



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

**SIRENAS, AVES Y MUSAS EN EL FR. 26 P/D
(90 CALAME) DE ALCMÁN**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA

KAREN SCARLETT DELGADO MÁRQUEZ

ASESOR:

DR. BERNARDO BERRUECOS FRANK



CIUDAD UNIVERSITARIA

CIUDAD DE MÉXICO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Μοῦσ’ ἄγε μοι τά τ’ ἐόντα τά τ’ ἐσσόμενα πρό τ’ ἐόντα
τῶν μὲν μηδὲν ἄειδε, σὺ δ’ ἄλλης μνήσαι ἀοιδῆς.”

Certamen Homeri et Hesiodi, 97-98.

“[...] and from the hearts of infinite Pacifics, the thousand
mermaids sing to them - Come hither, broken-hearted;
here is another life without the guilt of intermediate death;
here are wonders supernatural, without dying for them.”

Herman Melville, *Moby Dick*, CXII.

“Так, в жизни есть мгновения - / Их трудно передать,
Они самозабвения / Земного благодать.
Шумят верхи древесные / Высоко надо мной,
И птицы лишь небесные / Беседуют со мной.
Все пошлое и ложное / Ушло так далеко,
Все мило-невозможное / Так близко и легко.
И любо мне, и сладко мне, / И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я - / О время, погоди!”

Фёдор Иванович Тютчев, 1855.

Esta tesis se realizó gracias al Programa de Apoyo a Proyectos
de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la
UNAM IA400116:

“Contextos de performance, recepción, tradición e innovación
en los géneros poéticos griegos y latinos”.

AGRADECIMIENTOS

Durante los últimos años he intentado descubrir de dónde le llegaba a Alcman la inspiración. Aunque él era poeta y muchos de nosotros no, me parece que todos necesitamos un poco de musas, de sirenas y de aves para llevar a cabo nuestras empresas. En lo que a mí respecta, la inspiración se resume en ustedes dos, mamá y papá, porque me han brindado fortaleza, amor y felicidad en abundancia durante estos años. Es un enorme gusto poner en sus manos este trabajo, fruto del apoyo que me han proporcionado incondicionalmente. A ustedes, Miguel y Lili, este logro les pertenece tanto como a mí; gracias por ser los mejores hermanos, por motivarme a concluir lo que he comenzado y por llenar de sonrisas mis días.

Quisiera reconocer en este espacio a todos mis profesores de la Facultad, ya que sus clases han confirmado mi vocación por la literatura clásica. Merece una mención especial Bernardo Berruecos: no existen palabras para agradecer todo lo que aprendí en tus clases; estoy en deuda contigo por darle origen y dirección a este trabajo. Queridos lectores, Silvia Jiménez, Rebeca Pasillas, David Becerra y Aldo Toledo, los elegí porque dentro y fuera de clase me han inspirado con su ejemplo a esforzarme y a realizar mis tareas con excelencia. Gracias por su tiempo, paciencia y valiosísimos consejos durante la elaboración de esta tesis. También quiero expresar mi gratitud a los miembros del Seminario 'Estudios sobre Historia de la Poesía Griega y Latina'; los admiro profundamente y me enorgullece haber trabajado con ustedes.

Conocí a mucha gente maravillosa en esta carrera, pero me siento especialmente afortunada de haberme encontrado contigo, Patricio, el mejor de mis compañeros, con quien el mundo de las letras ha sido más divertido. A mis quismos, Jhon y específicamente Jennifer, espero encontrarlos pronto en un congreso de alcmánistas. Edgar, esta tesis te debe mucho; gracias por apoyar cada una de mis metas y por acompañarme con entusiasmo a hacerlas realidad.

Amigos míos, Danilo, Diego, Alejandro: sin ustedes me habría titulado hace mucho, pero con ustedes la vida es más feliz. Eneas, sé que no lees, pero tu compañía ha sido el mejor regalo y quiero que lo sepa el mundo. Querida Paty, la vida está sonriendo y, felizmente, sigues siendo parte de esta historia.

Índice

1. Prólogo.....	5
2. Introducción:	
2.1 Vida y obra en los <i>testimonia</i> y fuentes clásicas.....	9
2.2 Esparta: centro de convergencia de la poesía y de la música	
2.2.1 Contexto sociopolítico y militar.....	19
2.2.2 Contexto artístico y musical.....	22
2.3 El género y contexto poético de las obras de Alcmán.....	25
3. El fragmento 26 P/D (90 Calame) de Alcmán.....	32
4. Sirenas	
4.1 Sirenas en la obra de Alcmán	36
4.2 Las sirenas en el Mundo Antiguo.....	42
4.3 Léxico sobre las sirenas en las épicas de Homero.....	50
4.3.1 θέλγω.....	52
4.3.2 μελίγηρυς.....	55
4.3.3 φθόγγος / φθογγή, αοιδή y τέρπομαι.....	57
4.3.4 ὄψ.....	61

5.	Musas	
5.1	Las musas en la literatura griega y latina	64
5.2	Semejanzas entre las sirenas homéricas y las musas hesiódicas	
5.2.1	Omnisciencia.....	72
5.2.2	Alabanza a los κλέα ἀνδρῶν.....	78
5.2.3	Verdad o mentira.....	80
6.	Léxico relacionado con las sirenas en el fragmento 26 P/D (90 Calame)	
6.1	παρσενικαί.....	87
6.2	μελιγάρυες.....	89
6.3	ιαρόφωνοι.....	91
7.	Aves	
7.1	Presencia de las aves en el fragmento 26 P/D (90 Calame).....	94
8.	Conclusiones.....	103
9.	Apéndice.....	109
10.	Bibliografía.....	135

1. Prólogo

El siglo VII a. C. fue la cuna de un número considerable de poetas que, en su mayoría, desarrollaron la lírica griega y la dotaron de su máximo esplendor. El paso del tiempo ha borrado muchas de sus composiciones y, en algunos casos, sólo ha conservado nombres vacíos, carentes de obras. La pérdida que implica su fragmentariedad es inestimable. Por ejemplo, Estesícoro de Himera, destacado autor mélico de este siglo, introdujo una nueva versión de la historia de Helena, a quien despojó de las connotaciones negativas que le atribuyeron Homero y la tradición posterior.¹ Esta versión del mito, no obstante, se conoce actualmente gracias a los biógrafos y comentaristas más que por el contenido de la obra misma, que se encuentra en estado fragmentario.

Del mismo modo que sucede con esta historia de Helena, las variantes de algunos otros mitos se conocen sólo de manera parcial o, desafortunadamente, resultan desconocidas por completo. Las obras arcaicas en estado de fragmentariedad suponen, por lo tanto, un gran trabajo de interpretación y reconstrucción para los filólogos. En este mismo contexto se encuentra el poeta Alcman, uno de los Nueve Líricos, de cuyas obras no se han conocido durante mucho tiempo más que algunas exiguas referencias y que, gracias a los hallazgos

¹ La tradición narra que Estesícoro difamó a Helena en uno de sus poemas; posteriormente, ella lo cegó para tomar venganza (Pl., *Phdr.*, 243 A). El poeta recobró la vista tras componer su *Palinodia*; en esta versión del mito, sólo el fantasma de Helena viajó a Troya acompañado de Paris. Véase Fr. 192 P.

papirológicos² y a la labor filológica, actualmente continúan en el proceso de restauración y análisis.

De acuerdo con la enciclopedia bizantina *Suda*, Alcmán, quien vivió en la Esparta del siglo VII a. C., fue autor de seis libros de poesía.³ Lamentablemente, la totalidad de estas obras se ha reducido a escasas fracciones de partenios,⁴ así como a unas cuantas estrofas y versos sueltos que han sobrevivido fortuitamente al paso del tiempo. Estos textos, de por sí ya exigüos, no sólo se encuentran en estado fragmentario, sino que también están repletos de lagunas a causa de su origen papiráceo, lo cual incrementa la dificultad de lectura para quien desee acercarse a ellos y estudiarlos.

A pesar de que estas circunstancias pueden parecer adversas a primera vista para el estudio de un autor y de sus obras, en el caso de Alcmán y de otros poetas corales griegos, han sido motivo de amplias y fecundas investigaciones entre los especialistas. En efecto, los textos del laconio, así como las obras de Píndaro, Estesícoro, Simónides y Baquílides, son el núcleo a partir del cual los filólogos pueden introducirse al estudio de la coralidad y, en el caso específico de Alcmán, también de las representaciones y ejecuciones de poesía mélica en el contexto de ciertos ritos de paso; por lo tanto, un espacio mutilado en un papiro, así como las diferentes lecturas y conjeturas que el texto puede ofrecer al lector, constituyen para

² Se trata específicamente de los papiros de Oxirrinco, sobre los que se hablará más adelante. Véase *infra*, p. 16.

³ *Sud.* s. v. Ἀλκμῶν (A 1289 Adler) (=158 P). Véase “Apéndice”, 1.

⁴ Sobre los partenios, véase *infra*, pp. 25 ss.

los estudiosos un nuevo camino en la reconstrucción de los contextos de representación poética de la Grecia arcaica.

La dificultad para alcanzar alguna certeza sobre los temas tratados en las obras de este poeta, así como la diversidad de posibilidades de reconstrucción de los textos, ha ocasionado que la interpretación de los fragmentos sea tan variable como el número de propuestas filológicas que los abordan; de ahí que se cuente a la fecha con una vasta cantidad de estudios, ediciones y comentarios sobre Alcman y sus obras durante el último siglo.⁵

Por este motivo, aunque mucho se ha afirmado y corroborado acerca de los textos alcmánicos, las nuevas propuestas de lectura, así como los diversos análisis de sus obras, continúan contribuyendo a la reconstrucción de la poesía lírica griega y dotando de nuevas herramientas a los estudios posteriores. Bajo esta premisa se ha elaborado el siguiente trabajo, el cual se inscribe, por medio de una nueva interpretación del fragmento 26 P/D (90 Calame),⁶ dentro de la línea de investigación que ha logrado revelar los contextos de representación o ejecución poética de la Grecia arcaica.

En este aspecto, la presente investigación ha propuesto la siguiente hipótesis:
Dentro de sus estrategias discursivas de invocación poética, Alcman empleó en el

⁵ Entre los últimos trabajos que se han realizado sobre este autor, destaca la traducción de David A. Campbell (1989), la edición y comentario de Claude Calame (1983), la edición de Malcolm Davies (1991) y el comentario de G.O. Hutchinson (2001), así como los estudios de D. Page (1951), West (1991) y C. Pavese (1992).

⁶ También serán importantes para el presente análisis los fragmentos de Alcman 1 P (3 Calame) y 40 P (140 Calame).

fragmento 26 P/D (90 Calame) la imagen de las sirenas, como en otros pasajes la de las musas.⁷ De acuerdo con esta propuesta, la apóstrofe παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφῳνοι no está dirigida a las jóvenes del coro de Alcman, como sostienen numerosos filólogos,⁸ sino que constituye una invocación a las sirenas, según lo denotan el léxico y el contenido que se desarrolla en los versos subsecuentes.

Ahora bien, de esta propuesta se deriva otra afirmación necesaria: la connotación negativa que poseían las sirenas como deidades perniciosas no era su único registro en la poesía arcaica, de manera que habrían sido consideradas como personajes dotados de un carácter positivo, al menos para los efectos de la composición poética y de sus representaciones internas dentro de la poesía alcmánica.

Aunado a esto, en las obras del autor y en algunos otros testimonios de la Antigüedad, Alcman confesó haber recibido de las aves su inspiración poética,⁹ de forma que el origen de su poesía y la inspiración de sus obras habrían estado explícitamente relacionados con seres alados (como las aves y las sirenas) y con la musa heliconiada, fuente de los cantos de los rapsodas épicos, como también se refleja en el fragmento en cuestión.

Para demostrar esta hipótesis, se utilizará un método lexicológico y se dirigirá especial atención al uso de los vocablos en los fragmentos alcmánicos, así como en diversos autores clásicos.

⁷ Por ejemplo, en los fragmentos 14a P (4 Calame), 27 P (84 Calame) y 28 P (85 Calame).

⁸ Calame 1983, p. 472 ss. Véase *infra*, p. 34.

⁹ Un ejemplo es el fragmento 40 P (140 Calame): “οἶδα δ’ ὀρνίχων νόμως παντῶν”.

2. Introducción

2.1 Vida y obra en los *testimonia* y fuentes clásicas

Son escasas las noticias que se conocen actualmente sobre la vida de Alcman. El tiempo de su ἀκμή y su lugar de procedencia, así como los contextos en los que desarrolló su labor poética, han sido motivo de debate para los investigadores, debido a la limitada información que los escritores antiguos han aportado y, principalmente, a las constantes divergencias y contradicciones que presentan sus testimonios. Sin embargo, estas limitadas fuentes antiguas, en conjunción con los trabajos filológicos actuales, han ayudado a esclarecer algunas de estas discusiones.

La primera cuestión que plantea el estudio de Alcman parte desde la forma correcta de escribir su nombre. Como constatan algunos ejemplos, el poeta firmó sus obras sirviéndose de una *sphragis*,¹⁰ la cual se ha presentado con formas dialectales distintas; por ejemplo, en los fragmentos 39 P (91 Calame)¹¹ y 17 P (9 Calame),¹² el autor hace referencia a sí mismo con el nombre Ἀλκμάν, mientras que en el 95b P (92 Calame)¹³ prefiere utilizar la forma Ἀλκμάων. Esta variación dialectal del mismo apelativo ha ocasionado que se le atribuya erróneamente un pasaje del autor

¹⁰La σφραγίς es definida en *A Greek-English Lexicon* (Liddell-Scott) como “sello” o “marca”. Este término se utiliza para denominar los recursos con los que un poeta revela su identidad en sus obras. Tenía bastante recurrencia en la Antigüedad; Hesíodo, Hecateo de Mileto, Heródoto, Teognis y Baquílides son algunos de los autores griegos que emplearon esta técnica en sus composiciones.

¹¹ Fr. 39 P (91 Calame): “Ἔπει τάδε καὶ μέλος Ἀλκμάν [...]”.

¹² Fr. 17 P (9 Calame): “[...] οἷον ὁ παμφάγος Ἀλκμάν ἠράσθη [...]”.

¹³ Fr. 95b P (92 Calame): “αἴκλον Ἀλκμάων ἀρμόξατο”.

Alcmeón de Crotona, médico y filósofo arcaico.¹⁴ El filólogo español Francisco R. Adrados sostiene que la primera de estas palabras, transcrita como *Alcmán*, debe considerarse el correspondiente laconio del nombre griego *Alcmaion* o *Alcmeón*.¹⁵ Por su parte, el filólogo suizo Claude Calame considera que la forma Ἀλκμῶν corresponde a una variante del dorio, dialecto frecuentemente utilizado por el autor en sus composiciones.¹⁶ De acuerdo con el estudioso británico Denys L. Page, la terminación nominal -αυ y -αων es una característica de este tipo de variantes dialectales.¹⁷ Lo cierto es que tanto autores antiguos como modernos han optado por el uso de la forma dórica, *Alcmán*, que ha prevalecido hasta la actualidad.

La fama que ostentaba el nombre de este poeta entre los griegos queda manifiesta gracias a las clasificaciones realizadas por los filólogos alejandrinos, en las cuales aparece con regularidad. Basta decir que, durante la época helenística, los eruditos enumeraron a este autor en el repertorio de los Nueve Líricos,¹⁸ junto a otros poetas de la talla de Alceo, Safo y Anacreonte. En esta misma adscripción, Alcmán se presenta temporalmente como el primero de los poetas corales,¹⁹ seguido por Estesícoro, Simónides, Píndaro y Baquilides.²⁰ Como miembro de este catálogo,

¹⁴ El fragmento en cuestión es el 125 P (293 Calame), citado en el Sch. Pi. I. 1, 40 (III, p. 205, 24 ss. Drachmann). Calame (1983, p. 207), a propósito de este pasaje, sostiene que “non Alcmanis sed Alcmaeonis philosophi esse”.

¹⁵ Adrados 2001, p. 127.

¹⁶ Calame 1983, p. 481. El filólogo afirma que la forma contracta está respaldada por el metro.

¹⁷ Page 1951, p. 127. Véase también Calame 1983, p. 481.

¹⁸ La *Antología Griega* proporciona numerosos testimonios donde se ostentan los nombres de los Nueve Líricos; como ejemplos, véase “Apéndice”, 20 y 21. En lo concerniente a la *Antología Palatina*, véanse también sus aportaciones en “Apéndice” 18 y 19.

¹⁹ *idem*. Sobre las características de las composiciones corales, véase *infra* p. 25

²⁰ Existen algunas composiciones de Arquíloco que podrían colocarlo como el primero de los poetas corales; por ejemplo, en sus fragmentos 120 y 121 W emplea el verbo ἐξάρχω, el cual remite a la

resulta evidente que el desarrollo de su actividad artística transcurrió de manera paralela a la de los demás autores, es decir, durante la época arcaica. A pesar de contar con esta certeza, el año y el lugar exactos de su nacimiento se encuentran en continuo debate desde la Antigüedad.

Algunos testimonios provenientes de la *Suda* sitúan su ἀκμή en la Olimpiada XXVII (κζ'), correspondiente en el calendario actual al año 668 a. C.,²¹ y que habría coincidido con el reinado del rey lidio Ardis, abuelo de Aliates.²² Otras fuentes antiguas difieren de este testimonio; tal es el caso del obispo Eusebio de Cesarea, quien afirma en su *Chronicon* que Alcman se dio a conocer en el año 609 a. C. aproximadamente, durante la Olimpiada XLII.²³ No obstante, el mismo autor expone otra posible fecha de su auge, que corresponde al año 658 a. C.,²⁴ lo cual supone que habría vivido en la primera parte del s. VII a. C.

Para determinar el tiempo exacto en el que desarrolló su labor poética, los trabajos filológicos han propuesto algunas soluciones. Los abundantes papiros hallados en la ciudad egipcia de Oxirrinco durante los dos últimos siglos han dado a conocer un número considerable de fragmentos correspondientes a la obra de este poeta,²⁵ en los cuales se mencionan personajes de la realeza espartana, como la hija de Eurícrates, rey de la casa de los Euripóntidas a mediados del s. VII a. C., y los

actividad coral. Por otra parte, en el tratado *Περὶ μουσικῆς* de Pseudo Plutarco (1134d), se afirma que Taletas de Gortina imitó las μέλη de Arquíloco.

²¹ *Sud.* s. v. Ἀλκμῶν (A 1289 Adler) (=158 P). Véase “Apéndice”, 4.

²² Heródoto presenta a Ardis como sucesor del rey Giges, y abuelo de Aliates. De acuerdo con el historiador, Ardis reinó durante 49 años sobre los lidios. Véase Hdt. 1, 15.

²³ Euseb., *Sync.*, 403, 14. Véase “Apéndice”, 1.

²⁴ *ibid.*, p. 98b, 14 Helm = p. 173, 12 Fotheringham. Véase “Apéndice”, 2.

²⁵ Fr. 5,2, col. II, 22ss. et 3+65 P (8o Calame).

descendientes de Leotíquidas I,²⁶ cuyo reino se remonta a finales del mismo siglo. Por este motivo, Claude Calame considera más probable que el desarrollo poético de Alcman haya ocurrido a finales del siglo VII a. C. Otro argumento consiste en que el poeta Arión, supuesto discípulo del laconio, tuvo su ἀκμή en el año 599 a. C., de acuerdo con la enciclopedia bizantina.²⁷ Por otra parte, el nombre de Polimnesto de Colofón, probablemente contemporáneo del poeta Sácadas de Argos²⁸ (vencedor de los Juegos Píticos en 582 a. C.), también fue referido por Alcman en uno de sus fragmentos.²⁹

Las dificultades para determinar su procedencia posiblemente son mayores que las de su datación; sin embargo, esto no se debe a la carencia de información, sino a las opiniones opuestas sobre su ciudad de origen, cuestión que parece haber sido tema de debate entre los escritores antiguos, como puede observarse en las fuentes papiráceas de Oxirrinco, las cuales denotan que la discusión puede incluso remontarse al propio Aristóteles.³⁰ Por una parte, la *Suda* afirma que fue un espartano laconio procedente de la zona de Mesoa;³¹ por otra parte, un epigrama de la *Antología Palatina*³², enunciado en voz del propio Alcman (por medio de una

²⁶ Ver Calame 1983, p. 434 ss. A propósito de la descendencia de Leotíquidas I, véase Ht., 8, 131.

²⁷ La enciclopedia *Suda* denomina a Arión como “μαθητὴν Ἀλκμᾶνος” (aprendiz de Alcman) y lo ubica en la Olimpiada λη’ (624 a. C. aprox.). Véase *Sud.* s. v. Ἀρίων (A 3886 Adler).

²⁸ Sobre la contemporaneidad existente entre Polimnesto de Colofón y Sácadas de Argos, así como sus aportaciones musicales, véase Ps. Plut., *Mus.*, 8, 1134A.

²⁹ Se trata del fragmento 145 P (225 Calame), citado por Pseudo-Plutarco (*Mus.*, 5, 1133A), en el cual se afirma que Alcman y Píndaro mencionan a Polimnesto en sus obras.

³⁰ Se trata de los fragmentos 13 (a y c) y 16 P (8 Calame). A este propósito, resultan de utilidad los fragmentos Oxy. 2506, fr. 1 col. II, (n), (e) (=10 (a) P) y P. Oxy. 2506, fr. 17 (=13 (d) P) en “Apéndice”, 5. Véase también Calame 1983, p. *Intr.* XV y Page, p. 1962, 33 ss.

³¹ *Sud.* s. v. Ἀλκμᾶν (A 1289 Adler) (=158 P). Véase “Apéndice”, 4.

³² A. P., 7, 19 =Leon. 57 P (= 159 Powell) (Fr. 16 P). Véase “Apéndice”, 7.

sphragis), sostiene que nació en Sardes, capital antigua de Lidia, y que llegó como poeta foráneo a Esparta, sitio en donde se estableció de manera definitiva y llevó a cabo sus composiciones. Esta postura es la más defendida por filólogos actuales como Claude Calame, cuya argumentación principalmente se sustenta en la afluencia de poetas que llegaron a Esparta durante esta época, procedentes de otras regiones del Mediterráneo, como es el caso de Terpandro de Lesbos, Taletas de Gortina, Polimnesto de Colofón y Jenódamo de Citera.³³ La presencia de éstos y de otros tantos autores extranjeros en territorio laconio durante los siglos VII y VI a. C. brinda mayor credibilidad a la procedencia lidia de Alcmán.

Aunado a la información sobre su tiempo y lugar de origen, los testimonios antiguos proporcionan otras afirmaciones que se han debatido entre los estudiosos. Por ejemplo, la *Suda* sostiene que existieron dos poetas con el nombre de Alcmán: uno, compositor de poemas eróticos, y otro, compositor lírico.³⁴ Sin embargo, los filólogos desestiman esta aseveración, pues afirman que el motivo de la confusión se debe a la ambigüedad sobre su lugar de origen.³⁵ Otro ejemplo aparece en los testimonios del filósofo Heráclides Póntico y de la enciclopedia bizantina, quienes aseguran que Alcmán fue esclavo antes de consagrarse a la poesía,³⁶ pero que obtuvo su libertad gracias a su ‘distinguida naturaleza’ (εὐφύης);³⁷ no obstante, Claude Calame niega esta posibilidad y considera que la afirmación de su esclavitud surge a

³³ Véase Calame 1983, p. *Intr.* XV e *infra*, pp. 23-24.

³⁴ *Sud.* s. v. Ἀλκμῶν (A 1289 Adler) (=158 P). Véase “Apéndice”, 4.

³⁵ A propósito de los dos poetas con el nombre de Alcmán, véase Calame 1983, p. *Intr.* XV.

³⁶ *Sud.* s. v. Ἀλκμῶν (A 1289 Adler) (=158 P) y Heraclid. *Pont. Pol.* 2 (FHG II, p. 197 Müller). Véase “Apéndice”, 4 y 12.

³⁷ Heraclid. *Pont., Pol.* 2 (FHG II, p. 197 Müller); véase “Apéndice”, 12.

partir del gusto por los elementos fantásticos en las biografías de la época.³⁸ Finalmente, autores como Aristóteles, Plutarco, Plinio y Antígono de Caristio sostienen que la muerte de Alcman fue causada por una ftirosis, es decir, una infección causada por piojos, motivo recurrente en las muertes de poetas y filósofos según las biografías.³⁹ Sobre esta afirmación no ha existido debate ni glosa alguna por parte de ningún comentarista.

Pese a que la obra de Alcman se conserva sólo de manera fragmentaria, prácticamente la totalidad de los testimonios antiguos coinciden en la información referente al número de sus obras. La enciclopedia bizantina le atribuye seis libros de cantos y una composición titulada *Κολυμβῶσαι*, de la que se hablará más adelante.⁴⁰ Es preciso señalar que se desconoce el número de poemas escritos por Alcman, así como el criterio utilizado por los filólogos alejandrinos para distribuirlos en seis tomos. Ante el desconocimiento de la longitud y contenido de la obra del poeta, todas las atribuciones realizadas por los escritores antiguos han sido sometidas al escrutinio filológico; por ejemplo, Leónidas de Tarento situó bajo autoría de Alcman la composición de himeneos,⁴¹ mientras que otros escritores, como Hesiquio, le atribuyeron una serie de cantos reunidos bajo el nombre de *Κλεψιάμβοι*;⁴² sin embargo, estas atribuciones ya han sido desacreditadas por los especialistas

³⁸ Calame 1983, p. *Intr.* XV.

³⁹ Arist., *HA*, 556b 28 ss. (II, p. 56 Louis); Antig. Car., *Mir.*, 88 (p. 23, 9 ss. Keller); Plin., *NH*, II, 39, 113 s. (II, p. 319, 7ss. IanMayhoff); Plut. *Sull.* 36, 5 (III. 2, p. 186, 4 ss. Ziegler). Véase “Apéndice”, 13 - 16. A Ferécides de Siro se le atribuye una muerte similar; véase Ael., *VH*, 4, 28, 1.

⁴⁰ Véase *infra*, pp. 15 y 34.

⁴¹ A. P. 7, 19 = Leon. 57 P (= 159 Powell). Véase “Apéndice”, 8.

⁴² Hsch. s. v. *Κλεψιάμβοι* (K2939 Latte) = Aristox. fr. 97, I Wehrli (= 161 P). Véase “Apéndice”, 33.

modernos,⁴³ quienes coinciden en que sólo se puede hablar con certeza de la autoría de Alcmán en la obra *Κολυμβῶσαι*, referida en la *Suda*, y traducible como *Buzas* o *Nadadoras*.⁴⁴ El contenido, extensión y forma de esta obra permanecen desconocidos en la actualidad; Claude Calame sostiene la hipótesis de que se trataba de un poema largo, con tema mítico y muy parecido a las composiciones de Estesícoro en cuanto a su forma. El filólogo John Davison propone además que el contenido relata la historia de Leda y de sus compañeras.⁴⁵ Sin embargo, no se ha podido determinar si alguno de los fragmentos conservados de Alcmán pertenece a esta obra y, por lo tanto, todo argumento permanece indemostrable hasta la fecha.

Ya que no se poseen argumentos para colocar bajo la autoría de Alcmán poemas de otra clasificación, se considera que la totalidad de su obra (a excepción de las *Κολυμβῶσαι*) consta de cantos corales denominados ‘partenios’.⁴⁶ Sobre este género, baste decir por ahora que se trataba de poemas consagrados a jóvenes doncellas (quizá pertenecientes a la nobleza espartana), y que se interpretaban por coros femeninos dentro de ceremonias rituales espartanas específicas. Algunos autores, como Apuleyo, sostienen que Alcmán fue un compositor de poemas eróticos.⁴⁷ La *Suda* reafirma esta información y lo considera el primero en escribir poemas de este tipo.⁴⁸ Claude Calame, por su parte, considera que tales testimonios

⁴³ Cf. Calame 1983, p. *Intr.* XXIII.

⁴⁴ *Sud.* s. v. Ἀλκμῶν (A 1289 Adler) (=158 P) en “Apéndice”, 4. También véase Ptolem. *Heph. Nov. hist. ap. Phot. Bibl.* 151a 7 ss. (III, p. 64 Henry) (= 158 P) en “Apéndice”, 34.

⁴⁵ Davison 1961, p. 35 ss.; cf. Adrados 1980, p. 134 (nota 4).

⁴⁶ Ps. Plut., *Mus.* (p. 118, 27 ss. Lasserre) = Aristox. fr. 82 Wehrli, en “Apéndice”, 31.

⁴⁷ Apul., *Apol.* 9 (IIp. 10, 11 ss. Helm). Véase “Apéndice”, 32.

⁴⁸ *Sud.* s. v. Ἀλκμῶν (A 1289 Adler) (=158 P) en “Apéndice”, 4.

probablemente se fundamentan en la preponderancia de elementos femeninos contenidos en los partenios del autor.⁴⁹

Ahora bien, aunque Plutarco asegura que los poetas arcaicos Píndaro, Simónides y Baquilides también formaron parte de los compositores de partenios,⁵⁰ únicamente se conservan en la actualidad los ejemplares de Alcman como testimonios de este género; a pesar de que algunos fragmentos de Píndaro poseen una clasificación dudosa y podrían enumerarse en estas composiciones,⁵¹ las obras alcmánicas constituyen la fuente principal para aproximarse al género y a los ritos de paso en los que se insertaba su ejecución en Esparta durante la época arcaica.

Sin embargo, las afirmaciones realizadas por los filólogos a propósito de los partenios difícilmente podrán corroborarse, debido a la falta de textos íntegros pertenecientes a este género. Si bien es cierto que autores como Ateneo, Plutarco, Apolonio Díscolo, Antígono de Caristio y Estrabón, entre otros, resguardaron algunos fragmentos de Alcman en sus escritos, existe un número muy pequeño de versos consecutivos, a causa de su presentación aislada y de las nulas referencias al número de poema al que originalmente pertenecen. Como consecuencia, existió durante mucho tiempo una laguna en los estudios sobre la poesía de este autor.

Por fortuna, los ya mencionados papiros de Oxirrinco, recopilados desde 1898, han ofrecido abundantes fragmentos atribuidos a Alcman y a comentaristas

⁴⁹ Calame 1983, p. *Intr.* XX.

⁵⁰ Ps. Plut., *Mus.*, (p. 118, 27 ss. Lasserre) = Aristox. fr. 82 Wehrli; véase "Apéndice", 31.

⁵¹ Se trata de los fragmentos 94 al 97, correspondientes a la edición de Snell (1949).

antiguos, a partir de los cuales se ha tenido acceso a nuevos textos del autor, así como a datos biográficos y contextuales. Entre los diversos hallazgos provenientes de esta fuente, se destaca el afamado partenio de Louvre, descubierto por el arqueólogo francés Auguste Mariette en el año de 1855 y publicado en 1863. Se considera la composición coral más antigua que se conserva en la actualidad y se ha convertido en objeto de estudio para numerosos filólogos desde su descubrimiento, tanto por su larga extensión (consta de 101 versos en buen estado),⁵² como por los datos que proporciona acerca de la estructura y contenido de los partenios. Sobre sus características y estructura se hablará posteriormente en este trabajo;⁵³ por ahora, basta saber que la mayoría de las certezas que existen a propósito de este género proceden primordialmente de esta fortuita fuente papirácea.

En lo que respecta a las cuestiones formales de su obra, la *Suda* sostiene que Alcman fue el primero en escribir poemas sin el uso de hexámetros;⁵⁴ esto se corrobora en numerosos pasajes con mayor complejidad métrica, propia de los poemas corales.⁵⁵ Sin embargo, también han sobrevivido algunos fragmentos del laconio bajo la estructura hexamétrica, los cuales se analizarán más adelante.⁵⁶

En lo que respecta al dialecto, gramáticos como Gregorio de Corinto y Apolonio Díscolo sostienen que Alcman utilizó el dorio para la composición de sus

⁵² Se considera que el partenio original constaba de 140 versos divididos en diez estrofas. Véase Cuartero 1972, p. 1 ss.

⁵³ Véase *infra* pp. 25 ss.

⁵⁴ *Sud.* s. v. Ἀλκμῶν (A 1289 Adler) (=158 P). Véase “Apéndice”, 4.

⁵⁵ La composición métrica del partenio de Louvre, según las observaciones de Cuartero (1972, p. 28), se distribuye en estructuras monostróficas, en las que abundan los troqueos, dáctilos y enoplios.

⁵⁶ Algunos hexámetros compuestos por Alcman se encuentran en los fragmentos 26 P (90 Calame); 43 P (111 Calame); 77 P (97 Calame); 80 P (102 Calame), entre otros. Véase *infra*, pp. 32 ss y 90.

obras;⁵⁷ Pausanias precisa esta afirmación al denominarlo dialecto laconio, una variante del dorio que puede encontrarse en los poemas de Píndaro y en las partes líricas de la tragedia.⁵⁸ Adrados afirma que la poesía de Alcman es la única literatura que se conoce en dialecto laconio puro;⁵⁹ sin embargo, de acuerdo con Calame, es frecuente encontrar eolismos y jonismos dentro de sus obras; por lo cual, cabe la posibilidad de que los poemas de Alcman se inscribieran en una lengua poética común que participara de diversas formas dialectales.⁶⁰

Al comentario, edición y traducción de la obra de Alcman se han dedicado numerosos filólogos de todo el mundo, entre los que destacan M. Bowra (1961), D. Page (1962), C. Calame (1983), D. Campbell (1989), M. Davies (1991) y M. West (1993). A todos ellos han de añadirse las investigaciones y comentarios de una pléyade de especialistas, como C. Pavese, G. O. Hutchinson, F. R. Adrados y F. Cuartero, entre otros. A pesar de ser tan fragmentarios y exiguos los poemas que se conservan, este poeta posee el mérito de fungir actualmente como la fuente principal a la que los filólogos acuden para acceder al conocimiento del mundo arcaico en el ámbito literario, religioso, social y lingüístico.

⁵⁷ Ap. *Dysc. Synt.* 3, 152 (II, p. 399, 6 ss. Schneider- Uhlig) y Greg. *Cor. De dial. dor.* 177 (p. 371 s. Schaefer). Véase “Apéndice”, 35 y 37.

⁵⁸ Paus. 3, 15, 2 s. (I, p. 237, 6 ss. Rocha Percira), en “Apéndice”, 17.

⁵⁹ Adrados 1980, p. 126.

⁶⁰ Sobre una lengua poética común, véase la exposición de Calame 1983, pp. *Intr.* XXIV ss.

2.2 Esparta: centro de convergencia de la poesía y de la música

Los inconvenientes para establecer una datación precisa del florecimiento de Alcman son equivalentes a las dificultades para definir el contexto histórico de la Esparta del siglo VII. Los aspectos militares, sociales y culturales que determinaron el entorno del poeta laconio fueron objeto de numerosas e importantes transformaciones, las cuales dieron por resultado la consolidación del régimen militar prevaeciente en Esparta durante los siglos posteriores.

2.2.1 Contexto sociopolítico y militar

Como señala Calame, la discusión principal entre los historiadores se centra en la entrada en vigor de la *Rhētra*, nombre del conjunto de reformas atribuidas al legislador Licurgo.⁶¹ El carácter mítico que cobró este personaje desde tiempos arcaicos y la diversidad de propuestas que ofrecen los autores griegos para su datación han obstaculizado a los estudiosos modernos el establecimiento de fechas exactas para estas reformas.⁶² Aunque en la actualidad se carece de información sólida, diversas tesis coinciden en que Licurgo y sus reformas deben situarse en la primera parte del siglo VII a.C., es decir, antes del florecimiento de Alcman.⁶³

⁶¹ Calame 1977 (Tomo II), p.22 ss.

⁶² Plutarco (*Lyc.*, 6) afirma que la procedencia y la época de Licurgo eran desconocidos desde la Antigüedad. Heródoto (I, 65) establece que su labor política se desarrolló durante el reinado de los espartanos Leonte y Hegesicles, en la primera parte del siglo VI a. C. Por su parte, Aristóteles hace partícipe a Licurgo de los primeros Juegos Olímpicos en 776 a. C. Véase Calame 1977 (Tomo II), p. 24.

⁶³ Especialistas como Huxley y Forrest consideran que la *Rhētra* es una consecuencia de la primera guerra mesenia, acontecida al inicio del siglo VII a. C. Toynbee la sitúa a mediados del siglo VII a. C., como resultado de la segunda guerra de Mesenia. Sin embargo, Finley la coloca a comienzos del siglo

Otro de los acontecimientos destacados en la Esparta del siglo VII a. C. se trata de la integración de la falange hoplítica en las tácticas militares lacedemonias. Esta estrategia militar, opuesta a la táctica del combate personal, se describe en algunos poemas de Tirteo, quien debió conocerla personalmente durante su participación en la segunda guerra mesenia, acaecida a mediados del mismo siglo.⁶⁴ El historiador Paul Cartledge considera que la derrota sufrida por Esparta en el año 669 a. C. supone la imposibilidad de situar la falange antes de este acontecimiento.⁶⁵ Calame concuerda en que las dificultades presentes durante la segunda guerra de Mesenia reflejan que esta técnica aún continuó desarrollándose durante los años posteriores. Por lo tanto, resulta probable que su perfeccionamiento y adaptación en el ejército espartano haya ocurrido durante la segunda parte del siglo VII a. C., tiempo que coincide con los inicios del quehacer poético de Alcmán.

La falange debió desenvolverse en un proceso paralelo a la reestructuración social, producto de las reformas atribuidas a Licurgo, ya que su ejecución habría requerido que los campesinos se integraran previamente al ejército.⁶⁶ Esto supone la concesión de la ciudadanía al campesinado y su participación activa como parte del δῆμος.⁶⁷ Dicha redistribución espartana, conformada por todos los ciudadanos-

VI a. C., tras un período de luchas sociales. Las dos primeras tesis colocarían las reformas sociales antes del florecimiento de Alcmán, mientras que la tercera las situaría después. Las referencias a estas posturas se resumen en Calame 1997 (Tomo II), p. 24.

⁶⁴ Se trata de los poemas 1 y 11 W. En sus versos se elogia al soldado que resiste los embates enemigos sin romper la formación en hileras, manteniendo su escudo junto al de sus compañeros y trabajando unitariamente en la infantería.

⁶⁵ Cartledge 2002, p. 37.

⁶⁶ Véase Calame 1977 (Tomo II), p. 25 ss.

⁶⁷ Como indica el mismo Calame (1977, Tomo II, p. 28), el δῆμος espartano debe entenderse como la unión de todos los miembros del ejército, entre los cuales se incluyen los campesinos-soldados, recién ingresados en las filas militares.

soldados, no había alcanzado los ideales de igualdad que se profesarían en los siglos posteriores.⁶⁸ La redistribución de κλήρος, tierras en favor de los campesinos incorporados al ejército durante la segunda guerra mesenia, revela que los grupos aristocráticos, existentes desde tiempo antes, conservaron algunos de sus privilegios durante los primeros años en los que se extendió la ciudadanía al campesinado, y que la repartición de tierras, necesaria para que los recién admitidos en el δῆμος pudieran adquirir su armamento y pagar los impuestos, se realizó inicialmente bajo desigualdades y preferencias.

Por lo tanto, como sostiene Calame, el surgimiento del δῆμος fue el resultado de un proceso de transformaciones sociales, así como una consecuencia necesaria de la reforma implementada puntualmente en Esparta.⁶⁹ Si bien se considera que las reformas militares ya habían entrado en vigor en los tiempos de Alcmán, en realidad estos estatutos alcanzarían su perfeccionamiento hasta finales del siglo VI a. C. con la llegada del sabio éforo Quilón, suceso que coincide con el fortalecimiento del ejército y del militarismo lacedemonio.⁷⁰ De esta manera, resulta patente que las composiciones del poeta laconio formaron parte de un ambiente aristocrático, bastante similar al que se mantuvo en el resto de las ciudades griegas durante la época arcaica.

⁶⁸ Todos los nuevos ciudadanos-soldados debían recibir un κλήρος, un lote de tierra agrícola que les permitiera acceder a una estabilidad económica mayor y adquirir el armamento necesario para formar parte del ejército. Véase Calame 1977 (Tomo II), p.30.

⁶⁹ Calame 1977 (Tomo II), p.29.

⁷⁰ La importancia que tuvo Quilón de Esparta, uno de los Siete Sabios, en la introducción del militarismo en su ciudad es descrita por Calame 1977 (Tomo II), p. 30.

2.2.2 Contexto artístico y musical

Ahora bien, en consonancia con los cambios políticos y militares, la vida cultural de la ciudad poseía en ese entonces una flexibilidad y riqueza que desaparecerían drásticamente en años posteriores: el siglo VII a. C. constituyó la época de mayor esplendor para la sociedad espartana, no sólo en lo concerniente a la creación musical, sino también en una amplia variedad de manifestaciones artísticas.

Por ejemplo, en la pintura y en la arquitectura, Claude Calame destaca que la producción lacedemonia se asemeja a la de otras ciudades griegas de la época.⁷¹ La población de Esparta no desarrolló estas técnicas sólo para su comunidad; por el contrario, se convirtió en una destacada exportadora de diversos objetos artísticos, como vasos, esculturas y trabajos en bronce, lo cual se manifiesta ampliamente en los hallazgos realizados a lo largo de toda la cuenca mediterránea.⁷²

En lo que respecta al ámbito agonístico, la ausencia de competidores espartanos en épocas posteriores difiere en mucho de su constante presencia en estos siglos, como constata el gran número de atletas lacedemonios vencedores en los Juegos Olímpicos de finales del s. VII a. C.⁷³ Esto sugiere que se disponía de una destacada escuela de atletismo en Esparta, según la costumbre y usanza de otras sociedades arcaicas. Sin embargo, pocos años después, a mediados del siglo VI a. C., sus exportaciones ya eran escasas y el arte comenzó a restringirse sólo al uso lacedemonio. Así mismo, la producción de artesanías locales, en armonía con la

⁷¹ Calame 1977 (Tomo II), p. 33.

⁷² *idem.*

⁷³ *idem*, p. 34.

reducción de victorias en las contiendas agonísticas, progresivamente disminuyó hasta desaparecer por completo, a causa del militarismo y la austeridad que exigía el nuevo régimen social.

En el mismo contexto del auge cultural se sitúa la producción musical espartana. Aunque en siglos posteriores se presencié una escasez de autores activos en Esparta, existen testimonios de una amplia afluencia de poetas que desarrollaron su actividad musical en territorio laconio a lo largo de los siglos VII y VI a.C. De acuerdo con Calame, durante la época arcaica los nombres de poetas famosos en Esparta fueron más numerosos que en cualquier otra ciudad griega. Entre ellos destacan los nombres de Terpandro de Lesbos, Taletas de Gortina, Jenódamo de Citera, Jenócrito de Locres, Polimnesto de Colofón y Sácadas de Argos, sin contar a Tirteo y Alcmán.⁷⁴ Como resulta claro en los textos, cada uno de estos autores provenía de diversas regiones de la Grecia Antigua, prueba fehaciente de la existencia de intercambios culturales de corte poético entre Esparta y las otras regiones del Mediterráneo.

Esta constante importación de poetas revela el interés de la sociedad espartana por enriquecer su vida cultural. Además, a la mayoría de ellos se les considera autores de numerosas innovaciones en el ámbito musical. Por ejemplo, a Terpandro de Lesbos se le atribuye una serie de novedades técnicas,⁷⁵ como la lira de

⁷⁴ Ps. Plut., *Mus.*, 9.

⁷⁵ Plutarco considera a Terpandro el fundador de la primera institución musical de Grecia.

siete cuerdas y la fijación del nomo citaródico;⁷⁶ Jenódamo de Citera es conocido como el inventor del hiporquema;⁷⁷ a Polimnesto de Colofón se le atribuye la reforma del nomo ortio;⁷⁸ y a Sácadas de Argos, la invención del nomo pítico.⁷⁹

Cabe destacar que cada una de las innovaciones introducidas por estos autores durante su labor en Esparta se realizó en el contexto de los festivales laconios más importantes, como las Carneas,⁸⁰ las Jacintias⁸¹ y las Gimnopedias,⁸² los cuales esencialmente tenían la función de consagrar la entrada de nuevos iniciados en la vida adulta y en su respectiva función social, determinada por los miembros de la comunidad. Estos festivales no sólo están vinculados con la cultura espartana, sino también con los deberes cívicos y religiosos del ciudadano, de modo que los ámbitos poético, político y religioso se encontraban estrechamente relacionados.

El desarrollo de la actividad musical de Alcmán se llevó a cabo en medio de este intercambio cultural y del florecimiento de las artes espartanas, así como del proceso de transformación político y social.

⁷⁶ El término *nomos* (νόμος) debe entenderse como una forma o ley de composición instrumental que no permitía cambios, principalmente usado en los himnos. Véase Ps. Plut., *Mus.*, 3 (c).

⁷⁷ Ps. Plut., *Mus.*, 9. El hiporquema es una composición diseñada para ser interpretada con mímica, danza y música. Véase Luc., *Salt.*, 16, 6.

⁷⁸ *idem*. También se le atribuye la composición de nómos aulódicos.

⁷⁹ Ps. Plut., *Mus.*, 8.

⁸⁰ Se trata de fiestas celebradas en honor de un dios de la fertilidad, llamado Carneio. Fueron después asimiladas por el culto a Apolo. En ellas se realizaba un banquete y una carrera de persecución. De acuerdo con Ateneo (XIV 37, 23-28, 635e-f), Terpandro venció a Arión en el primer festival de las Carneas, en la Olimpiada XXVI (673 a. C. aprox.).

⁸¹ Eran festividades religiosas espartanas, celebradas durante tres días en honor de Jacinto, quien fue amado de Apolo y asesinado accidentalmente por él mismo al lanzar su disco. Según Jenofonte (*Hel.*, IV, 5, 11), estas celebraciones tenían una gran relevancia para el pueblo espartano. Durante las fiestas participaban ancianos, jóvenes y mujeres con diversas actividades culturales. Ateneo también proporciona información a este respecto en III, 138 F.

⁸² De acuerdo con Pausanias (III 11, 8), las Gimnopedias eran las fiestas más importantes de los lacedemonios dedicadas a Apolo. En ellas, los jóvenes realizaban bailes en honor del dios, totalmente desnudos. Taletas está relacionado con la fundación de las Gimnopedias en 668 a. C.

2.3 El género y contexto poético de las obras de Alcmán

Definir el género en el que se inscribe la poesía del poeta laconio ha sido una labor complicada entre los estudiosos modernos, ya que, como señala Claude Calame, no existen testimonios arcaicos, o incluso clásicos, en los que se mencione el término “partenio” para indicar un tipo específico de composición lírica.⁸³ Esto haría suponer que, en el contexto del poeta laconio, no existió un nombre para designar la forma específica de sus obras.⁸⁴ Por este motivo, a pesar de que en la actualidad se cuenta con numerosos trabajos filológicos, los cuales buscan aproximarse a los contextos de los partenios de Alcmán,⁸⁵ la verdadera naturaleza de su composición continúa siendo en gran parte debatible o desconocida.

Una aproximación sugerente y productiva consiste en la relación de estas obras con géneros literarios coetáneos y similares. Como se ha mencionado, Alcmán figura en el grupo de los Nueve Líricos,⁸⁶ todos pertenecientes al período arcaico de la historia de Grecia; este canon alejandrino, a su vez, suele dividirse en dos secciones: autores que escribieron lírica monódica, como es el caso de Safo, Alceo y Anacreonte, y autores que desarrollaron lírica coral, lista a la que pertenecen los

⁸³ Calame 1977 (Tomo I), p. 18 ss.; (Tomo II), p. 147 ss. La primera aparición de “partenio” con el sentido de género poético se encuentra en las *Aves* (917 ss.) de Aristófanes.

⁸⁴ Autores como Suárez de la Torre (2002, p. 34) consideran que la poesía lírica arcaica puede calificarse como pragmática y funcional; en este sentido, podría haber tantos géneros como necesidades prácticas.

⁸⁵ Entre los filólogos más destacados se encuentra Claude Calame, quien recopiló, seleccionó e interpretó en sus dos tomos de *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* (1977) todas las investigaciones realizadas hasta el momento acerca de este género, y clarificó diversas cuestiones sobre los contextos, modos y composición de los partenios para el resto de los investigadores. A pesar de la contundencia de esta monumental obra, continúan surgiendo constantemente diversos estudios, cuyos contenidos demuestran que aún restan muchas cosas por conocer sobre la obra de Alcmán.

⁸⁶ Véase “Apéndice”, 18 - 23.

poetas Estesícoro, Íbico, Simónides, Píndaro, Baquílides y Alcmán.⁸⁷ Las diferencias fundamentales que los especialistas han establecido entre ambos grupos⁸⁸ consisten, por una parte, en que la poesía coral presenta más estrofas y metros más complejos que la monodia y, por otra, en que la ejecución de la poesía coral se presenta en grandes fiestas públicas, mientras que la monódica se expone en círculos más cerrados y, por lo tanto, poseería un contenido más personal.⁸⁹

Además de este grupo de poetas, en la actualidad se cuenta con un número considerable de autores elegiacos y yambógrafos, como Arquíloco, Calino, Tirteo, Mimnermo, Solón, Hiponacte, Semónides, Teognis y Focílides. Debido a la carencia de un término que abarque toda la poesía no hexamétrica, estas composiciones, en conjunto con la de los nueve poetas canónicos, suelen agruparse bajo el título de “lírica griega”, nombre derivado de la tradicional división de los géneros clásicos realizada por Goethe, que comprende toda la poesía que no pertenece al género épico (ni dramático).⁹⁰

Sin embargo, dentro de esta clasificación, deben distinguirse tres elementos según sus formas métricas y modos de representación: el yambo, la elegía, y el “melos” (μέλος). Esta palabra, de acuerdo con Suárez de la Torre, es la más usual

⁸⁷ Adrados (1980, p. 121) señala que sólo dos poetas líricos corales del s. VII a.C. llegaron a la biblioteca de Alejandría: Alcmán y Estesícoro. Del s. VI a. C. únicamente se atestigua a Íbico, mientras que del s. V a. C. sobrevivieron Simónides, Baquílides y Píndaro.

⁸⁸ Como señala Suárez de la Torre (2002, pp. 29-31), la distinción entre monodia y corodia como no procede de la Antigüedad. Malcolm Davies (1988) consideró erróneos los criterios de Bowra (1936) para realizar esta distinción.

⁸⁹ De acuerdo con el mismo Suárez de la Torre (2002, p. 31), debe entenderse que el coro, representante de la comunidad, se identifica con la persona y personalidad del poeta, la voz que ensalza a esta misma comunidad.

⁹⁰ Como resume Calame (1998), el estudioso W. Schadewaldt (1989, pp. 9-17) reconoce en épica, lírica y drama, las “tres formas auténticas y naturales de la poesía”, canonizadas por J. W. Goethe en 1819.

para designar la poesía destinada al canto.⁹¹ Cabe mencionar que un poeta, aunque actualmente fuera considerado como autor mélico, podía incursionar en otros géneros poéticos; por ejemplo, a Estesícoro de Himera se le atribuye la composición tanto de monodia como de obras yámbicas.⁹² Calame considera que la diferencia principal entre la poesía de corte épico y la mélica radica en su ejecución: mientras que la primera se reduce a la recitación de una historia mítica, la segunda se califica de “performativa”, se ejecuta por medio del canto y, como señala Bruno Gentili, podía integrar referencias precisas al *hic et nunc* de la composición.⁹³ Por ejemplo, en el partenio de Louvre, las coristas indican, al espectador o al mismo coro, hacia dónde debe dirigir la atención durante la ejecución del canto.⁹⁴

Esto no significa que los líricos corales desdeñaran la narración mitológica; como señala Adrados, en realidad ellos se inspiraron en el mito, principalmente reunido en el ciclo homérico y en la lírica popular, puesto que este tipo de poesía recurre a la narración de episodios legendarios como una referencia indispensable sobre los acontecimientos contemporáneos. Un ejemplo se presenta en la división estructural de los partenios alcmánicos; de acuerdo con Carlo del Grande, estas composiciones constan de dos partes: una mítico-narrativa y otra laudatoria, que funge como elogio a la totalidad del coro o a la persona que protagoniza el canto durante la ejecución.⁹⁵ En el partenio de Louvre, la primera sección revela el

⁹¹ Suárez de la Torre 2002, p. 24.

⁹² *idem*. Por sus composiciones, también a Íbico frecuentemente se le considera parte de ambos grupos.

⁹³ Bruno Gentili (1996, p. 23 ss.). Véase también Suárez de la Torre 2002, p. 26.

⁹⁴ Fr. 1 P (3 Calame), v. 50: “ἢ οὐχ ὀρῆις;”.

⁹⁵ Del Grande 1973, p. 79.

contenido mítico, relacionado con los Hipocoóntidas. En la segunda, las coristas fungen como protagonistas del canto encomiástico.⁹⁶ Por su parte, Adrados distingue tres secciones en su composición: proemio, centro y epílogo.⁹⁷

Otra diferencia entre las composiciones épicas y mélicas podría residir en los rasgos de oralidad establecidos por Bruno Gentili:⁹⁸ mientras que la épica arcaica cuenta con los tres rasgos de oralidad (composición, ejecución y transmisión), Suárez de la Torre propone que la poesía mélica coral contó con oralidad de ejecución, y posiblemente de transmisión, mas no con la de composición, de modo que esta poesía originalmente se habría fijado en un soporte escrito.⁹⁹

Ahora bien, son tres las principales características que distinguen de otros géneros a la poesía mélica, ya sea monódica o coral, y que, por lo tanto, se encuentran presentes en las composiciones de Alcman.¹⁰⁰ En primer lugar, exigían invariablemente la presencia de un coro para su ejecución. Este ensamble, de acuerdo con los requerimientos de cada ocasión, se constituía de grupos diversos (ancianos, jóvenes, jovencitas, niños, etc.), y cumplía labores como repetir estribillos, cantar, gritar, danzar, etc.¹⁰¹ En lo que refiere a la poesía de Alcman, los filólogos

⁹⁶ Al respecto, Calame 1983, pp. 311 ss.

⁹⁷ Adrados 1980, p. 137.

⁹⁸ Gentili 1996, pp. 23 ss.

⁹⁹ Suárez de la Torre 2002: “Un planteamiento muy razonable es el de Rossi (1992). Señala que la lírica se caracteriza por (a) Escritura en la composición y (b) Oralidad en la ejecución. Como comprobación objetiva del influjo de la escritura en la nueva forma de componer, propone considerar rasgos tales como la artificiosidad del texto verbal (y métrico), el orden de palabras (el hipérbaton se da en doble proporción a Homero), la separación de palabras sintácticamente ligadas, etc.” (p. 27).

¹⁰⁰ Sobre otras características de la poesía mélica, véase Adrados 1980, pp. 12 ss.

¹⁰¹ De acuerdo con Adrados (1980, p. 18), la monodia permaneció ligada a fiestas locales y particulares (círculos de Safo y Alceo), mientras que la lírica coral, como la de Terpandro, tenía “un alcance internacional”.

coinciden en que solía ser ejecutada por coros de jóvenes doncellas, solteras, y probablemente pertenecientes a la nobleza espartana.¹⁰²

En segundo lugar, todas estas composiciones se originaron con el fin de incorporarse a un rito. La poesía mélica (y especialmente la coral) suele relacionarse con ceremonias de tipo anual y con los grandes festivos de la ciudad; es por ello que regiones como Esparta mostraban un amplio interés en hacer traer poetas especializados desde tierras extranjeras con el fin de popularizar sus fiestas y santuarios.¹⁰³ De acuerdo con Carlo del Grande, es probable que la representación de los partenios de Alcman se haya realizado mientras las coristas se dirigían en procesión hacia un templo para presentar una ofrenda a la divinidad.¹⁰⁴

Aunque la ceremonia específica en la que se insertaban estas ejecuciones aún constituye un tema de debate entre los filólogos,¹⁰⁵ existe el consenso de que formaban parte de un ritual de paso relacionado con la preparación femenina para la vida matrimonial.¹⁰⁶ La finalidad de este tipo de rituales consiste primordialmente en auxiliar a los individuos de una comunidad durante su paso de un estatus a otro, el cual está relacionado con sucesos relevantes en la vida de una persona, como el

De acuerdo con las consideraciones de Adrados, la poesía coral se desarrolló y perfeccionó a partir de la monodia, la cual también se ejecutaba con la intervención de un coro que, con el paso del tiempo, se perfeccionó y cobró importancia dentro de las representaciones de los cantos.

¹⁰²Numerosos especialistas consideran que las protagonistas de los partenios de Alcman forman parte de la realeza espartana. Véase Calame 1977 (Tomo II), pp. 46 ss. y 137 ss.

¹⁰³ Adrados 1980, pp. 18 ss.

¹⁰⁴ Del Grande 1973, p. 79.

¹⁰⁵ Claude Calame (1977, Tomo II, p. 137) sostiene que, al menos los partenios correspondientes a los fragmentos 1 y 3 P debieron introducirse en el festival espartano de las Jacintias, específicamente en un ritual dedicado a Helena Platanista.

¹⁰⁶ Más información sobre los rituales específicos en los que se insertaban estos cantos, véase Calame (1983), Tomo I, p. 251 ss.

inicio de la pubertad, el matrimonio, un cambio de rango, etc.¹⁰⁷ En el caso de la poesía de Alcman, se ha pensado que las protagonistas de cada partenio, cuya identidad aparece en el canto, eran las encargadas de presidir la ceremonia, dirigir la plegaria al dios y experimentar la transformación ofrecida por el rito.

El tercer punto consiste en que las representaciones de este tipo de poesía solían realizarse con acompañamiento de música, de danza o de alguna exhibición de los hechos descritos en el poema. Aunque las composiciones épicas, especialmente las homéricas, están relacionadas con el acompañamiento de ciertos instrumentos musicales, como la cítara, su modo de ejecución era principalmente recitativo; la poesía mélica, por el contrario, contaba con intervenciones del coro, encargado de cantar y de danzar.

Cabe señalar que el contenido, la poesía, la música y la danza formaban parte de un espectáculo artístico más complejo que conjuntaba elementos de corte diverso, como competencias agonísticas o la representación de aquello que se cantaba.¹⁰⁸ En este sentido, los especialistas han considerado que hay evidencia en los partenios de Alcman de que las doncellas de su coro no sólo bailaban y cantaban, sino de que incluso podrían realizar otro tipo de actividades durante su ejecución,

¹⁰⁷ El antropólogo Arnold van Gennep (1909) fue el primero en utilizar el concepto de ‘ritos de paso’; los define como “ceremonies whose essential purpose is to enable the individual to pass from one defined position to another”. Por su parte, James C. Livingston (1998) distingue tres patrones comunes en los ritos de paso, que consisten en las siguientes distinciones: actos de separación, de transición y reincorporación en la comunidad.

¹⁰⁸ Más información sobre los rituales específicos en los que se insertaban estos cantos, véase Calame 1983 (Tomo I), pp. 251 ss.

como carreras de atletismo y ofrendas rituales.¹⁰⁹ Ahora bien, las consideraciones enunciadas hasta este punto podrían ponerse en duda al aplicarse a otros fragmentos que, a pesar de pertenecer al mismo Alcmán, obedecen a esquemas métricos diferentes, específicamente al hexámetro dactílico, como se verá a continuación.

¹⁰⁹ Los filólogos han observado la descripción de diversas actividades físicas en el partenio de Louvre; por ejemplo, la ofrenda realizada a una diosa (58-60) y la competencia, probablemente atlética, entre las dos jóvenes protagonistas del canto (61-64) Véase Calame 1983, pp. 311 ss.

3. El fragmento 26 P/D (90 Calame) de Alcmán

A pesar de que la *Suda* define a Alcmán como el primer poeta que utilizó esquemas métricos diferentes al hexámetro,¹¹⁰ han sobrevivido algunos pasajes de su autoría que presentan esta estructura épica. La investigadora Vasiliki Kousoulini distingue al menos seis fragmentos (compuestos por uno o dos versos cada uno) que forman parte de esta clasificación.¹¹¹ La insuficiencia de datos sobre su contexto, así como la carencia de referencias sobre su ubicación en los poemas alcmánicos dificultan la tarea de conocer la verdadera función de estos pasajes. Aunque cualquier autor arcaico podía realizar composiciones de diversos géneros poéticos, la información de los testimonios antiguos no proporciona referencias de que Alcmán haya compuesto poemas fuera de los parámetros métricos y, por lo tanto, no existe sustento para demostrar que estos versos pertenezcan a un poema épico.

Con el fin de explicar la presencia de hexámetros en la obra del poeta laconio, los filólogos han conjeturado que éstos formaban parte de las ejecuciones corales, específicamente de los partenios, y que se situaban en el preludeo del poema.¹¹² Sin embargo, los fragmentos de partenios que han sobrevivido, si bien abundan en pies dactílicos, no presentan hexámetros perfectos en su composición, como los que han sido hallados de forma aislada.

¹¹⁰ Sud. s. v. Ἀλκμάν (A 1289 Adler) (=158 P) Véase “Apéndice”, 4.

¹¹¹ Kousoulini, 2013.

¹¹² Usó también el tetrametro dactílico, conocido como “alcmánico”. Véase Calame 1983, p. 223 y Kousoulini 2013, p. 433.

Ahora bien, si encontrar un verso con este esquema métrico ha causado controversia entre los filólogos, suscita mayor desconcierto la composición del fragmento 26 P/D (90 Calame):

οὐ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται ἄβαλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται
νηλέες ἦτορ ἔχων, ἀλιπόρφυρος ἰαρός ὄρνις.¹¹³

Estos cuatro hexámetros holodactílicos, citados por Antígono de Caristo (historiador y escultor del siglo III a. C.) en su obra *Mirabilia*, han sido objeto de variadas interpretaciones por parte de los estudiosos: En lo concerniente a su clasificación, los filólogos H. Smith y G. Huxley han integrado este pasaje en el grupo de los partenios, más específicamente en el inicio de uno de ellos.¹¹⁴ A su vez, Bowra, seguido por Campbell, Gerber y Adrados, propone que este fragmento formó parte de un proemio citaródico, es decir, de un prelude independiente de la composición principal, el cual se interpretó a manera de *solo* antes de iniciar el partenio.¹¹⁵

En cuanto a los aspectos performativos, el mismo Bowra sostiene que durante su ejecución las coristas probablemente se encontraban disfrazadas de alciones (ἀλκυόνεσσι), mientras que Huxley afirma que estos versos debieron formar parte de

¹¹³ “Jovencitas de dulces palabras y de sagrada voz, ya no pueden sostenerme mis miembros. ¡Ay, ojalá fuera un cérilo que volara al ras de las olas junto a los alciones con corazón implacable, ave sagrada y purpúrea como el mar!”. A lo largo del presente trabajo se presentan traducciones propias.

¹¹⁴ H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, 1906, p. 190; G. Huxley, “Studies in Early Greek Poetry”, 1964, pp. 27–28 (referencias tomadas de Calame 1983).

¹¹⁵ Gerber 1970, pp. 98–99; Bowra 1961, pp. 23–24 (referencias tomadas de Calame 1983).

la obra perdida *Κολυμβῶσαι*,¹¹⁶ y que las jovencitas realmente se sumergieron en el agua para realizar su representación (ἐπὶ κύματος ἄνθος).¹¹⁷

En cuanto al contenido que alberga este fragmento, Claude Calame, Del Grande, Gentili y Marzullo¹¹⁸ consideran que Alcman (o el corega encargado de interpretar el fragmento)¹¹⁹ expresó en estos versos su nostalgia por la juventud perdida, reflejada en la mención del martín pescador conducido por las hembras.¹²⁰ Otros filólogos, como Giangrande, aseguran que el deseo del poeta de rodearse de alciones señala la añoranza de su sexualidad, consumida por la vejez.¹²¹

A pesar de esta multiplicidad de estudios, existe un consenso general por parte de los estudiosos, según el cual la apóstrofe realizada en el primer verso del fragmento (παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι) está dirigida al coro de jovencitas para las que Alcman escribió esta obra. Se considera que el poeta, impedido por su edad, dirige esta exclamación a sus jóvenes coristas, para que ejecuten su canto mientras él las observa sin participar en la ceremonia.¹²² Malcolm Davies, aunque concuerda con esta propuesta, sostiene también que el poeta en realidad podría dirigir estas palabras a una divinidad y que, si este fragmento se situó originalmente

¹¹⁶ A pesar de que se desconoce el contenido que albergaba este título, algunos filólogos proponen algunas teorías, entre ellas, la de Calame 1983, p. *Intr.* XXIV. Véase *supra*, p. 14.

¹¹⁷ Huxley 1974, p. 26 ss. (Referencia tomada de Calame 1983)

¹¹⁸ Véase Calame 1983, pp. 472 ss.

¹¹⁹ Aunque se ha asumido que la voz narradora del fragmento corresponde al propio Alcman, el pronombre μ' también podría hacer referencia a un corega, o a un maestro de coro. Véase Calame 1983, pp. 472 ss.

¹²⁰ Sobre cada una de las interpretaciones de los filólogos a este respecto, véase Calame, 1983, p. 472.

¹²¹ Giangrande 1971, p. 100 ss. (Referencia tomada de Calame 1983)

¹²² Calame 1983, pp. 472 ss.

al inicio de un poema, entonces resulta probable que se trate en realidad de una invocación a las musas.¹²³

Sin embargo, contrario a la opinión de la mayoría de los filólogos, la elección léxica que el autor realizó en este verso revela que las jóvenes (παρσενικαί) a las que dirige sus palabras no tienen una naturaleza ordinaria, sino que se trata de alguna figura sacralizada o, incluso, de una divinidad (ἰαρόφωνοι) poseedora de un gran talento musical (μελιγάρυες). Ahora bien, el hecho de que el poeta laconio evitara colocar el nombre de las musas justo en este fragmento,¹²⁴ así como la elección léxica que remite a las aves marinas en los versos siguientes (κηρύλος y ἄλκυόνεσσι) permiten suponer que Alcmán no se refería a sus coristas o a las hijas de Zeus, sino que en realidad dirigió sus versos a las sirenas, divinidades marinas con elevadas habilidades musicales, lo cual constituye la propuesta central de este trabajo. En las siguientes páginas se expondrá que la apóstrofe del primer verso constituye una invocación del poeta a estas diosas.

¹²³ Davies 1991, vol. 1.

¹²⁴ A lo largo de su obra, Alcmán se dirige a las musas llamándolas siempre por su nombre, como se constata en nueve de sus fragmentos (véase 14(a), 27, 28, 8, 46 P), de modo que no habría motivos para que el poeta evitara nombrarlas en estos versos.

4. Sirenas

4.1 Sirenas en la obra de Alcmán

La conjetura de que Alcmán realizó una invocación a las sirenas en el fragmento 26 P/D (90 Calame) es factible, especialmente porque estas diosas formaron parte del imaginario mítico del poeta; por este motivo, recurrentemente se presentan alusiones a estas divinidades a lo largo de diversos fragmentos de Alcmán. Una de sus apariciones se localiza en el verso 96 del conocido partenio de Louvre, que constituye la obra más conocida y comentada del poeta laconio.¹²⁵

ἀ δὲ τᾶν Σηρηγν[ίδων]
ἄοιδότερα μ[ὲν οὐχί,
σῖαι γάρ, ἀντ[ὶ δ' ἔνδεκα
παίδων δεκ[ὰς ἄδ' ἀείδ]ει.¹²⁶

El poeta, además de exponer que en su visión existen once sirenas,¹²⁷ también revela dos de sus características: en primer lugar, a través del término ἄοιδότερα, adjetivo comparativo derivado del verbo ᾄδω, sostiene que las diosas poseen una habilidad más desarrollada para la expresión musical que Hagesícora,¹²⁸ una de las protagonistas del partenio; en segundo lugar, al enfatizar el sustantivo σῖαι (cuya forma ática es θεαί), advierte que estas mujeres aladas detentan el rango de diosas.

¹²⁵ Al respecto, Calame 1983, pp. 311 ss. Véase *supra*, p. 17.

¹²⁶ Fr. 1 P (3 Calame), 96-99: “Pues [Hagesícora] no es mejor cantora que las sirenas, ya que ellas son diosas y, en lugar de once, canta esta decena de muchachas”.

¹²⁷ Sobre el número de las sirenas, véase *infra*, p. 43.

¹²⁸ Los filólogos en general consideran que la corega es Hagesícora, mientras que Agido forma parte de la realeza espartana y probablemente en ella se centre la celebración del rito. Véase Calame 1977, Tomo I y II.

Esta alusión a las sirenas ha generado diversas conjeturas entre los comentaristas del partenio: C. Calame¹²⁹ y F. J. Cuartero,¹³⁰ además de otros, han secundado la interpretación de West,¹³¹ quien afirma que las diosas marinas en realidad constituyen una alusión a las musas y que en el verso 98 se habría cometido un error de interpretación (o de transcripción) al escribir ἔνδεκα en lugar de ἔννεα.¹³² El mismo Calame, observando el infijo -ιδ de la palabra Σηρην[ίδων], el cual suele usarse para establecer relaciones de parentesco, niega que haga referencia a las hijas de las sirenas y asegura que se trata de las mismas diosas marinas.¹³³ Por su parte, el filólogo británico Ewen Bowie, basándose en las semejanzas que guardan con las Harpías en su aspecto (ambas tienen una forma híbrida de mujer-ave),¹³⁴ afirma que las sirenas son representadas en los mitos locales como responsables de raptar a las παρθένοι poco antes de casarse, y que el éxito del ritual en el que se inserta la ejecución de este partenio consiste en disminuir o evitar por completo el peligro que las diosas representan para las jóvenes.¹³⁵

No obstante, resulta poco probable que las sirenas funjan en la mitología de Alcman el rol de enemigas que luchan contra las coristas, ya que las cualidades que el poeta laconio destaca en este fragmento sólo indican connotaciones positivas

¹²⁹ Calame 1977 (Tomo II), p. 79 y ss.

¹³⁰ Cuartero 1972, p. 70 ss.

¹³¹ West 1967, p. 11 ss. Más información al respecto en Calame 1983, p. 347.

¹³² Más información al respecto en Calame (1983), p. 347.

¹³³ Como señala Calame 1977, pp. 79-80, el infijo -ιδ se aplica para designar grupos femeninos, especialmente mitológicos, unidos por un origen común. Sin embargo, no existe algún testimonio que establezca una descendencia a las sirenas.

¹³⁴ Bowie 2011, p. 54; en su estudio alude a vasos rescatados en una región de Esparta que formó parte del culto a Ártemis-Ortia; en ellos se observan mujeres aladas identificadas con harpías y sirenas.

¹³⁵ *idem*, p. 63.

respecto a su naturaleza y a su canto (ἄοιδότερα, σιαῖ). Por el contrario, la interpretación de West posiblemente sea más acertada,¹³⁶ ya que Alcmán explícitamente asimiló a las musas con las sirenas en otro pasaje de su obra. Esta afirmación conduce al fragmento 30 P (86 Calame), en el cual el poeta nuevamente alude a las diosas marinas:

ἄ Μῶσα κέκλαγ' ἄ λίγη Σηρήν.¹³⁷

En este verso, conservado gracias a la cita del orador Elio Arístides¹³⁸ (s. II d. C.), el autor vincula la actividad de la musa con la de una sirena. La relación entre ambas figuras mitológicas se manifiesta en autores de distintas épocas, como Sófocles¹³⁹ y Plutarco,¹⁴⁰ lo cual demuestra que, desde la perspectiva de los escritores griegos, existía una cercanía de cualidades entre ambos grupos de diosas.

Filólogos como Janni¹⁴¹ han demostrado que la elección del verbo κλάζω, utilizado generalmente para designar el sonido estridente de aves como el estornino, el águila y la grulla,¹⁴² cuando se emplea para designar la voz humana suele relacionarse con la labor profética, del mismo modo que sucede en las obras de

¹³⁶ Incluso si esta interpretación resulta correcta, la asimilación entre las sirenas y las musas sólo puede encontrarse en un nivel poético y no en el plano antropológico o religioso; Alcmán concuerda con la mitología común en cuanto al origen de las musas, ya que considera que son hijas de Zeus en el fragmento 27 P (84 Calame), por lo cual, sería innecesaria la corrección ἔννεα propuesta por West.

¹³⁷ 30 P (86 Calame): “La musa grita como una sonora sirena”.

¹³⁸ Aristeid., *Or.*, XXVIII, 51, II, 158.

¹³⁹ Soph., Fr. 852**, 3: “μοῦσα καὶ σειρήν μία”.

¹⁴⁰ Plut., *Mor.*, 518c (*De Curiositate*): “αὕτη τοῖς πολυπράγμοσι **μοῦσα καὶ σειρήν μία**”.

¹⁴¹ Janni 1962, pp. 180-185. (Referencia tomada de Calame 1983).

¹⁴² Hom., *Il.*, 17, 756; *Il.* 12, 207; Hes., *Op.*, 449.

Píndaro¹⁴³ y Esquilo.¹⁴⁴ Con estos argumentos, Calame sostiene que el verbo κλάζω podría designar en este fragmento el grito de inspiración que la musa profiere para impulsar al poeta hacia la composición del canto y hacia su ejecución¹⁴⁵ y que, para Alcmán, resulta parecido al clamor de una sirena.

Por otra parte, el adjetivo λίγηα, cuyo correspondiente ático es λιγεία (“claro” o “agudo”), no sólo se utiliza para designar a las sirenas en la obra de Alcmán, sino también en autores épicos como Hesíodo¹⁴⁶ y Apolonio de Rodas.¹⁴⁷ Además, Homero lo usa principalmente para describir algunos instrumentos musicales, como la forminge.¹⁴⁸ Los poetas arcaicos Píndaro¹⁴⁹ y Estesícoro,¹⁵⁰ al igual que algunos *Himnos homéricos*,¹⁵¹ atribuyeron este mismo calificativo a las musas. De igual modo, es significativo que algunos escritores, como Licofrón,¹⁵² evocaran con el nombre de Λίγεια a una de las sirenas, apelativo que hace alusión a la sonoridad y a la claridad de la voz.

Como se ha reiterado, Alcmán no fue el único escritor de partenios que mencionó a las sirenas en sus obras; aunque existen escasos fragmentos de Píndaro

¹⁴³ Pin., Fr. 52i (A), 10 SM.

¹⁴⁴ Aesch., Ag., 156, 174 y 201.

¹⁴⁵ Calame 1983, p. 467.

¹⁴⁶ Hes., Fr., 150, 33: “Σειρήνων τε λίγ[ε]ι[α] [ῶπ]α”

¹⁴⁷ A. R., IV, 892: “ἔνθα λίγεια Σειρήνες σίνοντ' Ἀχελωίδες ἠδείησι”.

¹⁴⁸ En la obra de Homero se localizan nueve apariciones de este adjetivo junto al sustantivo φόρμιγξ: *Il.*, 9, 186; 18, 569; *Od.*, 8, 67; 8, 105; 8, 254; 8, 261; 8, 537; 22, 332; 23, 133. Calímaco (*Hymn.* 3, 242) y Apolonio (I, 577) también califican con este adjetivo la siringe, otro instrumento musical.

¹⁴⁹ Pi., Fr., 52, 32: “λίγεια μὲν Μοῖσ' ἄφα[.]”.

¹⁵⁰ Stesich., Fr. 101, 1: “ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον ἀοιδᾶς †ἐρατῶν ὕμνουσ†”.

¹⁵¹ *H. matr.*, 2; *h. Di.*, 1; *h. Vol.*, 1; *h. Ap.*, 3. También califica a las musas en Hom., *Od.*, XIV, 62.

¹⁵² Lyc., 726: “Λίγεια δ' εἰς Τέριναν ἐκναυσθλώσεται [...]”.

que pueden clasificarse dentro de este género, resulta especialmente significativo que uno de ellos (fr. 94b, 13) contenga también una alusión a estas diosas:

ὕμνήσω στεφάνοισι θάλ-
λοισα παρθένιον κάρρα,
σειρηνα δὲ κόμπον
αὐλίσκων ὑπὸ λωτίνων
μιμήσομ' ἀοιδαῖς.¹⁵³

En este fragmento, la protagonista de la obra expresa su determinación de cantar (ὕμνήσω) imitando la voz emitida por las sirenas (μιμήσομ') a lo largo de la ejecución de la obra. Además de mencionar numerosos elementos concernientes al ámbito de la música (ὕμνήσω, κόμπον, αὐλίσκων, ἀοιδαῖς), con el fin de enfatizar sus propias habilidades y las de las diosas, se destaca el hecho de que su voz, desde el punto de vista del autor, es digna de ser imitada (μιμήσομ'). Como queda constatado, la destreza musical de las diosas constituye su cualidad principal, e incluso se estima digna de imitación a juicio del poeta, lo cual parece revelar un vínculo entre la figura mítica de las sirenas y el género poético y musical del partenio.

Si se observa únicamente la elección léxica de Alcman en estos versos, las características de las sirenas que más se destacan son, por una parte, su naturaleza divina (σῶι), y por otra, su habilidad musical (ἀοιδότερα y λίγηα), la cual se encuentra íntimamente vinculada con la inspiración de los poetas y con la labor

¹⁵³ Fr. 94b, 13: “Cantaré himnos, haciendo florecer con coronas mi cabeza virginal, e imitaré con mis cantos a la sirena en su rumor, bajo el ritmo de las flautillas de loto”.

profética (κλάζω). Cabe destacar que ambas características corresponden con los adjetivos empleados en la apóstrofe inicial del fragmento 26 P/D (μελιγάρυες, ἰαρόφωνοι), ya que éstos pertenecen también al campo semántico del arte musical y de lo sagrado. Además, de acuerdo con lo dicho por Píndaro, estas diosas no sólo resultan merecedoras de admiración, sino también de imitación por parte de las coristas.

Ahora bien, aunque la asimilación entre sirenas y musas sea válida en la poesía de Alcmán, es preciso acudir al resto de fuentes antiguas, con el fin de conocer la postura que otros autores clásicos tenían acerca de las diosas marinas. Conviene además enunciar sus principales características, así como las transformaciones que experimentaron a lo largo del tiempo, con el fin de proporcionar al lector un breve contexto general sobre las sirenas.

4.2 Las sirenas en el Mundo Antiguo

La aparición de las sirenas en la literatura griega es tan temprana como la literatura misma; las grandes épicas arcaicas, homéricas y hesiódicas, dan testimonio de su presencia en la cultura griega desde épocas muy antiguas.¹⁵⁴ Los géneros literarios que surgieron con el paso del tiempo, tal como los cantos líricos y la tragedia, retomaron sus historias épicas y les proporcionaron nuevas atribuciones.

Si bien es cierto que estas divinidades han formado parte de numerosas culturas alrededor del mundo, como la eslava y las mesoamericanas, en la civilización helena se estableció el nombre que ha prevalecido hasta la actualidad para evocarlas;¹⁵⁵ además, los griegos dieron a conocer los episodios míticos más célebres de los que formaron parte, a saber, el retorno de Odiseo, la aventura de los Argonautas y el rapto de Proserpina.¹⁵⁶ Los primeros dos mitos relatan el encuentro que los héroes tuvieron con ellas: Odiseo en el primero y la tripulación de los Argonautas, en el segundo, así como las distintas hazañas que realizaron para evadirlas y continuar su viaje. El tercero, que, en tiempo mítico es anterior a los otros, narra la abducción de Proserpina por parte del dios Hades; de acuerdo con los

¹⁵⁴ En el libro XII de la *Odisea* (165-205), Homero relata el encuentro del héroe con las sirenas. En lo que concierne a Hesíodo, uno de sus fragmentos (150, 33 W) parece hacer referencia al mismo episodio. Ambos pasajes constituyen el testimonio escrito más antiguo que existe acerca de estas diosas.

¹⁵⁵ El nombre *σειρήν* ha sido vinculado con el término *σειρά* (“soga”); por lo tanto, el significado de “sirena” puede entenderse como “la que ata”. De acuerdo con García Gual (2012, pp. 20-21) el lazo con el que amarran, es decir, hechizan a sus presas, es su voz.

¹⁵⁶ El primero de estos mitos es narrado por Homero en la *Odisea* (XII, 166- 200); la versión más famosa del segundo mito se encuentra bajo la autoría de Apolonio de Rodas (IV, 891-903), mientras que el tercero, a pesar de tratarse de una historia griega, fue dada a conocer por Higino (*Fab.*, CXLI) y Ovidio (*Met.*, V, 551-563), autores latinos.

mitógrafos antiguos, este evento originó la metamorfosis de las sirenas en aves, ya que debían custodiar y proteger a la hija de Ceres. Aunque hay algunas otras historias relacionadas con estas diosas y versiones distintas de las que aquí se citan,¹⁵⁷ estos tres relatos son los más recurrentes, no sólo en Grecia y Roma, sino también entre los escritores modernos.

Por otra parte, cada uno de los autores que introdujeron a las sirenas en sus obras estipuló una cantidad distinta de integrantes; en la épica de Homero hay dos,¹⁵⁸ mientras que Apolodoro y Licofrón nombraron tres,¹⁵⁹ y algunos otros les otorgaron un número indeterminado. Su estirpe también presenta distintas versiones; por ejemplo, Apolonio de Rodas afirma que las diosas surgieron de la unión del río Aqueloo, hijo de Tetis y Océano, con la musa Terpsícore;¹⁶⁰ a su vez, Higino indica que en realidad descienden de Melpómene;¹⁶¹ Apolodoro considera que su madre fue Estéropé (hija de Portaón y Éurite),¹⁶² y otras tradiciones, como la expuesta por Sófocles, sostienen que eran hijas del dios marino Forco.¹⁶³ Es de destacar que Eurípides, en su *Helena*, las llama “hijas de la tierra” (Χθονὸς κόραι).¹⁶⁴

Los nombres de las sirenas difieren también de un autor a otro: Hesíodo, a quien imitó la tradición posterior, menciona tres de ellos: Thelxínoe, Molpe y

¹⁵⁷ Por ejemplo, Pausanias (IX, 34.3) narra un enfrentamiento musical entre las musas y las sirenas, del cual saldrían victoriosas las primeras, y reclamarían por premio las plumas de las diosas del mar.

¹⁵⁸ En *Od.*, XII, 185, Homero utilizó la forma dual *σειρήνοισιν* para indicar el número de las sirenas.

¹⁵⁹ Apollod., *Bibl.*, I 3, 4; *Epit.* VII, 18; *Lyc.*, 712-738.

¹⁶⁰ A. R., IV, 891-903.

¹⁶¹ Hig., *Fab.*, CXXV, 13; también véase Apollod. *Epit.*, VII, 18.

¹⁶² Apoll., *Bibl.*, I, 7, 10.

¹⁶³ Soph., Fr. 861, 1. Eur., *Hel.*, 169.

¹⁶⁴ Eur., *Hel.*, 169. Este pasaje ha servido como argumento para considerar a las sirenas como divinidades ctónicas.

Aglaóphonos;¹⁶⁵ Apolodoro les otorga los nombres de Pisínoe, Agláope y Thelíepe;¹⁶⁶ de acuerdo con Higino, se llaman Thelxíepe, Molpe, y Peisínoe;¹⁶⁷ finalmente, en la obra de Licofrón, son nombradas Parthénope, Leukosia y Thelxiépeia.¹⁶⁸ Como es frecuente en el mundo griego, los autores utilizan *nomina parlantia* para evocar a estas diosas; esto quiere decir que su denominación revela sus rasgos o atributos más importantes. En el caso de las sirenas, siempre hacen referencia a sus habilidades musicales y al encanto que éste produce.

Sus representaciones visuales también son diversas. García Gual afirma que “lo que define a una sirena es su figura híbrida”;¹⁶⁹ esto se corrobora prácticamente en la totalidad de los autores. Sin embargo, de algunos escritores antiguos, como es el caso de Homero, no se obtiene una descripción física, y otros, como Ovidio, relatan el origen de su cuerpo híbrido, lo cual implica que en algún momento las diosas contaron con el cuerpo íntegro de doncellas.

A pesar de que actualmente la parte inferior de su cuerpo se representa con cola de pez y la superior con forma de mujer, la imagen de las sirenas entre los griegos estaba compuesta de un cuerpo de ave con el torso o la faz de mujer, según se constata en numerosos testimonios, tanto literarios como de arte plástico. Apolodoro afirma que contaban con brazos para tocar instrumentos musicales;¹⁷⁰

¹⁶⁵ Hes., Fr. 27 W.

¹⁶⁶ Apollod., *Bibl.*, I, 7, 10.

¹⁶⁷ Hig., *Fab.*, CXLI.

¹⁶⁸ Lyc., 712-738.

¹⁶⁹ García Gual 2014, p. 12.

¹⁷⁰ Apollod., *Epit.*, 7, 18: “τούτων ἡ μὲν ἐκισθάριζεν, ἡ δὲ ἦδεν, ἡ δὲ ἠῦλει”.

esto, sin embargo, no las exime de tener alas y de hacer uso de ellas, como se puede observar en numerosas representaciones pictóricas halladas en numerosas vasijas de la Antigüedad. En la cultura latina, escritores como Ovidio señalan que las sirenas conservaron únicamente el rostro de mujer, mientras que el resto del cuerpo tomó la forma de ave.

En tiempos medievales, las sirenas abandonaron sus alas y obtuvieron a cambio medio cuerpo de pez; el *Liber monstrorum de diversis generibus*, escrito anónimamente en el siglo VI, es el primer testimonio de esta variante.¹⁷¹ Aunque no se poseen datos precisos sobre el motivo que suscitó el cambio de un animal a otro, García Gual propone que el supuesto suicidio de las sirenas, narrado por autores como Licofrón,¹⁷² pudo haber sido frustrado por algún dios a través de la transformación en un ser marino.¹⁷³ Sin embargo, esta interesante propuesta, sustentada por un testimonio neoclásico,¹⁷⁴ carece de un pasaje medieval o antiguo que la confirme.

En cuanto a su metamorfosis en la literatura griega, los mitógrafos antiguos sostenían que originalmente estas diosas poseían un cuerpo íntegro de doncella y que un acontecimiento adverso generó su estado híbrido. En este aspecto las

¹⁷¹ “acapite usque ad umbilicum sunt corpore virginali, et humano generi simillime; squamosas tamen piscium caudas habent”, (Referencia tomada de García Gual 2014, p. 91). También véase Ruiz de Elvira 1982, p. 39.

¹⁷² Lyc., 712-738.

¹⁷³ García Gual 2014, p. 95.

¹⁷⁴ La cita corresponde al libro de Marolles, *El templo de las musas* (París, 1655), que se presenta del siguiente modo en la obra de García Gual (2014 p. 95): “Las sirenas se sintieron tan despechadas de no haber podido detener a Ulises que se precipitaron en el mar, donde la parte inferior de su cuerpo se convirtió en pez y conservaron sólo la cabeza y la parte superior de su antigua figura”.

versiones de los escritores nuevamente se dividen: Higino argumenta que su transformación en ave fue un castigo de Deméter debido a la incapacidad de custodiar a Proserpina durante el rapto perpetrado por Hades; incluso afirma que estaban condenadas a morir cuando algún navegante partiera incólume tras haber escuchado su canto.¹⁷⁵ Por el contrario, Ovidio expone que las sirenas, a causa del profundo dolor que sentían por la pérdida de Perséfone, se transformaron en aves con el fin de buscarla por toda la tierra y que su boca conservó su forma humana como premio divino por su nobleza y por la dulzura de su voz;¹⁷⁶ de modo que, mientras algunos mitólogos estiman que su cuerpo de ave deriva de un castigo, otros piensan que ha sido una recompensa por parte de los dioses.¹⁷⁷

Por otra parte, su forma híbrida se ha relacionado generalmente con la frivolidad y el desenfreno; por este motivo, el mundo cristiano las adoptó como símbolo de la perdición y la lujuria. Su nombre aparece siete veces en la *Septuaginta*¹⁷⁸ y también se menciona de manera recurrente en los bestiarios medievales, los cuales enfatizan la perfidia de sus intenciones. En esta época, su aspecto corporal estaba vinculado con los placeres sexuales, imagen que prevaleció hasta el mundo moderno.

¹⁷⁵ A pesar de que Homero no menciona esta cuestión, otros autores concuerdan en esta parte del mito, como es el caso de Licofrón (c712-738).

¹⁷⁶ Ov., *Met.*, V, 551-563.

¹⁷⁷ Las sirenas difieren del resto de bestias híbridas aladas en el hecho de que no se sirven de su cuerpo para destruir, sino únicamente de su canto. Gracia Gual 2014, p. 12: “Las sirenas atrapan y arrastran, no con garras (como sus horribles primas las harpías), sino con su canto meloso, sugestivo”.

¹⁷⁸ Como señala García Gual (2014, p. 102), ya se mencionan en la traducción bíblica al latín de san Jerónimo.

Más adelante, la belleza corporal de las sirenas eclipsó las virtudes de su canto y se convirtió en su principal característica; esta cualidad fue suficiente para atenuar todas las connotaciones negativas que su figura había adquirido por la influencia cristiana. Baste observar el popular cuento de Hans Christian Andersen, *Den lille havfrue*: en esta historia, la sirena carece de la astucia que se le atribuyó durante la Antigüedad y el Medioevo; mientras que los navegantes solían entenderse como su presa, en esta versión moderna se transforma en la víctima de la maldad humana.

En el campo de la psicología, destaca la interpretación del suizo Carl Jung, quien las introdujo en su teoría de los arquetipos; la sirena, así como las ondinas y el resto de las criaturas femeninas relacionadas con el mar, representaron en la Antigüedad el arquetipo del *anima*, correspondiente a la parte femenina que se encuentra contenida en el ser masculino.¹⁷⁹ Otra interpretación la ofrece el psicoanalista húngaro Géza Roheim, quien considera que las aguas del mar constituyen el símbolo de la “madre prenatal”, mientras que las sirenas refieren a la atracción que ofrece el mar de acunar al hombre eternamente.¹⁸⁰

Así como existen diversas interpretaciones sobre su número, nombres, origen, forma y causa de su metamorfosis, se presenta otra discrepancia que está relacionada con el tema central de este trabajo, a saber, la opinión que los autores antiguos sostenían sobre la naturaleza de sus cantos. Aunque es una opinión común que las sirenas estaban dotadas de una voz prodigiosa, los juicios acerca del efecto y

¹⁷⁹ Jung 2009, pp. 30-31.

¹⁸⁰ Roheim, pp. 48 - 49 (referencia tomada de Báez-Jorge 1992, pp. 256-257).

veracidad de sus cantos se encuentran divididos. Por una parte, el orador Esquines, en su discurso *III*, afirma que sus voces eran sinónimo de aniquilación para cuantos las escuchaban.¹⁸¹ También Eurípides, en su tragedia *Andrómaca*, llama “palabras de sirena” (τούσδε Σειρήνων λόγους) a los discursos que pretenden engañar a los hombres.¹⁸²

En oposición a estos autores también se destacan algunos poetas como Píndaro, quien mostró una postura favorecedora para las diosas, lo cual se refleja en los respectivos fragmentos conservados de sus partenios;¹⁸³ el mismo Eurípides, que en su *Andrómaca* considera dañinos los cantos de las sirenas, en la obra *Helena* las presenta como amables acompañantes de la esposa de Paris durante su desgracia.¹⁸⁴

Por otra parte, en el mundo latino también existieron autores que les concedieron una interpretación positiva; por ejemplo, Cicerón en *De finibus bonorum et malorum* considera que el canto de las sirenas se puede interpretar como el símbolo de la búsqueda de la sabiduría para los hombres,¹⁸⁵ mientras que Ovidio en sus *Metamorfosis* expone que, gracias a sus encantos musicales, lograron conservar su voz divina cuando el resto de su cuerpo se transformaba en ave.¹⁸⁶

¹⁸¹ Aeschin., *Or.*, III, 228: “καὶ γὰρ ὑπ’ ἐκείνων οὐ κηλεῖσθαί φησι τοὺς ἀκρωμένους, ἀλλ’ ἀπόλλυσθαι, διόπερ οὐδ’ εὐδοκιμεῖν τὴν τῶν Σειρήνων μουσικήν”.

¹⁸² E., *Andr.*, 907: “κάγῳ κλύουσα τούσδε Σειρήνων λόγους”.

¹⁸³ Pi., *Fr.* 94b, 13. Véase *supra*, p. 40.

¹⁸⁴ E., *Hel.*, 167-179: “περοφόροι νεάνιδες, / παρθένοι Χθονὸς κόραι / Σειρήνες”.

¹⁸⁵ Cic., *Fin.* V, 49: “neque enim vocum suavitate videntur aut novitate quadam et varietate cantandi revocare eos solitae, qui praetervehebantur, sed quia **multa se scire profitebantur**”.

¹⁸⁶ Ov., *Met.*, V, 551-563: “ne tamen ille **canor mulcendas natus ad aures** / tantaque dos oris linguae deperderet usum, / virginei **vultus et vox humana remansit**”.

Como puede observarse, las características de las sirenas se han sufrido constantes transformaciones desde la época antigua hasta su llegada a la actualidad; por este motivo, no es de extrañar que en la poesía de Alcman estas diosas hayan adquirido habilidades o connotaciones distintas a las que presentan otros autores griegos y latinos, como ha propuesto esta investigación.

Ahora bien, esta múltiple interpretación del mito de las sirenas y, más específicamente, de la recepción humana de su canto, obliga a dirigir la mirada hacia Homero, ya que él introdujo por vez primera a las sirenas en la literatura y, de acuerdo con algunos especialistas,¹⁸⁷ fungió de modelo para la composición hexamétrica de Alcman.

¹⁸⁷ Entre los autores que defienden la conexión de los motivos homéricos y alcmánicos destaca Vasiliki Kousoulini (2013, pp. 420-440), en cuya propuesta se profundizará más adelante (véase *infra*, p. 90).

4.3 Léxico sobre las sirenas en las épicas de Homero

La *Odisea* de Homero registra la primera aparición de las sirenas en la literatura griega; en esta obra, se presentan como uno de los contratiempos que Odiseo debe superar, así como a las bestias marinas Caribdis y Escila, para regresar a su tierra y recuperar el gobierno de Ítaca. A pesar de que Homero no realiza una descripción física de estas diosas, sí revela información sobre la naturaleza de su canto y sobre los efectos que tenían sobre los hombres que lo escuchaban, como se expone en los siguientes versos:

ἀλλά τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν ἀοιδῆ
ἤμεναι ἐν λειμῶνι, πολὺς δ' ἄμφ' ὄστεόφιν θίς
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσι.¹⁸⁸

En este fragmento, Circe revela a Odiseo el camino que debe seguir al abandonar su isla y el modo de enfrentarse a cada uno de sus contratiempos. El destino de los hombres que ignoran las advertencias de la hechicera queda manifiesto en seguida: morirán tras permanecer en el prado (ἐν λειμῶνι), cubierto con los huesos de hombres (ἀνδρῶν πυθομένων) que se aproximaron a las sirenas sin precaución.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Hom., *Od.*, XII, 44-46: “sino que las sirenas con su dulce canto asentadas en su prado lo encantan, en torno a sus huesos hay un gran cúmulo de hombres podridos y piel consumida”.

¹⁸⁹ La forma πυθομένων no sólo corresponde al participio del verbo πύθω, que significa “podrir”, sino también al verbo πυθάνομαι, “inquirir”. Aunque la tradición se inclina por el primero de los términos, es interesante que el segundo verbo también tenga sentido en este verso; pues si bien los hombres que allí yacen probablemente se encontraban en estado de putrefacción, también resulta factible que se hayan aproximado hasta el prado, con el único deseo de conocer más (πλείονα εἰδώς), como las propias sirenas anunciarán más adelante (véase también Hom., *Od.*, XII, 188).

Sobre la forma de muerte que les espera a estos navegantes, Apolonio de Rodas afirma que las sirenas los asesinaban para después devorarlos.¹⁹⁰ La mayoría de los escritores posteriores, como Pausanias, sostuvieron esta misma afirmación.¹⁹¹ Si bien los versos de Homero revelan que su canto ocasiona la muerte, el poeta no describe exactamente lo que ocurre con los hombres que allí perecen; es incierto si la voz de las diosas por sí misma funge como un arma letal o si éstas los asesinan con otros medios cuando los viajeros se encuentran muy próximos a su isla.

Al respecto, García Gual sostiene que no existe testimonio de que estas diosas, a pesar de poseer garras en sus patas de ave, las hayan utilizado alguna vez como armas contra un enemigo.¹⁹² Ciertamente, Homero sólo las describe sentadas (ἤμεναι), emitiendo su canto desde su sitio; por lo tanto, sus garras no constituyen el instrumento con que hacen caer muertos a los hombres en medio de su isla. Esto las distingue del resto de obstáculos que Odiseo debe sortear durante su retorno, como los monstruos marinos Caribdis y Escila, con quienes la confrontación de los navegantes debía ser por completo violenta y corporal; de allí que baste con no escucharlas para poder escapar de ellas.

Por lo tanto, debe pensarse que la muerte de los navegantes en realidad se originaba por el efecto de las voces de las sirenas; pero este canto no asesina por sí mismo, es por ello que Odiseo puede escucharlo desde el mástil del barco y sobrevivir; la muerte, en esta descripción épica, se origina cuando un marinero

¹⁹⁰ A. R., IV, 891-903.

¹⁹¹ Paus., X, 6, 5.

¹⁹² García Gual 2014, p. 95.

permanece escuchando los cantos de las diosas y olvida el resto de sus necesidades. La naturaleza de esta muerte, en contraste con las que se observan a lo largo de la *Odisea* (como las que causaron Polifemo y los monstruos marinos), carece de violencia, se presenta como una acción pasiva y producto de una audición reiterada.

A pesar de que la voz de las sirenas se identifica con la perdición de numerosos navegantes, parece que Homero, en la elección de sus palabras, deseaba destacar más sus cualidades como diosas cantoras que su naturaleza mortífera y fatal para los hombres. Por su frecuencia y significado, los términos más importantes que Homero emplea para referirse a ellas son los verbos θέλω y τέρπομαι, el adjetivo μελίγηρυς y los sustantivos φθόγγος / φθογγή, ἀοιδή y ὄψ. Estos términos son los únicos en los que se concentrará el siguiente análisis.¹⁹³

4.3.1 Θέλω

El primer término que Homero destina para definir la acción de las sirenas es el verbo θέλω, que puede traducirse al español como “encantar”.¹⁹⁴ El filólogo belga Marcel Detienne considera que este verbo es uno de los términos que refieren la labor de, diosa Persuasión (Πειθώ). De acuerdo con su estudio, el hecho de encantar

¹⁹³ Los adjetivos λιγύς y θεσπέσιος también fueron empleados por Homero para designar la voz de las sirenas. Sin embargo, su frecuencia de aparición a lo largo de las épicas resulta mayor que cualquier otro término analizado en este capítulo (λιγύς aparece en 46 ocasiones, mientras que θεσπέσιος se presenta en 35). Además, estos adjetivos suelen calificar sustantivos más diversos que el resto de los términos analizados en esta investigación. Por este motivo, el análisis presente está dirigido a las palabras más arraigadas a las cualidades de las diosas marinas.

¹⁹⁴ No debe olvidarse que los nombres de las sirenas en muchas ocasiones son parlantes. Uno de los más frecuentes es Θελξιάπειρα, que toma la raíz del verbo θέλω y significa “de palabras encantadoras”. Véase Apollod., Epit., E, 7, 18.

(θέλω) posee características que pueden adquirir connotaciones negativas y positivas según el vínculo que mantengan con la Verdad (Ἀλήθεια) en un discurso.¹⁹⁵ Ciertamente, este verbo posee una ambigüedad similar en las épicas de Homero; sin embargo, su connotación perjudicial no necesariamente se refleja en los cantos de las sirenas, como sostiene Detienne.¹⁹⁶ En el libro XII de la *Odisea*, Circe le señala a Odiseo la ruta que debe seguir tras su retorno del inframundo. En voz de la hechicera, el autor presenta a las diosas marinas con los siguientes versos: “Σειρῆνας μὲν πρῶτον ἀφίξεται, αἶ ῥά τε πάντας / ἀνθρώπους θέλωουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται”.¹⁹⁷ Cuatro hexámetros más adelante, el autor utiliza nuevamente este verbo al designar el canto: “ἀλλά τε Σειρῆνες λιγυρῆ θέλωουσιν ἀοιδῆ”.¹⁹⁸ El sentido que el autor imprimió en este término se puede hacer patente en otros pasajes de las mismas épicas.

Por ejemplo, abundan los pasajes en la *Ilíada* en los que alguna divinidad realiza esta acción en perjuicio de los hombres; en uno de ellos, Zeus nubla el νόος de los aqueos con el fin de favorecer a los troyanos: “ἀτὰρ Ἀχαιῶν / θέλγε νόον”;¹⁹⁹ del mismo modo, Apolo encanta el θυμός de los griegos para ponerlos en desventaja

¹⁹⁵ De acuerdo con Detienne (1981, p. 70), no puede existir la Verdad (Ἀλήθεια) sin Persuasión (Πειθώ), ya que toda palabra verídica necesita el convencimiento de los oyentes para ser eficaz. En este sentido, la Persuasión tendría una función positiva. Por el contrario, cuando las palabras son en realidad engañosas, la Persuasión se relaciona con Λήθη, el Olvido, y adquiere una connotación negativa.

¹⁹⁶ Detienne considera que las sirenas poseen las dos connotaciones de la diosa Persuasión, aunque destaca la parte negativa cuando son contrapuestas con las musas, representantes de los discursos verdaderos.

¹⁹⁷ Hom., *Od.*, XII, 39-40: “Primero llegarás con las sirenas, las cuales encantan a todos los hombres que hasta ellas se aproximan”.

¹⁹⁸ *idem* XII, 44: “Las sirenas encantan con su claro canto”.

¹⁹⁹ Hom., *Il.*, XII, 255; Hom., *Il.*, XV, 594.

durante la batalla: “τοῖσι δὲ θυμὸν / ἐν στήθεσσιν ἔθελξε”.²⁰⁰ Posidón,²⁰¹ Atenea,²⁰² Hermes con su ῥάβδος²⁰³ y Circe²⁰⁴ son otras divinidades que poseen la capacidad de encantar y, de esta forma, perjudicar a su enemigo.

Por otra parte, Homero también atribuyó esta acción a personajes como Calipso,²⁰⁵ Egisto²⁰⁶ y Penélope,²⁰⁷ quienes respectivamente ‘encantaron’ a Odiseo, a Clitemnestra y sus pretendientes, sirviéndose sólo de sus discursos (λόγοισι / ἐπέεσσι) para seducirlos. Asimismo, los aedos²⁰⁸ lograron “cautivar” con su canto en los banquetes y el propio Odiseo²⁰⁹ “fascinó” a sus oyentes durante la narración de sus historias.

De este modo, el verbo θέλω muestra dos significados; el primero podría considerarse un sinónimo de “hechizar” y únicamente los dioses poseen la capacidad de realizar esta acción en perjuicio de sus enemigos. En el segundo caso, son los hombres (y dioses menores, como Calipso) quienes llevan a cabo la acción, sólo a través de sus palabras, de tal suerte que el verbo funge como sinónimo de “deleitar”, ya que su sentido enfatiza el placer de la persona que escucha y no necesariamente supone un sentido perjudicial o negativo. Tomando en consideración estos

²⁰⁰ Hom., *Il.*, XV, 322. “Les encantó sus ánimos en el interior de su pecho”.

²⁰¹ *idem*, XII, 435.

²⁰² Hom., *Od.*, XVI, 298.

²⁰³ Hom., *Il.*, XXIV, 343; *Od.*, V, 47; XXIV, 3.

²⁰⁴ Hom., *Od.*, X, 213; X, 291; X, 318.

²⁰⁵ *idem*, I, 57.

²⁰⁶ *idem*, III, 264.

²⁰⁷ *idem*, XVIII, 282.

²⁰⁸ *idem*, XVII, 521.

²⁰⁹ *idem*, XIV, 387.

elementos, parecen conjuntarse los dos rasgos definitorios de las sirenas: la primera, porque son diosas; la segunda, porque su medio de expresión es el canto, tal como el aedo y el ser humano. Por lo tanto, las sirenas deleitan gracias a su habilidad musical y hechizan con su canto gracias a su naturaleza divina, lo cual, no necesariamente es negativo, ya que se trata de una capacidad que también poseen los dioses olímpicos y que ellos mismos utilizan para generar efectos nocivos o adversos.

4.3.2 Μελίγηρυς

El siguiente término, μελίγηρυς, ‘melodioso’ o ‘de dulce voz’ en la traducción al español, es un adjetivo que el autor utiliza para describir exclusivamente a estas diosas. Homero introdujo dicha palabra en un discurso pronunciado en voz de las sirenas, por medio del cual realizan una descripción sobre sí mismas: “πρίν γ’ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὅπ’ ἀκοῦσαι”.²¹⁰ A pesar de que esta palabra aparece sólo en una ocasión en las épicas de Homero y de que el segundo término de composición de la palabra, γῆρυς, también se presenta exclusivamente en un pasaje dentro de estas obras,²¹¹ la primera raíz, μέλι-, es recurrente en los adjetivos. Los compuestos más usuales son μελιηδής (‘dulce como la miel’) y μελίφρων (‘dulce para las mientes’). Éstos se encuentran generalmente en compañía de sustantivos como el sueño (ὕπνος),²¹² el alimento, ya sea humano o animal (πυρός),²¹³ y el alma que

²¹⁰Hom., *Od.*, XII, 187. “[Hasta que se aproxime a] escuchar la voz melodiosa de nuestras bocas [...]”.

²¹¹Hom., *Il.*, IV, 437.

²¹²Hom., *Od.*, XIX, 551.

abandona el cuerpo del guerrero (θυμός);²¹⁴ igualmente se utiliza para calificar la flor de loto²¹⁵ y el regreso (νόστος)²¹⁶ de Odiseo. Sin embargo, en la mayoría de sus apariciones adjetivan al sustantivo ‘vino’ (οἶνος),²¹⁷ al cual se asocian en veinte ocasiones dentro de las épicas homéricas.

Las causas por las que Homero consideró igualmente ‘dulces’ el vino y la voz de las sirenas parecen encontrarse en la flor de loto y en la cualidad que ésta posee de generar olvido sobre cualquier individuo que la ingiera; la relación entre la bebida citada y esta planta se ejemplifica en el siguiente fragmento, donde el poeta habla a través de las palabras de Héctor: “μή μοι οἶνον ἄειρε μελίφρονα πότνια μήτηρ, / μή μ’ ἀπο γυῖωσης μένεος, ἀλκῆς τε **λάθωμαι**”.²¹⁸ El héroe decide abstenerse de consumir el vino que su madre le ofrecía, pues asegura que al beberlo olvidaría su ira procedente de la batalla, de modo que tanto la flor como el vino son causa de olvido para quien las consume. En cuanto a las sirenas, en el texto homérico se ofrecen indicios que las vinculan con este concepto; aunque no se expresa con las mismas palabras, transmite una idea semejante a través de los siguientes versos: “ὄς τις ἀιδρεΐη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση / Σειρήνων τῷ δ’ οὔτι γυνῆ καὶ νήπια τέκνα /

²¹³ Hom., *Il.*, VIII, 188; X, 569.

²¹⁴ *idem*, X, 495; XVII 16; *Od.*, XI, 203.

²¹⁵ Hom., *Od.*, IX, 94.

²¹⁶ *idem*, XI, 100.

²¹⁷ Hom., *Il.*, IV, 346; VI, 258; VI, 264; VIII, 506; VIII, 546; X, 579; XII, 320; *Od.*, VII, 182; IX, 208; X, 356; XIII, 53; XIV, 78; XV, 148; XVI, 52; XVIII, 151; XVIII, 426; XXI, 293.

²¹⁸ Hom., *Il.*, VI, 264: “Madre soberana, no me ofrezcas vino dulce para las mentes, no vaya a ser que debilites mis fuerzas, y que olvide mi coraje”.

οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται”.²¹⁹ Según la lectura de este pasaje, cualquiera que escucha el canto de las sirenas olvida el retorno a su hogar, así como el reencuentro con sus tierras y su familia y ruega que se le conceda permanecer escuchando la música; por este motivo Odiseo se ató al mástil (así frenó los impulsos de su cuerpo, más no sus deseos internos de quedarse allí) y su tripulación se colocó cera en los oídos. De este modo, parece que Homero encierra detrás de los compuestos en μέλι- el sentido del olvido, el cual verdaderamente resulta ‘dulce’ si implica el abandono de las preocupaciones y dificultades del ser humano.²²⁰ Es tan intenso el placer que producen los cantos de estas diosas, que finalmente los navegantes mueren en estado de contemplación.²²¹

4.3.3 φθόγγος / φθογγή, αἰοδή y τέρπομαι

Para examinar los siguientes términos servirá de ejemplo el pasaje citado anteriormente, ya que se emplea la palabra φθόγγος (“rumor”, “sonido”) para designar la voz de las sirenas: “ὅς τις αἰδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούσῃ/ Σειρήνων”;²²² en otro pasaje se utiliza nuevamente este sustantivo para definir las:

²¹⁹ Hom., *Od.*, XII, 41-43: “Quien con ignorancia se aproxime y escuche el sonido de las sirenas, ya nunca de regreso a casa se encontrará con su mujer ni con sus hijos pequeños, y no gozará de ellos”.

²²⁰ Cabe destacar que las sirenas se encuentran vinculadas con el olvido en otros contextos; recuérdese que Píndaro asemeja las flautas de loto con el canto de las diosas en su partenio (fr. 94b, 13. Véase *supra* p. 40). También Eurípides (*Hel.*, 171) considera que la producción musical de las diosas está relacionada con este instrumento musical, derivado de la flor de loto.

²²¹ Véase *supra*, p. 51.

²²² Hom., *Od.*, XII, 41-43. Véase *supra*, nota 219.

“Σειρήνων μὲν πρῶτον ἀνώγει θεσπεσιᾶων / **φθόγγον** ἀλεύασθαι”.²²³ Sin embargo, éste no es el único sustantivo que Homero usa para nombrar el canto de las mujeres-ave, sino que también emplea la palabra ἀοιδῆ, tal como se presenta en el siguiente ejemplo de la *Odisea*: “ἀλλά τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν **ἀοιδῆ**”;²²⁴ más adelante repite esta idea en una expresión similar: “λιγυρῆν δ’ ἔντυνον **ἀοιδῆν**”.²²⁵ Se presenta en igual medida el término ὄψ, pero éste se estudiará más adelante. Por ahora, cabe señalar que φθόγγος (o su variante, φθογγή) y ἀοιδή no tienen la función de sinónimos, sino que poseen un significado propio, según se observa en el siguiente pasaje, en el cual se citan ambas palabras y se colocan en los dos extremos del verso (quizá con el objetivo de evitar una endíadis): “**φθογγῆς** Σειρήνων ἠκούομεν οὐδέ τ’ **ἀοιδῆς**”.²²⁶

La diferencia de significados entre ambos conceptos se reconoce en las mismas épicas; en el caso de φθόγγος y sus variantes, la recurrencia se limita a diez menciones en la *Ilíada* y la *Odisea*, en las cuales designa la voz que un dios asume, a veces a través de un hombre, para comunicarse con la gente; un ejemplo de esta afirmación es la diosa Iris, quien toma la voz del hijo de Príamo: “εἴσατο δὲ **φθογγῆν** υἱὶ Πριάμοιο Πολίτη”.²²⁷ La misma palabra alude a la voz de los cíclopes y de algunos animales: “καπνόν τ’ αὐτῶν τε **φθογγῆν** οἴων τε καὶ αἰγῶν”.²²⁸ En otro ejemplo, Penélope reconoce a sus siervas mientras ellas se acercan hablando entre sí: “ἦλθον

²²³ Hom., *Od.*, XII, 158-159. “Primero [me] ordenó evitar el rumor de las divinas sirenas”.

²²⁴ *idem*, XII, 44: “Las sirenas encantan con su claro canto”.

²²⁵ Hom., *Od.*, XII, 183: “Emitieron su claro canto”.

²²⁶ *idem*, XII, 199: “No escuchábamos más el rumor ni el canto de las sirenas”.

²²⁷ Hom., *Il.*, II, 791: “Tomó el habla de Polites, hijo de Príamo”. También véase *Il.*, XIII, 216.

²²⁸ Hom., *Od.*, IX, 167: “[percibimos] humo y los balidos de sus cabras y ovejas”. También *Od.*, IX, 257.

δ' ἀμφίπολοι λευκώλενοι ἐκ μεγάροιο / φθόγγῳ ἐπερχόμεναι”.²²⁹ De los anteriores fragmentos se infiere que φθόγγος tiene el sentido de rumor, o más bien, de una voz reconocida por su entonación más que por las palabras que emite, como en el caso de los cíclopes, de las cabras e incluso de las siervas de Penélope. En la mayoría de estos ejemplos la voz no se pronuncia por hombres, sino por bestias y dioses con apariencia humana, de modo que el término hace referencia a una voz artificial o peculiar que genera curiosidad en quien la escucha; por su parte, las sirenas, quizá por la peculiaridad de su voz, generan atracción sobre los navegantes.

Por otro lado, el término ἀοιδή aparece en veinte ocasiones en las épicas de Homero; frecuentemente se encuentra vinculado con el baile y con los instrumentos musicales, como se muestra en la *Odisea*, donde se describen los festines realizados por los pretendientes de Penélope durante la ausencia de Odiseo: “οἱ δ' εἰς ὀρχηστῦν τε καὶ ἡμερόεσσιν ἀοιδῆν / τρεψάμενοι τέρποντο”.²³⁰ Ahora bien, este ejemplo revela otra característica de la ἀοιδή homérica, a saber, que en múltiples ocasiones se encuentra asociada con el verbo τέρπομαι, traducible al español como “gozar”. El siguiente fragmento ejemplifica esta afirmación con algunas palabras de la misma

²²⁹ *idem*, XVIII, 199: “Llegaron las siervas de blancos brazos aproximándose con su rumor desde el salón”.

²³⁰ Hom., *Od.*, XVIII, 304: “Ellos gozaban dirigiéndose al baile y al placentero canto”. La misma fórmula se encuentra en *Od.*, XVII, 605; VII, 253; *Il.*, XII, 731. El ensamble del canto con los instrumentos musicales se encuentra también en *Il.*, II, 595; *Od.*, I, 159.

ραίζ: “ταῦτ' ἄρ' ἄοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / **τέρπετ'** ἐνὶ φρεσὶν ἦσιν ἀκούων ἠδὲ καὶ ἄλλοι / Φαίηκες δολιχῆρετμοί”.²³¹

Con estas palabras, se muestra que el canto es una actividad que produce placer en quien lo escucha prácticamente en todas las ocasiones (al asociarse con ἀοιδή, el gozo es sólo propio de los hombres)²³²; no obstante, la *Odisea* también atestigua escenas en las que la ἀοιδή provoca dolor. Por ejemplo, cuando Penélope escucha al aedo Femio relatar el malaventurado retorno de los aqueos desde Ilión, se expresa de este modo: “ταύτης δ' ἀποπαύε' ἄοιδῆς / λυγρῆς, ἥτέμοι αἰ ἐν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ / τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο **πένθος ἄλαστον**”.²³³ Sin embargo, el canto no es la verdadera causa del dolor de Penélope, sino el μῦθος que en éste se relataba, de modo que la ἀοιδή no sólo está compuesta por la melodía y la habilidad musical sino también por la historia o el argumento que en ellos se encierran. Esto explica la diferencia entre las palabras φθόγγος y ἀοιδή, a saber, que la primera hace referencia al sonido o entonación de la voz (que puede cantar o hablar) y la segunda a su uso melodioso, el cual contiene dentro de sí un tema específico. Por lo tanto, al aplicar estos términos a las sirenas, se deduce que resultan igualmente atractivos la voz y el contenido de sus palabras.

²³¹ Hom., *Od.*, VIII, 368. “Estas cosas cantaba el ínclito aedo y Odiseo se alegraba en sus mientes al escucharlo, al igual que los feacios de largos remos”.

²³² Véase Hom., *Od.*, I, 421; VIII, 44; VIII, 429; XVII, 605; XVII, 304.

²³³ Hom., *Od.*, I, 340: “Haz cesar tu triste canto, pues aflige continuamente a mi corazón en mi pecho, y un indeleble dolor me ha traído.”

4.3.4 ὄψ

Las anteriores propuestas se confirman con el último sustantivo de este estudio, el cual parece ser la unión de los dos términos recién discutidos: ὄψ, ‘voz’ en la traducción al español. Homero lo empleó para referirse a las sirenas en cinco ocasiones, entre las cuales se encuentra este fragmento, que resulta sumamente provechoso, ya que utiliza el verbo τέρπομαι: “ὄφρα κε τερπόμενος ὄπ’ ἀκούσης Σειρήνοισιν”.²³⁴ En esta frase, Circe le recomienda a Odiseo que se ate al mástil del barco para que escuche sin riesgos la voz de las diosas; además asegura que el héroe ha de gozar al escuchar estas voces, sin explicitar en este fragmento si se refiere al sonido (φθόγγος) o al contenido del canto (ᾠοιδή). Para conocer el verdadero valor que Homero le atribuía al término ὄψ, es necesario examinar el uso de esta palabra en otros contextos.

Al igual que φθόγγος, principalmente designa la voz de alguna divinidad, como Atenea,²³⁵ Posidón,²³⁶ Apolo²³⁷ y Eos,²³⁸ dioses que revelan la voluntad divina a los hombres, como se observa en el siguiente ejemplo: “οὐ γάρ πώ τοι μοῖρα θανεῖν καὶ πότμον ἐπισπεῖν / ὣς γὰρ ἐγὼ ὄπ’ ἄκουσα θεῶν αἰεὶ γενετᾶων”.²³⁹ Atenea decide tomar el aspecto y la voz de Heleno, el hijo de Príamo, para revelar a Héctor que los

²³⁴ *idem*, XII, 52: “Para que escuches complacido la voz de las sirenas”. Véanse también *Od.*, XII, 160; XII, 185; XII, 187; XII, 192.

²³⁵ *Hom. Il.*, II, 182; VII, 53; X, 512; XIV, 535.

²³⁶ *idem*, XIV, 150.

²³⁷ *Hom., Il.*, XX, 380.

²³⁸ *Hom., Od.*, XX, 92.

²³⁹ *Hom., Il.*, VII, 53: “Aún no es tu destino morir y seguir a la muerte: tales palabras escuché de los sempiternos dioses”.

dioses no han dispuesto que muera todavía; el contenido de este verso puede considerarse profético, ámbito al que suele asociarse Casandra, a cuya voz se asigna el término en otro pasaje: “οἰκτροτάτην δ’ ἤκουσα ὄπα Πριάμοιο θυγατρὸς / Κασσάνδρης”.²⁴⁰ Además de utilizarse en contextos de revelación, aparece también para designar el canto de la cigarra²⁴¹ y la voz de los oradores en la asamblea,²⁴² de modo que su significado, aunque está relacionado con la entonación de las palabras, está principalmente inclinado al contenido del discurso.

De este modo, las conclusiones sobre los últimos tres términos que se han analizado hasta aquí conducen a pensar que las sirenas resultaban atractivas y hechiceras para los hombres, no sólo por la peculiaridad de su entonación (φθόγγος) y por el placer (τέρπομαι) que produce su musicalidad (ᾠοιδή), sino principalmente por el contenido de sus discursos (ὄψ), los cuales, por proceder de una divinidad, poseen revelaciones para quien las escucha. Aunado a esto, las sirenas, en las escasas líneas que poseemos de su intervención directa en la *Odisea*, revelan la finalidad de su canto, pues afirman que aquél que las escucha, navegará conociendo más cosas: “ἀλλ’ ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς”.²⁴³

Conforme a la previa exposición léxica, se concluye que las sirenas tienen, en su calidad de diosas, la capacidad de hechizar a quien deseen y, en su calidad de cantoras, la cualidad de deleitar a todo el que las escuche, hasta el punto de hacerle

²⁴⁰ Hom., *Od.*, XI, 421: “Escuché la lastimosa voz de Casandra, hija de Príamo”.

²⁴¹ Hom., *Il.*, III, 152.

²⁴² *idem*, III, 221; II, 137; XXI, 98.

²⁴³ Hom., *Od.*, XII, 188. “Sino que, ya complacido, navega siendo conocedor de más cosas”. Sobre el contenido y naturaleza de este verso se hablará posteriormente. Véase *infra*, p. 81.

olvidar toda aflicción. Sus voces resultan peculiarmente atrayentes para los oídos humanos; su canto genera placer para quien navega por sus aguas, y sus palabras, que por lo ya mencionado se muestran sumamente gratas, parecen una revelación divina que genera nuevos saberes para quien participa de ellas.

Sin dejar de lado que las sirenas constituyen un obstáculo en el camino de Odiseo y, por lo tanto, tienen el rol de enemigas, las cualidades que la elección léxica de Homero destaca en estas épicas permiten presentarlas, no como divinidades negativas, según la opinión de muchos estudiosos, sino como diosas ambiguas.²⁴⁴ No debe olvidarse que esta misma ambigüedad se encuentra presente en los dioses olímpicos, como queda constatado en la connotación del verbo θέλω, cuyos efectos de persuasión, como se ha mencionado, pueden ser ambivalentes.²⁴⁵ Además, las características del canto de las sirenas están vinculadas con actividades humanas confortantes, como el festín, que contiene en sí el vino, dulce para las mientes, los estimulantes discursos y la cautivante música.

²⁴⁴ 'Ambigüedad' debe entenderse como la cualidad de poseer dos características aparentemente contrarias entre sí. En el caso específico de las sirenas, la ambigüedad radica en la capacidad de causar al mismo tiempo daño y beneficio por medio de su canto.

²⁴⁵ Véase *supra*, p. 52.

5 Musas

5.1 Las musas en la literatura griega y latina

Hasta este punto, se ha demostrado que las sirenas en la épica arcaica poseían características similares a las de los dioses olímpicos y que sus atribuciones, negativas y positivas a la vez, las colocaban en el plano de la ambigüedad. Sin embargo, estos argumentos responden a una reivindicación de corte moral y no son suficientes para determinar que un poeta pueda invocarlas al igual que a las musas, diosas de la inspiración poética, como se ha propuesto que sucede en el fragmento 26 P/D (90 Calame) de Alcman. Para conocer si las funciones de unas pueden asimilarse a las de las otras y si las sirenas pueden convertirse en inspiradoras, conviene observar las cualidades que las diosas marinas han compartido con las hijas de Zeus en la literatura griega. Antes de comenzar, es preciso que se mencionen los aspectos más importantes acerca de las musas.

Las diosas del Helicón, con mayor frecuencia que las sirenas, han aparecido en abundantes obras literarias, no sólo de autores grecolatinos, sino también de épocas posteriores. Homero²⁴⁶ y Hesíodo²⁴⁷ comienzan una extensa tradición épica de invocar a las diosas en la que se inscriben numerosos poetas, como Apolonio de

²⁴⁶ En la *Iliada* pueden encontrarse numerosos pasajes en los que Homero invoca a la musa para pedir su inspiración, no sólo al inicio del poema o de un canto, sino de diversos episodios narrativos. En lo que refiere a la *Odisea*, la cantidad se reduce a uno, situado al inicio del conjunto de la obra. Sobre todas estas alusiones se hablará posteriormente (véase *infra*, p. 76).

²⁴⁷ La *Teogonía* y los *Trabajos y los días* de Hesíodo presentan su respectiva invocación inicial. La primera de estas obras se destaca por dedicar 115 versos al elogio de las musas (*Teog.* 1- 115). Acerca de este proemio de Hesíodo se profundizará más adelante (véase *infra*, pp. 72 ss).

Rodas,²⁴⁸ Nono de Panópolis,²⁴⁹ Virgilio,²⁵⁰ Estacio,²⁵¹ Silio Itálico,²⁵² y que tiene reminiscencias en los escritores cristianos, medievales y modernos.²⁵³

Debido a que el culto dedicado a las musas se encontraba muy propagado a lo largo de todo el territorio griego,²⁵⁴ resulta natural que en torno a ellas converjan numerosas tradiciones mitológicas; es por ello que algunas de sus características se han presentado con dos o más variantes. Un ejemplo de esta versatilidad es su ascendencia; como señala Diodoro Sículo en su obra,²⁵⁵ Homero y Hesíodo instauraron la genealogía más célebre, que las considera hijas de Zeus y Mnemosine (diosa de la Memoria).²⁵⁶ Sin embargo, algunos autores, como Mimnermo y el propio Alcmán, sostienen que su linaje en realidad procedía de otros dioses; en el fragmento

²⁴⁸ En las *Argonáuticas*, la invocación inicial a las musas cierra el proemio en lugar de abrirlo. (I, 22). Es significativo que la primera divinidad que Apolonio invoca sea Apolo y no las diosas de la inspiración (I, 1). En el tercer canto solicita la inspiración a Erato, musa de los poemas eróticos (III, 1). Estos cambios en la épica del rodio se rigen por el contenido de cada episodio: mientras que en el primer libro invoca a Febo porque sus oráculos motivaron la expedición, la evocación a Erato se origina por el desarrollo de la historia de amor entre Medea y Jasón en el tercer canto.

²⁴⁹ Cada uno de los cuarenta y ocho cantos que conforman las *Dionisiacas* (el mismo número de cantos que conforman las dos épicas homéricas) presenta su propio preludeo y una invocación a la musa.

²⁵⁰ En la *Eneida*, Virgilio realiza la usual invocación a la musa tras enunciarse a sí mismo en el primer verso de su obra (I, 1 – 10). Realiza además otras dos invocaciones en el cuerpo de la narración para solicitar a las musas que le recuerden algunos episodios bélicos (IX, 77 y 525).

²⁵¹ La *Tebaida* de Estacio enuncia en primer lugar el tema de su épica y, posteriormente, realiza la invocación inicial a modo de pregunta (I, 1 -4). Más adelante, con otra interrogación solicita exclusivamente la ayuda de Clío (I, 41).

²⁵² Silio Itálico, en sus *Punica*, realiza abundantes invocaciones a las musas, no sólo al inicio de sus diecisiete libros, sino en el interior de ellos, para solicitar que traigan a su memoria algunos episodios de corte bélico. (I, 3; V, 420; VII, 217, entre otros).

²⁵³ Por ejemplo, Juvenco en su *Historia Evangélica* sustituye al final de su prefacio el nombre de las musas por el Espíritu Santificador, a quien parece considerar su equivalente cristiano (I, 25). John Milton, en siglos posteriores, a pesar de retomar el nombre la musa en su *Paradise Lost*, la denomina habitante del monte Oreb o del Sinaí (I, 6).

²⁵⁴ Por ejemplo, Bauza (1997, pp. 50-51) señala que existieron cultos a un número distinto de musas en las comunidades de Delfos, Sición y Lesbos.

²⁵⁵ D. S., *Bibl.*, IV, 7, 1.

²⁵⁶ Hes., *Teog.*, 54-55: “τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδη τέκε πατρὶ μιγεῖσα/ Μνημοσύνη”; Hom., *Il.*, II, 491-492: “Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο / θυγατέρες”.

13 W del primero, y en el 67 P (81 Calame) del segundo, las musas se presentan como hijas de Urano y Gea, dioses primigenios padres de los Titanes.²⁵⁷ En esta variante, las musas poseen más antigüedad que el propio Zeus y, por lo tanto, su influencia sobre las fuerzas naturales y sobre las otras divinidades es mayor. Los mitólogos, como el francés Pierre Grimal, consideran que la existencia de esta variante se justifica por la primacía que en el Universo tenía la música para los griegos.²⁵⁸

Pausanias afirma que estas musas, antecesoras de los olímpicos por una generación, fueron únicamente tres, de cuyos nombres se hablará más adelante.²⁵⁹ Además, añade que dichas diosas en realidad coexistieron con las doncellas del Olimpo, hijas de Zeus, de quienes Homero y Hesíodo hablan en sus obras, de modo que, en algún momento, habrían convivido dos familias de musas. No obstante, la genealogía expuesta por los poetas líricos fue rápidamente olvidada en los siglos posteriores y la tradición optó por la versión impuesta por los épicos.

En lo que respecta a su número, la mayoría de los autores siguen la opinión de Homero y Hesíodo, quienes nombran a nueve,²⁶⁰ número que coincide con las noches que Zeus se unió con Mnemosine.²⁶¹ Sus nombres, todos parlantes, han sido

²⁵⁷ Pausanias menciona sus respectivas posturas (IX 29, 4): “Μίμνερμος (F 13 Bgk) [...] φησὶν ἐν τῷ προοιμίῳ **θυγατέρας Οὐρανοῦ** τὰς ἀρχαιοτέρας Μούσας, τούτων δὲ ἄλλας νεωτέρας εἶναι Διὸς παῖδας”; y por Diodoro Sículo (IV, 7): “[...] ὀλίγοι δὲ τῶν ποιτῶν, ἐν οἷς ἐστὶ καὶ Ἀλκμάν, **θυγατέρας ἀποφαίνονται Οὐρανοῦ καὶ Γῆς**”.

²⁵⁸ Pierre Grimal considera que todas las genealogías son simbólicas y se relacionan con las concepciones filosóficas de cada época y autor. Véase Bauza 1997, p. 51.

²⁵⁹ Paus., IX, 29, 2, 9: “οἱ δὲ τοῦ Ἀλωέως παῖδες ἀριθμὸν τε **Μούσας** ἐνόμισαν εἶναι **τρεῖς**”. Sobre sus nombres, véase *infra*, p. 67, nota 262.

²⁶⁰ Hom., *Od.*, XXIV, 62: “Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ / θρήνεον”; Hes., *Teog.*, 71: “ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς”.

²⁶¹ Véase *supra*. 65 (nota 259).

mencionados por Hesíodo en su *Teogonía*: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope.²⁶² Sin embargo, existen testimonios de que en diversos lugares fueron veneradas bajo el número de tres, cuatro, o incluso siete.²⁶³ Como ya se ha anticipado, Pausanias atestiguó el culto a tres musas, las hijas de Urano y Gea mencionadas anteriormente, cuyos nombres, también parlantes, son *Meletē*, *Mnēmē* y *Aoidē*.²⁶⁴ Asimismo, en *De natura deorum* de Cicerón se presenta el número de cuatro musas, cuyos nombres son *Archē*, *Melētē*, *Aoidē* y *Thelxinoē*.²⁶⁵ De nueva cuenta, la tradición de los poetas épicos prevaleció durante los siglos posteriores.

Algunos mitógrafos, como Ovidio, sostienen que existieron dos familias de musas; las tracias, conocidas como piérides (por habitar el monte Pierio), y las heliconíades (por residir en el Helicón).²⁶⁶ Ambos coros femeninos se enfrentaron en un duelo musical, del cual salieron vencedoras las segundas,²⁶⁷ a quienes posteriormente se les llamó “piérides” en memoria de su victoria sobre las musas

²⁶² *idem*, 78-80: “Κλειώ τ’ Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε / Τερψιχόρη τ’ Ἐρατώ τε Πολύμνια τ’ Οὐρανίη τε Καλλιόπη”. Sobre la etimología de sus nombres, véase D. S., IV, 7, 3.

²⁶³ Bauza (1997, pp. 50-51) señala que en Delfos se rendía culto a tres musas, mientras que existen testimonios de que en Lesbos adoraban a siete; por otra parte, en el arte funerario se han encontrado representaciones de ocho musas.

²⁶⁴ Paus., IX, 29, 2, 9: “καὶ ὀνόματα αὐταῖς ἔθεντο Μελέτην καὶ Μνήμην καὶ Ἀοιδήν”. Estos nombres corresponden en español a los términos “Estudio”, “Memoria” y “Canto”.

²⁶⁵ Cic., *Nat. Deor.*, III, 54, 1: “Iam Musae primae quattuor [natae] Iove altero †nata et Thelxinoe† Aoede Arche Melete”. Estos nombres coinciden con los que proporciona el testimonio de Pausanias; sólo se añade *Thelxinoe*, “la que encanta el νόος”, y que recuerda a los nombres de las sirenas. Véase *supra*, p. 44.

²⁶⁶ Ov., *Met.*, V, 294 - 317; V, 663 - 678.

²⁶⁷ Resulta especialmente significativo que las musas del Helicón hayan resultado triunfadoras en esta competencia valiéndose de la historia sobre el rapto de Prosérpina, en el cual las sirenas, por propia voz de Calíope, se presentan como seres dignos de compasión y elogio por parte de los dioses. Véase Ov., *Met.*, V, 663 - 678.

tracias;²⁶⁸ éstas, en cambio, luego de ser derrotadas, adquirieron la forma de aves.²⁶⁹ Otras tradiciones afirman que su fisonomía híbrida era anterior a su enfrentamiento con las heliconíades, quienes también serían aladas, semejantes a cigarras.²⁷⁰ Por otra parte, a pesar de que se considera que las musas eran divinidades de naturaleza virginal, la tradición las ha presentado como madres de algunos personajes mitológicos: por ejemplo, Calíope pasa por ser la progenitora (con Eagro o Apolo) de Lino y Orfeo; a Clío, junto con Piero, se les reconoce como padres de Jacinto; de Euterpe o Calíope nació Reso (quien murió en Troya), mientras que de Talía y Apolo descienden los coribantes; finalmente; de Terpsícore o Melpómene, en unión con Aqueloo, nacieron las sirenas.²⁷¹

En lo concierne a su nombre, algunos filólogos sostienen que proviene de la raíz indoeuropea **mont-ja*, cuyo significado está relacionado con las montañas, en alusión a los montes Helicón y al Pierio, donde tradicionalmente se dice que residen las diosas.²⁷² Sin embargo, la mayoría de los estudiosos sostienen que las musas, en su forma más primitiva, eran ninfas del agua, y que se ubicaban frecuentemente junto a ríos y mares.²⁷³ Por ello, esta etimología de su nombre presenta algunas

²⁶⁸ De allí que posteriormente no existiera diferencia para los poetas al momento de denominar a las musas habitantes del Helicón o del Pierio.

²⁶⁹ Ov., *Met.*, V, 663 – 678.

²⁷⁰ Bauza (1997, p. 55) cita a José C. Bermejo Barrera (1996, pp. 123 y 126), quien ve un enfrentamiento entre insectos y pájaros cantores, de acuerdo con los caracteres de las Piérides-pájaro y de las Musas-insecto (cigarras).

²⁷¹ El mitógrafo Apolodoro dedica un apartado de su *Bibliotheca* para hablar sobre cada uno de los hijos de las musas. Véase Apollod., *Bibl.*, I, 3, 2.

²⁷² Véase Gil 1967, p. 18 (nota 6) y Bauza (1997, p. 55).

²⁷³ En este sentido, las musas tendrían una evidente conexión con las sirenas, divinidades del agua, elemento que está vinculado con el conocimiento y la sabiduría; como señala Bauza (1997, p. 51), en el

dificultades. La mayoría de los filólogos se inclinan por la raíz, **mon-sa*, que está relacionada con la memoria (*μνήμη* y *mens*), y, por lo tanto, también con la madre de las musas (Mnemosine, diosa de la memoria).²⁷⁴ Esta opción es más defendida, porque hace alusión a una de las funciones más primitivas y relevante de las musas, a saber, que traen a la memoria del poeta los sucesos que se han de conmemorar en sus cantos.²⁷⁵

Como puede constatar, la figura de las musas posee variantes y ambigüedades en aspectos muy similares a los que se presentan en las sirenas; baste recordar que a las diosas marinas también se les atribuyen diversas genealogías; están igualmente vinculadas con las aguas; su número resulta diverso en cada autor, así como sus nombres, su etimología y su fisonomía.²⁷⁶ Incluso tuvieron un certamen contra las musas del Helicón, del mismo modo que las musas tracias.²⁷⁷ No es de

mundo antiguo las fuentes, ríos y mares se conectan con la inspiración poética, con la profecía y con las metamorfosis.

²⁷⁴ Véase Torres Guerra, (*Mitógrafos griegos*, p. 215, n. 49): “En los escolios de Hesíodo (in *Teog.*, 1, p. 1 Di Gregorio) se indica que el nombre de las musas (*μοῦσαι*) deriva del hecho de que están siempre juntas (*ὁμοῦ ἄει οὔσαι*)”.

²⁷⁵ Al entenderse como divinidades de la memoria, son también, en consecuencia, diosas de la inspiración poética, y tal parece ser la función que, prioritariamente, habrían desempeñado en la historia de la cultura y el pensamiento griegos. Según esa lectura, esta inspiración es divina y pone a los mortales en contacto con fuerzas superiores.

²⁷⁶ Este fenómeno, sin embargo, no es un caso exclusivo; abundantes historias míticas cuentan con diferentes versiones, como lo demuestra Estesícoro en su *Palinodia*, al relatar una historia sobre Helena distinta a la narrada por Homero y por la tradición. Véase *supra*, p. 5.

²⁷⁷ Este episodio mítico, narrado por Pausanias (IX, 34, 3) ha sido motivo para que los estudiosos consideren enemigas a musas y sirenas. Sin embargo, las luchas musicales parecen ser un lugar común en la mitología griega, las cuales probablemente surgieron de los certámenes musicales celebrados a lo largo de toda la Hélade desde tiempos arcaicos. Sobre estas competencias, véase López Eire (2012, p. 215).

sorprender que estos coros de doncellas,²⁷⁸ con exquisitas habilidades en el ámbito musical, también se encuentren vinculados genealógicamente.

Incluso sin tomar en consideración estas coincidencias, las sirenas y las musas continúan estando relacionadas entre sí desde tiempos arcaicos por vínculos todavía más estrechos. Los hallazgos arqueológicos revelan que estas diosas no sólo compartieron la habilidad musical, sino también algunas atribuciones religiosas: como señala Bauza, existe cerca de medio centenar de sarcófagos con representaciones de las musas; esto ha hecho suponer que la naturaleza más arcaica de las diosas del Helicón se asemejaba a la de las divinidades ctónicas.²⁷⁹ Del mismo modo, las sirenas aparecen recurrentemente en tumbas griegas, por lo cual algunos estudiosos las han relacionado con las harpías.²⁸⁰ Estos hallazgos nuevamente las colocan en un plano de ambigüedad, ya que ambos coros de diosas formarían parte de dos esferas: la terrenal y la del inframundo.

Sin embargo, los investigadores modernos, conscientes de las similitudes entre las cualidades de unas y otras, han profundizado su búsqueda, no para establecer paralelismos en sus atribuciones, sino para incrementar las diferencias y escindir sus similitudes. Con este objetivo, J. R. T. Pollard escribió su artículo *Muses*

²⁷⁸ En este trabajo, el término 'coro' aplicado a divinidades debe entenderse como en Calame (1977, p. 70), quien denomina '*chœurs mythiques*' a los ensambles corales de las musas, ninfas, nereidas, entre otros.

²⁷⁹ Como afirma Bauza (1997, p. 51-54) la recurrente presencia de las musas en el arte funerario permitió entenderlas como diosas ctónicas y funerarias. Esta interpretación, de acuerdo con el autor, es errónea, ya que nunca fungieron como potencias del mundo subterráneo, sino del celeste.

²⁸⁰ Ewen Bowie (2011, pp. 49) defiende la postura de que las sirenas están asociadas con las harpías. En el caso específico de los partenios alcmánicos, considera que las diosas del mar podrían relacionarse con mitos de abducción.

and Sirens (1952), en el cual intenta demostrar que no existe ningún vínculo entre estas diosas.²⁸¹ Otros investigadores menos radicales, como Marcel Detienne (1981), Luis Gil (1967) y Linda Phyllis (2006), consideran que las semejanzas entre ambas diosas se reducen a su habilidad musical y que la naturaleza de sus cantos posee características muy diversas.

A pesar de esta postura general de los filólogos, en el mundo de la épica arcaica parece que sus diferencias no estaban tan marcadas como se pretende; por lo contrario, de acuerdo con la elección léxica presente en la *Odisea* cuando el poeta habla acerca de las sirenas, así como con el proemio de la *Teogonía* de Hesíodo, consagrado a la descripción y ensalzamiento de las musas, estos coros femeninos presentaban numerosas similitudes entre sí, las cuales podrían justificar una asimilación entre sus funciones.²⁸² A continuación se presentan las principales características que comparten estas diosas en las épicas arcaicas²⁸³ y las interpretaciones que han generado los filólogos a partir de ellas.

²⁸¹ Este ensayo responde a la tesis expuesta por Buschor en su artículo *Die Musen des Jenseits* (1944), en la que defiende que las sirenas son la contraparte infernal de las musas celestes y que se encargaban de encantar las almas de los muertos en el Hades con su canto.

²⁸² No se abordará en este trabajo el debate sobre cuál de ambas obras es más antigua. Baste conocer la aparente conexión léxica que han descubierto los estudiosos para saber que una obra fue influenciada por la otra.

²⁸³ Se ha mencionado que las musas y las sirenas, así como numerosas divinidades, adquirieron atribuciones y funciones distintas; por este motivo, las siguientes afirmaciones no deben considerarse universales, sino restringidas a la época arcaica, y más específicamente a las obras épicas que aquí se analizan.

5.2 Semejanzas entre las sirenas homéricas y las musas hesiódicas

5.2.1 Omnisciencia

En primer lugar, las musas se reconocen como poseedoras de un elevado conocimiento y capaces de comunicar a sus predilectos, los poetas épicos, aquellos acontecimientos que constituyen la narración de los poemas. Esta cualidad puede observarse en la *Ilíada* de Homero, quien les dirige la siguiente alabanza: “ὕμειζ γὰρ θεαί ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν”.²⁸⁴ Este verso, que forma parte de una invocación, revela que el poeta no sólo considera a las musas conocedoras de todo (ἴστέ τε πάντα), sino también que están presentes (πάρεστέ), tanto en los acontecimientos que está por narrar, como en el momento de ejecución del canto, para el cual solicita su inspiración.²⁸⁵ El aspecto durativo que poseen estos tres verbos (ἐστε, πάρεστέ, ἴστέ), indican que las cualidades de las musas son atemporales y, por lo tanto, eternas, de acuerdo con la naturaleza divina de las doncellas. Esta sabiduría superior se contrapone con la sapiencia humana, que es incierta y errónea (κλέος οἶον), de modo que el conocimiento de las diosas constituye el único conocimiento confiable para los hombres.

Una atribución similar se encuentra en la *Teogonía*: “εἰρεῦσαι τὰ τ’ ἐόντα τὰ τ’ ἐσσύμενα πρό τ’ ἐόντα”.²⁸⁶ Las palabras de Hesíodo, pronunciadas durante su proemio, parecen imitar el anterior verso de la *Ilíada*, tanto por la marcada

²⁸⁴ Hom., *Il.*, II, 485-486: “Pues ustedes son diosas, están presentes y conocen todo; nosotros sólo escuchamos rumores y nada sabemos”.

²⁸⁵ El partenio de Louvre (Fr. 1 P, 98) presenta la forma σιαὶ γὰρ, que remite a este verso de Homero (γὰρ θεαί). Si es correcta la conexión entre ambos pasajes, probablemente las sirenas mencionadas por Alcman puedan poseer las cualidades que se les atribuyen a las musas en la *Ilíada*.

²⁸⁶ Hes., *Teog.*, 38: “[las musas] que narran lo que es, lo que será y lo que fue”.

aliteración dental que presentan ambos pasajes, como por su sentido encomiástico. En esta ocasión, las musas son exaltadas por su capacidad de relatar (ειρεῦσαι) no sólo todos los acontecimientos pasados y presentes, sino también lo que ha de ocurrir en el futuro (τά τ' ἐσσόμενα). Esta omnisciencia, según filólogos como Luis Gil, en realidad podría responder a la función primigenia de las musas como una fuerza de la naturaleza, que es capaz de recordar a los hombres aquello que solicitan.²⁸⁷

A pesar de que Homero considera que el saber de las musas abarca todos los aspectos (πάντα) por tratarse de una cualidad divina (ὕμεῖς γὰρ θεαί ἐστε), en el sentido práctico su conocimiento se reduce a los eventos pasados de dioses y héroes mortales. Esto se comprueba en las invocaciones de los poetas para pedir su ayuda, ya que todos los acontecimientos de los que se solicita su recuerdo siempre se hallan en el pasado. Sobre este tema se ahondará más adelante,²⁸⁸ por ahora conviene observar otro ejemplo sobre la sabiduría de las musas, perteneciente a la *Teogonía* de Hesíodo, en la cual las diosas mismas toman la palabra para pronunciar lo siguiente:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.²⁸⁹

²⁸⁷ Gil (1967, p. 18): “El que el recuerdo de las antiguas gestas perdure entre los hombres y un simple aedo las pueda relatar en un momento dado es un milagro inexplicable, de no intervenir en el proceso de poderes superiores”.

²⁸⁸ Véase *infra*, p. 76.

²⁸⁹ Hes., *Teog.*, 27-28: “Sabemos decir muchas falsedades que parecen verdaderas; pero sabemos, cuando queremos, cantar verdades”.

Aunque hay mucho que decir al respecto de estos dos versos, por ahora baste con observar la anáfora inicial.²⁹⁰ La repetición del verbo οἶδα enfatiza su significado y contrapone en igual jerarquía sus dos verbos completivos (λέγειν, γηρύσασθαι), sobre los cuales se comentará posteriormente. En esta ocasión, las musas no sólo se consideran conocedoras de todo lo existente, sino que además destacan su capacidad y disposición de comunicar al poeta todo aquello que saben.

Cada uno de estos pasajes, y especialmente el último, son los principales argumentos de los filólogos para considerar que las diosas poseen la cualidad de la omnisciencia. Los investigadores también sostienen que esta cualidad constituye una de las diferencias esenciales entre musas y sirenas. Sin embargo, incluso para estos estudiosos, es evidente que las diosas marinas, si bien no presumen ser omniscientes, sí poseen un conocimiento sobrehumano y divino, lo cual se observa en las palabras que ellas mismas profieren en la *Odisea*, particularmente en los siguientes tres versos, cuando la embarcación de Odiseo se aproxima a su isla:

ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,
ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.²⁹¹

Como queda manifiesto, este pasaje presenta una anáfora idéntica (ἴδμεν... ἴδμεν) a la que se encuentra en los versos 27-28 de la *Teogonía*. Numerosos estudiosos, entre los que se encuentra el italiano Pietro Pucci (1998), han reconocido

²⁹⁰ Para un análisis más profundo de esta dupla de versos, véase *infra*, pp. 83 ss.

²⁹¹ Hom., *Od.*, XII, 190-192: “Nosotras sabemos todo cuanto han sufrido en la extensa Troya aqueos y troyanos por voluntad de los dioses, y sabemos [también] cuanto sucedió sobre la tierra fecunda”.

que Hesíodo muy probablemente se inspiró en estas palabras pronunciadas por las sirenas para componer los versos proferidos por las musas en su obra.²⁹²

El conocimiento que en este fragmento las mujeres aladas presumen poseer ha sido desacreditado por filólogos como García Gual, quien concuerda en que las sirenas “saben todo el pasado, pero nada del presente”,²⁹³ ya que no perciben que Odiseo está atado al mástil de su barco. Sin embargo, como advierte el mismo Pucci, las musas logran percibir al héroe en cuanto ven que su nave se acerca (y por ello le dirigen su canto), de modo que resulta patente su consciencia sobre el presente.²⁹⁴ Sea esto comprobable o no, el conocimiento que poseen, de acuerdo con sus propias palabras, abarca todo (πάνθ') lo que ha acontecido en el mundo.

Algunos versos más adelante, las sirenas vuelven a mencionar el verbo οἶδα, esta vez en su forma participial, para afirmar que aquellos que escuchan su canto se van sabiendo más cosas (πλείονα εἰδώς).²⁹⁵ Pucci señala que este participio se utiliza en la épica homérica para establecer jerarquías entre los hombres y dioses más viejos, que conocen más, y los jóvenes, que conocen menos y que, por lo tanto, son inexpertos en más temas.²⁹⁶ De acuerdo con esta opinión y con lo dicho por las diosas, el conocimiento que poseen y que revelan por medio de sus cantos es, al igual que el de las musas, comunicable y transmisible para el hombre que desea escucharlo y que se hará poseedor del mismo.

²⁹² Pucci 1998, p. 7: “The repetition of the verb ἴδμεν at the beginning of two lines, 189 and 191, reminds us of the repeated ἴδμεν that the Muses utter in Hes., *Theog.*, 27 and 28.”

²⁹³ García Gual 2014, p. 30.

²⁹⁴ Pucci 1998, p. 7

²⁹⁵ Hom., *Od.*, XII, 188.

²⁹⁶ Pucci 1998, p. 3.

Aunque ya se ha indicado que existen argumentos para defender que las sirenas conocen tanto el presente como el pasado, realmente no es significativo determinar si estas divinidades marinas conocen también los hechos futuros, como Homero y Hesíodo presumen acerca de las musas, ya que, en la práctica, las hijas de Mnemosine no hacen uso de su conocimiento sobre los eventos venideros para comunicarlos al poeta. A lo largo de la *Iliada*, las musas son invocadas por el poeta en momentos específicos: para recordar la cólera de Aquiles;²⁹⁷ para enumerar a los caudillos y las naves que zarparon rumbo a Troya;²⁹⁸ para mencionar a los mejores hombres y caballos de los Atridas;²⁹⁹ y para describir diversos episodios de corte bélico.³⁰⁰ En la *Odisea*, sólo se realiza una invocación al inicio del primer canto, para solicitar a las musas que hagan recordar íntegramente el retorno de Odiseo.³⁰¹ En la misma obra, es posible encontrar otras menciones de las musas; por ejemplo, cuando Demódoco ameniza el banquete, la musa lo incita a cantar la riña entre Odiseo y Aquiles durante su estadía en Troya.³⁰²

Por su parte, a lo largo de la *Teogonía*, Hesíodo las invoca sólo en tres distintas ocasiones: para comenzar el catálogo de titanes y dioses;³⁰³ para celebrar a

²⁹⁷ Hom., *Il.*, I, 1: “Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην”.

²⁹⁸ *idem*, II, 484-490: “Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι [...] οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν”.

²⁹⁹ *idem*, II, 761: “τίς τὰρ τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην σύ μοι ἔννεπε Μοῦσα”.

³⁰⁰ *idem*, XI, 218: “Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι / ὅς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνωνος ἀντίον ἦλθεν”. También véase XIV, 508 y XVI, 112.

³⁰¹ Hom., *Od.*, I, 1-2: “Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε”.

³⁰² *idem*, VIII, 70: “Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν”.

³⁰³ Hes., *Teog.*, 114-115: “ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι / ἐξ ἀρχῆς,”

las diosas que engendraron héroes con hombres inmortales;³⁰⁴ y para dar inicio al catálogo de las heroínas.³⁰⁵ Luis Gil considera que las musas, al relatar las hazañas de los dioses olímpicos, que son eternos, en realidad demuestran que poseen consciencia de aspectos que trascienden espacio y tiempo;³⁰⁶ de este modo, su sabiduría divina también abarcaría lo futuro. Sin embargo, no debe olvidarse que los relatos inspirados a Hesíodo por las diosas pertenecen a un tiempo mítico indudablemente anterior al momento de la ejecución.

Como puede constatar, las musas acuden al llamado del poeta con el fin de traer a su memoria eventos exclusivamente del pasado, sobre todo largos catálogos de nombres, nunca sobre el futuro de la historia, y mucho menos del poeta; de modo que el conocimiento sobre lo posterior, si es real que lo poseen, no es comunicable para el poeta épico y, por lo tanto, no genera una diferencia práctica entre su conocimiento y el de las sirenas, quienes participan de los mismos acontecimientos que dictan las diosas del Helicón; de modo que, aun carentes de omnisciencia, las sirenas contarían con el conocimiento necesario para relatar los mismos acontecimientos que narran las musas y comunicarlo a quien esté dispuesto a escucharlo.

³⁰⁴ Hes., *Teog.*, 965-967: “νῦν δὲ θεάων φύλον ἀείσατε, ἠδυέπειαι / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες”.

³⁰⁵ *idem*, 1021-2022: “νῦν δὲ γυναικῶν φύλον ἀείσατε, ἠδυέπειαι / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες”.

³⁰⁶ Gil 1967, p. 24.

5.2.2 Alabanza a los κλέα ἀνδρῶν

Como ha quedado confirmado por las propias palabras de las sirenas, su conocimiento está concentrado en los acontecimientos del pasado (ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ)³⁰⁷ y, particularmente, en lo referente a la guerra de Troya (ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν).³⁰⁸ Esta declaración hace suponer que el canto de las sirenas, que por mucho tiempo ha sido motivo de especulación y duda,³⁰⁹ realmente consistía en una narración de las grandes hazañas bélicas de los hombres. Pucci constató que el léxico utilizado por Homero en este pasaje aparece escasamente en la misma *Odisea*, y, por el contrario, es muy común en la *Iliada*, de modo que el canto de las diosas remitiría, tanto por el contenido como por el vocabulario, a los episodios sucedidos en Troya.³¹⁰ Por su parte, García Gual especifica más el contenido del canto, reduciéndolo a las hazañas que Odiseo protagonizó en la misma guerra, debido a que las sirenas lo llaman “de mucha fama” (πολύαιν' Ὀδυσσεῦ) y “gran gloria de los aqueos” (μέγα κῦδος Ἀχαιῶν);³¹¹ el mismo autor añade que el héroe, al escuchar este canto divino, se está enfrentando consigo mismo y con su propia historia.³¹²

³⁰⁷ Hom., *Od.*, XII, 192.

³⁰⁸ *idem*, 191.

³⁰⁹ Suetonio (*Tib.*, 70, 1, 4) revela que el emperador Tiberio deseaba conocer aquello que cantan las sirenas: “eius modi fere quaestionibus experiebatur: 'quae mater Hecubae, quod Achilli nomen inter uirgines fuisset, quid Sirenes cantare sint solitae'.”

³¹⁰ Pucci 1998, pp. 5 ss.

³¹¹ Hom., *Od.*, XII, 184.

³¹² García Gual (2014 p. 30) señala que el canto de las sirenas seduce a Odiseo porque habla sobre él mismo. El autor considera que, al igual que Narciso, al héroe le esperaría una muerte segura si permaneciera en la eterna contemplación de su propia historia.

Más allá del simbolismo que puede encerrar este canto, basta saber que su esencia es la de una narración y que su tema principal es la historia de Odiseo y de sus hazañas durante la guerra de Troya. Sobre las musas puede afirmarse algo similar; si bien Hesíodo, al invocarlas, sostiene que son conocedoras de lo que es, lo fue y lo que será (“εἰρεῦσαι τὰ τ’ ἐόντα τὰ τ’ ἐσσόμενα πρό τ’ ἐόντα”),³³ el canto que profiere se centra solamente en eventos míticos pertenecientes a un pasado muy remoto, anterior a él mismo y a la creación del hombre; de modo que la sabiduría de las musas en lo que refiere a eventos posteriores se encuentra únicamente en potencia.

Luis Gil afirma que la diferencia entre los cantos de las sirenas y las musas radica en que las primeras ofrecen una narración histórica, mientras las segundas le proporcionan un conocimiento cosmogónico y teológico.³⁴ Esto, no obstante, sólo podría aplicarse en la primera parte de la *Teogonía*, ya que la misma obra alude al nacimiento de los héroes en líneas posteriores. Tampoco concuerda con las musas de Homero, que narran en las dos épicas los κλέα ἀνδρῶν, las memorables hazañas de los hombres. De este modo, sirenas y musas celebrarían los mismos acontecimientos: grandes hazañas, ya sea de dioses o de hombres, que son dignos de recordarse y que pertenecen a un tiempo anterior al poeta.

³³ Hes., *Teog.*, 38: “[las musas] que narran lo que es, lo que será y lo que fue”.

³⁴ Gil 1967, p. 21.

5.2.3 Verdad o mentira

Los discursos proferidos por musas y sirenas en las épicas arcaicas han sido el único medio para conocer la naturaleza y contenido de sus cantos y se les ha concedido credibilidad a cada una de sus palabras. Sin embargo, los filólogos advierten que las sirenas, a diferencia de las musas (siempre vinculadas con la verdad), mienten y engañan por medio de sus voces con el fin de matar a los hombres que las oyen, por lo cual el contenido de sus discursos y su conocimiento sobre el pasado deben considerarse carentes de veracidad. Este juicio se origina a partir de la sugerencia del mismo Homero, quien advierte a Odiseo (y con él advierte también a su público) que no debe escuchar la voz de las diosas marinas o perecerá como muchos otros navegantes antes que ellos.³¹⁵

Por este motivo, mitólogos antiguos y modernos, han considerado que el canto de las sirenas fungía como artilugio para atraer víctimas hacia su isla, y, por ello, que no debe concederse credibilidad a lo que cantan. No es de sorprender que abundantes estudiosos, como Linda Phyllis Austern,³¹⁶ definan a estas diosas como un signo de lo trivial y falso, mientras que las musas serían el símbolo de un conocimiento veraz y confiable para los inexpertos hombres (οὐδέ τι ἴδμεν).³¹⁷

La razón de que el canto de las sirenas sea considerado engañoso se encuentra en el discurso que las diosas realizan en la *Odisea*, pues en él afirman que, quien se

³¹⁵ Hom., *Od.*, XII, 41-43: “ὅς τις ἀιδρεΐη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση Σειρήνων, / τῷ δ’ οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα / οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται”.

³¹⁶ Phyllis 2006, p. 21: “More generally, the Siren is the symbol of the false and the trivial, sometimes contrasted with the truthful and serious Muses”.

³¹⁷ Hom., *Il.*, II, 485.

aproxime a su isla y escuche su canto, partirá conociendo más cosas: “ἀλλ’ ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς”.³¹⁸ Con esta frase, las diosas intentan persuadir a Odiseo para que se aproxime a sus tierras, prometiéndole que, después de disfrutar sus cantos (τερψάμενος), partirá de allí (νεῖται) sabiendo más (πλείονα εἰδώς). De acuerdo con los estudiosos, las sirenas hablan con la verdad cuando aseguran que produce placer escuchar sus voces; pero es una mentira su aseveración de que, tras oír las, el navegante podrá partir de allí. Homero (en voz de la hechicera Circe) del mismo modo que abundantes autores posteriores, como Apolonio y Pausanias, declaran que la muerte le espera a todo aquél que atienda a estos cantos.³¹⁹ Este engaño de las sirenas ha desacreditado la última parte de sus promesas, a saber, la adquisición de conocimiento para quien las oiga. Aunque no existen argumentos que desmientan estas palabras, los estudiosos consideran falso todo el discurso elaborado por las diosas, de modo que, en realidad, carecerían de las características que se han mencionado hasta ahora.

A pesar de esta afirmación, existen algunos indicios que ponen en duda dicha opinión; Pietro Pucci advierte que sólo la hechicera Circe menciona los huesos putrefactos que yacen en su isla; cuando Odiseo se aproxima a ellas, el héroe no realiza alguna descripción sobre el aspecto de las diosas, ni sobre la morada que habitan. Esto podría implicar que Circe originó esta creencia sobre las sirenas, y que, en realidad, su canto no causaba la muerte ni representaba un verdadero peligro

³¹⁸ Hom., *Od.*, XII, 188: “Sino que, complacido, navega siendo conocedor de más cosas”.

³¹⁹ A. R., IV, 900-902: “αἰεὶ δ’ εὐόρμου δεδοκῆμεναι ἐκ περιωπῆς / ἧ θαμὰ δὴ πολέων μελιθδέα νόστον ἔλοντο, / τηκεδόνι φθινύθουσαι”; Paus., X, 6, 5: “καὶ τοῦδε ἔνεκα Ὅμηρος πεποίηκεν ὡς ἡ τῶν Σειρήνων νῆσος ἀνάπλευος ὀστῶν εἶη, ὅτι οἱ τῆς ᾠδῆς αὐτῶν ἀκούοντες ἐπύθοντο ἄνθρωποι”.

para el hombre.³²⁰ A favor de esta conjetura, también podría argüirse el hecho de que sólo califica a las diosas marinas con adjetivos del ámbito musical, como ya ha sido expuesto,³²¹ mientras que a Circe se le denomina “astuta” (δολόεσσα).³²² Esto podría suponer, por una parte, que el poeta consideraba más relevante el talento musical que la peligrosidad de las sirenas y, por otra, que la hechicera siempre generó desconfianza en el héroe, incluso después de haber recibido su auxilio; por ello, las diosas marinas tienen la apariencia de poseer más credibilidad. Evidentemente, la conjetura de Pietro Pucci sólo puede adaptarse a la época arcaica, ya que, en las obras de autores posteriores, como Pausanias, no existe duda de que las sirenas fueron responsables de numerosas muertes humanas.³²³

Un indicio más revela que las sirenas realmente contaban con una sabiduría sobrehumana; como el mismo Pucci advierte, en el relato de Homero algunos semidioses no lograron reconocer a Odiseo cuando éste acudió a su encuentro, entre ellos, el cíclope Polifemo y la misma Circe, la cual presumía poseer un conocimiento prodigioso.³²⁴ De acuerdo con el estudioso, las sirenas lo reconocieron en cuanto divisaron su nave, lo cual manifiesta su consciencia sobre el héroe, mientras que el contenido de su canto, revela su conocimiento sobre los sucesos de Troya.

³²⁰ Pucci 1998, p. 8.

³²¹ Véase *supra* pp. 36 ss.

³²² Hom., *Od.*, IX, 32: “ὡς δ’ αὐτως Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν / Αἰαίη δολόεσσα, λιχαιομένη πόσιν εἶναι”.

³²³ Paus., X, 6, 5: “καὶ τοῦδε ἔνεκα Ὅμηρος πεποίηκεν ὡς ἡ τῶν Σειρήνων νῆσος ἀνάπλεως ὀστῶν εἴη, ὅτι οἱ τῆς ψῆδης αὐτῶν ἀκούοντες ἐπύθοντο ἄνθρωποι”.

³²⁴ Pucci 1998, p. 6. Sobre la historia del encuentro con Polifemo, véase, Hom., *Od.*, IX, 100 ss.; sobre la historia del encuentro con Circe, véase Hom. *Od.*, X, 135 ss.

Sean excesivas o no las interpretaciones de los filólogos en favor de las sirenas, lo cierto es que estas diosas poseen tanto la capacidad de engañar, al prometerle a Odiseo que ha de volver luego de oír su canto, como la capacidad de proferir verdades, al reconocer la nave del héroe y enunciar las gestas en las que se involucró. Por lo tanto, la omnisciencia que los estudiosos frecuentemente consideran falsa, está verificada por ellas mismas en la obra de Homero y demuestra que su habilidad para el engaño no se opone a las otras cualidades.

Por otra parte, las musas están asociadas con la verdad desde la épica arcaica; como se había anunciado en la *Ilíada*, el poeta lamenta la incapacidad del hombre para distinguir los acontecimientos verdaderos (ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν),³²⁵ ya que sólo son conocidos por las musas que todo lo comprenden (ἴστέ τε πάντα)³²⁶ y que dictan al poeta sus saberes. Sin embargo, no debe olvidarse que las diosas, con sus propias palabras, niegan esta cualidad que se les ha atribuido desde la Antigüedad; baste recordar los versos descritos por Hesíodo: “ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ’, εὔτ’ ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι”.³²⁷ En estas líneas, las musas contraponen sus dos cualidades: la capacidad de mentir y la de proferir verdades. El paralelismo sintáctico y semántico que existe entre las dos oraciones también puede encontrarse en el interior de cada una de ellas: el verbo λέγειν, que normalmente refiere la narración recitada y que, en el ámbito de la filosofía, se vincula con la verdad divina, en esta frase señala la acción de mentir;

³²⁵ Hom., *Il.*, II, 486: “Nosotros sólo escuchamos rumores”.

³²⁶ *idem*, II, 485-486: “Pues ustedes [...] lo conocen todo”.

³²⁷ Hes., *Teog.*, 27-28: “Sabemos decir muchas falsedades que parecen verdaderas; pero sabemos, cuando queremos, cantar verdades”.

mientras que “pronunciar verdades” está introducida por el verbo γηρύσασθαι, que significa frecuentemente “cantar” o “murmurar” y cuya raíz se atestigua sólo una vez en los poemas homéricos para designar la voz de las sirenas.³²⁸ El modo de proferir sus discursos permite que lo falso se asemeje a lo veraz (ψεύδεα ἐτύμοισιν ὁμοῖα), pero también que lo veraz parezca ficticio, de suerte que al espectador le resulte imposible distinguir un aspecto de otro. Las sirenas realizan algo similar, ya que emiten sus discursos mezclando indistintamente lo auténtico con lo engañoso, de suerte que, quien se aproxima a ellas, sólo pueda creer o desconfiar de todo lo que oye, de modo que ambas divinidades producen ambigüedad.

Si bien la épica arcaica no atestigua algún episodio donde las musas le mientan abiertamente al poeta, esta advertencia demuestra lo que Marcel Detienne ya señalaba en su obra: “poseer la verdad es también ser capaz de engañar”.³²⁹ Las musas y las sirenas, así como numerosos dioses del panteón griego, presentan características dobles que, a pesar de tratarse en muchas ocasiones de conceptos contrarios, como verdad y mentira, suelen complementarse mutuamente.

Como puede observarse, estos dos autores épicos, con sus elecciones léxicas, atribuyeron a sirenas y musas las mismas habilidades e incluso parece que de modo consciente desearon asemejar las atribuciones de unas a las de las otras. Las implicaciones que esta asimilación tuvo en la poesía probablemente no se reflejan

³²⁸ Hom., *Od.*, XII, 188: “πρὶν γ’ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ’ ἀκοῦσαι”.

³²⁹ Detienne 1981, p. 133.

completamente en las epopeyas épicas, ya que las musas, como presumen Homero y Hesíodo, son las responsables de conferirle al poeta el conocimiento sobre todos los episodios que canta y, de este modo, fungen como las inspiradoras de la epopeya por excelencia; en estos contextos literarios, el vate reduce sus atribuciones hasta convertirse únicamente en el transmisor de sus palabras, mientras que la función de las hijas de Zeus sobrepasa el mero recurso literario y forma parte de la conexión del hombre con la divinidad.

Sin embargo, como advierte Francisco R. Adrados,³³⁰ las invocaciones sólo mantienen estos rasgos en el mundo de esta épica arcaica, ya que su composición, ejecución y transmisión se llevaron a cabo oralmente,³³¹ en un contexto donde, como afirma Luis Gil, la memoria de un aedo representaba un don divino.³³² Estos estudiosos consideran que a partir de Hesíodo³³³ “las invocaciones de los poetas a las musas comienzan a trivializarse”.³³⁴ Debido a que el autor comenzó a reconocerse a sí mismo como el creador de su obra, las invocaciones progresivamente perdieron su valor religioso para ceder sus características al recurso literario, de manera que, incluso aunque en épicas posteriores y en los poemas líricos puedan observarse este tipo de proemios, se trata de un recurso cada vez más artificial y que responde a convenciones literarias.

³³⁰ Adrados 1976, p. 59: “El poeta épico exhorta a la Musa; el lírico se exhorta a sí mismo [...] o exhorta al coro”.

³³¹ Recuérdense los tres rasgos de oralidad propuestos por Bruno Gentili (1996, p. 23 ss.); véase *supra*, p. 28.

³³² Gil 1967, p. 18. Véase, *supra* p. 73 (nota 287).

³³³ Adrados 1976, p. 60: “El tema de la inspiración recibida de una vez y para siempre convierte a Hesíodo en poeta: a la manera de los aedos líricos, en adelante va a ser él quien cante, no va a ser un mero portavoz de la Musa”.

³³⁴ Gil 1967, p. 24.

De acuerdo con esta postura, cuando estas condiciones de oralidad se fueron mitigando, como se sospecha que quizá pudo haber sucedido en la poesía mélica coral,³³⁵ el conocimiento que las musas solían conferir al poeta comenzó a carecer de importancia, porque éste podía obtenerlo de sí mismo, sin solicitarlo de la divinidad. Es posible que, en un contexto donde las funciones primigenias de las diosas del Helicón no se encontraban ya tan definidas como en la épica, hayan podido asimilarse no sólo las características, sino también los atributos de las sirenas y de las musas. Según lo que se ha expuesto hasta ahora, existen argumentos para aceptar esta posibilidad.

³³⁵ Como señala Suárez de la Torre, la poesía mélica griega contaba con oralidad de la ejecución y posiblemente también de la transmisión; sin embargo, es probable que no contara con la oralidad de la composición. Véase *supra*, p. 28.

6. Léxico relacionado con las sirenas en el fragmento 26 P/D (90 Calame)

Una vez constatado que las sirenas comparten numerosos rasgos con las musas y que esta asimilación entre ambas pudo, en determinado momento, extenderse también a sus funciones, conviene dirigir la atención al fragmento 26 P/D (90 Calame) para conocer los elementos léxicos que se localizan en la apóstrofe del primer verso (παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι), a partir de los cuales puede proponerse que el autor dirige sus palabras a las diosas marinas.

6.1 παρσενικαί

En primer lugar se encuentra el sustantivo femenino παρσενικαί. Sobre el término, Claude Calame señala que es una forma reduplicada de παρσένος, y ésta, a su vez, la forma dialectal laconia de παρθένος. Esta palabra puede fungir como sustantivo y adjetivo, aunque, al menos en lo referente al mundo arcaico, específicamente en Homero y Hesíodo, la totalidad de sus apariciones se presenta como sustantivo. Los filólogos no establecen alguna diferencia semántica entre las formas παρθένος y παρθενική, según se atestigua en la obra del mismo Alcmán, quien empleó ambas palabras en siete de sus fragmentos.³³⁶ Por otra parte, en las épicas homéricas se localizan diez apariciones del término, de las cuales siete corresponden a la primera forma y tres a la segunda.³³⁷

³³⁶ Se trata de los fragmentos 26, 90, 240, 3, 24c, 149, 4 24a de la edición de Calame (1983).

³³⁷ Véase παρθένος en Hom., *Il.*, II, 514 ; XVIII, 593 ; XXII, 127; XXII, 128; *Od.*, VI, 33; VI, 109; VI, 228. Véase παρθενική en *Il.*, XVIII, 567; *Od.*, VII, 20; XI, 39.

En los *Himnos homéricos* se encuentran diez menciones más, de las que ocho corresponden a *παρθένος* y dos a *παρθενική*.³³⁸ Aunque la elección entre uno y otro término parece ser indiferente, es preciso destacar que *παρθενική* se emplea con frecuencia para designar, no a una joven específica, sino a un grupo de mujeres y, en algunos casos, sólo para designar la apariencia femenina de divinidades. Un ejemplo se ubica en la *Odisea*,³³⁹ donde Atenea toma una forma humana con el fin de que Odiseo no lo reconozca, para lo cual Homero prefiere utilizar la palabra *παρθενική*. Un caso más del uso de este término se localiza en la *Ilíada*,³⁴⁰ en el episodio de la écfrasis del escudo de Aquiles, en el cual fue dibujada la imagen de unas jóvenes que transportaban sus frutos.

A su vez, Apolonio de Rodas en sus *Argonáuticas* presenta algunos ejemplos más; en uno de ellos, nombra *παρθενικαί* al grupo de ancianas que formaba la corte de Hipsípila, reina de Lemnos: “τῆ καὶ **παρθενικαί** πίσυρες σχεδὸν ἐδριῶντο / ἄδμητες λευκῆσιν ἐπιχνοάουσαι ἐθείραις.”³⁴¹ Desde el punto de vista del autor, estas mujeres presentaban la anomalía de haber llegado a la senectud sin haberse desposado. Resulta especialmente destacable la descripción de las sirenas en el libro

³³⁸ Más referencias de *παρθένος* en *h. Cer.*, 145; *h. Merc.*, 553; *h. Ven.*, 28, 82, 119; *h. Min.*, 3.

³³⁹ Hom., *Od.*, VII, 20: “οἱ ἀντεβόλησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη / παρθενικῆ εἰκυῖα νεήνιδι κάλπιν ἐχούσῃ”.

³⁴⁰ Hom., *Il.*, XVIII, 567: “παρθενικαὶ δὲ καὶ ἠῖθεοι ἀταλὰ φρονέοντες / πλεκτοῖς ἐνταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπὸν”.

³⁴¹ A. R., I, 671: “Junto a ella estaban sentadas cuatro vírgenes, que llevaban su cabeza cubierta de blancos cabellos”.

IV de las *Argonáuticas*, donde el poeta se sirve del término del siguiente modo: “τότε δ' ἄλλο μὲν οἰωνοῖσιν / ἄλλο δὲ **παρθενικῆς** ἐναλίγκιαι ἔσκον ιδέσθαι”.³⁴²

Con estos ejemplos puede afirmarse que, a pesar de que no existe una diferencia establecida entre ambos términos, hay una tendencia a colocarla en los casos donde no se habla de mujeres reales, sino imaginarias, peculiares, o divinas; dentro de las cuales, como sucede en el caso de Apolonio, están incluidas las sirenas.

6.2 μελιγάρυες

El adjetivo siguiente, μελιγάρυες, cuya variante ática es μελίγηρυς, se presenta únicamente en 24 ocasiones dentro del corpus de autores griegos. La mayoría de sus apariciones corresponden a ejemplos arcaicos, como se muestra en la obra de Píndaro,³⁴³ quien usó este término en sus odas para describir sus himnos, los cuales reconoce como creación original de las musas;³⁴⁴ por otra parte, en los *Himnos* homéricos se presentan dos apariciones del término acompañado de ἀοιδή.³⁴⁵ Como ya se ha mencionado en páginas anteriores,³⁴⁶ este adjetivo está atestiguado sólo una vez en las épicas de Homero y se emplea para definir la voz de las sirenas.³⁴⁷ Aunque el poeta épico emplea diversos compuestos con la raíz μελι-, es significativo que

³⁴² A. R., IV, 899: “Ellas parecían a la vista semejantes a aves a la vez que a jovencillas”.

³⁴³ Este término aparece en seis ocasiones en la obra de Píndaro; véase: Pi., O., XI, 4; 7. P., III, 64; N., III, 4; I., II, 3; Fr. 52c, 13; 11; Fr. 52e, 47.

³⁴⁴ Véase Pi., I., II, 3; “Μοισᾶν ἔβαινον κλυτᾷ φόρμιγγι συναντόμενοι, / ρίμφα παιδείους ἐτόξευον **μελιγάρυας ὕμνους**”

³⁴⁵ h. Ap., 519: “οἴοί τε Κρητῶν παιήονες οἴσιν τε Μοῦσα / ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ **μελίγηρυν ἀοιδήν**”. Véase también h. Pan., 18.

³⁴⁶ Véase *supra*, p. 55.

³⁴⁷ Hom., Od., XII, 187: “πρὶν γ' ἡμέων **μελίγηρυν** ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι”.

Alcmán haya decidido utilizar precisamente el mismo término para designar el mismo elemento al que Homero describió, es decir, la voz de un grupo de mujeres. Como afirma Vasiliki Kousoulini,³⁴⁸ el vocabulario empleado en los fragmentos hexamétricos de Alcmán tiene mucho en común con la épica homérica; incluso afirma que probablemente el conjunto de hexámetros de este poeta relatarían la historia de Odiseo con las sirenas.³⁴⁹ Además es especialmente destacable que, en Homero, la palabra es puesta en boca de las mismas sirenas; es decir, Alcmán está usando un término con el que ellas mismas se califican.

A pesar de que Suárez de la Torre sostiene que los elementos épicos de corte lingüístico presentes en la lírica revelan la existencia de una lengua poética común,³⁵⁰ también considera que podrían tratarse de una adaptación pura de Homero o de Hesíodo.³⁵¹ A la luz de estas observaciones, resulta más evidente que la elección del léxico de Alcmán imita el lenguaje de su antecesor épico e incluso hace alusión a los temas que éste describió en su *Odisea*, por lo cual el adjetivo *μελιγάρυες* bien podría corresponder al mismo personaje en ambas obras, o, al menos, su uso probablemente activaría en el auditorio el recuerdo de la escena homérica de las sirenas.

³⁴⁸ Kousoulini 2013, pp. 420–440.

³⁴⁹ A pesar de que Kousoulini no considera que este fragmento tenga relación con los temas homéricos, sino únicamente con el léxico, su hipótesis podría completarse si interpretara como portavoz de estos versos a Odiseo, quien, atado al mástil, expresara sus deseos de encontrarse junto a las sirenas. Si bien parece una propuesta aventurada, los hexámetros de Alcmán sugieren que pudo haber compuesto una obra épica.

³⁵⁰ Calame (1983, p. XXIV Intr. ss) también sostiene la presencia de esta lengua poética común, que podría justificar el uso de jonismos y eolismos en la obra de Alcmán.

³⁵¹ Suárez de la Torre 2002, p. 24.

6.3 ιαρόφωνοι

La última palabra de la apóstrofe, el adjetivo ιαρόφωνοι, cuyo correspondiente ático es ιερόφωνοι, únicamente tiene esta aparición dentro del corpus de autores griegos, de modo que constituye un ἄπαξ alcmánico. Por este motivo diversos filólogos han buscado algunas alternativas para suplir esta palabra; Barker ha sugerido la corrección ιμερόφωνοι (“de voz agradable”), ampliamente aceptada por los estudiosos,³⁵² ya que se encuentra en nueve ocasiones en la obra de los poetas griegos, entre los cuales destacan Safo, quien lo utilizó en una ocasión para describir al ruiseñor,³⁵³ y Simónides, quien se sirvió de él para designar al gallo.³⁵⁴ A su vez, Nono de Panópolis lo emplea cuatro veces, siempre en ámbitos relacionados con el canto y con la música.³⁵⁵

Por su parte, Ahrens considera que ιαρόφωνοι es un sinónimo de λιγύφωνος, “de voz clara”.³⁵⁶ Este término aparece 17 ocasiones en los autores antiguos y adjetiva a sustantivos muy semejantes a los de ιμερόφωνοι; Homero califica con este nombre al halcón,³⁵⁷ mientras que Hesíodo designa con este adjetivo a las Hespérides³⁵⁸ y en el himno órfico a Mnemosine se les nombra así a las musas.³⁵⁹ Sin

³⁵² Barker 1823, pp. 162- 165 (Referencia tomada de Calame 1983).

³⁵³ Sapph., Fr. 136, 1: “ἦρος †ἄγγελος ιμερόφωνος ἀήδων† / θέλω τί τ' εἶπην, ἀλλά με κωλύει / αἶδως”.

³⁵⁴ Simon., Fr. 78, sub. 1, 1: “ιμερόφων' ἀλέκτωρ/ τίς γὰρ ἀδονᾶς ἄτερθνα- / τῶν βίος ποθεινός ἢ ποί / α τυραννίς;”.

³⁵⁵ Nonn., *D.*, V, 285 (μέλος ιμερόφωνον); XIX, 99 (ιμερόφωνον μολπήν); XXIV, 327 (ιμερόφωνον ἰοιδὴν); la última aparición muestra este adjetivo acompañando al dios Apolo, igualmente relacionado con la labor musical, en *D.*, XXXV, 332 (ιμερόφωνος Ἀπόλλων).

³⁵⁶ Ahrens, (1868), pp. 241-285 y 577-629. (Referencia tomada de Calame 1983).

³⁵⁷ Hom., *Il.*, 19, 350: “Ἀθήνην· / ἦδ' ἄρπη εἵκουῖα ταχυπτέρυγι λιγυφώνῳ”.

³⁵⁸ Hes., *Th.*, 275: “Ἴν' Ἑσπερίδες λιγύφωνοι”. También en 518: “Ἑσπερίδων λιγυφώνων”.

embargo, si se considera pertinente realizar una corrección en este término, sería necesario corregir también la palabra *ἰαρός* del cuarto verso que se encuentra en la misma forma dórica y que funge como *derivatio*,³⁶⁰ así como su aparición en el fragmento 124, donde Alcman utiliza el adjetivo para designar un montículo.³⁶¹ Además, Píndaro también hace uso del término *ἰαρός* en su obra para designar a los himnos compuestos por él mismo;³⁶² Estesícoro califica con el mismo término las profundidades de la noche³⁶³ y a la diosa Ártemis;³⁶⁴ Corina nombra de este modo la luz de la Luna.³⁶⁵

En lo referente al sentido que alberga esta palabra, Calame afirma que *ἰαρόφωνοι* se inscribe en una serie de valores relacionados con la sacralidad de los cantos; presenta como ejemplos los versos de Teognis,³⁶⁶ quien llama *ἱερὸν μέλος* a la composición mélica dirigida a un dios, y un pasaje del *Agamenón* de Esquilo,³⁶⁷ donde la joven Ifigenia canta con voz sagrada (*ἀγνῆ ἀὐδῆ*), de modo que la elección de este adjetivo en el fragmento de Alcman haría referencia a los modos y al contenido de los cantos que son proferidos para los dioses o inspirados por ellos.

³⁵⁹ Orph., *Orphica*, 77, 2: “Μούσας τέκνωσ’ ἱεράς, όσίας, λιγυφώνους”.

³⁶⁰ Efectivamente, algunos filólogos han dudado de que esta palabra sea la forma original del fragmento; consideran que la corrección *ἕαρος* coincide mejor en el texto, aunque el alción antiguamente solía relacionarse con el invierno.

³⁶¹ Alcman., Fr. 124, subfr. 1, 1: “πάρτ’ ἱαρόν σκόπελον παράτε Ψύρα”.

³⁶² Pi., Fr., 338, 6: “[ῥμν]οῖς τερφθὲν ἰαροῖς”.

³⁶³ Stesich., Fr. 8, 3: “ἀφίκοιθ’ ἰαράς ποτὶ βένθεα νυκτὸς ἐρεμνάς”.

³⁶⁴ Stesich., Fr. S105b, 12: “ἰαράνουδ’ Ἄρταμις οὐδ’ Ἀφροδίτα”.

³⁶⁵ Corinn., Fr. 37, subfr.1, 9 “[] ἱαρόν φάος σελάνας πασσα”.

³⁶⁶ Thgn., Fr. 761.

³⁶⁷ Aesch., *Ag.*, 244: “ἀγνῆ δ’ ἀταύρωτος ἀὐδῆ πατρὸς [...]”.

Ahora que el vínculo entre la selección léxica de Alcmán y las cualidades de las sirenas ha sido expuesto, es pertinente observar otros elementos en el fragmento 26 P/D (90 Calame) que permitan confirmar la presencia de estas mujeres-aves en los versos de Alcmán.

7 Aves

7.1 Presencia de las aves en el fragmento 26 P/D (9o Calame)

Uno de los elementos más comentados por los filólogos en este fragmento es la presencia de las aves; la primera, el cérilo (κηρύλος), en quien el intérprete anhela metamorfosearse, y la segunda, el alción (ἀλκύνεσσι), en compañía de los cuales el autor, ya transformado en ave, desea volar. En numerosos pasajes, como los que ofrece el mismo Antígono de Caristio, citador de este pasaje, el cérilo se identifica con el macho del alción, lo cual significa que ambos nombres corresponden a la misma especie. Parece que el fragmento 26 P/D de Alcman constituyó la base para afirmar que las hembras suelen cargar y trasladar al macho sobre su lomo cuando éste ha llegado a la vejez y ya no cuenta con fuerza suficiente para volar con sus propias alas.³⁶⁸

Los autores griegos posteriores, principalmente los estudiosos de la gramática y de los animales, no cuestionaron la interpretación de Antígono y, por ese motivo, diversos escritos dotan a los alciones de estas características.³⁶⁹ Sin embargo, Page, seguido por Calame y Davies, desacredita la interpretación que Antígono expuso acerca del fragmento de Alcman y considera improbable que los alciones sostuvieran a los cérilos en su vejez.³⁷⁰ Por otra parte, a pesar de que estas especies³⁷¹ han sido

³⁶⁸Antig., *Mir.*, 23, 1, 1: “Τῶν δὲ ἀλκύνων οἱ ἄρσενες κηρύλοι καλοῦνται ὅταν οὖν ὑπὸ τοῦ γήρωσ ἀσθενήσωσιν καὶ μηκέτι δύνωνται πέτεσθαι, φέρουσιν αὐτοὺς αἰ θήλειαι ἐπὶ τῶν πτερῶν λαβοῦσαι.”

³⁶⁹Por ejemplo, véase Ael., *NA*, VII, 17, 3.

³⁷⁰Page (1962, p. 41), considera errónea la interpretación de Antígono, ya que ποτῆται no es sinónimo de φορεῖται.

identificadas en la actualidad con el ave marina martín pescador, posiblemente ambos nombres hagan referencia a criaturas mitológicas. Los autores antiguos que los mencionaron en sus obras sostienen, como su característica más importante, que están íntimamente relacionadas con el mar. De acuerdo con Claudio Eliano,³⁷² la presencia del alción simbolizaba la llegada de días marítimos apacibles; incluso, escritores como Aristófanes³⁷³ relatan que en la Antigüedad solían llamar “días alciónicos” (ἡμέραι ἀλκυονίδες) a un período de aproximadamente diez días, en el cual estas aves se encontraban en tiempo de preñez y el mar permanecía en total quietud.

La mitología explica la procedencia de estas aves: desde las épicas homéricas³⁷⁴ se presenta a Alcíone (hija de Eolo) y a Ceix (hijo del rey de Tesalia) como un matrimonio muy amado por los dioses; sin embargo, durante un naufragio pereció Ceix; compadecidos por el profundo dolor que embargaba a la viuda, los dioses olímpicos decidieron transformarlos en aves.³⁷⁵ A partir de este suceso, otros poetas griegos introdujeron en sus obras a los alciones vinculándolos con los cantos de tristeza; por ejemplo, Eurípides, en su *Iphigenia Taurica*, coloca en voz de Ifigenia

³⁷¹ El cérilo aparece únicamente en 19 pasajes del corpus griego; sólo Arquíloco (*Iambi*, Fr. 41, 1), Licofrón (387, 750) y Mosco (*Ep. B.*, 42) los introducen en sus obras como elementos literarios. Por el contrario, el alción aparece en numerosos pasajes de la literatura griega.

³⁷² Ael., *NA.*, I, 36, 4: “Κουούσης δὲ ἀλκυόνος ἴσταται μὲν τὰ πελάγη, εἰρήνην δὲ καὶ φιλίαν ἄγουσιν ἄνεμοι”.

³⁷³ Aristoph., *Av.*, 1594: “ἀλκυονίδας τ' ἂν ἦγεθ' ἡμέρας ἀεὶ”.

³⁷⁴ Hom., *Il.*, 9, 562.

³⁷⁵ Véase Ov., *Met.*, XI, 410-748. Hay otra versión de su metamorfosis en Apollod., *Bibl.*, I, 52, 6, en la cual Ceix y Alcíone se vanaglorian de su dicha matrimonial considerándola mayor que la de los mismos dioses y como castigo fueron convertidos por ellos en aves. Sin embargo, la primera versión es más común y recurrente en la tradición poética.

un lamento dirigido a estas aves, afirmando que ella, a pesar de ser un ave sin alas, competirá con los alciones en sus lamentos.³⁷⁶ Luciano, en un pequeño diálogo titulado *Halcyon*, llama a los alciones “πολύθρηνος καὶ πολύδακρυς”,³⁷⁷ es decir, “de múltiples trenos y lamentos”; así resalta la dulzura de su canto y el carácter de lamento que éste posee. Destaca además el fragmento de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, quien parece imitar el verso de Alcmán (λυγρῆσιν κατὰ πόντον ἄμ' ἀλκυόνεσσι φορεῦμαι)³⁷⁸ para expresar la tristeza de Medea por abandonar su patria, quien llama a los alciones acompañantes de su lamento.

De este modo, parece que las características generales del alción lo presentan como un ave marina, metamorfoseada por la compasión de los dioses, y poseedora de un bello canto que suele relacionarse con la tristeza. No debe olvidarse que las sirenas comparten exactamente las mismas características de los alciones, pues éstas también metamorfosearon su cuerpo de doncellas en aves a causa de un lamentable suceso,³⁷⁹ se encuentran vinculadas con el mar y los hombres acuden a ellas en situaciones de tristeza.³⁸⁰ También resulta significativo que los alciones representen la llegada de los tiempos de quietud del mar, al igual que ocurre cuando Odiseo, al aproximarse a la isla de las diosas marinas, percibe que algún dios apaciguó las

³⁷⁶ E., *IT.*, 1089: “ὄρνις ἃ παρὰ πετρίνας / πόντου δειράδας ἀλκυῶν / ἔλεγον οἶτον ἀείδεις”.

³⁷⁷ Luc., *Halc.*, II, 1.

³⁷⁸ A. R., IV, 363: “Me conduzco a través del mar junto a los tristes alciones”. También Aristófanes expone un verso con inspiración en el hexámetro de Alcmán en *Av.*, 251: “φῦλα μετ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται”.

³⁷⁹ Véase *supra*, p. 46.

³⁸⁰ Helena pide que la acompañen durante su llanto (E., *Hel.*, 167-179). Véase *supra* p. 48.

olas.³⁸¹ Por lo tanto, resulta factible pensar que Alcmán estableció una relación entre los alciones y las sirenas, así como entre la voz poética (él mismo o un intérprete) y el cérilo.

Por otra parte, Alcmán proporciona al lector una característica más de estas aves en el mismo fragmento; las aposiciones del último verso parecen corresponder con Alcmán (νηδεὲς ἦτορ ἔχων) y con el cérilo, en quien desea metamorfosearse (ἀλιπόρφυρος ἰαρός ὄρνις). De los dos adjetivos que acompañan a ὄρνις, el primero de ellos, ἀλιπόρφυρος, que significa “purpúreo como el mar”, suele utilizarse desde las obras de Homero para designar la lana o las telas tejidas.³⁸² Probablemente el poeta laconio lo empleó sólo con la intención de describir el color de las plumas del alción³⁸³ y, al mismo tiempo, vincularlo con su naturaleza marina (ἀλι-).

El segundo término que acompaña a ὄρνις es ἰαρός, cuyo correspondiente ático es ἱερός. Como se ha anticipado,³⁸⁴ esta palabra fue corregida por los filólogos con la forma εἶαρος (traducible como “de primavera, primaveral”), de acuerdo con las formas que aparecen en los fragmentos de Safo y de Simónides³⁸⁵ y con la relación establecida entre el alción y el tiempo de paz en el mar. No obstante, los autores griegos, como Claudio Eliano, clasifican al alción en el grupo de aves que se

³⁸¹ Hom., *Od.*, 168-169: “αὐτίκ’ ἔπειτ’ ἄνεμος μὲν ἐπαύσατο ἠδὲ γαλήνη/ ἔπλετο νηνεμίη, κοίμησε δὲ κύματα δαίμων”.

³⁸² “ἠλάκατα ἀλιπόρφυρα” en *Od.*, VI, 53 y VI, 306; “φάρεα ἀλιπόρφυρα” en XII, 108. También en Anacreonte, Fr. 102, 1: “ἀλιπόρφυρον ῥέγος”.

³⁸³ Otros autores destacan la intensidad de los colores de las plumas del alción; Simónides (Fr. 3, 1, 7) lo llama ποικίλας. Sobre la naturaleza del color πορφύρεος, véase Calame 1983, p. 478.

³⁸⁴ Ver *supra* p. 92 (nota 360).

³⁸⁵ Sapph., fr. 136 V y Simon., fr. 597 P.

aparean durante el invierno,³⁸⁶ por lo cual es conveniente conservar el término como se presenta en el texto original. Acerca del sentido que posee esta palabra, Calame argumenta que posiblemente la sacralidad del alción provenga de su naturaleza mítica. Pontani, a su vez, conecta su cualidad sagrada con la quietud del mar durante su época de apareamiento y preñez.³⁸⁷ Sin embargo, es necesario que el sentido de sacralidad para Alcmán encuentre un punto en común entre los adjetivos *ιαρόφωνοι* y *ιαρός*, ya que sólo distan de tres versos y comparten la misma raíz. Como se ha expuesto anteriormente a través de testimonios antiguos,³⁸⁸ el adjetivo *ιαρόφωνοι* dota de sacralidad al canto que puede, por una parte, ser dirigido a los dioses y, por otra, provenir de ellos para los hombres. No obstante, el poeta proporciona más versos que se aproximan a la concepción de las aves como animales sagrados. Uno de ellos se encuentra en el fragmento 39 P (91 Calame):

ρέπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμάν
εὔρε γεγλωσσαμέναν
κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος.³⁸⁹

En estas tres líneas, Alcmán reconoce que su técnica poética, en lo concerniente a la composición de la música (*μέλος*) y al contenido de su discurso (*ρέπη*), tiene su origen en el canto de las aves. De acuerdo con el poeta, estos animales poseen una

³⁸⁶ Ael. NA, 1, 36: “κύει δὲ ἄρα χειμῶνος μεσοῦντος”. Ver también Simon., Fr. 3, subfr. 1, 7.

³⁸⁷ Pontani (1950), p. 46 (referencia tomada de comentario de Calame 1983).

³⁸⁸ Véase *supra* pp. 91 y 92.

³⁸⁹ Fr. 39 P (91 Calame): “Alcmán inventó (encontró) este *epos* y su *música* ordenando la voz articulada de las perdices”.

lengua que se asemeja a los dialectos humanos (ὄπα γεγλωσσαμέναν),³⁹⁰ lo cual permite suponer que Alcman escuchó de las aves una voz que pudo reconocer y registrar por escrito en su lengua propia (συνθέμενος).

A pesar de que los filólogos consideran un tópico afirmar que la poesía proviene de las aves,³⁹¹ sólo Alcman reconoce que la composición de sus propios versos (exclusivamente los suyos, no la poesía en general)³⁹² tienen su fuente y origen en estos animales, como lo expone en este pasaje, que se encuentra íntimamente relacionado con su individualidad, expresada en la *sphragis* del primer verso (φέπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμάν).³⁹³ La elección de la perdiz (κακκαβίδων) no parece excluir al resto de las especies de aves; por el contrario, el poeta laconio considera a todos los ejemplares de estos animales como sus inspiradores, de acuerdo con lo que se observa en el siguiente de sus fragmentos:

φοῖδα δ' ὀρνίχων νόμως παντῶν.³⁹⁴

En este verso, que frecuentemente se presenta en unidad con el 39 P arriba expuesto, Alcman ya no explicita una especie de aves, sino que considera todo el género como la fuente de su inspiración (παντῶν). El término νόμως (νόμους en ático) funge en

³⁹⁰ Calame prefiere la lectura τεγλωσσάμενον, y considera que en el final de este verso corrompido se esconde en todo caso el término γλωσσάν.

³⁹¹ Véase Calame 1983, p. 548 ss.

³⁹² Lucrecio en su *De Rerum Natura* (V, 1379) explica el surgimiento de la música y la poesía; en sus versos señala que las aves les dieron origen a través de sus trinos, que fueron imitados por los primeros poetas. La innovación de Alcman (que no encontraría adeptos en lo sucesivo) reside, no en afirmar que toda la poesía provenga de las aves, sino que tan sólo la suya ha sido inspirada por ellas.

³⁹³ Sobre la *sphragis*, véase *supra*, p. 9 (nota 10).

³⁹⁴ Fr. 40 P (140 Calame): “Conozco las melodías de todas las aves”.

este contexto como sinónimo de ‘melodía’, de acuerdo con la interpretación de Calame, que parece la más acertada, ya que presenta semejanzas con un pasaje de las *Nemeas* de Píndaro (ἀγείτο παντοίων νόμων)³⁹⁵ que pertenece a un contexto musical. A pesar de que la forma del verbo en primera persona (φοῖδα) suele interpretarse como una alusión a la totalidad del coro,³⁹⁶ probablemente forma parte del discurso que constituye el fragmento anterior, de modo que la *sphragis* previa dotaría a este verso de una voz perteneciente al autor de la obra. Además, aunque estos versos se representaran por un intérprete o por un grupo de coristas, solamente Alcman se reconoce como autor de este texto y, por lo tanto, la fuente de la inspiración se expresa únicamente por él.

De este modo, queda constatado que las aves para Alcman funcionan como la fuente de la melodía de sus obras (μέλος), así como del contenido de las mismas (φέπη). El poeta no sólo se reconoce versado en la lengua de esta especie (φοῖδα), sino también capaz de ordenar sus palabras de acuerdo con el lenguaje humano (συνθέμενος). Si la mención de las aves en la obra de este poeta se encuentra constantemente relacionada con los contextos musicales, probablemente el adjetivo ἰαρός aplicado al término ὄρνις haga alusión al mensaje que recibe de ellas cuando éstas lo instruyen.

Ovidio en sus *Fastos* ofrece un ejemplo pertinente para esta cuestión, ya que justifica la realización de sacrificios de aves al vincularlas con la sabiduría divina que poseen: “sed nihil ista iuvant, quia linguae crimen habetis, / dique putant mentes vos

³⁹⁵ Pi., N., V, 25: “Dirigió diversos cantos (tonos)”.

³⁹⁶ Véase Calame 1983, p. 548.

aperire suas”.³⁹⁷ En estos versos, el poeta latino las declara culpables de revelar a los hombres la voluntad de los dioses y explica que este motivo provoca sus constantes sacrificios. Sin embargo, su afirmación no está fundada en los contextos de adivinación, ya que no hace referencia al vuelo de las aves, sino a la naturaleza de su canto; por tal motivo considera que estas criaturas llevan el crimen en su lengua (*linguae*). Resulta especialmente significativo que Ovidio utilice el término *lingua*, cuyo correspondiente griego probablemente sea γλῶσσα, ya que, al igual que Alcman (recuérdese la palabra γεγλωσσαμένων), el poeta latino dota a las aves de una voz, la cual no sólo es apta para comunicarse entre los miembros de su especie, sino también para transmitirle a los humanos un mensaje proveniente de los dioses y, por ende, de naturaleza divina. Parece, finalmente, que las aves son mediadoras entre los dioses del Olimpo y los hombres, ya que pueden llorar con los mortales sus desgracias (πολύθρηνος),³⁹⁸ y al mismo tiempo dotarlos del conocimiento divino (γεγλωσσαμένων).

Las sirenas presentan la misma función de intermediarias, ya que ellas, en su calidad de diosas, son concededoras de la voluntad divina y del destino de los hombres, a quienes desean transmitirles su sabiduría; como Cicerón lo afirma, el deseo que Odiseo experimentó de aproximarse a su isla con el fin de escucharlas cantar no surgió a causa de la belleza o novedad de su canto, sino porque ellas prometían conocimiento divino y verdadero a todo aquél que lo deseara: “**scientiam**

³⁹⁷ Ov., *Fast.*, I, 441: “Pero estas cosas no los ayudan, porque tienen el crimen en su lengua, y los dioses piensan que ustedes dejan al descubierto sus intenciones”.

³⁹⁸ Luc., *Halc.*, II, 1.

pollicentur, quam non erat mirum sapientiae cupido patria esse cariorem”.³⁹⁹ Ante esta promesa de conocimiento que las diosas marinas ofrecen, se encuentra justificado el hecho de que Odiseo tomara el riesgo de amarrarse al mástil y, a diferencia del resto de su tripulación, escuchara este canto divino, de tal manera que las sirenas constituyen el único obstáculo en su retorno a Ítaca que el héroe enfrentó por su propia voluntad.⁴⁰⁰

Existen, por lo tanto, numerosos elementos en los fragmentos de Alcman, sustentados por el resto de autores antiguos y por el léxico aquí analizado, que permiten suponer que las sirenas, tanto en su calidad de cantoras, como por sumorfología ornitológica, poseen características relacionadas con la sabiduría, la labor profética y, sobre todo, la inspiración poética.

³⁹⁹ Cic., *Fin.*, V, 49: “Prometen conocimiento, el cual no es de sorprenderse que sea máspreciado que su patria para un hombre deseoso de sabiduría”.

⁴⁰⁰ Circe le presentó a Odiseo la opción de escuchar a las sirenas (αἶ κ' ἐθέλησθα) en *Od.*, XII, 49. Esto contradice la afirmación de García Gual (2014, p. 10), de que nadie desea encontrarse con ellas.

8 Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha pretendido comprobar que la apóstrofe del fragmento 26 P/D (90 Calame) de Alcman está dirigida a las sirenas y que su contenido se asemeja a las invocaciones habituales que se dedicaron a las musas en la poesía arcaica. Después de exponer la información que las fuentes clásicas y los hallazgos papiráceos han proporcionado sobre la vida, obra y contexto histórico del autor, se profundizó en las características de las composiciones mélicas, grupo en el que se inscribe la poesía del poeta laconio.

Luego de dar a conocer el fragmento en cuestión, así como los comentarios que los filólogos han elaborado sobre él, se analizaron algunos otros pasajes de Alcman en los que vinculó explícitamente a las sirenas con las musas y exaltó las virtudes musicales de ambos coros. Debido a que algunos estudiosos han considerado que las sirenas en la obra de Alcman podrían tener connotaciones negativas, fue necesario conocer la opinión de los autores griegos y latinos acerca de estas diosas; la investigación constató que las implicaciones nocivas frecuentemente atribuidas a ellas no eran consistentes y que la postura acerca de sus características difería en cada autor.

Tras un análisis del léxico empleado por Homero en sus épicas, se obtuvo como resultado una postura ambigua respecto al canto de las sirenas; esto permitió que, en lo que concierne su carácter benévolo o maligno, la interpretación positiva de las diosas marinas en Alcman fuera admisible o, al menos, posible.

Las relaciones que existieron entre sirenas y musas en las épicas de Homero y Hesíodo constituyeron la siguiente parte del trabajo: en esta sección resultó evidente que los límites entre las atribuciones de unas y otras durante la época arcaica son muy estrechos; a partir de esto se dedujo que, en la poesía lírica, las características de ambas diosas no sólo podían asemejarse (y hasta cierto punto asimilarse) sino también sus funciones.

En seguida, el análisis del significado y sentido que albergan los tres términos de la invocación inicial (παρσενικαί, μελιγάρυες, ιαρόφωνοι) mostraron que Alcman sólo podía referirse a mujeres prodigiosas, poseedoras de una voz meliflua y sagrada, características que se ensamblan perfectamente con las sirenas. Después, los elementos ornitológicos presentes en este mismo fragmento (κηρύλος, ἀλκυόνεσσι ποτήται y ἀλιπόρφυρος ιαρός ὄρνις), así como en el resto de la obra de Alcman, subrayaron la sacralización de las aves, justificada gracias a sus habilidades musicales. Diversos argumentos, como la metamorfosis del alción, su sensibilidad por las desgracias humanas, así como el don de conocer la voluntad divina (y comunicársela a los hombres) se encuentran relacionados íntimamente con las sirenas.

Como resultado de esta investigación, se derivan las siguientes conclusiones:

- En primer lugar, que la apóstrofe situada en el primer verso del fragmento 26 P/D (90 Calame) de Alcman verdaderamente está dirigida a las sirenas; el léxico utilizado por el poeta en este pasaje, cuyo empleo es semejante al que

presentan otros autores (como Homero, su aparente antecesor), constituye el principal argumento a favor de esta postura.

- En segundo lugar, que las sirenas, principalmente en la época arcaica, se presentaron como divinidades ambiguas; esto significa que contaban con atributos al mismo tiempo agradables y nocivos para el hombre. Aunque esta conclusión se dirige especialmente a las diosas marinas, en realidad puede abarcar también al resto del panteón griego, como queda demostrado en la propia figura de las musas, quienes, por ejemplo, exponen en la épica arcaica su potencial para mentirle al poeta y, a su vez, revelarle conocimiento trascendente y divino.
- En tercer lugar, que las musas y sirenas comparten no sólo características de corte formal, sino también algunas de sus funciones. Debe señalarse que este grado de asimilación entre ambas diosas se redujo a un breve espacio de tiempo, y desapareció posteriormente, al igual que otras muchas variantes mitológicas de la época arcaica. Probablemente esta concepción de las sirenas como inspiradoras de la poesía sea, al igual que la Helena de Estesícoro, la reinterpretación de un mito que pocas veces se retomaría en la tradición, pero que existió en algún momento de la época arcaica.
- En cuarto lugar, que en el fragmento 26 P/D (90 Calame) los alciones y el resto de referencias ornitológicas funcionan como metáfora de las sirenas, así como del autor. Y de sus interrelaciones mutuas La similitud entre aves y sirenas no se reduce a su aspecto formal, sino que abarca aspectos más

profundos: ambas criaturas, en la cosmología de Alcman, poseen cualidades relacionadas con la inspiración poética, y se muestran conscientes de la sabiduría divina.

Las implicaciones que pueden desprenderse de estas conclusiones en lo que respecta no sólo a la poesía alcmánica, sino también a los contextos en los que se insertaba la ejecución de su poesía son las siguientes:

- Ya que en los únicos fragmentos que se conservan de partenios, tanto de Alcman como de Píndaro, existe constancia de la presencia de las sirenas, y debido a que en el fragmento 26 P/D (90 Calame) se ha corroborado su función inspiradora, entonces podría considerarse que estas diosas fungieron como musas exclusivamente en el género de los partenios. Esto también se sustenta en el hecho de que Terpsícore, a quienes algunos escritores consieran su madre, es presentada por algunos escritores como la musa del canto coral.⁴⁰¹
- La variabilidad del mito en Grecia, especialmente durante la época arcaica, influyó en niveles mayores que sólo en la narración de diversos episodios; si las sirenas y las musas en un determinado momento histórico fusionaron sus funciones, entonces la variabilidad del mito tendría repercusiones a nivel ritual y religioso.

⁴⁰¹ Them., *Βασανιστής ἢ φιλόσοφος*, 255c, 8; Corn. ND., pp. 16, 10; Iamblichus Phil., *Theologoumena arithmeticae*, 78, 11.

A pesar de que en este trabajo no se aborda el problema de la clasificación en la que debe insertarse este pasaje, los argumentos expuestos a lo largo de esta investigación coinciden con la opinión de los filólogos, quienes lo consideran el inicio o proemio de una obra, seguramente de un partenio de Alcman. Si las opciones para colocar este fragmento se reducen a los escasos poemas que se conservan del autor, podría conjeturarse que este fragmento corresponde al inicio del partenio de Louvre (fr. 1 P 3 Calame), puesto que en él existe una mención explícita de las sirenas y sus primeros versos están perdidos. Evidentemente, esto por ahora sólo constituye una conjetura, pero que, al menos de acuerdo con lo que se ha expuesto, podría ser viable.

9. Apéndice

*Testimonia Alcmanis*⁴⁰²

I. Chronographia

1. Euseb. *Sync.* 403, 14

Ol. 42 2: Ἀλκμὰν κατά τινος ἐγνωρίζετο

2. Euseb. *Chron. Hier.* I, p. 98b, 14 Helm = p. 173, 12 Fotheringham

Ad annum 609: Alcman, ut quibusdam videtur, agnoscitur

3. Euseb. *Chron. Hier.* I, p. 94b, 25 Helm = p. 165, 5 Fotheringham

Ad annum 658: Alcmaeon clarus habetur et Lesches Lesbios qui parvam fecit Iliadem.

(Cf. Fr89, col. II, 15)

4. *Sud.* s. v. Ἀλκμὰν (A 1289 Adler) (=158 P)

Λάκων ἀπὸ Μεσσοῦς· κατὰ δὲ τὸν Κράτητα πταίοντα Λυδὸς ἐκ Σάρδεων· λυρικός, υἱὸς Δάμαντος ἢ Τιτάρου. ἦν δὲ ἐπὶ τῆς κζ' Ὀλυμπιάδος, βασιλεύοντος Λυδῶν Ἄρδου, τοῦ Ἀλυάττου πατρός· καὶ ὧν ἐρωτικός πάνυ εὐρετῆς γέγονε τῶν ἐρωτικῶν μελῶν. ἀπὸ οἰκετῶν δέ· ἔγραψε βιβλία ἕξ, μέλη καὶ Κολυμβώσας. Πρῶτος δὲ εἰσήγαγε τὸ μὴ ἐξαμέτροις μελωδεῖν. Χέχρηται δὲ Δωρίδι διαλέκτῳ, καθάπερ Λακεδαιμόνιοι. ἔστι δὲ καὶ ἕτερος Ἀλκμὰν, εἷς τῶν λυρικῶν, ὃν ἠνεγκεν ἡ Μεσσήνη.

(Cf. Eudoc. Viol. p. 60 Flach)

⁴⁰² Los testimonios que se presentan a continuación fueron tomados de la edición de Calame 1983 (por su estado de fragmentariedad, se omitieron los testimonios 6, 13 y 40 en el presente trabajo, por lo cual no se han tomado en cuenta para su numeración). El comentario de estos fragmentos se reducirá al mínimo, ya que el contenido de cada uno es analizado y debatido en la *Introducción* de este trabajo.

Testimonios de Alcmán

I. Cronografía

1. Euseb. *Sync.* 403, 14

Según algunos, Alcmán ya era conocido en la olimpiada XLII (612 a. C.).

2. Euseb. *Chron. Hier.* I, p. 98b, 14 Helm = p. 173, 12 Fotheringham

Alcmán, según la opinión de algunos, se dio a conocer hacia el año 609.

3. Euseb. *Chron. Hier.* I, p. 94b, 25 Helm = p. 165, 5 Fotheringham

Hacia el año 658: Alcmán es considerado un autor notable, así como Lesques de Lesbos, quien compuso una *Pequeña Ilíada*.

4. *Sud.* s. v. Ἀλκμᾶν (A 1289 Adler) (=158 P)

Era laconio de Mesoa; Crates asegura erróneamente que era lidio, de la ciudad de Sardes. Fue poeta lírico, hijo de Damante o de Títaro. Vivió alrededor de la olimpiada XXVII (672 a.C.), cuando Ardis, abuelo⁴⁰³ de Aliates, gobernaba sobre los lidios. Por su naturaleza muy proclive al amor, fue el primer compositor de cantos eróticos. Procedía de una familia servil; escribió seis libros, *Cantos*⁴⁰⁴ y las *Nadadoras*. Fue el primero en componer prescindiendo del hexámetro. Utilizó el dialecto dorio, como acostumbran los espartanos. Hay también otro Alcmán, uno de los poetas líricos, que nació en Mesena.

⁴⁰³ El rey lidio Ardis fue padre de Sadiates, y éste de Aliates, todos pertenecientes a la dinastía Mermnada. Reinó aproximadamente de los años 644 al 625 a. C.

⁴⁰⁴ Probablemente hace referencia a composiciones de corte mélico.

5. . Oxy. 2506, fr. 1 © col. II, (n), (e) (=10 (a) P)

(c) col. II. .] Φλε[ι]ᾶσιος [
 Α]ισχύ[λ]ος ομ[.].α[
 Λ]ακεδα[ι]μόνιον α[
 νει τὸν Ἀλ[κμ]ᾶνα [
 5 γὰρ ἐν τοῖς Ὑακιν[θ
 «ἄκουσα ταν ἀηδ[ον-
 παρ' Εὐρώτα . [
 ταν Ἀμυκλα[
 μεναι τατ[
 10 τον εὐνομω[
 ουσαν αυτα . [
 ἀρεταν ταν[
 που μελεσι . [
 ταλλαν ταν τ . [
 15 Ἀταρνίδα εν[
 ἐν γὰρ τούτο[ις
 γράφειν ταπ[
 Ἀλκμᾶνος [
 τοναλ[
 20 ἐπιλε[
 . . .
 (n)]α. [
]νον[
]θοπ[(e)
]νθ . []. ια . [
 25 Ἀ]λκμάν ἰ οὐδ]ἐ γὰρ ἄ[λ-
 (e) λο τῶν ἐν . [πα]ραλέλ[οι-
 πεν οὐδ]ἐν κα]τὰ μι[κρὸν
 ἀξίων λό[γου γεγεν]ημέ[-
 νων ἔστι [. .] οὐδε . [.] . . [

5. P. Oxy. 2506, fr. 1 © col. II, (n), (e) (=10 (a) P)

- (c) Es de Fliunte [
 Esquilo [...
 Y lacedemonio
 ... Alcmán
5 ya que en las jacintias...
 «Escuché a los ruseñores...
 Junto al Eurotas...
 ... y a Amiclas ...

10 de buenas leyes...
 ... ella...
 noble ...
 con sus cantos...
 la...
15 Atarnides...
 pues en estos ...
 escribe...
 de Alcmán...
 ... [
20 ... [

 ... [
]... [
]... [
]...
25 Alcmán, y ningún otro
 entre los lidios, ignoró
 ... nada ... ni un poco
 de los dignos del discurso ...
 no hay nada admirable....

30 ὡς Λακεδα[ι]μόνιοι τότε[ε
 ἐπέστησαν Λυδὸν ὄντα[
 διδάσκαλον τῶν θυγατέ-
 ρων καὶ ἐφή[βω]ν πατρί[οις
 χοροῖς το[. . .] . των[ἀ-
 35 γωνίσασθα[ι δ]ὲ μηδέπω [
 καὶ νῦν ἔτι [ξε]νικῶι κέχρη[ν-
 ται διδασκάλωι χο[ρῶν
 γ]ὰρ εἰ διὰ [τ]ῆν σοφία[ν
 .]. την ἐπ[ο]ιήσαντο [
 40 ἐστιν ἐα[υ]τοῦ κατη[γορεῖν
 .η τοῖς ἄ[ισ]μασι τὸν [Ἀλκμᾶ-
 να καὶ λέγειν ὅτι βάρβαρος
 ἦν καὶ Λυδὸς ὑπερλ[
 π]ατρίδος καὶ γε[ν-
 45 .]ου καιτο[.] . [
][] [

6. P. Oxy. 2506, fr. 5 (b), col. I (=13 (c) P)
 de Alcmanis patria, cf. etiam fr. 8

30 que, en otro tiempo, los lacedemonios
establecieron que un lidio fuera
el maestro de sus
hijas y de sus jóvenes (hijos) en sus bailes
heredados ... entre ellos ...
35 competir todavía no (era posible)
Y ahora ya han acudido a
un extranjero maestro de sus bailes
pues si por su sabiduría
se convierte en ciudadano, (no es razonable)
40 acusarlo...
... por sus cantos decir
que Alcman era bárbaro
y lidio, porque habló mucho
de su patria y de su estirpe...
45 ...
]]]

6. P. Oxy. 2506, fr. 5 (b), col. I (=13 (c) P)
Sobre la patria de Alcman, cf. etiam fr. 8

7. A. P. 7, 709 = Alex. Aet. 9 Powell = Plut. Mor. 599e

Σάρδιες ἀρχαῖαι, πατέρων νομός, εἰ μὲν ἐν ὑμῖν
ἐτρεφόμαν, κερνᾶς ἦν τις ἂν ἢ μακελᾶς⁴⁰⁵
χρυσοφόρος ῥήσων καλὰ τύμπανα· νῦν⁴⁰⁶ δὲ μοι Ἀλκμᾶν
οὔνομα καὶ Σπάρτας εἰμι πολυτρίποδος
καὶ Μούσας ἐδάην Ἑλικωνίδας, αἷ με τυράννων
θῆκαν Δασκύλεω μείζονα καὶ Γύγεω

8. A. P. 7, 19 = Leon. 57 P (= 159 Powell)

Τὸν χαρίεντ' Ἀλκμᾶνα, τὸν ὑμνητῆρ' ὕμεναίων
κύκνον, τὸν Μουσῶν ἄξια μελψάμενον
τύμβος ἔχει, Σπάρτας μεγάλην χάριν, ἐνθ' ὃ γε Λυδός +
ἄχθος ἀπορρίψας οἴχεται εἰς Αἶδαν.

9. A. P. 7, 18 (II, p. 24 Beckby) = Antip. Thess.

Ἄνερα μὴ πέτρη τεκμαίρεο· λιτὸς ὁ τύμβος
ὀφθῆναι, μεγάλου δ' ὄστ' ἔα φωτὸς ἔχει.
Εἰδήσεις Ἀλκμᾶνα, λύρης ἐλατῆρα Λακαίνης
ἔξοχον, ὃν Μουσέων ἐννέ' ἀριθμὸς ἔχει.
κεῖται δ' ἠπίροις διδύμαις ἔρις, εἴθ' ὃ γε Λυδός
εἶτε Λάκων. Πολλὰι μητέρες ὕμνοπόλων.

⁴⁰⁵ La otra *lectio* es *βακέλας*, denominación dada a los eunucos al servicio de la diosa Cibele.

⁴⁰⁶ Sentido aseverativo de νῦν de: “pero”, “de hecho”, “en efecto”.

7. A. P. 7, 709 = Alex. Aet. 9 Powell = Plut. Mor. 599e

Antigua Sardes, morada de nuestros padres, si hubiera sido criado en ti,
sería un escanciador o un sacerdote revestido de oro,
y haría retumbar los preciosos timbales. Mas mi nombre es Alcmán,
y provengo de Esparta, la abundante en trípodas;
aprendí el arte de las musas heliconias, quienes
me hicieron mayor que los tiranos Dasciles y Giges.

8. A. P. 7, 19 = Leon. 57 P (= 159 Powell)

Al deleitoso Alcmán, cisne cantor de himeneos,
que entonó melodías dignas de las musas,
esta tumba lo custodia, el gran deleite de Esparta.
Aquí, abandonando su pesar, el lidio se dirigió hacia el Hades.

9. A. P. 7, 18 (II, p. 24 Beckby) = Antip. Thess.

No juzgues al hombre por su lápida; la tumba es discreta a la vista,
pero contiene los huesos de un ínclito hombre.
Reconocerás a Alcmán, eminente conductor de la lira laconia,
quien puede enumerarse entre los nueve favoritos de las musas.
Yace entre dos continentes como motivo de discordia, ya sea lidio,
ya sea laconio. Numerosas madres dan a luz a compositores de himnos.

10. Vell. Pat. 1, 18, 2 s. (p. 18, 22 ss. Stegmann von Pritzald)

(De Athenis) neque hoc ego magis miratus sim quam neminem Argivum Thebanum Lacedaemonium oratorem aut dum vixit auctoritate aut post mortem memoria dignum existimatum. quae urbes eximiae alias talium studiorum fuere steriles, nisi Thebas unum os Pindari inluminaret; nam Alcmana Lacones falso sibi vindicant.

11. Ael. VH 12, 50 (p. 146 Dilts)

Λακεδαιμόνιοι μουσικῆς ἀπείρωσ εἶχον· ἔμελε γὰρ αὐτοῖς γυμνασίων καὶ ὄπλων. εἰ δέ ποτε ἐδεήθησαν τῆς ἐκ Μουσῶν ἐπικουρίας ἢ νοσήσαντες ἢ παραφρονήσαντες ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον δημοσίᾳ παθόντες, μετεπέμποντο ξένους ἄνδρας οἷον ἰατροὺς ἢ καθαρτὰς κατὰ Πυθόχρηστον. μετεπέμψαντό γε μὴν Τέρπανδρον καὶ Θάλητα καὶ Τυρταῖον καὶ Κυδωνιάτην Νυμφαῖον καὶ Ἀλκμᾶνα· Λυδὸς γὰρ ἦν.

12. Heraclid. Pont. Pol. 2 (FHG II, p. 197 Müller)

ὁ Ἀλκμᾶν οἰκετὴς ἦν Ἀγησίδα, εὐφυῆς δὲ ὦν ἐλευθερώθη.

13. Arist. HA 556b 28 ss. (II, p. 56 Louis)

(οἱ φθειρες ἐκ τῶν σαρκῶν) γίνονται δ' ὅταν μέλλωσιν, οἷον ἰονθοὶ μικροί, οὐκ ἔχοντες πύον· τούτους ἂν τις κεντήσῃ, ἐξέρχονται φθειρες. ἐνίοις δὲ τοῦτο συμβαίνει τῶν ἀνθρώπων νόσημα, ὅταν ὑγρασία πολλὴ ἐν τῷ σώματι ᾖ. Καὶ διαφθάρησάν τινες ἤδη τοῦτον τὸν τρόπον, ὥσπερ Ἀλκμᾶνα τέ φασι τὸν ποιητὴν καὶ Φερεκῦδην τὸν Σύριον.

10. Vell. Pat. 1, 18, 2 s. (p. 18, 22 ss. Stegmann von Pritzald)

Y no me sorprende más esto que el hecho de que ningún orador argivo, tebano o lacedemonio, haya sido considerado digno de prestigio en vida o de recuerdo después de su muerte. Estas distinguidas ciudades en otro tiempo habrían sido totalmente carentes de tales trabajos, si la sola voz de Píndaro no hubiera iluminado a Tebas, pues los lacedemonios falsamente reclaman para sí la patria de Alcmán.

11. Ael. VH 12, 50 (p. 146 Dilts)

Los espartanos fueron inexpertos en el arte musical, pues dirigían su atención a las palestras y a las armas. Si en algún momento necesitaban el auxilio de las musas, ya sea porque estuvieran enfermos, o perturbados, o por sufrir algún mal de este tipo por una causa pública, mandaban traer extranjeros, por ejemplo, médicos o sacerdotes catárticos, según lo ordena el oráculo pitio. En efecto, de este modo mandaron traer a Terpandro, a Taletas, a Tirteo, a Cidoniatas, a Ninfeo y a Alcmán, quien era lidio.

12. Heraclid. Pont. Pol. 2 (FHG II, p. 197 Müller)

Alcmán era esclavo de Agésidas, mas fue liberado por ser de distinguida naturaleza.

13. Arist. HA 556b 28 ss. (II, p. 56 Louis)

Los piojos surgen de la piel cuando llega el momento, como pequeñas erupciones que no tienen pus. Si alguno las rasca, surgen piojos. Para algunos hombres esto se convierte en una enfermedad, cuando hay mucha humedad en el cuerpo. Algunas personas ya han muerto de esta manera, tal como se dice que les ocurrió al poeta Alcmán y a Ferécides de Siro.

14. Antig. Car. Mir. 88 (p. 23, 9 ss. Keller)

ἐν δὲ τῷ σώματι τῶν ἀνθρώπων γίνεσθαι οἶον ἰόνθους μικρούς· τούτους δὲ ἐάν τις κεντήσῃ, ἐξέρχεσθαι φθειῖρας, καὶ ἐάν τις ὑγράσῃ, νόσημα τοῦτο ἐμπίπτειν· ὥσπερ Ἀλκμᾶνι, τῷ ποιητῇ καὶ Φερεκύδῃ τῷ Συρίῳ.

15. Plin. NH II, 39, 113 s. (II, p. 319, 7ss. IanMayhoff)

sicut intra hominem taeniae tricenum pedum, aliquando et plurium longitudine. iam in carne exanima et viventium quoque hominum et capillo (scil. in secta generantur), qua foeditate et Sulla dictator et Alcman ex clarissimis Graeciae poetas obiere.

16. Plut. Sull. 36, 5 (III. 2, p. 186, 4 ss. Ziegler)

λέγεται δὲ τῶν πάνυ παλαιῶν Ἄκαστον φθειριάσαντα τὸν Πελίου τελευτῆσαι, τῶν δ' ὑστέρων Ἀλκμᾶνα τὸν μελοποιὸν καὶ Φερεκύδην τὸν θεολόγον καὶ Καλλισθένη τὸν Ὀλύμπιον ἐν εἰρκτῇ φρουρούμενον, ἔτι δὲ Μούκιον τὸν νομικόν.

17. Paus. 3, 15, 2 s. (I, p. 237, 6 ss. Rocha Percira)

(ad Platanistam) τοῦ Σερβίου δὲ ἐστὶν ἐν δεξιᾷ μνημα Ἀλκμᾶνος, ᾧ ποιήσαντι ὕσματα οὐδὲν ἐς ἡδονὴν αὐτῶν ἐλυμήνατο τῶν Λακῶνων ἢ γλώσσα, ἥκιστα παρεχομένη τὸ εὐφρονον. Ἐλένης δὲ ἱερὰ καὶ Ἡρακλέους, τῆς μὲν πλησίον τοῦ τάφου τοῦ Ἀλκμᾶνος, τῷ δὲ ἐγγύτατω τοῦ τείχους, ἐν αὐτῷ δὲ ἄγαλμα Ἡρακλέους ἐστὶν ὠπλισμένον· τὸ δὲ σχῆμα τοῦ ἀγάλματος διὰ τὴν πρὸς Ἴπποκόωντα καὶ τοὺς παῖδας μάχην γενέσθαι λέγουσι.

14. Antig. Car. Mir. 88 (p. 23, 9 ss. Keller)

En el cuerpo de los hombres aparece algo semejante a pequeñas erupciones. De ellas surgen piojos cada vez que alguien las punza, y se pone fin a este padecimiento si las humedecen; de tal modo les sucedió a Alcmán y al poeta Ferécides de Siro.

15. Plin. NH 11, 39, 113 s. (II, p. 319, 7ss. IanMayhoff)

De este modo dentro del hombre se encuentran tenias de treinta pies, aunque en algunas ocasiones alcanzan una mayor longitud. Se generan ya en la carne putrefacta, ya en el cabello de hombres que aún se encuentran vivos, por cuyos males pereció el dictador Sila, así como Alcmán, uno de los más ilustres poetas griegos.

16. Plut. Sull. 36, 5 (III. 2, p. 186, 4 ss. Ziegler)

De entre los más antiguos se cuenta que Acasto, hijo de Pelias, murió tras padecer fteríasis; esto mismo le ocurrió posteriormente a Alcmán, el poeta mélico, y a Ferécides, quien realizó disertaciones acerca de los dioses, así como a Calístenes de Olinto, quien se enclaustró, e incluso a Mucio, el entendido en asuntos legislativos.

17. Paus. 3, 15, 2 s. (I, p. 237, 6 ss. Rocha Percira)

A la derecha del de Serbio se encuentra el memorial de Alcmán, compositor de poemas, cuyos versos la lengua laconia no dejó exentos de placer, que casi no proporciona elocuencia. Allí está el templo de Helena y de Heracles, cerca del cual se encuentra la tumba de Alcmán, que está más próxima a la muralla, y en este templo se halla la estatua armada de Heracles. Pero dicen que la forma de la estatua está moldeada a partir de la batalla contra Hipocoonte y sus hijos.

II. Opera

De novem lyricis poetis

18. A. P. 9 184, 9 s. (III, p. 114 Beckby)

θηλυμελεῖς τ' Ἀλκμᾶνος ἀηδόνες, ἴλατε, πάσης
ἀρχὴν οἷ λυρικήσ καὶ πέρας ἐστάσατε.

19. A. P. 9, 184, 9s. (III, p. 114 Beckby)

λάμπει Στησίχορος τε καὶ Ἴβικος ἦν γλυκὺς Ἀλκμάν
λαρὰ δ' ἀπὸ στομάτων φθέγγετο Βακχυλίδης.

20. An. Gr. III, p. 1461 Bekker

καὶ γνῶρισμα μὲν λυρικῶν ποιητῶν τὸ πρὸς λύραν τὰ τούτων ἄδεσθαι μέλη, ὡς τὰ τοῦ
Πινδάρου καὶ Στησιχόρου καὶ Ἀνακρέοντος καὶ Ἀλκμᾶνος, Ἀλκαίου, Βακχυλίδου,
Σιμωνίδου, Ἴβίκου, καὶ τὰ τῆς μουσικωτάτης Σαπφοῦς.

21. An. Gr. IV, p. 458, Boissonade

λυρικοὶ δὲ εἰσιν οὗτοι Ἀλκμάν, Στησίχορος, Ἀλκαῖος, κτλ.

22. An. Ox. III, p. 334, 23 ss. Cramer

τοῦ λυρικοῦ κύκλου δὲ σύστημα τόδε ... Ἀνακρέων, Ἴβικος, Ἀλκμάν, Ἀλκαῖος, κτλ.

23. Tzetz. Sh. ad Lyc. (II, p. 2, 11 s. Scheer)

λυρικοὶ δὲ ὀνομαστοὶ δέκα ... Σιμωνίδης, Ἀλκμάν, Ἀλκαῖος, κτλ.

II. Obras

Sobre los nueve poetas líricos

18. A. P. 9 184, 9 s. (III, p. 114 Beckby)

Ruiseñores de Alcman, de dulce tenor, sean benignos,
ustedes que han erigido el inicio y el fin de toda la lírica.

19. A. P. 9, 184, 9s. (III, p. 114 Beckby)

Estesícoro resplandece, así como Íbico; Alcman era dulce;
Bacúlides profirió tiernas palabras de su boca.

20. An. Gr. III, p. 1461 Bekker

La marca distintiva de los poetas líricos es cantar canciones de éstos acompañados de la lira, como sucede con los poemas de Píndaro, Estesícoro, Anacreonte, Alcman, Alceo, Bacúlides, Simónides, Íbico y los de Safo, la más musical.

21. An. Gr. IV, p. 458, Boissonade

Los poetas líricos son Alcman, Estesícoro, Alceo, etc.

22. An. Ox. III, p. 334, 23 ss. Cramer

Ésta es la estructura del círculo lírico: ... Anacreonte, Íbico, Alcman, Alceo, etc.

23. Tzetz. Sh. ad Lyc.(II, p. 2, 11 s. Scheer)

Éstos son sus diez nombres: ... Simónides, Alcman, Alceo, etc.

III. De operum usu

24. Ath. 14, 638e (III, p. 410, 1 ss. Kaibel) = Eur. fr. 139 Kock

ὁ (scil. Eurpolis) τοὺς Εἴλωτας δὲ πεπονηκῶς φησι·
τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε
ἀρχαῖον ἀείδειν· ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστιν ἀκούειν.

25. Ath. 15, 678bc (III, p. 499, 4 ss. Kaibel) = Sosib. FGrHist. 595 F 5 (= 160 P)

Θυρατικοί· οὕτω καλοῦνται τινες στέφανοι παρὰ Λακεδαιμονίους, ὡς φησι Σωσίβιος ἐν τοῖς Περὶ θυσιῶν, ψιλίνους αὐτοὺς φάσκων νῦν ὀνομάζεσθαι, ὄντας ἐκ φοινίκων· φέρειν δ' αὐτοὺς ὑπόμνημα τῆς ἐν Θυρέα γενομένης νίκης τοὺς προστάτας τῶν ἀγομένων χορῶν ἐν τῇ ἑορτῇ ταυτῇ, ὅτε καὶ τὰς Γυμνοπαιδιάς ἐπιτελοῦσιν. χοροὶ δ' εἰσι ὁ μὲν πρόσω παίδων, (ὁ δ' ἐκ δεξιῶν γερόντων), ὁ δ' ἐξ ἀριστεροῦ ἀνδρῶν, γυμνῶν ὀρχουμένων καὶ ἀδόντων Θαλητᾶ καὶ Ἀλκμᾶνος ὄσματα καὶ τοὺς Διονυσοδότου τοῦ Λάκωνος παιᾶνας.

26. Plut. Lyc. 28, 9 s. (III. 2, p. 43, 6 ss. Ziegler)

καὶ ᾠδὰς ἐκέλευον ἀδειν (scil. οἱ Σπαρτιαταὶ τοῖς εἴλωσι) καὶ χορείας χορεύειν ἀγεννεῖς καὶ καταγελάστους, ἀπέχεσθαι δὲ τῶν ἐλευθερίων. διὸ καὶ φασιν ὕστερον ἐν τῇ Θηβαίων εἰς τὴν Λακωνικὴν στρατείᾳ τοὺς ἀλίσκομένους εἴλωτας κελευομένους ἀδειν τὰ Τερπάνδρου καὶ Ἀλκμᾶνος καὶ Σπένδοντος τοῦ Λάκωνος παραιτεῖσθαι, φάσκοντας οὐκ ἐθέλειν τοὺς δεσποσύνους.

III. Sobre el uso de sus obras

24. Ath. 14, 638e (III, p. 410, 1 ss. Kaibel) = Eup. fr. 139 Kock

Eupolis, el compositor de *Los Hilotas*, dijo:

Es una costumbre antigua entonar los cantos de Estesícoro,
de Alcmán y de Simónides; por su parte, Gnesipo es digno de escucharse.

25. Ath. 15, 678bc (III, p. 499, 4 ss. Kaibel) = Sosib. FGrHist. 595 F 5 (= 160 P)

Tireaticos: así se llaman algunas coronas entre los lacedemonios, tal como dice Sosibio en su obra "Sobre los sacrificios". Asegura que se conocen con el nombre de psílinos (ramas de palma) y que provienen de los fenicios. Afirma que los vencedores de los bailes realizados en esta fiesta los llevan como recuerdo de su victoria en Tirea cuando finalizan las Gimnopedias. Los bailes se ejecutan uno delante de los niños, (comenzando desde la derecha de los ancianos), otro desde la izquierda de los hombres, mientras danzan y cantan desnudos las canciones de Taletas y de Alcmán y los peanes de Dionisodotes de Laconia.

26. Plut. Lyc. 28, 9 s. (III. 2, p. 43, 6 ss. Ziegler)

Los espartanos ordenaban a los hilotas cantar odas y ejecutar bailes corrientes y de mal gusto, y mantenerse alejados de los hombres nobles. Por ello después se decía que durante la campaña de los tebanos contra los laconios, los hilotas conquistados a quienes habían ordenado cantar música de Terpandro, de Alcmán y del laconio Esendonte rechazaron hacerlo, argumentando que sus señores no lo deseaban así.

27. Himmer. Or. 39, 2 (p. 160 Colonna)

Ἀλκμᾶν δὲ τὴν Δώριον λύραν Λυδίοις κεράσας ἄσμασιν ἐτύγγανε μὲν διὰ τῆς Σπάρτης εἰς Διὸς Λυκαίου κομίζων ἄσματα· οὐ μὴν παρῆλθε τὴν Σπάρτην, πρὶν καὶ αὐτὴν τὴν πόλιν καὶ Διοσκόρους ἀσπάσασθαι.

28. A. P. 2, 393 ss. (I, p. 192 Beckby)

Ἴστατο δ' Ἀλκμᾶων κεκλημένος οὔνομα μάντις·
ἀλλ' οὐ μάντις ἔην ὁ βοώμενος οὐδ' ἐπὶ χαίτης
δάφνης εἶχε κόρυμβον· ἐγὼ δ' Ἀλκμᾶνα δοκεύω,
ὅς πρὶν εὐφθόγγιο λύρης ἠσχήσατο τέχνην,
Δώριον εὐκελάδοισι μέλος χορδῆσιν ὑφαίνων.

29. Petrus Alcyonus, Medices legatus sive de exilio libri duo... cum praefatione Jo. Burchardi Menckonii, Leipzig 1707, p. 69

Audiebam etiam puer ex Demetrio Chalcondyla, Graecarum rerum peritissimo, sacerdotes Graecos tanta floruisse auctoritate apud Caesares Byzantinos, ut integra, illorum gratia, complura de veteribus Graecis poemata combusserint inprimisque ea ubi amores, turpes lusus et nequititiae amantium continebantur, atque ita Menandri, Diphili, Apollodori, Philemonis, Alexis fabellas, et Sapphus, Erinnae, Anacreontis, Mimnermi (test. 16 GP), Bionis, Alcmanis, Alcaei carmina intercidisse: tum pro his substituta Nazianzeni nostri poemata, quae etsi excitant animos nostrorum hominum ad flagrantiores religionis cultum, non tamen verborum Atticorum proprietatem, et Graecae linguae elegantiam edocent. turpiter quidem sacerdotes isti in veteres Graecos malevoli fuerunt, sed integritatis, probitatis et religionis maximum dedere testimonium.

cf. etiam fr. 8, 9, 90-92.

27. Himmer. *Or.* 39, 2 (p. 160 Colonna)

Alcmán, quien mezcló la lira doria con los cantos lidios, llevó sus cantos a través de Esparta hasta el templo de Zeus Liceo; él no pasó de largo por Esparta sin saludar a esta ciudad y a los Dioscuros.

28. A. P. 2, 393 ss. (I, p. 192 Beckby)

Alcmán era conocido bajo el apelativo de adivino; pero éste no era adivino ni tenía sobre su cabellera un ramo de laurel; yo creo que Alcmán, el que alguna vez ejerció la técnica de la sonora lira, tejía el canto dorio con melodiosas fibras.

29. Petrus Alcyonus, *Medices legatus sive de exilio libri duo...* cum praefatione Jo. Burchardi Menckenii, Leipzig 1707, p. 69

Aún siendo niño solía escuchar de Demetrio Calcondila, un gran conocedor de los asuntos griegos, que los sacerdotes helenos florecieron con tal autoridad entre los césares bizantinos, los cuales, con su venia, quemaron completos y numerosos poemas sobre los antiguos griegos, principalmente aquellos que contenían amores, vergonzosas chanzas y las desdichas de los amantes y que, de este modo, sucumbieron las obras de Menandro, Dífilo, Apolodoro, Filemón y Alexis, así como los poemas de Safo, Erina, Anacreonte, Mimnermo, Bión, Alcmán y Alceo. Éstos fueron sustituidos con los poemas de nuestro Nacienceno, los cuales, incluso aunque mueven los ánimos de nuestros hombres al culto más brillante de la religión, no enseñan la la propiedad de las palabras áticas ni elegancia de la lengua griega. Lamentablemente, estos sacerdotes tuvieron una mala disposición con respecto a los antiguos griegos, pero dieron un gran testimonio de integridad, moralidad y religión.

IV. De poematum generibus

30. P. Oxy. 2389, fr. 9 col I (= 13 (a) P)
cf. fr. 8, test. IV (cf. etiam test. I)

31. Ps. Plut. *Mus.* (p. 118, 27 ss. Lasserre) = Aristox. fr. 82 Wehrli

οὐκ ἠγνόει δ' ὅτι πολλὰ Δώρια παρθένεια ἄλλα Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι προσόδια καὶ παιᾶνες, καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἴκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελωδῆθησαν καὶ τινὰ ἐρωτικά.

32. Apul. *Apol.* 9 (IIp. 10, 11 ss. Helm)

'at enim ludicros et amatorios (scil. versus) fecit'. num ergo haec sunt crimina mea et nomine erratis, qui me magiae detulistis? fecere tamen et alii talia etsi vos ignoratis: apud Graecos Teius quidam et Lacedaemonius et Ceius cum aliis innumeris, etiam mulier Lesbia, lascive illa...

cf. etiam test. 4 frr. 148 et 152

33. Hsch. s. v. *κλεψιάμβοι* (K2939 Latte)=Aristox. fr. 97, I Wehrli (= 161 P)

Ἀριστόξενος, μέλη τινὰ παρὰ Ἀλκμᾶνι

cf. etiam fr. 144, cum Ath. 4, 182f (= Aristox. fr. 97 Wehrli), 14, 636b et Poll. 4, 59

34. Ptolem. *Heph. Nov. hist. ap. Phot. Bibl.* 151a 7 ss. (III, p. 64 Henry) (= 158 P)

τελευτήσαντος Δημητρίου τοῦ Σκηψίου τὸ βιβλίον Τέλλιδος πρὸς τῇ κεφαλῇ αὐτοῦ εὐρέθη· τὰς δὲ Κολυμβώσας Ἀλκμᾶνος πρὸς τῇ κεφαλῇ Τυρονίχου τοῦ Χαλκιδέως εὐρεθῆναι φησιν

cf. etiam test. 4 et fr. °281; de hymenaeis, cf. test. 9

IV. Sobre los géneros de sus poemas

30. P. Oxy. 2389, fr. 9 col I (= 13 (a) P)

cf. fr. 8, test. IV (cf. etiam test. I)

31. Ps. Plut. *Mus.* (p. 118, 27 ss. Lasserre) = Aristox. fr. 82 Wehrli

No desconocía que muchos otros partenios dorios fueron compuestos por Alcmán, Píndaro, Simónides y Baquílides, pero sí (desconocía) que también prosodios y peanes, además de lamentos trágicos y composiciones eróticas fueron en algún momento entonados en el modo dorio.

32. Apul. *Apol.* 9 (IIP. 10, 11 ss. Helm)

‘Pero escribió versos lascivos y de corte amatorio’. ¿Acaso éstos son mis crímenes y se equivocan de nombre, ustedes que me han acusado de magia? Sin embargo, también otros hicieron tal cosa aunque ustedes lo ignoran; entre los griegos está uno de Teos, uno de Laconia y uno de Ceos con otros más incontables, incluso una mujer de Lesbos, ella con arrogancia...

33. Hsch. s. v. *κλεψιάμβοι* (K2939 Latte) = Aristox. fr. 97, I Wehrli (= 161 P)

Aristóxeno, [compuso] algunos poemas parecidos a los de Alcmán

34. Ptolem. *Heph. Nov. hist. ap. Phot. Bibl.* 151a 7 ss. (III, p. 64 Henry) (= 158 P)

Cuando murió Demetrio de Escepsis, fue hallado el libro de Telis junto a su cabeza; también dicen que se descubrieron las *Nadadoras* de Alcmán junto a la cabeza de Tirónico de Calcis.

V. De dialecto

35. Ap. *Dysc. Synt.* 3, 152 (II, p. 399, 6 ss. Schneider-Uhlig)

διαθέσεως ἐνεργητικῆς ἐστὶ τὸ δωρίζω αἰολίζω καὶ τὰ παραπλήσια· ἀλλ'οὐ συστατὰ τὸ δωρίζομαι· τό γε μὴν αἰολίζεται τὰ Ἀλκαίου ποιήματα, δωρίζεται τὰ Ἀλκμᾶνος

36. Greg. Cor. *De dial. dor.* 177 (p. 371 s. Schaefer)

καὶ ταῦτα μὲν περὶ τῆς Δωρίδος. διαφέρει δὲ ἡ τῶν Κρητῶν διάλεκτος, ἥπερ Κυψέλας ἐχρήσατο, καὶ ἡ τῶν Λακῶνων, ἥπερ Ἀλκμᾶν καὶ Σώφρων ἐστοίχησαν.

37. Gramm. Leidensis *De dial. dor.* 12 (p. 635 Schaefer)

κέχρηται δὲ αὐτῇ (scil. διαλέκτῳ) Ἀλκμᾶν, Στησίχορος, Ἴβυκος, Βακχυλίδης, Ἐπίχαρμος. ἡ δὲ χρῆσις αὐτῆς κατὰ διαφόραν θεωρεῖται
cf. etiam test. 4, 19 et 29, fr. 101, 108, 161 et 170

V. Sobre su dialecto

35. Ap. *Dysc. Synt.* 3, 152 (II, p. 399, 6 ss. Schneider- Uhlig)

Son de voz activa los verbos 'δωρίζω' (hablar dialecto dórico), 'αιολίζω' (hablar dialecto eolio) y los de este tipo. Sin embargo, no existe la forma 'δωρίζομαι', pero sí 'τό αιολίζεται τὰ Ἀλκαίου ποιήματα' (los poemas de Alceo están en dialecto eolio) y la forma 'δωρίζεται τὰ Ἀλκμᾶνος' (los poemas de Alcman tienen dialecto dorio).

36. Greg. Cor. *De dial. dor.* 177 (p. 371 s. Schaefer)

Y baste con esto sobre Doria. Es diferente el dialecto de los cretenses, el cual utilizó Cipselas y los laconios y con el cual escribieron versos Alcman y Sofron.

37. Gramm. Leidensis *De dial. dor.* 12 (p. 635 Schaefer)

Utilizaron este mismo dialecto Alcman, Estesícoro, íbico, Baquílides, Epicarmo. El uso de éste es observado según su distinción.

38. Philoch. *FGrHist.* 328 T 1 =Sud. s. v. Φιλόχορος (φ 44 Adler)
Librum Περι Ἀλκμᾶνος scripsit

39. Sosib. *FGrHist.* 595 F6 =Ath. 14, 646a et 3, 114fs, cf. 132
Librum Περι Ἀλκμᾶνος scripsit

40. Alex. Polyh. *FGrHist.* 273 F 95 et 96 = Steph. Byz. s vv. Ἀράξαι ἢ Ἄραξοι (p. 109, 16 s. Meineke) et Ἀσσός (p. 136, 7 ss. Meineke), cf. frr. 227et 228
Librum Περι τῶν παρ' Ἀλκμᾶνι τοπικῶς εἰρημένων vel ἱστορημένων scripsit

38. Philoch. FGrHist. 328 T 1 =Sud. s. v. Φιλόχορος (φ 44 Adler)
Escribió un libro ‘Acerca de Alcmán’.

39. Sosib. FGrHist. 595 F6 =Ath. 14, 646a et 3, 114fs, cf. 132
Escribió un libro ‘Acerca de Alcmán’.

40. Alex. Polyh. FGrHist. 273 F 95 et 96 = Steph. Byz. s vv. Ἀράξει ἢ Ἄραξοι (p. 109, 16 s. Meineke) et Ἄσσός (p. 136, 7 ss. Meineke), cf. frr. 227et 228
Escribió el libro Acerca de lo dicho localmente o examinado en torno a Alcmán.

10. Bibliografía

❖ Ediciones y traducciones

ALCMAN, fragmenta edidit, veterum testimonia collegit Claudius Calame, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1983.

BOWRA C. M., *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1961.

DAVIES, M. *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, Oxford, 1991.

FERRATÉ, J. *Líricos griegos arcaicos*, Acantilado, Barcelona, 2000.

Lírica griega arcaica: poemas corales y monódicos, 700-300 a.C., Introducción, traducción y notas por Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 1980.

GARCÍA GUAL, C. *Antología de la poesía lírica griega*, Alianza, Madrid, 1980.

GARCÍA GUAL, C. *Antología de la poesía lírica griega: siglos VII-IV A.C.*, Alianza, Madrid, 2013.

GRANDE, Carlo del, *Formigx: Antologia della lirica greca*, Napoli, L. Loffredo, 1973.

MENÉNDEZ, P., *Poetas líricos griegos*, L. Navarro, Madrid, 1884

PAGE, D. L. *Poetae Melici Graeci*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

WEST, M. L. *Greek Lyric Poetry*, Oxford University Press, Oxford-New York 1991.

Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, Vol. I: Alcman, Stesichorus, Ibcus; Post D. L. Page, Edidit Malcolm Davies; Oxford University Press, New York, 1991.

❖ Fuentes clásicas consultadas

AELIUS Aristides, *Aristides*, ed. Dindorf, W., Leipzig, Reimer, 1829, Repr. 1964 (vol. 2).

AESQUILUS, *Tragoediae*, ed. Murray, G., 2º ed., Oxford, Clarendon Press, 1955.

AESCHINES, *Eschine. Discours*, ed. Martin, V., de Budé, G., Paris: Les Belles Lettres, 1928, Repr. 1962. (vol. 2)

APOLONIUS Rodius, *Argonautica*, ed. Fraenkel, H., Oxford, Clarendon Press, 1961 (Repr. 1970).

APOLLODORUS, *Bibliotheca*, ed. Wagner, R., Leipzig: Teubner, 1894.

ARISTOPHANES, *Aristophane*, ed. Coulon, V., van Daele, M. Paris, Les Belles Lettres, 1928, Repr. 1967 (vol. 3).

ATHENAEUS, *Athenaei Naucraticae deipnosophistarum libri xv*, ed. Kaibel, G. Leipzig, Teubner, 1890, Repr. 1966 (vol. 3).

CLAUDIUS AELIANUS, *Claudii Aeliani de natura animalium libri xvii, varia historia, epistolae, fragmenta*, Ed. Hercher, R., Leipzig, Teubner, 1864, Repr. 1971 (vol. 1).

CICERO, M. Tullius, *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*, Fasc. 43, ed. T. Schiche, 1915.

_____. *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*, Fasc. 45, ed. W. Ax, 1933.

DIODORUS Siculus, *Diodori bibliotheca historica*, 5 vols., ed. Vogel, F., Fischer, K.T., Leipzig, Teubner, 1906, Repr. 1964.

EURIPIDES, *Euripidis fabulae*, ed. Diggle, J., Oxford, Clarendon Press, 1984, vol. 1.

HESIODUS, *Fragmenta Hesiodica*, ed. Merkelbach, R., West, M.L., Oxford, Clarendon Press, 1967.

_____, *Opera*, ed. F. Solmsen, Oxford, Clarendon Press, 1970.

- HOMERUS, *Ilias*, ed. T.W. Allen, Oxford, Clarendon Press, 1931.
- _____, *Homeri Odyssea*, ed. von der Mühlh, P., Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1962.
- HERODOTUS, *Historiae*, Trad. A. D. Godley, Cambridge, Harvard University Press, 1920
- HYGINUS, *Hygini Fabulae*, ed. H. J. Rose, 1933.
- LUCRETIUS Carus, T., *De Rerum Natura Libri Sex*, ed. J. Martin, 1969.
- Mitógrafos griegos: Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano, Erastótenes, Cornuto*, Introducción, traducción y notas de José B. Torres Guerra, Madrid, Gredos, 2009.
- LYCOPHRON, *Lycophronis Alexandra*, ed. Mascialino, L. Leipzig, Teubner, 1964.
- LUCIANUS, *Lucian* (5 vols.), ed. Harmon, A.M., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1936, Repr. 1972.
- OVIDIUS, P. N., *Ovid in Six Volumes*, ed. G. Showerman, G. P. Goold, 1977 (Vol. 1).
- NONNUS, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, ed. Keydell, R., Berlin, Weidmann, 1959 (vol. 1).
- PAUSANIAS, *Pausaniae Graeciae descriptio* (3 vols.), ed. Spiro, F., Leipzig, Teubner, 1903, Repr. 1967.
- PINDARUS, *Odas y fragmentos. Olímpicas, pínicas, nemeas, ístmicas y fragmentos*, Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1984.
- PINDARUS, *Pindari carmina cum fragmentis*, ed. Maehler, H. (post B. Snell), Leipzig, Teubner, 1975.
- PLUTARCUS, *Moralia*, ed. Gregorius N. Bernardakis, Leipzig, Teubner, 1891, (Tomo III y VI).
- PSEUDO-LUCIANUS, *Lucian*, Ed. Macleod, M.D. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967 (vol. 8).

SAPPHO, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, ed. Lobel, E., Page, D.L., Oxford, Clarendon Press, 1955, Repr. 1968.

SOFOCLES, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Ed. Radt, S., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977. (Tomo 4).

SUIDAE LEXICON, ex recognitione Immanuelis Bekkeri, Berolini, 1854 en <https://archive.org/stream/suidaelexiconexroosuid#page/n7/mode/2up> (02/05/2017).

VERGILIUS, P., *Vergili Maronis Opera*, ed. R. A. B. Mynors, 1972.

❖ Bibliografía general

ADRADOS, F. R., *Orígenes de la lírica griega*, Revista de Occidente, Madrid, 1976.

_____, *El mundo de la lírica griega antigua*, Alianza, Madrid, 1981.

ATHANASSAKI, L. y BOWIE, E. (eds.), “Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination” en *Trends in Classics – Supplementary Volumes*, vol. 10, Gruyter, Berlin/Boston, 2011.

BAUZA, Hugo F., *Voces y visiones: poesía y representación en el mundo antiguo*, Biblos, Buenos Aires, 1997.

BÁEZ-JORGE, F., *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1992.

BOWRA, C. M. “The Occasion of Alcman's Partheneion” en *The Classical Quarterly*, Vol. 28, num. 1, Jan., 1934, pp. 35-44.

BURBIDGE, J., “Dido, Anna and the Sirens (Vergil Aeneid 4.437 ss.)” en *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, No. 62, Academia Editoriale, Pisa, 2009, pp. 105-128.

- CALAME, C., *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1977.
- _____, *Rito e poesia corale in Grecia: guida storica e critica*, Laterza, Roma, 1977.
- _____ "La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ?" en *Littérature*, Núm. III, 1998, pp. 87- 110.
- _____, *Le récit en Grèce ancienne*, Belin, París, 2000.
- CAMPBELL, D., *Greek lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 1982-1993.
- CARTLEDGE, P., *Los espartanos. Una historia épica*, Traducción de Joan Soler Chic, Ariel, Barcelona, 2002.
- CUARTERO J. F., "El Partenio de Louvre" en *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, Barcelona, 1972, pp. 23-76.
- DEL GRANDE, C., *Formigx: Antología della lirica greca*, 5° ed., Napoli, L. Ioffredo, 1973.
- DETIENNE, M., *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, traducción de Juan José Herrera, Sexto Piso, Ciudad de México, 1981.
- EDMONDS, J. M., *Lyra graeca: Being the remains of all the greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar*, Harvard University Press, Cambridge, 1939.
- GARCÍA GUAL, C., *Sirenas: seducciones y metamorfosis*, Turner, Madrid, 2014.
- GENTILI, B., *Poesía y público en la Grecia antigua*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996.
- GIL, L., *Los antiguos y la "inspiración" poética*, Guadarrama, Madrid, 1967.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2009.
- JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Trad. Miguel Murmis, Paidós, Barcelona, 2009.

- KOUSOULINI, V., "Alcmanic Hexameters and Early Hexametric Poetry: Alcman's Poetry in its Oral Context" en *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, num. 53, 2013, pp. 420-440.
- KOWALZIG, B., *Singing for the Gods: performances of myth and ritual in archaic and classical Greece*, Oxford University Press, Oxford - New York, 2007.
- LÓPEZ EIRE, A., *La mitología griega: Lenguaje de dioses y hombres*, Arco Libros, Madrid, 2012.
- LIVINGSTON, J., *Anatomy of the sacred: An introduction to religion*, Pearson Prentice Hall, New Jersey, 2009.
- MARTÍNEZ N. R., *La aurora del pensamiento griego: las cosmogonías prefilosóficas de Hesiodo, Alcman, Ferécides, Epiménides, Museo y la teogonía órfica antigua*, Trotta, Madrid, 2000.
- NAGY, G., *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1990.
- OTTO, W., *Las musas. El origen divino del canto y el mito*, traducción. Introducción y notas de Hugo F. Bauza, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1981.
- PAVESE, C. O., *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Ateneo, Roma, 1972.
- _____, *I temi e i motivi della lirica corale ellenica*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1997.
- PHYLLIS AUSTERN, L. & NARODITSKAYA, I., *Music of the sirens*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
- POLLARD, J. R. T., "Muses and Sirens" en *The Classical Review, New Series*, Vol. 2, Cambridge University Press No. 2 (Jun., 1952), pp. 60-63.
- PUCCI, P., *The song of the Sirens*, Rowman and Littlefield, Lanham, 1998.
- RUIZ de Elvira, A., *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1982.

STALLINGS, A. E., "Halcyon" en *Poetry*, Vol. 190, No. 1, The Translation Issue (Apr., 2007), pp. 26-27.

SUAREZ de la Torre, E., *Antología de la lírica griega arcaica*, Cátedra, Madrid, 2002.

WEST, M. L., *Greek lyric poetry: the poems and fragments of the Greek iambic, elegiac, and melic poets (excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 B.C.*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1993.