedras y el metal:

Quae tibi saeue puer non est permissa potestas?
 Tu magnum superas fulmen caeloque relicto
 fluctibus in mediis cogis mugire Tonantem
 Iam gelidas rupes uiuoque carentia sensu
 membra feris; iam saxa tuis obnoxia telis
 et lapides suos ardor agit ferrumque tenetur
 illecebris, rigido regnant in marmore flammae

(vv. 51-57).

El interés de Claudiano en la obra de la naturaleza ha sido suficientemente resaltado en los textos anteriores de los *Carmina minora*, pero su interés lo lleva por caminos bastante diferentes del poema didáctico. Esto puede ejemplificarse con el mismo Lucrecio, cuando hace la apología de su *De rerum natura* y dice claramente que su propósito básico es hacer asequible a los mortales el conocimiento de las cosas, y si se vale para ello de la lengua de las Piérides es con un fin fundamentalmente didáctico, puesto que el vulgo ignorante no puede percibir de entrada el verdadero gusto de la sabiduría y se aleja de ella⁹. Para Lucrecio, entonces, lo propiamente literario es un medio y no un fin, aunque no podamos dejar de reconocer sus valores. En cambio, el punto de vista es justamente el contrario en el escritor de Alejandría, quien, aunque ha dicho en *Magnes* que no se desentiende de estos interrogantes, es más poeta que filósofo u hombre de ciencia. Así pues, los *carmina* citados no pretenden ser un tratado *περί φύσεως*, sino un pequeño cuadro que condense la expresión de un sentimiento de profunda admiración por la naturaleza y su estudio. Tal vez esto resulte extraño a nuestra actual sensibilidad, pero para Claudiano ella es émula y maestra del quehacer del hombre. Y este sentimiento es, en tanto que subjetivo, lírico y, sazonado con un poco de buen humor

⁹ Cf. IV 10-25.

y discurriendo por los fluidos cauces del hexámetro o del dístico elegíaco, ha conseguido un merecido lugar en el arte.

RAÚL LAVALLE
(Universidad Católica Argentina
de Buenos Aires)

INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

NUMENIUS, *Fragments*. Texte établi et traduit par E. Des Places S.J. Paris, Les Belles Lettres, 1973, 156 pp.

Numenio de Apamea, según algunos filósofos neopitagórico y según otros platonícos, que viviera en el segundo siglo de nuestra era, es una de las figuras más importantes de ese período. Su influencia sobre Eusebio de Cesarea y Clemente de Alejandría, así como sobre los neoplatónicos Plotino y Porfirio, lo perfila como un espíritu filosófico de primera magnitud. La interpretación de su obra, que nos ha llegado de manera fragmentaria principalmente a través de la *Praeparatio Evangelica* de Eusebio, ha planteado y plantea no pocos problemas a la ciencia filológica.¹

La edición anterior de los fragmentos de Numenio (E. A. LEEMANS, "Studie over den Wisgeer Numenius van Apamea met Uitgave der Fragmenten" Bruselas, Acad. Royale de Belgique, cl. des lettres, 8°, XXXVII, 2, 1937) data de hace más de cuarenta años y es de difícil acceso. Este simple hecho convierte a la obra que es objeto de esta reseña en un aporte de importancia para el estudio del pensamiento filosófico a comienzos de nuestra era.

En el libro pueden distinguirse tres partes: la introducción (pp. 7-41), la edición y traducción de los fragmentos (pp. 42-126) y los índices (pp. 127-155).

La introducción es una obra maestra de concisión y claridad. Presenta los diferentes temas que la investigación ha abordado. Merece destacarse que Des Pl. ha dejado hablar a los diferentes intérpretes en citas convenientemente extensas, brindando al lector una rápida visión

del panorama de la investigación y sus problemas fundamentales. La introducción elabora la literatura sobre el tema hasta el año 1973, incluyendo el tratamiento y valoración de las obras de FESTUGIERE², DODDS³, MARTANO⁴, WASZINK⁵ y KRAEMER, para mencionar sólo algunas. La bibliografía que incorpora DES PL. al final de la introducción es el punto de partida apropiado para toda investigación sobre N. emoces.

Los temas tratados son: vida y obra de Numenio (7-10); teología, especialmente el número de dioses (10-14); Numenio como historiador de la filosofía (14-15); influencias sobre su pensamiento (Jenócrates, 15-17; 'Oráculos caldeos', 17-18; el oriente, 21-23); psicología de Numenio (19-21); las influencias de éste sobre otros filósofos (Plotino, 23-26; Porfirio, 26-28; Eusebio, 28-32). La introducción se cierra con útiles consideraciones acerca del estilo de Numenio (32-34) y observaciones sobre el texto y la traducción (34-36).

Aunque la exposición no pierde en ningún momento sus rasgos de claridad y condición que posibilitan al lector un acceso directo y eficaz al material ofrecido, tal vez se hubieran enriquecido sus méritos con un tratamiento no discontinuo de las influencias sobre Numenio. En este tema es de lamentar que DES PL. no haya dedicado apartado alguno a la posible influencia de Filón de Alejandría sobre Numenio⁶ o a la relación de Numenio con otros platónicos medios (Albino, Máximo de Tiro, etc.).

En la obra se agrupan como fragmentos tanto a los testimonios de la edición LEEMANS como a los fragmentos pro-

piamente dichos, a la manera de la edición de THEDINGA (*De Numenio philosopho platonico*, Diss. Bonn, 1875). No ofrece avances sobre la edición de LEEMANS, aunque sí algunas divergencias. A diferencia de éste, ordena en primer lugar los fragmentos del *De bono* y hace seguir a los del *De academicorum infidelitate*. Un valioso aporte para el investigador lo constituye la bibliografía que precede la traducción de cada pasaje y que da cuenta de la literatura secundaria más importante al respecto. También las notas complementarias enriquecen esta edición.

A nuestro parecer la mayor falencia de este excepcional trabajo la constituye la presentación mezclada de fragmentos y testimonios, sobre todo si tenemos en cuenta que LEEMANS había ordenado los testimonios temáticamente, prestando precisión y valor práctico a su edición. Las veces que se separa de LEEMANS no siempre resultan justificadas. Por ej. en el Fr. 12, 19 $\kappa\eta\beta\epsilon\upsilon\omicron\nu\tau\alpha$ del Marcianus graecus y el Neapolitanus a $\kappa\eta\beta\epsilon\upsilon\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$ con LEEMANS. Su lectura no da sentido a la oración. Tomada como genitivo absoluto, la frase recupera un sentido preciso (cfr. F.L. LISI, "Los tres niveles de la divinidad en Numenio de Apamea". Cuadernos de Filos., 17 (1977), 123³⁸). Igualmente el caso de $\epsilon\alpha\nu\tau\omicron\upsilon$ de 11, 12 de los mismos manuscritos, en contra de $\epsilon\alpha\nu\tau\omicron\upsilon$ del Bononiensis y de Cririlo. La unión de $\epsilon\nu$ + genitivo no encuentra fundamentación gramatical. Parecería una lectio difficilior insostenible.

Una mención especial merecen los índices. En primer lugar se ofrece un *index locorum* de las palabras utilizadas por Numenio en las citas textuales de Eusebio (127-145), luego un índice de las fuentes (147-149) y uno de los autores y pasajes mencionados por Numenio (151), para finalizar con una lista de concordancia con los fragmentos de LEEMANS (153-154).

El index locorum posibilitará de ahora en más un verdadero trabajo científico

sobre el estilo y lenguaje de Numenio, así como sobre su filosofía.

Finalmente, quiero señalar que DES PL. ha hecho una selección de la edición de LEEMANS. Faltan, p. ej., los testimonios acerca de la vida y obra de Numenio (LEEMANS 2-22), un testimonio sobre la doctrina (LEEMANS 23), de importancia por referir la acusación de plagio que se le hacía a Plotino en la antigüedad. Una tarea a realizarse, por lo tanto, un reexamen de las fuentes en busca de nuevos fragmentos o testimonios.⁷

FRANCISCO L. LISI

* * *

1 Nótese, p. ej., la interpretación de H. J. KRAEMER (*Der Ursprung der Geistmetaphysik*, Amsterdam, 1964, 69-77), que ha acercado el pensamiento de Numenio al de Jenócrates, y la polémica que esto ha desencadenado (cfr. la reseña crítica de Kl. OEHLER en *GNOMON*, 1968, 641-653, esp. 645 ss.). *DES PLACES juzga positivamente la interpretación de H. J. K. (pp. 15-17).*

2 *La révélation d'Hermès Trismégiste, Paris, 1944-1954*

3 "Numenius and Ammonius", en *Les sources de Plotin*, Entretiens sur l'antiquité classique, Vandoeuvres-Genève, F. Hardt, 1960, 3-32.

4 *Numenio d' Apamea*, Roma, 1941 (Nápoli, 1960)².

5 "Porphyrios und Numenios", en *Porphyre*, Vandoeuvres-Genève, Entretiens sur l'antiquité classique, F. Hardt, 1966, 35-78.

6 Este tema ha sido también objeto de larga discusión en la investigación (cfr. WASZINK, op. cit., p. 181³²).

7 La recopilación dista de ser completa y sin duda una consideración sistemática de las fuentes contribuirá a su enriquecimiento.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio, *Léxico de los himnos de Calímaco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1976, 4 t., XXIV + 697 pp.

Se trata de una esforzada empresa cuyo autor demuestra acabadamente la amplitud de sus conocimientos, la profundidad de su versación y la innegable raíz de su estirpe filológica.

Como corolario y en aprovechamiento de una memoria de licenciatura presentada por Emilio Fernández-Galiano ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, ha sido congregado, en forma exhaustiva y con ordenamiento alfabético, el vocabulario total de los himnos del poeta de Cirene.

El tiempo, que habría reclamado largos años más de contracción a esta sola tarea, y el espacio, que hubiese requerido más volúmenes, o volúmenes más frondosos, son las razones que obraron para que este extraordinario esfuerzo ciñese su minuciosa pesquisa a una sola de las obras de Calímaco.

El investigador, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, explica algunas convenciones que ha debido adoptar para un mejor aprovechamiento del espacio en tamaño obra: "Las distintas voces aparecen naturalmente por orden alfabético; los sustantivos, con artículo que marca su género; los adjetivos quedan ya calificados de tales por la falta del artículo; los verbos son citados en la primera persona del singular del presente de indicativo (salvo defectividades) de la voz activa cuando los himnos los ofrecen en ella o en pasiva; y de la media cuando en los himnos solamente figuren así. Las demás partes de la oración figuran con su especificación gramatical. Aparecen entre paréntesis las palabras citadas en calidad simplemente de variantes dialectales, referencias gramaticales, etc." (p. VI).

Cada voz recogida queda registrada en un artículo donde el material de investigación se distribuye según un plan que

abarca la etimología, la frecuencia de uso, la clasificación (sólo para voces de los himnos V y VI), las características de acentuación, las singularidades ortográficas, las cuestiones de prosodia, la ubicación de la voz (sólo en los pentámetros del himno V), los problemas textuales, las relaciones entre verbos simples y compuestos, escolios y artículos de léxicos antiguos que ayudan a estudiar el significado, el significado (lo más claro y literal posible) y comentarios diversos, si queda algo por decir.

Antes de comenzar el léxico mismo se expone una amplia bibliografía que, abarcando once páginas y omitiendo expresamente obras, aunque importantes, no de utilidad para la elaboración de este trabajo, señala libros, artículos, revistas y ediciones en griego, latín, castellano, alemán, inglés, francés e italiano, procedentes de latitudes filológicas tan dispares como España o Suecia, Francia o Rusia, Inglaterra o Egipto, etc.

El léxico está dispuesto con la mayor claridad expositiva e impreso con esmerada calidad tipográfica. Cada artículo se inicia con la voz correspondiente en grafía griega y luego se suceden, en entradas fácilmente distinguibles, los diversos temas que competen a cada palabra.

Los cuatro volúmenes constituyen una cabal demostración de la jerarquía y el rigor científico que han alcanzado modernamente en España los estudios de filología clásica.

ALBERTO J. VACCARO

* * *

SCHILLING, Robert, *Rites, cultes, dieux de Rome*, París, Klincksieck, 1979, 450 pp.

Robert Schilling — Director de Estudios en la École des Hautes Etudes de París y profesor de la Universidad II de Estrasburgo — nos propone en esta obra una reflexión sobre la religión romana,

sugiriendo también lo que de ella sobrevive a través del cristianismo.

Su estudio brota de las más antiguas manifestaciones religiosas de la península itálica e inclusive —siguiendo la ruta signada por G. Dumézil— al vincular a los latinos con la familia indoeuropea, señala cómo los pueblos del Lacio han recibido con sorprendente fidelidad el legado de esa familia, en particular en el ámbito de su religión. Así por ejemplo relaciona la tríada capitolina con otras tríadas divinas de la cosmovisión indoeuropea o bien el binomio regio de Rómulo y Remo con posibles concomitaciones con la diada de Cástor y Pólux.

Uno de los principales méritos de esta obra se funda en el estudio lingüístico que Schilling realiza de los principales términos religiosos; para ello —previo al estudio de los ritos y cultos propiamente dichos—, hace un pormenorizado análisis de la semántica de los mismos.

Indica que gracias a diversas obras de Cicerón —en particular, al tratado *De natura Deorum*— y principalmente merced a los *Fastos* de Ovidio (obra a la que —subraya Schilling— no se le ha prestado la atención que verdaderamente merece), es posible seguir con relativa precisión el sentido y derrotero de la religión romana desde sus primitivos *numina*, hasta el ulterior influjo etrusco y, más tarde, la conocida antropomorfización de esos *numina* debida al contacto con la cultura griega.

El volumen —que está formado por diversos artículos, ensayos y conferencias publicados en su mayor parte en revistas especializadas— posee un prólogo que da unidad al *corpus* y donde se explican el alcance y las metas del trabajo. Este está constituido por tres partes: a) El “chante” de la religión romana; b) Ritos y cultos, y c) Dioses.

En la primera incluye un pormenorizado estudio sobre Ovidio como intérprete de la religión romana, poniendo de relieve la importancia capital de sus *Fastos*; dos someros trabajos sobre el vocabulario religioso latino subrayando su *origi-*

nalidad e indicando que en él —aunque muchos de sus términos son de origen griego— se aprecia una *Weltanschauung* diferente; en todos estos ensayos destaca la importancia que revistieron para la religión romana arcaica, el sacerdocio y la rigurosa observación del ritual.

Incluye este apartado un análisis sucinto pero esencial de los términos *sacrum* y *profanum*.

Entre otros temas, en esta primera parte aborda el estudio del templo de Venus Capitolina, en el que retoma los planteos ya esbozados en su trabajo, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste* (Paris, E. de Boccard, 1954).

En la segunda parte —“Ritos y cultos”— entre otros aspectos reflexiona sobre el sentido del “velo de consagración en el antiguo rito romano”, la posible relación entre las vestales y las vírgenes cristianas en la Roma antigua y el sentido de la magia en Roma, con particular atención a la influencia etrusca.

La última parte —“Dioses”— ofrece interesantes observaciones sobre Janus y vuelve a analizar esta vez *in extenso* a dos divinidades sobre las que ya nos había brindado algunas interpretaciones: Hércules y Venus. De las diferentes variantes de la primera de esas deidades, Schilling se detiene principalmente en el Hércules romano y en su significación frente a la reforma religiosa propuesta por Augusto; en cuanto a la segunda, sus intereses vuelven a centrarse en la Venus romana.

Merece subrayarse el artículo “Les *Castores* romaines à la lumière des traditions indo-européennes”, en el que se aprecia la estrecha conexión de la religión romana con el tronco indoeuropeo, como así también la evidencia de la utilización de ciertos logros del método comparativo en el estudio de las religiones, método que Schilling heredará de Dumézil y a quien dedica —significativamente— esta obra.

Un ensayo dedicado a la Diana latina y otro a los *Lares Grundiles* completan esta sección destinada a los dioses. El

último trabajo es un interesante artículo en el que establece los lazos semántico-espirituales que unen al *Genius* y al Ángel, señalando que el concepto de aquél —que no encontramos en la religión griega— es auténticamente latino.

HUGO F. BAUZÁ

* * *

CHAILLEY, Jacques, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 219 pp.

La presente, aun cuando sigue las huellas del clásico manual de Théodore Reinach -*La musique grecque* (Payot, 1926)-, agrega nuevos aportes a la exégesis de la música griega de los períodos arcaico, clásico y helenístico, a la luz de recientes hallazgos musicográficos.

La obra se inicia con una "Ojeada histórica" (pp. 10-22) en la que Chailley —profesor de Historia de la Música en la Sorbonne— hace sutiles consideraciones sobre la prehistoria de la música griega en la que percibe ecos egipcios e influjos de la civilización hitita; de estos últimos, en el Museo Arqueológico de Ankara (Turquía), se han incorporado valiosos testimonios.

Considera luego diversas leyendas en torno de míticas disputas musicales que —simbólicamente— reduce a una lucha ancestral entre dos tipos de civilizaciones: una, sedentaria y agrícola, que se expresa a través de un instrumento vegetal —el *aulós*—; otra, nómada y pastoral, cuyo símbolo es la *lyra*, hecha por el contrario, de material animal. La saga recuerda esta disputa en la justa feroz entre Apolo citarista y Marsyas, el sátiro tañedor de *aulós*, mito que quizá aludiría —sugiere Chailley— a un combate entre tribus diferentes.

La tradición mítica agrega que en el horizonte musical de la Grecia del siglo XV a.C. surge la figura de Lino de Eubea —hijo de Apolo y de Calíope— de quien nos brinda las diferentes variantes de esa leyenda. El sátiro Marsyas, la "musical"

fundación de Tebas, Philamón —el inventor de los "Himnos delficos"—, Quirón —el centauro que educó a Aquiles—, son, entre otros, los ejemplos prehistóricos abordados en esta introducción, a la que le sigue un análisis más minucioso de la parte histórica propiamente dicha, es decir, la que se desarrolla a partir de la I Olimpiada —año 776 a.C.—.

En esa sección señala que en la época clásica la tragedia está constituida como una ópera donde su estructura musical era tan importante como la dramática y que la evolución del género está especialmente marcada "par son développement musical" (17).

El segundo capítulo —"La armonía"— explica la manera como en la música se articulan entre sí sonidos e intervalos. Sobre el particular considera la octava como una armonía privilegiada porque es la "première consonance formée de consonances". Analiza luego las consonancias y tetracordios como las "bases del sistema clásico", las medidas pitagóricas y la cosmogonía musical del *Timeo*.

Evoca luego la frase "trabajad el monocordio" que —de acuerdo con el testimonio de Aristides Quintiliano— habría sido la última recomendación de Pitágoras casi muriendo a sus discípulos. No se trata aquí de un testimonio de pasión desmedida por la música, sino de la convicción profunda de que —dado el equilibrio de proporciones— la música es un "reflet fidèle du cosmos harmonieux" (p. 45) y que el estudio reflexivo de esta puede conducir al conocimiento del mundo.

Alude más tarde al conocido pasaje del *Timeo* según el cual "el trabajo del Demiurgo ha sido construir el mundo sobre la imagen del sistema musical".

Al considerar el ritmo se pregunta en qué medida los análisis métricos pueden ser transcritos musicalmente.

Un apartado especial está destinado a los instrumentos musicales que en Grecia —a diferencia de otros pueblos— tuvieron particular importancia dentro del simbolismo religioso; de ahí que el hallazgo de

cualquier iconografía al respecto encierre un valor que rebasa los planos musical y estético.

En esta sección —ampliada con diversas ilustraciones *ad hoc*— analiza la familia del *aulós*, la *lyra*, los instrumentos a viento —dentro de los cuales especialmente se ciñe a la flauta, la siringa y el *salpinx*—, los de cuerda y los de percusión.

En el cap. VI (pp. 76-104) se ocupa de los tonos musicales, incluyendo los “modos arcaicos platónicos” y los pseudo-modos griegos de la EM.

Particular interés reviste el sugestivo apartado en el que aborda el problema de la notación o escritura musical donde distingue la notación arcaica, la clásica (con sus correspondientes escalas), la instrumental y la vocal, agregando también las tablas del musicógrafo Alypio.

La parte más importante del presente trabajo quizá la constituye el capítulo “Les *monuments* de la musique grecque”, en el que analiza pormenorizadamente una decena de documentos anotados según el sistema clásico e incluye también una treintena de fragmentos musicales arcaicos con sus correspondientes anotaciones. De ellos no solo propone una exégesis musical, sino que realiza también —escuetamente— una suerte de crítica textual a la vez que refiere el hallazgo y transmisión de esos testimonios. Entre ellos constan la anotación musical de 9 versos de *Ifigenia en Aulide* de Eurípides (p. 143), un himno délfico a Apolo pp. 154 ss.) del siglo I, la transcripción del famoso epitafio de Sikilos, fragmentos de un “Himno al Sol”, etc.

Completan esta prolija edición tablas de anotaciones clásicas con sus equivalentes notaciones modernas, diversos croquis, dibujos explicativos, tablas sobre pies y metros poéticos fundamentales y un pequeño catálogo de los términos musicales más frecuentes en la Grecia clásica.

HUGO F. BAUZÁ

WILLIAMS, Gordon *Figures of thought in Roman Poetry*. New Haven and London, Yale University Press, 1980, 292, pp.

El nombre de Gordon Williams es ampliamente conocido para los estudiosos del mundo latino. A sus ya clásicos ensayos sobre la función de la poesía y otros temas de la literatura romana —*Tradition and originality in roman poetry* (1968), *Change and decline: roman literature in the early empire* (1978)— se suma la presente obra como valioso aporte destinado a revelar y esclarecer distintos aspectos de la composición poética.

Su intención —expresamente manifiesta en la introducción— de comprender desde una nueva perspectiva las técnicas compositivas de la poesía (lirica y narrativa) a partir de textos latinos, que a su vez ofrezca interés para estudiosos de otras literaturas, abre un campo fértil y habitualmente poco transitado. Las modernas investigaciones sobre el tema y las especulaciones sobre aspectos de teoría literaria parecen preferir, casi con exclusividad, un terreno más inmediato. Se señala así una quiebra entre lo antiguo y lo moderno: la teoría se encauza junto al objeto que le resulta propio y así los sistemas hermenéuticos operan en el mundo del más acá (la modernidad), atentos a un corte que pareciera decisivo. Más allá queda lo clásico, con sus formas y su tradicional modo de ser entendido. En esta materia, ha prevalecido una posición tradicionalista y atendida a las pautas de la retórica clásica, prefiriéndose no innovar en un terreno tan complejo. La estricta bipartición forma-contenido, superada hoy en aras de una comprensión integral del hecho estético, ha tendido a conservarse en el estudio de las literaturas antiguas aun cuando en múltiples instancias evidencie sus falencias. Esta inoperancia de ciertas técnicas interpretativas tradicionales es la que se pone de manifiesto inicialmente, en el primer capítulo de la obra. Los “problemas irresueltos” que presentan

algunas odas de Horacio (I 16, I 28, I 2, etc.) exigen una nueva forma de ser abordados, que es la que intenta el autor de este trabajo. El hecho de que Gordon Williams remita a investigaciones como las de Roman Jakobson implica un poner al día los métodos de análisis de los textos clásicos —en tanto ciertas novedades actúan provechosamente en el mundo de lo grecolatino— y a la vez posibilita extraer de ellos nuevas categorías que se constituyen en instrumentos aptos para otras literaturas.

La propuesta inicial es la de someter a revisión los términos de la retórica tradicional, conocidos por los poetas y empleados por los críticos. Esta dividía la composición en dos áreas: la del *lenguaje*, sujeto a ordenamiento por una exhaustiva descripción de vocabulario, sintaxis y figuras; y la del *contenido*, sujeto a ordenamiento por las leyes de la "inuentio". La riqueza compositiva de muchos poetas clásicos, sin embargo, excede largamente esta esquemática división. Williams postula —de allí el título del estudio— que una idea puede ser entendida como una unidad análoga a la palabra y estar sujeta a configuraciones con otras ideas, tal como puede hacerse con las palabras. Consecuentemente, nuevas técnicas pueden ser ideadas para transiciones funcionales de pensamiento: el poeta puede decir una cosa mientras espera que el lector entienda otra, y significar mucho más, relacionado con lo dicho en uno o múltiples sentidos. Esta forma de comprensión del poema no puede ser entendida como estricta retórica, sino que convierte a la poesía en una auténtica meditación, "un acto privado de comunicación con un lector que respondía en la más completa extensión de sus capacidades literarias". Esta manera, observable en Catulo, Horacio, Propertio y Tibulo, se modificará en Ovidio con su actitud oratoria.

Todo ello está encaminado a ejemplificar, a través de los textos poéticos, la naturaleza de la demanda que hacen los escritores del más temprano período a

sus lectores con la aplicación de figuras a ideas. La postulación de "figures of thought" —esto es, ya no de lenguaje sino de pensamiento— remite al problema de la terminología. Esto lleva a enunciar progresivamente los alcances de los términos empleados, de cuño tradicional, y a buscar nuevas expresiones que definan lo observado. Williams distingue las dos mayores modificaciones producidas por configuraciones del pensamiento como siendo metafóricas o metonímicas en el modo. A ellas especialmente circunscribe el análisis, reconociendo que "el decir una cosa y significar otra" puede ser cubierto por una infinidad de formalismos (eufemismo, ironía, *praeteritio*, etc.), distinciones todas que conducen a la "pesadilla escolástica de la clasificación" en donde los juicios importantes desaparecen de la vista.

A partir de esta distinción medular, se analizan procedimientos recurrentes y técnicas que convergen a uno u otro modo. Así, con tecnicismos que obedecen a una necesidad denominativa para referir una forma de pensamiento realizada en la imagen, enuncia conceptos como los de *anticipación temática* (un tema que puede llegar a ser significativo más tarde se introduce tempranamente de forma tal que el lector deba reconocer en el contexto anterior un signo para suspender el juicio), *arbitraria aserción de similitud* (uso poético de la analogía, de modo básicamente metafórico), *lenguaje primario y secundario*, *índice de proporcionalidad*, etc.

Después de un breve y ajustado esbozo teórico, Williams se aboca al análisis de textos. Horacio —algunas odas—, Catulo —sobre todo el *carmen* 68—, Propertio y Tibulo son especialmente tratados en función ejemplificadora de estas nociones. Del minucioso estudio, irán surgiendo nuevos conceptos y precisiones. En el capítulo V, por ejemplo, sobre la anticipación temática —se analizan fundamentalmente poemas de Propertio y Horacio—, progresivamente se efectúan subdivisiones: anticipación temática sim-

ple y composición anular, anticipación por sinécdoque "e sequentibus praecedentia", anticipación estructural, etc. Además de los enunciados, otros capítulos tratan temas como "objective framework" (el monólogo dramático y las técnicas del relato, sustitución del campo de relato, asociación de campos distantes de relato), técnicas de metonimia y sinécdoque, etc.

Resta destacar el mérito de esta cuidada edición, que incluye un índice de referencias, un índice de pasajes de obras citadas y un índice general donde se hace el resumen terminológico y se remite a secciones del trabajo donde son tratados los temas correspondientes.

LÍA M. GALÁN

* * *

GRIMAL, Pierre *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 304 pp.

El presente trabajo intenta reubicar el lirismo romano dentro del cuadro poético de la Antigüedad, tratando de discernir qué es auténticamente latino y qué tradición helénica. Para ello, P. Grimal —profesor en la Universidad de Paris IV "Sorbonne"— estudia pormenorizadamente las diferentes variantes líricas dadas en Roma, a la vez que señala que el lirismo latino "né dans d'autres conditions de société et de sensibilité que le lyrisme grec n'a jamais connu les grandes compositions chorales", salvo contadas excepciones en el orbe poético de Horacio.

Su análisis brota de la definición negativa según la cual en Roma se consideraba lírica toda poesía que no entraba en ninguno de los géneros tradicionales —tragedia, comedia, epopeya, sátira o epístola—; lírica, por tanto, debía ser ubicada no como un género, sino como una forma literaria inscripta en un ritmo poético, fuera este personal o colectivo.

Previo al estudio de la lírica, Grimal

hace consideraciones sobre el lenguaje poético en general, destacando una certera —y ya clásica— apreciación de Willamowitz: "El verso es más antiguo que el pie que lo mide". A partir de tal afirmación señala que el primitivo lenguaje poético brotó de modo independiente de la tradición retórica y que esta se constituyó *a posteriori* y no a la inversa como erróneamente se piensa.

Como rasgo genuino de la poesía latina pone de relieve lo personal, que es una nota dominante y casi permanente, a diferencia de la griega que es más impersonal y objetiva. Por cierto, Safo, algunas experiencias poéticas de Arquíloco y algún otro poeta aislado, serían excepciones a esa regla genérica.

La obra se inicia con el estudio de las más antiguas formas de lirismo latino —en particular del teatro arcaico—, para pasar luego al estudio del llamado lirismo "sabio". Esas formas poéticas son la preparación para una suerte de lirismo de cuño auténticamente latino y que tiene su máximo representante en conocidas composiciones de Catulo en las que el poeta extrovierte —de modo subjetivo, personal e intransferible— su mundo interior, en el que tormentosamente conviven el amor y el odio.

El estudio de Catulo lleva a Grimal a considerar al grupo de los *poetae novi*, de los que hace interesantes observaciones aun cuando la mayoría de las mismas no son originales.

Sí, en cambio, es original el planteo y el tratamiento del género elegíaco, variante poética que rastrea desde los *disiecta membra* de Galo hasta la abundante producción de Ovidio, no sin haber hecho antes algunas consideraciones sobre la elegía griega.

Igual postura guarda respecto del género bucólico, del que traza un cuadro sucinto pero esencial en el que están incluidas desde las manifestaciones *ad hoc* —y *fundantes*— de Virgilio hasta las de Calpurnio Sículo y Nemesiano.

En el capítulo "Horace et ses amis" intenta mostrar el deliberado esfuerzo

poético del venusino por adaptar al latín los ritmos griegos. En este apartado destaca un rasgo original de Horacio quien, tentado por el arte pindárico, intentó abordar formas poéticas corales.

Ofrece luego un panorama del género epigramático, destacando en qué aspecto asume la tradición griega y en qué aspecto se aparta de ella signando las líneas de una auténtica latinidad. (De todos modos, conviene subrayar —como destaca P. Grimal— que los conceptos de "originalidad e imitación de los antiguos, no coinciden con nuestros conceptos sobre el particular". La clásica expresión renacentista "imitar mejorando", vale también para los antiguos).

Concluye la obra con un apartado sobre el llamado lirismo "menor", en el que se aprecia una disminución de la diversidad de formas métricas "laboriosamente" conquistadas por los *poetae noui* (p. 239).

Estos poemas "menores" (cronológicamente ubicados desde el s. I después de Cristo hasta el fin de la latinidad pagana) son de raíz y contenido diversos y la imagen que tenemos tanto de ellos como de sus autores, es "fragmentaria" y frente a ellos, da la sensación de estar frente al crepúsculo de una tradición literaria otrora floreciente.

En esta sección, no obstante, evoca ejemplos memorables. Así analiza diversos elementos líricos del teatro de Séneca, sobre el que hace importante consideraciones, muchas de las cuales ya había esbozado en sus anteriores trabajos sobre el poeta-filósofo cordobés.

Dentro de este apartado que Grimal —siguiendo a la clásica clasificación de E. Baehrens— denomina "lirismo menor", deben ponerse de relieve sus comentarios sobre los fragmentos líricos incluidos en el *Satiricón* de Petronio, de los que hace un prolijo análisis al igual que de otras composiciones obrantes en la *Antología latina*.

Completan el volumen un índice de poetas citados y otro de términos métricos con sus correspondientes esquemas y explicaciones *ad hoc*.

Debe señalarse la traducción al francés —a pie de página— de cada uno de los versos latinos citados lo que facilita su comprensión para el lector no acostumbrado al manejo de las lenguas clásicas. Este hecho, junto a una rigurosa sistematización, a una claridad expositiva y a un acendrado poder de síntesis, ponen de relieve las cualidades didácticas con que esta obra ha sido concebida.

HUGO F. BAUZÁ

* * *

ANÓNIMO. *Pánfilo o El arte de amar*. Texto, introd. trad., ap. crítico y notas de L. Rubio y T. González Rolán. Barcelona, Bosch, 1977 pp.

La colección *Erasmus* de la editorial Bosch edita, como es sabido, textos bilingües de diversas literaturas. El presente trabajo es una edición de la comedia *Pamphilus de Amore* y reviste una gran importancia porque pone a disposición del público no versado en humanidades clásicas una obra de poderoso influjo posterior. Sin embargo, no carece de interés para el especialista en latín medieval, al ser una edición crítica que marca, en opinión de los autores, un avance respecto de las anteriores, en concreto la de E. Evesque y la de F. G. Becker.

Preceden al texto propiamente dicho 85 pp. en las que se da un panorama de la comedia latina en la Edad Media y la especial ubicación del *Pamphilus*, en particular su relación con el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, incluso en sus correspondencias literales. Hay también un estudio de estilo, lengua y versificación, una bibliografía y los elementos necesarios para la crítica textual.

Posee remarcable interés un detenido examen de la edición de F.G. Becker (*Pamphilus: Prolegomena zum Pamphilus de amore und kritische Textausgabe*, Düsseldorf, 1972), cuya validez absoluta impugnan Rubio y González Rolán, tanto en lo que se refiere a su *stemma codi-*

cum como a la adopción de diversas lecciones, según consta claramente en el aparato crítico.

Digamos, por último, que la traduc-

ción es fiel y escrita en un correcto español actual.

RAÚL LAVALLE

* * *

ÍNDICE

ACTIVIDADES DE LA AADEC	5
IN MEMORIAM	7
ARTÍCULOS Y COMUNICACIONES	
<i>Para una lectura del Himno a Zeus de Calímaco</i> , por Carlos Miralles	9
<i>Grecia y el género elegíaco</i> , por Hugo F. Bauzá	25
<i>El episodio de Mercurio y Caco en cuatro autores latinos</i> , por Josefina Nagore y Elena Pérez	35
<i>Las Gorgonas: guardianas de lo sagrado</i> , por Susana Lucila Hughes y Julio A. Fernández Bernades	53
<i>La Naturaleza en los Carmina Minora de Claudiano</i> , por Raúl Lavalle	75
INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA	83

**Este número de ARGOS se terminó de
imprimir en noviembre de 1981 en Casa
Marú Ira, Bartolomé Mitre 1900, Buenos
Aires (1039), República Argentina.**