

Ἀμφιλαφῆς πίειρα νῆσος (A.R. Arg. IV 982-1222)

María Teresa Clavo

Un episodio del retorno de los argonautas, en el libro IV de Apolonio, inserta bruscamente un escenario homérico. Desde la isla de Eea, donde han sido purificados por Circe, son conducidos bajo la protección de Hera hasta Corcira –Esqueria en *Odisea*–, en una veloz travesía que ve sucederse sin riesgos los otrora peligrosos escollos de la ruta de Odiseo.

La idea de hacer coincidir a los argonautas con los feacios homéricos aparece sólo claramente en los poetas helenísticos. Calímaco parece haber dedicado especial atención a la escala feacia, en términos similares –pero no idénticos– a los de Apolonio¹, y Filitas menciona unas bodas de Medea y Jasón en el palacio de Alcinoos². Testimonios anteriores asocian asimismo a Medea, Jasón y sus hijos con Corcira³.

De la *Odisea* conserva Apolonio fielmente los ejes definitorios del mundo feacio: su función como lugar de tránsito, en que se suspende el curso del destino y se produce una renovación⁴; su posición, independiente de los demás mundos, pero en conexión con ellos por medio de sus entradas –a las que se llega de la mano de un dios– y de sus naves rápidas como el pensamiento⁵; su cualidad de tierra cultivada y, simultáneamente, capaz de dar frutos siempre por sí misma; donde la actividad laboral no conlleva trabajo o esfuerzo, donde la morada del rey tiene cómodamente por guardianes unos perros de oro y plata⁶; la caracterización, en fin, de los feacios mismos y sus reyes, dados a los festejos y espectácu-

1. *Aetia*, fr. 7-21 Pfeiffer y com.

2. Fr. 15 Powell. La fuente parece Timeo 566F 87-8 Jacoby. Cf. Apolodoro de Atenas 244 F 180 Jacoby.

3. En las *Naupactica*, fr. 1 Bernabé, se refugian en Corcira tras dejar Yolcos y su hijo Mérmero es muerto por una leona en Tesprotia. Allí sitúa la *Odisea* su reino, Efira, donde su hijo Ilo Mermérica proporciona a Odiseo *phármaka* mortales (*Od.* I 259; II 328). Efira es también el nombre antiguo de Corinto, de que es reina Medea (Eumelo *Corintiaca*, fr. 5 Bernabé). Corinto, Tesprotia y Corcira constituyen, pues, el escenario de la “otra” Medea.

4. *Od.* V 288-9; 345; 359; 378; 383-6; VI 191-3; lugar de tránsito: VII 191-98; VIII 31-33; XI 356-9.

5. Ino, V 333; la nave, VII 36; cf. VII 32-33.

6. VII 84-135; 192; 325.

los, y buscando incorporar al huesped a ese estado gozoso y placentero, sin tensiones ni fisuras, en que ellos viven⁷.

Pero además de prolongar la representación homérica, el autor pone al descubierto ciertos aspectos del mito feacio que están implícitos o quedan velados en la *Odisea*. En este sentido, no es imposible que Apolonio haya tratado como una elisión homérica lo que para nosotros constituye su novedad extrema: la presencia de Deméter y Dioniso en la isla.

Bien es verdad que esta perspectiva religiosa no es única, pues Aristóteles y Calímaco sitúan a Deméter en sus orígenes⁸, mientras que Dioniso, aunque no es mencionado explícitamente, se encuentra en *Odisea* tras la figura de la diosa que permite con su velo la llegada del héroe a Esqueria: "La hija de Cadmo", dice el poeta, "Ino de hermosos tobillos, que antes era mortal con voz articulada y ahora, entre las olas del mar, comparte el honor de los dioses". Esa transición a la inmortalidad, como los griegos bien sabían, fue la compensación que Dioniso ofreció a su tía-nodriz⁹. Por otra parte, ambos dioses se encuentran en el trasfondo religioso de la tradición paródica –"yámbica" si se quiere– sobre el retorno de Odiseo, tradición que puede fragmentariamente seguirse a través de los versos de Hiponacte¹⁰, algunos dramas satíricos¹¹ y, sobre todo, en las imágenes de los vasos encontrados en el Cabirio de Tebas¹², y en la representación de una escena perteneciente a un fláice siciliano¹³. Tampoco faltan indicios de una tradición satírica sobre Medea y Jasón en la documentación literaria e iconográfica¹⁴.

7. Sobre el mundo de los Feacios en el conjunto de la *Odisea*, cf. CH. SEGAL, "The Phaeacians and the symbolism of Odysseus' Return", *Arion* 1, 4 (1963); "Transition and Ritual in Odysseus' Return", *La Parola del Passato* 116 (1967), p. 321-42. P. VIDAL-NAQUET, "Valeurs de la terre et du sacrifice dans l'*Odysée*", en *Le Chasseur Noir*, París 1981, p. 39 ss.
8. Aristóteles, *Constitución de Corcira*, fr. 512 Rose. En el caso de Calímaco, puede deducirse a partir de la mención de Drepane en el fr. 14 y de Deméter en el fr. 21,10.
9. Pi. O. II, 22 ss; P. XI, 3; E. *Med.* 1282 y esc. 1284; etc. El mar es también dionisiaco en esta escena (V 349; 353 etc.). Cf. M. DARAKI, *Dionysos*, París 1985, p. 41 ss.
10. Fr. 74-77 Degani (*Hipponax, Testimonia et Fragmenta*, Leipzig 1983). El nombre de los Feacios puede leerse en el papiro fr. 77. Cf. C. MIRALLES & J. PÓRTULAS, *The Poetry of Hipponax*, Roma 1988, p. 19; 37 ss.
11. Cf. D. F. SUTTON, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim: 1980; F. BROMMER, *Satyrspiele*, 1959. Sin embargo no se encuentran temas del episodio feacio, cuyo dossier dramático se reduce a una tragedia, *Nausica*, de Sófocles y sendas comedias de Eúbulo y Fililio; un *Odiseo Naufrago* se atribuye a Epicarmo y otro a Enonas. Es también notable la penuria de imágenes en el arte antiguo: cf. O. TOUCHÉFEU-MEYNIER, *Thèmes Odysseens dans l'art antique*, 1988, n.º 363-7, una vez más sobre el encuentro de Odiseo y Nausica, y n.º 368 sobre una discutible presentación del héroe en el palacio de Alcínoo.
12. Cf. WOLTER-BRUNS, *Das Kabirenheilutung bei Theben*, Berlín 1940, I, p.81 ss, Tav. V-LXI.
13. Cf. A. D. TRENDALL, *Phylax Vases*, 1967, n.º 85; O. TOUCHÉFEU-MEYNIER, o.c., n.º 369.
14. F. BROMMER, *Denkmälerlisten zur Griechische Heldensage*, III, 1976, s.v.; *Satyrspiele*, n.º 105, abb. 38-39. T. B. L. WEBSTER, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, London 1967, n.º 20. Esquilo dedica cuatro obras a las aventuras de Jasón (*Argo*, *Lemnia*, *Hipsípila* y *Cabiro*), la última un drama satírico, a juzgar por la ebriedad de sus protagonistas (fr. 95-7 Radt). La hipótesis de la *Medea* de Eurípides menciona una Nodrizas de Dioniso, en la que Medea cocía a las nodrizas para rejuvenecerlas (Fr. 246 Radt). Cf. Hg. *Fab.* 182,2. Webster ha relacionado este argumento con la escena de un vaso en que Medea conduce a un viejo sátiro hacia el caldero, lo que permitiría, según él, identificar en esta obra un drama satírico. La interpretación sistemática de toda imagen satírica como perteneciente a una escena dramática ha sido contestado por F. LISSARRAGUE, quien observa que en la pintura de vasos los sátiros pueden protagonizar cualquier aspecto de la vida mítica o cotidiana, con independencia de las representaciones en el teatro ("Pour quoi les Satyrs sont-ils bon à penser?"), en *Anthropologie et Théâtre antique*, (Act. Coll.) Montpellier 1987.

Apolonio no es, pues, totalmente innovador; pero su texto, privilegiadamente completo, nos permitirá seguir la línea que va de su técnica erudita a los mecanismos elusivos del lenguaje homérico.

La trama de las *Argonáuticas* teje en la escena feacia nuevas incidencias: en principio, los héroes encuentran en la isla, como Odiseo, el lugar providencial de salvación. Allí se libran de la persecución de Eetes, y la precaria situación de Medea se asegura por medio de unas bodas. La operación que produce estas consecuencias viene dirigida por la peculiar “justicia” de los reyes feacios ante el conflicto que se produce cuando, tras los Argonautas, llegan a sus costas los colcos, enviados por Eetes para reclamar a Medea (vv. 1001-7), interrumpiendo con sus amenazas las fiestas con que los Feacios agasajaban a sus huéspedes (vv. 995-1000). Alcínoo se propone resolver la disputa sin violencia (vv. 1008-10), y, llegada la noche, Arete –a quien Medea ha dirigido en primer lugar sus súplicas (vv. 1014-28)– medita con su esposo una salida. La escena discurre en el lecho conyugal, donde ambos, en tácita complicidad, tramán las bodas que servirán de pretexto para no ofender la reclamación de Eetes, pues Alcínoo decide anteponer el derecho de posesión del esposo al del padre. Con este criterio de “recta justicia” (vv. 1004-5) los reyes feacios empujan a los jóvenes a una súbitas bodas, celebradas esa misma noche en una gruta con el concurso de Ninfas y héroes (vv. 1130ss). Divulgado el himeneo, Alcínoo hace saber a los colcos su decisión de no entregar a Medea –ya casada– y ellos, que temen la cólera de su rey, suplican y consiguen quedarse a habitar en la isla (vv. 1201-11).

Hasta aquí la trama. Las incongruencias del relato hacen inverosímil toda interpretación “realista” de los hechos¹⁵. Feacia es invulnerable –como se lee repetidamente en los textos– y está más allá de los conflictos o intereses políticos humanos. Por eso, la actitud conciliadora de los reyes feacios, fijada ya en la *Odisea*, procede de una mentalidad que desconoce la Eris y produce formalmente una justicia que es, de hecho, el medio para incorporar a los huéspedes a ese universo mental, arrastrándolos a su juego. La política del rey antepone el pacto a la guerra, el floreciente esposo al padre cruel, la integración del enemigo a su expulsión. Todo lo cual muestra aspectos de un pensamiento que aplica sistemáticamente el principio de conjunción, de reconciliación, y evita el de separación y discordia.

A este modo de actuar Apolonio añade una cualidad ulterior, pues las situaciones desencadenadas por la acción de la justicia feacia se resuelven en lugares (el an-

15. Esta búsqueda de correspondencia con la realidad es constante en los comentarios, por demás excelentes, de E. LIVREA (La Nuova Italia ed., Florencia 1973) y F. VIAN, Les Belles Lettres, París 1981). Este último advierte las principales incoherencias lógicas del pasaje y afirma: “Il faut néanmoins reconnaître que la narration a de quoi déconcerter a première lecture. Cette gêne tient au parti adopté par le poète tout au long de l’escalé phéacienne. Contrairement à son habitude, il s’intéresse peu au cadre concret de l’action” (p. 52). Desde una perspectiva estilística, A. Hurst observa asimismo que “L’arrivé et le départ présentent une même particularité: un survol de la matière par le poète” (*Apollonios de Rhodes, manière et cohérence*, Ginebra 1967, p. 120). Incluso E. DELAGE admite su incapacidad para reconocer en la topografía de Corcira la mayor parte de las informaciones de Apolonio (*La Géographie dans les Argonautiques d’Apollonios de Rhodes*, París 1930, p. 247-53). A nuestro entender, los obstáculos lógicos nacen de la superposición de una isla mítica sobre una real.

tro, la península) que son “de Macris”. Macris era una hija de Aristeo que había acogido, de manos de Hermes, al recién nacido Dioniso. Expulsada por Hera de Eubea, encontró refugio entre los feacios y residió con el niño en una gruta sagrada (gruta en que después se unen Medea y Jasón), proporcionando a sus habitantes prosperidad indecible (vv. 1131-40).

En aquel tiempo habitaba en la isla –de la que habían nacido los feacios al caer la sangre de Urano sobre ella– Deméter, la cual, movida por su amor a Macris, enseñó a segar a los Titanes (vv. 986-92), siendo ésta la “hoz” que dio nombre a la isla, “Drepane”. Por tanto, además de designar la gruta donde se realizan las bodas y la península en que los colcos esperan su integración, Macris es la causa de que –como explicación del nombre antiguo de la isla– se proponga en lugar de la “siega” cruenta de Cronos la benéfica de Deméter.

Por una parte, pues, el principio de “conjunción” de los reyes feacios se realiza “en Macris” y produce un matrimonio y una integración colectiva. Por otra, a causa de Macris, la tierra interpreta su nombre a partir de una actividad demeteriana que se presenta como alternativa de la acción “disyuntiva” de Cronos –la separación de Cielo y Tierra mediante la castración de Urano. De esta forma Apolonio enlaza, desde el principio, el carácter pacífico, cultivado, de la isla y la actitud de regocijada conciliación de los feacios con esta ninfa, y, mediante ella, con Deméter y Dioniso. Pocos datos más tenemos sobre ella¹⁶, pero es claro que aquí, en Apolonio, es el eje que articula el mito feacio, la crianza de Dioniso y la siega de Deméter, al tiempo que califica a la isla, la gruta y la península; por tanto, a la geografía en que –precisamente a través de ella– se inserta el complejo mítico –religioso. Para decirlo de otra forma, Macris es el paisaje en que intervienen los personajes del mito.

Precisando: esta Ninfa se representa, ante todo, como Nodriz: la de Dioniso, a quien Deméter amó y los feacios hospedaron; pero también, si no la tierra misma¹⁷, sí la cualidad religiosa de esa isla que es, a su vez, nodriz de los feacios, tal como se deduce del discutido pasaje de Apolonio¹⁸ (vv. 988-992):

Δηὼ γὰρ κείνη ἐνὶ δῆ ποτε νάσσατο γαίῃ,
 Τιτῆνας δ' ἔδαε στάχυν ὄμπιον ἀμήσασθαι,
 Μάκριδα φιλαμένη)· Δρεπάνη τόθεν ἐκλήσται
 οὖνομα Φαιήκων ἱερῆ τροφός· ὧς δὲ καὶ αὐτοὶ
 αἵματος Οὐρανίου γένος Φαίηκες ἔασιν.

16. En A. R. IV 540 y esc. Heracles llega para purificarse de la muerte de sus hijos “a la casa de Nausítoos y a Macris”, ambigüedad que el escolio resuelve atribuyendo a la isla el nombre de Macris. cf. esc. a 1131, 1138; Nonno, *Dion.* 191, hace de ella una ninfa “Cronia”. En el esc. a *Il.* II 535, Macris, hija de Aristeo y nodriz de Hera, da nombre a la isla de Eubea. Plut. in Eus. *praep. ev.* III, 1, 3.

17. cf. esc. a IV 540. v. n. 1.

18. Los comentaristas han entendido como excluyentes las versiones que derivan el nombre de Drepane respectivamente de la hoz de Cronos o de la de Deméter. Así Vian, o.c., p. 29, opina que el autor “adopte en fin de compte le premier aition”, sin observar que Macris es el eje de la versión de Apolonio, quien encabala ambas alternativas en una secuencia de tipo anular: a) hoz de Cronos - b) hoz de Deméter - b) que da nombre a la isla-nodriz de los feacios - a) nacidos de la sangre de Urano.

De acuerdo con una técnica mitologizante por demás antigua¹⁹, el poeta no elige entre estas dos etiologías, sino que las superpone, conservando el motivo tradicional de la hoz de Cronos en el origen de los feacios, pero interfiriéndolo con la inédita hoz de los Titanes y Deméter. Y puesto que esta versión no está testimoniada anteriormente²⁰, es mayor el énfasis que imprime a la perspectiva religiosa desde la que nos presenta a los feacios; a nuestro entender, la eleusina. El mito fundacional del culto eleusino sitúa en la relación de la nodriza con Deméter el origen de la agricultura, mientras que la presencia de Dioniso y de los Titanes es habitual a partir del s. IV en Eleusis y otros cultos análogos²¹. Por esta época, también, las versiones llamadas órficas difundían la historia de los Titanes ocupados en la crianza de Dioniso y protagonistas de su despedazamiento²². De forma que el erudito alejandrino propone un complejo “místico” a la moda, que organiza, en torno de la crianza y la agricultura, este círculo divino:

Deméter
Nodriza Titanes
Dioniso

sobre el que más tarde volveremos.

Por otra parte, la relación de Macris con Dioniso nos lleva a la cuestión de las grutas dionisiacas, dado que la tradición conoce diversas crianzas del dios en grutas que son utilizadas como lugares de culto, así como de iniciación o transición de los fieles²³. Vemos, por ejemplo, en el *H.H.* 26 cómo las Ninfas crían a Dioniso “en las profundidades de Nisa... en un antro perfumado” (vv. 3-6); el mismo escenario representan diversas imágenes a partir del s V²⁴, llegando esta tradición mítica e iconográfica a conformar de la llama misma en que ha muerto Sémele y nacido Dioniso un ἄντρον ἥδιον, recubierto de la vegetación característica²⁵. Merece, por eso, observarse que, de entre sus *trophai* en la gruta, los únicos que han quedado singularizados por un nombre son, además de Macris, su padre Aristeo y su hermana Nisa, inequívocamente significante del espacio dionisiaco.

19. Por ej., en la O. I, Píndaro desmiente el tema tradicional del despedazamiento de Pélope proponiendo un alternativo rapto iniciático, que conviene más al contexto atlético del poema. Etc.

20. Aristóteles fr. 469 Rose menciona este aprendizaje de la siega, pero no a Macris.

21. Cf. Pi. *Ist.* VII, 4-5; S. *Ant.*, 1115 ss; E. *Ion*, 1074 ss; Cal. *Him.* VI, 70. H. JEANMAIRE, *Dionysos*, París 1951, p. 372ss; Séchan-LEVEQUE, *Les grandes divinités de la Grèce*, París 1966, p. 294; U. BIANCHI, *The Greek Mysteries*, Leiden 1976, p. 7, pl. 5-8, 17-8. Los Titanes son identificados con los *Megaloi Theoi* en una inscripción (IG 12,8, n.º 74), y en Focio, s.v., con los Cabiros. Cf. D. SABBATUCCI, *Saggio sul misticismo greco*, Roma 1965, p. 210.

22. O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, 1963, fr. 34-6, 209-14. Unas “orgías” en torno a esta “pasión” habrían sido instituidas por Onomácritos, en época pistrátrida (Pausanias VIII, 31,5). Cf. P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, p. 27ss. M. DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, París 1977, p. 163ss.

23. Opp. *Cyn.* IV 237-77; Diod. Sic. III 68 ss; Plutarco, *De las demoras de la justicia divina*, 27, 265 ss. Cf. Cl. BÉRARD, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, (1974) p. 103 ss.

24. Cf. BÉRARD, o.c., p. 106.

25. Filóstrato, *Im.* I 14.

Aristeo recibe al niño en Eubea: de allí procede Macris, que siendo nodriza de Hera dio nombre a esta isla²⁶; Nisa, la otra hija, cuida al dios en una gruta “admirable por su amplitud y su belleza”, dentro de una isla del río Tritón cuya ciudad se llama asimismo Nisa²⁷. No es nuestro objetivo detenernos en este tema, pero parece oportuno observar la similitud indiscutible de la isla y la gruta descritas por Diodoro con Drepane. En ambas, la Nodriza define el lugar y el lugar a la Nodriza, dualidad tierra-ninfa que es bien conocida en otros mitos y que aquí nos interesa porque muestra la correspondencia entre una función mítica y una distribución espacial; o, si se prefiere, porque transforma una geografía física en religiosa, que es justamente como hay que entender la de Corcira; pues, en ella, la cualidad mágica de la gruta se extiende a toda la isla: ella es, en conjunto –y no sólo el antro– un lugar de *passage*²⁸, en el que se opera la transformación y renovación de los que *pasan*.

Por otra parte, en el culto dionisiaco preside la actividad de los fieles un comportamiento festivo peculiar, como el que refiere Plutarco en su descripción del lugar por donde habían ascendido Dioniso y Semele hacia los dioses: ἐν κύκλῳ κατεῖχε βακχεία καὶ γέλως καὶ πᾶσα μοῦσα παιζόντων καὶ τελομένων, actividades que, con excepción de las βακχεία son habituales entre los feacios.

En resumen, a nuestro entender, el poeta propone una perspectiva del país y de sus habitantes en el que aquel actúa a modo de espacio de tránsito y ellos a modo de comunidad que asiste y participa de tales operaciones. Ahora bien, el modelo comunitario no está lejos: sabido es que los séquitos tanto de Deméter como de Dioniso constituyen colectividades uniformes de seres, con gran frecuencia autóctonos; Titanes, Gigantes, Cabiros, Curetes, acompañan a las diosas en sus crianzas; Sátiros y Ménades siguen al dios en sus viajes.

También la caracterización que Apolonio traza de los feacios es la de una colectividad uniforme, cuyas actividades se centran en las fiestas, los juegos y la sexualidad. En el texto que nos ocupa, esta representación alcanza, a nuestro entender, tres aspectos que nos proponemos examinar a continuación: En primer lugar, y con motivo de la integración de los recién llegados, una pérdida de la identidad particular y consiguiente fusión con la comunidad festiva^(I); después, la distribución por bloques unánimes –al modo de los coros rituales– de los participantes en la fiesta^(II); por último, la risa, asimismo colectiva, de los habitantes por la incorporación de los huéspedes, y la del país por la unión de Medea y Jasón^(III), cosa que ocurre, precisamente, en la gruta dionisiaca de Macris.

26. Esc. a *Il.* II 535.

27. Diod. Sic. III 68-9: rodeada por un río, sólo accesible, por unas estrechas *pylas nyseas*; en el interior de la gruta brota de las piedras un resplandor (en las bodas de Medea la ilumina un vellocino...) etc.

28. Cf. Ch. SEGAL y P. VIDAL-NAQUET, *l. c.*

I. Εἰς ὃ κεν ἀνθρώποισι διοτρεφέεσσι μιγῆης (Od. V 378).

En los vv. 1210-12 leemos con sorpresa cómo los antes agresivos colcos suplican ahora, con dulces palabras, quedarse en Drepane; deseo que se les concede sin más trámite:

δέχθαι μιλίξαντο συνήμονας. αὖθι δὲ νήσῳ
δὴν μάλα Φαιήκεσσι μετ' ἀνδράσι ναιετάσκον.

Esta como relación necesaria entre las súplicas de hospitalidad y su materialización –*leit-motiv* de su tradición, como hemos visto– viene precisada por Apolonio en algunos detalles: piden los colcos ser recibidos como *συνήμονας* (v. 1210), término en que prevalece la idea de “ir con, acorde”²⁹, así como *συνημοσύνη* expresa la noción de un acuerdo o pacto basado en la mutua confianza³⁰. De forma que los colcos demandan ser iguales, establecer unas relaciones de reciprocidad y cooperación con los nativos. Y, por cierto, tal es lo que se les otorga, pues, como dice Apolonio, “al punto habitaron en la isla *entre* los feacios”. Transformación del enemigo en aliado y, más allá, fusión del extranjero con los nativos. Tal es la operación realizada.

Esta facilidad con que los extraños devienen propios en la sociedad feacia, se exacerba por el injustificado afecto con que son recibidos los Argonautas (vv. 994-1000):

οἱ δ' ἀγανῆσιν
Ἀκίνοος λαοί τε θηηπολίησιν ἰόντας
δειδέχατ' ἀσπασίως, ἐπὶ δὲ σφισι καγχαλάασκε
πᾶσα πόλις· φαίης κεν ἑοῖς περὶ παισὶ γάνυσθαι.
καὶ δ' αὐτοὶ ἦρωες ἀνὰ πληθύν κεχάροντο
τῷ ἴκελοι οἶόν τε μεσαιτάτη ἐμβεβαῶτες
Αἰμονίη.

Dos ideas sobresalen en este breve texto: la de la participación de *todos* en la escena (λαοί, πᾶσα πόλις, πληθύν y, por la otra parte, σφισι, αὐτοὶ ἦρωες) y la del tono cordial (ἀγανῆσιν, δειδέχατ' ἀσπασίως), alegre (γάνυσθαι, κεχάροντο), incluso eufórico (καγχαλάασκε) con que se acoge a los recién llegados.

29. P. CHANTRAINE, *DE*, s.v. *συνήμι*; VIAN, *ad loc.*, para quien el término comporta “un pacto oficial de alianza”. El esc. se deja llevar por el contexto y entiende: *ἐταίρους, παρὰ τὸ συνῆσθαι*.

30. *Arg.* I 300 y III 1105-8. Especialmente clarificador es su uso en *Il.* XXII. 261, donde Héctor propone a Aquiles un acuerdo previo sobre el respeto por el cuerpo del vencido (v. 255: *ἀρμονιάων*) Aquiles replica: “No me vengas con pactos (*μή μοι, ἄλαστε, συνημοσύνας ἀγόρευε* v. 261) pues no hay *ὄρκια πιστά* (v. 262) entre hombres y leones”. Tres expresiones de una misma serie lógica, la de los acuerdos basados en la confianza recíproca.

Vamos a retener, de momento, unos términos de este vocabulario, cuyo ámbito semántico en la poesía homérica nos parece oportuno traer a colación, porque precisan la intención del pasaje y, más allá de él, son muestra del hacer sabio del poeta.

El pluscuamperfecto *δειδέχατο*, construído con dativo, según el modelo homérico³¹ viene a expresar, como resume Chantraine³², un gesto de saludo, en particular “avec une coupe”. Una lectura de los pasajes implicados permitirá añadir algunas precisiones:

Con una copa: En *Il.* IV 4, los dioses están reunidos en torno a Zeus; Hebe escancia el néctar, y ellos

τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Versos que encuentran su eco en *Il.* IX 670-1:

τοὺς μὲν ἄρα χρυσέοις κυπέλλοις νῆες Ἀχαιῶν
δειδέχατ' ἄλλοθεν ἄλλος ἀνασταδόν,

donde los aqueos reunidos en la tienda de Agamenón reciben de esta forma a los compañeros que llegan de la embajada a Aquiles. La tercera ocasión ocurre precisamente durante esa embajada: Odiseo, que ha interceptado la señal de Néstor (νεῦσ' ... νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεύς: v. 223), se dispone a comenzar un discurso persuasivo, haciéndolo preceder por este gesto (IX 224):

πλησάμενος δ' οἴνοιο δέπας δείδεκτ' Ἀχιλῆα·

Los tres pasajes presentan una reunión de iguales que, sentados en torno de y en el espacio propio del rey (Zeus, Agamenón, Aquiles), muestran así un signo de deferencia hacia los otros; en el caso de los dioses, recíproco.

El instrumento de saludo en las otras dos ocasiones no es una copa de néctar o de vino; pero el lugar tampoco presencia un simposio de amigos. El espacio es la ciudad y el sujeto todos los ciudadanos (*Il.* XXII 434-5): durante su elogio fúnebre por Héctor, Hécuba recuerda cómo aquel era la fuerza de todos los troyanos y troyanas en la ciudad, quienes le saludaban como a un dios:

Τρωσί τε καὶ Τρωῆσι κατὰ πόλιν, οἳ σε θεὸν ὧς
δειδέχατ'·

Muy similar en su estructura, los versos correspondientes al elogio que Atenea hace de Arete en *Od.* VII 70-2, donde el colectivo “todos los troyanos y troyanas” es sustituido por “sus hijos, Alcinoos, el pueblo”,

31. *Il.* IV 4; IX 224; 671; *Od.* VII 72. Pero absoluto en *Il.* XXII 435.

32. CHANTRAINE, *D.E.*, s.v.

ἐκ τε φίλων παίδων ἔκ τ' αὐτοῦ Ἀλκινόοιο
καὶ λαῶν, οἳ μὴν ῥά θεὸν ὧς εἰσορόωντες
δειδέχεται μύθοισιν, ὅτε στείχησ' ἀνὰ ἄστν.

De todos estos casos, aparte de otros detalles³³, el aspecto social es el más relevante, pues prevalece siempre la idea de una pluralidad, o incluso comunidad, de sujetos. Cuando se trata de un simposio, “todos” (unos a otros los dioses, cada uno a los que llegan los aqueos) saludan; excepcionalmente, en la embajada los colectivos se han singularizado en los representantes del conjunto, y el gesto se incorpora al discurso persuasivo. También cuando la escena es la ciudad, *δειδέχεται* tiene como sujeto a “todos” los habitantes (hombres y mujeres de Troya, el pueblo feacio), pero no indica mutua consideración, sino homenaje, lo que viene precisado por *θεὸν ὧς* (*Il.* XXII 435; *Od.* VII 71). Así pues, vehiculado o no por un instrumento, las copas o las palabras, este término designa el afecto que una colectividad manifiesta al encontrar a otro sujeto, dentro siempre de un espacio comunitario.

Hasta aquí las enseñanzas homéricas. Por su parte, Apolonio sigue la misma línea: todos (*Ἀλκίνοος λαοί τε*) saludan a los que llegan con “amables sacrificios”. El instrumento, aunque sorprendente para un gesto, no es inadecuado: como la copa al simposiasta, así los sacrificios a los feacios³⁴. En cuanto al espacio propio de la comunidad feacia, y pese a la mención sucesiva, pero abstracta, de *polis*, Apolonio es desde el principio tan vago, por no decir equívoco, como su predecesor: isla y ciudad se superponen sin llegar a definirse.

El uso de *γάννυμαι* aporta asimismo nuevas cualidades afectivas al encuentro de feacios y argonautas. De la misma familia que *γάνος*, recoge el tema del brillo referido a los estados de ánimo (v. *γῆθος*, “gozo”), de donde su significado como “brillar o resplandecer de alegría”³⁵. Pero el uso homérico es además preciso sobre el cuándo o por qué un sujeto resplandece de gozo.

En *Il.* XIII 493 un pastor *γάννυται* de ver a su ganado abrevando después del pasto, y así Eneas *γεγῆθει* al comprobar que le sigue ordenadamente su grupo de hombres. Otra vez es Posidón quien se regocija (*Il.* XX 405) al escuchar los mugidos del toro que llevan al sacrificio; gozo interior, no expresable con palabras sino con el brillo de la expresión, que ocupa asimismo a las mujeres y a los hijos del guerrero cuando le encuentran, a la vuelta de la guerra (*Il.* XIV 54 y *Od.* XII 43, ambos negativos). Dato común a todos ellos es esa manifestación individual y sin palabras, que se exterioriza sólo en la expresión, del gozo profundo que supone la actualización de unas relaciones particulares: reanudación de la vida conyugal o filial, placer del pastor que ve a su ganado seguir ordenadamente el

33. El movimiento y la visión concurren en los pasajes de forma no siempre justificada por la naturaleza gestual de la comunicación, como los dioses que “miran hacia la ciudad”. El juego perceptivo es, a su vez, constante en el episodio de la embajada.

34. En el mismo Apolonio, los no menos imprevistos sacrificios de la fiesta siguiente (v. 1188), o las *booktastias* rememoradas por las esclavas feacias de Medea (IV 1724). Respecto del sacrificio y banquete en la *Odisea*, cf. P. VIDAL-NAQUET, l.c.

35. CHANTRAINE, s.v.

ritmo de los días, y del jefe que siente a sus fieles cerrando a sus espaldas; íntima satisfacción del dios al escuchar los mugidos del toro, en cuya naturaleza tan gustosamente se manifiesta, y con el que actualizará el orden que les comunica mediante el sacrificio. *Γάννυμαι*, gozo, pues, que nace del reencuentro –tras una pausa temporal (esposa, hijos, dios) o mental (pastor, jefe, dios)– con el orden paradigmático de unas relaciones privadas intransferibles.

El uso de Apolonio sigue también esta vez, en líneas generales, al de Homero³⁶, bien que trivializado al modo alejandrino. El verbo aparece por dos veces, curiosamente, en sendos símiles de las mujeres de Lemnos. El primero, que abre el episodio, compara el sentimiento de Hipsipila frente a Jasón con el de una muchacha que brilla de deseo al ver llegar a su prometido (I 778-9); el segundo lo cierra, tras la unión de los marineros con las mujeres para repoblar la isla de varones (I 851-2), comparando a las lemnianas, agitadas por la marcha de los argonautas, con las abejas que vuelan por la resplandeciente pradera (I 881-2). Ambos ejemplos, pues, atribuyen a este íntimo sentimiento un carácter erótico. En el tercer caso, en cambio, es la comunión de Fineo con los alimentos –que le es negada– lo que le priva de ese “brillo” (II 184): pues hay una íntima satisfacción, sin duda, en reencontrar el necesario alimento.

En el pasaje que nos ocupa, el sentimiento que se desprende de *γάννυμαι* viene precisado por *ἔοις περὶ παισὶ* (v. 997)³⁷. Así leemos que la ciudad toda parecía “resplandecer de gozo con motivo de sus hijos”³⁸. Y si la ciudad siente al encontrarlos lo que sentiría al reencontrar a sus hijos, no menos los argonautas estaban entre la multitud tan alegres como si estuvieran en medio de su tierra patria. Por consiguiente, ambos símiles –el que equipara a los argonautas con los hijos de Feacia y el que equipara a la “multitud” con el centro de Hemonía– son entre sí equivalentes y complementarios, pues si unos sustituyen a los hijos, los otros sustituyen a la patria, produciéndose una confusión de los lazos de sangre y de los lazos políticos entre uno y otro grupo.

Ese como intercambio de identidades, esa pérdida de la filiación particular a cada grupo participante y, en definitiva, esa confusión y mezcla de todos en la fiesta, cierra la escalada de imágenes de este pasaje.

Así pues, si ante las querellas el *nóos* feacio se decanta por la unión amorosa y no por la guerra, en su relación con los extranjeros tiende a la fusión, la uniformización, la mezcla. ¿Y no es acaso ese “entremezclarse” con los feacios lo que, en la fórmula homérica

ἔως ὃ γε Φαιήκεσσι φιληρέτμοισι μιγείη
διογενῆς Ὀδυσσεὺς θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξας (*Od.* V 386-7)

36. Livrea, com. a 997 observa que este verbo es una “rarità omerica”, y considera que “non è forse un caso che Apolonio utilizzi *gánnymai* esattamente lo stesso numero di volte che in Omero” (p. 288).

37. Sobre la construcción, cf. LIVREA *ad loc.*

38. Hay una simetría entre esta expresión y la precedente, “toda la ciudad reía con motivo de ellos”, siendo el uso inusual de *ἐπὶ* lo que resalta la correspondencia entre el primer régimen, “ellos”, y el segundo, “sus hijos”, así como sobreentiende el mismo sujeto “toda la ciudad” para ambas.

Οὔτω νῦν κακὰ πολλὰ παθὼν ἀλώω κατὰ πόντον
εἰς ὃ κεν ἀνθρώποισι διοτρεφέεσσι μιγῆης (Od. V 377-8),

constituye la suspensión del destino, la salvación, al cabo?

II. Τερπόμεθα πάντες (Od. VII 542)

Desde el desembarco de los visitantes habíamos notado una chocante unanimidad en las actividades de los nativos, a los que, desde esta primera escena, se incorporan –como acabamos de ver– los extranjeros *mezclados* con la población. En el resto del relato, a partir del plan *común* de Alcínoo y Arete, los personajes se desplazan y actúan en grupos uniformes, compuestos por sendos colectivos: los Argonautas, las Ninfas, las Mujeres, los Campesinos, los Nobles, los Colcos, a los que vemos, como si de coros de un ballet se tratara, evolucionar en unos cuadros escénicos, fijos, ignorantes de las coordenadas de tiempo y movimiento³⁹.

A nivel léxico, Apolonio recurre a expresiones cualificantes de la totalidad, desde la perspectiva del uno⁴⁰ –el bloque que encierra un contenido plural, múltiple– y, alternativamente, desde la de ese contenido plural (cada uno etc.)⁴¹. En ocasiones otros adjetivos se añaden para subrayar la solidaridad del conjunto (v. 1181, ὀμιλαδὼν; v. 1182 ἀολλέες) y su armoniosa coordinación (v. 1196, ἄμμιγα πᾶσαι o el adv. ἔμμελέως, v. 1159), o se reitera la identidad del colectivo, como en v. 1126-7, ἐκάστου ἡρώων. A los substantivos que indican propiamente un conjunto, como πληθύς, ὄμιλος etc., se suman una serie de plurales con el mismo valor totalizante: son “los nobles”, “las sirvientas”, “los habitantes”, “los caminos” etc.⁴². Sistemáticamente, una pluralidad de cosas o personas corea el argumento. Esta organización “coral” de los sujetos pasa a primera plana en dos escenas: la de los ritos nocturnos en la gruta de Macris (vv. 1128-31, 1140-60), donde las Ninfas τοὺς γε σὺν ἀλλήλοισιν ἔμιξαν (v. 1154), y la de la actividad de la mañana siguiente, que presencia, en lugares ignorados, fiesta y juicio (vv. 1170-1210)⁴³. El himeneo se realiza en la misma gruta que albergara a Macris y Dioniso; no a la luz de las antorchas nupciales, sino a la del mágico resplandor que brota del vellocino de oro: con él han preparado los héroes el lecho para dar honra y fama al matrimonio (vv. 1141-3). Sin más explicación (después leemos que Hera las ha

39. Reúne Livrea en su comentario diversos intentos, como los de Fränkel o Delage, de adecuar la acción del relato a una secuencia lógica, y su escenografía a una geografía real. Vian (*notice*, p. 48-53) busca hacer coincidir con prácticas jurídicas y rituales la situación de Medea y su himeneo, pero reconoce sus dificultades.

40. vv. 997; 1104-5; 1125; 1138; 1146; 1159; 1196.

41. vv. 1030; 1126; 1147; 1149-51; 1155; 1185-89.

42. vv. 1058; 1112-3; 1140; 1157; 1165; 1174-5; 1178; 1181; 1182; 1196; 1212.

43. El acierto de Hurst (p. 22, n. 1): “Les vers 1182-1200 doivent être conçus comme un cortège de fête en description immobile (comme si le poète décrivait un tableau)”, no es tan evidente en su continuación: “qui amène les Argonautes jusqu’au trône d’Alcinoos”. En el texto no se encuentra indicación alguna en este sentido.

llamado para honrar a Jasón, vv. 1151-2), aparecen las Ninfas portando flores. “A todas” (v. 1146) iluminaba un fulgor como de fuego; “a cada una” (v. 1147) retenía el pudor su deseo de tocarlo; “las” hijas del río Egeo, “las” que habitaban las cumbres del Melito, “las” de los bosques de la llanura (vv. 1149-51). Por su parte “ellos” (v. 1155), con las armas en la mano –por si atacara la “tropa” (v. 1157) enemiga, coronados de hojas, ante el umbral, entonan melodiosamente el himeneo (vv. 1155-60).

En la gruta, unanimidad de las ninfas, “todas” y “cada una”, las del río, el monte, el bosque. Unanimidad de los argonautas ante la puerta, dispuestos al canto y a la guerra⁴⁴. Distribución sexuada de los grupos (las flores, el deseo, el interior: ellas / las hojas, las armas, el exterior: ellos) y complementaridad bien ritmada de ambos en la misma empresa. Tal es el orden de los personajes en este acto segundo de la escena nocturna⁴⁵.

El amanecer incorpora, en un único cuadro minucioso, a la totalidad de los participantes en esta obra. En primer lugar, el tiempo y el espacio (vv. 1170-5):

Ἦὼς δ' ἀμβροσίοισιν ἀνερχομένη φαέεσσι
 λῦε κελαινὴν νύκτα δι' ἠέρος· αἱ δ' ἐγέλασαν
 ἠιόνες νήσοιο καὶ ἐρσήεσσαι ἄπωθεν
 ἀτραπιτοὶ πεδίων· ἐν δὲ θρόος ἔσκεν ἀγυιαῖς·
 κίνυντ' ἐνναέται μὲν ἀνὰ πτόλιν, οἱ δ' ἀποτηλοῦ
 Κόλχοι Μακρυδίδης ἐπὶ πείρασι χερνήσοιο.

Apolonio había hecho referencia ya, mediante su clasificación de las Ninfas, a tres ámbitos naturales: el río, la montaña, el bosque. La descripción que ahora ofrece prescinde, en cambio, totalmente de la tierra. Se nos dibuja, primero, un perímetro –los límites en que se contiene la isla escenario de la acción; es decir, sus costas, que son, además, frontera entre dos medios naturales. Desde allí nos traslada a los senderos cubiertos de rocío de las llanuras, que ríen también, “de lejos”; y, por último, a las calles, donde va instalándose el rumor del despertar, y que nos introducen en la “ciudad” del verso siguiente. La enumeración procede de exterior a interior, y se interesa por las distancias (v. 1172, entre las costas y los senderos; v. 1174, entre la ciudad y el Quersoneso de Macris). Pero lo más relevante de ella es que todos sus sujetos son *plurales*, y, en su primera parte, *líneas*. Línea de la costa, que perfilan los márgenes cerrados entre los que corren las de los caminos, como las calles lo hacen entre los lindes de la ciudad. Apolonio nos presenta así una visión geométrica del territorio, dividido por unas fronteras que son también sus medios de comunicación. Recurso del poeta para in-

44. Ninfas y Curetes con su danza armada vigilan en otras grutas crianzas de dioses. No sabemos hasta qué punto Apolonio utiliza esta asociación tradicional.

45. Con exclusión del excursus sobre Macris y las reflexiones de los amantes en su antro. La cualidad “agridulce” de su estado, mezcla de placer y temor, se distancia de la felicidad sin reserva de los reyes, como se distancian los hombres de los feacios.

corporar el espacio a la vocación distributiva de los Feacios; un arte poético que nada tiene de improvisado.

La rareza comienza en el primer verso, donde “las costas de la isla” constituyen una variante de la fórmula homérica, largamente continuada, que hace de “la tierra toda” el sujeto de γελάω⁴⁶. En principio, parece evidente que el poeta ha querido mantener la serie de los plurales, acorde con la imagen de la sociedad como un “conjunto de conjuntos”, una coordinación de colectivos. Pero la elección de ἠιόνες como variante debe buscar un efecto suplementario; precisamente el que se consigue mediante la sustitución de la esperada “tierra toda” por la imagen de la ribera marina continua, circular, que contiene a esa tierra.

Imagen que nos lleva directamente al nombre homérico de Esqueria y a la etimología que le atribuye Aristóteles⁴⁷:

... φησὶ γὰρ τὴν Δήμητρα φοβουμένην μὴ οἱ ἐχ τῆς ἠπείρου
ἐρχόμενοι ποταμοὶ ἠπειρον αὐτὴν ποιήσωσι, δεηθῆναι τοῦ
Ποσειδῶνος ἀποστρέψαι τὰ τῶν ποταμῶν ῥεύματα· ἐπισχέ-
θέντων οὖν τούτων ἀντὶ Δρεπάνης Σχερίαν ὀνομασθῆναι.

Este curioso texto subraya, pues, la relación del nombre de Esqueria con el verbo σχεῖν, en el sentido de “contener, retener”, sentido que viene muy bien argumentado por la historia, pues por una vez Posidón y Deméter están de acuerdo: la vieja Drepane no debe quedar unida al continente; así que el dios “tuerce” las corrientes peligrosas y, una vez “retenidas”, Drepane pasa a llamarse “Esqueria”⁴⁸.

A la lectura que Aristóteles propone de este mito viene a sumarse, en mi opinión, la intención de Apolonio al calificar por primera vez a la isla, al comienzo del episodio, de (v. 983) ἀμφιλαφής... νῆσος.

Perteneciente a la familia de λαμβάνω, λάφυρα⁴⁹, con un sufijo de valor medio, reflexivo, designaría literalmente aquello que se coge a sí mismo, que se autoposee de uno y otro lado, por todas partes. De forma que, aplicado al espacio, debe justamente señalar la extensión que se tiene delimitada todo alrededor; por tanto, completamente. Y este parece ser el sentido con que lo utiliza Calímaco (*H. Dem.*, 26) a propósito de un bosque sagrado, pero no menos Píndaro (*Ol.* IX 83) de una potencia que es “dueña por completo de sí misma”, es decir, autosuficiente⁵⁰.

46. Ver ref. en Livrea, com. a 1171.

47. *Constitución de Corcira*, fr. 512 Rose.

48. σχερός ha sido constatado en el sentido de “côte qui se continue, longée de côte” (Bailly, s.v.).

49. cf. Chantraine, s.v. λάφυρα

50. Me parece trivial la traducción de Vian como “vaste”, “grand” (n. c. v. 983, p. 182), y errónea la de Livrea (c. ad loc), que lo considera sinónimo de ἀμφίδυμος. El equívoco comienza en el esc., quien comenta: “Apolonio llama al puerto ἀμφίδυμος porque tiene puntos de amarre (πρόσορμον) por todas partes” (con pequeñas variantes c. y d.) Pero el escoliasta olvida que aquí no está calificando a “puerto”, sino a “isla”, olvido posiblemente provocado por la asociación entre el verso homérico (*Od.* IV, 847): λιμένες... ἀμφίδυμοι y el de Calímaco (fr. 15 Pf.): ἀμφίδυμος Φαίηξ. La contaminación parece haber alcanzado al mismo Livrea, quien, pese a observar la confusión del escolio entre isla y puerto, se decanta por interpretar la expresión como “isla de doble puerto”, inducido, al parecer, por la identificación que Delage hizo de dos puertos en la isla (p. 248-50). Sorprende esta confianza cuando él mismo y sus predecesores (in-

En esta isla que se tiene dueña de sí misma entre los márgenes de sus costas, dentro de un paisaje conceptual –no naturalista sino imaginario, y dentro del imaginario, geométrico– nos propone Apolonio una primera oposición entre dos puntos, distantes entre sí en el orden físico y en el político: la ciudad y la casi-isla de Macris, los habitantes y los colcos (vv. 1174-5). De la distribución espacial hemos pasado, de la mano de los sujetos plurales, a la humana. Y, en primer lugar, a la que distingue a los nativos de los otros (distinción que, como sabemos, y como en el caso de los argonautas, pronto va a desaparecer por el proceso feacicio de fagocitación). Y por esa distancia, a la vez física y política, transita Alcínoo con sus nobles (vv. 1176-81):

Αὐτίκα δ' Ἀλκίνοος μετεβήσεται ... (1176)
 Τῷ δε καὶ ἐξείης πολεμῆια τεύχεα δύντες
 Φαίηκων οἱ ἄριστοι ὁμίλαδὸν ἐστιχόωντο (1180-1).

Μεταβαίνω indica ir de un lugar a otro, de una situación a otra; tránsito que pronto realizarán los colcos en sentido inverso, cuando crucen la línea de la costa para pasar de la “casi-isla” a la “isla” y ser, en vez de enemigos, amigos.

Pero aquí ese movimiento se interrumpe y un nuevo par de colectivos –esta vez ambos de habitantes– entra en escena: se trata de “las mujeres todas juntas” y “los hombres agrestes” (vv. 1182-4). La categorización sexual viene subrayada por los substantivos correspondientes: γυναῖκες, ἄνδρες. Con ellos, el adjetivo ἀολλέες aporta la noción de grupo, y ἀγροιώται restringe esta sección masculina a los rústicos, para diferenciarla de la de los nobles.

La oposición lógica de los sexos no se corresponde, sin embargo, a una oposición real: σὺν (v. 1183) en medio del verso, tras la proposición correspondiente a las mujeres e introduciendo la de los hombres, los coordina, o, mejor aún, los “conjunta” (vv. 1182-4).

Toda esta secuencia, de sintaxis precipitada, se ensambla, sin embargo, en una ajustada estructura, en la cual los sacrificios, en el centro, vienen rodeados por el ofrecimiento de presentes; primero de los hombres, luego de las mujeres; y ambos, a su vez, por la contemplación de los héroes (vv. 1182-93):

Ἦρωας δὲ γυναῖκες ἀολλέες ἔκτοθι πύργων
 βαῖνον ἐποψόμεναι, σὺν δ' ἄνδρες ἀγροιώται
 ἦντεον εἰσαίοντες· ἐπεὶ νημερτέα βάξιν
 Ἦρη ἐπιπροέηκεν. Ἄγεν δ' ὁ μὲν ἔκκριτον ἄλλων
 ἄρνειδὸν μῆλων, ὃ δ' ἀεργηλὴν ἔτι πόρτιν·
 ἄλλοι δ' ἀμφιφορῆας ἐπισχεδὸν ἴσασαν οἴνου

cluido Delage) habían resaltado la particular imprecisión geográfica del episodio corciro. En mi opinión hay que recordar que Apolonio superpone una isla real a un país imaginario. La transición del pasado mítico a la historia de la isla viene hábilmente introducida por la mención de la llegada de los Baquiadas, los colonizadores corintios, con quienes comienza la “historia” de Corcira, y por el salto al presente a través de los sacrificios que “todavía hoy allí reciben los altares de las Moiras y las Ninfas, dentro del recinto de Apolo Nomio, construido por Medea” (vv. 1212-19).

κίονασθαι· θυέων δ' ἀπὸ τηλόθι κήκιε λιγνύς.
 Αἶ δὲ πολυκμήτους ἕανούς φέρον, οἷα γυναῖκες,
 μείλιά τε χρυσοῖο καὶ ἀλλοίην ἐπὶ τοῖσιν
 ἀγλαίην, οἷην τε νεόζυγες ἐντύνονται.
 θάμβευν δ' εἰσορόωσαι ἀριπρεπέων ἠρώων
 εἶδεα καὶ μορφάς,...

De hecho, ir a ver o escuchar, y maravillarse de ello, es también característica feacia en la *Odisea*; pero la insistencia de Apolonio en el sujeto femenino y el objeto masculino, y los elogios –inusuales para varones– de su gracia y apostura, tiñe de raro erotismo este espectáculo festivo. Sin duda, las mujeres, como Arete y Nausica, tienen en este país una posición singular.

La atmósfera en conjunto viene bien a un himeneo, cuyo último acto consiste en el alternarse de jóvenes y ninfas en las danzas y coros que celebran las bodas: a la visión de la prestancia viril y el ritmo cadencioso de Orfeo (vv. 1192-3), responden las voces armonizadas de las ninfas todas que giran en corro en honor de Hera (v. 1199).

Aquí se interrumpe la fiesta para volver sobre los pasos de Alcínoo, su inquebrantable resolución y el rápido fin del conflicto⁵¹.

Detengámonos un momento sobre esta peculiar organización en bloques plurales que caracteriza el mundo feacio. ¿Qué los articula? Precisamente lo que los separa.

Retomemos la imagen de los caminos, pues resulta paradigmática: ellos son las vías de relación y, al tiempo, los que mantienen las distancias. Este principio puede aplicarse al resto de los conjuntos: hombres y mujeres se distinguen por su sexo y por las funciones que les son propias; así también Alcínoo y Arete, que los representan. Y estos sexo y funciones respectivas son justamente lo que les comunica, o más aún, lo que les coordina en una labor común, como acabamos de ver en la escena de la fiesta. Ninfas y argonautas son la versión juvenil de lo anterior: para ellos la labor común es el himeneo, esa unión. Y tal es la unión que Medea y Jasón –prototipos de la muchacha y el muchacho prometidos– realizan.

El principio de conjunción del modo de hacer feacio –que en su relación con los otros tendía a la total integración– en las relaciones entre el conjunto de los habitantes –incorporados ya los extraños– viene a mantener equilibradamente el orden de las cosas mediante su comunicación, mediante ese ir y venir por el camino que las separa y las ata. Y esa cooperación de las partes nos lleva de nuevo a la complicidad del rey y de la reina, a su saber mantener la conducta socialmente sexual que les corresponde. Nos lleva, también, a los nombres que los representan: pues si Alcínoo tiene un pensamiento firme, apto para la defensa –

51. Nada se dice sobre el lugar, momento y asistentes al juicio. Sólo se enuncia el cumplimiento de la condición (v. 1202: “ya se había divulgado el matrimonio”) y se aclara, *a posteriori*, que el rey “los tenía atados (¿a los Colcos? ¿a ambos?) con fuertes juramentos” (v. 1205).

como las costas invulnerables de la isla–, ¿no es acaso Arete, como los caminos, la que comunica, organiza y ensambla todo?⁵².

III Καρχαλάασκε πᾶσα πόλις (A.R. IV 996-7)

Como hemos podido ver, Apolonio consigna las mismas actividades colectivas que la *Odisea*: la hospitalidad; las fiestas y sacrificios; los espectáculos –en que participan como actores los mismos huéspedes– y, en especial, los coros de jóvenes; la sexualidad, en fin, en cuya práctica inician los mayores a los muchachos. Pero Apolonio menciona otra actividad feacia que no se encuentra, como tal⁵³, en la *Odisea*: la risa.

Durante la celebración de la llegada de los argonautas, *καρχαλάασκε πᾶσα πόλις* (vv. 996-7). Tras el himeneo nocturno, apenas despunta el alba, *ἐγέλασαν... ἡμόνες νήσοιο... καὶ ἀτραπιτοὶ πεδίων* (vv. 1171-3) Ambas expresiones cuentan con un sujeto colectivo y con verbos pertenecientes al mismo campo semántico, pero no son sinónimas. En primer lugar, aunque la mitología feacia mantiene un equívoco entre ciudad e isla, la composición de los sujetos afecta a aspectos diferentes de esa totalidad (ciudad o isla): prevalece en una el sistema que la define y articula, su estructura; en la otra –si admitimos que Apolonio conserva el uso épico⁵⁴–, su contenido, la población.

En segundo lugar, esa diferencia se corresponde con la de sus respectivos predicados, pues si en el mundo arcaico *γελᾶω* se dice fácilmente de “totales” físicos, como la tierra o el cielo⁵⁵, *καρχαλόω* es un término apto para sujetos personalizados: en la poesía homérica, héroes; en las *Argonauticas*, junto con los feacios, Eros.

De *καρχαλόω* hay cinco ocasiones homéricas: dos conciernen a Paris (sujeto, *Il.* VI 513; objeto, *Il.* III 43), una la protagoniza Odiseo (*Il.* X 565) y dos Euriclea (*Od.* XXIII 1, 59).

La figura de Paris es indisociable de la de Helena, y presenta su misma ambigüedad formal⁵⁶. Es por ello significativo que las tres partes del reproche que le dirige Héctor⁵⁷ aborden, desde diversas perspectivas, el tema del verdadero y falso

52. Cf. CHANTRAINE, s.v. ἀραρίσκω, ἀλκή. Debo a Nicole Loraux el haber pensado en la etimología del nombre de Arete.

53. El τέρπειν homérico en Feacia es especialmente próximo al “reír” de Apolonio, pues es igualmente colectivo y se produce en el mismo estar carente de penas. Cf. SEGAL, *art. cit.* (1963).

54. πᾶσα πόλις aparece en la *Iliada*, referido a Troya y para designar a sus habitantes (XV 69; cf. XIII 772; XVI 375; XVIII 316; XXIV 703).

55. *Il.* XIX 362; *H.H.D.*, 13-14; 202-4; 357-9. *Hes. Th.* 9-10 etc. El tema de la risa ha sido abordado, desde diversas perspectivas, por A. di NOLA “Riso e oscenità” en *Antropologia religiosa*, Florencia 1974; M. OLENDER, “Aspects de Baubo” en *R.H.R.*, CCH, 1/1985; C. MIRALLES, “Le rire sardonique”, en *Metis*, 1988.

56. Cf. L. L. CLADER, *Helena: The evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden 1976.

57. 1) Vv. 40-45: mejor no haberse casado que ser despreciable; su gallardía es pura apariencia y esconde un ser sin valor. 2) Con la esposa de otro, de un guerrero, no trae de ultramar bienes, sino desgracias para su pueblo (vv. 46-51). 3) Menelao, marido de Helena, es un favorito de Ares; él un galán, protegido por Afrodita (vv. 54-55).

valor, contrapunteado por el de la posesión de Helena. Y el que, dentro de él, la risa de los aqueos se produzca al descubrir que su bella apariencia oculta un natural cobarde (dudas entre realidad e ilusión que se prolongan, en el caso de Helena, hasta su fantasma) (*Il.* III 43-5).

ἧ που καρχαλόωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοί,
φάντες ἀριστήα πρόμον ἔμμεναι, οὔνεκα καλὸν
εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή.

Descubrimiento del disfraz y consiguiente pérdida del respeto al guerrero, fácil triunfo: eso provoca la risa, mezcla de alivio y burla, de los aqueos. Pero en VI 513 es Paris mismo quien marcha riendo cuando, enfundado en sus armas, brillante como un astro, se dirige al encuentro de Héctor, volviendo derechamente “del lugar en que departía con su mujer”. (*Il.* VI 512-3):

τεύχεσι παμφαίνων ὥς τ' ἠλέκτωρ ἐβεβήκει
καρχαλόων,...

En opinión del escoliasta la razón de esta risa inesperada es ὥς ἠγαπημένος τῇ Ἀφροδίτῃ γαυριᾶ. Explicación justificada, pues ya Afrodita le había trasladado del campo de batalla al tálamo cuando Menelao amenazaba vencerle, y, a continuación, había obligado a Helena a complacer, contra su voluntad, el imperioso deseo de su amante. Ahora, seguro una vez más de la invisible capa de protección divina, marcha radiante al combate. Pero hay algo más que confianza en su risa; hay también erotización marcada por su relación constante con Helena y la diosa, estado que el poeta describe comparándolo a (VI 506-11):

ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος, ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ,
δεσμὸν ἀπορρήξας θεῖη πεδίῳ κροαίνων,
εἰωθὼς λούεσθαι εὐρρεῖος ποταμοῖο,
κυδιόων· ὑποῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
ὤμοις αἴσσονται· ὁ δ' ἀγλαίηφι πεποιθώς,
ῥίμφα ἔ γούνα φέρει μετὰ τ' ἠθεα καὶ νομὸν ἵππων·

Al contrario que en los habituales símiles animales⁵⁸, no hay en estas imágenes asomo de peligro o violencia. En Paris, como en el caballo, hay belleza y energía, pero no son guerreras. Como corre el potro del establo al rebaño, va él desde su mujer a su hermano, despreocupado de la guerra.

Para estrechar esta analogía animal, el poeta introduce equívocos en la descrip-

58. Este símil aparece aplicado a Héctor en XV 263-9, sin aparente explicación, pues, como dice A. SCHNAPP-GOURBEILLON, la imagen es “fort peu guerrière” (*Lions, béros, masques*, París 1981, p. 80). Sobre la relación entre el tipo de guerrero y el símil animal que le aplica Homero ver, por ej., W. C. SCOTT, *The Oral nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974; B. FENIK (ed.), “Stylization and Variety: Four monologues in the *Iliad*”, en *Homer. Tradition and invention*, Leiden, 1978, pg. 68 ss.

ción del caballo⁵⁹; su utilización metafórica en el lenguaje amoroso pesa sin duda en el oyente⁶⁰. Potencia animal, inconsciencia juvenil: así justamente, como a un muchacho irresponsable, se representa a Paris, quien, desde el principio, cede a Helena el interés por su obligación guerrera (vv. 337-8).

νῦν δέ με παρειποῦσ' ἄλοχος μαλακοῖς ἐπέεσσιν
ὄρησ' ἐς πόλεμον· δοκέει δέ μοι ὧδε καὶ αὐτῶ.

Iniciativa ratificada por ella que, prescindiendo ya de su amante, traba directamente conversación con el hermano, en el convencimiento de que (vv. 352-3)

τούτῳ δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω
ἔσσονται· τῷ καί μιν ἐπαυρήσεσθαι οἶω.

Opinión en que parece abundar Héctor, pues confía a la mujer la misión de reenviarlo al campo de batalla (v. 363):

ἀλλὰ σύ γ' ὄρνυθι τοῦτον, ἐπειγέσθω δὲ καὶ αὐτός.

Es por eso interesante que este personaje, de tan nulo mérito guerrero y vencedor, sin embargo, de Aquiles, muestre estrechas analogías con la representación de los feacios. Pues, para ellos, la belleza y la gracia masculinas son cualidades valiosas; sobresalen en la carrera –como Paris y el caballo– pero no les interesan las luchas; y, sobre todo, consideran las actividades en que es experto el héroe –la música, la danza, el cuidado del cuerpo y del vestido, el lecho– como las más excelentes (*Od.* VIII 247-9; 250-53). Y así, este joven protegido de Afrodita, que dispara a escondidas como Eros, seguro en su mundo, como en el suyo lo están los feacios, ríe de la guerra y de los guerreros. En el caso de Odiseo (*Il.* X 565), la risa brota de forma similar a la de los aqueos, es decir, de la confianza en la propia seguridad después de pasar un peligro. La gran tensión que domina la noche de la Dolonía se resuelve con inesperado éxito, y los aqueos –que velan impacientes y con gran temor (vv. 536-8)– ven al fin llegar a Odiseo y Diomedes salvos, trayendo consigo un doble botín: los despojos de Dolón y los caballos de Reso. Interrogado, Odiseo explica la expedición y cruza el foso, riendo (vv. 564-5):

᾽Ως εἰπὼν τάφροιο διήλασε μώνυχας ἵππους
καρχαλῶν· ἅμα δ' ἄλλοι ἴσαν χαίροντες Ἀχαιοί.

Y se entregan, a continuación, ambos amigos a los cuidados del cuerpo: lánzanse primero en el mar, luego en baños calientes; se ungen con aceite y, por fin, se

59. *Il.* VI 509-10, expresiones dichas habitualmente de hombres.

60. Dentro de esta tradición, un "recién uncido potro" viene a designar el nuevo esposo de Afrodita, en Eur. *Phaethon*, vv. 233-5, ed. DIGGLE (Cambridge 1970).

sientan al banquete, comenzando por libar de una cratera llena de dulce vino en honor de Atenea (vv. 572-9).

Alivio del llegar, burla de los enemigos, euforia que se manifiesta en la risa y procede de una distensión morosamente prolongada en los placeres físicos. Las actividades que definen al seductor son aquí, como vemos, practicadas por los guerreros después de la distensión que se expresa en la risa.

En el XXIII de la *Odisea*, las mismas condiciones se reordenan para producir la risa continuada de la nodriza tras una no menos continuada amenaza: En Itaca todo hacía preveer el desenlace del conflicto con el triunfo de los pretendientes al reino y a la reina. Pero súbitamente la situación se invierte. El juego de disfraces de la Dolonía y el de imágenes equívocas de Paris –que acompañaban en la *Ilíada* el descubrimiento de la verdad– se multiplica en este fin del suspense en Itaca: El mendigo es rey, los nobles, viles; el juego se descubre matanza, ésta se disfraza de himeneo; cuando Penélope despierta, no queda rastro alguno de las muertes. Juegos de apariencias y verdades que se continuaban entre los esposos hasta el definitivo reconocimiento del lecho conyugal.

Dentro de este marco, la risa de la nodriza se produce, precisamente, cuando se dispone a anunciar a su dueña –aún dormida– la llegada del esposo y la muerte de los pretendientes (vv. 1-2):

Γρηῦς δ' εἰς ὑπερῶ' ἀνεβήσεται καρχαλόωσα,
δεσποίνῃ ἐρέουσα φίλον πόσιν ἔνδον ἔοντα·

La tensión, tan largamente mantenida, en torno de sus bodas está presente en la reacción de la reina –siempre desconfiada– ante las expansiones de la vieja (vv. 11-12):

μαῖα φίλη, μάργην σε θεοὶ θέσαν, οἳ τε δύνανται
ἄφρονα ποιῆσαι καὶ ἐπίφρονά περ μάλ' ἔοντα.

Μαροσύνη no es insensatez cualquiera, sino la que caracteriza a Eros; como la “burla” de que teme ser objeto la reina (vv. 15, 26) es la misma que los troyanos dirigen a Paris (*Il.* III 42); de modo que Penélope cree ver en el súbito trastorno de la vieja una alusión injuriosa a su contenido deseo por el marido, y exclama (v. 59):

μαῖα φίλη, μή πω μέγ' ἐπεύχεο καρχαλόωσα.

La imagen de una vieja, una nodriza que ríe entre bromas obscenas, es habitual en un cierto ámbito religioso –el yámbico– no ajeno al texto de Apolonio. Observemos, de momento, que esta risa no esconde, como en *μειδιάω*, una segunda intención, un plan a realizar; ni es la abertura en que se suspende la conciencia, inerte ante el sexo, la burla, el engaño o la muerte, como en *γελάω*. Καρχα-

λόω es siempre signo del fin de un peligro y comienzo de los placeres que nacen del bienestar.

Apolonio utiliza el término en su dimensión divina (lo que, por otra parte, ratifica su singularidad respecto de los “tipos” homéricos): en el c.III, por dos veces, tiene como sujeto a Eros; en el tercer caso la ciudad de los feacios.

El joven dios se ríe al vencer a Ganimedes a las tabas con sus trampas (III, v. 124); el muchacho, que ha de irse ἀμήχανος (v. 126), con las manos vacías, “queda irritado contra el que ríe” (v. 124). Más allá de la personalidad de los jugadores, Apolonio erotiza la escena recordando que Zeus raptó a Ganimedes κάλλεος ἴμερθεῖς (v. 117) y calificando a Eros de μάργος. (v. 120)⁶¹. Este término evoca, además del calificativo de la nodriza en *Odisea* un verso de Alcman (Fr. 147 Calame):

μάργος ὁ Ἔρωσ οἶα παῖς παῖσδει.

El verbo que define la actividad de Eros, παίζω designa también los “juegos” de los feacios en *Odisea* (VIII 251), de las mujeres feacias en Anafe (Apolod. I, 9, 26; Conon, 49, 3), de la vieja nodriza en diversos relatos demeterianos⁶². Es interesante asimismo que Hesiodo lo utilice para caracterizar a los Curetes, ese grupo de muchachos, “amantes de los juegos, danzarines” (φιλοπαίγμονες ὄρχεστέρες) (fr. 123 M.-W.).

Si Alcman y Anacreonte eran los modelos del poeta en su representación de Eros, Safo inspira su descripción de los efectos de Amor sobre Medea (III 284-7), después de que, invisible (v. 275), el niño dios flechee a la joven y salga del palacio riendo (v. 386). Sin duda puede reír, si la razón es la confianza en su éxito, pues su poder irresistible vence incluso a su propia madre, Afrodita, para regocijo (γέλωσ v. 102) de los dioses.

En cuanto a los feacios, preciso es reconocer que confían en su invulnerabilidad tanto como Eros en su poder. Ni para el uno ni para los otros tienen sentido las nociones de riesgo, peligro, tensión. Como Eros, los feacios juegan y disfrutan descuidados de toda pena. Y de esta situación –que es para ellos un estado– surge el reír. Pero en su caso, como en el de la nodriza, su regocijo se proyecta en la complacencia de los otros (ἐπὶ δέ σφισι, v. 996): El esperado encuentro de los esposos en *Odisea*; la trama que unirá a los príncipes en el antro, en las *Argonáuticas*. Pues el regocijo de la isla y sus habitantes circunda, de hecho, las bodas nocturnas.

Antes de proseguir sobre este esquema, es preciso preguntarse, una vez más, sobre su sujeto: toda una ciudad que ríe es una imagen que evoca prácticas rituales como la del γεφυρισμός eleusino⁶³; ¿hasta qué punto el autor introduce una intención política o ritual en la risa feacia?

61. A lo que se añade el juego mismo, los “astrágalos”, tradicionalmente asociado a Eros y Afrodita. Anacreonte, fr. 111 Gentili; Filóstrato, *Im.* 8; cf. R. HAMPE, *Stele aus Pbarsalos*, Berlín 1951.

62. Cf. M. OLENDER, “Aspects de Baubo”, *R. H. R. CCH*, 1/ 1985, pg. 34; 49 ss.

63. Hesiquio s.v.

En nuestra opinión, esta expresión se explica por sí misma dentro del código mítico feacio, pues, 1.º, la idea de totalidad (πᾶσα) se incorpora a la secuencia de colectivos que protagonizan los momentos de la fiesta; 2.º, la ciudad se superpone en Feacia a la isla, por lo que los “ciudadanos” equivalen a los “pobladores”, careciendo de sentido la caracterización clásica de πόλις⁶⁴; 3.º, καγγαλάσκει se produce en un estado de ánimo definitorio de este colectivo, que acostumbra a introducir a los extraños en sus juegos⁶⁵.

Por todo ello, en suma, esta risa general no necesita de referencias exteriores al mito feacio. Sin embargo no es menos cierto que Apolonio la hace coincidir, en su versión, con Deméter y Macris, la nodriza de Dioniso; y tal asociación mítica –Deméter y la Nodriza– se articula, precisamente, en una relación liberadora de la tensión mediante la obscenidad y la risa, ingredientes éstos que intervienen –en términos idénticos, como veremos a continuación– en un ritual originado por las esclavas feacias en Anafe. Mencionemos, por último, que el poeta –con alejandrina argucia– ha ordenado en el episodio los dos niveles míticos –el feacio y el yámbico– mediante una estructura que reproduce el esquema religioso mismo; es decir, la utilización del sexo, enmarcada por las bromas y fiestas colectivas, como medio para “desatar”⁶⁶ la tensión y provocar el giro de la situación. Observemos, en primer lugar, el comportamiento de las feacias que acompañaban a Medea⁶⁷ en Anafe. Explica Apolonio (IV 1720-30) que, al ver a los argonautas preparar un rudimentario sacrificio a Apolo, las muchachas no pueden contener la risa (v. 1723: γέλω σθενόν), bromas a las que los héroes responden con gruesas palabras, desencadenándose una desenfadada batalla “aiscrológica” entre hombres y mujeres (vv. 1725-7):

τὰς δ' αἰσχροῖς ἦρωες ἐπιστοβέεσκον ἔπεσσι
 χλεύη γηθόσυνοι· γλυκερῇ δ' ἀνεδαίετο μέσσω
 κερτομῆ καὶ νεῖκος ἐπεσβόλον.

Esta batalla, que se recuerda aún en época histórica en el sacrificio a Apolo Aigletes en Anafe, se refería también en los *Aetia* de Calímaco, según parece deducirse

64. Así también, a nuestro entender, el palacio de Alcínoo y el antro de Macris se corresponden con el centro, respectivamente, de la ciudad y la isla, según un desdoblamiento análogo al del olivo y al acebuche que crecen como una espesa trama, ocupando cada uno el lugar del otro (ἐπαμοιβαδῖς) (*Od.* V 477-81). La simultaneidad de las dimensiones física y política no implica su identificación, pero las diferencias se dan sólo en un plano ideal. Por eso Apolonio elimina las coordenadas de realidad, excepto las distancias, que son, en su texto, mentales.

65. Así, provocan a Odiseo a participar, muy a desgana, en el *agon* atlético, y le incitan repetidamente a “contar” sus aventuras, que escuchan con el placer de quien oye al aedo. En cuanto a los argonautas, son directamente arrastrados al juego erótico de sus anfitriones.

66. En eso consiste la δίκη de Alcínoo, en νεῖκα λύσαι (IV 1010) mediante unas bodas en vez de una guerra. En *Odisea* es Arete quien οἷσι τ' εὖ φρονέησι καὶ ἀνδράσι νεῖκα λύει (VII 74). Tales “amigos” de Arete evocan la “amistad” benéfica de Deméter por Macris; el mismo afecto que la diosa mantiene siempre por Yambe (*HH.D.*, 204), la cual, en forma de vieja campesina, “desatará” (ἐγὼ δε λύσω) a la diosa (en el *Himno a Deméter* de Filico), cf. OLENDER, *art. cit.*, p. 12.

67. Sus otras dos intervenciones en el viaje son, asimismo, de carácter ritual: un yálemos (IV 1296-1304) y un funeral (v. 1521).

sultantes enmascaran una realidad ulterior, a saber: la naturaleza no humana, semidivina, de estos autóctonos primigenios, para los que la agricultura no tiene otra función que la ideológica. Conocida es ya en *Odisea* su espontánea prosperidad y el privilegio de unas actividades sin πόνος. Por eso –precisa el alejandrino– la riqueza que Macris proporciona es ἄθροισμα, no regulada por la palabra divina, es decir, por las leyes naturales. Correspondiente a esta prosperidad es la siega que los Titanes aprendieron de Deméter, pues los Titanes son dioses, y los dioses no trabajan ni se alimentan. En cuanto a la crianza, baste recordar que el niño es Dioniso, el dios.

Una última observación: la relación de Macris con la diosa se construye según el esquema yámbico (encuentro de Deméter y la Nodriz en tierra de autóctonos y enseñanza consiguiente de la agricultura), pero se ha omitido un nexo: por qué Deméter amaba a Macris; nexo que, en el resto de las versiones, consiste en el exhibicionismo que provoca la risa. Tal vez Apolonio ha decidido suplir este vacío argumental con la proyección del “misterio” al “antro” de Macris que, en el núcleo del episodio, cobija el coito de los jóvenes dentro de una noche ya erotizada por la intimidad de Alcínoo y Arete. Una noche ocupada por doble actividad sexual, de los adultos y de los jóvenes; rodeada, de uno y otro lado, por las fiestas y las risas de la comunidad y del espacio mismo, y, simultáneamente, por la integración de los recién llegados en el grupo: Tal es el eje en torno del cual se conforma el pasaje de Apolonio, que viene a proyectar en Drepane una imagen concéntrica, anular, cerrada, de la “idea” eleusina.