

LA POÉTICA DE ALCMAN

1. EL PARTENIO DE OXIRINCO (fr. 3 Page)

Del estudio del papiro del Louvre ha quedado de manifiesto la estructura que Alcman imprimió por lo menos a uno de sus poemas, estructura que reconocemos como *díptica*, formada por los elementos *mito* y *actualidad*. Es natural, por lo tanto, que a falta de otros testimonios tan extensos como el Partenio del Louvre tratemos de encontrar paralelismos entre sus diversos temas y los fragmentos «menores», procedentes los más de citas indirectas y, en menor medida, de nuevos hallazgos papiáceos. Este es el único medio de establecer las características definidoras de la «poética» de Alcman, habida cuenta, sin embargo, del peligro de subjetivismo y de lo forzosamente provisional y relativo de nuestras conclusiones.

Sin duda la pieza material más importante a este propósito son los restos de un nuevo Partenio recuperados en los frs. 1 y 3 del Papiro de Oxirinco n.º 2387, publicado hace ahora dieciséis años¹. Bien es verdad que ni por su extensión ni por su estado de conservación puede parangonarse en importancia con el Papiro Mariette, pero los datos que permite extraer son suficientes para, a través de paralelismos, establecer conclusiones generales en cuanto a los

¹ *Editio princeps*: E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, Part XXIV, Londres, 9 ss. Es de gran importancia la reseña de D. L. Page, *C. R.* n. s. IX, 1959, 16-18. Cf., como estudio hasta ahora más completo, W. Peek, «Das neue Alkman-Parthenion», *Philologus*, CIV, 1960, 163-180. Algunas reconstrucciones interesantes en Bowra, *GLP* 32 ss.

temas y su función². Hay, además, razones para estimar aproximativamente la extensión del poema: dado que cada columna constaba uniformemente de treinta líneas y que la oda estaba compuesta en estrofas de nueve versos, el fr. 1 debía terminar en estr. 4.^a iii; ahora bien, como la col. II del fr. 3 empieza en vii, la casi perdida col. I estaría encabezada por un verso iv. Por ello apenas puede caber duda de que el fr. 3 seguía al fr. 1³; así, acepto la numeración correlativa de los versos tal como aparece en la edición de Page (*PMG* 12-14). Aunque la col. III del fr. 3 es prácticamente irrecuperable, permite advertir que el poema continuaba a lo largo de ella, y como terminaba en un verso iii, hay que entender como pertenecientes a la oda por lo menos las seis primeras líneas de la columna siguiente. Ello da un total de 126 versos = 14 estrofas, extensión muy similar a la que suele aceptarse para el Partenio del Louvre⁴.

La estructura métrica, a pesar de alguna incertidumbre de menor importancia, aparece clara: se trata de una composición monostrofica en series de nueve versos, de acuerdo con el esquema siguiente:

² El papiro está formado por 33 fragmentos que, con excepción de fr. 1 y 3, ofrecen pocas posibilidades de utilización. Se trataba seguramente de una edición incluso lujosa del Libro I de Alcman: la escritura, uncial, es cuidada y regular; Lobel la asigna a la segunda mitad del siglo I a. C. o primera mitad del siguiente. Los signos diacríticos abundan: acentos («dóricos» algunos de ellos), espíritu áspero, trémeta, punto alto cuando la pausa de sentido coincide con final de verso, indicaciones de larga y breve, corónide en final de estrofa y párrafo cada «período» de tres versos. Sobre el papiro debieron de trabajar varias generaciones de estudiosos: los signos diacríticos proceden de dos manos, y los escolios de entre tres y cinco; pero estas anotaciones son poco importantes, simples notas marginales o interlineales para aclarar el sentido de alguna palabra oscura. Es interesante, sin embargo, el escolio de un escriba de finales del siglo I p. C. (fr. margen superior): «En algunas copias esta oda está erróneamente incluida en el Libro V, mientras que en el presente aparece tachada en el ejemplar de Aristonico, pero no en el de Ptolemeo». Otros dos nombres vienen a añadirse a la lista de editores o estudiosos de Alcman: probablemente se trata del mismo Aristonico y el mismo Ptolemeo a quienes Ateneo (481 d) cita en la discusión sobre el nombre de cierto tipo de copa. Por sch. II. IV 423 sabemos que al menos Ptolemeo trabajó sobre el texto homérico. *Suda* también los conoce, pero cita erróneamente su relación familiar, invirtiéndola. ¿Habrá quizá que suplir Ἄρι[στο]νειακος en sch. A fr. 1, 95?

³ De otro modo habría que admitir que entre fr. 1 y fr. 3, col. I, se han perdido 3, 6, 9... columnas, lo que daría una extensión desorbitada.

⁴ Cf. mi estudio, en curso de publicación.

	- - - - - - - - - - - - - - -	alcmanio
	- - - - - - - - x	dím. troc.
iii	- - - - - - - - x	dím. troc.
	- - - - - - - - -	dím. troc. catal.
	- - - - - - - - x - - - -	enhoplio - - -
vi	- - - - -	yambo
	- - - - - - - - - - - - - - -	alcmanio
	- - - - - - - - - - - - - - -	alcmanio
ix	- - - - - - - - - / x - - - - -	«encomiológico».

i, vii y viii son alcmanios, tal como los hallamos ya en el Partenio del Louvre, aunque con una diferencia: la vocal larga en sílaba abierta en final de verso se abrevia ante vocal inicial (cf. v. 62, 74, 79, 80). Las sustituciones, escasas, se reducen a tres casos: segundo pie en el v. 79 (vii), primero en el v. 62 (viii) y tercero en el v. 80 (viii). También los dímeters trocaicos se encuentran en el otro poema, tanto en su forma normal (ii, iii = fr. 1 xi, xii) como cataléctica (iv = fr. 1 i, iii, v, vii), pero regidos por reglas diferentes: se admite el hiato entre uno y otro (65 s. $\xi\chi\omicron\iota\sigma\alpha / \delta\tau\iota\varsigma$) y en cambio no se advierten soluciones. En v nos encontramos con el mismo enhoplio en forma regularizada octosilábica que en fr. 1, ii, iv, vi, viii, pero con la adición de un metro trocaico cataléctico: el paralelo más cercano en el propio Alcman es el primer verso del famoso *Nocturno*, $\epsilon\ddot{\upsilon}\delta\omicron\upsilon\sigma\iota \delta' \acute{\omicron}\rho\acute{\epsilon}\omega\nu \kappa\omicron\rho\upsilon\phi\alpha\iota \tau\epsilon \kappa\alpha\iota \phi\acute{\alpha}\rho\alpha\gamma\gamma\epsilon\varsigma$ (fr. 89, 1), donde al enhoplio de nueve sílabas se agrega un ditroqueo⁵. No hay ningún lugar en el papiro donde el v. vi se haya conservado entero, pero los restos apreciables y el espacio vacante permiten apreciar que se trataba de un metro yámbico⁶. Queda finalmente el problema de ix, definido por Lobel como $\xi\gamma\kappa\omega\mu\iota\omicron\lambda\omicron\gamma\iota\kappa\acute{\omicron}\nu$ o elegiambo, del cual, dice, no hay otro ejemplo en Alcman⁷. Es evidente, sin embargo, su afinidad con fr. 1 xiv, tradicionalmente designado como «decasílabo alcaico». Indudablemente es un verso asinartético, ya

⁵ Arquíloco, en cambio, optará por la unión asinartética enhoplio + itifálico (cf. fr. 168 y 170).

⁶ Así, Peek, *l. c.*, 164.

⁷ Aparte del presente, el ejemplo más antiguo de «encomiológico» es Alceo, fr. Z 60.

que los tres casos observables presentan cesura entre los dos elementos, hemíepes / υ - υ.

El primer fragmento del papiro es enormemente interesante por presentar la invocación inicial e introducirnos de inmediato en un ambiente de alegría festiva. Pese a las lagunas del texto, el sentido general se deja captar y permite una reconstrucción aproximada:

Μῶσαι Ὀλυμπιάδες, περί με φρένας
 [μέρωι νέα]ς αἰοιδᾶς
 βάλλετ'· ἰθύω δ' ἀκούσαι
 παρσενη[ί]ας ὁπός
 5 πα[ιδων] πάρα καλὸν ὁμοιοσᾶν μέλος·
 τὸ δῆυτε] μοι
 ὕπνον ἀ]πὸ γλεφάρων σκεδ[α]σεῖ γλυκύν.
 αἴψα χορὸ]ς δέ μ' ἄγει πεδ' ἀγῶν' [μεν
 ὄφρα μάλ]ιστα κόμ]αν ξ]ανθάν τινάξω.
]ἔς χ[ορὸν ἀπ]αλοὶ πόδες.

«Musas Olímpicas, rodead mi corazón (con el deseo de una nueva) canción; (anhelo) escuchar la voz (virginal de las muchachas) que entonan una bella melodía. (Ella una vez más) arrancará de mis párpados el dulce (sueño). (Al punto el coro) me conduce en medio del certamen, (para que con afán) agite mi rubia cabellera»⁸.

⁸ En v. 1 Ὀλυμπιάδες sugiere inmediatamente el sustantivo Μῶσαι: así, el Catálogo de las Naves se inicia con la invocación Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες (*Il.* II 491). La frase siguiente (vv. 1-3) está reconstruida según la propuesta de Page: cf. τὸν δ' αἴψα περί φρένας ἤλυθ' ἰωή *Il.* X 139; σὲ μάλιστα πόνος ἀμφιβέβηκεν *Il.* VI 355; σίτου... περί φρένας (sc. νιν) [μερος αἰρεῖ *Il.* XI 89; en cambio, escribo βάλλετ' por πίμπλατ' de Page. Sobre la construcción de περιβάλλω con acusativo y dativo instrumental, cf. νεκρὸν θήσω, ποδώκει περιβαλλὼν χαλκεύματι Esquilo, *Cho.* 575 s.). Creo lo más probable que el verbo esté en imperativo, ya que se trata de una invocación a las Musas en demanda de inspiración. En cambio, Peek entiende: «Ha llegado hasta mí la música, etc.», y suple 2-3 ἤλυθ' [μερτᾶς ἀ. φθόγγος. Sería de desear el hallazgo de otro verbo para reemplazar 3 ἰθύω, no atestiguado para la lírica, excepto en Píndaro, fr. 234, 2 Sn.; tal vez sería más acertado [μείρω de Lobel. Para la reconstrucción de 4 (Lobel), cf. Píndaro, fr. 333 a 14 Sn. El suplemento de v. 5 es de Peek. En 6 propongo una alternativa para ῥᾶιον τὸ μοι de Peek. 7 está reconstruido por Lobel, cl. Sófocles, *Tr.* 989 σκεδάσαι τῶδ' ἀπὸ κρατὸς βλεφάρων θ' ὕπνον; cf. también la fórmula homérica γλυκὺς ὕπνος (*Il.* I 610, etc.). En 8 Peek escribe αὐτίκ' ἔρος (tal vez mejor sería ἔρωσ, cf. fr. 58, 1).

Como era de esperar, el poema se iniciaba con una invocación a las Musas en demanda de inspiración. Parece natural que tal interpretación sea atribuible propiamente al poeta y no a las coreutas, ya que es él quien precisa del auxilio sobrenatural en el ejercicio de su arte divina. Podríamos, en efecto, citar algunos otros ejemplos de invocación inicial dentro del propio Alcmán, todos ellos siguiendo el mismo modelo; así, el fr. 14 a:

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγηα πολυμμελές
αἰὲν ἀοιδὲ μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην.

«Ea, Musa, armoniosa Musa, eterna cantora, empieza a cantar una nueva melodía para las doncellas»⁹.

Las coincidencias de metro y vocabulario son grandes, y podemos suponer que Alcmán se limitaba a ofrecer con pocas variaciones lo que era ya casi formulario desde la épica. En este último ejemplo no hay evidencia de que los versos fueran cantados por una persona ajena al coro, pues lo que Alcmán pone en boca de las doncellas es la expresión de la idea tradicional de que tanto el poeta como el recitador o cantor son meros intermediarios entre las Musas y el pueblo que escucha. Tampoco hay ningún significado especial en la invocación a la Musa como divinidad singular, porque en la época arcaica, a pesar de Hesíodo, no parece haber existido una idea «canónica» al respecto: basta citar el primer verso de la *Odisea*, ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα y saber que en la lírica arcaica el singular y el plural se reparten en igual número de usos. Digo, pues, que los primeros versos del Partenio de Oxirincos no han de entenderse como un prelude *a solo* cantado por el poeta, porque no es necesario¹⁰. La interpretación más sencilla sería suponer que el coro desea escuchar los cantos de otros grupos concurrentes al cer-

La construcción ἄγω con infinitivo no se encuentra antes de Eurípides, *Hec.* 43, pero aquí parece inevitable. En cuanto a v. 9, Page propone ἄχι μάλιστα (ἔνθα μ. Lobel) y Page δῖρα τάχιστα. Es difícil completar 10: ἠόκομος χορός, οἱ δ' ἀπαλοὶ πόδες de Peek, parece demasiado forzado al exigir dos frases nominales seguidas y no llevar partícula ilativa con el contexto anterior; el sentido era seguramente: «Mis pies delicados me llevan a la danza».

⁹ Metro: 1, alcmánico; 2, hemiepes masculino; 3, trímetro yámbico cataléctico.

tamen (cf. 8 ἀγῶν'), pero entonces habría que pasar por alto el singular ἀοῦδας.

Creo que la verdadera solución radica en la «adaptación» de las leyes de la poesía oral —tanto épica como lírica— a la poesía «artística» y escrita con anterioridad a la interpretación. En efecto, para el individual y anónimo poeta oral era lógico empezar su trabajo pidiendo memoria e inspiración a la Musa, tal como se revela en el primer verso de la *Iliada*: μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, o en el arriba citado de la *Odisea*. Hesíodo y los homéricos presentan signos de obediencia a unos mismos supuestos; en diferentes ocasiones el aedo hablaba en nombre propio, como en la famosa σφραγίς del ciego cantor de Quíos (*Hom. h.* III 166-173), sobre la cual volveré más adelante. Creo que bastan estas observaciones para aceptar que el poeta coral, heredero de una doble tradición, mélica y narrativa, toma prestada la voz de las coreutas para expresar sus deseos. El imperativo de la tradición se hace resistente al cambio de circunstancias. Decir que los cinco primeros versos de la estrofa eran interpretados por una solista o por el propio poeta implicaría la misma explicación cada vez que Píndaro intercala un sentimiento personal en sus odas. Cuando en el comienzo de la *Istmica* II se disculpa de no haber cumplido a buena hora el encargo de Xenócrates por haber tenido que atender a necesidades pecuniarias (ἄ Μοῖσα γὰρ οὐ φιλοκερδῆς πω τότ' ἦν οὐδ' ἐργάτις v. 6), o cuando inicia la *Pítica Primera* con una invocación a su patria Tebas hay que aceptar que el poeta utiliza el coro como vehículo de sus propias ideas y no sólo de las de orden moral y general.

Es, pues, Alcmán quien habla, pero por boca de las niñas que forman el coro. A esta visión no se oponen los demás fragmentos que proceden del inicio de otras composiciones, como fr. 27:

Μῶσ' ἄγε Καλλόπα θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν Φεπέων, ἐπὶ δ' ἕμερον
ἕμνῳι καὶ χαρίεντα τίθη χορόν.

¹⁰ Peek insiste en afirmarlo, lo mismo que Page, quien, en su desconcierto, exclama: «I do not believe that these lines can be sung by the whole choir (they cannot say they 'desire to hear themselves singing')»; acto seguido propone la indemostrable alternativa de que las Ὀλυμπιάδες sean el coro que canta la oda.

«Ea, Calíope, hija de Zeus, da comienzo a los hermosos versos y haz que el coro sea delicioso y agradable por su música»¹¹.

La invocación a Calíope, musa que preside la poesía épica, procede seguramente del arte oral, y la idea que encierran estos versos es la que se había hecho formularia en la épica peloponesia; así como el autor del Himno menor a Afrodita terminaba pidiendo: δός... δ' ἐν ἀγῶνι νίκην τῶδε φέρεσθαι, ἐμήν δ' ἔντυνον ἀοιδῆν (*Hom. h. VI 19 s.*), aquí el coro solicita inspiración para el poeta y, para sí mismo, habilidad en la danza¹².

Los cuatro últimos versos de la estrofa aluden en algún modo a la ocasión en que es interpretada la oda: la ciudad está en fiesta y la música va a sacudir el sueño de los párpados de las muchachas. La ceremonia es probablemente una παννυχίς, como las que en varias partes de Grecia celebraban las mujeres en honor de las divinidades femeninas. El coro se dispone a participar en una competición del mismo tipo que la apuntada para el Partenio del Louvre, como indica πεδ' ἀγῶν' ἱμεν¹³, y tanto será el afán que pondrán en su cometido que cada doncella agitará su rubia cabellera en la excitación de la danza. El verbo τινάσσω, de raigambre épica, expresa la acción de blandir en el combate una lanza, un escudo, etc.¹⁴, por lo que tal vez tiene en la frase un matiz de desafío¹⁵: nuevamente la belleza física de las coreutas es un elemento más que puede coadyuvar a la victoria. Sin duda la escena

¹¹ Metro: tres alcmánicos, el tercero con sustitución en el primer pie.

¹² Una interesante fórmula de inicio es fr. 29: ἐγὼν δ' ἀεισομαι / ἐκ Διὸς ἀρχομένα, que no vuelve a encontrarse hasta el primer verso del poema de Arato.

¹³ Interpretar sencillamente «asamblea» es forzar el texto, y el motivo es generalmente la resistencia a ver alusiones «agonísticas» en el fr. 1. En realidad, ἀγών «reunión» se usa casi exclusivamente en frases fijas como θεῖος ἀγών «asamblea de los dioses» (*Il. VII 298*).

¹⁴ Cf. *Il. XX 163*, donde Eneas, enfrentado con Aquiles, τινάσσε δὲ χάλκεον ἔγχος. En *XII 298* Sarpedón se lanza a la batalla δύο δοῦρε τινάσσων.

¹⁵ Cada muchacha del coro habla de su «rubia cabellera», lo que hay que entender como pura convención poética, pues no puede pensarse que tal requisito se exigiera para formar parte de un coro determinado. En tal caso, podríamos considerar si Hagesícora ha sido en realidad ya abandonada definitivamente en el final del Partenio del Louvre, y cuando el coro habla de ξανθᾶι κομίσκαι en 101 hace referencia a sí mismo, como, por otra parte, parece insinuar el contexto.

recuerda el final de la *Lisístrata* de Aristófanes, cuando las mujeres espartanas invocan en la noche a Hélena para que dirija la danza con que se disponen a honrarla:

ἄ τε πῶλοι τὰ κόραι
 πὰρ τὸν Εὐρώταν
 ἀμπάλλοντι πυκνά ποδοῖν
 ἀγκωνίωαι·
 τὰ δὲ κόμαι σεῖονθ' ἄπερ Βακχᾶν
 θυρσαδδῶαν καὶ παιδδῶαν.

«Y cual potros las muchachas, a la orilla del Eurotas, agitan con viveza los pies, y sus cabelleras ondean como las de las Bacantes cuando por juego blanden los tirsos».

El texto se interrumpe después del v. 10 y la pérdida de toda la parte inferior del fr. 1 y de la col. I del fr. 3 supone una caída de cincuenta líneas en total. Si, como es de presumir, se narra un mito en este intermedio, se ha perdido irremediabilmente¹⁶. El texto se reanuda a partir del v. 61:

λυσμελεῖ τε πόσωι, τακερώτερα
 δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέρκεται·
 οὐδέ τι μαψδίως γλυκῆα κῆνα·
 Ἄ[σ]τυμέλοισα δέ μ' οὐδὲν ἀμείβεται,
 65 ἀλλὰ τὸ]ν πυλεῶν' ἔχοισα
 [ῶ] τις αἰγλά[ε]ντος ἀστήρ
 ὠρανῶ δαιπετής
 ἦ χρύσιον ἔρνος ἢ ἀπαλὸ]ν ψ[λ]ον
 .:~]ν
 70]. διέβα ταναοῖς πο[σί·]
 καλλ[κ]ομος νοτία Κινύρα χ[άρ]ις
 ὦ τ' ἐπὶ π]αρσενικᾶν χαίταισιν ἴσδει·

¹⁶ Al margen de fr. 3 I 4 (v. 34) hay un escolio: κ]ρυερά· ψυχρά. El adjetivo κρυερός se usa ya en la épica en el sentido de «capaz de helar de espanto», aplicable, por ejemplo, al miedo (κρυεροῖο φόβοιο *Il.* XIII 48), un gemido (κρυεροῖο γόοιο *Od.* IV 103), por lo que tal vez es un indicio de narración mítica.

ἦ μάν Ἄ]στυμέλοισα κατὰ στρατὸν
 ἔρχεται] μέλημα δάμωι
 75 τι]μάν ἐλοῖσα
]λέγω·
]εν ἀβάλ' α[ι] γάρ ἄργυρι·ν
]. [.] ἰα
]α ἴδοιμ', αἰ πῶς με ..ον φιλοῖ
 80 ἄσ]σον [ιο]ῖσ' ἀπαλᾶς χηρὸς λάβοι,
 αἰψά κ' [έγων ι]κέτις κήνας γενο'μαν·
 νῦν δ' []δα παῖδα βα[ρ]ύφρονα
 παιδικ[-] μ' ἔχοισαν
]· ἔ[] ν ἄ παίς
] χάριν·

«...y con descuajador deseo; y mira con ojos más lánguidos que el sueño y la muerte. No en vano es ella dulce.

Pero Astimelusa nada me responde, sino que, llevando la guirnalda, cual una estrella que cayera a través del cielo resplandeciente o un ramo dorado o una suave pluma, recorrió a largos pasos. Es como el húmedo placer de Cíniras, cuando se posa, embellecedor de los cabellos, sobre las melenas de las muchachas.

En verdad Astimelusa entre la multitud camina, siendo objeto de cariño para el pueblo... recibiendo el homenaje...; ...digo: ...ojalá su plateada... yo viera; si por ventura me amara y. acercándose a mí, tomara mi delicada mano, al punto yo me convertiría en su suplicante.

Mas ahora a... niña de duro corazón...»

En general adopto las lecturas de Lobel incorporando las conjeturas más verosímiles ¹⁷.

¹⁷ Los suplementos son difíciles, sobre todo cuando se trata de lagunas extensas. En 63 me parece inevitable γλοκῆα κήνα a pesar de pap. ΓΛΥΚ..ΗΝΑ, aunque tal vez el copista había cometido haplografía (ex. gr. ΓΛΥΚΑΚΗΝΑ). No veo motivo para puntuar, con Peek, después de μαψιδίως. En 65 parece preferible ἀλλά (Lobel) en lugar de & τε, de Peek: todo tiende a sugerir una

La narración mítica ha terminado y nos encontramos de lleno en la sección «actual». El coro se está refiriendo a una mujer —con seguridad la Astimelusa a quien no se nombra hasta el v. 64— en términos de violento erotismo. La primera frase, λυσιμελεῖ τε πόσῳι, recuerda al punto un aislado verso de Arquíloco:

ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής, ὦ ταίρε, δάμνεται πόθος.

«Mas un deseo descujador, compañero, me domina» (fr. 196 W.).

Hesíodo había designado por primera vez con el epíteto λυσιμελής la cualidad abrumadora del atractivo sexual más primario¹⁸, pero Arquíloco daba un paso más al describir con él los efectos de la pasión amorosa no correspondida¹⁹. Además, la languidez de la mi-

contraposición. En 68, ψ(λον es una brillante reconstrucción de Lobel, cf. Pausanias, III 19, 6 ψ(λα καλοῦσιν οἱ Δωριεῖς τὰ περὰ. En 69-70 el sentido ha de ser «atravesó la asamblea de espectadores», pero συνουσ(αν/ἀιθέων, de Peek, introduce una determinación excesiva y arriesgada. Propongo, *ex gr.*, νεανιδων τὰν ἀγοράν. En los dos versos que terminan la estrofa, al ser inevitable καλλ(κομος en 71, ha de verse un hipérbato en la construcción conjuncional, ya que de otro modo la frase quedaría inexplicablemente suelta; así propongo 72 ὦ τ': Astimelusa irradia un encanto tan turbador como el unguento de Chipre en los cabellos de una mujer. No veo, por otro lado, razón para corregir, como hace Peek, παρσενικῶν en -καῖς; para la equivalencia παρθενική = παρθένος, cf. fr. 26, 1. En 73 s. son aceptables ἤ μάν y ἔρχεται, propuestos a un tiempo por Page y Barrett. En 75 es muy probable τιμάν de Bowra. 77 parece contener ἀβάλε ο βάλε, conocido como interjección doria: cf. βάλε δὴ βάλε κηρόλος εἶην fr. 26, 3; αἶ γάρ εἰμιν τοῦτο μέλοι fr. 37a. Lobel sospecha del uso conjunto de ambas formas, pero puede tratarse de una expresión pleonástica. En 77 ss. se hace difícil ver lo que el texto decía: Peek reconstruye αἶ γάρ ἄργυριν τίν, ὦ σιά, θεῖσα «ojalá al ofrendarte, oh diosa, una corona de plata, me vea...». Pero la ofrenda que la corega lleva a la diosa es el πωλέων de que se habla en el v. 65: ἄργυριν tal vez alude a un posible presente amoroso entregado a Astimelusa por una de las coreutas. En 79 Peek escribe με, σιοι φίλοι, pero parece ir contra la lectura del papiro. 80 s. han sido brillantemente reconstruidos por Peek y Barret. En el v. 82 creo más probable βαρόφρονα que βαθύφρονα si se sigue hablando de Astimelusa, la cual se está mostrando con evidente crueldad hacia sus enamoradas. Seguramente tiene razón Peek al ver en 83 ἵδα restos del nombre de una de las doncellas, ya que νῦν δ' parece marcar una transición. Nótese la repetición παιδα, παιδικ-, ἀ παῖς en solos tres versos, no sabemos si por descuido del autor o paronomasia intencionada.

¹⁸ Ἔρος... λυσιμελής *Th.* 120 s. Así también Safo, fr. 130, 1. En Homero el epíteto acompaña a la idea de «sueño»: cf. *Od.* XX 57; XXIII 343.

¹⁹ Para este sentido de πόθος: ἐμάν φρένα καιομένην πόθῳ Safo, fr. 48, 2; πόθῳ δαμείσα παῖδος βραδύναν δι' Ἄφροδίταν fr. 102, 2.

rada de Astimelusa supera a la del sueño y la muerte. Evidentemente τακερώτερα está utilizado en sentido activo: es la mirada de Astimelusa la que hace desfallecer a quien ella contempla, y al decirlo se anticipa Alcmán en dos generaciones a los poetas propiamente eróticos. En efecto, Ibico en su ancianidad se ve de nuevo arrasado por Amor, que lo atrae con su mirar desmayado:

Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος

(fr. 6, 1 s.), y en algún lugar hablaba Anacreonte de τακερός δ' Ἔρωσ (fr. 114). No puedo decir si Alcmán es en realidad el innovador, pero a lo que sabemos destaca por primera vez en la pasión amorosa una cualidad que la épica tradicional atribuía al sueño: el desfallecimiento que a él conduce es descrito por Homero con la frase formularia ὕπνος μαλακός, por lo que hemos de entender que Alcmán habla de un dulce y fatal abandono que hace a la voluntad rendirse ante una ley que la supera²⁰. En todas las literaturas, el sueño viene a ser como un hermano menor de la muerte, de modo que Alcmán tiene σανάτω como recurso casi inmediato para dar imprevisibilidad a la imagen, si bien contaba ya con el respaldo de Hesíodo, quien en *Th.* 212 había hecho a la Muerte hija de la Noche y hermana del Sueño y la raza de los Ensueños. Finalmente, la conclusión: «No en vano ella es dulce». γλυκός tiene por sí mismo un significado muy general, pero en este contexto su sentido erótico es casi obligado. Propiamente en la lírica no se aplica jamás a personas²¹, pero en la elaboración de la frase pueden haber influido figuras sinestésicas como la que Alcmán mismo desarrollaba en fr. 59 a:

Ἔρωσ με δῆυτε Κύπριδος Φέκατι
γλυκός κατεΐβων καρδίαν λαίνει.

«De nuevo Amor, a causa de Cípride, inundándome con dulzura, caldea mi corazón»²².

²⁰ Un paralelo exacto a la frase de Alcmán no vuelve a encontrarse hasta Antípatro de Tesalónica, *A. P.* IX 567, 3: ἡ τακεραῖς λεύσσοσα κόραις μαλακώτερον ὕπνου.

²¹ Solamente γλύκηα μάτερ en Safo, fr. 102, 1.

²² Metro: trímetros yámbicos catalécticos. Cf. κ. αἶνη Apolonio, III 290.

Como Hagesícora en el Partenio del Louvre, Astimelusa (ahora su nombre suena por primera vez, pero puede haber sido mencionada antes) no se digna responder a los elogios del coro (v. 64), pues tiene un importante cometido que cumplir: llevar el *πυλεών*, la corona ritual: ésta es nuestra única indicación a propósito de la fiesta, pero basta para identificar a la divinidad a quien iba dirigida. En efecto, el *πυλεών* era un tipo especial de guirnalda que en Laconia se ofrendaba a Hera²³. Otro fragmento aislado de Alcmán perteneció a una oda cantada en una ceremonia semejante:

καὶ τὴν εὖχομαι φέροισα
τόνδ' ἔλιχρύσω πυλεῶνα
κῆρατῶ κυπαίρω.

«Y a ti te ruego, llevando esta guirnalda de siempreviva y de deliciosa juncia» (fr. 60)²⁴. Aquí se nos revela la composición de la guirnalda ritual, que consistía en plantas que la medicina popular asociaba a la vida femenina. La siempreviva era estimada como potente vasodilatador que actuaba como antídoto contra los venenos de serpientes y escorpiones, mientras que la juncia, mezclada con vino blanco, servía para regular el ciclo menstrual²⁵. Es, pues, normal que una ofrenda como ésta se tribute a una diosa íntimamente relacionada con la mujer y con la crianza de los hijos.

Astimelusa es, pues, la portadora del presente a la diosa. Seguramente la ofrenda ha tenido ya lugar, pues *διέβρα* no parece tener valor gnómico. En el momento en que «a largos pasos» se dirigió al santuario para depositar la guirnalda, se revelaron ante todos su hermosura y su delicadeza, lo cual se expresa mediante una triple comparación. Ante todo, es «como una estrella fugaz a través

²³ Ateneo, XV 678a: *πυλεών* οὕτως καλεῖται ὁ στέφανος ὃν τῇ Ἥρᾳ περιτιθέασιν οἱ Λακῶνες, ὡς φησὶν Πάμφιλος. Cf. Hesiquio, s. v. *πυλεῶνα* στέφανον.

²⁴ Metro: dímetros trocaicos (3_0_0_0_0_x). No hay que entender que los versos son cantados por la propia corega, aunque, como Astimelusa, ella fuera la portadora de la guirnalda. Cada coreuta, desde el momento en que toma parte en la ceremonia, se asocia a la ofrenda que una de ellas hace en nombre de las demás.

²⁵ Plinio, *N. H.* XXI 118; XXV 168 s.

del cielo resplandeciente»²⁶, lo cual recuerda al punto la imagen astronómica del Partenio del Louvre, 62 s.; de ahí que no podamos concluir a partir de esta simple expresión que la ceremonia tenía lugar de noche o, más propiamente, al amanecer, cuando las estrellas fugaces son más numerosas, ya que el cielo estrellado puede formar parte exclusivamente de la imagen comparativa²⁷. En segundo lugar, se compara a Astimelusa con un χρύσον ξρνος, con un «ramo dorado». Para Page²⁸ «is an odd expression», aunque admite paralelismo con el lugar donde Safo compara a su hijita con «doradas flores» (fr. 132, 1 s.):

ἔστι μοι καλὰ πάϊς χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν
ἔμφερην ἔχοισα μόρφαν, Κλέϊς ἀγαπάτα.

Tal vez Safo está aquí comparando a Cleide con el crisantemo. Pero si el «helicriso» o siempreviva era uno de los componentes del πυλεών, como acabamos de ver, la «extraña expresión» puede haber venido sugerida por mera asociación de ideas. Finalmente, la ligereza y elegancia del andar de Astimelusa se compara con «una suave pluma», frase para la cual no se encuentra paralelo.

El final de la estrofa es difícil de interpretar, pero de algún modo se mencionaba el «placer de Cíniras». Cíniras era un rey mítico de Chipre, el primero que había reinado sobre la isla²⁹ y el introductor del culto de Afrodita en Pafos. En cuanto a χάρις, el contexto exige interpretarlo como una alusión a los famosos ungüentos perfumados que se producían en Chipre³⁰. El detalle sun-

²⁶ δισπετής puede interpretarse de dos maneras. 1) Compuesto de δισ- = δια-: tiene en su contra que δισ- no aparezca nunca en composición. 2) δισ- = δισει-, equivalente al homérico δισπότης, aplicado a los ríos «que bajan del cielo», según la concepción geográfico-mítica (cf. *Il.* XVI 174; *Od.* IV 447), y, en el Himno a Afrodita (v. 4), a las aves. Es, creo, la interpretación más probable. Para Humbach (*Zeitschrift für Vergleichende Sprachforschung*, LXXXI, 1967, 276-286), tanto δισπότης como δισπετής se derivan de διερός/ διαρός «veloz», mientras que una etimología popular crearía el eurípideo δισπετής, de Διός, πέτομαι (cf. *I. T.* 977).

²⁷ En Homero αἰγλήεις se aplica al Olimpo, brillante con sus nieves perpetuas: ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου *Il.* I 532. Aplicado al cielo tachonado de estrellas no aparece hasta Apolonio IV 615 οὐρανὸν αἰγλήεντα.

²⁸ *L. c.*, 173.

²⁹ *Il.* XI 20 ss.; Píndaro, *P.* II 27; *N.* VIII 28 ss.; Apolodoro, *B.* III 14, 3.

³⁰ Plinio, *N. H.* XIII 5.

tuario se combina con una alusión a un mundo de legendario esplendor, ya que la opulencia de Cíniras era famosa desde Homero.

Astimelusa sigue siendo la protagonista de la estrofa siguiente. Una vez cumplida su misión casi sacerdotal, camina en medio de la multitud³¹ recogiendo su homenaje y despertando en ella el amor: μέλημα, en efecto, tiene sentido erótico³², y sin duda comprende un juego de palabras Ἄστυμέλοισα / μέλημα δάμωι³³.

La parte legible del Partenio termina con la expresión de un anhelo amoroso: si Astimelusa tomara mi mano —dice cada coreuta—, al punto yo me convertiría en su suplicante. La palabra ἰκέτης, -τις no está atestiguada en otro lugar con sentido amoroso, pero evidentemente el significado de la frase es que Astimelusa se convertirá en una diosa para aquella a quien conceda su amor.

Ya he hablado sobre la estructura y la extensión probable del Partenio de Oxirinto. Pero, además, su contenido permite establecer algunos de los procedimientos literarios de Alcman. En el Partenio del Louvre, las coreutas se limitaban a ensalzar la belleza de Agido y Hagesícora, mientras que el elemento erótico representaba un papel subsidiario. Aquí, en cambio, el erotismo aparece en primer plano: Astimelusa no sólo despierta el amor en el público que la contempla, sino también entre los miembros del coro: el procedimiento de destacar su hermosura con vistas a un concurso coral resulta, pues, indirecto en este caso.

En segundo lugar, ya se ha visto la posibilidad de que Alcman pudiera expresar en ciertos momentos sus deseos por boca de las coreutas, sobre todo cuando, al principio de la oda, solicitaba inspiración a la Musa. Inversamente, otros pasajes debieron de ser mal entendidos, atribuyéndose al poeta sentimientos que sólo pertenecían al mundo estético del lirismo coral, pero que en época posterior tuvieron su importancia no sólo en la creación del anecdotario apócrifo alcmano, sino en la consideración general de su poesía. Así, por ejemplo, Ateneo, al transmitir una noticia del nove-

³¹ στρατός equivale a λαός como a veces en Píndaro: Κάδμου στρατῶ I. I 11.

³² Safo, fr. 163 τὸ μέλημα τῶμον. Heliodoro, *Aeth.* III 3 ἦν δὲ τὸ μέλημα τὸ ἕμὸν Θεαγένης. Cf. Hesiquio, s. v. μέλημα ὄστινος ἂν τις φροντίζοι ἀγάπημα.

³³ Cf. los nombres propios Δαμομέλων, Δημομέλης, Ἄστυμέδων, citados por Peek, *l. c.*, 175.

³⁴ XIII 600 f.

lero Cameleonte³⁴, dice que «Alcmán fue el inventor de la canción amorosa», en testimonio de lo cual cita el antes transcrito fr. 59 a. Seguidamente transmite otros tres versos, no sabemos si pertenecientes o no a la misma composición (fr. 59 b):

τοῦτο Φαθῆᾶν ἔδειξε Μωσᾶν
 δῶρον μάκαιρα παρσένων
 ἄ ξανθὰ Μεγαλοστράτα.

«Ése es el don de las Musas armoniosas que publicó la feliz entre las doncellas, la rubia Megalóstrata». La interpretación obvia es que Alcmán alaba a Megalóstrata, la jefe de coro, que bajo su dirección ha hecho público un nuevo poema, «regalo de las Musas». Pero Ateneo comenta que el poeta, al parecer, se hallaba «enamorado apasionadamente de Megalóstrata, la cual era poetisa y capaz de atraerse a los amantes a través de su conversación»³⁵. Que interpretaciones como ésta fueran corrientes en épocas posteriores, lo atestigua la noticia de *Suda*, según la cual Alcmán, hombre «sumamente enamorado, fue el inventor de la canción amorosa»³⁶. Queda claro, pues, en qué sentido cabe clasificar a Alcmán como «poeta erótico»: sólo en la medida en que supo expresar con lenguaje apropiado los sentimientos que podía suscitar la belleza femenina en una sociedad donde la mujer podía llevar una vida hasta cierto punto independiente en lo individual.

En tercer lugar, cuando Alcmán desea ilustrar la belleza de una mujer —y ya se ha visto que ésta era materia obligada, seguramente no sólo por la perspectiva de un certamen—, usa con frecuencia del símil. Ya en varias ocasiones he hablado de este procedimiento. Pero interesa destacar que muchas veces lo insólito de una comparación puede deberse a haber sido tomada del lenguaje coloquial. Así ocurre con la frase *μηὸν ἢ κοδύμαλον*³⁷: la palabra era lo suficientemente rara para que los recopiladores de glosas dudaran en

³⁵ τῆς Μεγαλοστράτης οὐ μετρίως ἐρασθεῖς, ποιητρίας μὲν οὖσης δυναμένης δὲ καὶ διὰ τὴν ὁμιλίαν τοὺς ἐραστὰς προσελκύσασθαι.

³⁶ *Suda*, s. v. 'Αλκμάν' ...καὶ ὧν ἐρωτικὸς πάνυ εὐρετῆς γέγονε τῶν ἐρωτικῶν μελῶν.

³⁷ Fr. 100; cf. 99 (*ibid.*, 81 d).

cuanto al significado: membrillo o cierto género de flor³⁸; seguramente pertenecía al vocabulario local y el sentido de la frase parece haber sido semejante a nuestro familiar «menor que un comino». En otro lugar se dirigía Alcmán a alguien (a una muchacha sin duda) con una bellísima comparación:

οἶκας μὲν ὠραῖωι λίνωι.

«Te pareces al lino nuevo» (fr. 110).

En resumen, los dos Partenios de Alcmán, mejor o peor conservados, demuestran la manera de hacer del poeta. Con variaciones de diverso tipo trataba de crear un mundo de alegría y despreocupación intrascendente que sin duda respondía al espíritu de las fiestas en honor de dioses y héroes. La ingenuidad de las expresiones de amor, el humorismo rural de ciertas imágenes nos revelan inmediatamente una poesía compuesta con finalidad inmediata y destino local. El mundo de Alcmán era reducido, y la prosperidad efímera de su época no lo había sacado de su rusticidad. Pero al mismo tiempo un verdadero poeta compenetrado con su público no podía menos que captar lo que deleitaba su vida —una vida aún no transformada por los grandes conflictos peloponesios del siglo VI ni atormentada por la invasión de las grandes corrientes religiosas.

2. LA RELIGIÓN DE ESPARTA

Puesto que los poemas de Alcmán estaban destinados a celebraciones religiosas en honor de las divinidades del país, es natural —y al menos el Partenio del Louvre tiende a confirmarlo— que contuvieran narraciones sobre la historia personal de dioses y héroes y quizás sobre la fundación de santuarios y cultos. Pero también el

³⁸ Ateneo, III 81 f: "Ερμών δ' ἐν Κρητικαῖς Γλώσσαις κοδόμαλα καλεῖσθαι φησι τὰ κυδώνια μῆλα. Πολέμων δ' ἐν ε' τῶν πρὸς Τίμαιον ἀνθους γένος τὸ κοδόμαλον εἶναι τινὰς ἱστορεῖν. Ἀλκμάν δὲ τὸ στρουθίον μῆλον, ὅταν λέγει 'μείον ἢ κοδόμαλον'. Ἀπολλόδωρος δὲ καὶ Σωσίβιος τὸ κυδώνιον μῆλον ἀκούουσιν. ὅτι δὲ διαφέρει τὸ κυδώνιον μῆλον τοῦ στρουθίου σαφῶς εἶρηκε Θεόφραστος ἐν β' τῆς ἱστορίας.

examen de la obra sugiere que, a diferencia de Estesícoro, el mito no constituía la sección más importante de la oda, ni siquiera su elemento clave, como en Píndaro. Diríase que lo que de social tenía la fiesta se había sobrepuesto a lo cultural, su motivación, al fin y al cabo. Si es cierto que en el fragmento del Canto de las mujeres eleas a Dioniso³⁹ hemos de ver una supervivencia de un himno religioso primitivo, su comparación con cualquier fragmento considerable de Alcmán da idea de la transformación realizada en tres generaciones de poetas.

Sabemos que Esparta presentaba en sus formas religiosas unos caracteres lo bastante distintivos para merecer la atención de los estudiosos antiguos, pero también para provocar su confusión: basta leer el Libro III de Pausanias. Esparta tenía una religión por muchos conceptos arcaica, impermeable a influencias espirituales foráneas, incluso en las épocas de mayor apertura. Delfos constituyó una excepción. Su panteón era una abigarrada mezcla de divinidades traídas por los inmigrantes dorios y cultos locales anteriores. Divinidades femeninas de la vegetación, démones y héroes a mitad de camino entre la inmortalidad y la condición humana, poblaban el suelo de Laconia, cada uno con su lugar de culto y sus fiestas periódicas.

Además, Esparta distaba mucho de tener un panteón olímpico jerarquizado a la manera homérica. El culto a Zeus tenía una importancia muy secundaria, y sólo una nada clara referencia de Himerio sugiere que Alcmán dedicara a Zeus Liceo una oda coral⁴⁰, pero mencionando a su lado a otras dos deidades más importantes: los Dioscuros. En efecto, los sobrenombres de Zeus en Laconia nos revelan antiguos espíritus de la vegetación (Σκοτίτας, Πλούσος, Μεσαπῆρος), deidades guerreras traídas por los dorios (Ἄγοραῖος, Τροπαῖος, Φύξιος) o dioses nobiliarios de los vencidos aqueos (Κοσμήτας)⁴¹. Posidón no era el señor del mar: en la costa reinaba el arcaico Viejo del Mar.

³⁹ *Carm. pop.*, 25.

⁴⁰ Fr. 24 = Himerio, *Or.* XXXIX 12: «Alcmán, el que mezcló su lira doria con la música lidia, se hallaba una vez componiendo un canto a Zeus Liceo; mas no se presentó en Esparta mientras no hubo complacido a la propia ciudad y a los Dioscuros.

⁴¹ Pausanias, III 10, 6; 11, 9; 13, 8; 17, 4; 19, 7; 20, 3.

Una arcaica divinidad guerrera era Enialio, que contaba en Esparta con varios lugares de culto. En el Platanistas había una imagen suya sujeta con cadenas⁴², mientras que en el Febeo de Terapne se lo veneraba al lado de los Dioscuros, según una relación difícil de adivinar, por los efebos sujetos a instrucción militar. El ceremonial⁴³ poseía caracteres del más bárbaro arcaísmo: se iniciaba de noche con el sacrificio de un cachorro de perro por cada uno de los dos grupos participantes, y seguía una lucha de machos cabríos domesticados; a la mañana siguiente se entablaba una batalla entre los dos bandos, en la que se toleraba patadas, mordiscos «y hasta vaciarse los ojos»⁴⁴. Ares, triunfante competidor de Enialio en toda Grecia, pero distinguido de él en Esparta, tenía un santuario en la ruta de Terapne: Ares Teritas, cuya estatua había sido traída de Colcos por los Dioscuros⁴⁵; en las cercanías de Gerontras, en el litoral, le estaba consagrado un bosquecillo⁴⁶. Ares, dios olímpico, terminó absorbiendo a Enialio, ya desde Homero: así en *Il.* XX 69 se dice que

ἄντα δ' Ἐνυαλίῳ θεᾷ γλαυκῶπις Ἀθήνη.

«Se enfrentaba a Enialio la diosa ojizarca Atenea», mientras que en XXI 385 ss., reanudada la batalla entre los dioses. Enialio adopta el nombre de Ares⁴⁷. Pues bien: Alcmán parece haber vacilado entre la concepción local y la generalizada por la épica, ya que una referencia nos dice que «Alcmán unas veces los diferencia y otras no»⁴⁸. Se advierte, pues, un intento de sobreponer los moldes literarios a la creencia local, aunque sobre todo la libertad del poeta en el manejo del material mitológico.

Mayor importancia tenía Apolo, cuya estatua, bajo la advocación de Piteo, estaba erigida en el Tórnaξ, en el norte de Esparta⁴⁹.

⁴² Pausanias, III 15, 7.

⁴³ Pausanias, III 20, 2. A esta fiesta se refiere tal vez un comentario de *Oxy. pap.* 2390, fr. 1c, en cuya segunda línea parece leerse] .τ(ων) Φοιβα[(Ι)ων ἐο[ρτή.

⁴⁴ Pausanias, III 14, 9 s.

⁴⁵ *Ibid.*, 19, 7 s.

⁴⁶ *Ibid.*, 22, 6.

⁴⁷ *Il.* XXI 391 ss.: ἦρχε γὰρ Ἄρης βίνοτόρος.

⁴⁸ Fr. 44 = Sch. Aristófanes, *Pax* 457: Ἀλκμᾶνα δὲ λέγουσιν ὅτε μὲν τὸν αὐτὸν λέγειν, ὅτε δὲ διαίρειν.

⁴⁹ Pausanias, III 10, 8. Había otra en el ágora: *ibid.*, 11, 9.

Había además un santuario de Apolo Acritas y otro de Apolo Maleatas dentro de la ciudad⁵⁰. Pero su culto más importante era el de Apolo Carneio, sincretismo entre Apolo y una divinidad local, Carneio Οικέτας⁵¹. Los orígenes del culto dieron nacimiento a varias leyendas⁵²: Praxila de Sición tenía a Carneio por un amante de Apolo e hijo de Europa y de Zeus (fr. 7), mito que constituye una clara variante de la leyenda de Hiacinto. En cambio, Alcmán decía que el culto se remontaba a un, por otra parte, desconocido Carneio, héroe troyano⁵³: evidentemente, Alcmán introduce una innovación en una época en que la explicación etiológica era flotante o ni siquiera existía.

Un par de versos aislados nombran a Apolo Λυκῆος, el «brillante» o el «matador de lobos»⁵⁴. En cambio, no hay ningún fragmento que se reconozca relacionado con el culto más importante: el del santuario de Amiclas, donde cada año las Leucípides ofrendaban un manto⁵⁵. Hay, sin embargo, un verso interesante por otros conceptos:

Ἐκατόν μὲν Διὸς υἱὸν τάδε Μῶσαι κροκόπεπλοι.

«Estos versos (me dictaron para cantar) al Arquero hijo de Zeus las Musas de azafranados mantos» (fr. 46)⁵⁶. En él se revela Alcmán como buen conocedor de la épica: Apolo es designado simplemente con el epíteto sustantivado Ἐκατόν, como en *Il.* I 385, etc., pero además la noción de Apolo «Músico» se halla en el Himno a Hermes (IV 450 ss.) y en el Himno a las Musas (XXV). En algún lugar le atribuía también Alcmán la invención de la flauta⁵⁷, idea que no

⁵⁰ *Ibid.*, 12, 8.

⁵¹ *Ibid.*, 13, 3 s.

⁵² Pausanias (cf. la nota anterior) da la explicación siguiente: el santuario, anterior al retorno de los Heraclidas, se hallaba en casa de un adivino llamado Crio, que había acogido favorablemente a los invasores dorios. Muerto un sacerdote llamado Carno a manos de los dorios, se establecieron las Carneas para aplacar a Apolo.

⁵³ Fr. 52 = Sch. Teócrito, V 83: Ἄλκμάν δὲ ἀπὸ Καρνεοῦ τινὸς Τρωικοῦ.

⁵⁴ Fr. 49 πρόσθ' Ἀπόλλωνος Λυκῆν (díim. tro.); fr. 50a περισσόν' αἱ γὰρ Ἀπόλλων Λύκηος (trím. jon.).

⁵⁵ Cf. Pausanias, III 16, 2 s.; 19, 1-6.

⁵⁶ Dímetro jónico puro.

⁵⁷ Fr. 51 = Ps. Plutarco, *Mus.* XIV: ἄλλοι δὲ καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν φασιν αὐλῆσαι, καθάπερ Ἰστωρεῖ ὁ ἄριστος μελῶν ποιητῆς Ἄλκμάν.

parece más antigua que el mencionado Himno a Hermes. Finalmente, Alcmán también innova al unir a las Musas el epíteto κροκόπεπλοι, limitado en la épica a la Aurora⁵⁸. Cuando en el fr. 47 dice el coro:

ἦρα τὸν Φοῖβον ὄνειρον εἶδον.

«En verdad he visto a Apolo en sueños», tal vez el poeta se refiere a una inspiración personal de su canto. Un último ejemplo demuestra cómo Alcmán incorpora al culto local el lenguaje de la épica:

Γάδοι Διὸς δόμῳ χορὸς ἄμδς καὶ τοι, Γάναξ.

«Sea mi danza grata a la mansión de Zeus y a ti, Señor» (fr. 45): Διὸς δόμῳ es formulario (*Il.* VIII 375, etc.; cf. fr. 1, 20), mientras que Γάναξ aplicado a una divinidad es tan antiguo como Homero.

Pero eran sobre todo las divinidades femeninas quienes tenían gran importancia en Esparta. Su gran número y la abundancia de santuarios demuestra que su origen es agrario y su poder se limitaba en principio a áreas reducidas. En el camino militar de Esparta a Tégea estaba el santuario de Artemis Καρυᾶτις, donde las mujeres celebraban danzas anuales⁵⁹; el nombre indica que se trataba de una diosa del árbol. Dentro de la ciudad se hallaban el templo de la calle Afetaida y las capillas de Artemis Egeina y Limnea⁶⁰. Con Creta, el otro solar dorio, se relacionaba el culto de Artemis Cnagía (Pausanias, III 18, 4). Bien pronto debió de sincretizarse con Artemis la diosa Ortía: su importante culto duró al menos hasta el siglo I p. C. y de su antigüedad da idea la leyenda que le atribuye un origen bárbaro⁶¹. Sobre su altar tenía lugar la διαμαστίγῳσις de los efebos, seguramente de carácter apotropaico y sustitutiva de antiguos sacrificios humanos. El culto de Ortía alcanzó su máximo

⁵⁸ *Il.* VIII 1; XIX 1, etc. Enio en *Th.* 273.

⁵⁹ Pausanias, III 10, 7; Pólux, IV 104. Καρυᾶτις significa evidentemente «la que vive en el nogal» (καρύα).

⁶⁰ Pausanias, III 12, 8; 14, 2.

⁶¹ Según Pausanias (III 16, 7-9), el *xóanon* había sido traído desde la Táuride por Orestes y Píades. Pero creo que esta leyenda se originó en la primera mitad del siglo VI, cuando tuvo lugar la «laconización» de Orestes.

florecimiento a finales del siglo VII, como demuestra la cantidad y calidad de las ofrendas. Sus adoratrices eran especialmente doncellas núbiles: el viejo *xóanon* aparecía ligado con mimbres, de donde el epíteto de *Λυγόδεσμα*, ya que el mimbre era un preventivo contra alteraciones del ciclo menstrual⁶². Algunos poco significativos fragmentos de Alcmán referentes a Artemis pueden proceder de poemas dedicados a Ortía, a quien las doncellas celebraban con danzas⁶³. Tal vez la identificación de las dos diosas estuvo en gran manera condicionada por la literatura, que imponía a la concepción cultural de la divinidad otra poética y mitológica. Así, cuando Alcmán se refiere a Artemis

Φεσσαμέναι πέρι δέρματα θηρῶν

«a la diosa vestida con pieles de bestias salvajes» (fr. 53)⁶⁴, está evocando la Artemis cazadora de la épica⁶⁵.

Con Artemis debía de estar igualmente relacionada la diosa designada como ἁ Παρσένος, a quien va dedicado un verso aislado que menciona las ofrendas a ella presentadas: θριδακίσκας καὶ κριβανωτώως (fr. 32). Las θριδακίσκαι (un *harax*) era lo mismo que el ático θριδακίνας⁶⁶, especie de tortas de lechuga (θριδαξ), mientras que los κριβανωτοί eran pasteles en forma de senos que las mujeres ofrecían mientras entonaban el «Elogio de la Virgen»⁶⁷.

Importancia menor tenía en Esparta la diosa nacional de Atenas, que siglos antes había presidido los palacios de los barones dependientes de Micenas. En el ágora, en el lugar donde se celebraban anualmente las Gimnopedías, estaba la estatua de Atena Ἄγοραία; frente al archivo de los Bidieos, el templo de Atena Κελευτάα

⁶² Plinio, *N. H.* XXIV 60; cf. Wide, *Lakonische Kulte*, 114.

⁶³ Según Plutarco (*Thest.* XXXI), Hélena fue raptada por Teseo mientras bailaba en el templo de Ortía.

⁶⁴ Metro: alcmánico.

⁶⁵ Cf. *Hom. h.* V 16 ss. Otro fragmento, Ἀρτέμιτος σεράποντα (54), es demasiado breve para sacar ninguna conclusión: el «servidor de Artemis» puede ser tanto el propio poeta como cualquier miembro del coro. Cf. *Il.* II 110. Cf. *Il.* II 110.

⁶⁶ Hesiquio, s. v. θριδακίνας· εἶδος μάξης παρά Ἀττικοῖς. Ateneo, III 114 f αὶ δὲ παρ' Ἀλκμᾶνι θριδακίσκαι λεγόμεναι αἱ αὐταὶ εἰσι ταῖς Ἀττικαῖς θριδακίνας.

⁶⁷ Ateneo, XIV 646 a. Hesiquio, s. v. κριβάνας· πλακοῦντάς τινας.

hacía remontarse su fundación al propio Ulises, y en las cercanías del Dromo se hallaba el santuario de Ἀξιόποινα, instituido por Hércules cuando su victoria sobre los Hípercoóntidas, y otro de Atena Καλλίστα⁶⁸. El más notable de todos sus cultos era el de Atena Πολιοῦχος ο Χάλκιοκος, cerca del santuario de Ortía, y que un día había ejercido la protección de la ciudadela, antes de la llegada de los dorios⁶⁹. Tal vez Alcman se refiere a ella cuando habla de ἄ μεγασθένης Ἀσαναΐα (fr. 87 c)⁷⁰, y en un hexámetro incompleto (fr. 43):

οὐ γὰρ ἐγώνγα, Φάνασσα, Διὸς θύγατερ.

Afrodita era también una diosa de la antigua fortaleza micénica y se había sincretizado con alguna divinidad femenina de la fertilidad, como parece indicar la pareja formada por ella y Zeus «Olímpico» en el edificio circular de junto a la Esciaca. En el Platanistas estaba el más importante de sus santuarios, el de Afrodita Μορφώ, con su antiquísimo *xóanon* sedente, armado (la 'Armata Venus Lacedaemon') y ligado con cadenas; su fundación se atribuía a Tindáreo. En la llamada Acrópolis de Esparta Afrodita era también venerada como diosa guerrera, Ἀρήα, y sus estatuas de madera se tenían por las más antiguas de toda la Hélade⁷¹. Con todo, los dos fragmentos de Alcman donde se menciona a Afrodita nada parecen tener que ver con su carácter arcaico. Así, cuando se dirige a ella:

Κύπρον ἱμερτὰν λιποῖσα καὶ Πάφον περιρρύταν,

«dejando la deliciosa Chipre y Pafos rodeada por las olas» (fr. 55)⁷², seguramente Alcman no está aludiendo a una παρουσία real, pues el

⁶⁸ Pausanias, III 11, 9; 12, 4; 15, 6.

⁶⁹ Pausanias, III 17, 2-4. Sobre esta concepción de Atena, cf. *Hom. h. V* 12 ss.; Aristófanes, *Lys.* 1300; Polibio, IV 35, 2; Plutarco, *Lyc.* V. Otros cultos eran el de Atena Ergane, patrona de artesanos y de las labores femeninas, cuya capilla estaba cerca de la Calcioco; Ὀφθαλμίτις, relacionada sin duda con el ojo apotropaico, y Alea, en Terapne (Pausanias, III 18, 2; 19, 7).

⁷⁰ Ésta es la única ocasión en que *μεγασθενής* (no homérico) se aplica a Atena en toda la lírica. Cf. Píndaro, fr. 57, 1; Baquilides, XVII 67.

⁷¹ Pausanias, III 12, 11; 15, 10 s.; 17, 5; 18, 1. Plutarco, *Inst. Lac.* XXVIII; *De fort. Rom.* IV.

⁷² Tetrámetro trocaico cataléctico.

lenguaje es el convencional de la tradición: *ιμερτή* es aplicado por Solón a Salamina (fr. 2, 1 y 8) y por Mimnermo al Asia (fr. 12, 2), mientras que *περιρρότη* acompaña, ya desde la épica, nombres de islas y lugares costeros⁷³. Pero, además, Menandro el Rétor, que transmite el fragmento, añade que procede de un *κλητικός ὕμνος*, del mismo tipo que otro solitario verso de Safo:

ἢ σε Κύπρος καὶ Πάφος καὶ Πάνορμος

(fr. 35). El poema, al contrario del de Safo, debía de estar destinado al culto, pero Alcmán incorporaba a éste formas poéticas foráneas. Este hecho se advierte claramente en otro fragmento:

Ἄφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρωσ οἶα <παῖς> παῖσδει
ἄκρ' ἔπ' ἄνθη καρβάνων, ἃ μὴ μοι θίγῃς, τῷ κυπαρίσκῳ.

«No está Afrodita, y el loco Amor, lo mismo que un niño, juega revoloteando sobre las flores —¡no me las toques!— del tamarisco» (fr. 58)⁷⁴. *ἄκρ' ἔπ' ἄνθη* es tradicional⁷⁵, pero, en cambio, la concepción del *μάργος* Ἔρωσ no reaparece, que sepamos, hasta la época helenística⁷⁶. Lo más importante es que Afrodita aparece relacionada con el elemento erótico, actual, del poema: en su ausencia, Amor niño juega volando sobre los tamariscos que seguramente formaban las guirnaldas de las doncellas y despertando su amor, quizá, por la corega⁷⁷. Los versos tienen una delicadeza casi «anacreóntica», que desdice de la idea tradicional de una Esparta austera, y tal vez se inspiran en las pinturas sobre vasos de finales del siglo VII⁷⁸.

Ya se ha dicho cómo la mitología marina de Esparta difería de la del resto de Grecia: en la costa, Ino era una diosa importante

⁷³ Cf. *Od.* XIX 172 s. Κρήτη... περιρροτος; *Th.* 193 περιρροτον ἴκετο Κύπρον.

⁷⁴ Hexámetro crético cataléctico.

⁷⁵ *Il.* XX 227.

⁷⁶ Apolonio, III 120; Nonno, XXXIII 180; XLVIII 277.

⁷⁷ Si mi interpretación es correcta, la frase ἃ μὴ μοι θίγῃς debe de ir dirigida a Eros: las coreutas le pedían que las mantuviese libres de pasión amorosa.

⁷⁸ Sobre Alcmán volando en torno a las flores en la cerámica anterior al 600, véase Haffner, *M. H.* VIII 1951, 137-146.

a quien se propiciaba anualmente con sacrificios incruentos junto a una laguna existente cerca del cabo Málea⁷⁴. Un breve fragmento,

Ἴνώ σαλασσομέδοισ' ἄς ἀπὸ μασδῶν

«Ino, patrona del mar, a cuyos pechos...» (fr. 50 b)⁸⁰, pertenecía tal vez a un poema donde se narraba la triste historia de Ino y Atamente. Aquélla, para huir de la locura del esposo, se había arrojado al mar con su hijito Melicertes en los brazos, para seguidamente transformarse en la diosa marina Leucótea⁸¹. Pero creo que Alcmán puede estar aludiendo a una leyenda más propia de Laconia. Si la monstruosa Toosa era, según Homero,

Φόρκυος θυγάτηρ ἄλδος ἀτρυγέτοιο μέδοντος

(*Od.* I 72), Ino podía serlo de Porco, el Viejo del Mar, e identificarse con la innominada παῖδα Πόρκω de fr. 1, 19. El poema podía haber ido dedicado a un culto agrícola como el de la localidad de Brasias, donde se decía que Ino había criado a Dioniso niño en una cueva que aún se mostraba al público en los tiempos de Pausanias (cf. III 24, 4).

Finalmente, en Amiclas había un templo dedicado a las Gracias, que no formaban la tríada tradicional de la poesía, escolta de Afrodita: eran dos y sus nombres, Faena y Cleta, eran citados por Alcmán, según Pausanias (III 18, 6 = fr. 62).

3. Los DIOSCUROS

Los Dioscuros eran seguramente las divinidades más típicas de Esparta. La mitología, al identificarlos con los gemelos hijos de Tindáreo, el legendario barón local, los había convertido en ejemplos

⁷⁹ Pausanias, III 23, 8. Cf. Farnell, *H. C.* 35.

⁸⁰ Creo conveniente corregir en ἄς la lectura ἄν de los mss. Cf. θαλασσομέδων ἐνοσίχθων aplicado a Posidón en Nonn, XXI 95.

⁸¹ La leyenda es ya conocida de Homero, *Od.* V 332 ss. Cf. en particular Píndaro, *O.* II 28; *P.* XI 3; Eurípides, *Med.* 1182 ss.; Ovidio, *M.* IV 539 ss.; *F.* VI 480.

simbólicos de valor personal, virtud heroica y amor fraterno. Las leyendas con ellos relacionadas eran numerosas en Laconia, e igualmente sus lugares de culto. El principal era el que tenía lugar en Terapnas, en el santuario llamado Febeo, morada de los Dioscuros, donde se celebraba la bárbara fiesta en honor de Enialio⁸². A una ceremonia en honor de los Dioscuros iba dedicado el poema comentado en un fragmento papiráceo⁸³:

]...[
] ε'δ[.].] 'κῶμα
	σιῶν'	κῶ]μα θεῶν δ' εἰρη-
	ται] 'άσανάτας τελε-
5	τάς'] 'ἔταρφθεν φρέ-
	νας'] ὁ Μενέλαος
]α.δ[..... α]ὐτόν τιμᾶ-
	σθαι ἐν ταῖς Θεράπ]ναις μετὰ τῶν Διὸς κού-	
	ρων]κος ἐν τῇ Πελο[ποννήσῳ
10]σ[.]αι 'Ελένη καί[
]λεγο[]ω ... [.] αφα[
] . μετὰ τῶδε[]ν ἐν Θεράπναις
	τιμ]ᾶς ἔχουσι 'πο[λλὰ] δ' ἐμνάσαντ' ὄσ[ων ἐπ'	
	αἴ]αν ἀπήρ[ι]τον Β[α]κχῶν Καδ[μ]ηῶν	
15	πα]ρσεν[ι]κᾶν[.] ' ἀμφίβ[ολ]λον πῶτ[ε]ρον	
] οὔσα .. [] ν ἔργων [ἐμ]νήθη[σαν	
]ασαν['ὕ]βρ.ος ἀντ' ὀλοῶς καὶ ἀτα[σθα]λίας

Los suplementos son difíciles y poco puede sacarse en claro del fragmento. En primer lugar, se habla de κῶμα σῶν. Tanto Lobel como Page han interpretado la frase como una referencia a la vida y la muerte alternadas de los Dioscuros⁸⁴; pero κῶμα jamás equivale en la literatura al «sueño de la muerte». La palabra designa

⁸² Pausanias, III 20, 2.

⁸³ Fr. 7 = *Oxy. pap.* 2389, fr. 1. Sigo la lectura de Page, *PMG* 27. Cf. Lobel, *Oxy. pap.* XXIV 31; Peek, *Philologus*, CIV 178-180.

⁸⁴ Lobel alega como fundamento las palabras de Zeus a Cástor en Píndaro, *N. X* 87 s., donde sin embargo la expresión no aparece: ἤμισυ μὲν κε πνέοις γαίης ὑπένερθεν ἕων, / ἤμισυ δ' οὐρανοῦ ἐν χρωσέοις δόμοισιν.

un sueño profundo como aquel en que Hera sume a Zeus en *Il.* XIV 359, o bien la desagradable sensación de irrealidad que sufre, como castigo, el dios que ha quebrantado el juramento por la Estige. Así, *Th.* 796-798:

οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἔρχεται ἄσσοιν
βρώσιος, ἀλλὰ τε κείται ἀνάπνευστος καὶ ἀναυδός
στρωτοῖς ἐν λεχέεσσι, κακὸν δ' ἐπὶ κῶμα καλύπτει.

Por otra parte, puesto que en el mismo contexto se nombraba a Hélena y Menelao, la frase no tiene por qué ir referida sola y precisamente a los Dioscuros. Pero si se trataba de una fiesta, podría ponerse como paralelo un pasaje de Safo, fr. 2, 1-8:

δεῦρὺ μ' ἐκ Κρήτας ἐπὶ τόνδε ναῦον
ἄγνον, ὅππαι τοι χάριεν μὲν ἄλσος
μαλίαν, βῶμοι δὲ τεθυμιάμε-
νοι λιβανώτῳ,

ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕδων
μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
ἔσκίαστ', αἰθουσομένων δὲ φύλλων
κῶμα κατέρρει.

En el poema de Safo se solicita la venida de Afrodita desde Chipre. Todo —el lugar, los preparativos para el sacrificio, la hora— convida a una dulce siesta: la sombra, el aroma del incienso, el rumor del agua, sumirán a diosa y adoradores en un grato sopor. Pero además puede obtenerse alguna ayuda de un escolio a Eurípides, *Tro.* 210: οἰκητήριόν φασι τὰς Θεράπνας τῶν Διοσκοούρων παρόσον ὑπὸ τὴν γῆν τῆς Θεράπνας εἶναι λέγονται ζῶντες ὡς Ἄλκμάν φησι⁸⁵. Es decir: los Dioscuros «viven» realmente bajo el suelo de Terapnas, sin que para nada se hable de su alternada muerte y su

⁸⁵ Para la localización del poema en la edición alejandrina de Alcman, cf. Hagnocratión, s. v. Θεράπναι' ...τόπος ἐστὶν ἐν Λακεδαιμόνι οὗ μνημονεύει Ἄλκμάν ἐν α'.

inmortalidad compartida. Éstas no parecen sino constituir una explicación relacionada con la identificación de Dioscuros y Tindáridas, que encontramos ya plenamente realizada en la *Némea X* de Píndaro (vv. 55 ss.). Homero, que escribía en Jonia, parece conocer algo de la equiparación de las dos parejas⁸⁶, pero en Esparta, dado su papel religioso, las cosas eran sin duda diferentes⁸⁷.

En segundo lugar, parece sugerirse que Menelao era venerado junto a los Dioscuros (l. 6-9). Pausanias, en efecto, informa de que en Terapnas había un templo «donde se dice que están sepultados Menelao y Hélena» (III 19, 9), por lo que no es extraña la asociación, permanente u ocasional, de su culto con el de los Dioscuros. Si Menelao es el sujeto de *ἔταρφθεν φρένας*, ¿cuál puede ser la causa de su regocijo? Creo que la respuesta ha de buscarse en el lema anterior, *ἀσανάτας τελετάς*. El término *τελετά* es grato a Píndaro, en quien significa un acto de culto repetido periódicamente, como los juegos atléticos⁸⁸; pero en una ocasión al menos emplea para designar las fiestas religiosas que la familia de los Euménidas ofrecía a los Tindáridas en compañía de sus huéspedes:

ὅτι πλείστασιν βροτῶν
 ξεινίαις αὐτοὺς ἐποιχονται τραπέζαις,
 εὐσεβεῖ γνῶμα φυλάσσοντες μακάρων τελετάς.
 (O. III 39-41).

En tercer lugar, el comentario nombraba a Hélena, y la reunión de los cuatro personajes puede tener una explicación. En su nubilidad Hélena había sido raptada por Teseo y llevada a la ciudadela ática de Afidnas, de donde fue rescatada por los Tindáridas, quienes

⁸⁶ *Od.* XI 298-304:

Καὶ Λήδην εἶδον, τὴν Τυνδαρέου παράκοιτιν,
 ἦ ῥ' ὑπὸ Τυνδαρέῳ κρατερόφρονε γείνατο παῖδε,
 Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πῶξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα,
 τοὺς ἄμφω ζωὸς κατέχει φυσίζοος αἷα·
 οἱ καὶ νέρθεν γῆς τιμὴν πρὸς Ζηνός ἔχοντες
 ἄλλοτε μὲν ζῶουσ' ἑτερήμεροι, ἄλλοτε δ' αὖτε
 τεθνῶσιν· τιμὴν δὲ λελόγγασιν Ἰσα θεοῖσι.

⁸⁷ En *Il.* III 236 se presenta a los Tindáridas como simples hermanos mortales de la también mortal Hélena. Cf. Farnell, *H. C.* 323 ss.

⁸⁸ Cf. *O.* X 51; *P.* IX 57; *N.* X 34.

llevaron consigo a Etra, madre de Teseo, en calidad de rehén. La leyenda era contada por Alcman ἐν ἔσχατι ἐς τοὺς Διοσκούρους, según Pausanias⁸⁹, y si se trata del mismo poema —cosa que no es segura—, Menelao tenía razones para estar agradecido a sus cuñados.

Finalmente, no sabemos cuánto espacio había entre el tercero y el cuarto lemas, por lo que no puede precisarse cuál era el sujeto ἐν πολλὰ δ' ἐμνάσαντ' ὄσ[ων ἐπ' αἶ]αν ἀπήριτον Βακχῶν Καδμηῖαν παρσενικῶν...⁹⁰. De todas maneras, ni Menelao, ni Hélena, ni los Dioscuros tienen nada que ver con las hijas de Cadmo ni con la leyenda de Dioniso. Pero si la frase ὕβριος ἀντ' ὀλοῶς καὶ ἀτασθαλίας⁹¹ venía inmediatamente, es posible que Alcman añada a la historia principal ejemplos míticos sobre castigos de la divinidad a humanos insolentes: por ejemplo, la leyenda de Penteo. Si estas elucubraciones son ciertas, nos encontraríamos ante un paralelo con el «segundo mito» del Partenio del Louvre, quizás ante un procedimiento habitual en Alcman⁹².

Otro papiro de Oxirinto permite poseer algo más completo un fragmento también relacionado con el culto de los Dioscuros en Terapnas (fr. 2)⁹³:

~ - σιοῖσι π[ᾶσι κἀνθρώποισι αἰδ]οιέστατοι
ναίοισι νέ[ρθεν γὰς ἀειζῶοι] σιόδματων τέγος

⁸⁹ I 41, 4 = fr. 21 (cf. sch. A II. III 242). Seguramente en el mismo poema designaba Afidas como Ἀσαναίων (· τὰς Ἀφιδνας Hesiquio).

⁹⁰ *Supplevi ex. gr.* Peek reconstruye ὄσσοι κατὰ γαῖαν ἀπήριτον Βακχῶν Κάδμω θ' ἄμα Παρσενικῶν.

⁹¹ *Th.* 516.

⁹² Me atrevo a conjeturar que la mención de la historia de Penteo puede venir motivada por la participación en la ceremonia de las Dionisiades, dedicadas al culto de Dioniso Colonatas y asociadas a veces con las Leucípides (Pausanias, III 13, 7).

⁹³ Lobel (*Oxy. pap.* XXIX 32); Barrett, *Gn.* XXXIII, 1961, 680 s.; Page, *CR* IX, 1959, 18; *PMG* 10 s.; Peek, *Philologus* CIV 178. En 1 prefiero la reconstrucción de Barrett por seguir mejor la lectura del papiro. αἰδοιέστατοι sólo se halla, en la lírica, en Píndaro, *O.* III 42, referido al coro; αἰδοῖος en Homero sólo acompaña a nombres de personas, y en la lírica también a cosas. En 2, Page suple νέρθεν γὰς ἀειζῶοι (cf. Esquilo, *Suppl.* 988), pero la fraseología no vuelve a encontrar paralelo en la lírica. 3 y 4 eran ya conocidos por el fr. 2D. 4 κούρως sólo se encuentra en Homero aplicado a diosas; ya, en cambio, es masculino en *Hom. h.* IV 461; el término es raro en la lírica: sólo en Baquilides, I 164. El metro es yámbico: 1-3 tetrámetros, 4 incompleto.

Κάστωρ τε πώλων ὄκείων δματῆρες ἱππόται σοφοί
καὶ Πολυδεύκης κυδρός.

«Para los dioses y para los hombres todos los más venerables, habitan bajo la tierra, eternamente vivos, en la divinal morada, los hábiles aurigas, domadores de veloces potros, Cástor y el ilustre Polideuces». Que el fragmento pertenece a un poema destinado al culto en Terapnas, lo demuestra la frase σιόδματον τέγος· τὸ τῶν Διὸς κούρων οἴκημα (*Oxy. pap.* 2393). Es interesante el significado de σιόδματος, no atestado antes de Eurípides, *Hec.* 23⁹⁴.

Con los Dioscuros estaban relacionadas las Leucípides, Hilaíra y Febe. En las cercanías del Platanistas estaba su santuario, en el que servían como sacerdotisas dos doncellas que llevaban igualmente el título de Leucípides⁹⁵. A estas divinidades se refiere un pequeño fragmento papiráceo (fr. 8, 1-6)⁹⁶:

ἀν-

δροδαμά[σαι
Φοίβη κα[ὶ Ἰλάειρα
ται Ἀπόλλ[ωνος
στροφε τον[
συλληπτικ[
θεῶν[

La mención de Apolo está sin duda relacionada con la versión de la leyenda presentada por Alcmán: como los *Cantos Ciprios*, al decir de Pausanias, atribuía a Apolo la paternidad de Hilaíra y Febe. Otra leyenda local narraba el rapto de las Leucípides por Cástor y Polideuces, y en su versión más antigua no parece haber tenido nada que ver con la lucha de los Dioscuros con Idas y Linceo: al

⁹⁴ Generalmente significa «casa construida por un dios»: ya en Homero *ἔστῃ θεόδητον* (Troya) *Il.* VIII 519; en la lírica: Píndaro, *O.* VI 59; fr. 32 b 1 (Delos en ambos casos); Baquílides XII 7 (Egina); XIII 163 (Troya). En cuanto a τέγος, no significa «morada, santuario» hasta llegar a Píndaro, *P.* V 41; *N.* III 54.

⁹⁵ Pausanias, III 16, 1.

⁹⁶ *Oxy. pap.* 2389, fr. 4 II: véase Lobel, *l. c.*, XXIV 34 s. Suplo: 1 ἀνδροδαμάσαι (cf. Píndaro, *N.* IX 16, referido a Erifila), 3 Ἀπόλλωνος.

menos solamente el rapto aparecía representado en el Trono de Amiclas⁹⁷. A este mito alude indudablemente *Oxy. pap.* 2390, fr. 1:

		τ]οῦ Πολυδεύ[κεος
]ρχας οδεξο
5		Κάστ]ωρ ξως τοῦ
]ος. ἠνεξο
]γ. ἀπέφευ-
	γε] ξβλαψεν
		Π]ολυδεύκης
10		κασιγ]νήταν σα-
		κ]ασιγνητ[
]αιστη[
]αυτα[

El nombre de Polideuces y el muy probable de Cástor junto a κασιγνήταν parecen sugerir de qué se trataba; y si ἀπέφευγε y ξβλαψεν van referidos a la batalla de los Dioscuros con los Afarétidas, Alcmán estará introduciendo un mito épico en el culto local.

Otro lugar de culto era Tálamas, donde se creía que habían venido al mundo los Dioscuros. Al decir de Pausanias (III 26, 2), Alcmán había narrado su nacimiento en el islote rocoso frente a la costera Pefno, a tres quilómetros de Tálamas, de donde los hermanos habían sido llevados por Hermes a Pelana. Tal vez el poema a que Pausanias se refiere es el que ha dejado breves reliquias en *Oxy. pap.* 2388, fr. 2:

		Σαλαμ[
		ιχθυο[
5		τᾶν συ[
		συν κ.[

donde en 3 se lee el nombre de Σαλάμναι, y en 4 una alusión al nacimiento de los Dioscuros junto al mar.

⁹⁷ Pausanias, III 18, 11. Sobre la leyenda véase Píndaro, *N.* X 55 ss.; Apolodoro, III 11, 2; Teócrito, XXII 137.

4. EL INFLUJO DE LA ÉPICA

Al estudiar en particular los diferentes fragmentos de Alcmán he indicado las imitaciones evidentes de la épica, tanto jonia como peloponesia. En las páginas precedentes se ha visto, además, cómo Alcmán, pese a lo escaso de nuestros indicios, intenta sustituir la mitología local por otra más plenamente «helénica», codificada en la poesía narrativa. Está claro que para ello hubo de contar con elementos materiales: el *corpus* que constituían los poemas reunidos bajo el nombre de Homero y Hesíodo. Una tradición recogida por el tratado *De musica* (III) dice que Terpandro adaptó a Homero para ser cantado al son de música. El significado real de la noticia es seguramente que la nueva oda coral contenía mitos heroicos y que el recién nacido género seguía utilizando el ritmo dactílico. Otra tradición atribuye a Licurgo la introducción en Esparta de recitaciones públicas de los poemas «homéricos», y en ello puede haber algo de cierto: Esparta, vecina de Asia y abierta al resto del Peloponeso, habría acogido las producciones de las dos escuelas antes de mediado el siglo VII⁹⁸.

Alcmán nombraba dos veces a *Ayax*: cuando en el fr. 68 dice:

δοῦρὶ δὲ ξυστῶϊ μέμμενεν Αἴας αἰματῆι τε Μέμνων

«la pulida lanza blandía *Ayax* con furia, y *Memnón* la ensangrentada (espada)», no sólo emplea la fórmula épica δοῦρὶ... ξυστῶ⁹⁹, sino que manifiesta conocer la *Pequeña Iliada* o la *Etiópida*, donde se narra el indeciso combate entre *Ayax* y *Memnón*¹⁰⁰. Igualmente, cuando en un contexto desconocido dice:

με δ' αὖτε φαίδιμος Αἴας

(fr. 69), no hace sino aplicar a *Ayax* el mismo epíteto que Homero (*Il.* V 617).

⁹⁸ Plutarco, *Lyc.* IV 4; Eliano, *V. H.* XIII 14; Dión Crisóstomo, II 45.

⁹⁹ *Il.* IV 469; XI 564; XV 388. En cambio, μέμμενεν no es homérico: la métrica y la lírica sólo usan el tema de presente. Metro: tetrametro trocaico.

¹⁰⁰ Cf. *Od.* IV 187 s.; *Th.* 984 s.; Píndaro, *Ol.* I 90 s.

La amplitud del material épico con que contaba Alcmán es evidenciada por su ocasional independencia de los poemas conocidos: en un pasaje desconocido decía a Príamo hijo de una por lo demás ignota Zeuxípa¹⁰¹. En cambio, un par de fragmentos sí parecen proceder de nuestra *Iliada*:

Δύσπαρις, Αἰνόπαρις κακὸν Ἑλλάδι βωτιανεῖραι

«Infame Paris, funesto Paris, calamidad para la Hélade nodriza de varones» (fr. 77). Δύσπαρις es el apóstrofe que Héctor dirige a Paris al verlo huir del combate en *Il.* III 39, mientras que βωτιανεῖρη es aplicado en la épica a Ftia (*Il.* I 155) y a la tierra en general (*Hom. h.* III 363)¹⁰².

También Alcmán conoció la *Odisea*. En un pasaje se refería al artificio de Circe para que Ulises pasara sin peligro junto al estrecho de las Sirenas (fr. 80):

καί ποκ' Ὀδυσσεύς ταλασίφρονος ὄσατ' ἐταίρων
Κίρκα ἐξαλείψασα...

En Homero Circe daba instrucciones a Ulises para que cubriera con cera las orejas de sus compañeros:

ἀλλὰ παρέξ ἔλααν, ἐπι δ' οὔσατ' ἀλειψαί ἐταίρων
κηρὸν δεψήσας μελιήδεα, μή τις ἀκούσῃ
τῶν ἄλλων

(*Od.* XI 47-49). El héroe así lo hacía (177):

ἐξείης δ' ἐτάροισιν ἐπ' οὔσατα πᾶσιν ἄλεψα.

El vocabulario es semejante en Alcmán y en Homero, sólo que en nuestro poeta es la propia Circe quien realiza la operación. Pero,

¹⁰¹ Fr. 71 = Sch. *Il.* III 250.

¹⁰² Bowra (*GLP* 22) cita como paralelos de Αἰνόπαρις: Πάριν' τὸ αἰνόλεκτρον Ἔσκιλο, Ag. 713, Πάρις αἰνόγαμος Eurípides, *Hel.* 1120. El verso es un hexámetro con cesura medial.

contra lo que se cree generalmente, ἐξαλείψασα puede estar en sentido causativo, por lo que no hay razón para pensar que Alcman siguiera un modelo algo diferente de nuestra *Odisea*¹⁰³. Cuando en otro lugar dice:

Ζεῦ πάτερ, αἶ γὰρ ἐμὸς πόσις εἶη

(fr. 81), al punto recordamos las palabras pronunciadas por Nausicaa ante Ulises:

αἶ γὰρ ἐμοὶ τοῖόσθε πόσις κεκλημένος εἶη
(*Od.* VI 244).

Lo mismo ocurrió con la épica peloponesia, pero la falta de pruebas impide llegar a conclusiones amplias. En un contexto desconocido nombraba a Perieres, el héroe mesenio adoptado por los dorios como padre de Tindáreo¹⁰⁴. Otro verso aislado:

ἦσκέ τις Καφεὺς Φανάσσων

«Reinaba un tal Cefeo» (fr. 74)¹⁰⁵, demuestra que trató el tema de Cefeo, rey de Tegea, que había ayudado a Hércules en la lucha contra Hipocoonte y muerto en ella al lado de sus hijos. En relación con algún culto de Apolo o Artemis debía de contar el mito de Níobe, discrepando de Homero y Hesíodo al atribuirle diez hijos¹⁰⁶.

Hablaré, para terminar, del fragmento más famoso de Alcman hasta el descubrimiento del Partenio del Louvre: se trata del *Noc-*

¹⁰³ Para la posición contraria, Bowra, *GLP* 22 s. Marzullo *QIFC* I 1966, 7), para hacer concordar el texto con Homero, propone corregir ἐξαλείψας. Pero tal vez Alcman está refiriendo la leyenda de pasada para ilustrar el tema del hechizo del canto, ya que en fr. 1, 69 y fr. 30 identificaba a las Musas con las Sirenas.

¹⁰⁴ Fr. 78 = *Et. M.* 663, 54. Sólo sabemos que Alcman utilizaba la forma local Περ(η)ς (cf. iac. μάρτυρες). Cf. Pausanias, III 14.

¹⁰⁵ Dímetro trocaico. Cf. Apolodoro, II 7, 3.

¹⁰⁶ Fr. 75 = Eliano, *V. H.* XII 36. ¿Cabría la posibilidad de que, siendo Níobe una heroína tebana por su matrimonio con Anfión, el poema donde se narraba el mito estuviese relacionado con la importante familia de los Egeidas, adscrita al culto de Apolo Delfico y oriunda de Tebas?

turno, cuya interpretación a la luz de la poesía oral y libre de prejuicios románticos implica sugerencias interesantes:

εὐδουσι δ' ὄρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες
 πρῶφονές τε καὶ χαράδραι
 φύλά τ' ἔρπét' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα
 θῆρες τ' ὄρεσκῶοι καὶ γένος μελισσῶν
 5 καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἄλός·
 εὐδουσι δ' οἰωνῶν φύλα ταυυπετέρυγων.

«Duermen las cumbres de los montes y los barrancos, los picachos, los torrentes, y cuantas razas de seres vivientes nutre la negra tierra, las fieras montaraces, la estirpe de las abejas y los monstruos marinos en lo profundo de la brillante mar. Duermen las razas de los pájaros de largas alas»¹⁰⁷.

Alcmán se ha servido del lenguaje de la épica hasta el punto de componer un verdadero centón de fórmulas homéricas¹⁰⁸, pero lo más importante es la idea de conjunto para la que las utiliza: la descripción del reposo de la Naturaleza. Homero había ya empleado la metáfora al decir ὄφρ' εὐδῆσι μένος Βορέας (*Il.* V 524), pero tal vez está aludiendo a un Bóreas personificado, mientras que Alcmán amplía el significado del verbo para trazar un cuadro completo: el sueño de los seres vivos y la calma de la naturaleza inanimada, no de los démones que le dan vida. Nuestro primer impulso sería dejarnos llevar por las evocaciones románticas que despierta el tema de la Naturaleza dormida y citar a continuación el goethiano *Ueber allen Gipfeln*, pero en el siglo VII a. C. parece inimaginable la contemplación desinteresada del paisaje, y aun cuando elementos tópicos de éste sean a veces puestos en contraste o paralelismo con los sentimientos del poeta¹⁰⁹, hay que

¹⁰⁷ Metro: 1 enhoplio + monómetro trocaico; 2 dímeter trocaico; 3 hemíepes + dímeter yámbico cataléctico; 4 prosodíaco + itifálico; 5 trímeter yámbico cataléctico; 6 prosodíaco + hemíepes.

¹⁰⁸ 1 σ. ὕψηλῶν ὄρέων κορυφᾶς καὶ πρῶνας ἄκρους *Il.* XII 282; 3 ὅσ' ἐπὶ γαῖαν ἔρπετά γίνονται *Od.* IV 417 s.; ὅσα τρέφει χθῶν *Il.* XI 741; γαῖα μέλαινα *Od.* II 699; 4 φηρῶν ὄρεσκῶοισι *Il.* I 268; ἔθνεα μελισσῶν *Il.* II 87; 5 ἐν βένθεσιν ἄλός *Il.* I 358; ἔς δ' ἄλα πορφυρέην *Il.* XVI 391; 6 οἰωνοῖσι ταυυπετέρυγεσσι *Il.* XII 237.

reconocer que jamás nos encontramos ante un desarrollo tan completo del tema. Los ecos románticos, en fin, están en nosotros, no en Alcmán.

Lo más probable es que Alcmán haya trazado su cuadro como telón de fondo para un mito, y el que cargue los acentos sobre la calma nocturna hace pensar que se trata de un muy especial género de noche, quizá una noche eterna como la que reina en el país de los Hiperbóreos o en el extremo Occidente, donde Homero situaba a Circe, donde jamás se ve la luz ni el cielo estrellado (*Od.* XI 13 ss.). Es sugestivo, por lo tanto, citar otro fragmento donde se hablaba de una región de noche profunda:

Ῥίπας ὄρος ἀνθεὸν ἕλαι
νυκτὸς μελαίνας στέρνων.

«Monte de Ripe lozano de fronda, corazón de la negra noche» (fr. 90). El metro, enhoplíaco, hace pensar que el *Nocturno* y el presente fragmento proceden de un mismo poema. La montaña de Ripe, a la que se refiere Sófocles en *Edipo en Colono* (ἐν νυχῶν ἀπὸ Ῥιπᾶν 1248)¹⁰⁹, era asociada con las poblaciones fabulosas del norte, con sus largos inviernos y cielo perennemente cubierto. De cómo llegó Alcmán a tener noticia de ellas puede dar fe un fragmento del geógrafo Damastes de Sigeo, contemporáneo de Heródoto:

Más arriba de los escitas habitan los isédones y más arriba de éstos, los arimaspos; más allá de los arimaspos están los montes Ripeos, desde los cuales sopla el Bóreas y que jamás se ven libres de nieve. Y más allá de las montañas los hiperbóreos se extienden hasta el otro mar (fr. 1).

El fragmento revela claramente que Alcmán conoció alguna obra semejante a los *Arismapea* de Aristeas de Proconeso, cosa que corroboran otras referencias. En algún lugar hablaba de los isédones

¹⁰⁹ En *Ibico*, fr. 5, la pasión amorosa es comparada con el ímpetu del Bóreas, portador de tempestades.

¹¹⁰ Desde luego, esta Ripe legendaria nada tiene que ver con la Ripe arcadia citada en el *Catálogo de las Naves* (II 606).

(fr. 156), y la mención de este pueblo mítico, cercano al extremo norte, estaba inequívocamente ligada en la antigüedad al nombre de Aristeas¹¹¹. También se ha sugerido que los Στεγανόποδες y Σκιάποδες de que hablaba Alcmán en contextos desconocidos¹¹² procedan de cuentos populares chinos (los yú-jén del Hoáng-hó) transmitidos por el mismo género de literatura sobre viajes a un «Wonderland» septentrional. Finalmente, el rey escita Colaxes, implicado por el adjetivo Κολαξάιος en fr. 1, 59, parece provenir de un relato contenido en la obra de Aristeas¹¹³.

¿Significa todo esto que Alcmán conoció la epopeya shamánica de Aristeas de Proconeso? Bolton se inclina a afirmarlo, y en realidad no hay motivo que oponer a que los *Arimaspea* hayan sido compuestos en la segunda mitad del siglo VII a. C.; el mismo carácter insólito de tan extraño librito pudo otorgarle una inmediata popularidad, extensible a una Esparta abierta a influencias externas. En ese caso, Alcmán tuvo una fuente de inspiración y de información además de la epopeya clásica y de narraciones locales. Quizás, si los *Arimaspea* estaban en boga durante la vida de Alcmán, proveyeron de temas poco usuales a un poeta que mostró siempre una afición notable por lo exótico, aunque su ejemplo no sería seguido por los poetas de la generación inmediata, que elevarían a categoría de paradigmas eternos los mitos nacionales.

FRANCISCO J. CUARTERO

¹¹¹ Heródoto, IV 13; 16; Pausanias, I 24, 6; IV 7, 9; Tzetzes, *Chil.* VII 686 ss. Véase J. D. P. Bolton, *Aristeas of Proconnesus*, Oxford, 1962², sobre todo 74 ss.

¹¹² Fr. 148. Cf. Bolton, *l. c.*, 10 s.

¹¹³ Heródoto, IV 20, 1. Cf. Bolton, *l. c.*, 43 s.