



El rapto de Helena de Coluto

Marta Alesso
Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

El rapto de Helena de Coluto

Resumen

Coluto de Licópolis, poeta épico de principios del s. VI, autor de este epilio de 392 versos, fue un varón urbano, perteneciente a familia acaudalada, con formación literaria y lingüística profundamente helénica y ajeno al ámbito litúrgico o monacal.

Se trata de un poema narrativo de relativa brevedad, escrito en hexámetros dactílicos, con tema mitológico, escenas de tono erótico, descripciones a la manera de un cuadro pictórico, alusiones eruditas y estilo elevado. Su análisis demuestra que la literatura griega es una literatura consciente de sí misma. Sus componentes básicos (retórico, temático, semiótico) actualizan la esencia distintiva del helenismo con abstracción del marco socio-político que la produce.

Palabras clave: epilio | literatura griega | periodo bizantino | helenismo

The rape of Helen by Colluthus

Abstract

Colluthus of Lycopolis, epic poet who lived in the beginning of the sixth century, is the author of this epyllion of 392 verses. He was an urban male, belonged to a wealthy family and received a deeply literary and linguistic Hellenic education, certainly detached from liturgical or monastic circles.

The *Rape of Helen* is a brief narrative poem in dactylic hexameter usually dealing with mythological and erotic themes. It is characterized by lively description, scholarly allusions, and an elevated tone similar to the elegy. The analysis shows that Greek literature is a self-conscious literature. Its basic components (rhetoric, thematic, semiotic) actualize the distinct essence of Hellenism without taking into consideration the socio-political frame in which is produced.

Keywords: epyllion | Greek literature | Byzantine period | Hellenism

La épica griega a principios del s. VI

En las proximidades de la actual Asiut (en árabe *Assyüt* o *Usiüt*), la 'ciudad del lobo', Licópolis, a orillas del Nilo, en el centro de Egipto y en el extremo norte de la ruta por la que circulaban las caravanas que cruzaban el desierto libio, nacieron Plotino, Nonno, Pamprepio, Trifiodoro y Coluto. No hay duda entonces de que una larga tradición de pensamiento helénico pesaba sobre los intelectuales que vivían en el NE de África en época bizantina.

Si bien las expresiones de la epopeya mitológica que florecen con tardío esplendor en el s. V son consideradas de escaso valor o de trivialidad inconsecuente —como la *Ἰλιάς λειπογράμματος* (*Ilíada desprovista de una letra*) de Néstor de Laranda en Licia—, es obvio que existió un estudio y conocimiento profundo del paradigma homérico.¹ Trifiodoro también realizó el trabajo lúdico de escribir una *Odisea con abandono de una letra*. Tanto este autor como Coluto manifiestan la fuerza de Nonno, en sendas breves epopeyas, el primero en la *Toma de Troya* (Ἰλίου ἄλωσις) y el segundo en el *Rapto de Helena* (Ἀρπαγή Ἑλένης).

Una innovación importante de la crítica especializada ilumina en la actualidad los estudios sobre la literatura griega que se produjo en tiempos del Imperio Romano,² conceptualización que puede aplicarse perfectamente a la del período bizantino. Esta literatura es 'helenística' en el sentido de que corresponde a una identidad que se construye sobre los pilares del clasicismo griego con prescindencia de su ubicación geopolítica

y su situación epocal. En términos geopolíticos, la Hélade había dejado de existir en la época de Augusto, cuando pasó a formar parte de la provincia de Acaya. Pero la identidad que abarca el concepto ἑλληνισμός no pereció ni se diluyó bajo la conquista romana. Por el contrario, siguió incorporando valores intelectuales y morales sustanciales para la construcción de una identidad cultural: σωφροσύνη, ἐπιείκεια, φιλανθρωπία. No es inadecuado entonces designar como 'literatura griega' a la producción escrita en esa lengua durante los imperios romano y bizantino, en razón de que respondió al imaginario de un sector social que no se sintió contaminado –al menos en su expresión textual– por los avatares políticos.

El autor de *El rapto de Helena*

Tenemos sólo algunas fuentes que pocos datos aportan sobre Coluto o *Colluthus*: 1) La Suda: Κόλουθος, de Licópolis en Tebas, poeta épico que vivió (γεγονώς) en los tiempos del emperador Anastasio. Escribió *Καλυδωνιακά* en seis libros y *Ἐγκώμια* en verso épico y *Περσικά* (obras que no han llegado hasta nuestros días). 2) Una *Vita* en el cod. *Ambrosianus* 661 (Q.5 sup.), que afirma que vivió en el tiempo de Anastasio, llamado el Braquino, quien sucedió a Zenón como emperador de Constantinopla. Agrega que además de *Καλυδωνιακά*, *Ἐγκώμια* y *Περσικά*, escribió *El rapto de Helena*, poema familiar y bien conocido en Apulia (al SE de Italia, sobre el mar Adriático), donde también fue descubierta la poesía de Quinto Homérico (quien escribió en el s. IV d.C. un poema épico en 14 libros). 3) La *hypóthesis* conservada en el ms.

Parisinus 2764 y en otros, dependientes del léxico Suda. En todas estas referencias se encuentra el nombre escrito con una sola λ, no obstante se prefiere la transcripción de λ geminada porque es la forma en que aparece en gran cantidad de papiros.³

Para subsanar la carencia de noticias sobre la formación cultural del autor en particular, es razonable adjudicarle los que corresponden a la *paideia* de la época. El ideal de buena educación, así como las materias y los métodos no habían variado demasiado desde los siglos precedentes. A los seis años se enseñaba al niño la gramática en la que se incluía el conocimiento y comentario de los clásicos, en especial Homero, cuyas obras se aprendían de memoria. A los catorce, el joven debía estudiar retórica, filosofía y las cuatro artes (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía).

Con prescindencia de consideraciones sobre la educación formal, es indispensable tener en consideración que el ideal de *paideia* estaba en íntima relación con la jerarquía social de la familia del educando. No habían variado mucho las preceptivas del único manual en lengua griega dedicado por completo a la educación: *Sobre la educación de los niños*, adjudicado a Plutarco. El texto comienza con la rehabilitación del antiguo concepto de εὐγένεια, referido a la posición social. Existen tres facetas que deben estar equilibradas: la naturaleza (φύσις), el conocimiento (λόγος o μάθησις) y la práctica (ἔθος o ἄσκησις). Si uno de estos aspectos resultara deficiente, el ser humano no podría aspirar a la perfección. La "buena cuna" (εὐγένεια) "es algo bello, pero lo noble corresponde a los antepasados" (καλὸν μὲν, ἀλλὰ προγόνων ἀγαθόν.

5d). El ideal de varón es el resultado de la adecuada conjunción de una *physis* sobresaliente con una *paideia* de excelencia.

El varón urbano adquiría no sólo educación, sino una educación exquisita. No existe un punto de contacto entre los "educados" (*πεπαιδευμένοι*) y los "rústicos" (*ἄγροικοι*). Durante los ss. IV y V los campesinos no habían podido progresar hacia una clase pequeño-burguesa, porque los elevados impuestos habían tenido como consecuencia el abandono de la tierra, que quedó en manos de grandes terratenientes (entre ellos la Corona y la Iglesia). En la época del emperador Anastasio y su sucesor Justino, el centro de gravedad de los acontecimientos estaba en Oriente,⁴ pero igualmente existió una gran prosperidad comercial durante los ss. V y VI, que hizo posible el crecimiento de muchas antiguas ciudades, entre ellas, Licópolis.

A esta dicotomía aguda entre lo culto y lo vulgar hay que agregar otro dualismo profundo: aquél que escindía la formación secular de la religiosa. Esta última, que consistía en el estudio de la Biblia, estaba a cargo de eclesiásticos y se impartía de forma absolutamente paralela o separada de lo profano.

A principios del s. VI, aunque el latín —en el territorio que había correspondido al Imperio Romano de Occidente— seguía siendo la lengua de la corte, de la administración y del derecho, se había perdido totalmente para cualquier otra actividad cultural. El griego literario lo había desplazado, especialmente en Egipto. La hipótesis —recurrente en todos los manuales— de que la literatura griega 'profana' carecía de originalidad e interés debe, por lo menos, revisarse. Es factible que esta tesis haya cobrado vigor en razón de que hay un auge claro y manifiesto de la poesía

y prosa religiosa. Los himnos, como por ejemplo los de la emperatriz Eudocia o el poeta Romano, son la principal evidencia de que la poesía religiosa constituía un elemento fundamental en la liturgia. Respecto de la prosa, la hagiografía tenía gran preponderancia en la actividad literaria monacal. Las pequeñas narraciones de vidas de santos y mártires, como las que hacia finales del s. VI recogió Juan Mosco (*Pratum spirituale*) o la novela, cultivada en la época de Justiniano, fueron géneros que trascendieron a la posteridad y probablemente los más leídos durante la época. Pero esto no fue óbice para el manifiesto desarrollo de una literatura elevada. Esta producción, como es obvio, no sentía la necesidad de ser original. La originalidad, la novedad en los temas, no son ingredientes de estimación. Todavía el Padre de la Iglesia Juan Damasceno aseguraba, en el s. VII, que en todo su libro no se encontraba un pensamiento propio.⁵

En conclusión, podemos afirmar –no obstante la falta de noticias– que el autor del epilio de 392 versos cuya estructura vamos a analizar fue un varón urbano, perteneciente a familia acaudalada, con formación literaria y lingüística profundamente helénica y ajeno al ámbito litúrgico o monacal.

La estructura de *El rapto de Helena*

Se trata de un poema narrativo de relativa brevedad, escrito en hexámetros dactílicos, y tiene las características formales de todo epilio:⁶ tema mitológico con alguna escena de tono erótico, descripciones a la manera de un cuadro pictórico, alusiones eruditas y estilo elevado.

Proemio (vv. 1-16): Comienza con una invocación del poeta a las ninfas troyanas (Νύμφαι Τρωιάδες), hijas del río Janto, a quienes solicita que le

cuenten los planes del pastor juez (θεμιστοπόλοιο μηλοβοτήρος) y dónde oyeron el nombre de la ninfa argiva (σύννομα νύμφης Ἀργείης). Un primer rasgo de la épica bizantina son los epítetos compuestos que reemplazan al nombre –como θεμιστοπόλος μηλοβοτήρ en este caso para Paris–, que no constituyen propiamente neologismos pues los encontramos en la *Dionisiaca* de Nonno.⁷

Un proemio de características similares aparece en los κοντάκια que en el s. VI crea o reproduce el poeta Romano Melodos. El proemio o κουκούλιον era la primera estrofa de una serie de entre 18 y 30 que se acompañaba con música litúrgica en el temprano ritual del cristianismo bizantino. No significa que haya existido un contacto fehaciente entre producción religiosa y profana; sin embargo, no es ocioso señalar la coincidencia.

El banquete de bodas de Tetis y Peleo (vv. 17-76): Sigue al proemio una plástica descripción de los dioses que asisten a la boda de la diosa, y el mortal. Ganimedes escancia vino por orden de Zeus. El dios supremo llega del Olimpo y Posidón del mar. Apolo λιγύθωνον, con sus rizos de oro agitados por el céfiro, arriba conduciendo el coro de las musas del Helicón, abundante en abejas (Μελισσήεντος Ἑλικῶνος). Lo acompaña Hera, la hermana⁸ de Zeus.

Afrodita baja de los bosques del centauro.⁹ Estaban allí Peithó, que había elaborado la corona nupcial, Atenea, que se había quitado primero su yelmo y Artemisa, pese a que es una diosa campestre. Ares, sin coraza ni aguda espada, danzaba, por su parte, sonriente.

La escena tiene las cualidades de una obra pictórica. Los hexámetros actúan como pinceladas que dan color a un cuadro con ritmos y cadencias, pero paradójicamente estático. El poeta no se detiene en la descripción de los contrayentes ni hace alusión alguna a las razones de tan inusitada unión, tal como las da, por ejemplo, Apolonio de Rodas en sus *Argonaútics*.¹⁰

Si comparamos este epilío con el carmen "Las bodas de Tetis y Peleo" de Catulo,¹¹ nuestro poeta coincide con el latino en que no se preocupa por aclarar causas y resultados de los acontecimientos, sino que "como situado frente a un vasto presente espacial y temporal, va eligiendo desde la perspectiva que requiere para sus fines, el pormenor sensual, intelectual o emotivo que se le aparece como necesario" (Bonifaz Nuño 1992: LXIX). En verdad, éste es el único parangón que se puede realizar entre el epilío de Coluto y el de Catulo. La descripción de la boda en el segundo no cuenta con el catálogo minucioso de los dioses que asisten a los esponsales. Catulo no se detiene en los huéspedes y los dones que traen sino, curiosamente, en los lugares que han abandonado para llegar: las ciudades desiertas, los campos descuidados, el arado ocioso y los trabajos sin terminar.¹²

Por su parte, el texto de Coluto no ofrece ninguna *écfrasis* (usual en la épica helenística) en su pintura de los dioses que asisten al banquete, ninguna descripción minuciosa de algún objeto o regalo de bodas. Se dice por ejemplo que Πειθώ (la Persuasión) había elaborado la corona nupcial, pero no se la describe.

A partir del v. 18, Coluto posa la mirada poética sobre la feroz Éride. Nadie la había invitado, vagaba sola como una novilla picada por un

tábano. Presa de la envidia, golpeaba el suelo y habría deseado abrir el cerrojo de las tenebrosas cavernas para hacer subir a los Titanes desde los abismos subterráneos. La Discordia hubiera querido blandir un huracán de fuego o hacer sonar el sordo fragor de los escudos. En su furor se acordó de las manzanas de oro de las Hespérides, tomó una y la arrojó en medio del festín. Hera se levantó admirada y quiso apoderarse de la manzana, pero se la disputaron Atenea y Afrodita. Zeus, entonces, se vio obligado a enviar a Hermes en busca de Paris, hijo de Príamo, para que juzgara la belleza de las diosas: el "ángulo de sus párpados" (βλεφάρων ξυνοχήν) y el "óvalo de sus rostros" (κύκλα προσώπων). La que fuera poseedora de mejor presencia, obtendría el premio y el "ornamento de los Amores" (κόσμος Ερώτων).

Preparativos de las diosas y juicio de Paris (vv. 77-189): Mientras Hermes –en obediencia al mandato paterno– va en busca de Paris, cada una de las diosas se apresta a lucir una belleza deseable, perfecta.

Cipris retiró su velo, sacó de sus cabellos el alfiler y "coronó con oro sus trenzas, con oro su cabellera" (χρυσῶ πλοκάμους, χρυσῶ δ' ἐστέψατο χαίτην). Aunque tiene miedo de perder la contienda, piensa que su poder está en el famoso ceñidor (κεστός). Los Amores (Ἔρωτες), atentos a la amable orden de Κύπρις ῥοδοδάκτυλος, se apresuran tras su marcha.

La presencia de Paris en el texto se manifiesta en un relato que pareciera evocar un cuadro renacentista. Rememora en el lector moderno un óleo de Perugino, *Apollo e Marsia* por ejemplo, pintado diez siglos más tarde, o prefigura las pinturas pastoriles del s. XVIII (*et in Arcadia ego*). Es

el cuadro típico de la vida pastoril idealizada que proviene de las *Églogas* de Virgilio.

Paris está apacentando los rebaños de su padre, a ambos lados del curso de un torrente. Una piel de cabra montaraz cuelga flotante por detrás y llega hasta sus muslos. Lleva un cayado pastoril. De vez en cuando toma la siringa (σύριγγος) y arranca melodiosos sonos de las cañas silvestres. En ocasiones entona un bello canto (μολπή) en honor de Pan y Hermaón.¹³ No aúllan los perros ni gimen los toros, sólo se escucha a Eco que responde desde los montes Ideos. Los toros, una vez saciados, se acuestan en la verde hierba sobre su pesado flanco y se adormecen.

Mientras Paris canta, ve que llega Hermes y se levanta de un salto con temor. Hermes le ordena que deje la colodra¹⁴ y los hermosos rebaños y vaya a sentenciar como juez de las diosas del cielo. Debe decidir cuál tiene el rostro más bello y es la "más radiante" (φαιδρότερη) para darle la manzana (μήλον).

Hay un salto inexplicable de escenario y Paris aparece –sin solución de continuidad textual– frente a las diosas. Comienza a observar la belleza de cada una: el brillo de los claros ojos (γλυκῶν βλεφάρων σέλας), los cuellos adornados con oro, el atuendo, la forma de los talones y la planta del pie.¹⁵

Atenea lo toma de las manos y le recuerda que ella es la protectora del valor. Puesto que Paris es rey debe proteger la ciudad troyana; le asegura que nunca Enío,¹⁶ "la de dura cólera" (βαρύμηις), caerá sobre él. Atenea promete enseñarle las guerras y el valor. Hera, la de blancos brazos,

afirma que si la elige lo hará señor de toda Asia. Debe despreciar los trabajos de los combates, mejor es dar órdenes a ciudadanos pacíficos.

Por su parte Cipris, antes de decir palabra alguna, levantó su túnica de profundos pliegues y dejó al aire su desnudo seno (κόλπος); y "no se avergonzó" (οὐκ ἠδέσσατο). Es más, desnudó su "pecho entero" (στήθος ἅπαν) y no se preocupó. Le pide que desdeñe las guerras y el cetro y la tierra asiática. En vez de valor, ella le va a dar una deseable esposa. En lugar de a un reino, subirá al lecho de Helena lacedemonia.

Aún no había acabado el discurso cuando Paris le da el brillante fruto a Afrogenia (Αφρογενεία), "vivero de la guerra, de la guerra vástago maldito" (φυταλιὴν πολέμοιο, κακὴν πολέμοιο γενέθλην). Y ella, con la manzana en la mano, se burla e insulta a las otras dos. Les dice que "ha amado la belleza y la belleza la sigue" (ἀγλαίην ἐφίλησα, καὶ ἀγλαίη¹⁷ με διώκει). A Hera, madre de Ares, que acrecienta con dolores de parto el coro de las Gracias, hoy ninguna la ha defendido. Tampoco la ha socorrido Ares ni las llamas de Hefesto. Afrodita enfrenta también a Atrítone (Ἄτρυτώνη = Atenéa), a quien no ha engendrado boda ni parido madre, sino que un férreo tajo la ha hecho brotar de la cabeza paterna. Con el cuerpo cubierto por túnica de bronce, rehuye el amor e ignora la armonía. Al final —exclama— tales Ateneas no resultan "ni hombres ni mujeres" (οὐτ' ἄρσενες οὔτε γυναικες).

Viaje de Paris a Esparta (vv. 190-246): Lleno de deseo amoroso por una mujer que aún no conocía, Paris reunió hombres para que le construyeran barcos. Apenas cambió los montes ideos por el mar, se manifestaron ciertos presagios: el mar saltó hacia arriba y ciñó el cielo con

una cadena de sombrías espirales. En este punto, el poeta dedica ocho versos a Filis: en su viaje Paris contempla la tumba de Filis, la esposa fiel, y el camino de nueve giros que ella recorrió esperando el regreso de Demofonte desde las tierras de Atenas.¹⁸ Cuando Paris llega a Esparta, una enumeración paisajística describe las mansiones, los templos, la estatua áurea de la Atenea indígena (ἐνδοπίης Ἀθήνης) y el tesoro de Apolo Carneio. Cuando arriba al palacio del Atrida, Helena descubre los cerrojos de las habitaciones y sale al patio. Lo invita a sentarse en un asiento de plata y queda fascinada por la belleza del rostro del viajero de hermosos ojos.

Le pregunta "Extranjero, ¿de dónde vienes? Dinos tu amable estirpe" (ξείνε, πόθεν τελέθεις; ἔρατὸν γένος εἶπε καὶ ἡμῖν). Paris le responde que proviene de Illión y es hijo de Príamo, de la estirpe de Dárdano. Inmediatamente le propone que se unan en matrimonio, porque Afrodita lo ha ordenado cuando le concedió el premio a su hermosura.

Helena responde que quisiera ver la ciudad de Troya, construida en sus cimientos por Poseidón y Apolo. Y esa misma noche "la joven de hermosos tobillos" (καλλίσφυρος νύμφη) deja las habitaciones del hospitalario Menelao hacia las naves que surcan el mar.

Llanto de Hermíone (vv. 326-386): Hermíone, lanzando a los vientos su velo, pregunta a las criadas "Niñas ¿a dónde ha ido mi madre?" (παῖδες, πῆ με λιποῦσα πολύστονον ὄχετο μήτηρ). Las criadas tratan de contener a Hermíone que prorrumpe en un llanto desesperado "Madre mía ¿en qué lugar estás? ¿En qué montes te hallas?" (μήτηρ ἐμή, τίνα

χώρον ἔχεις; τίνα δ' οὖρα ναίεις;). Se pregunta si la han matado las fieras o si se ha ahogado en el Eurotas.

Hermíone se duerme llorando porque el Sueño es compañero de la Muerte; y en sueños cree ver a su madre que le dice "Afligida hija, no me censures, que he sufrido cosas terribles" (τέκνον ἀκηχεμένη, μὴ μέμφεο δεινὰ παθούσῃ), porque un hombre mendaz la ha raptado después de la unión armoniosa de Afrodita, la de hermosos cabellos. La princesa espartana se despierta de un salto y dice a los pájaros que vayan a Creta y comuniquen a Menelao que un hombre sin ley ha llegado a Esparta y ha destruido toda la belleza del palacio.

Llegada de los amantes a Troya (vv. 387-392): El breve epílogo de cinco versos narra la llegada de los amantes a los puertos de Darbania. Casandra, al ver desde la Acrópolis a la recién llegada, se arranca los cabellos y desgarrá su velo. Pero Troya, abriendo los cerrojos de las "puertas del elevado palacio" (ὑψηλόμων πυλέων), acoge de regreso al ciudadano que será origen de su ruína.

Conclusiones

Los presupuestos literarios para escribir épica, en tiempos de Coluto, eran aquéllos que se proyectaban desde el primer período helenístico: lenguaje homérico, pero con prescindencia de las fórmulas propias de la tradición oral, escenas coloristas del mundo mítico y moralizadoras reflexiones finales.

La repetición formular no es necesaria porque no se trata de un poema para memorizar. Coluto utiliza las comparaciones inspiradas en símiles

homéricos, aunque se puede prescindir de ellos porque la escena u objeto comparado se encuentra, en general, preciosamente descrito.

Hay añadidos en estrecha conexión interna y externa con el tema principal, pero ninguno constituye propiamente una *écfrasis*, que en el periodo alejandrino consistía especialmente en descripción de un objeto artístico.

Las escenas se presentan sin articulación de una con otra, a manera de una sucesión paratáctica donde la acción, si la hay, se desarrolla muy rápidamente (por ejemplo, Paris llega y juzga de inmediato a las diosas o, más adelante, seduce a Helena en breves minutos).

Las escenas están dibujadas con rasgos más pictóricos que descriptivos. En el episodio más dinámico —el llanto de Hermione— se describen las búsquedas que hizo la muchacha por bosques y selvas en un discurso referido, en un diálogo —o mejor dicho en un monólogo— con las esclavas.

Aparece la escena típica de la poesía arcádica. En el cuadro de Paris que apacienta su ganado en el momento en que es visitado por Hermes no falta ningún elemento de la vida pastoril idealizada: los animales que pastan junto al torrente, el noble pastor que entona la siringa, el calmo silencio y la quietud del paisaje.

Los epítetos de las diosas son propios del período helenístico: Ἀφρογενεΐα como nombre de Afrodita aparece en Bión de Borístenes (9.1) filósofo del II a.C., en Mosco de Siracusa (2.71), quien escribe en el 150 a.C., en Nonno 6.353 y en Proclo 4.1.

Hay acentuación del elemento erótico, sin llegar a una exacerbación de la sensualidad. Por el contrario, las escenas de esta índole —como la de

Afrodita descubriendo desvergonzadamente su pecho— despiertan más bien en el lector moderno una sonrisa, debido a la simpática inocencia de la escena.

El texto da relevancia a divinidades menores (Peithó, Hermaón y Etío), en desmedro de una descripción minuciosa de los dioses del panteón olímpico.

Termina abruptamente con un final abierto: Casandra se mesa los cabellos en señal de que algo malo va a suceder puesto que Troya abre las puertas a los nuevos esposos. "(Troya) acogió al que volvía, al ciudadano origen de su ruina" (δέξατο νοστήσαντα τὸν ἀρχέκακον πολίτην).

La literatura griega es eterna. Es una literatura consciente de sí misma. Sus componentes básicos (retórico, temático, semiótico) actualizan la esencia distintiva del helenismo con abstracción del marco socio-político que la produce. Nos referimos, claro está, a 'literatura griega' y no a 'tradición clásica'. La primera mantiene una identidad cultural helénica a través de los siglos, la segunda busca su propia identidad circunstancial a partir de un universal trascendente. Ejemplos de esta naturaleza —como el texto de Coluto—, escritos diez siglos después de la producción de la primera épica con finalidad absolutamente diferente, ubican la creación poética en el enclave de una autorrepresentación que desvincula el saber mítico de lo sagrado y estatuye más que nunca lo literario. *El rapto de Helena* es la construcción semántica de un mundo que impone que se sustituya la debatida cuestión de lo referencial por una red de relaciones de la obra con sus antecedentes estrictamente literarios, más allá de

cualquier análisis –lícito– sobre el contexto o el conjunto de condiciones lingüísticas de su época.

Notas

¹ Floyd (2002: 397) demuestra la recurrencia de la expresión ἀκίχητος en Nonno que aparece en *Il.* 17.75.

² Cfr. "Introduction" de Withmarsh 2001: 1-38.

³ Cfr. Livrea 1968: XI, n. 1.

⁴ La obra más grandiosa de esta época fue la construcción de la muralla anastasiana que atravesaba Tracia para proteger Constantinopla de los ataques de los bárbaros. El problema principal para la capital del Imperio eran los vándalos, los godos, los ámalos y las negociaciones con la sede papal romana.

⁵ Cfr. *Dialectica*. prol. 5.

⁶ Posiblemente el epilio más célebre es *Europa* de Mosco (s. II d.C.)

⁷ Nonno usa estos mismos adjetivos. Llama a Harmonía "nodriza de los hombres administradores de justicia" (θεμιστοπόλων τροφὸς ἀνδρῶν) (41.334) y habla de la tierra de los Tirsénios, "de los campesinos pastores de ovejas" (ἀγρονόμων μηλοβοτήρων) (45.160).

⁸ Coluto utiliza el término κασιγνήτη para señalar el parentesco de Hera con su esposo. No es un vocablo homérico sino propio de la épica helenística. Apolonio de Rodas lo utiliza más de una veintena de veces en *Argonauticas*.

⁹ Se refiere sin duda a Quirón, quien vivía en el monte Pelión en Tesalia, en una caverna.

¹⁰ En *Argonauticas* 4. 783-809, Hera explica claramente a la ninfa Tetis en discurso directo las razones de su himeneo. Le agradece que haya rechazado los requerimientos amorosos de Zeus, tan proclive siempre a dormir con diosas o mujeres mortales. El dios prometió con juramento monstruoso que nunca podría unirse Tetis a un inmortal. Aunque continuó deseándola, se enteró por boca de Themis de que si a ella se uniese, engendraría a un hijo más excelente que su padre. Por eso Hera la entregó "al mejor de los hombres que pisan la tierra", invitó al festín a todos los dioses y elevó en sus propias manos la antorcha nupcial.

¹¹ Hay acuerdo entre los críticos en que el ejemplo más representativo de *epyllion* en latín es este poema de Catulo, de 408 hexámetros.

¹² Cfr. vv. 34-49 del *Carmen* LXIV (Bonifaz Nuño 1992: 50).

¹³ Ἐρμάων, en verdad la forma dórica de Ἐρμῆς, se identifica aquí con una divinidad distinta y separada. Cfr. Frag. 137 de Hesíodo: τὸν Ἐρμάων ἀκάκητα γείνατο καὶ Ἐρονίη κούρη Βήλοιο ἀνακτος. *P. Oxy.* 1358 fr. 1. i, ed. Grenfell Hunt; P. Reinach 77, ed.

¹⁴ Utiliza el término γὰῦλος, vasija de madera que usan los pastores para ordeñar.

¹⁵ En verdad debe traducirse "la parte de atrás del talón" (πτέρνης μετόπισθε) y "las huellas de las plantas de los pies" (ἴχνια ταρσῶν).

¹⁶ 'Εννώ, frecuentemente identificada con la diosa romana Belona, aparece en el v. 45 de *Siete contra Tebas*: Ἄρη τ', Ἐνώ, καὶ φιλαίματον Φόβον, como diosa de la guerra junto a Ares y el Terror.

¹⁷ El término ἀγλαΐη más que belleza, significa hermosura, regocijo, fantasía.

¹⁸ El mito que cuenta Apolodoro *Ep.* 6.16; *Ov. Heroidas 2 Remedia Amoris* 591ss. e Higino *Fáb.* 59 dice que Demofonte, hijo de Teseo fue arrojado a la costa de Tracia. Allí lo acogió el rey del país, que tenía una hija, Filis, que se enamoró de él. Demofonte le dijo que tenía que volver a Atenas para arreglar sus asuntos antes de volver con ella definitivamente. La muchacha le dio entonces una arquita que no debía abrir hasta que hubiese perdido la posibilidad de volver a su lado. Nueve veces bajó Filis de la ciudad al puerto, lo que se conoce como "las nueve rutas", y luego se ahorcó. Demofonte se había casado en Creta y abrió la arquita el mismo día del suicidio de Filis. Salíó un espectro que encabritó su caballo, el amante traidor cayó hacia atrás y se desnucó.

Bibliografía

Ediciones

- BONIFAZ NUÑO, Rubén (1992). *Cayo Valerio Catulo. Carmina*. Universidad Autónoma de México.
- GOULD, G. P. (1987). *Oppian, Coluthus, Tryphiodorus*. Loeb Classical Library.
- ROUSE, W. H. D. (1940). *Nonnos. Dionysiaca*. Harvard University Press.

Bibliografía citada

- FLOYD, E. D. (2002). "Homeric and other Ancient Patterns in Nonnos, Paraphrase of John" en ΠΡΑΚΤΙΚΑ. ΙΑ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: 396-409.
- KOTSELENI, S. (1991). *Colluthus' The Rape of Helen. A Stylistic Commentary. Diss.* King's College.
- LIVREA, E. (1968). *Il Ratto di Elena*. Bolonia.
- MATTHEWS, V. (1996). "Aphrodite's Hair. Colluthus and Hairstyles in the Epic Tradition" en *Eranos* 94: 37-39.
- MONTES CALA, J. (1987-1988). "Notas críticas a Coluto" en *Habis* 18-19: 109-120.
- WHITMARSH, T. (2001). *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of imitation*. Oxford University Press.

Recibido: 12 de diciembre de 2002 Evaluado: 23 de diciembre de 2002
--