

## NOTAS SOBRE EL POEMA *HERO Y LEANDRO* DE MUSEO

*Antonio Villarrubia*  
*Universidad de Sevilla*

Este ensayo ofrece una lectura de *Hero y Leandro* de Museo, abordando varios aspectos de su composición literaria y algunas cuestiones de crítica textual en detalle.

This essay offers a reading of Musaeus' *Hero and Leander*, dealing with several aspects of its literary composition and some questions of textual criticism in detail.

1. En la obra literaria de Museo (siglo V d.C.) se aúnan magistralmente tanto la tradición propia de la poesía épica imperial en general y de los llamados epilios en particular como la originalidad compositiva del tratamiento del asunto argumental elegido. De la biografía y de la patria de Museo, posiblemente –y es una cuestión todavía debatida–, el gramático (ὁ γραμματικός), título de uso común entre los escritores del momento (A. Cameron y Th. Gelzer), se tienen pocos datos, por lo demás, llenos de tópicos (Th. Gelzer), por más que en alguna ocasión se haya hablado de Museo de Eleusis en una confusión evidente con el mítico cantor y poeta Museo, el amigo y discípulo de Orfeo, a cuya fama podría aspirar el propio poeta imperial, (Aldo Manucio, J. C. Escalígero y F. Passow, si bien ya I. Casaubon y J. Escalígero lo habían datado correctamente entre Nono de Panópolis y Pablo Silenciario), incluida la circunstancia de que pueda tratarse de un pseudónimo (aunque para C. von Barth se trataba del mismo Nono de Panópolis,

K. Kost con otros cree que Museo es su nombre real, mientras que desde G. Canter, pasando por U. von Wilamowitz-Moellendorff, E. Sittig y F. Norwood, hasta P. von der Mühl y Th. Gelzer se ha apuntado la posibilidad de un pseudónimo tomado del cantor eleusino [Th. Gelzer partía de la presencia constante del cantor en las obras de Platón y de los neoplatónicos, básicas, a su juicio, para la comprensión alegórica de Museo]; en nuestra opinión, también podría atisbarse la correspondencia del viejo Orfeo con el poeta Nono de Panópolis y del viejo Museo con el poeta Museo), haciendo notar que su identificación con el destinatario de unas cartas de Procopio de Gaza (cf. *Epist.* 147 y 165 Garzya-Loenertz) entraña cierta dificultad, cuando lo único probable es su estancia en la ciudad de Alejandría, cabiendo la posibilidad, más que discutible, de algún viaje por las tierras bañadas por el Helesponto y por Constantinopla. Museo es ante todo el autor del poema hexamétrico *Hero y Leandro* (o, si se quiere, *La leyenda de Hero y Leandro*) (Τὰ καθ' Ἡρώ καὶ Λέανδρον); no obstante, se le ha atribuido (R. Holland), quizás, con no excesivo acierto, porque el uso del léxico, de diferencias poco acusadas, y los datos métricos, de una menor rigidez técnica, apuntan a un posible imitador (R. Keydell, H. Stadtmüller, P. Orsini, Th. Gelzer y M. Brioso), frente a la opinión un tanto generalizada (Th. Gelzer) no tan fiel como pudiera esperarse (M. Brioso), el poema también hexamétrico *Al río Alfeo* (Εἰς Ἀλφειὸν ποταμὸν) (cf. *AP* 9.362), centrado en el episodio amoroso del río Alfeo y la fuente Aretusa con algunas posibles y discutidas alusiones a la realidad histórica, en concreto, a Alarico y Estilicón y a la victoria de los godos sobre los griegos, y mencionado curiosamente por el mismo Procopio de Gaza (cf. *Epist.* 1 Garzya-Loenertz). A pesar de las ediciones críticas y comentadas existentes y de los estudios realizados<sup>1</sup>, nues-

<sup>1</sup> De manera sumaria y atendiendo a las ediciones más señeras, el texto griego de F. S. Lehr (1868 [1840]) es considerado sin excepción obsoleto, cuando en realidad contiene lecturas dignas de aprecio, al igual que sucede con el texto de C. Dilthey (1874), la edición de A. Ludwig (1929 [1912]), considerada algo añeja, resulta todavía de enorme utilidad a pesar de algunas observaciones severas (resumidas y asumidas por G. Giangrande [1969] en una reseña valorada en demasía, por más que en ocasiones sugiera soluciones interesantes), la edición de E. Malcovati (1947) no es demasiado arriesgada, la edición de P. Orsini (1968), criticada de manera generalizada por su dependencia de la edición de A. Ludwig (G. Giangrande [1969] hace una crítica excesivamente dura), no carece de algunos aciertos, la edición de K. Kost (1971), poco novedosa en general y acompañada de un comentario exhaustivo —por momentos algo superfluo (P. Eleuteri [1981]), pero utilizado siempre sin reparos—, es de gran interés (G. Giangrande [1973] muestra sus reservas) y la edición de Th. Gelzer (1978 [1975]), apoyada en unos trabajos previos serios (1967 y 1968) y, no obstante, criticada sin razones de peso por el deseo de uniformar a Nono de Panópolis y a Museo (P. Eleuteri [1981]), es bastante correcta a pesar de la concepción general alegórica de la obra y la interpretación dudosa de algunos pasajes. Ha de señalarse también que la aportación de P. Eleuteri (1981) sobre la tradición manuscrita de Museo es decisiva (la existencia de un arquetipo y la presencia de las familias [o ramas] oxoniense y napolitano-romana), aunque en el fondo no viene sino a perfilar unas líneas trazadas ya desde los trabajos de A. Ludwig (grupos oxoniense, napolitano, romano y parisino, si bien eran básicos sólo los grupos oxoniense y napolitano), seguidas sin crítica aparente por P. Orsini (familias oxoniense, napolitana, romana y parisina), revisadas por K. Kost (estirpes oxoniense, napolitana y romano-parisina) y asentadas definitivamente por Th. Gelzer (es decir, la existencia de las ramas oxoniense, napolitana y romana, que, en verdad, remontan sólo a las ramas oxoniense y napolitano-romana). Por último, la edición de H. (o E.) Livrea-P. Eleu-

tra intención es ofrecer a partir de una lectura atenta el comentario, de ningún modo pretencioso, de algunos aspectos relevantes de *Hero y Leandro*, la única pieza segura conservada de este autor tardío<sup>2</sup>.

2. Aunque la versión postrera de Museo es, probablemente, la más conocida de todas las existentes, la leyenda de Hero y Leandro es bastante antigua, pero no sería anterior al siglo III a.C. –pudo surgir después de la construcción del faro de Sesto (e incluso después de su abandono), posterior al faro de Alejandría (datable en torno al año 280 a.C.)– (E. Rohde, L. Malten, K. Kost y Th. Gelzer). El poeta presenta a dos jóvenes protagonistas, Hero y Leandro, cuyos nombres conservaban intencionadamente un cierto tono arcaizante –Hero (Ἡρώ) era el nombre de unas princesas poco conocidas (una Hero era hija de Dánao, rey de Argos, y otra Hero era hija de Príamo, rey de Troya) al tiempo que esparcía un cierto aire lírico eolio; Leandro (Λέανδρος o bien Λείανδρος) era un nombre compuesto sobre λαός, ληός o bien λείως (\*λαΐφος) y ἀνήρ (F. Bechtel), por lo que la forma papirácea Λάανδρος no es sino un pseudo-arcaísmo o un error de escriba (C. H. Roberts y D. L. Page) o, quizás, un dorismo (A. Colonna), si bien la forma Λήανδρος era la documentada en las monedas de la época del emperador Severo Alejandro (r. 222-235 d.C.) (J. Eckhel y K. Kost), aunque en el poema de Museo podría latir también la unión de λείως (\*λειΐφος) y ἀνήρ–, abordando en unas líneas generales el amor desgraciado de la pareja desde el encuentro festivo y esperanzado en la ciudad de Sesto hasta el final tormentoso y trágico –la unión del faro y de la historia amorosa aparecía en el tardío Agatias de Mirina, el escolástico, poeta epigramatista, antologista y también historiador, (siglo VI d.C.), al referirse a Sesto (cf. *Hist.* 5.12: Σηστός γέ ἐστι πόλις ἢ περιλάλητος τῇ ποιήσει καὶ ὀνομαστοτάτη, οὐκ ἄλλου του ἔνεκα, οἴμαι, ἢ μόνον ἐπὶ τῷ λύχνῳ τῆς Ἡροῦς ἐκείνης τῆς Σηστιάδος, καὶ τῷ Λεάνδρου ἔρωτι καὶ θανάτῳ)–. Y en esta sucesión despiadada, en la que el concepto tradicional del “dulciamargo Eros (o Amor)”, esbozado por Safo de Lesbos (cf. *fr.* 130 Voigt: Ἔρος, presentado como γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρετον), seguido por Teognis de Mégara (cf. vv. 1353-1354: πικρὸς καὶ γλυκὺς es para los jóvenes ἔρωτος), tratado por Eurípides (cf. *Hipp.* 347-348: ἐρᾶν es, a la vez, ἡδιστὸν y ἀλγεινόν) y retomado por Asclepiades de Samos (cf. *AP* 12.153: οὐδ' ὁ μελιχρὸς Ἔρωτος αἰεὶ γλυκὺς), Meleagro de Gádara (cf. *AP* 5.177: Eros como un niño γλυκύδακρυς y cf. *AP* 7.419: el poeta vinculado con ὁ

teri (1982), la más reciente y basada en la clasificación aludida de P. Eleuteri (ahora la presencia de las progenies o estirpes oxoniense y napolitano-romana), es, sin duda, la más rigurosa, aunque algunos puntos de la misma merecen una revisión.

<sup>2</sup> En la elaboración de este trabajo se hace una mención escueta de los editores y de los estudiosos de Museo consultados. Como un texto griego fiable puede utilizarse la edición de H. Livrea-P. Eleuteri (1982), abierta por un catálogo completo de manuscritos (*conspectus siglorum*) –al que se remite–, acompañada de un aparato crítico excelente y de unas conjeturas finales de interés, aunque en varios lugares discutidos se opta por otras lecturas.

γλυκύδακρυς Ἔρωσ) y Posidipo de Pela (cf. *AP* 5.134: ὁ γλυκύπικρος Ἔρωσ), asume un nuevo matiz, la leyenda se vuelve universal.

Los antecedentes directos eran unos textos de la época helenística, recogidos en unos fragmentos papiráceos de la época imperial, cuya influencia decisiva sobre la obra de Museo ha sido puesta en duda (Th. Gelzer) sin razones de peso. En el primer fragmento, el papiro de Hero y Leandro, (*fr*: 951 *SH* [nº 126 Page] [= *P.Ryland* 3.486]) (siglo I d.C.) se recogería una apelación de Hero a las estrellas y, posiblemente, a la Luna, para que en favor de Leandro –su nombre aparecía bajo la forma inusual Λάανδρος mencionada (cf. vv. 4, 6 y 9)– dejaran de brillar y no apagaran así el resplandor de la lámpara, y se añadiría en la misma línea la invocación de Leandro a Héspero como auxilio de su travesía marina. En el segundo fragmento (*P.Oxy.* 6.864, el nº 6 de los fragmentos poéticos) (siglo III d.C.), el testimonio más discutible (y, quizás, una tragedia helenística de tono épico), se advertirían las palabras de un mensajero con alguna mención de los aqueos sobre el llanto de una mujer en el Helesponto ante un naufrago muerto en el mar, por el que vagaría errante, y sobre la ejecución de un canto, en concreto, una especie de treno. Y, finalmente, en el tercer fragmento (*fr*: 901.A *SH* [= *P.Berol.* 21249]) (siglos IV-V d.C.) se rastrearían tanto el asunto amoroso, el mar y su travesía, la noche, la visión de la tierra, el temor marino, la patria, el deseo y los tratos como las fatigas, la ruina fatal, la torre, la belleza, la admiración y la unión. Por su parte, Antípatro de Tesalónica (cf. *AP* 7.666) mencionaba como elementos primordiales el viaje doble de Leandro, el paso del mar, la torre de Hero, la lámpara, la tumba común y el odioso viento, mientras que Antípatro de Macedonia (cf. *AP* 9.215) parangonaba en su queja contra el Helesponto, siempre hostil a las mujeres enamoradas, a Cleonice y Deímaco –era éste un caso inverso, puesto que la joven, desde Dirraquio, deseaba unirse con su prometido en Sesto y en el mar habría de encontrar su final– con Hero y Leandro. Además, el geógrafo Estrabón (cf. 13.1.22) se limitaba a señalar como un dato más la existencia de la Torre de Hero (ὁ τῆς Ἡροῦς πύργος), llamada así por la leyenda famosa y, por entonces, una mera ruina. Si Virgilio (cf. *Geo.* 3.257-263), Horacio (cf. *Epist.* 1.3.3-4), Estacio (cf. *Theb.* 6.542-547) y Marcial (cf. *Liber de Spect.* 25.a y 25.b y *Epigr.* 14.181) cultivaron la leyenda de manera fugaz hasta el punto de que era especialmente significativa la ausencia de los nombres de los protagonistas en los testimonios de Virgilio y de Estacio, posiblemente, debida a la familiaridad de la leyenda en los círculos literarios romanos –así, el comentarista Servio escribía (cf. *ad Verg. Geo.* 3.258): *Leandri nomen occultavit, quia cognita erat fabula*–, Publio Ovidio Nasón (siglos I a.C.-I d.C.) ofrecía la historia exhaustiva en las *Heroidas* 18 (Leandro a Hero) y 19 (Hero a Leandro), optando por la presentación psicológica de los protagonistas.

Por tanto, en lo que se refiere a las fuentes legendarias de Museo, se plantean una vez más los problemas de si este autor partiría sólo de un poema helenístico (quizás, del citado *fr*: 951 *SH* [nº 126 Page]) con el que se aprecian unas coincidencias claras), por lo que las obras de Ovidio y Museo sólo son los resultados para-

lelos, pero alejados en el tiempo, del cultivo de una misma leyenda de contenido amoroso fatal, que provendrían de una misma fuente, y de si habría tenido presentes otras versiones, en concreto, las cartas latinas compuestas por Ovidio, porque desdeñar al poeta de *Sulmona* (G. Schott) comienza a ser algo arriesgado, sobre todo, cuando la afinidad con Nono de Panópolis (siglo V d.C.) resulta evidente por momentos. En cualquier caso y a pesar de los tratamientos previos el fruto de Museo es novedoso y brillante con un maridaje perfecto de mitología y realidad sentida (O. Schönberger).

3. Atendiendo al desarrollo total de la acción, la estructura compositiva del poema *Hero y Leandro* de Museo, por lo demás, sometida a discusión, es en principio bastante clara: por un lado, el proemio (vv. 1-29), que presenta una introducción sumaria (vv. 1-15), un pasaje etiológico (vv. 16-27) y un engarce final (vv. 28-29), y, por otro lado, la leyenda (vv. 30-343), que aborda el encuentro y el pacto (vv. 30-231), el amor y la felicidad (vv. 232-288) y la tempestad y la tragedia (vv. 289-343). En nuestra opinión, parece razonable una estructura amplia con matices (K. Kost en un primer momento y Th. Gelzer), por más que se hayan sugerido otras presentaciones algo distintas: unas veces una mera sucesión de secuencias poéticas de carácter narrativo (P. Orsini), otras una plasmación excesivamente minuciosa (K. Kost en un segundo momento y Th. Gelzer) y otras una división un tanto alejada de la acción y divisible en más secciones de extensiones excesivamente calculadas (O. Schönberger); y, además, ha de tenerse presente siempre la función de las alocuciones directas en consonancia con el modelo homérico (M. Rossi).

La fortuna, más que la novedad, de Museo radica en la claridad expositiva de la trama argumental junto con el manejo preciso del léxico y el gusto, criticado injustamente, por las descripciones ampulosas frente al tono escueto de otros momentos, lo que responde al criterio de la elección estilística del autor. Una vez más, dentro de las estrecheces formales propuestas para el epilio desde la época helenística –y para un buen número de poemas griegos de todas las épocas–, en concreto, a partir de Calímaco y su *Hécate* (cf. *frs.* 230-376 Pfeiffer), se ha defendido como un rasgo definitorio la presencia sin fisuras del comienzo *in medias res* y del final *ex abrupto*, recursos éstos con los que queda acotada la historia elegida. No obstante, y aun reconociendo este rasgo característico, lejos de concluir que es un hecho reglado, por más que existan unas excepciones probatorias, parece correcto defender que se trata, más que de un rasgo fijo, de una tendencia genérica de la poesía épica menor, inspirada –y ello suele soslayarse– en la poesía épica mayor y en la que, además –y un tanto paradójicamente–, late el deseo narrativo de totalidad. Cuando Museo presenta un relato lineal en el tiempo –como lo hizo Mosco en el poema helenístico *Europa* (siglo II a.C.) y como lo había hecho Trifiodoro de Panópolis en la *Toma de Ilion* (siglos III-IV d.C.) y habría de hacerlo Coluto de Licópolis en el *Rapto de Hélena* (siglos V-VI d.C.)– y cuidado en todos sus detalles, está inclinándose por una de las opciones posibles, recreada anteriormente con

acierto por Nono de Panópolis, el maestro del epilio imperial (G. D'Ippolito). Así, el modo de la composición literaria se revela con la claridad suficiente.

Por otra parte, admitir que la búsqueda y la elección de la historia entroncan metodológica y técnicamente, como viene repitiéndose sin más, con Calímaco y, en concreto, con su epilio *Aconcio* y *Cidipe* (cf. *Aet.* 3 [= *frs.* 67-75 Pfeiffer]) –poema de corte narrativo popular, deudor de la crónica local de la isla de Ceos, redactada por Jenomedes de Ceos, y al tiempo uno de los relatos amorosos más influyentes (era la historia de Aconcio, de la ciudad de Yúlida en la isla Ceos, y Cidipe, de la isla de Naxos, de su encuentro fortuito en las fiestas de Ártemis en la isla de Delos y del juramento sobre la manzana así como de las enfermedades de la joven isleña y del final feliz de su amor), como demostraba Ovidio (cf. *Her.* 20 [Aconcio a Cidipe] y 21 [Cidipe a Aconcio] y *Trist.* 3.10); más tardíamente abundaría en estos asuntos el epistológrafo Aristéneto en una carta de Eratoclea a Dionisiade sobre la misma historia (cf. *Epist.* 1.10): de manera significativa se conservaba una carta de Afrodísio a Lisímaco sobre la historia de Frigio y Pieria (cf. *Epist.* 1.15), inspirada en el epilio de Calímaco *Frigio* y *Pieria* (cf. *Aet.* 3 [= *frs.* 80-83 Pfeiffer]) (era la historia del amor de Frigio, hijo del rey de Mileto, y Pieria, joven de una familia noble de Miunte, que, nacido en las fiestas de Ártemis, lograría acabar con la enemistad de las ciudades con el apoyo firme de Afrodita), es algo que no parece desacertado, pero que queda bastante incompleto. Museo pone en práctica una manera de composición antigua, ensayada por Píndaro de Tebas y por Baquilides de Ceos, utilizada por Calímaco de Cirene y por Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas* y retomada profusamente por Nono en las *Dionisiacas*. En esta dimensión literaria clara, en la que también habría de tenerse en cuenta la técnica previa de Antímaco de Colofón en su *Lide* con la inclusión de historias de amor de final desgraciado, ha de entenderse el método poético de Museo: así, se producen la elección y el desarrollo de una historia desventurada, cercana a la leyenda de Píramo y Tisbe, los jóvenes enamorados de Babilonia, abordada por Ovidio (cf. *Met.* 4.55-166) –y, en cierta medida, la historia de Céix y Alcíone, también contada por Ovidio (cf. *Met.* 11.410-748)–, fuente del drama de amor de Romeo Montesco y Julieta Capuleto, los amantes de Verona inmortalizados por William Shakespeare en *Romeo y Julieta*, en el que eran también claras las huellas de la leyenda citada de Frigio y Pieria, contada por Calímaco (cf. *Aet.* 3 [= *frs.* 80-83 Pfeiffer]). Por último, habría de mencionarse la presencia de unos elementos populares –algunos tan antiguos como la travesía marina del enamorado, presente en la poesía lírica egipcia bajo la forma de la travesía del río Nilo– como la torre aislada, la joven amada encerrada y el enamorado osado –algunos de ellos integrados, sin tener por qué proponerse influencias excesivas, en un cuento centroeuropeo como *Rapunzel*, recopilado por los hermanos Jakob y Wilhem Grimm, de unos tiempos posteriores y de una cultura distinta–.

3.1. El proemio (vv. 1-29). Es uno de los proemios más perfectos de la poesía griega. Poco puede abundarse en su contenido, si se tiene en cuenta que esta sec-

ción ha merecido certeros análisis (K. Kost y M. Brioso), aunque estructuralmente la amplitud misma del proemio ha suscitado unas dudas no muy fundadas. En sus versos todos los elementos esenciales fluyen con maestría a la vez que todo está anticipado: el encuentro, el amor y el final desventurado. La intriga argumental se hace visible y queda en cierta manera anulada. Pero no decrece el interés en absoluto. Y es ésta una característica que, lejos de ser el logro máximo de Museo, enraíza en lo más antiguo de la literatura griega. Que el lector sepa desde el comienzo mismo de la obra el final de los sucesos es un rasgo estilístico tradicional.

En un sentido estricto el proemio abarca unos pocos versos (vv. 1-15). Es un lugar común decir que el comienzo del epilío (v. 1: Εἰπέ, θεά, κρυφίῳ ἐπιμάρτυρα λύχνου ἑρώτων) se debe a la influencia de Nono (cf. *D.* 1.1), el “nuevo Homero” a cuya escuela (o “secta”) poética (G. Hermann), caracterizada por el uso barroco del léxico y por la recuperación del hexámetro homérico –no obstante, habría de tenerse en cuenta el papel jugado por Trifiodoro (siglos III-IV d.C.)–, se adscribe Museo junto con autores tan relevantes como Coluto (siglos V-VI d.C.) y como Pablo Silenciaro y Juan de Gaza (siglo VI d.C.) y con quien comparte un mismo modo literario y métrico hasta el punto de atisbarse una mayor afinidad entre Museo y Pamprepio de Panópolis (siglo V d.C.) por la aparente rigidez de sus hexámetros; sin embargo, al igual que Nono pretendía mostrar sutilmente en un primer proemio sus vínculos con Homero, fundiendo en una sola invocación las dos invocaciones iniciales homéricas, para ofrecer luego una obra de inspiración, si se quiere, en mayor o menor medida homérica, pero de sello propio, como quedaba atestiguado en un segundo proemio (cf. *D.* 25.1), Museo intenta, partiendo del magisterio de Nono, desplegar un poema personal. Y como término axial e hilo conductor se sirve el poeta de la lámpara (o bien candil, farol o luminaria) (λύχνος) (cf. vv. 1, 5, 6, 8 y 14) –es la referencia de Agatias (cf. *Hist.* 5.12: ἐπὶ τῷ λύχνῳ τῆς Ἥροῦς ἐκείνης τῆς Σησιτιάδος); por lo demás, la lámpara simbolizaba el amor: en Asclepiades era una divinidad protectora de los amantes (cf. *AP* 5.7) al tiempo que un compañero (cf. *AP* 5.150) y en Meleagro aparecían unidas la noche sagrada y la lámpara (cf. *AP* 5.8) aparte de que eran claros sus vínculos con el amor (cf. *AP* 5.165, 166 y 197 y *AP* 6.162); en Nono aparecían aunados Helio, la lámpara y Selene como testigos de la doble labor de Afrodita (cf. *D.* 24.259-260: εἶχε δὲ διχθαδίῳσι πόνους ἐπιμάρτυρα τέχνης / Ἥλιον καὶ λύχνον ἀναγκαίην τε Σελήνην) y en Marco Argentario reaparecía en una línea semejante el motivo de la lámpara como testigo del amor de la joven Antígona y del poeta con una ἀποσιώπησις final (cf. *AP* 5.128); adviértase que frente a la poesía griega Ovidio prefería *lumen a fax* (o bien a *facula*) en las *Heroidas*– en un claroscuro narrativo que hace de la luz y la oscuridad y, como derivación, de lo permitido y lo prohibido y de lo público y lo oculto los elementos esenciales que subyacen en la acción poética, por más que en el transcurso se contemple la oscuridad con una apariencia engañosa de luz. La lámpara, símbolo nupcial, se yergue en este caso como el símbolo de la consumación sincrónica –también el poeta Leóni-

das de Tarante (o Tarento) refería una circunstancia parecida en el poema del viejo Teris, aunque en este caso la lámpara apareciera sólo como símil, (cf. *AP* 7.295)—, al igual que el tizón lo había sido en la leyenda del etolio Meleagro, el cazador del jabalí de Calidón, o como las Ninfas estaban unidas vitalmente a los árboles. Haciendo un acercamiento completo al asunto argumental, a la lámpara, fiel testigo de los furtivos amores —la lámpara como testigo de un amor secreto aparecía ya en Filodemo de Gádara (cf. *AP* 5.4)—, se le unían el nocturno navegante —y nadador— (v. 2: καὶ νύχιον πλωτήρα θαλασσοπόρων ἡμεναίων), es decir, Leandro —el juego verbal reside en la ambigüedad del término πλωτήρ, nadador de resonancias homéricas y piloto de nave, artificio ensayado por Ovidio (cf. *Her.* 18.145-148: *nec tamen officium pecoris navisve requiro, / dummodo, quas findam corpore, dentur aquae; / arte egeo nulla; fiat modo copia nandi; / idem navigium, navita, vector ero*); es la expresión del motivo literario tradicional de la travesía del amor, es decir, ἔρωτοπλοεῖν o bien *navigium amoris* (aunque era un motivo que se rastreaba en un poema de Asclepiades [cf. *AP* 5.161] y en el epigrama anónimo dedicado a Diodoro [cf. *AP* 12.156], la mejor muestra, aunque el tono era distinto, era el poema de Meleagro en honor de la amorosa Asclepiade [cf. *AP* 5.156] con la mención precisa del término ἔρωτοπλοεῖν: en este navegar por el mar del amor Leandro se tornará bajel de Eros [o Amor] [cf. v. 212: ἔσσομαι ὀκλᾶς Ἔρωτος y, posteriormente, cf. v. 255: αὐτὸς ἔων ἐρέτης, αὐτόστολος, αὐτόματος νηῦς], dando con ello un nuevo matiz a la tradicional nave de Eros [o Amor] de la que hablaba Cércidas de Megalópolis [cf. *fr.* 5.6-7 Powell; ya un personaje del cómico Filemon de Siracusa en el *Efebo* aludía a la navegación amorosa y a la tempestad (cf. *fr.* 28.10 *PCG*: χεϊμάζομαι)], aunque no tan novedoso como pudiera pensarse, si se advierte que en Meleagro aparecía tanto la identificación de una persona con una nave al referirse a la ajada Timarion [cf. *AP* 5.204] como las imágenes del bajel y las acciones de navegar y nadar [cf. *AP* 12.157]), por más que hubiera llegado en una nave a Sesto y hubiera partido en una nave de la ciudad (cf. v. 229: πλωεῖ); también Ovidio habría esbozado en principio una imagen metafórica de la nave y luego una imagen real de la misma, protegida por Venus y Cupido, en la carta de Safo a Faón (cf. *Her.* 15.71-72 y 213-216)—, la boda entre las sombras, inadvertida por la Aurora, (v. 3: καὶ γάμον ἀχλύοντα, τὸν οὐκ ἴδεν ἄφθιτος Ἥως) y las ciudades de Sesto, situada en la costa europea, y de Abido, situada en la costa asiática, paraje aquél del enlace nocturno de Hero (v. 4: καὶ Σηστὸν καὶ Ἄβυδον, ὅπη γάμος ἔννουχος Ἡροῦς). El poeta ha oído hablar de Leandro en trance de nadar y, a la par, de la lámpara (v. 5: νηχόμενον τε Λέανδρον ὁμοῦ καὶ λύχνον ἀκούω, haciendo notar que con νηχόμενον [es la lectura de los manuscritos correcta (α; P. Orsini, G. Giangrande, Th. Gelzer, K. Kost y H. [o E.] Livrea-P. Eleuteri) frente a συμχόμενον (A. Ludwich)] se insiste en la presentación del joven como nadador, al igual que en Ovidio Leandro aparecía con similar calificación [cf. *Her.* 18.119-120: *natator y naufragus*, cf. *Her.* 19.7: *lente natator*, cf. *Her.* 19.90: *magnus...natator* y cf. *Her.* 19.145: *iuvenem...natantem*], para terminar

con una profecía final fatal al aparecer en un sueño de Hero como un delfín [cf. *Her.* 19.119-200: *ventosas nantem delphina per undas*], aunque no fuera ésta una imagen tan novedosa, como atestiguaba Meleagro [cf. *AP* 12.52]; por otra parte, la forma de esta anáfora, referida a la lámpara, es de amplio uso en los versos de Nono). Mensajera de Afrodita y heraldo de Hero (vv. 6-7: *λύχρον ἀπαγγέλλοντα διακτορίην Ἐφροδίτης, / Ἡροῦς νυκτιγάμοιο γαμοστόλου ἀγγελιώτην*), la lámpara, gala del amor (v. 8: *λύχρον, ἔρωτος ἄγαλμα*, giro que suele ponerse en relación con la imagen de Cipris Afrodita mencionada por la poetisa Ánite de Tégea [cf. *AP* 9.144.4: *ξόανον*] [A. Ludwich], pero ha de advertirse que el giro de Museo es una aposición referida a *λύχνος* con un sentido alejado de la estatua de la diosa, protectora de los marinos, ante cuya contemplación el propio ponto se sobrecogía, y cercano a la presentación de Héspero como gala de la noche de Bión de Esmirna [cf. *fr.* 11 Gow] y, si se quiere, similar a la expresión del vino como gala del amor de Dióscoro de Afroditópolis [o Afrodito] [cf. nº 42.21.9 y nº 42.25.8 Heitsch]), por su relevancia absoluta y su auxilio amoroso habría merecido que la hubiera convertido Zeus tras la nocturna prueba en un astro del firmamento –es el catastérismo (o bien *καταστηρισμός*), motivo estético del gusto de los poetas helénisticos e imperiales desde la *Trenza de Berenice* de Calímaco (cf. *Aet.* 4 [= *frs.* 110-111 Pfeiffer]), pasando por el *Poema* 66 de Catulo, que también versaba sobre la cabellera de Berenice, hasta llegar a algunos episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio; significativamente en otro poema de Calímaco, referido esta vez a la ofrenda de Calistion por la curación de su hija Apélide, se entregaba a modo de semejanza el cambio de la lámpara ofrecida en el astro Héspero (cf. *AP* 6.148)–, para que quedara como estrella de los amores. Pero el logro de Museo es que la lumbre de la lámpara –a pesar de que es un motivo similar atestiguado en otros autores–, fiel mensajera –es éste el significado preciso de *ἐπίμαρτυς* (v. 1)– del recado de Afrodita y nupcial mensajera de Hero de nocturna boda, no ardía sólo al ritmo del devenir de Leandro (*μίαν...τελευτήν*) (v. 14), sino que alcanzaba a pesar de los versos finales del proemio también a Hero y, en suma, al amor desventurado de la pareja. Y, como una característica más del poema, el propio poeta se entrelazaba perfectamente con los versos de una forma directa: de ahí *ἀκούω* (v. 5) y *ἄλλ' ἄγε μοι μέλποντι μίαν συνάειδε τελευτήν / λύχνου σβεινυμένοιο καὶ ὄλλυ μένοιο Λεάνδρου* (vv. 14-15).

Sin embargo, el proemio en sentido amplio admite una transición introductoria (vv. 16-27): localización de la historia amorosa en las ciudades vecinas y marinas de Sesto y de Abido (v. 16: *Σηστός ἔην καὶ Ἄβυδος ἐναντίον ἐγγύθι πόντου*) –en la Antigüedad eran los puntos geográficos más cercanos del Helesponto, entre los que había una distancia de unos siete estadios áticos (es decir, unos 1295 metros)–, la flecha común de Eros disparada contra Hero y Leandro –lo que produjo la esperada herida de amor (*ἔλκος* o bien *τραῦμα* o, si se quiere, *vulnus* [o *plaga*] *amoris*, al modo de Asclepiádes [cf. *AP* 5.162]) y la consiguiente locura de amor (*ἔρωμανία* o bien *furor amoris*); común fue también la flecha de Dafnis y

Cloe, según Longo de Lesbos: adviértase que en Museo una sola flecha unió su amor, al igual que una sola lámpara lo iluminaba—, sus procedencias, la prestancia de los jóvenes, astros de sus ciudades respectivas —es la misma imagen de Calímaco en el epilío de Aconcio y Cidipe (cf. *Aet.* 3 [= *fr.* 67 Pfeiffer]), con lo que se sugería así una unión sutil y poco señalada de la pareja con la lámpara—, la torre (o el torreón) de Hero, sobre la que se irguiera con la lámpara para guiar a Leandro, y el paso del mar resonante de la antigua Abido, que en los tiempos tardíos de Museo, con lo que se conseguía dar la impresión de realidad, aún lloraba el destino (quizás, la muerte) y el amor de Leandro (v. 27: μόρον καὶ ἔρωτα Λεάνδρου, en sintonía con la mención posterior de Agatias [cf. *Hist.* 5.12: καὶ τῷ Λεάνδρου ἔρωτι καὶ θανάτῳ]) —es interesante hacer notar, pues, que el poeta se sirve de unos tópicos ya presentes en la poesía amorosa, al igual que lo había hecho Meleagro con sus referencias al mar, al viaje, al violento Eros (o Amor), a la llama al frente y a Afrodita (cf. *AP* 12.84)—. Además, queda esbozada la idea de la concepción del poema a modo de αἴτιον literario, como otras composiciones helenísticas y en un tono bastante similar a las historias de Partenio de Nicea, y reaparece el recurso estilístico de la incursión del poeta, aunque en esta ocasión el maridaje incluye en la línea de los epigramas funerarios griegos al propio lector (vv. 23b-27: σὺ δ' εἶ ποτε κείθι περήσεις, / δίξεό μοί τινα πύργον, ὅπη ποτὲ Σηστιάς Ἡρῶ / ἴστατο, λύχνον ἔχουσα, καὶ ἡγεμόνευε Λεάνδρω· / δίξεο δ' ἀρχαίης ἀλιηχέα πορθμὸν Ἀβύδου, / εἰσέτι που κλαίοντα μόρον καὶ ἔρωτα Λεάνδρου).

Finalmente, el engarce del proemio con el relato (vv. 28-29: ἀλλὰ πόθην Λείανδρος Ἀβυδόθι δώματα ναίων / Ἡροῦς ἐς πόθον ἦλθε, πόθῳ δ' ἐνέδησε καὶ αὐτήν;) es claro y preciso con la presentación somera de los protagonistas, Hero y Leandro, del amor y de sus ataduras (son los *vincula amoris* —en la línea de los *vincla iugalia* de Virgilio [cf. *Aen.* 4.16 y 59]—). Dejando al lado unas posturas más discutibles (Th. Gelzer), debería optarse por la consideración de estos versos como goznes entre la parte sumaria anterior y la narración posterior (M. Brioso): por nuestra parte, cabría añadir que era ésta la técnica de Nono en el proemio inicial de las *Dionisiacas* (cf. *D.* 1.1-45), en el que el verso 45, de tono exhortativo, servía de gozne entre el elaborado proemio programático y el relato pleno, abierto con el episodio de Cadmo. Y el logro de los versos 16-29, de tono interrogativo, no es otro que la posibilidad de constituirse en un comienzo, si se quiere, aparente, de la acción narrativa, por lo que su asimilación a la sección central se muestra intencionadamente imprecisa.

3.2. La leyenda (vv. 30-343). Aunque muchos pasajes han recibido un estudio en profundidad, algunos puntos concretos de esta sección merecen todavía un ligero comentario. Por una parte y a pesar del equilibrio estructural calculado defendido por algunos (O. Schönberger), resulta llamativa la asimetría interna de sus distintas secciones; así, el episodio del encuentro de los jóvenes y del pacto de

fidelidad ocupaba el mayor número de versos frente a la consumación amorosa y el desenlace trágico, con lo que el poeta es capaz de ofrecer intencionadamente la impresión de precipitación: es la sensación de lo inevitable, de lo efímero, del todo que acababa volviéndose nada. La complacencia inicial, por más que el lector ya supiera de la desdicha final, se precipitaba a la amargura: de la calma inicial se pasaba al amor tormentoso, a la tormenta propiamente dicha y a la muerte y sobre todo ello actuarían, sin remedio, el amor (ἔρως), la pasión irrefrenable (πρόθος), el destino fatal (μοῖρα) y una ira extraña (μῆνις). Y, por otra parte, con un procedimiento inverso el encuentro de los jóvenes, la declaración del amor y su primera noche transcurrían en un mismo día –mañana, tarde y noche– durante el verano, como mostraban la fiesta de Afrodita y Adonis –era una fiesta del solsticio de verano (en torno a los meses de Junio y Julio; en otras ciudades se celebraba en los meses de Agosto o de Septiembre); si bien no está documentada la fiesta de Sesto, no hay razón para dudar de su existencia, sobre todo, por estar enclavada dicha población en una región oriental– y el buen tiempo, que propiciaba la llegada de los visitantes, aunque se ha hablado también del otoño por la mención de la puesta tardía del Boyero, de los finales de Septiembre a los finales de Octubre, mientras que la parte final se prolongaba difusamente en el tiempo hasta el otoño tormentoso –si no se considera la puesta tardía del Boyero (cf. *Od.* 5.272) un mero tópicos (K. Kost), cabría señalar que es entonces cuando tendría lugar en una época, por lo demás, de tormentas (cf. *Od.* 5.262-493), desdeñadas por el joven Leandro, (Th. Gelzer); Ovidio situaba las tormentas ya en el verano, aunque a los finales del mismo, cuando el mal tiempo le impedía nadar hasta Sesto (cf. *Her.* 18.187: *aestus adhuc tamen est*)– y la llegada del invierno tempestuoso.

La sección inicial abordaba el encuentro y el pacto de la pareja (vv. 30-231). En los preliminares de la sección (vv. 30-85) Hero aparecía como el centro de los primeros momentos narrativos (vv. 30-41). Hero, agraciada y de sangre divina (o bien del linaje de Zeus) –en suma, de alta condición social–, (Ἡρώ μὲν χαρίεσσα, διοτρεφὲς αἶμα λαχοῦσα –por tanto, el epíteto puede ser διοτρεφὲς o bien Διοτρεφὲς [A. Ludwich y Th. Gelzer] en sintonía con un pasaje homérico [cf. *Il.* 1.176: Διοτρεφῆων βασιλῆων] y con Nono [*D.* 22.392: Διπετὲς αἶμα κομίζων]–) era sacerdotisa de Cípris Afrodita (Κύπριδος ἦν ἱέρεια) –advuértase que tanto la torre como el templo estarían a las afueras de la ciudad de Sesto junto al mar, por lo que la doncella, posiblemente, estaría consagrada a Afrodita Θαλασσιάα (cf. vv. 249 y 320), a Afrodita Ποντιάς (o bien Ποντία), a Afrodita Πελαγία, a Afrodita Εὐπλοία (o bien Εὐπλοια), a Afrodita Γαλανεία o a Afrodita Λιμενία–, pero como un rasgo propio se añadía que no había recibido lecciones de bodas (γάμων δ' ἀδίδακτος ἔοῦσα), lo que recordaría levemente la naturalidad iniciática de los jóvenes Dafnis y Cloe en la novela pastoral de Longo de Lesbos además de sugerir una pureza casi divina al tiempo que insinuaba la virtud de Atenea, como hacía Nono (cf. *D.* 2.209b-210: μηδὲ νοήσω / μιγνυμένην Τυφῶνι γάμων ἀδίδακτον Ἄθῆνην); y en la soledad del mar la doncella pasaba

sus días en una torre apartada de sus mayores (πύργου ἀπὸ προγόνων παρὰ γεί-  
 τοι νᾶε θαλάσση) –Hero no vivía en la Torre de sus ancestros (P. Orsini, K. Kost  
 y Th. Gelzer) ni lejos de las jóvenes de su edad (así, G. Giangrande, que traía a  
 colación los versos 34-35 y los versos 191-192, que abundarían en el mensaje del  
 verso 32, al tiempo que explicaba ἀπὸ, es decir, “lejos de”, [v. 32] como contrario  
 a οὐδέ μοι ἐγγύς [v. 191], de modo un tanto innecesario por encontrarse el sen-  
 tido en Safo [cf. *fr.* 104.a.2 Voigt: ἄπυ]), sino apartada de sus mayores (οἱ πρόγο-  
 νοι son los abuelos, pero también los progenitores, por lo que no deja de ser dis-  
 cutible que éstos últimos no quedaran englobados en el término [cf. vv. 125, 180,  
 190 y 286], como afirmaba A. Ludwich)– como una nueva Cipris (ἄλλη Κύπρις  
 ἄνασσα) –no sólo se apuntaría a la belleza de la joven [G. Giangrande] sino que  
 quedaría sugerida su capacidad de sembrar amor–), alejada por su natural pudoro-  
 so (σαοφροσύνη τε καὶ αἰδοῖ –σαοφροσύνη es la lectura correcta [α] frente a  
 múltiples propuestas; de igual manera τε καὶ es la lectura aceptable de los manus-  
 critos [BHκε], corregida innecesariamente en δὲ καὶ [θ]–; la laguna señalada tras  
 este verso 33 [A. Ludwich y K. Kost] carece de sentido por la perfecta coherencia  
 del pasaje [G. Giangrande y M. Brioso]– del resto de las mujeres y de sus diver-  
 siones y sus maledicencias (para las mujeres y sus relatos, léase la reflexión de  
 Semónides de Amorgos [cf. *fr.* 7.90-91 West]), momento en el que se produce una  
 nueva incursión, en este caso parentética, del poeta en el texto (cf. v. 37: καὶ γὰρ  
 ἐπ’ ἀγλαίῃ ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες; Nono ponía en la boca de Dioniso duran-  
 te su conversación con Autónoe una falsedad sobre la muerte del joven cazador  
 Acteón, que nunca habría tenido lugar, y cuya divulgación se habría debido al apre-  
 cio escaso y a la envidia proverbial que las mujeres manifestaban por el amor de  
 los demás [cf. *D.* 44.294b-295: ἐπ’ ἄλλοτρίοις ὑμεναίοις / εἰς γάμον, εἰς  
 Παφίτην ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες]). Suele señalarse la extrañeza evidente que  
 produce el hecho de que una sacerdotisa de Afrodita, la diosa del amor, carezca de  
 educación amorosa, cuando lógicamente habría de esperarse todo lo contrario; tra-  
 er a colación la noticia, recogida por Pausanias (cf. 2.10.5), de que sólo en Sicilia  
 las sacerdotisas de Afrodita debían preservar su doncellez –la prostitución sagrada  
 tradicional era la que abordaba, por ejemplo, Píndaro en el encomio a Jenofonte de  
 Corinto, en el que se mencionaban las prácticas de las jóvenes en el templo de la  
 diosa Afrodita en Corinto, (cf. *fr.* 122 Snell-Maehler)– no deja de tener un cierto  
 interés (P. Orsini), pero la circunstancia personal de Hero queda bastante incom-  
 pleta. En la leyenda está la consagración de la joven a Afrodita y en este contraste  
 que Museo respeta (bastaba haberla presentado como sacerdotisa de Atenea o de  
 Ártemis para resolver el problema) reside el encanto de la misma. Afrodita y Ado-  
 nis eran las viejas divinidades todopoderosas del Asia menor y de los territorios  
 limítrofes y Hero era la sacerdotisa (ἱέρεια) y sierva cultual (ἀρήπειρα) de la dio-  
 sa: sutilmente Museo hace uso de todos los elementos, es decir, la vieja diosa de  
 la creación, la diosa griega del amor y la diosa celestial de inspiración platónica  
 (cf. *Smp.* 180c1-181a6: se trata de la conocida intervención de Pausanias) y tam-

bién hesiódica (cf. *Th.* 176-206); y este juego literario se culmina con la presencia de Eros (o Amor), su hijo y al tiempo causante de los amores de los protagonistas. Estas contradicciones palmarias han justificado más de una vez argumentalmente la corrección de una lectura añeja del verso 38, presente, no obstante, en todos los manuscritos (α): así, ἀλλ' αἰεὶ Κυθήρειαν ἰλασσομένη Ἐφροδίτην pasaba a convertirse en ἀλλ' αἰεὶ Κυθήρειαν ἰλασσομένη μετ' Ἀθήνην, es decir, la joven casta ofrecía sacrificios a Afrodita, después de hacérselos a Atenea (cf. v. 38); pero a pesar de que esta corrección, hábil en exceso, propuesta por A. Ludwig –por lo demás, no muy acertado en el resto de los cambios; no obstante, ha de señalarse que, al tiempo del hallazgo de A. Ludwig, K. Lehrs propuso καὶ Ἀθήνην–, y seguida por otros editores recientes, contaba con el apoyo de un escolio venerable (*Sch.*: ἀλλὰ καὶ τὴν Ἐφροδίτην καὶ τὴν Ἀθηναίαν καὶ αὐτὸν τὸν Ἐρωτα θυσίας παρήγει ἢ Ἡρώ) –para el editor proponente Ἐφροδίτην no sería sino una glosa (*ex glossemate*) que revelaría la identidad de Κυθήρειαν incorporada finalmente al texto; pero esta explicación no dejaría de sorprender tanto por la pretendida explicación (en una misma línea está un giro parecido de Horacio [cf. *Carm.* 1.4.5]; *iam Cytherea chorus ducit Venus imminente Luna*) como por los cambios innecesarios propuestos en otros lugares (cf. el verso 143 con la sustitución de Ἐφροδίτη por Κυθηρείη y el verso 146 con la sustitución de Κυθήρειαν por Ἐφροδίτην)–, sin dejar de ser sugerente, es, al menos, revisable, sobre todo, cuando los escolios existentes de Museo son más que discutibles, están redactados a modo de paráfrasis elementales (es esta técnica perifrástica su riqueza verdadera y no su posible magisterio en la elección de lecturas) y ofrecen más de una vez unos datos erróneos; evidentemente no es el escolio –explicable también como una deducción añadida del escoliasta para aclarar la conducta de la joven– el único argumento en favor de la corrección sino que se aducen de igual manera el verso 135 (Κύπρι φίλη μετὰ Κύπριν, Ἀθηναίη μετ' Ἀθήνην) y los versos 143-146 (cf. *Od.* 3.419) con la paradoja que supondría la consagración de la joven a Afrodita, aunque en estos casos se trataría más bien de la percepción de Leandro, que ensalzaría a la joven sestíade mediante la técnica del sobrepujamiento (cf. *h.Ven.* 92-106, pasaje en el que el joven troyano Anquises comparaba en el monte Ida a la doncella hija del rey frigio Otreo –en realidad, la diosa Afrodita disfrazada– con Ártemis, Leto, Afrodita, Temis, Atenea, una de las Gracias, una de las Ninfas de los bosques sagrados o una de las Ninfas del monte, de las fuentes de los ríos y de las praderas); en suma, la conservación del verso como ha sido transmitido –cabría añadir que no es éste el único cambio propuesto, porque la historia de la crítica textual de Museo está plagada incomprensiblemente de conjeturas (cf. las conjeturas, llenas de invención textual, de F. A. Wernicke, C. F. Graefe, E. Rohde y A. Zimmermann)– no deja de ser una solución, al menos, tan válida (F. S. Lehrs, Q. Cataudella y K. Kost) como la corrección final del mismo, añadiéndose que el hiato existente (ἰλασσομένη Ἐφροδίτην) le otorga un tono épico de interés (cf. *Il.* 9.389, *Od.* 8.337, *h.Ven.* 1 y Q.S. 13.343 [Th. Gelzer]). Y, como la diosa es la

honrada ritualmente, la presencia final de Eros (o Amor) junto con una nueva mención de su madre celestial (μητρὶ σὺν οὐρανίῃ –cf. *Ov. Am.* 1.6.11: *tenera cum matre Cupido*–), porque no en vano Hero se inclinaría por el fervor por la Afrodita Celeste (o bien Οὐρανία, con lo que se plasma sutilmente su poder sobre la naturaleza, si se advierte que en Museo también es Afrodita Θαλασσαία), señalándose, además, que el culto de Afrodita Urania (cf. *Hdt. Hist.* 1.105) es natural de esta región oriental– frente a la Afrodita Vulgar (o bien Πάνδημος) (cf. *Pau.* 1.14.7 y 1.22.3), sirve tanto para expresar el cuidado de la doncella de no provocar a esta divinidad irritable e imprevisible, con la inserción de la aljaba de fuego y de los dardos (vv. 40b-41: φλογερῆν τρομέουσα φαρέτρην. / ἀλλ' οὐδ' ὥς ἀλείπει πυριπνεύοντας ὀιστούς), como para volver a fijar el asunto legendario, dando paso así a la acción poética.

La fiesta religiosa fue el escenario del encuentro (vv. 42-54). Era la fiesta popular de Sesto en honor de Afrodita y Adonis (δὴ γὰρ Κυπριδίη πανδήμιος ἦλθεν ἑορτῆ, / τῆν ἀνὰ Σηστόν ἄγουσιν Ἀδώνιδι καὶ Κυθερείῃ) (vv. 42-43) –expresión acuñada que no dejaba de recordar la mención de Ovidio de la fiesta de Venus en Chipre (cf. *Met.* 10.270-271a: *fasta dies Veneris tota celeberrima Cypro / venerat*) en el mito de Pigmalión–. Era la festividad del amor, de la naturaleza y de los perfumes: de inspiración oriental (*Sch.*: ἦντινα ἑορτῆν ἄγουσι τῶ Ἀδώνιδι καὶ τῇ Κυθερείῃ, ἦγουν τῇ Ἀφροδίτῃ, ἀπὸ Λυδίας), la fiesta era popular, porque atraía a los pueblos limítrofes y porque, al tiempo, retomaba sutilmente la concepción platónica del amor, esta vez en su vertiente popular (o vulgar) –véase el uso de los términos οὐρανίῃ (v. 40) y πανδήμιος (v. 42)–. Con un cierto tono épico (para δὴ γὰρ, cf. *Il.* 24.350 y *A.R.* 1.1211) llegaba el tiempo del amor –de igual manera creía Ovidio en el *Arte amatoria* (o *Arte de amar*) (cf. 1.75) que la fiesta de Adonis era una ocasión propicia para tal menester–. Y Afrodita y Adonis, desde su lejanía divina, parecían presagiar el amor de Hero y Leandro. Si Adonis habría de morir y Afrodita habría de continuar viva por su condición de diosa (es la reflexión que subyacía en el *Epitafio de Adonis* [fr. 1.40-63 Gow] de Bión de Esmirna; para unas circunstancias bastante similares, referidas esta vez a los amores de Afrodita y Anquises y de Eos (o la Aurora) y Titono, cf. *h.Ven.* 192-290)), Hero y Leandro –y con ellos su amor– habrían de tener un desenlace fatal. Por otra parte, el motivo literario de la fiesta, a la que en tropel se afanaban por llegar el día sagrado los jóvenes (v. 44: πασσυδίῃ δ' ἔσπευδον ἐς ἱερὸν ἦμαρ ἰκέσθαι –el término preciso es πασσυδίῃ [α (*et C*<sup>2</sup>)] [*Sch.*: πανστρατιᾶ, σὺν πολλῶ ὄχλῳ] y no la forma πανσυδίῃ [VDpf], al igual que sucedía en Apolonio [cf. 2.759-760, aplicado a quienes entraban en tropel en el palacio del rey Lico] y en Nono [cf. *D.* 34.255, aplicado esta vez al ganado]; con la expresión ἐς ἱερὸν ἦμαρ se indicaba el día central de los misterios y de los ritos–), es ya antiguo; convendría hacer notar que los modelos seguidos bien pudieron ser la fiesta de Apolo en Delos, populosa y adornada con la presencia de las jóvenes delias, descrita en el *Himno Homérico a Apolo* (vv. 146-164), y la fiesta de Ártemis en Delos mencionada en el

epilio *Aconcio* y *Cidipe* (cf. *Aet.* 3 [= *fr.* 67 Pfeiffer]) de Calímaco, aunque son más inmediatos los modelos de Caritón de Afrodisias en *Quéreas* y *Calirroo* (cf. 1.4) con la fiesta de Afrodita en Siracusa y de Jenofonte de Éfeso en las *Efesiacas* (cf. 1.2.2) con la fiesta de Ártemis en Éfeso. Por lo demás, la técnica de catálogo empleada es arcaica y, presente en toda la poesía religiosa griega, ahondaría en el deseo de la expresión de totalidad al tiempo que, como ocurría en los casos de Zeus y Apolo y otros dioses, se presentarían los lugares y los santuarios del entorno vinculados con Afrodita (A. Zimmermann) –de un modo parecido, posiblemente, a Safo (cf. *fr.* 2 Voigt) y a Horacio (cf. *Carm.* 1.30)–, aunque sin un orden preciso y sin que, al parecer, respondiera a un detalle hodológico, sino más bien a la expresión de lugares opuestos del Oeste y del Este (Hemonia-Chipre y Citera-Líbano) para acabar con las cercanías (Frigia-Abido), (v. 45: ὄσσοι ναϊετάεσκον ἀλιτρεφέων σφυρὰ νήσων –por una parte, parece más correcta la lectura ἀλιτρεφέων (H. Livrea-P. Eleuteri y M. Brioso; y también *Sch.*: τῶν ἐν ἀλλί τρεφομένων νήσων τὰ ἔσχατα) que ἀλιστεφέων (A. Ludwig, E. Malcovati, P. Orsini, G. Giangrande, K. Kost y Th. Gelzer), calificando a νήσων (es decir, Hemonia, considerada en otros tiempos una isla [G. Giangrande], y Chipre), y, por otra parte, la laguna señalada tras dicho verso 45 (A. Ludwig [opción tomada de L. Schwabe, que había calificado el pasaje de *locus graviter corruptus*, y de C. F. Graefe] y K. Kost) carece de sentido (P. Orsini, G. Giangrande y M. Brioso), a la vez que en consecuencia son innecesarias la transposición del verso 45 tras el verso 49 (W. Klouček) y la transposición del verso 49 tras el verso 50 de algún códice (E)-: Hemonia (o Tesalia) –Hemonia, lectura frecuentemente alterada, es el nombre poético de la región de Tesalia, debido al rey mítico Hemón, padre del héroe Tésalo, según Estrabón (cf. 9.5.23)–, la marina Chipre (εἰναλίης es un adjetivo [cf. Nonn. *D.* 36.124] y no un nombre propio [para esta opción, cf. *Sch.*: ὄνομα πόλεως]), Citera (o Citeras) -v. 47: ἐνὶ πολλέσσι Κυθήρων, es decir, τὰ Κύθηρα (cf. Nonn. *D.* 29.371 y 41.109), la isla y la ciudad de Citera (también ἡ Κυθήρη o bien ἡ Κυθηρία [γῆ o mejor νῆσος]), giro similar a la mención posterior de Lacedemon (cf. v. 74)–, el Líbano fragante de incienso –como era tradicional–, los pueblos limítrofes (a saber, de Sesto), Frigia y la vecina Abido, aunque, en general, podría decirse que asistía cualquier joven, cualquiera que fuera su procedencia; esta técnica aparecería en otros pasajes nupciales como sucedía en los tratamientos de las bodas de Tetis y Peleo de Catulo en su famoso *Poema* 64 (cf. vv. 31-49) y, posteriormente, de Coluto (cf. vv. 17-40). Pero a la fiesta acudían los jóvenes más que con la religiosidad esperada con el afán de encontrar hermosas muchachas (vv. 51-54), es decir, no tanto por celebrar sacrificios en honor de los inmortales (οὐ τόσον ἀθανάτων ἀγέμεν σπεύδουσι θηλάς –ha de advertirse que ἀθανάτων, lectura de la mayor parte de los códices [BηK<sup>2</sup>εf] frente a ἀθανάτοισιν [κδ; C. Dilthey, A. Ludwig, P. Orsini y K. Kost] y ἀγέμεν [BηK<sup>2</sup>f], lectura preferible a ἄγειν [κγ; C. Dilthey, A. Ludwig y K. Kost], dan un tono arcaizante y parece la opción preferible [H. Livrea-P. Eleuteri], aunque lo verdaderamente extraño es la

combinación ἀθανάτοισιν ἀγέμεν [P. Orsini], errónea métricamente-), sino reunidos por las bellezas de las muchachitas (ὄσσον ἀγειρόμενοι διὰ κάλλεα παρθενικάων –la lectura más documentada, ἀγειρόμενοι [Σα; H. Livrea-P. Eleuteri], que, no obstante, añadían: ἀγειρομένων [θAmK<sup>2</sup>C<sup>2</sup>], *fort. recte*], referida a los jóvenes, supondría la aportación de Museo (*Sch.*: ἀγειρόμενοι· ἄθροιζόμενοι) frente al esperado ἀγειρομένων, opción defendida a partir de H. Tiedke por A. Ludwich, P. Orsini y K. Kost], concertado con las muchachitas en parangón con Coluto [cf. v. 340: συμφάων ἐς ὁμήγουριν ἀγρομενάων]; y en esta afirmación el poema toma un nuevo rumbo.

Como unos datos iniciales reveladores se describía la belleza de Hero y se ofrecía la reacción que provocaba en uno de los jóvenes presentes (vv. 55-85). Situada la escena en el interior del templo de Afrodita (ἡ δὲ θεῆς ἀνὰ νηὸν ἐπώχετο παρθένος Ἡρώ), la belleza relampagueante de Hero se asemejaba al resplandor de la Luna de blancas mejillas en una imagen antigua de Safo (cf. *fr.* 96.6-11 Voigt; cf. *etiam fr.* 34 Voigt). Y los pómulos de la joven, nívea como era, se teñían de púrpura (v. 58: ἄκρα δὲ χιονέης φοινίσσετο κύκλα παρείων): a pesar de ser la lectura transmitida más fiable (α) es éste un verso frecuentemente alterado tanto por la extrañeza que supone la inserción de “nívea” (χιονέης) como por el uso reciente del epíteto λευκοπάρης (cf. v. 57) y por la acuñación de los giros “níveas mejillas” en Bión de Esmirna (cf. *fr.* 2.19 Gow) y “nívea mejilla” en Nono (cf. *D.* 10.180), lo que provoca la elección de variadas lecturas como χιονέων...παρειῶν o bien la conjetura añeja χιονέης...παρειῆς (F. A. Wernicke y Th. Gelzer): pero habría de imponerse el respeto a la lectura inicial (G. Giangrande), porque alterarla en favor de “las mejillas blancas como la nieve”, acomodándola a los modelos, es diluir en gran medida el estilo variado, por momentos complicado, de Museo; y en esas tonalidades distintas la cara de Hero se asemejaría a la rosa bicolor (la unión de la mujer y de las flores aparecía ya en Meleagro [cf. *AP* 5.144]). Inmediatamente se produce al modo noniano (M. Brioso) la aparición del autor y del lector (ἦ τάχα φαίης), opinando que en sus miembros un prado de rosas (ρόδων λειμῶνα) se mostraba: la piel enrojecía, en su movimiento (v. 61: la forma νισσομένης refleja bien un giro absoluto, dependiente de un elidido αὐτῆς, bien un giro absoluto unido al lejano κούρης, bien un giro concertado en el que dependería de κούρης) los tobillos de la joven de blanco quitón brillaban y en los miembros en general fluían las Gracias para concluir con los ojos sirviéndose del tópico descriptivo de las Gracias (una interpretación de las tres Gracias poco al uso y un tanto alegórica se encuentra en el escolio [*Sch.*: κάλλος, φρόνησιν καὶ ἔργον]), con la mentira antigua sobre su número –al igual que Solón de Atenas hablaba de la mentira de los aedos (cf. *fr.* 29 West), esta idea del error mítico latía ya en Píndaro (cf. *O.* 1, esp. vv. 28-29) a propósito de la desaparición misteriosa de Pélope– y con la condición sobresaliente de Hero (con unos aires cercanos a Calímaco [cf. *Epigr.* 51] y a Aristéneto [cf. *Epist.* 2.10]) como colofón: no obstante, esta vez se producía el quebranto sutil del tópico, porque en vez de hablar de

Hero como la cuarta Gracia, se hablaba con una desmesura lograda de las cien Gracias que florecían en cada ojo de la joven de Sesto (cf. v. 30: *χαρίεσσα*). Y, así, se consigue el contraste de los tonos blanco (doncella y túnica) y rojo (partes concretas y miembros ruborizados): son el parangón inmediato de los motivos de las flores y de sus colores algunos momentos de la obra de Aquiles Tacio (cf. 1.4.3 y también 1.15.5, 1.19.1 y 5.13.1), pero ha de advertirse que en este caso se trata de una manifestación más de este tópico (cf. *Anacreont.* 16). Como cierre Hero y Afrodita quedaban aunadas (*ἀτρεκέως ἰέρειαν ἐπάξιον εὔρατο Κύπρις*). Por otra parte, la intervención del joven innominado no carecía de relieve. Si la belleza de Hero era tal que atraía la atención de los jóvenes, fue éste el caso del joven desconocido, por lo demás, experto, porque, como se dice en un tono reiterativo, propio de la admiración, no en vano había acudido a Esparta y había visto la ciudad de Lacedemon –el poeta se inclinaría por el nombre de la ciudad (cf. anteriormente v. 47), por lo que no es necesaria la conjetura de A. Ludwich *ἄστρον* por *ἄστν*, por lo demás, lectura transmitida por los códices (*α*), en consonancia con varios pasajes homéricos y nonianos en genitivo (K. Kost)–, donde eran renombrados los concursos de belleza, entendiéndose por tales, posiblemente, unos concursos atléticos (*ἄεθλα* o bien *ἄθλα*) en los que participaban mujeres hermosas más que auténticos concursos de belleza (los *καλλιστεῖα* estaban ya en Homero [cf. *Il.* 9.128-130 y 270-272] y en Alceo de Mitilene [cf. *fr.* 130.32-35 Voigt]) (M. P. Nilsson), propios de los festivales en honor de los dioses –haciendo constar que una de las mujeres más bellas era la espartana Hélena, ya Homero hablaba de Esparta como de una ciudad de hermosas mujeres (cf. *Od.* 13.412: *ἐς Σπάρτην καλλιγύναικα* como acuñación típica, afirmación recogida, más tarde, por Coluto [cf. v. 222: *Σπάρτην καλλιγύναικα, φίλην πόλιν Ἰατρείωνος*]), el historiador Heraclides Lembo vinculaba la belleza con Esparta (cf. *FGrH* 3.168.2 [= *Athen.* 13 (566a)]; cf. *etiam AP* 14.73) y Nono ofrecía el catálogo de los lugares conocidos por la belleza de sus mujeres: Pafo, Lesbos, Chipre, Naxo, Lacedemon y Orcómeno (cf. *D.* 42.459-467); otro centro tradicional de los concursos de belleza era la isla de Lesbos, como señalaba ya Alceo (cf. *fr.* 130.32-35 Voigt), y, según Ateneo (cf. 13 [609-610]), Teofrasto afirmaba que se celebraban *καλλιστεῖα* en Ténedos y que Cípselo había organizado un certamen similar en el altar de Deméter Eleusinia entre los parrasios (sin embargo, no están documentados los *καλλιστεῖα* en Esparta)–: Hero aparecía como joven, encantadora y delicada (*τοίην δ' οὐ ποτ' ὄπωπα νέην ἰδανὴν θ' ἀπαλήν τε*), en suma, una nueva Gracia, cuya contemplación dolorosa no saciaba (*παπταίνων ἐμόγησα, κόρον δ' οὐχ εὔρον ὀπωπῆς*), y no habría preferido el joven ser un dios en el Olimpo a tenerla como esposa (es un mensaje algo parecido al que se desprendía de las palabras de Paris ante Afrodita, disfrazada de la hija de Otreo, de manera que, si lograba subir a su lecho, no le importaría bajar a la morada de Hades, [cf. *h.Ven.* 153-154]). Sin embargo, se imponía la medida: si no era lícito aspirar a tal joven, al menos solicitaba una muchacha de virtudes parecidas (*εἰ δέ μοι οὐκ ἐπέοικε τεῆν ἰέρειαν ἀφάσσειν, / τοίην μοι, Κυθέ-*

ρεια, νέην παράκοιτιν ὀπάσσοις), por más que herido enloqueciera por la belleza de la joven. Y el poder seductor de Hero alcanzaba a todos (vv. 84b-85: ἄλλοθεν ἄλλος / ἔλκος ὑποκλέπτων ἐπεμήνατο κάλλει κούρης). Con esta intervención –y con un mensaje antiguo, similar al que se adivinaba en uno de los partenios más famosos de Alcman de Sardes, por el que no convenía volar hacia el cielo ni intentar casarse con Afrodita o con alguna hija del marino Porco (cf. *fr.* 1.15-19 *PMG*), y al que se esbozaba en un breve fragmento de Safo de Lesbos, por el que debía tocarse el cielo con las manos, (cf. *fr.* 52 Voigt)– se expresaba cómo habría de actuarse ante una joven de tal condición: fue éste el requisito incumplido posteriormente por Leandro.

Y aconteció el romance de Hero y Leandro (vv. 86-231). En un primer momento se exponía el amor de Leandro (vv. 86-108). A diferencia del moderado joven innominado, Leandro, cuya atribución anticipada lo hacía aparecer como quien sufría terribles males y a quien el poeta se dirige en apóstrofe, al ver la belleza de Hero, no pudo refrenarse (vv. 86-91: αἰνοπαθὲς Λείανδρε, σὺ δ' ὡς ἴδες εὐκλέα κούρην, / οὐκ ἔθελες...). Comenzaba entonces una descripción pormenorizada del amor sorpresivo (δαμείς ἀδόκητον), sus síntomas y su lenguaje. Inmediatamente unos versos revelaban un trasfondo poco señalado que afectaba a Leandro: con la mirada de la joven se avivaba una antorcha de los amores (πυρσὸς ἐρώτων) al tiempo que su corazón y sus sentimientos hervían por el empuje de un invencible fuego (καὶ κραδίη πάφλαζεν ἀνικίτου πυρὸς ὄρωμῳ) –en consonancia con las palabras de Hero en Ovidio (cf. *Her.* 19.5: *urimur igne pari, sed sum tibi viribus impar*– es el motivo reelaborado de la llama de amor (Meleagro hablaba del vino como aliento de la llama de Eros [cf. *AP* 12.119]: es esta φλόξ ἢ ἐν ἔρωτι [o bien *flamma* (o *ardor*) *amoris* –también πῦρ, es decir, *ignis*– la que abrasaba a los enamorados); y la antorcha de los amores y el hervor del alma anticipaban así el mar tempestuoso que acabaría aniquilándolo. Un punto bastante debatido es la calificación que recibía la belleza de una mujer sin tacha, aseveración de tono general que se aplicaría concretamente a Hero (cf. v. 86: εὐκλέα κούρην), (vv. 92-93): frente a περίπυστον (v. 92), presente en la mayoría de los códices (α [*et* N<sup>2</sup>]) y elegido por los editores (desde F. S. Lehrs, L. Schwabe y A. Ludwig hasta Q. Cataudella, P. Orsini, Th. Gelzer y H. Livrea-P. Eleuteri) y criticado por su incongruencia y su falta de lógica (G. Giangrande) y, por lo demás, de similares características al giro que se hallaba en Apolonio en el que se aludía al notorio amor de Medea (cf. 4.213: Μηδείης περίπυστος ἔρωσ) y, quizás, en otro pasaje de Nono, en el que el rey indio Deríades mencionaba la sangre célebre del rey ateniense Erecteo –el poeta, que confundía a Erecteo y a Erictonio, se equivocaba al llamarlo retoño de Hefesto, a no ser que aludiera veladamente a su abolengo–, nieto del Erecteo (o mejor, Erictonio) nacido de Hefesto y criado por Palas Atenea y también rey de la ciudad, (cf. *D.* 27.112b-113: καὶ γὰρ ἐκείνου / αἶμα φέρει περίπυστον Ἐρεχθέος,...; cf. *etiam D.* 3.257 y 13.64), ha acabado optándose por la lectura περίπαστον (ΣN<sup>1</sup>; G. Giangrande y M. Brioso) –estaba documentada en

otro la lectura un tanto extraña περίπατον (P)—, auxiliado aparentemente por un escolio interesante (*Sch.*: περιπόθητον, ποικίλον) con la explicación del adjetivo bien como περιπόθητον —de difícil sintonía, por lo que se señala su posible estado corrupto—, bien como ποικίλον —variante que se adecua a la belleza variopinta— con bastante seguridad —sin embargo, habrían de advertirse unos datos de interés como la circunstancia de que el escolio referido, a pesar de la naturaleza distinta de los escolios, no explicaba περίπαστον sino la lectura περίπυστον de otro códice (B), como el dudoso significado de περίπαστον (y mucho más de περίπατον) y como la expresión de Caritón de Afrodiasias referida a la belleza de la mujer (cf. 4.6.4: τὸ κάλλος τῆς γυναικὸς περιβόητον), haciendo notar que en los léxicos antiguos περίπυστον solía ser un sinónimo, además de ἐξάκουστον, de un adjetivo parecido como διαβόητον (el Suidas), mientras que περίπυστα lo era de διαβόητα (Hesiquio)—; no obstante, si se respetara περίπυστον, no habría por qué referirse a la belleza matizada y cambiante (posiblemente, περίπαστον), sino a la belleza conocida por doquier, a la belleza celebrada y reconocida por todos (περίπυστον), en una línea en la que abundaría Coluto al referirse a Hélena en unos momentos en los que la inspiración de Museo es más que evidente (cf. vv. 292-293: περικλήιστον... / νύμφην ἡμερόεσσαν): en cualquier caso distinto es que la belleza de mayor fama sea aquella llena de matices, como apuntaba el socorrido pasaje de Aquiles Tacio (cf. 5.13.1: ἦν δὲ τῷ ὄντι καλή, καὶ γάλακτι μὲν ἄν εἶπες αὐτῆς τὸ πρόσωπον κεχρῖσθαι, ῥόδον δὲ ἐμπεφυτεῦσθαι ταῖς παρειαῖς) y señalaba el propio Museo en un pasaje previo (cf. vv. 58-62). La reflexión siguiente se centraba en el enamoramiento de la pareja (vv. 94-98). Por un lado, destacaban tópicamente los ojos. Si previamente se celebraba el encanto de cada uno de los ojos como un ciento de Gracias (cf. vv. 63-65) y si también se señalaba el poder de los destellos de los ojos de la amada (cf. v. 90), ahora el ojo aparecía no sólo como una parte esencial de la belleza femenina sino como un camino del amor (ὀφθαλμὸς δ' ὁδὸς ἐστίν) para el hombre, como apuntaba ya Platón (cf. *Phdr.* 251b): otra vez un mismo elemento era común al amado y a la amada (vv. 94-95). Y, por otro lado, el tetracolon emocional (v. 96: εἶλε δέ μιν τότε θάμβος, ἀναιδείη, τρόμος, αἰδῶς), desarrollado con una gran prontitud (vv. 97-98), aunque con una alteración leve en el orden y con la reiteración de uno de los miembros (ἔτρεμε, αἰδῶς, θάμβεε, αἰδῶ, ἀναιδείην), se volvía la representación clara de los sentimientos encontrados; y todo ello no puede sino recordar a Ovidio —y, otra vez, en la epístola de Hero— (cf. *Her.* 19.171-174: *vel pudor hic utinam, qui nos clam cogit amare, / vel timidus famae cedere vellet amor! / nunc male res iunctae, calor et reverentia, pugnant. / quid sequar, in dubio est; haec decet, ille iuvat*) y a los siempre mencionados Aquiles Tacio (cf. 1.4.5) y Jenofonte de Éfeso (cf. 2.5.5), a quienes habría de unirse el mismo Nono (cf. *D.* 25.277). El lenguaje de los enamorados se traducía en una sucesión constante de miradas y suspiros (vv. 99-108) y tras la indecisión (vv. 99-107a: ἡρέμα, λοξὰ δ' ὀπιπεύων, νεύμασιν ἀφθόγοισι, χάρην ἐπ' ἀγλαίησιν, ἐν ἡσυχίῃ...ἐπέκλυεν, νεύμα

σι λαθριδίοισιν, καὶ πάλιν ἀντέκλινεν) se expresaba, al cabo, un cierto triunfo (vv. 107b-108: ὁ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἰάνθη, / ὅττι πόθον ξυνέηκε καὶ οὐκ ἀπεσείσατο κούρη).

En un segundo momento se producía la ocasión del encuentro de los protagonistas (vv. 109-220). Mientras Leandro, que seguía a la joven sacerdotisa, buscaba una ocasión propicia y secreta (v. 109: ὄφρα μὲν οὖν Λεῖανδρος ἐδίξετο λάθριον ὄρη), habría caído la tarde (v. 110: φέγγος ἀναστείλασα κατήμιν ἐς δύσιν Ἡώς) y con las sombras se llegó al contacto de las manos, al roce de la túnica bordada y a la rendición de la doncella. Y el silencio dominaba la escena: en silencio Leandro (v. 100: ἡρέμα [Sch.: ἡσύχως] y v. 102: νεύμασιν ἀφθόγγοισι) y en silencio Hero (v. 104: ἐν ἡσυχίῃ y v. 115: σιωπῇ). Las intervenciones sucesivas de Hero y Leandro vendrían a romper el silencio dominante (vv. 120-220). Tras la introducción (vv. 120-122) la primera intervención de Hero, con marcha vacilante (ὀκναλέως), (vv. 123-127) es concisa y supone la expresión del rechazo del amor (vv. 123-124: “ξεῖνε, τί μαργαίνεις; τί με, δύσμορε, παρθένον ἔλκεις; / ἄλλην δεῦρο κέλευθον ἔμὸν δ' ἀπόλειπε χιτῶνα...”) y la amenaza de unos padres acaudalados y, por tanto, poderosos y capaces de perseguir al transgresor (v. 125: μῆνιν ἔμῶν ἀπόειπε πολυκτεάνων γενετήρων -por una parte, ἀπόειπε es la lectura básica y correcta (α) frente a ἀπόλειπε (DpAG<sup>2</sup>), evitando así la reiteración (cf. v. 124), y frente a la propuesta innecesaria ἀλέεινε [C. F. Heinrich y A. Ludwig] y, por otra parte, el término πολυκτεάνων no deja lugar a dudas [Sch.: πολυχρημάτων -Ovidio señalaba en la epístola de Aconcio a Cidipe la riqueza familiar y la contrapartida del amor (cf. *Her.* 20.227-228: *sunt et opes nobis, sunt et sine crimine mores; / amplius utque nihil, me tibi iungit amor*)-]; además, adviértase el tono homérico del verso); y es que una relación pública conllevaría la complacencia de los padres, circunstancia ésta que desde un principio queda descartada (cf. v. 180: οὐ γὰρ ἐμοῖς τοκέεσσιν ἐπεύαδεν) como una decisión odiosa (cf. v. 190: στυγεραῖς βουλήσι τοκῆων): no obstante, la razón aducida en el pasaje es religiosa y moral por no ser lícito estar con una doncella (cf. v. 126: Κύπριδος οὐ σοι ἔουκε θεῆς ἰέρειαν ἀφάσσειν). Tras un cierre parcial (v. 128) la acción avanza (vv. 129-134), al tiempo que se produce una nueva incursión del poeta (vv. 131-132): las amenazas son mensajeras del amor (Κυπριδίῳ ὄρων son los tratos amorosos [Sch.: τῶν διὰ τῆς μίξεως ὀμιλιῶν y, por su parte, Hesiquio explicaba ὄρας como γάμους] en consonancia con Nono [cf. *D.* 33.237 -Morreo hablaba de Κυπριδίῳ ὄροισιν- y 48.480 -Dioniso se relacionaba con Κυπριδίῳ ὄροισιν-]). En lo que se refiere a la primera intervención de Leandro (vv. 135-157), precedida por la osadía (v. 133: παρθενικῆς δ' εὐδομον ἐύχρον αὐχένα κύσσης), el contraste de la intervención del joven desconocido y de la intervención de Leandro se caracteriza por el hecho de que frente a la actitud de aquél se apodera de éste la soberbia. Tras la ponderación de la joven -es la técnica del sobrepujamiento (cf. *h.Ven.* 92-106, *Ov. Her.* 18.69-70 y *Nonn. D.* 19.44 y 50) (v. 135)- en los versos 138-139 se inserta el polémico μακα-

ρισμός: bienaventurados el padre, la madre y el vientre, que ante todo explicaría la superioridad sorprendente de la joven (*Sch.*: πλούσιος καὶ τίμιος, ὅστις σε ἐγγένησεν) más en una línea homérica (cf. *Od.* 6.154) que en un cierto tono cristiano. A su vez, tras una exhortación a cumplir como sierva de Cipris las tareas propias de Cipris (v. 141: Κύπριδος ὡς ἱέρεια μετέρχαιο Κύπριδος ἔργα), se refleja el amor como culto misterico, si se quiere, al modo de Aristófanes (cf. *Lys.* 898) y, sobre todo, de Platón (cf. *Phdr.* 250b y 254b), sin soslayar a Meleagro y las referencias al poeta como iniciado y a la consagración de la lámpara (cf. *AP* 6.162), (v. 142: δεῦρ' ἴθι, μυστιπόλευε γαμήλια θεσμὰ θεαίνης): Leandro le suplica a Hero que celebre iniciáticamente (μυστιπόλευε es una lectura residual [V], de mayor corrección que variantes como μυστηπόλευε, μυστοπόλευε u otras similares, presentes en la mayoría de los códices) el ritual secreto de las leyes matrimoniales de la diosa, con lo que consigue presentar al enamorado como un μυστιπόλος o bien un μύστης del amor en un estilo similar a Nono cuando recogía el deseo de Ártemis, expresado en un tono de chanza injuriosa y referido a Aura, violentada por Dioniso, (cf. *D.* 48.773-775: ἀλλὰ τεὸν λίπε τόξον· ἀναινομένη δὲ φάρετρήν / ὄργια μυστιπόλευε γυναιμανέος σέο Βάκχου, / τύμπανα χειρὶ φέρουσα καὶ εὐκεράων θρόον αὐλῶν). Pues no corresponde que una virgen sirva a Afrodita —en el verso 143 se lee ὑποδρήσσειν Ἰαφροδίτη: ὑποδρήσσειν (forma residual [V] y correcta morfológicamente [D. Pareus (Wängler)] [cf. ὑποδρήσω (cf. A.R. 3.274 y Nonn. *D.* 15.125, 43.116 y 365)] del transmitido ὑποδρήσειν [α]; no obstante, tampoco habría que descartar como *usus scribendi* la lectura ὑποδρήσειν, sobre todo, cuando en los tiempos tardíos de Museo ya se ha producido la similitud sonora de ζ-, σσ- y σ-) es un verbo religioso con el sentido de “servir” seguido de dativo (como se desprendía de las palabras de Aura a Dafne [o el laurel] en Nono [cf. *D.* 48.297: μὴ γαμήη μετὰ πότμον ὑποδρήσεις Ἰαφροδίτη;]), en consonancia con el escolio (*Sch.*: βλέπειν τὴν Ἰαφροδίτην —βλέπειν, de sentido positivo, se impregnaría de un cierto aire religioso en este contexto; A. Ludwich, que había leído en el escolio [ὑπο]βλέπειν, de sentido negativo, sugirió la corrección extraña ὑπαθρησαι, aunque en su texto reprodujo ὑποδρήσειν, seguido arbitrariamente de Κυθερείη [también K. Kost]—); y en este mensaje se palpaba la veneración de Afrodita que insinuaba Asclepiades (cf. *AP* 5.169.4: καὶ αἰνῆται Κύπρις ὑπ' ἀμφοτέρων)—. Leandro avanzaba el futuro inmediato al llamarse esposo y usaba un léxico jurídico: con todo ello no pretendía sino dar validez a sus deseos prohibidos. Un momento de interés llega con los ejemplos míticos propuestos (vv. 150-157): Leandro, enamorado de Hero, evocaría, al modo de Aquiles Tacio (cf. 2.6.2: “καὶ μὴν πέπρακέ μέ τις σοι θεῶν ὡσπερ καὶ τὸν Ἡρακλέα τῇ Ὀμφάλῃ”. “τὸν Ἑρμῆν λέγεις; τοῦτω τὴν πρᾶσιν ἐκέλευσεν ὁ Ζεὺς”, καὶ ἅμα ἐγέλασε), las relaciones serviciales —es la esclavitud de amor (o *servitium amoris*)— del audaz Heracles y la reina Ónfale, la Jordania (o Jardania), es decir, la hija del lidio Jórdano (o Járdano), (vv. 150-151: ὡς θρασὺν Ἡρακλῆα θεοῦ χρυσόραπις Ἑρμῆς / θητεύειν ἐκόμι-

ζεν Ἴορδανίη ποτὲ νύμφη –para la presentación de Ónfale se opta por una forma perifrástica, al igual que sucedía en Ovidio [cf. *Her.* 9.103: *nympha...Dardanis* o bien *nympha...Iardanis*] [K. Kost]–), por la mediación del raudo Hermes, portador de la áurea varita, –es evidente el tono arcaico y ceremonioso (cf. *h.Merc.* 1 y ss.)–, aunque con una rotundidad mayor por la intervención de Eros y Afrodita y no de Hermes (v. 152: σοὶ δέ με Κύπρις ἔπεμπε καὶ οὐ σοφὸς ἦγαγεν Ἑρμῆς) –la calificación del dios como σοφός aunaría los conceptos de sabiduría y habilidad, presentes en Baquílides (cf. 12.1) y en Nono (cf. *D.* 45.191)–; por otra parte, advertía, al modo de Nono y sus doncellas fugitivas del lecho, si se producía el rechazo, de lo ocurrido con Milanión (o Melanión) y Atalanta (vv. 153-156): en esta historia tópica –de la que se servían Teognis (vv. 1283-1294) y el comediógrafo Aristófanes (cf. *Lys.* 781-796 y 805-806), en lo que parece una parodia del poeta elegíaco– late una función paradigmática clara: de la leyenda existen dos versiones, una arcadia y otra beocia, y ambas –con la excepción del conciliador autor de la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro (cf. 1.8.2-3, 3.9.2 y 3.13.3: hija del arcadio Íaso y Clímene, fue criada por una osa, acudió a la cacería del jabalí de Calidón, participó en los juegos en honor de Pelias, venciendo a Peleo, y, llegado el momento de casarse y deseosa de permanecer virgen por devoción a Ártemis, participó en una carrera en la que gracias a las manzanas doradas vencería Melanión, hijo de Anfidamante, pero más tarde fueron convertidos en leones por cometer el acto sacrílego de unirse en un templo de Zeus)– permanecen siempre separadas (en una era hija del arcadio Íaso y Clímene y, huyendo, devota de Ártemis, a las montañas para evitar la boda, la sirvió Melanión, mítico cazador de Arcadia, con devoción respetuosa; en la otra –y más extendida– era hija del beocio Esqueneo, que tras su presencia en la expedición argonáutica participó en la cacería del jabalí de Calidón, cuya piel recibió de Meleagro, y que se casó con Hipómenes, hijo de Megareo, vencedor de la prueba gracias a las manzanas doradas y al consejo de Afrodita, airada por la actitud de la joven) y lo que en verdad sorprende en Museo, para unos seguidor de la versión arcadia (M. Rossi) y para otros proponente de una fórmula de compromiso (L. Schwabe), es la inserción del motivo de la ira de Afrodita (M. Rossi), lo que pasa a ser su aportación, pero que estaría muy relacionada con el pasaje de Teognis (vv. 1287-1294) –cuyo léxico amoroso antiguo tomaba parcialmente–, que hablaba del rechazo de la joven, del don de Afrodita y de su boda con un joven innominado –posiblemente, Melanión y no Hipómenes, si los versos de Aristófanes fueran paródicos–, y con la inspiración, rechazada sin razones [Th. Gelzer y M. Rossi], de la otra versión); por todo ello, como el joven no conseguía el beneplácito de la joven soberbia (el escolio no es más que una repetición innecesaria [*Sch.*: ἦτις ποτὲ ἐρώντος τοῦ Μελαίωνος ἐξέφυγε τὴν εὐνήν]), ésta fue castigada por Afrodita a sufrir el desdén posterior de aquél. Y con esos ejemplos Leandro con una cierta perversión en la lógica cerraba las salidas (cf. v. 157: πείθεο καὶ σὺ, φίλη, μὴ Κύπριδι μῆνιν ἐγείρης) –en el fondo el mensaje no distaba mucho de la reflexión sobre la virginidad y los goces de Cipris que latía en

Asclepiádes (cf. *AP* 5.85)–. A continuación, se desarrolla el pasaje de la seducción (vv. 158-171) con una presentación cercana a la descripción ofrecida por Aristéneto (cf. *Epist.* 1.15): la intervención del joven acabó surtiendo el efecto deseado y con ello se abundaba en el poder subyugante de la retórica, de las palabras, (vv. 158-159: ὡς εἰπῶν παρέπεισεν ἀναινομένην φρένα κούρης, / θυμὸν ἔρωτοτόκοισι παραπλάγξας ἐνὶ μύθοις). La joven silenciosa en el suelo clavó su mirada, ocultando su mejilla por el pudor ruborizada, arañó la superficie del suelo con los pies y con un gesto decisivo se ajustaba reiteradamente el quitón en los hombros: y, una vez más, se producía la reflexión del poeta en un estilo abigarrado, como señalaba el poliptoton verbal anafórico, al decir que la actitud de Hero mostraba el consentimiento (vv. 164-165: πειθοῦς γὰρ τάδε πάντα προάγγελα, παρθενικῆς δὲ / πειθομένης ποτὶ λέκτρον ὑπόσχεσίς ἐστι σιωπῆ); y, como enamorados, Hero continuaba turbada y Leandro admiraba su cuello. Acto seguido y tras una breve introducción (vv. 172-173; en cuanto al verso 173 ἀποστάζουσα [α; P. Orsini, K. Kost y Th. Gelzer] es una lectura más aconsejable que ὑποστάζουσα [HVUε; H. Livrea-P. Eleuteri] y preferible a las conjeturas un tanto fuera de lugar ἀποσμήξασα [L. Schwabe], ἀπαυγάζουσα [A. Ludwich] y ἀποστράπτουσα [H. Reich]: como una muestra más del dominio tradicional de Museo ha de advertirse que este pasaje concreto, calificado, a veces, de novedoso, con el motivo del rubor líquido y relacionado, por tanto, con el concepto de la belleza líquida de Platón [cf. *Phdr.* 251b y 255c], tendría modelos como Safo [cf. *fr.* 13 Voigt] y Esquilo [cf. *Suppl.* 578] y se asemejaría a un tratamiento parecido con las menciones del pudor, el rubor y el sudor de Leónidas de Tarante [o Tarento] [cf. *AP* 9.322]), se produce la segunda intervención de Hero (vv. 174-193). Con la mención de la condición de forastero de Leandro y ante sus palabras seductoras, capaces de remover, levantar y turbar a un tiempo (es el significado de ὀρίνω) una piedra –a la manera de Teócrito (cf. *Id.* 2.3) y de Ovidio (cf. *Ars* 1.659)– (v. 174: ξείνε, τεοῖς ἐπέεσσι τάχ' ἂν καὶ πέτρον ὀρίναις) y ante el reconocimiento de su capacidad oratoria y retórica (v. 175: τίς σε πολυπλανέων ἐπέων ἐδίδαξε κελεύθους;) –advertíase el extravío de las palabras–, la joven planteaba un asunto de importancia: quién lo trajo a su tierra (v. 176: οἴμοι, τίς σε κόμισσεν ἐμὴν ἐς πατρίδα γαῖαν;) y cómo una persona, al tiempo, extranjero y merecedor de ninguna confianza (v. 177-178: ἀλήτης y, por otra parte, ξείνος ἐὼν καὶ ἄπιστος) podría compartir su amor. Y, además, aunque quisiera, extranjero como era y evitado por todos (v. 181: ὡς ξείνος πολύφεικτος), quedarse en la patria de la doncella y fueran buenas sus intenciones, sería imposible ocultar a la oscura Afrodita, es decir, el clandestino amor, (v. 182: οὐ δύνασαι σκοτόεσσαν ὑποκλέπτειν Ἐφροδίτην): el sentido de esta expresión, si se quiere, algo esquiva, es, pues, claro, porque no puede mantenerse oculta una furtiva boda, como afirmaba Nono en las palabras de Ártemis a la ultrajada Aura (cf. *D.* 48.763: οὐ δύνασαι κρύπτειν κρύφιον γάμον) –como un rasgo más de la originalidad de Museo, participando de la línea clandestina trazada, parece correcta la atribución σκοτόεσσαν

(α), equivalente a giros como κατὰ σκότον y ὑπὸ σκότου (cf. v. 3: καὶ γάμον ἀχλύδεντα), “oscura” o “sombria”, al tiempo tradicional y novedosa, frente a la atribución τοκέεσσαν (Β), en este caso la forma esperada sería τοκήεσσαν, destacando que τοκήεσσα equivaldría a τοκάς, “parturienta” o “fecunda”, adjetivo referido a Afrodita (o al amor) en una sintonía mayor con el pasaje noniano; por último, ha de señalarse que el escolio, incluido en este códice último, explicaría tanto a la Afrodita encinta como al hecho de mantener oculto tal amor (Sch.: νύμφην ἄγαμον)–. Y, al cabo, otra afirmación, si se quiere, gnómica, propia de la experiencia del poeta: la lengua de los hombres es amante del escarnio y lo que en silencio se consume, en las encrucijadas se sabe (vv. 183-184: γλῶσσα γὰρ ἀνθρώπων φιλοκέρτομος· ἐν δὲ σιωπῇ / ἔργον ὃ περ τελέει τις, ἐνὶ τριόδοισιν ἀκούει). Entonces Hero, dirigiéndose a Leandro de manera enérgica (v. 185: εἶπε δέ, μὴ κρύψης,...), ofrecía unos datos sobre su aislada morada (v. 187: πύργος δ’ ἀμφιβόητος ἐμὸς δόμος οὐρανομήκης); adviértase que el adjetivo ἀμφιβόητος (α; A. Ludwich, P. Orsini, K. Kost y H. Livrea-P. Eleuteri) –esta lectura es preferible a la variante residual ἀμφιβόητον (V; G. Giangrande), sin duda más difícil y defendida como un uso propio del autor, pero fuera de lugar–, es decir, “que resuena en torno”, que calificaría a πύργος, ampliado con el giro ἐμὸς δόμος οὐρανομήκης, ha sido bastante discutido por entenderse ya como “célebre” (A. Ludwich y P. Orsini), ya como “ruidoso” (G. Giangrande y M. Briosio) –cf. la propuesta, por lo demás, innecesaria ἀμφιδόνητος (C. Diltthey)–, cuando la verdad es que sin grandes problemas podría ser al tiempo “célebre por doquier” y “rodeado de estruendo”. De una cierta sierva que compartiría su vida retirada (v. 188: ᾧ ἔνι ναιετάουσα σὺν ἀμφιπόλῳ τιλὶ μούνη) muy poco se dice en el poema: Museo ha mantenido a un personaje de la tradición, una nodriza cómplice en Ovidio (cf. *Her.* 18.97-100: *te tua vix prohibet nutrix descendere in altum / (hoc quoque enim vidi nec mihi verba dabas) / nec tamen effecit, quamvis retinebat euntem, / ne fieret prima pes tuus udus aqua* y también *Her.* 18.115-116: *atque ita cunctatus, monitu nutricis amaro / frigida deserta litora turre peto*; cf. *Her.* 19.19-20: *aut ego cum cara de te nutrice susurro, / quaeque tuum, miror, causa moretur iter*, también *Her.* 19.41-44: *“iamne putas exisse domo mea gaudia, nutrix, / an vigilant omnes et timet ille suos? / iamne suas umeris illum deponere vestes, / Pallade iam pingui tinguere membra putas?”* y también *Her.* 19.153-154: *ecce merum nutrix faustos instillat in ignes, / “crasque erimus plures”, inquit et ipsa bibit*), aunque ha quedado reducido al máximo, cumpliendo, no obstante, los objetivos de señalar la condición social elevada de la joven, de resaltar su discreción (una doncella no debía vivir en soledad) y de mantener la ambigüedad de su comportamiento en los amores de la pareja (podría optarse por la complicidad, al modo de las compañeras de la comedia y de la novela y también de las cartas de Ovidio, o por la ignorancia, con lo que lo clandestino llegaría al extremo); y de fondo quedaban la soledad y el mar. Después del cierre (vv. 194-195), en el que la doncella ocultaba sus mejillas, se describe la pasión del joven (vv. 196-201): Leandro, herido por el agu-

do dardo de la pasión (πόθου βεβολημένος ὄξει κέντρῳ), ponía su empeño reflexivo en cómo salir victorioso de tal prueba (φράζετο πῶς κεν ἔρωτος ἀεθλεύσειεν ἀγῶνα) (*Sch.*: ἐβουλευέτο, διεινοεῖτο, πῶς τὴν πάλην τοῦ ἔρωτος ἐκνικήσοι) y con ello queda perfilado un nuevo motivo amoroso, a saber, la prueba, susceptible de premio, o el certamen del amor (ἄεθλον [o bien ἄθλον] o, si se quiere, ἀγών); y, herido por Eros (*Sch.*: ὁ σκολιὰ βουλευόμενος "Ἔρως ἄνδρα δαμάζει τοῖς βέλεσιν), no en vano llamado "sagaz" (αἰολόμητις es la calificación precisa [*Sch.*: σκολιόβουλος]), en él de nuevo hallará remedio (*Sch.*: καὶ πάλιν ἰᾶται τὸ πάθος) —los versos 199-200 son claros a pesar de la construcción relativa inicial (οἷσι δ' ἀνάσσει,... [*Sch.*: ἐν οἷς βασιλεύει]); además, el escolio del lugar (*Sch.*: τὰ πάντα οὐχ ἄπλῶς, ἀλλ' ἐφ' οὓς ὑπέθετο ἡμῆους), criticado porque, al parecer, no se sabe con certeza qué es lo que explicaría (P. Eleuteri), tampoco ofrece dudas insalvables si se considera que Eros, que lo domeña todo, aconsejaría no a la totalidad sino a los jóvenes—. Tras el verso introductorio (v. 202) tiene lugar la segunda intervención de Leandro (vv. 203-220). Tras lograr vencer los momentos de turbación (ὀψὲ δ' ἀλαστήσας [*Sch.*: βραδὺν κακοπαθήσας]) el joven expresa por amor su deseo de cruzar el mar (v. 203: παρθένε, σὸν δι' ἔρωτα καὶ ἄγριον οἶδμα περήσω, verso construido de manera similar a uno de Nono en el que se expresaba por el amor de Béroe la renuncia del cielo por parte de Dioniso, que llegaba a preferir las cuevas del padre de la Ninfa al Olimpo, [cf. *D.* 42.363: παρθένε, σὸν δι' ἔρωτα καὶ οὐρανὸν οὐκέτι ναίω]): se esboza así el motivo de la ola, vinculada al amor y a la muerte (cf., más tarde, v. 314), ensayado ya por Meleagro (cf. *AP* 5.190). Y es, sin duda, éste un hecho meritorio, sobre todo, de noche, por parte del empapado esposo (vv. 207-208a: ἀλλ' αἰεὶ κατὰ νύκτα φορέυμενος ὑγρὸς ἀκοίτης / νήξομαι Ἑλλησποντον ἀγάρροον... —este verso retoma un giro de Nono referido al río Egipto, llamado Nilo por el lodo, [cf. *D.* 3.277: εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος πεφορημένος ὑγρὸς ἀκοίτης]—): el trayecto de Abido a Sesto (el viaje de ida) era la travesía de mayor riesgo, porque implicaba luchar contra las corrientes rápidas del Helesponto, conocidas perfectamente desde la Antigüedad, como enseñaba Estrabón (cf. 13.1.22), y en el caso de querer evitar la violencia de la misma desviarse del trazado recto, con lo que el trayecto era el doble del esperado —de ahí vendrían tanto la necesidad inmediata del reconocimiento del terreno antes de navegar hacia Abido (cf. vv. 227-228) como el cansancio y el ahogo del joven (cf. vv. 258-271), circunstancias, por lo demás, experimentadas por el poeta Lord Byron—, mientras que el trayecto de Sesto a Abido (el viaje de vuelta) se veía aliviado por las mismas corrientes; Museo eligiría, pues, el viaje de ida por ser el más peligroso, aunque podría atisbarse una razón más: el viaje de ida representaría el encuentro ansiado con Hero, y es el dolor por no verla lo que lo haría aún más arriesgado. Encendida la lámpara desde la torre (vv. 210-211a: μοῦνον ἔμοι ἕνα λύχνον ἀπ' ἡλιβάτου σέο πύργου / ἐκ περάτης ἀνάφαινε κατὰ κνέφας —ἔμοι ἕνα, lectura de los códices (α) corregida desde J. D. van Lennep en ἔμοι τινα, es lo correcto, a pesar del hiato (de sabor épico y

no raro en este poeta [cf. v. 219: εἰ ἔτεδον δὲ θέλεις...]), como señalaron Th. Gelzer y H. Livrea-P. Eleuteri— y, al cabo, convertido él mismo en bajel de Eros (o Amor) (v. 211b-212: ἔσσομαι ὀλκάς Ἔρωτος —para una concepción previa de la nave amorosa, cf. Nonn. *D.* 1.66 y 8.256—), preferiría la misma lámpara como estrella que le sirviera de guía (v. 212: ἔχων σέθεν ἀστέρα λύχνον) a otras rutinarias y propias de los marinos —así, Odiseo las observó desde Ogi-gia hasta el país de los feacios (cf. *Od.* 5.270-277)— como el Boyero (cf. *Sch.*: τὸν Ταῦρον), Orión (cf. Nonn. *D.* 20.83) y el Carro (cf. Nonn. *D.* 23.295) —advíertase que el verso 214 es la suma del par de versos de Nono citados— para llegar al dulce fondeadero de su patria (v. 215: πατρίδος ἀντιπόροιο ποτὶ γλυκὺν ὄρμον ἰκοίμην —es innecesaria la corrección de C. Dilthey, aceptada sin fundamento por A. Ludwich, de πατρίδος en Κύπριδος, por más que Nono hablara de la aldea de Tisbe, de marino cimient, como de un fondeadero rico en palomas de la marina Afrodita [cf. *D.* 13.62: ὄρμον ἐυτρήρωνα θαλασσαίης Ἀφροδίτης]—). Y de ahí nacería el consejo decisivo: guardar de los soplos de los vientos, con lo que, a la vez, se cuidaría la propia vida del joven, la lámpara (vv. 216-218: ἀλλά, φίλη, πεφύλαξο βαρυπνεύοντος ἀήτας, / μὴ μιν ἀποσβέσωσι, καὶ αὐτίκα θυμὸν ὀλέσω, / λύχνον, ἐμοῦ βιότοιο φαεσφόρον ἡγεμονῆα —la transposición del verso 218 tras el verso 212, ensayada por L. Schwabe, es inútil; para un mensaje similar, cf. *Ov. Her.* 18.216: *lumen in adspectu tu modo semper habe*; por otra parte ἡγεμονῆα es la lectura de los códices (α) correcta [cf. v. 25] frente a la propuesta ἡμιοχῆα [C. Dilthey, seguido por A. Ludwich; cf. Nonn. *D.* 24.267 y 41.130]—). Y, finalmente, con la inversión de los elementos y con la resolución de la intriga aparente, llegaban la mención de su propio nombre, es decir, Leandro, y, anticipando de hecho la unión amorosa, su condición de esposo de Hero, de hermosa corona, (vv. 219-220: εἰ ἔτεδον δὲ θέλεις ἐμὸν οὖνομα καὶ σὺ δαῖναι, / οὖνομά μοι Λεϊάνδρος, ἐυστεφάνου πόσις Ἥροῦς —con este epíteto se igualaba Hero a las diosas, en particular, a Afrodita [cf. *Od.* 8.267 y 18.193, *Hes. Th.* 196 y 1008, *h.Ven.* 6, 175 y 287 y *Q.S.* 10.318]—).

En un tercer momento se produjo un pacto de fidelidad amorosa (o *foedus amoris*, también *foedus amicitiae* o bien *foedus amatorium*) (vv. 221-231): los jóvenes convinieron en celebrar unas furtivas bodas, mantener un nocturno amor y hacer de la lámpara su mensajera (vv. 221-223: ὡς οἱ μὲν κρυφίοισι γάμοις συνέθεντο μιγῆναι, / καὶ νυχίην φιλότητα καὶ ἀγγελίην ἡμεναίων / λύχνου μαρτυρήσιν ἐπιστώσαντο φυλάσσειν); la clandestinidad presidiría el romance (en Ovidio Leandro recordaba así tal circunstancia [cf. *Her.* 18.13-14]: *non poteram celare meos, velut ante, parentes, / quemque tegi volumus, non latuisset amor*). Y es por ello por lo que, tras reconocer el terreno y poner señales, partió en una nave con rumbo a la ciudad de Abido (vv. 227-229: ἡ μὲν ἔδον ποτὶ πύργον, ὁ δ' ὄρφναίην ἀνὰ νύκτα, / μὴ δὲ παραπλάζοιτο, βαλὼν σημήια πύργῳ, / πλῶε βαθυκρήπιδος ἐπ' εὐρέα δῆμον Ἀβύδου —sin grandes esfuerzos el verso 228 es adecuado, por lo que parecería correcta la supresión de las cru-

ces, señaladas otra vez por H. Livrea-P. Eleuteri, que arrancarían de la comprensión deficiente del pasaje desde A. Ludwich y de la sustitución innecesaria de μή δέ (κ) [μηδὲ (α) y μηδε (B)]; se trata de la misma secuencia alfabética] por μή τι (HV) [cf. sólo μή (P)], en consonancia con la propuesta de G. Giangrande; además, es preferible βαλών (βεΚ<sup>2</sup>C<sup>2</sup>) a λαθών (δ) y λαβών (Z), al tiempo que no deben confundirse los σημήια (α), mejor que σημείια (B), con el λύχνος (todavía P. Eleuteri), porque βαλών σημήια es una expresión náutica, (G. Giangrande y M. Brioso); para πλωε, cf. L. Schwabe: “*navigavit*”, non “*natabat*”, sentido aceptado por A. Ludwich [cf. *etiam* Nonn. *D.* 4.244, 26.177 y 31.91], aunque este verbo insinuaba aquí su variedad léxica-. Y en su anhelo de su cita secreta rogaban la llegada de la oscuridad (vv. 230-231: παννυχίων δ’ ὀάρων κρυφίους ποθέου-τες ἀέθλους / πολλάκις ἤρήσαντο μολεῖν θαλαμηπόλον ὄρφνην).

La sección intermedia recogía el amor y la felicidad de los jóvenes (vv. 232-288). En un primer momento la atención se centraba en el joven Leandro (vv. 232-255). Llegaban ya las tinieblas nocturnas (v. 232: ἤδη κυανόπεπλος ἀνέδραμε νυκτὸς ὀμίχλη), inductoras del sueño; pero Leandro permanecía en vela, acechando el mensaje de la lámpara. Han de señalarse las siguientes circunstancias: en el verso 237 habría que dejar constancia de que el giro τηλεσκόπου ἀγγελιώτην (τηλεσκόπου es la lectura normal de los códices [α] –y preferible a τηλοσκόπου [V]– frente a τηλέσκοπου [L. Schwabe, E. H. Blakeney y P. Orsini]), aplicado a la lámpara de Hero, aparecía probablemente ya en un contexto parecido en el papiro de Hero y Leandro (cf. *fr.* 951 *SH* [nº 126 Page], vv. 9-10: [τ]έτηκε γὰρ ἀ[ινῶς / λύχνος ὁ πρὶν φα]έθων τηλεσκόπος... –adviértase que τηλεσκόπος [C. H. Roberts] es una forma más correcta que τηλέσκοπος [D. L. Page] y, al mismo tiempo, téngase en cuenta que la lectura λύχνος ὁ πρὶν φα]έθων τηλοσκόπος [D. L. Page, aunque, como ha quedado dicho, se inclina por τηλέσκοπος] es más sugestiva que ἤδη νῦν φα]έθων τηλεσκόπος [B. Snell]–); en el verso 239 no parece conveniente sustituir ἔφαιεν, presente en la mayoría de los códices (α), por la forma, si se quiere, más poética, ἔδαιεν (E; G. Giangrande), si para ello no se aducen unas razones de mayor peso: añádase que el giro de Museo, además de encontrarse en Aristófanes (cf. *Ran.* 1524), estaba presente en un pasaje del novelista Heliodoro (cf. 7.9.27); por último, en el verso 241 se expresa la consumación sincrónica (cf. *On. Her.* 18.85-86: *ut procul aspexi lumen: “meus ignis in illo est; / illa meum”, dixi, “litora lumen habent”*; también Estacio [cf. *Silv.* 1.2.87] se detenía en la fuerza de los brazos de Leandro y el mar). Y acontece la tercera y última intervención de Leandro (vv. 245-250), en la que, haciendo uso de un lenguaje gnómico en apariencia, se llegaba a la consideración terrible del amor y del mar (v. 245: δεινὸς Ἔρωσ, καὶ πόνητος ἀμείλιχος...); atroz es el amor y la afirmación se asemejaba a aquellas palabras de Meleagro en las que Eros se mostraba terrible (cf. *AP* 5.176: δεινὸς Ἔρωσ, δεινός), parecidas en el tono a aquellas otras de Tibulo (cf. 2.6.15: *acer Amor*), en las que, además, se volvía enigma al ser, aun nacido de la marina Cipris (cf. Nonn. *D.* 4.117 y 35.191), señora del ponto y de las

penas de amor —en una línea parecida a Aquiles Tacio (cf. 5.16.3)—, fuego (cf. *AP* 5.180), elementos enlazados con anterioridad por Nono, resaltando ya el poder del agua (cf. *D.* 21.224: καὶ πυρός ἐστιν ὕδωρ πολὺ φέρτερον), ya el vigor del fuego (cf. *D.* 43.406b-407: ἀναπτομένης δὲ καμίνου / ἐν ῥοθίοις ἄσβετον ἐβόμβειν ἐνδόμυχον πῦρ). Si se trataba de elegir entre un peligro interior y otro exterior, Leandro iba a elegir el último de ellos. Se despojó de sus vestiduras (cf. *Ov. Her.* 18.57), se las colocó en la cabeza, dio un salto desde la orilla y lanzó su cuerpo (δέμας y no δέπας [*Sch.*: ποτήριον]) al mar; con la lámpara como guía, se tornó remero, porteador y nave de sí mismo (v. 255: αὐτὸς ἐὼν ἐρέτης, αὐτόστολος, αὐτόματος νηῦς) en consonancia con Antípatro (cf. *AP* 7.637.4) y Ovidio (cf. *Her.* 18.148).

En un segundo momento la atención recaía en Hero (vv. 256-271). Hero sujetaba la lámpara a modo de faro (v. 256: Ἡρῶ δ' ἠλιβάτοιο φαεσφόρος ὑψόθι πύργου), circunstancia que no se daba en Ovidio, en cuyos versos Hero colocaba la luminaria en lo alto de la torre para volver a continuación a sus tareas femeninas (cf. *Her.* 19.33-38, esp. 35-36: *protinus in summa vigilantia lumina turre / ponimus...*), al igual que ocurría en Estacio (cf. *Theb.* 6.524-525). Pero la intención de Museo es clara, porque, si Leandro quedaba plenamente identificado con el bajel amoroso, Hero quedaba unida indisolublemente a la lámpara, portándola en lo alto de la torre, manteniéndola encendida y cuidándola al máximo: así, Hero se volvía lámpara y faro. Reconfortando al fatigado Leandro, su único y declarado esposo, no ya a la manera de la desdeñosa Nausícaa de los comienzos, recelosa ante el extraño Odiseo, sino al modo de una fiel Penélope que cuidara de su errante Odiseo, se producía entonces la tercera y última intervención de Hero, en la que todo estaba asumido, (vv. 268-271: “νυμφίε, πολλὰ μόγησας, ἃ μὴ πάθε νυμφίος ἄλλος, / νυμφίε, πολλὰ μόγησας, ἄλις νύ τοι ἀλμυρὸν ὕδωρ, / ὄδυμ δ' ἰχθυόεσσα βαρυδοῦποιο θαλάσσης· / δεῦρο, τεοὺς ἰδρῶτας ἐμοῖς περικάτθεο κόλποις”).

En un tercer momento se consumaba la boda (vv. 272-288). Tras el engarce normal la mención era escueta: él en seguida le desató el ceñidor y cumplieron con las leyes de la muy bien predispuesta Citerea (vv. 272-273: ὡς ἢ μὲν τὰδ' ἔειπεν· ὁ δ' αὐτίκα λύσατο μίτρην / καὶ θεσμῶν ἐπέβησαν ἀριστονόου Κυθερείης —para μίτρην, cf. *Sch.*: τὴν ζώνην—). Es un logro literario la presentación de todos los elementos nupciales tradicionales, ausentes, sin embargo, de esta boda, que no se celebraba según las reglas (en un poema de Meleagro [cf. *AP* 7.182] se rozaba un motivo similar) (vv. 274-281): hubo boda, pero sin coros (ἦν γάμος, ἀλλ' ἀχόρευτος), hubo lecho, pero sin himnos (ἔην λέχος, ἀλλ' ἄτερ ὕμνων), nadie aclamó a la conyugal Hera (ζυγίην Ἡρην) —es decir, Hera ζυγία o bien Hera τελεία (cf. *A.R.* 4.96 y *Nonn. D.* 4.322 y 31.186)—, las antorchas (δαΐδων...σέλας) no iluminaron la cama, nadie bailó (πολυσκάρθμω...χορείη), ni los padres, de presentación casi homérica, entonaron el himeneo (οὐχ ὑμέβαιον ἄειδε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ); y el Silencio (Σιγή) preparó la cámara nup-

cial y la Niebla (o la Tiniebla, pero no la Oscuridad) (Ὅμιχλη) engalanó a la novia; y la Noche (Νύξ) era su cómplice y la Aurora (o el Día) (Ἥως) era su enemiga; y el mensaje quedaba de nuevo claro: boda hubo sin el canto de himeneos (v. 281: καὶ γάμος ἦν ἀπάνευθεν ἀειδομένων ὑμεναίων –este verso ha sido muy criticado sin excesivo acierto, hasta el punto de ser eliminado por C. F. Heinrich: *versus prorsus otiosus, imo molestus, cum eadem sententia bis iam expressa sit* v. 274, 278; P. Orsini hablaba de una repetición inútil; pero ello supone soslayar el estilo reiterativo de Museo–). A escondidas de sus padres la joven era doncella de día y mujer de noche (v. 288: παρθένος ἡματίη, νυχίη γυνή –para este giro conciso y elegante, cf. Theoc. *Id.* 27.65: παρθένος ἔνθα βέβηκα, γυνή δ' εἰς οἶκον ἀφέρπω y Nonn. *D.* 34.265b-266: ὄφρα οἱ αἰεὶ / ἡματίη θεράπεινα καὶ ἔινυχος εὐνέτις εἴη–) y los nuevos esposos anhelaban el encuentro amoroso. Un elemento axial que Museo modela con detenimiento es el motivo del descenso de la luz, clave de la expresión temporal del poema: así, en un momento la tarde llegaba (v. 110: φέγγος ἀναστείλασα κατήειν ἐς δύσιν Ἥως), después se deseaba la llegada de la noche (v. 231: πολλάκις ἤρῃσαντο μολεῖν θαλαμηπόλον ὄρφνην), al fin, la noche llegaba (v. 232: ἤδη κυανόπεπλος ἀνέδραμε νυκτὸς ὀμίχλη) y, por último, se anhelaba la llegada de noches sucesivas (v. 288: πολλάκις ἤρῃσαντο καθελκόμεν ἐς δύσιν Ἥω). Y en relación con este resorte técnico cabe añadir que en el verso 288 la lectura καθελκόμεν (α) –infinitivo de καθέλκω (cf. καθεκκύω)–, que señalaría el descenso del día, mientras que otra propuesta elegida (y de igual tenor) era κατελθέμεν (ΣΚ<sup>2</sup>ηλ; F. S. Lehrs, A. Ludwig y Th. Gelzer), es preferible a μεθελκόμεν (VU) –infinitivo de μεθέλκω (cf. μεθεκκύω)–, que señalaría, si es que es éste el matiz semántico verdadero del verbo en cuestión, la vuelta atrás del día propiciada por el sentido inverso del curso del sol, es decir, la palindromía, (G. Giangrande), y no porque sea muy superior a ella, por más que volviera a aparecer en otros lugares (cf. *AP* 5.330.8 y *APl.* 16.384.1 y 16.386.3), sino porque su presencia en la mayoría de los códices junto con su significado preciso (H. Livrea-P. Eleuteri [*sc.*: *deducere*, κατάγειν, κατασπᾶν]) y la explicación del escolio de la forma κατελθέμεν (*Sch.*: πολλάκις ἠῴξαντο κατελθεῖν τῆν ἡμέραν εἰς δύσιν –en una línea semejante se explica Ἥως en el verso 282; cf. *Sch.*: ἡμέρα–) no parece sugerir su sustitución radical (muchas veces es ésta una técnica filológica innecesaria); en los textos de Meleagro (cf. *AP* 5.172 –se pedían la retirada de Orto [o el Amanecer] y la inversión de su curso natural [πάλιν στρέψας]– y *AP* 5.173) o en unos versos del papiro de Hero y Leandro (cf. *fr.* 951 *SH* [nº 126 Page]), por lo demás, mal entendidos, en los que la joven reclamaba la ausencia de la luz de las estrellas con su rápido hundimiento (τῆλαχινὸς καταδυνεόμενον), para que no pudieran rivalizar con la lámpara, y, a su vez, el joven pedía la marcha de Héspero (πάλιν, "Ἐ[σ]περε, λάθρο[τος...]) y todos los astros –quizás, incluido el Sol (los astros serían imaginados como unos jóvenes montados a caballo y el Sol como el conductor de un carro ígneo– (καὶ ἀστ[έρες] ἵππευ[όντων...]), para que se hiciera la oscuridad absoluta y brillara la lámpara, no

se da una palindromía pura; que son motivos bastante afines lo demostraba Nono cuando en un momento de la historia de Dioniso y Béroe, al hablar de la contemplación de la joven por parte del protagonista, incluía la petición a Helio, enamorado de Clímene, de que refrenara el carro y alargara el día (cf. *D.* 42.49-53: καὶ Κλυμένης φιλότητος ἀναμνήσας πρόμον ἄστρον / Ἥλιον λιτάνευεν, ὀπισθοτόνων ἐπὶ δίφρων / αἰθερίῳ στατὸν ἵππον ἀνασφίγγοντα χαλινῶ / μηκύνειν γλυκὺ φέγγος, ἵνα βραδὺς εἰς δύσιν ἔλθῃ / φειδομένη μᾶστιγι παλιμφυῆς ἦμαρ ἀέξων). Por ello, aunque la presencia de una palindromía real estaría, al parecer, en función de la lectura elegida y abogando, lejos de cualquier postura extrema, por un cierto respeto textual, el deseo desasossegado de los jóvenes podría apuntar a la sucesión de noches, interrumpidas –si se quiere, en contra de la voluntad de los enamorados– por sus días, llenas de amor.

Y la sección final ofrecía la tempestad y la tragedia (vv. 289-343). El escenario se volvía turbio con unos versos iniciales que presentaban unos problemas de interpretación y de crítica textual (vv. 289-308). A escondidas la pareja gozaba de una clandestina Citerea, de un amor oculto; pero los enamorados, en un quiebro fatal, habrían de vivir y gozar poco tiempo (vv. 289-292: ὣς οἱ μὲν φιλότητος ὑποκλέπτοντες ἀνάγκην / κρυπταδίῃ τέρποντο μετ' ἀλλήλων Κυθερείῃ. / ἄλλ' ὀλίγον ζώεσκον ἐπὶ χρόνον, οὐδ' ἐπὶ δηρὸν / ἀγρύπνων ἀπόναντο πολυπλάγκτων ἡμεναίων). Llegó el mal tiempo y ello se condensa en un pasaje de alguna dificultad. En el verso 293 la mayoría de los códices transmiten la lectura ἄλλ' ὅτε (α; A. Ludwich, P. Orsini y H. Livrea-P. Eleuteri) con la excepción de uno de ellos que transmite ἄλλοτε (F<sup>1</sup>; G. Giangrande y M. Brioso). Con la primera lectura ἄλλ' ὅτε se obtiene la unión de un giro adversativo y de otro temporal (“Pero, cuando...”), que se adecua poco al contexto, mientras que con la segunda lectura ἄλλοτε, más acertada, el texto muestra una hilazón lógica, por lo que se hacen innecesarias propuestas como δὴ τότε (C. Dilthey) y καὶ τότε (L. Schwabe, seguido sorprendentemente por Th. Gelzer). En lo que atañe a la transmisión textual (P. Eleuteri) es un problema un tanto ficticio, porque ambas formas derivan de la misma secuencia alfabética empleada por Museo, por lo que se trata más de la percepción del escriba que de una alteración significativa del texto del poeta. En lo que atañe al contenido es evidente que el sentido dado al adverbio temporal ἄλλοτε, “entonces”, “ya”, (G. Giangrande y M. Brioso) apunta en la línea correcta de la independencia oracional, al igual que ocurría en unos pasajes previos de Nono (cf. *D.* 29.321 y *D.* 32.107: en el primer caso todos los códices presentan la forma ἄλλοτε, mientras que en el segundo caso el código noniano más venerable [L] presenta la forma ἄλλ' ὅτε, por lo que para este verso ἄλλοτε no es sino la propuesta de C. F. Graefe; otra vez la distinción manuscrita de la secuencia alfabética del arquetipo parece arbitraria) y en otro posterior de Coluto (cf. vv. 257-264: ἄλλοτε [v. 258] como oposición más a ὀψέ δ' [v. 259] [M. Brioso] y no tanto a πολλάκι [v. 261] [H. Livrea], unido al enlace posterior ἄλλ' οὐχ [v. 263], al tiempo que todo el pasaje quedaba contrapuesto al giro ὀψέ δέ siguiente [v. 265]),

postura ésta que, por lo demás, había propiciado la lectura anteriormente recogida καὶ τότε (L. Schwabe, K. Kost y Th. Gelzer con las dudas de H. Livrea-P. Eleuteri [*sc.*: καὶ τότε Schwabe, *fort. recte*]), innecesaria, por más que se apoye en un verso parecido de Nono (cf. *P.* 10.81: καὶ τότε παχυνέσσα παρίστατο χεῖματος ὄρη)—: no obstante, y como ἄλλοτε reflejaría una situación opuesta a la brevedad de la vida amorosa de Hero y Leandro (G. Giangrande), en nuestra opinión, y admitiendo la forma ἄλλοτε, el sentido es más “otra vez”, con la repetición cíclica del invierno y de sus tempestades; y la secuencia sintáctica del pasaje —a veces, bastante discutida— es clara: por un lado, otra vez sobrevino la estación del helado invierno, agitando las tormentas, por otro lado, los invernales soplos golpeaban las profundidades, azotando el mar (cf. Nonn. *D.* 13.389), y, por otro lado, una vez batido (τυπτομένης) el mar, el marino inundó (ἐπέκλυσε) su nave negra en la hendida tierra, huyendo (ἀλυσκάζων) del mar agitado e inseguro. En el verso 297 la lectura correcta es τυπτομένης (es la forma de todos los códices [α] menos uno, que se inclina por τυπτομένη sin más [V]; A. Ludwich [sin embargo, tras este verso mantiene la laguna innecesaria señalada por A. (o H.) Koechly], K. Kost y H. Livrea-P. Eleuteri), cuyo sujeto sería un elidido αὐτῆς, que enmascararía a θαλάσσης o, más probablemente, a ἄλος, y que retomaría parcialmente el rasgo estilístico de otros momentos previos (cf. v. 58: χιονέης y, sobre todo, cf. v. 61: υισσομένης δὲ, de concepción semejante; para una mezcla sutil de este uso propio, cf. vv. 239b-240: ἀναπτομένοιο δὲ λύχνου / θυμὸν Ἔρωσ ἔφλεξεν ἐπειγομένοιο Λεάνδρου), y no τυπτομένη (V; G. Giangrande), como el participio concertado con el sujeto elidido de ἐπέκλυσε, ni τυπτομένην (J. Ph. d’Orville y P. Orsini), aplicado al sustantivo νῆα. Y en el verso 298 la forma verbal ἐπέκλυσε, correcta por su sentido, es la transmitida por varios códices (α) y la defendida por G. Giangrande y H. Livrea-P. Eleuteri, aunque lo hacen de una manera diferente: para uno con una lógica inmediata el sujeto sería el mar batido, para los otros sería el marino —otros códices ofrecen ἀπέκλυσε (HETNf), ἀπέκλασε (ι; F. Passow) y ἐπέκλασε (C<sup>2</sup>), mientras que algunas formas propuestas como ἐπέκλυσε (R. F. P. Brunck), ἐφέκλυσε (d’Arnaud [o Arnaldus], seguido por A. Koechly y P. Orsini) y ἐφείκλυσε (C. Dilthey, A. Ludwich, K. Kost y Th. Gelzer) junto con ἀνέκλυσε (J. D. van Lennep, J. Ph. d’Orville y J. B. Gail) y ἐπήλασε (C. F. Graefe) no son más que unas conjeturas que facilitan el pretendido sentido global del pasaje en la línea de una expresión de Longo de Lesbos (cf. 2.12.5: τὴν ναῦν ἀνεῖκλον ἐπὶ τὴν γῆν νύκτα χειμέριον δεδοικότες)—; ἐπέκλυσε es el aoristo de ἐπικλύω, verbo que significa “inundar”, “cubrir de agua” (cf. κατακλύω), es decir, el marino inundó su nave negra (si se quiere, no pudo evitar que se inundara), porque, ni aun estando varada en la hendida tierra (διχθάδι χέρσω —διχθάδι es la lectura de los manuscritos (α), aceptada unánimemente, frente a διψάδι [L. Schwabe, A. Ludwich y Th. Gelzer]—), consiguió mantenerla a salvo de las aguas —al menos, una nota merece el escolio de este verso, triple (A. Ludwich) más que único (P. Eleuteri), (*Sch.*: τότε τὴν βαθεῖαν ναῦν / εἰς δύο διελοῦσα / εἰς τὴν ἤπειρον),

es decir, “ya la nave negra” se explicaría como “entonces la profunda –en la tradición escoliástica homérica βαθεῖαν equivaldría a μέλαιναν (P. Eleuteri)– nave”, “hendida” sería “en dos dividida” (διελοῦσα [forma, al parecer, incorrecta (P. Eleuteri), para la que se postulaban las propuestas διελοῦσαν y también διέλυσεν (A. Ludwig) o bien διέλουσεν (H. Livrea-P. Eleuteri como explicación de ἐπέκλυσεν, forzando así innecesariamente la transmisión), cuando, en nuestra opinión, el escoliasta no buscaría tanto la corrección sintáctica esperada cuanto la explicación simple del sustantivo elidido γῆ o bien γαῖα]; cf. Ov. *Her.* 19.201) y “en tierra firme” se explicaría con “a tierra firme”, un mero sinónimo–, huyendo del mar (ἀλυσκάζων –explicado sin más por H. Livrea-P. Eleuteri: ἀλυσκάζων = “*quamvis vitaret*”, sc. *vi undarum naves adluebantur*–), mensaje éste, si se quiere, arriesgado, pero posible poéticamente, al tiempo que la inundación de la nave negra anticiparía el fin de Leandro, nave del amor. Por tanto, con el difícil marino (ναύτης) –y no tras la mención de la hendida tierra (διχθάδι χέρσῳ) (G. Giangrande y U. Criscuolo)– terminaría el pasaje, no tan alterado como pudiera parecer, transmitido con una coherencia morfológica y sintáctica plena y discutido sin grandes razones, y es este término el que avanzaría nuevamente la aparición fatal del joven Leandro. Efectivamente tanto peligro no alejó del mar a Leandro, sino que el mensaje de la torre lo animaba a seguir, desdeñando los riesgos –es la aceptación tradicional de que ni siquiera la naturaleza embravecida podía frenar al enamorado, como aseveraba Asclepiádes (cf. *AP* 5.64, 5.167 y 5.189)–. Por su parte, con el inicio del invierno debió Hero mantenerse lejos de Leandro, pero la pasión y el destino la forzaron y, seducida, siguió mostrando la antorcha (*Sch.*: τὸ καϊόμενον ξύλον) de las Moiras y no ya de los Amores (vv. 307-308: ἀλλὰ πόθος καὶ μοῖρα βιήσατο· θελγομένη δὲ / Μοιράων ἀνέφαινε καὶ οὐκέτι δαλὸν Ἐρώτων) –el paso de la antorcha nupcial a la antorcha fúnebre estaba presente en los epigramas griegos–.

El final, por lo demás, esperado, se acercaba (vv. 309-343). Era de noche –y con esta alusión se centraba la atención final– (νύξ ἦν); con la naturaleza, de fondo trágico, se sentía la fuerza de todos los vientos en una lucha constante, insinuando la relación funesta de la ola, el amor y la muerte –ya Meleagro había ensayado el motivo (cf. *AP* 5.190)–: la lucha de los vientos (vv. 309-330), conocida ya desde Homero (cf. *Od.* 5.291-493, esp. 295-296) y Alceo (cf. *fr.* 208 Voigt) y tratada por Virgilio (cf. *Aen.* 1.84 y 106-107), acrecentó la dureza de la travesía marina; se oponían el Céfito y el Euro y el Noto y el Bóreas. Todo estaba en contra de Leandro, nadador y bajel: suplicaba a Afrodita y Posidón –en los versos 319-322 Leandro suplicaba a ambos dioses; también Ovidio (cf. *Her.* 19.155-160) ponía en palabras de Hero, deseosa de Leandro, desertor del amor (cf. esp. v. 157: *socii desertor amoris*), el favor de Venus (cf. vv. 159-160: *quod timeas, non est; auso Venus ipsa favebit / sternet et aequeas aequore nata vias*)–, acudía desesperado a Bóreas a pesar de que él mismo habría raptado a Oritía, la hija de Erecteo, el rey mítico de Atenas, del Iliso y la habría llevado a Tracia –historia ésta que aparecía

en un diálogo de Platón (cf. *Phdr.* 229b y ss.) y que se rozaba en el poema de Apolonio (cf. 1.212-218) a propósito del catálogo de héroes expedicionarios al referirse a Zetes y Calais, hijos de Bóreas y Oritía, al igual que sucedía en unos versos de Meleagro (cf. *AP* 12.53) y en Ovidio (cf. *Her.* 18.37-42)–. Al fin Leandro murió en el trayecto de Abido a Sesto, el más peligroso y el más poético, con Hero esperándolo. Hero y Leandro cumplieron sus anhelos, pero no hicieron lo conveniente, rozando la soberbia: Leandro deseó a Hero y cruzó el mar tempestuoso, Hero aceptó a Leandro y mantuvo el faro encendido a pesar de la tempestad. Y llegó el castigo. Leandro halló la muerte, ahogado en las procelosas aguas del mar, incapaz de mantener el empuje vigoroso de antes –el verso 326 es claro y reiterativo (καὶ σθέ-νος ἦν ἀδόνητον ἀκινήτων παλαμάων: la fuerza de unas inmóviles manos carecía de capacidad de movimiento, de agitación en consonancia con Hesiquio [δονεῖ· κινεῖ]), por más que se haya discutido (H. Livrea-P. Eleuteri) sobre ἀδόνητον (α) y se haya propuesto ἀνόητον (V; Th. Gelzer); por otra parte, en el verso 327 αὐτό-ματος (α) es la lectura correcta frente a αὐτομάτη (C. Dilthey) (cf. v. 255: αὐτό-ματος νηῦς), porque además cumple la llamada ley de H. Tiedke (cf. v. 54)–. Y el viento apagó la lámpara, la vida y el amor de Leandro. Hero profirió injurias contra el mar (para los reproches [o *convicia*], cf. *Ov. Her.* 18.211 y 19.22) –después del verso 330 no es necesario señalar ninguna laguna (A. Koehly, A. Ludwich, P. Orsini y K. Kost), porque el sentido no ofrece dudas, al ser Hero la única que podría afrontar al viento, ni es imprescindible en ningún caso introducir un suplemento huero del tipo 'Ἡρώ δ' ἠλιβάτοιο φαισφόρος ὑψόθι πύργου / πάντοθεν ἐγρομένησιν ἐπέσκεπε φᾶρος ἀέλλαις / ἀγγελίην λύχνοιο μάττη σπεύδουσα φυλάσσειν (A. Koehly)–. Al día siguiente y con aires un tanto platónicos, al divisar Hero desde la torre el cuerpo macerado del joven esposo, se rasgó el quitón –como Alcíone en Ovidio (cf. *Met.* 11.725-728)– y se precipitó desde lo alto (βοιζήδον προκάρηνος ἀπ' ἠλιβάτου πέσε πύργου) –es ésta la forma de suicidio elegida por Enone, la esposa legítima del troyano Paris– (cf. Nonn. *D.* 28.218). Frente a la clandestinidad amorosa que había presidido su vida conyugal, por primera vez la Aurora (o el Día) los vio juntos, por primera vez la boda se hizo pública, por última vez pudieron estar juntos y por última vez ambos gozaron de la presencia amada (vv. 342-343: καὶ δ' Ἡρώ τέθνηκε σὺν ὀλλυμένῳ παρακοίτῃ / ἀλλήλων δ' ἀπόναντο καὶ ἐν πυμάτῳ περ ὀλέθρῳ): y el amor común acabó volviéndose muerte común (cf. Nonn. *D.* 40.201) –la lectura καὶ δ', presente en los manuscritos (K<sup>2</sup>HVN) con algunas variantes parecidas, es correcta al tiempo que no deja de ser superflua la inclusión de giros como καὶ διερῆ o bien καὶ διερῆ (A. Ludwich) o como καὶ διερῶ (A. Scheindler)–. Pero ya era tarde.

4. La crítica ha señalado la influencia excesiva de las obras de Nono de Panópolis sobre Museo, subrayando en lo que se refiere a la técnica versal en detalle y a la dicción particular la dependencia del poema con respecto a su maestro reconocido hasta el punto de considerar este epilio como un mero centón noniano

(L. Schwabe, G. Knaack, A. Wifstrand y, en cierto modo, Th. Gelzer). Por otra parte, también se ha afirmado con bastante ligereza que el mérito de Museo es la eliminación de los defectos de Nono (P. Orsini). Pero olvidar a Nono resulta tan inverosímil como rastrear sus huellas en cada verso de Museo, al fin y al cabo *poeta doctus*, porque en cualquier caso imitación no significa peyorativamente copia dependiente y subordinada; y es difícil saber hasta qué punto estas ideas preconcebidas no obedecen sino a unas lecturas superficiales de las obras de ambos poetas, sobre todo, cuando se señala injusta y apresuradamente la sobrecarga léxica de estos autores como un rasgo asfixiante (Th. Gelzer). En suma, se opta siempre por unas posturas un tanto extremas e innecesarias, por lo que habría de imponerse una mirada más mesurada, sobre todo, cuando, aun habiéndose apuntado otras influencias aparte de las nonianas como las procedentes de la *Paráfrasis de los Salmos*, atribuida durante mucho tiempo a Apolinar de Laodicea y escrita un poco antes de la noniana (en torno a los años 460-470 d.C. –si es que no habría que situarla más atrás, es decir, en los finales del siglo IV d.C. o en los principios del siglo V d.C.–) (J. Golega), es evidente la originalidad de Museo, inspirador, a su vez, de otros escritores como Coluto (siglos V-VI d.C.) en los tiempos de Anastasio I (r. 491-518 d.C.), el poeta anónimo de los versos dedicados *Al río Alfeo* (cf. AP 9.362) –no parece plenamente satisfactoria la autoría de Museo mismo (M. Brioso)–, Pablo Silenciarario, el alto funcionario de Justiniano (r. 527-565 d.C.), (cf. AP 5.293) y su amigo, el jurisconsulto Agatias de Mirina, (siglo VI d.C.) (cf. AP 5.263 y también *Hist.* 5.12) y en una época posterior como Juan el Geómetra (siglo IX d.C.) y el *Centón homérico* anónimo sobre el asunto de Hero y Leandro, sucinto y no carente de dominio técnico, (cf. AP 9.381) –atribuido alguna vez a León el Filósofo (siglos IX-X d.C., en torno al año 900 d.C.)–: en concreto, en el caso del epilio el *Rapto de Hélena* del epígono épico Coluto de Licópolis, aunque mostraba unos pasajes debidos a la inspiración de Museo (cf. vv. 254-266, 290-297 y 303-305), es evidente su originalidad literaria y en el caso de Agatias de Mirina a pesar de la estrecha dependencia de contenido y forma que lo caracteriza se aprecia un ritmo propio.

5. Una última cuestión atañe al presunto cristianismo de Museo y a la interpretación alegórica del poema: si Nono de Panópolis fue, al parecer, un pagano luego convertido al Cristianismo y el autor de unas obras dispares con numerosos puntos comunes como las *Dionisiacas* y la *Variación del Santo Evangelio según Juan* (o *Paráfrasis a Juan*), los sentimientos religiosos de Museo permanecen en las penumbras, si bien unos suelen aseverar que Museo era un cristiano (R. Keydell y Th. Gelzer), circunstancia que explicaría la influencia de unos giros cristianos en sus versos, mientras otros expresarían sus dudas sobre la cuestión (J. Geffcken); no obstante, al no existir evidencias de su fe religiosa (K. Kost), Museo, hombre culto de su tiempo, bien pudo conocer tanto obras paganas –fundamentalmente, todo el acervo épico griego, Platón, Aquiles Tacio y el género novelísti-

co, Aristéneto y, posiblemente, los *Himnos* de Proclo— como obras cristianas —entre ellas la mencionada *Paráfrasis de los Salmos* pseudo-apolinaria y los poemas religiosos de San Gregorio de Nacianzo junto con los Evangelios, otros escritos neotestamentarios y algunos más de índole similar— y, en concreto, en el caso de su admirado maestro panopolitano la totalidad de su producción, por lo que sus huellas serían evidentes (A. Cameron); y, si era verdad que muchos autores coetáneos aunaban el Neoplatonismo y el Cristianismo, mientras sigan faltando unos datos fehacientes, no habría por qué ser tan riguroso con la posición personal de Museo, aunque no es descartable que fuera un neoplatónico cristiano. Y todo ello habría de vincularse con la concepción de este poema como una alegoría neoplatónica cristiana (Th. Gelzer), asentada en unos principios discutibles como el uso de Homero y Platón, común a los neoplatónicos —sería el caso de los poemas de Proclo— y a Museo —de Homero tomaría escenas y giros, de Platón asumiría los principios sobre la primacía de la belleza y el concepto del amor como locura—: aunque el carácter alegórico de los protagonistas, Hero y Leandro, y de sus vivencias se rastreaba en la secta gnóstico-cristiana de los Perates, dato recogido por San Hipólito de Roma (cf. *Haer.* 110.8-13 Wendland), a lo que habría de añadirse la concepción de Ἔρως como una divinidad intermediaria (δύναμις μέση) de la jerarquía celestial (Th. Gelzer) —no obstante, son múltiples los matices que podrían advertirse en la figura de Eros (S. Fasce)—, no deja de ser discutible que el poema de Museo encerrara toda una alegoría —llega a relacionarse cada sección del poema con los distintos estados del alma humana, se plantea la unión amorosa de los protagonistas como una boda sagrada del alma y Dios y se sugiere la presencia de unos intermediarios divinos, es decir, el amor, la luz de la verdad y el silencio, (Th. Gelzer)—; se trata más bien —y sin caer en excesos— de una de las diferentes posibilidades interpretativas de esta pieza literaria —como la lectura personal del pasaje del antro de las Ninfas de la *Odisea* (cf. *Od.* 13.102-112) del filósofo Porfirio de Tiro, conocedor también de los principios cristianos, o como la interpretación alegórica de la novela de Heliodoro ofrecida por un comentarista anónimo neoplatónico-cristiano, tendencia ésta cultivada en épocas posteriores—, si se quiere, más en la línea de las influencias del Estoicismo —por otra parte, apuntadas en demasía— sobre las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna. Lo verdaderamente incuestionable de la obra de Museo es su lectura como una historia dulciamarga —y, en definitiva, triste— de amor fatal, llena de un gran valor estético y literario.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. EDICIONES, COMENTARIOS Y RESEÑAS.

F. S. LEHRs, *Musaei Carmen de Herone et Leandro* (en F. S. LEHRs-F. DÜBNER, *Hesiodi Carmina [et alia]*) (París 1878 [1840]), C. DILTHEY, *Musaei Grammatici*

*Carmen de Hero et Leandro* (Bonn 1874), A. LUDWICH, *Musaios. Hero und Leandros (mit ausgewählten Varianten und Scholien [Anhang: Ovidische Briefe])* (Berlin 1929 [1912]), E. MALCOVATI, *Museo. Ero e Leandro* (Milano 1947), P. ORSINI, *Musée. Héro et Léandre* (Paris 1968 [reseñas de G. GIANGRANDE en *JHS* 89 (1969) 139-147 y de R. KEYDELL en *Gnomon* 41 (1969) 738-742]), K. KOST, *Musaios. Hero und Leander (Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar)* (Bonn 1971 [reseñas de G. GIANGRANDE en *CR* n.s. 23 (1973) 138-141, de R. KEYDELL en *Gnomon* 45 (1973) 345-348 y de F. VIAN en *REG* 87 (1974) 486-489]), TH. GELZER-C. H. WHITMAN, *Musaeus. Hero and Leander (Introduction, Text and Notes with an English Translation)* (Cambridge [Massachusetts]-London 1978 [1975] [reseña de E. LIVREA en *Maia* 28 (1976) 152-160]) y H. (o E.) LIVREA-P. ELEUTERI, *Musaeus. Hero et Leander* (Leipzig 1982 [reseña de M. BRIOSO en *Emerita* 54 (1986) 159-160]).

## 2. ESTUDIOS GENERALES Y ESPECÍFICOS.

D. BO, *Musaei Lexicon* (Hildesheim 1966), M. BRIOSO, “En torno a varios pasajes de Museo”, *Habis* 14 (1983) 9-16, “Las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis: ¿de la épica objetiva a la épica subjetiva?”, *Koilos* 4 (1995) 577-588, “De la épica como crónica a la épica subjetiva: Nono de Panópolis”, *Excerpta Philologica* 4-5 (1994-1995) 9-30, “Sobre la autoría de AP 9.362”, *Habis* 27 (1996) 247-261 y “Los proemios en la épica griega de época imperial”, en *Las letras griegas bajo el Imperio* (Sevilla 1996) 55-133, esp. 123-127, F. CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh 1972), A. CAMERON, “Wandering Poets: A Literary Movement in Byzantine Egypt”, *Historia* 14 (1965) 470-509, Q. CATAUDELLA, *La novella greca. Prolegomeni e testi in traduzioni originali* (Napoli 1957) 227-234, U. CRISCUOLO, “Saggio testuale su Museo”, *Koinonia* 2 (1978) 211-238, G. D’IPPOLITO, *Studi Nonniani. L’epillio nelle Dionisiache* (Palermo 1964), P. ELEUTERI, *Storia della tradizione manoscritta di Museo* (Pisa 1981 [reseña de M. BRIOSO en *Emerita* 53 (1985) 365-367]), TH. GELZER, “Bemerkungen zu Sprache und Text des Epikers Musaios”, *MH* 24 (1967) 129-148 y 25 (1968) 11-47, S. FASCE, *Eros. La figura e il culto* (Genova 1977), G. GIANGRANDE, “Musaeus and the Voyage of the Sun”, *QUCC* 9 (1970) 145-146, R. KEYDELL, “Musaios”, *RE* 16.1 (1933) cols. 767-769, A. LUDWICH, *Scholia Graeca in Musaei Carmen* (Königsberg 1893) y *Über die Handschriften des Epikers Musaios* (Königsberg 1896), G. KNAACK, “Hero und Leander”, en *Festgabe für F. Susemihl* (Leipzig 1898) 46-82, A. LA PENNA, “Note sul linguaggio erotico dell’*elegia latina*”, *Maia* 4 (1951) 187-209, F. LASSERRE, *La figure d’Éros dans la poésie grecque* (Lausanne 1946), T. W. LUMB, “Hero and Leander”, *CR* 34 (1920) 165-166, H. MAEHLER, “Ein Fragment eines hellenistischen Epos”, *MPhL* 6 (1982) 109-118, E. MALCOVATI, “Rileggendo Museo”, *Athenaeum* 40 (1962) 368-372, L. MALTEN,

“Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Sagenforschung III: Hero und Leander”, *RhM* 93 (1950) 65-81, E. MERONE, “Luci ed ombre nel poemetto di Museo”, *GIF* 5 (1952) 136-144, *Due note su Museo* (Napoli 1953) y “Omerismi sintattici in Museo”, *GIF* 8 (1955) 299-313, M. MINNITI COLONNA, “De Musaeo”. *Vichiana* n.s. 5 (1976) 62-86, P. MURGATROYD, “The Sea of Love”, *CQ* n.s. 45.1 (1995) 9-25, F. NORWOOD, “Hero and Leander”, *The Phoenix* 4 (1950) 9-20, M. ROSSI, “L’esempio mitico di Atalanta nell’epico Museo”, *Prometheus* 8 (1982) 177-186, O. SCHÖNBERGER, “Zum Aufbau von Musaios’ ‘Hero und Leander’”, *RhM* 121 (1978) 255-259 y “Mythologie und Wirklichkeit bei Musaios”, *RhM* 130 (1987) 385-395, G. SCHOTT, *Hero und Leander bei Musaios und Ovid* (Köln 1957), L. SCHWABE, *De Musaeo Nonni imitatore* (Tübingen 1876), G. SOLIMANO, “Ero e Leandro: considerazioni sull’origine del mito”, en *Tetraonyma. Miscellanea Graeco-Romana L. de Regibus* (Genova 1966) 251-264, A. VILLARRUBIA, “Las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis”, en *Las letras griegas bajo el Imperio* (Sevilla 1996) 9-54, “Las canciones de bodas en la literatura griega antigua”, *Trivium* 8 (1996) 191-216 y “La leyenda de Adonis y su plasmación poética en Grecia”, *Trivium* 9 (1997) 195-213, M. L. WEST, “Zu Musaios”, *Philologus* 106 (1962) 315 y 110 (1966) 167, A. WIFSTRAND, *Von Kallimachos zu Nonnos. Metrisch-stilistische Untersuchungen zur späteren griechischen Epik und zu verwandten Gedichtgattungen* (Lund 1933) y A. ZIMMERMANN, *Hero und Leander (Ein Epos des Grammatikers Musaios und zwei Briefe aus Ovids Heroiden)* (Paderborn 1914).