

POLIFONÍA INTERTEXTUAL DEL SONIDO DE LA LIRA:
DEL EPOS AL TEATRO

0. Cuando en el drama satírico de Sófocles de título *Ichneutai* el coro de sátiros contratado por Apolo para buscar las vacas que le fueron robadas por Hermes recién nacido se aproxima a la cueva del monte Cilene de Arcadia donde la ninfa homónima se supone que custodia aquellas y a la divina criatura*, entre otros términos para preguntar sobre un extraño ruido que aluden ambiguamente ya sea al mugido de las vacas ya sea al sonido de la lira supuestamente fabricada con piel de éstas (ψόφω v. 144, 160; φθέγμα(α) v. 214, 260) el coro interroga a la ninfa sobre el misterioso objeto que “se expresó con voz divina”:

ἐγήρυσσε θέσπιν ἀυδῶ[ν v. 250¹.

1. El propósito del presente apunte es mostrar en esta frase el eco intertextual de un set de ellas presentes en determinados pasajes del epos, y con ello la particular coloratura que aquella adquiere por efecto de las resonancias contextuales de las diversas manifestaciones. La dinámica intertextual, incluida la convivencia del público receptor, es connatural al hecho literario en general², pero sin duda se explica mucho mejor en un tipo de literatura que, como la aquí implicada, es recibida por vía oral/aural y virtualmente por la misma audiencia. Efectivamente, el público ateniense que, aproximadamente al cabo del primer cuarto del s. V a.C., pudo disfrutar de la representación de la pieza sofoclea³, tuvo seguramente la oportunidad de poder participar, todavía en esas fechas, en alguno de los agones festivo-religiosos en los que

* El presente trabajo se encuadra en los Proyectos de Investigación HUM2004-04110 del MEC y SA049A05 de la JCyL.

¹ Ed. Radt 1977 (1999²).

² Sobre intertextualidad cf. por ejemplo N. Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris 1996 y otra bibliografía en G. Hassler (ed.), *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, München 1997 y L. Edmunds, *Intertextuality today*, en V. Citti (ed.), *Atti del Convegno Internazionale "Intertestualità: il 'dialogo' fra testi nelle letterature classiche"* (Cagliari, 24-26 novembre 1994)= “Lexis” 13, 1995, 3-22; D. Fowler, *On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies*, “MD” 39, 1997, 13-34; V. Bécares - F. Pordomingo - R. Cortés Tovar - J. C. Fernández Corte, *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca 2000.

³ Sobre la fecha de *Ichneutai*, un grupo de autores se han inclinado por una datación tardía (c. 407-406), pero la mayoría prefieren remontarla a la época de juventud de Sófocles (año 468) o al menos a una fecha más temprana, con cierta fluctuación: Pearson 1917, 228 ss., la supone en cualquier caso anterior al 438, año en que se representa el *Cíclope* de Eurípides. Partidario de una datación temprana es también Ferrante 1958, 17-22, el cual resume la posición de otros autores.

los rapsodos recitaban piezas del repertorio épico todavía recientes como el *Himno a Hermes*⁴, o la más lejana *Teogonía* hesiódica⁵, o en cualquiera de los grandes festivales panatenaicos en los que, año tras año, seguían recitándose los grandes poemas homéricos, literatura a la que pertenecen cada uno de los paralelos de la frase en cuestión; de modo que, aunque originarios éstos de fases muy antiguas de la dicción poética, la memoria colectiva seguía manteniéndolos vigentes a través de su permanente recreación. Por lo demás, dicha frase, con sus variantes (θέσπιν) αὐδάν (-ήν) / αἰοιδήν (θέσπιν), sirve para designar no cualquier concepto sino uno tan nuclear desde el punto de vista textual y literario, cual es el “divino son” o el “divino canto”, es decir, el canto tradicional, la música que lo acompaña o, lo que es igual, la poesía misma: el epíteto θέσπις que forma parte constante de la expresión, se supone que deriva etimológicamente de θεσ- “divino” y -σπ- (la raíz de ἐννέπω “decir”) y (como θεσπέσιος en autores como Esquilo y Píndaro, *P.* 12.13) conserva todavía su sentido originario de “inspirado por un dios”, “oracular”⁶.

2. Basándonos en la constatación, anteriormente llevada a cabo, de una amplia constelación de correspondencias léxico-fraseológicas y argumentales entre *Ichneutai* y el *Himno ‘homérico’ a Hermes* que apuntan a una conexión intertextual entre ambas obras⁷, creemos poder afirmar sin miedo a equivocarnos que, de la frase ἐγήρυσε θέσπιν αὐδά[ν con que termina el v. 250 de la pieza sofoclea, su hipotexto más próximo desde el punto de vista estilístico-formular es la segunda mitad del v. 442 del himno:

ἔφρασε θέσπιν αἰοιδήν

con respecto a la cual la primera no hace sino, manteniendo el término clave θέσπιν, sustituir los términos primero y tercero para adaptarlos del metro dactílico al yámbico, pero sin desdibujar en lo esencial su estructura fónica así como su significado. En el himno el verso es puesto en boca del propio

⁴ La datación del *Himno a Hermes* tiende a situarse a finales del s. VI, aunque hay quien lo hace descender hasta el s. V: cf. argumentos en Allen-Halliday-Sikes 1904 (1936²), 275 ss.; J. Humbert, *Homère. Hymnes*, Texte établi et traduit, Paris 1936, 114 s.; Càssola 1975, 173 s.; A. Bernabé, *Himnos Homéricos. La ‘Batracomiomaquia’*, Traducción, introducciones y notas, Madrid 1978, 149 s.; R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982, 142 ss.; G. Graefe, *Der homerische Hymnus auf Hermes*, “Gymnasium” 70, 1963, 515-526; Görgemanns 1976; M. L. West, *Homeric Hymns. Homer’s Apocrypha. Lives of Homer*, Cambridge Mass.-London 2003, 14 n. 16.

⁵ Cf. Johnston 2002.

⁶ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968, s.v. θεσπέσιος.

⁷ Fernández Delgado 2007.

Apolo para preguntar directamente a Hermes por la sublime música de la cítara, que éste acaba de tañer cantando nada menos que una teogonía; de modo que una y otra frase son también funcionalmente paralelas, si se tiene en cuenta que el papel desempeñado por Apolo y Hermes en la versión argumental del himno es transferido en el drama satírico a los caracteres narratológicamente equivalentes del coro y Cilene respectivamente.

A su vez, mucho más allá de la frase del himno, pero resonando tanto en éste como en el verso de *Ichneutai*, se halla un par de manifestaciones de la misma estructura formular – no simple, sino compleja, puesto que como aquella incluye una forma verbal además del grupo habitual de epíteto más sustantivo⁸ – referidas igualmente a la poesía, esto es, al “divino canto”, y ocupando como allí la segunda mitad de los versos de la *Odisea*:

1.328 σύνθετο θέσπιν ἀοιδῆν

8.498 ὄπασε θέσπιν ἀοιδῆν

La primera frase es referida al canto del aedo Femio en el *mégaron* del palacio de Itaca sobre el desastroso regreso de Troya de los Aqueos, el cual hizo entristecer a Penélope. La segunda, cuyo sujeto es “un dios”, es dirigida por Odiseo al aedo Demódoco durante su actuación en el palacio de Alcínoo para decirle que tal sería calificado su canto si se dignara recitar el episodio del caballo de madera (en lugar de las penas de los dánaos). Se trata por tanto de dos ocasiones, como la del *Himno a Hermes*, verdaderamente emblemáticas como metarreferencia de la poesía dentro de la poesía tradicional.

Fuera de estos casos el sintagma θέσπις ἀοιδ. aparece solamente referido al propio poeta profesional, θέσπις ἀοιδός, en un pasaje, también bien conocido, de *Odisea* (17.385) en el que éste es enumerado entre otros operarios públicos especializados (δημιουργοί), el adivino, el médico y el armador⁹.

3. Desde el punto de vista puramente léxico, sin embargo, un hipotexto más afín a la frase de *Ichn.* 250 es

Th. 31 s. ἐνέπνευσαν δέ μοι ἀυδῆν / θέσπιν

compuesta básicamente por los tres mismos elementos de las anteriores, con expansión de la forma verbal flexionada para ensanchar la frase hasta la cesura trocaica, con inversión y encabalgamiento del peculiar epíteto θέσπις, y sobre todo con idéntica sustitución del sustantivo ἀοιδῆν por el semántica-

⁸ Sobre el concepto de estructura formular cf. J. A. Russo, *The structural formula in Homeric verse*, “YClS” 20, 1966, 219-240.

⁹ Cf. Koller 1965. Una alternativa métrica de la fórmula de ἀοιδῆν con la variante “larga” del epíteto θεσπ. aparece en *Il.* 2.599 referida al poeta-cantor Támiris de Tracia, al que, por jactarse de poder ganar en una eventual competición a las propias Musas, éstas en castigo “lo privaron de la facultad divina del canto y le hicieron olvidar el arte de la cítara”: ἀυτὰρ ἀοιδῆν / θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν.

mente próximo *αὐδήν/-άν*¹⁰. La frase corresponde al conocido pasaje de *Teogonía* en que el propio autor refiere su inspiración poética por las Musas y cómo éstas le infundieron “divina voz” para “cantar” (*κλείουμι*) “lo que existirá y lo que existe” y celebrar con cantos (*ὑμνεῖν, αἰεῖδεν*) la estirpe de los dioses empezando y terminando por las Musas mismas.

A partir de ahí el poeta dirige un verdadero himno a las Musas, que con su dulce voz (*αὐδή, φωνή* v. 39, *ὀπί* v. 41, *ᾄσσαν* v. 43) alegran la morada de Zeus en el Olimpo cantando (*ᾄοιδῆ* v. 43) la divina y la humana progeñe, que son hijas de Zeus y de Mnemósine (Memoria) (v. 53 s.), siendo de ellas (cuyos nueve nombres aluden casi todos al canto, la diversión, la fiesta, la música, el amor y la danza, v. 77 ss.) la más importante *Καλλιόπη* “Hermosa voz”; y a aquel de entre los reyes al que honran las Musas, la elocuencia le acompaña (*ἔπε’ ... μείλιχα* v. 84) cuando ejerce justicia, del mismo modo que aquel a quien las Musas aman le fluye dulce voz (*γλυκερή... αὐδή* v. 97), pues de las Musas y de Apolo provienen los aedos y los citaristas (v. 94-95). Los lexemas *θέσπ-* y *αὐδή-* como don de las Musas aparecen de nuevo en la poesía hesiódica en el fr. 310 M.-W.: *Μουσάων, αἴ τ’ ἄνδρα πολυφραδέοντα τιθεῖσι / θέσπιον αὐδήεντα*.

También en el pasaje de *Od.* 8.498 en que Odiseo califica de *θέσπιν ᾄοιδῆν* el canto de Demódoco, el héroe promete proclamar al mismo tiempo que “un dios se lo concedió” (*θεὸς ᾔπασε*), y unos cuantos versos antes (487) atribuye la enseñanza de su arte “o bien a la Musa... o bien a Apolo”.

Todas estas connotaciones de la expresión *θέσπιν αὐδάν:αὐδήν / θέσπιν (θέσπιν ᾄοιδῆν)* acerca del músico-cantor de la poesía tradicional y su dependencia didáctica y patronal de las Musas y de Apolo tienen que haberse hecho presentes en el público en la citada escena de *Ichneutai*, de modo que su mera mención despertaría en la audiencia el recuerdo y la identificación de su sublime significado y función en la gran poesía hesiódica y homérica que constituía el patrimonio poético tradicional. Y con el recuerdo suscitaba también la sonrisa, al atribuir rasgos propios de la actividad característica de Apolo a una acción de Hermes, como con razón barruntaba seguramente el público, que sin duda conocía el mito del robo de las vacas de Apolo y la invención de la lira por Hermes y sospechaba quién se ocultaba en la cueva, aunque todavía no hubiera sido declarado¹¹.

¹⁰ Sobre la técnica de modificación formular cf. J. B. Hainsworth, *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford 1968.

¹¹ Además de en el *Himno a Hermes* conservado, el mito del enfrentamiento entre este dios y Apolo fue anteriormente objeto, que se sepa, de un *Himno a Hermes* de Alceo (fr. 308 Voigt), fue tratado en una de las *Eeas* atribuidas a Hesíodo (cf. fr. 256 M.-W.) y conoció gran difusión en la cerámica del s. V: cf. N. O. Brown, *Hermes the Thief*, Madison 1947; N. Yalouris, *Ερμῆς βούκληψ*, “Archaiol. Ephemer.” 92-93, 1953/1954, 162-184: 175

4. Pero, aunque al mismo tiempo proporcionaba la explicación a esta aparente paradoja, la burla era mayor cuando la frase de *Ichneutai* se contemplaba como eco de su paralelo en el v. 442 del *Himno a Hermes* y el contexto argumental en el que se inscribe. Según éste, después que Hermes condujo a su hermano hasta el paradero de las vacas que le había robado, a fin de congraciarse con aquel se puso a tocar la lira, que previamente había inventado (vv. 418-426). El tema del canto es la celebración de los dioses inmortales, empezando por Mnemósine, madre de las Musas y bajo cuyo patrocinio dice estar el propio Hermes (vv. 427-433).

Y no sólo vemos transferir a Hermes rasgos – el dominio de la música y el canto a los dioses, la conexión con Mnemósine y la relación con las Musas – que por la *Teogonía* y la *Odisea* conocemos como característicos de Apolo, sino que, a renglón seguido del recital músico-vocal de Hermes, Apolo, verdaderamente arrobado y enardecido, le pregunta entusiasmado de dónde le ha venido el arte sublime de esa música de inefable son (vv. 440-443 θαυμασίην... νεήφατον ὄσσαν...) que ni él ni nadie conoce (vv. 444-445 ἦν οὐ πώ ποτέ φημι δαήμεναι οὔτε τιν' ἀνδρῶν...)¹² y que de buena gana aprendería (v. 447-448 τίς τέχνη... τίς τρίβος;), aun cuando, como acompañante habitual que es de las Musas, conoce la danza, la poesía, el canto y al menos la música del *aulós* (vv. 450-452). Es decir, sin manifestarlo directamente, el pasaje del *Himno a Hermes* pone en evidencia la ignorancia del dios oracular y omnisciente acerca de la música de la lira, del mismo modo que, tanto el himno como *Ichneutai*, la habían puesto en evidencia anteriormente al tener que indagar sobre el autor y el paradero de las vacas robadas¹³: piénsese que los términos θέσπις, ἀυδή que caracterizan a la música, de acuerdo con la antigua identificación entre la figura del poeta y la del profeta sirven igualmente para referirse al lenguaje oracular¹⁴, como ya dijimos y sin ir más lejos demuestra el citado pasaje de *Teogonía* 31 ss.; y de hecho, en su ulterior respuesta en el himno Hermes le dirá a Apolo que, como conocedor que es de los vaticinios, a él le resultará fácil aprender este arte como cualquier otra cosa (vv. 471-474):

καὶ τιμὰς σὲ δέ φασι δαήμεναι ἐκ Διὸς ὀμφῆς
μαντείας θ' Ἐκάεργε Διὸς πάρα, θέσφατα πάντα·
τῶν νῦν αὐτὸς ἔγωγε † παῖδ' ἀφνειὸν † δεδάηκα.

ss.; P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn 1965; Siebert 1990.

¹² Cf. *Ichn.* 143 ss., en que el Coro pregunta a Cilene sobre el misterioso sonido: πλαγέντες... ἐξενίσμεθα / ψόφω, τὸν οὐδε[ι]ς π[ώπο]τ' ἤκουσεν βροτῶν.

¹³ Cf. Fernández Delgado 1990, 214 ss.; Maltese 1982, 66.

¹⁴ Cf. Chadwick 1942, 1 ss.; *Hesiod. Theogony*, Ed. with Proleg. and Commentary by M. L. West, Oxford 1966, *comm. ad v.* 32; Koller 1965, 280, 284 s.

σοὶ δ' αὐτάγρετόν ἐστι δαήμεναι ὅτι μενοινῶς.

En lo que al tema de la música se refiere, las contradicciones que suscita en la imagen de Apolo y que la frase de *Ichn.* 250, más propia como hemos visto del ámbito apolíneo que del de Hermes, sugiere, sin duda encuentran su explicación en la evolución experimentada por la imagen mítica de Apolo, de la cual Hesíodo y Homero parecen recoger la versión consagrada y panhelénica según la cual el dios comparte con las Musas el patronazgo de ésta y las demás artes, mientras que el *Himno a Hermes* y, de manera más sutil y ambigua, el drama satírico *Ichneutai* de Sófocles parecen referirse a una fase más antigua del mito en que la música de la lira y la expresión poética correspondiente eran dominio de Hermes¹⁵, que inventó el instrumento a partir de una tortuga y luego se lo cambió a Apolo por otras prerrogativas suyas¹⁶.

Ahora bien, en el eco que dichos pasajes encuentran en la frase de *Ichn.* 250 en cuestión, las contradicciones de la tradición poética se ponen de manifiesto en un momento de la obra en que la invención de la lira por Hermes todavía no ha sido relatada. Con lo cual, al tiempo que da una pista sobre el misterioso autor del sonido, cuya historia el público conoce de antemano, contribuye a potenciar la sutil comicidad de la pieza mediante las encontradas connotaciones que su paralelo formal más próximo sugiere en el *Himno a Hermes* frente a las sugeridas por los otros paralelos en el resto de la tradición poética; y ello en relación con un motivo, el de la música y el sonido en general, que desempeña un papel primordial en la dramaturgia de la obra¹⁷.

Universidad de Salamanca

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO

¹⁵ Además del referido canto de Hermes a Mnemósine y demás dioses y hombres, a fin de probar la lira recién inventada entona un himno autogenealógico sobre los amores de Zeus con su madre Maya, *h. Merc.* 57 ss. Esta distribución del tiempo mítico entre *Teogonía*, *Odisea* e *Himno a Hermes* parece contradecir en parte la propuesta por Clay 1989, 3-16, 267-270, según la cual la poesía teogónica representa el momento de la distribución de τιμαί por Zeus entre los dioses, la poesía heroica el de su consolidación y la poesía hímnica el período intermedio del reparto efectivo entre los distintos dioses.

¹⁶ Cf. *h. Merc.* 41 ss.; 458 ss., 477, 491 ss., 529 ss., 552 ss., 567 ss., 572 ss. Cf. Allen-Halliday-Sikes 1904 (1936²), 269 ss.; S. Ch. Shelmerdine, *The Homeric Hymn to Hermes: A Commentary (1-114) with Introduction*, Ph. D. University of Michigan 1981. Sobre la explicación de celebrar a Hermes por contraposición a Apolo, en términos de una reivindicación de τιμαί por parte del dios más joven, cf. también Clay 1989, 95 ss., 100 ss., 148 ss.; Harrell 1991.

¹⁷ Cf. E. V. Maltese, *Per una rilettura degli Ichneutai sofoclei*, "Dioniso" 61, 1991, 63-73.

Selección bibliográfica

- T. W. Allen - W. R. Halliday - E. E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1904 (1936²)
- F. Càssola, *Inni Omerici*, Milano (Fond. L. Valla) 1975
- J. S. Clay, *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton 1989 (Bristol 2006²)
- N. K. Chadwick, *Poetry and Prophecy*, Cambridge 1942
- J. A. Fernández Delgado, *Orakel-Parodie, Mündlichkeit und Literatur im homerischen Hermeshymnus*, in W. Kullmann - M. Reichel (Hrsg.), *Der Uebergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990, 199-226
- J. A. Fernández Delgado, *La lucha entre Hermes y Apolo del epos al teatro: el Himno a Hermes como hipotexto de los Sabuesos de Sófocles*, en *Entre la creación y la recreación: Recepción del teatro greco-latino, III* (Jornadas Universidad de Valencia, 3-5 mayo, 2006), Bari 2007
- D. Ferrante, *Sofocle. Braccatori*, Introd., testo crit., trad. e comm., Napoli 1958
- H. Görgemanns, *Rhetorik und Poetik im homerischen Hermes-Hymnus*, en H. Görgemanns - E. A. Schmidt (eds.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim 1976, 113-128
- S. E. Harrell, *Apollo's Fraternal Threats: Language of Succession and Domination in the Homeric Hymn to Hermes*, "GRBS" 32, 1991, 307-329.
- S. I. Johnston, *Myth, festival and poet: the Homeric Hymn to Hermes and its performative context*, "CP" 97, 2002, 109-132
- H. Koller, *Θέσπις ἀοιδός*, "Glotta" 43, 1965, 277-285
- E.V. Maltese, *Sofocle. Ichneutai*, Introd., testo critico, interpretaz. e comm., Firenze 1982
- A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, Ed. with additional notes from the papers of Sir R. C. Jebb and W. G. Headlam, Cambridge 1917
- S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta, IV. Sophocles*, Göttingen 1977 (1999²)
- G. Siebert, *Hermes*, 'LIMC' V.1 (1990), 285-387