



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

Daniel Torres (editor)



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

## La himnodia griega antigua

---



## **La himnodia griega antigua**

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

Daniel Torres (editor)



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

---

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

**Decana**  
Graciela Morgade

**Vicedecano**  
Américo Cristófolo

**Secretario General**  
Jorge Gugliotta

**Secretaria Académica**  
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda  
y Administración**  
Marcela Lamelza

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

**Secretaria de Investigación**  
Cecilia Pérez de Micou

**Secretario de Posgrado**  
Alberto Damiani

**Subsecretaria de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario  
de Transferencia  
y Desarrollo**  
Alejandro Valitutti

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

**Subsecretario  
de Publicaciones**  
Matías Cordo

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

**Directora de imprenta**  
Rosa Gómez

---

### Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes



Edición y corrección: Daniel Torres – Liliana Cometta

Maquetación: Magalí Canale

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

ISBN 978-987-4019-25-7

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2017

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

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

www.filo.uba.ar

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

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

ISBN 978-987-4019-25-7

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

CDD 880

# Índice

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

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

## CAPÍTULO 1

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

Daniel Alejandro Torres

### 1. Introducción: himnodia y lírica

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

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

Puede considerarse que el primer paso para la transferencia señalada está dado en el corpus mismo de los *HH* con la dedicación de himnos a héroes como Heracles (XV), Asclepio (XVI) y los Dióscuros (XVII y XXXIII), si bien en algunos lugares eran venerados como dioses, héroes deificados, y ninguno de ellos aparece identificado como héroe en el texto (*cf.* Càssola, 1997<sup>6</sup> [1975]) *ad loc.*), pero resulta significativo el hecho de que la única ocurrencia en el corpus de himnos transmitidos del término ἦρωες se dé en *HHAfrodita* (v. 77),<sup>2</sup> en el momento del encuentro de la diosa con Anquises, el hombre destinado por Zeus para –de algún modo– “castigar” a Afrodita por infundir en los dioses el deseo de hombres y mujeres mortales (vv. 45-53).

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

se concreta la transferencia del elogio a los dioses al elogio de héroes.<sup>14</sup>

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

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,

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

14 En este fragmento de Safo aparece en el v. 13 la rara palabra σατίνας, también presente en *HHA*frodítav. 13. Para la oposición entre σατίνας y ἄρματα / ἄρματα presente en ambos textos *cf.* Càssola (1997<sup>6</sup> [1975]: 545) y Faulkner (2008: 89), quien observa que, tratándose de una palabra de origen tracio o frigio, confiere al carruaje un halo de "lujuria oriental" (sic).

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

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

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

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

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

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

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

    las doncellas Heliconias

y derramaron como libación un lamento fúnebre muy afamado.

Es que les pareció también a los inmortales,

entregar al noble hombre, incluso consumido,

    a los himnos de las diosas.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

#### 4. Conclusiones y una pregunta

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

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