

Edición, Traducción y Comentario de los Himnos Mágicos Griegos.

The Greek Magical Hymns:
edition, Spanish translation and
commentary.


Written by FLOR HERRERO VALDÉS
Supervisor/Tutor: AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ
and Co-supervisor/Director: JOSÉ LUIS CALVO
MARTÍNEZ, from his original idea and work.

Thesis of the PhD Program: *Estudios Avanzados en Humanidades*,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2016.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Flor Herrero Valdés

 <http://orcid.org/0000-0002-1376-2317>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer su ayuda y dedicación a una serie de personas: a mi madre, María Valdés García, mi gran inspiración para elegir caminos y perspectivas; a mi compañero de aventuras, Jesús Gutiérrez Aparicio, por su paciencia y ayuda técnica; a José Luis Calvo Martínez, por compartir conmigo esta temática que ha resultado ser parte tan importante de mi vida; a Aurelio Pérez Jiménez, por toda la ayuda que me ha prestado para poder llevar este proyecto a cabo; a Nikolaos Gonis, por su dedicación y ayuda en transmitirme los entresijos de su área de trabajo; a una serie de amigos y colegas que me han ido inspirando grandemente al cabo de los años, Lorena Jiménez Justicia, John Morris, Richard Hoare, Pilar Lillo, Michael Noble, Manuel Álvarez Martí-Aguilar y Yulia Ustinova; a mis compañeros de la Joint Library of the Institute of Classical Studies and the Hellenic and Roman Societies, Colin Annis, Paul Jackson, Sue Willetts, Chris Arshill, Ryan Cooper y Louis Wallace; y al Warburg Institute.



CONTENIDO

CONTENIDO.....	5
OBRAS DE REFERENCIA GENERAL Y ABREVIACIONES.....	7
PROLEGOMENA.....	9
1. RESEARCH QUESTION AND PROBLEMS	10
2. HYPOTHESIS	13
3. RESEARCH GOALS AND METHODOLOGY.....	15
LOS HIMNOS MÁGICOS.....	19
1. INTRODUCCIÓN	19
a. <i>El Himno en la Magia Greco-egipcia de los PGM</i>	19
b. <i>El Himno Mágico en la Himnodia Griega</i>	24
b.1. Definición de Himno	27
b.2. Tipos de Himnos en la Antigüedad y la Polémica del Género	31
b.3. El Himno Griego.....	37
La Celebración y el Culto	37
Estructura del canto himnico.....	40
Performance cültica versus testimonios literarios.....	46
El canto del Lenguaje.....	52
b.4. Tipos de Himnos Griegos	60
Himnos Homéricos y los Himnos de Hesíodo.....	60
Lirica Monódica.....	68
Lirica Coral.....	76
Calímaco.....	99
Himnos Filosóficos y la poesía didáctica filosófica	101
Himnos en Prosa.....	110
Himnos Órficos	118
Proclo.....	122
Himnos Mágicos.....	130
Herencia posterior de la Himnica Griega: la Himnica Cristiana.....	143
2. EDICIÓN, TRADUCCIÓN Y COMENTARIO.....	149
a. <i>Himnos al Dios Creador</i>	151
1. Himno al Creador I.....	159
2. Himno al Creador II.....	193
b. <i>Himnos a Helios</i>	217
3. Himno a Helios.....	225
4. Himno a Helios.....	245
5. Himno a Helios.....	276
c. <i>Himnos a Tifón-Set</i>	293

6. Himno a Tifón I	297
7. Himno a Tifón II	314
<i>d. Himnos a Apolo</i>	327
8. Himno a Apolo	330
9. Himno a Apolo	334
10. Himno a Apolo	346
11. Himno a Dafne	356
12. Himno a Apolo	383
13. Himno a Dafne	405
14. Himno a Dafne	414
<i>e. Hymns to Hermes</i>	419
15/16. Hymn to Hermes	423
<i>f. Himnos a las Diosas</i>	461
17. Himno a la Diosa I: Selene	474
18. Himno a la Diosa II: Selene	511
19. Himno a la Diosa III: Selene	534
20. Himno a la Diosa IV: Selene	566
21. Himno a la Diosa V: Hécate	586
22. Himno a la Diosa VI: Afrodita	611
<i>g. Himnos colectivos</i>	636
23. Himno a todos los Dioses I	636
24. Himno a todos los Dioses II	661
25. Himno a las Diosas Infernales I	682
26. Himno a los Dioses Infernales II	695
ÍNDICES	705
BIBLIOGRAFÍA	715

OBRAS DE REFERENCIA GENERAL Y ABREVIACIONES

Para las citas de fuentes antiguas, uso el sistema de abreviaciones (Lista I) del *Diccionario Griego-Español*, a cargo de F. R. Adrados y J. Rodríguez Somolinos, CSIC, Madrid, exceptuando las que se dan a continuación.

Para las obras de referencia y revistas especializadas, en general uso el sistema americano de referencia abreviada, pero también las siguientes abreviaciones para las obras canónicas en la materia y una cita completa en el caso de artículos en obras enciclopédicas y manuales especializados, por no estar detallados en la lista de bibliografía del final.

<i>AAntH</i>	<i>Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae</i>
<i>Abt, Apo.</i>	<i>Die Apologie des Apuleius von Madaura und die Antike Zauberei</i>
<i>Abel</i>	<i>Orphica</i>
<i>Aeg.</i>	<i>Aegyptus</i>
<i>AION</i>	<i>Annali dell'Istituto Orientale di Napoli</i>
<i>ANRW</i>	<i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt</i>
<i>APF</i>	<i>Archiv für Papyrusforschung</i>
<i>ARW</i>	<i>Archiv für Religionswissenschaft</i>
<i>Betz</i>	<i>The Greek Magical Papyri in translation</i>
<i>BphW</i>	<i>Berliner Philologische Wochenschrift</i>
<i>BIFAO</i>	<i>Bulletin de l'Institut Française d'Archeologie Orientale</i>
<i>Bonner, SMA</i>	<i>Studies in Magical Amulets</i>
<i>Bonnet</i>	<i>Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte</i>
<i>Calvo Martínez, PPMM</i>	<i>Textos de Magia en Papiros Griegos</i>
<i>CFCL</i>	<i>Cuadernos de filología clásica. Estudios Latinos</i>
<i>CIMRM</i>	<i>Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae</i>
<i>CJ</i>	<i>Classical Journal</i>
<i>CH</i>	<i>Corpus Hermeticum</i>
<i>CPh</i>	<i>Classical Philology</i>
<i>CQ</i>	<i>Classical Quarterly</i>
<i>CR</i>	<i>Classical Review</i>
<i>CRAI</i>	<i>Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres</i>
<i>Dieterich, Abr.</i>	<i>Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des Späteren Altertums</i>
<i>Nek.</i>	<i>Nekyia</i>
<i>Adrados, DGE</i>	<i>Diccionario Griego-Español</i>
<i>DKP</i>	<i>Der Kleine Pauly</i>
<i>Eitrem, Pap.mag.gr.</i>	<i>Les papyrus magiques grecs du Paris</i>
<i>Encycl. Anc. History</i>	<i>The Encyclopedia of Ancient History</i>
<i>EPRO</i>	<i>Religions in the Graeco-Roman world. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain</i>
<i>Festugière, Hermès</i>	<i>La Révélation d'Hermès Trismégiste</i>
<i>Florilib</i>	<i>Florentia Iliberritana</i>
<i>Furley-Bremer</i>	<i>Greek Hymns, vols. 1-2</i>
<i>Grimal</i>	<i>Diccionario de mitología griega y romana</i>
<i>GGA</i>	<i>Göttingische gelehrte Anzeigen</i>
<i>GRBS</i>	<i>Greek, Roman and Byzantine Studies</i>
<i>Heitsch, Hymni</i>	<i>"Hymni e papyris magicis collecti", Die griech. Dichterfragmente der Römischen Kaiserzeit</i>
<i>H./HH.</i>	<i>Himnos de diferentes autores (texto griego o ediciones en</i>



	bibliografía)
<i>HHom.</i>	<i>Himnos Homéricos</i> (texto griego o ediciones en bibliografía)
<i>HMag./HHMM.</i>	Antología de los <i>Himnos Mágicos</i> , PGM, vol. 2
<i>Homer Encycl.</i>	<i>The Homer Encyclopedia</i>
<i>HOrph.</i>	<i>Himnos Órficos</i> (texto griego o ediciones en bibliografía)
Hopfner, <i>OZ</i>	<i>Griechisch-ägyptischer Offembarungszauber</i>
<i>HR</i>	<i>History of Religions</i>
<i>HThR</i>	<i>Harvard Theological Revue</i>
<i>JEA</i>	<i>Journal of Egyptian Archaeology</i>
<i>JHS</i>	<i>Journal of Hellenic Studies</i>
Jung, <i>CW</i>	<i>Collected Works</i>
Kuster, <i>De tribus carminibus</i>	<i>De tribus carminibus papyri parisinae magicae</i>
<i>KS</i>	<i>Kleine Schriften</i>
<i>LdÄ</i>	<i>Lexikon der Ägyptologie</i>
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon iconographicum mythologiae classicae</i>
<i>LSJ</i>	<i>Liddle-Scott-Jones, Greek-English Lexicon</i>
Miller, <i>Hymnes Orphiques</i>	<i>Mélanges de Littérature grecque contenant un grand nombre de textes inédits</i>
Merkelbach-Totti	<i>Abrasax. Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts</i>
<i>NH</i>	<i>Nag Hammadi Library</i>
<i>N.Jahrb.</i>	<i>Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung</i>
Nilsson, <i>GGR</i>	<i>Geschichte der griechischen Religion</i>
<i>NP</i>	<i>Der Neue Pauly</i>
<i>NTF</i>	<i>Nordisk Tidsskrift for Filologi og Paedagogik</i>
<i>OCD</i>	<i>The Oxford Classical Dictionary</i>
<i>PGM</i>	<i>Papyri Graecae Magicae</i>
<i>Phil.</i>	<i>Philologus</i>
<i>PRE</i>	<i>Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft</i>
<i>QU</i>	<i>Quaderni Urbinati di Cultura Classica</i>
<i>RAC</i>	<i>Reallexikon für Antike und Christentum</i>
Reinzenstein, <i>Poim.</i>	<i>Poimandres</i>
<i>Hell.Mys.</i>	<i>Hellenistic Mystery-Religions</i>
<i>RGG</i>	<i>Religion in Geschichte und Gegenwart</i>
<i>RhM</i>	<i>Rheinisches Museums für Philologie</i>
<i>RoschLM</i>	<i>Ausführliches Lexicon der griechische und römische Mythologie</i> , ed. W.H.Roscher
<i>RGVV</i>	<i>Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten</i>
<i>Sitzb.Ak.Berl.</i>	<i>Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin</i>
<i>SNR</i>	<i>Schweizerische Numismatische Rundschau</i>
<i>SO</i>	<i>Symbolae Osloenses</i>
<i>Suppl.Mag.</i>	<i>Supplementum Magicum</i>
<i>TaPha</i>	<i>Transactions of the American Philological Association</i>
<i>ThesCRA</i>	<i>Thesaurus cultus et rituum antiquorum</i>
Herwerden, <i>Carmina magica</i>	<i>De carminibus e papyris aegyptiacis erutis et eruendis</i>
Wessely, <i>GrZP</i>	<i>Griechische-ägyptische Zauberpapyri von Paris und London</i>
<i>Neue grZP</i>	<i>Neue griechische Zauberpapyri</i>
<i>WkIPh</i>	<i>Wochenschrift für Klassische Philologie</i>
<i>ZöG</i>	<i>Zeitschrift für die Deutsche-österreichischen Gymnasien</i>
<i>ZPE</i>	<i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik</i>

PROLEGOMENA: Subject of study, Research questions, Hypothesis and Methodology.

The so-called *Greek Magical Hymns* are a collection of texts more or less versified, isolated from the spells where they were found, reconstructed as individual poetic texts and collected as an anthology in the Supplement to the Volume II of the *Papyri Graecae Magicae*, the popular edition of the great Greco-Egyptian magical texts in papyri, carried out by Karl Preisendanz and his vast team of contributors, who accomplished its publication after thirty years, in spite of prejudgements about the value of these texts, considered mere superstition and of low literary quality, and the hindrances of, between other things, the First World War, in Germany.

The first editors of the papyri, scholars from the greatest museums of all over Europe, who had acquired these Egyptian antiquities during the antiquarian fever of the 19th century, realized of the existence of versified parts between the magical litanies, with an authentic hymnal tone by the classical canon, and contextualized them as Orphic or even Gnostic or Hermetic. The majority are composed in hexameters, some of them following perfectly the classical rule, some of them in quite a free fashion; the rest are under a iambic-trochaic rhythm. Therefore, the idea rose that these texts came from an antic Greek hymnal tradition, common to different religious rites and mysteries, but used for "vulgar, popular" aims, outside the scope of the official religion, reused by the need of the moment and copied without much care when adapted to the rest of the magical practice, more or less efficiently from the point of view of the original metrics¹. This assumption should make the Greco-Egyptian *magi*, rather than original composers, mere "thieves" of sacred texts, whose only goal should be to subjugate the divine the most

¹ For E. Norden, 1913: 275, they are careless copies, neglected by a long transmission in which, by the time of the papyrus, the scribes consider them mere litanies with a certain rhythmic cadence. A. D. Nock, 1929: 220ss., defines them as «working copies». P. Nilsson 1948: 132, finds them the "most Greek" parts of the *PGM* and has the hypothesis of the existence of an antic corpus of magical texts, entirely Hellene, that should have been incorporated to the Egyptian magic tradition. On the sources from which these text might come from cf. W. M. Brashear, 1995: 3415. This polemic comes hand to hand with the differentiation between Magic and Religion, and the out-of-date consideration of the first one as a marginal phenomenon of the latter. Cf. the summary given by J. L. Calvo Martínez, 2001: 8, about the canonical ideas of J. G. Frazer, 1907-1, or M. Mauss, 1950, and its later evolution in anthropological theory (S. J. Tambiah, 1990 and 1973: 199-229); or F. Graf, 1991: 188-213. And on the difference between Magic and religion, cf. H. S. Versnel, 1991b: 177 ff.; R. Fowler, 2000: 317-43; or D. Collins, 2008.

efficiently possible. Therefore, the *PGM* should contain the richness of original holy texts from the most diverse and excel religious and mystery schools from all over the Mediterranean, along its "sinister and crazy" rituals².

1. RESEARCH QUESTION and PROBLEMS: Edition of the Greek Magical Hymns.

The Magical Hymns have been mentioned very often in studies on Literary Genre, as a late subtype or sub-product of the Greek Hymn, since their publication as hymns, at the end of the edition of the *Papyri Graecae Magicae*, by K. Preisendanz y A. Henrichs (B.G. Teubner, Stuttgart, vol. I from 1928, vol. II from 1931, vol. III from 1941). Thus, two main problems arise and have inspired this work:

a) The main edition, included in what originally was going to be Volume III to the *PGM*, but at the end became an appendix to Volume II of the last edition of the papyri, published in 1973-4, after Preisendanz's death, is considered of difficult access and incomplete by the main experts in the field, in special, the co-supervisor of this research paper, José Luis Calvo Martínez, who was the proposer of this research question, in the first place.

On one hand, the criteria to delimitate the hymnic text refer merely to the poetic composition and the god addressed, hence only the lines that seemed to be verses of a song more or less complete were extracted and isolated in units, selected by the divinity they were addressed to, after the *Homeric* or the *Orphic Hymns*, in a completely artificial way and under the supposition of the existence of ideal archetypes from which these songs taken in order to adapt them to a new context, the magical ritual. Therefore the so called *Magical Hymns* are reconstructions of those archetypes, and the only testimony we have of them are the papyri were they where found, which show quite a different version from the one produced by the team of scholars who worked for the edition of Preisendanz-Henrichs³, in deed freer and adapted to the ritual context.

On the other hand, the critical apparatus is obscure and outdated. It uses the

² On the prejudgements about these texts, cf. Preisendanz, *Vorrede* to Vol. I of the *PGM*.

³ Preisendanz presents his classification criteria in *PGM* Vol. II, p. XI.

editions of the texts they had at hand, which include:

- the first editions of the papyri, ie. the works of C. Wessely (“Griechische Zauberpapyrus von Paris und London”. *Denk. Wienn. Akad.* 36, 1888; *Neue griechische Zauberpapyri*, 1893), G. Parthey (“Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums, herausgegeben und erklärt”. *Abhandlungen der kgl. Akademie der Wiss. zu Berlin*, 1866), F. Kenyon (*Greek Papyri in the British Museum: General Catalogue*, Vol. I, 1893), L. Fahz (“Ein neues Stück Zauberpapyri”, *Archiv für Religionswissenschaft* 15, 1912, pp. 409-21), or C. Leemans (*Papyri Graecae Musaei Antiquarii Lugduno batavi*, Leiden, 1843);
- and the papers on the matter published until their time, approximately the year 1935, mainly by the first editors, who identified those texts as poetic, but as well by others who immediately saw the value, fascinated enough as to comment them and try to decipher them. The main editions with commentary of the *Magical Hymns* used were those by: E. Heitsch (“Hymni e papyris magicis collecti”, *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, LIX, Göttingen, 1961, pp. 179-99), from which come from the majority of reconstructions found in the anthology of Preisendanz-Henrichs; H. van Herwerden (“De carminibus e papyris Aegyptiacis erutis et eruendis”, *Mnemosyne* 16, 1888, pp. 316-347); E. Miller (“Hymnes Orphiques”, *Mélanges de Littérature grecque contenant un grand nombre de textes inédits*, Paris, 1868, pp. 437-458); K. Diltthey (“Ueber die von E. Miller herausgegebenen griechischen Hymnen”, *Rheinisches Museums* 27, 1872, 375-419); A. Meineke (“Drei von E. Miller edirte orphische hymnen”, *Hermes* 4, 1870, pp. 56-68); B. Kuster (*De tribus carminibus papyri parisinae magicae*, Strassburg, 1911); o S. Eitrem (*Les Papyrus magiques Grecs de Paris*, Kristiania, 1923).

b) As a late stage of the Literary Genre in which they have been contextualized, its study has not been developed properly, since the main works on the genre, the Greek Hymn, or on the most important subgenres, only mention them by the example set by the

canonical work of R. Wünsch, "Hymnos", entry of the *Pauly-Wissowa* (vol. 9, columns 140-184), as it happens in *Greek Hymns* (Mohr Siebeck, Tübingen, 2001) by W. Furley - J. M. Bremer, the last anthology published of cultural-religious Greek hymns, or in the introductions to the editions of the most popular Greek hymnic testimonies, as in *Himnos Homéricos* by J. B. Torres (ed. Cátedra, 2005), *Proclus' Hymns* by R. M. van den Berg (Brill, 2000), *The Orphic Hymns* by A. N. Athanssakis (The John Hopkins University, 2013) or *Himnos a Isis* (Ed. Trotta, Barcelona, 2006) by E. Muñiz Grijalvo - in these three last examples, perhaps because of their coincidences in many aspects, as late manifestations in the context of the religious syncretism and the development of the religious sects of the beginning the Christian era.

There are just two modern studies of the genre as so, that suppose an attempt to delimitate and explore it: the already canonical summary of characteristics of the magical prayers by E. Szepes, "Magic elements in the prayers of the Hellenic Magic Papyri", *AAntH* 24 (1976), pp. 205-25; and, in the monograph of *AION* 13 (1991) with the proceedings of the congress dedicated to the Hymn in Antiquity, the article by P. Pocetti, "Inno magico nel mondo classico" (pp. 79-204).

Therefore, the general state of the question is that, as an outsider to the official cult, this manifestation has not been considered important enough or even as a part of the genre, ambiguous as it is, of the Greek Hymn, as to dedicate it time and a proper place in this field of studies⁴.

Where traditionally these texts found a special place was in *De Graecorum Precantionibus Quaestiones* (B. G. Teubner, 1903) by C. Ausfeld, the other canonical study about the genre of the Greek Hymn, and in *Agnostos Theos* by E. Norden, which focuses on the post-classic manifestation of the Greek prayer, where there is already a mixture with the new styles of the Christian patristic and oriental influence. Here is where the taxonomical problem begins: in the difference between prayer and hymn, and the place our texts have in this question.

⁴ In the last months I have found some articles that show that this problem is starting to be solve and the Magical Hymns beginning to be appreciated per se, as an independent subgenre. These are: I. Petrovic, "Hymns in the Papyri Graecae Magicae", *Hymnic narrative and the narratology of Greek hymns*, ed. A. Faulkner & O. Hodkinson, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 244-289; and L. M. Tissi, "L'innologia magica: per una puntualizzazione tassonomica", *Écrire la magie dans l'antiquité: actes du colloque international (Liège, 13-15 octobre 2011)*, ed. M. De Haro Sánchez, Presses Universitaires de Liège, 2015, pp. 151-172. We are going to discuss them below.

However, the *Magical Hymns* have been studied always in the literature about Magic in Antiquity:

- in the most famous manuals as: *Abrasax* (Leipzig, 1891) by A. Dieterich; *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei* (Giessen, 1908) by A. Abt; *Abrasax* (Westdeutscher Verlag, Opladen, 1990) by R. Merkelbach - M. Totti; *Poimandres* (Leipzig, 1904) and *Hellenistic Mystery-Religions* (B. G. Teubner, Berlin, 1927) by R. Reitzenstein; *La Révélation d'Hermès Trismégistos* (Paris, 1990) by A.J. Festugière; and *Griechische-Agyptische Offenbarungszaubner* (Frankfurt, 1924) by Th. Hopfner;
- some modern ones but very important already, as *Magika Hierá*, ed. by C. A. Faraone - D. Obbink;
- and an series of articles in specialized journals authored by these and other important scholars, that we will be seeing along this research study.

Currently, the most important studies on this subject are carried out in the International Journal on research on Magic and Astrology in Antiquity *MHNN*, of the University of Malaga, by J. L. Calvo Martínez, who has produced the edition with Spanish translation and commentary of the most important *Magical Hymns* and has worked on the transmission of hymnic material in magic texts. The first issue of the journal contains the article with the basic bibliography used for this research study, a work by Calvo Martínez, "Cien Años de Investigación sobre la Magia Antigua" (*MHNN* 1, 2001, Malaga, pp. 7-59).

2. Hypothesis.

Indeed, what started as a critical edition of some texts that, although supported already in important canonical editions, by now were obsolete and always obscure by the subject itself, misunderstood and underrated, and the transmission process suffered by those fragments of papyri, has led me to a series of juicy hypothesis, related to the original research problem but as well, unexpectedly, to discoveries at the ritual level of the *praxeis* in which these texts were uncovered, that such a deep approach has allowed.

1. In the first place, the problem of the **literary genre** has been greatly clarified thanks to analysis of the texts. The initial end was to determine the origins of these texts in Greek oracular sites and demonstrate the transmission of a ancestral hymnic tradition, essentially Greek, hypothesis that has been confirmed but at the same time amplified, since it is obvious a flux of constant influence between Greece-Rome and Persia-Babylonia or Egypt, that cannot really be differentiate ant catalogue but in terms of academic conceptualization. Thus, the characteristics of the Apollonian hymn, the Dionysian dithyramb or the festive iamb are obvious in the hymns that we are going to study later on, but as well the oriental stile of the Orphic or Egyptian prayers and, especially, the processional elements of the *katabaseis* of Demeter-Persefone's Mysteries and the astrological representation of the world of the Chaldean *anabaseis*.

2. Secondly, at ritual level, we found how the genre is linked to a cultic flux that speaks not only of the Greek official religion but as well of one Mediterranean, more generalized that it seemed and popular, that works over a **shamanic use** for a change of the mental and/or spiritual state of the performer of the rites⁵, of such cultic elements as musical and poetic traditional (o universal) tools or even the very same oracular sites and mythological symbols of official cults from all over the Mediterranean, that seems to be rooted in the ancient solar and revelation religions.

Therefore, I propose that the rituals where these hymns were found and even the very same hymnic texts, if observed in an isolated context, have a **basic scatological function** that is in the foundation system of the so-called Greco-Egyptian magic, whatever the ultimate aim of the spells; but as well in all those rituals for revelation and healing that were practised in temples of Apollo-Artemis-Asclepius, Zeus-Amon, Demeter-Persephone, Isis-Serapis, Mithras, etc., which were widely spread along the Greco-roman Mediterranean, in a sort of popular tradition, of personal character, that the Mysteries hid and transmitted at the same time, but that are traceable at the level of the ritual action and that the *PGM* reveal satisfactorily.

⁵ I'm using M. Eliade's terminology, although not all the experts agree about its correctness. Cf. Y. Ustinova 2009: 47ff.

3. Research goals and Methodology.

The **goals** of the research study are:

- to offer an up-to-date and complete edition of the Greek Magical Hymns, over the texts found as on the papyri that preserve them, trying to avoid as much as possible falling into the fixation that the possibility of an original textual archetype has produced in the past, but without losing sight of the scholar tradition that has taken care of these texts;
- to contextualize them in the history of the Greek Hymn, genre to which we can affirm they belong;
- to establish the individual structure of each one of them, in the textual analysis, and, in a wider level, their structure as a literary subgenre, from the point of view that they are religious prayers of their own right;
- to detail the poetic-musical tools of which they make use, in order to obtain the effects over the performer of the rites or the audience of the *magi* or the witnesses of the miracles;
- to "disembowel" the spiritual traditions that can be perceived between the mythical symbols that are handled in these rites, which are mainly: Greco-roman mythology in syncretism with the Egyptian and Assyrian-Babylonian ones, with special influence from Pythagorism, Orphism and the Mystery of the Hell Goddesses and the Phrygian ones; Jewish and early Christian tradition; and Hermetism, Gnosticism, Neo-Platonism and Chaldean Theurgy;
- to delimitate and study the mythical symbols used in the magical ritual, as universal archetypes of human processes, by contextualizing them in the marginal realm of desire or personal revelation, ultimate aims towards which the ritualistic, physical, poetic-musical tools used are addressed, that are going to be conceptualized in the analysis of these texts.

And the **Methodology** that I have used is a deep philological analysis of the texts, based on the next scheme:

1. Introduction: the Greek Hymn. A brief history of this literary genre, especially dedicated to formal features and its use as main vehicle of prayer in Ancient Greece, but as well to its transmission to Christian tradition and its later influence, that we can trace in the Greek Orthodox Church or even the Church of England. We contextualized here the Greek Magical Hymn, its structure and use as prayers, its influence from oriental liturgies and its position within the history of the genre, which I consider a direct heir of the so-called Philosophical Hymn.

2. Edition, Spanish translation and commentary of the Greek Magical Hymns: this is the main part of this research work, dedicated to the twenty-six hymns that K. Preisendanz published in his anthology, by following the scheme that J. L. Calvo Martinez presents in *MHNH*:

- introduction to the text, contextualized in the papyrus, with its physical description and datation, and in the ritual, with special emphasis in basic bibliography of each text and the magical recipe;
- edition of the Greek texts with critical apparatus;
- Spanish translation;
- analysis of the form: structure, metric form and its irregularities or adaptation to prose, place in the prayer, in the ritual, use of poetic-stylistic or musical resources;
- analysis of the content: symbolic elements, myths or literary or religious episodes used, development of the attributes of the god to whom they are addressed, of the scatological process that the rite is carrying out - identification of the change of psychological state suffered by the performer of the ritual;
- conclusion referred to the function of the poetic period within the rite and the effects obtained.

The general scheme of this research study follows Preisendanz's canonical anthology, therefore is organized **by divinities**, which has been a very valuable tool in order to uncover the esoteric thought that these rituals hide, although I do not totally share his opinions and in some cases I would have grouped some hymns in a different lot.

Thus, I have included as well a general introduction to each divine character, detailing their features in classical mythology and in the context of the religious syncretism in which they appear in the *PGM*, the general imagery for which each god is known and the specific one given in the magical ritual (sometimes obscure and completely new), with the intention of contextualizing all those symbols of the human psyche within the particular religion and culture in which the addressees of these rituals lived.

The last thing to mention is the methodology used in relation to transcription of Greek names and vocabulary - in general, for personal names in Spanish version I have used the system of M. Fernandez Galiano's *La transcripción castellana de los nombres propios griegos* (Madrid, 2nd Edition, 1969); for specialized vocabulary, I use plain diplomatic transcription without accents, also by Galiano's system.



LOS HIMNOS MÁGICOS

1. Introducción

a. El Himno en la Magia Greco-egipcia de los PGM.

Y pasamos a nuestro objeto de estudio, los Himnos de la Magia Greco-egipcia, que es como se denomina hoy en día al fenómeno esotérico que encontramos atestiguado específicamente en los *Papyri Graecae Magicae* de Preisendanz-Henrichs⁶. Como se ha dicho, a lo largo de los PGM se ha identificado un material himnico, por su parecido a manifestaciones de la himnica griega tradicional y la posterior mestiza órfica, desperdigado a través de las fórmulas y plegarias de los hechizos mágicos, que se configura de diferentes maneras. Principalmente se pueden dividir en "himnos en prosa", o material himnico prosístico⁷, e "himnos versificados".

En ellos se combinan, en cuanto a la forma, elementos helénicos, egipcios y hebreos, principalmente bebiendo de: la poesía hexamétrica oracular y de la épica, de la yambo-trocaica festiva, de la himnica egipcia y de *Septuaginta* y probablemente otros textos de la exégesis hebrea o cabalística temprana; aunque se dejan sentir muchas otras influencias, de manera más matizada. Se mantiene de forma más pura el sabor helénico en los versificados, mientras los prosísticos están más cercanos a los orientales, caracterizados por tiradas de epítetos que desarrollan los poderes de la divinidad, en un ejemplo temprano de lo que se denomina hoy en día la "mística del nombre".

Desde el punto de vista del contenido, subyace un sistema teúrgico (igual al del gnosticismo o el hermetismo) de acercamiento y unión a una divinidad única y creadora pero manifestada a través del elenco de divinidades mediterráneas conocido como el

⁶ Se encuentra atestiguado además en: el *Supplementum Magicum* de R. W. Daniel y F. Maltomini; en las *defixionum tabellae*, que se pueden ver en las ediciones de A. Audollent, 1967, R. Wünsch, 1907, o D. Jordan, 1985: 151-97; en amuletos, recopilados por R. Kotansky, 1994; y en gemas, en C. Bonner, 1950.

⁷ El criterio métrico que se usa para la delimitación de los himnos mágicos en Preisendanz deja afuera una serie de composiciones de marcado carácter himnico, bien por tener una métrica excesivamente irregular y difícil de recuperar (*PGM* 5.98-109 o 459-72; 52; o 61.62ss.; cf. Tissi 2015: 151) o por estar en prosa (cf. Calvo 2002: 71-95, para un ejemplo de los más interesantes). Sin embargo, veremos que esta delimitación es artificial en este contexto y no deberían haberse sustraído y separado las partes mejor versificadas de las menos, en lo que coincide plenamente con Tissi (p.156), sino que se desvelará a lo largo de este trabajo un estilo de composición muy sofisticado en la mezcla de prosa y verso.

sincretismo religioso helenístico⁸, a partir del conocimiento de sus nombres, manifestaciones y símbolos, ya sea atrayendo su presencia a la práctica, médium u objeto mágico, o en sentido contrario, llevando al oficiante-mago a un estado de unión comunicativa o éxtasis. En un sentido u otro, la alteración del estado habitual de percepción, como en todo ritual, es esencial, como elemento mínimo de acción ritual que toda plegaria es.

Volviendo al tema de la forma, la religión griega, la judía o la egipcia han desarrollado liturgias de altísimo valor ritual que parecen establecer la base de estos textos a los que nos acercamos, según la teoría de un uso de base de un material himnico heredado⁹. Pero son textos altamente complejos desde el punto de vista técnico, pues incorporan las nuevas (y no tan nuevas) ideas y técnicas de las corrientes místicas, e incluso los hallazgos de la filosofía y las nascentes ciencias, como la astrología, la medicina y la alquimia, ofreciendo un contenido nuevo, con una aproximación vanguardista y más personal. En efecto, estas plegarias están volcada hacia el propio individuo como intermediario entre el mundo entendido como creación y la divinidad, donde, al más puro estilo de la psicología moderna, más o menos conscientemente y según el ritual, se trata de traer iluminación a partes oscuras de la psique, lo cual permita romper las cadenas de lo imposible, las cadenas del ego y los condicionamientos psicosociales que hacen parecer imposibles incluso las tareas más inmediatas de la vida cotidiana, como todos hemos experimentado alguna vez. Se demostrará que estas técnicas son tan antiguas como el hombre y se han venido usando, en mayor o menor medida, en las tradiciones mencionadas.

Esto, por supuesto, es sólo una parte del proceso. Es obvio que los rituales en los

⁸ Cf. la bibliografía y sumario de Brashear, 1995: 3414-6 y de Calvo, 2001: 29-30. Entre ellos y además: R. Reitzenstein, 1904, 1926 y 1927; C. H. Kraeling, 1927; R. Herbert Jennings, "Syncretism", *OCD* (1970), 1029; R. L. Gordon, "Syncretism", *OCD* (1996), 1462-1463, y "Synkretismus", *NP* 9 (2001), 1151-5; W. Burkert, 2000: 1-22; Calvo, 1994: 59-86 y 2002b: 15-30; P. Xella, 2011: 125-41.

⁹ Acerca de la idea de un material himnico heredado, cf. E. Heitsch, 1959: 215-36, que aborda el tema para demostrar la imposibilidad de recuperar un arquetipo original; o Calvo Martínez en sus análisis de los *HHMM* en la revista *MHNH*, en especial en el artículo citado más arriba (Calvo, 2002), donde trabaja sobre una plegaria en prosa también usada en diferentes contextos, dando una idea de los posibles orígenes de estos textos. Con respecto al uso de antiguos textos religiosos en los *PGM* y la autoridad de estos mismos como textos sagrados, cf. el artículo de R. Gordon 2012.

que encontramos los himnos recorren una amplia gama de actividades y buscan una serie de objetivos que, aunque siempre aplicables a la vida diaria, pues es fundamental el carácter práctico del ritual mágico, pueden alcanzar una gran complejidad o altura religiosa, de manera que pueden requerir del oficiante un proceso de purificación y elevación que no todo el mundo tiene la fortaleza o la necesidad de alcanzar. Nos referimos a las prácticas que buscan una auténtica gnosis de lo divino, que son abundantes y, como si dijéramos, las que permiten el acceso al conocimiento que hará posibles las otras prácticas más mundanas, desde la revelación personal en sueños a la maldición erótica o para conseguir el éxito en cualquier ámbito de lo social.

Tenemos la suerte de que los himnos aparecen en una amplia gama de rituales, desde los complejos de la teúrgia hasta los simples de lo que hoy en día entendemos por brujería, de manera que veremos en detalle ejemplos de lo más variado. Por lo tanto, hay que mencionar antes que nada el proceso básico que se observa, en general, en todo ritual mágico¹⁰, tal y como lo veremos desglosado en cada ejemplo concreto. Un hechizo está compuesto básicamente de *dromena* y *legomena*¹¹, de la siguiente manera:

a. Por un lado, se realiza una acción ritual que pasa por un periodo de purificación del oficiante y la preparación de los elementos que se van a utilizar, los objetos mágicos, los ropajes, la habitación o el espacio abierto donde se ha de realizar el conjuro.

b. Por otro, se prescribe una consagración de los objetos o/y del oficiante a través de sacrificios de todo tipo y del uso de la palabra, ya sea escrita, inscribiendo palabras mágicas o plegarias en los objetos, o simplemente recitada sobre los objetos u oficiantes, en el momento de la consagración o sacrificios.

c. Y, por último y más importante para este trabajo, se requiere de una invocación escrita o recitada, con plegarias y peticiones ritualizadas, acompañada a veces de movimientos rituales, periodos de incubación y, sobre todo, de cambios en el estado mental del o los oficiantes. Esto es lo que activa las herramientas mágicas, lo que los dota de “poder mágico” que produce la consagración de los objetos y en última instancia la

¹⁰ Mi Trabajo de Investigación Tutelada (*La magia real en la cultura helenística. Hypotaktike: un estudio sobre el conjuro de sometimiento*, Universidad de Granada, 2009), previo requisito para esta tesis, fue un estudio de la morfología del conjuro de sometimiento y los tipos que se pueden encontrar en la Magia Greco-egipcia, en el que desarrollé este punto ampliamente. Todo esto lo resumí en el artículo "Tipología y estructura de las prácticas de Dominio y Sometimiento de la Magia Greco-egipcia", (2008: 67-97).

¹¹ Acerca de estos conceptos, cf. A. Henrichs, 2003: 38-58.

epifanía de la divinidad y la acción mágica, de manera que es el elemento mínimo; encontramos rituales muy poderosos que no consisten más que en una plegaria compleja, como veremos más abajo.

La invocación, pues, en prosa o en verso, está cuidadosamente establecida y es del todo esencial en el ritual y en el cambio de estado en la percepción de la realidad, por parte del que realiza el rito. A su vez, se compone de ciertas partes esenciales.

- En un nivel más inmediato, se invoca o despierta un ente mágico menor que realizará la acción, que puede ser desde un fantasma de un muerto, una hipóstasis de uno de los objetos mágicos del conjuro o un demon menor cualquiera, hasta un ángel o cualquier alta divinidad del panteón mediterráneo.
- Después, se aplican una serie de técnicas para conseguir que éste actúe, las cuales parten todas de una experiencia anterior o incluso inducida en el momento, que supone una escalada hacia una especie de unión directa con una ulterior divinidad única y superior a todos los demás entes sobrenaturales que actúan en la práctica, el cual ha otorgado u otorga una serie de conocimientos espontáneos para que la acción mágica tenga efecto. Estos son el conocimiento y uso de los nombres secretos de la divinidad, los cuales se utilizan de dos maneras, principalmente y casi siempre a la vez:
 - bien para obligar a actuar a la divinidad: se usan *contra legem*, como instrumento coactivo, amenazando con desvelar secretos;
 - o bien, y de manera más general, curiosamente, se usan apotropaicamente: simplemente como símbolo de la divinidad, como manifestación directa a la vez que secreta, es decir, inconsciente, del aspecto esencial de esta divinidad creadora que se encuentra en todo rincón de la creación.

De manera que en estos rituales se utilizan, a la vez que son comunicadas, las herramientas que despiertan en el oficiante la percepción de una especie de elemento esencial divino que hay en todos nosotros, a la manera de la teoría neoplatónica; y esto es lo que permite "hacer maravillas": en un primer momento, romper las cadenas y las leyes

psicosociales; pero parece que incluso también las naturales. Esos instrumentos son desde vocales que se cantan de una determinada forma para equiparar lo que podríamos llamar la vibración interior a la vibración universal, por razones que veremos más abajo, hasta simples cadenas simbólicas de simpatía que despiertan en el individuo una serie de conocimientos psicológicos personales y a la vez colectivos, que apelan a los arquetipos universales con los que trabaja la psique humana, de cuyo conocimiento consciente depende en gran medida que seamos capaces de tomar las riendas de nuestra vida y empecemos a "hacer" en vez de "reaccionar" irracionalmente, proceso que todo ser humano, ahora y siempre, ha y debe haber experimentado alguna vez¹².

La mayor parte de estos símbolos y rituales son fácilmente explicables desde el punto de vista de las ciencias modernas del hombre, pues ya se conoce en gran medida el funcionamiento de la percepción y la psique humanas, íntimamente relacionados con el desarrollo neurológico en el proceso de maduración, la experiencia personal y el autoconcepto. Pero bajo todo este sistema subyace algo mucho más complejo, aunque en relación directa con lo anterior, y antiquísimo como el hombre mismo, el eterno problema de lo que llamamos hoy en día "espiritualidad", que conlleva cuestiones como: la relación entre el ser humano y dios, el sentido de la devoción y el contacto con lo divino, la conciencia de la mortalidad y el autoconcepto del ser humano en comparación con la inmensidad del universo. Este sentimiento religioso acompaña a los rituales mágicos y ha provocado mucha polémica, derivando en que se entiendan los elementos más cercanos a la religión oficial, ie. los himnos, como simples préstamos. Pero lo importante para nuestro estudio no es determinar la fina línea entre magia y religión, sino entender por qué se usan liturgias hímnicas o más bien, por qué dan mayor eficacia a los rituales y si de verdad se pueden separar quirúrgicamente de los hechizos y *gnoseis* como si fuera una apéndice añadido, extraño al grueso del ritual, como hicieron los editores originales.

¹² Nos referimos en sentido general y antropológico a situaciones de la vida que van desde el momento de la maduración al final de la adolescencia (proceso que hoy en día se ha visto atrasado grandemente), a cualquier situación de cambio importante; es decir, el contenido de lo que se llama técnicamente en los Misterios "ritos de paso"; cf. V. W. Turner, 1988. Mis ideas acerca de la antigüedad de la reflexión sobre el pensamiento reactivo y el condicionamiento, y su aplicación a todo tipo de rituales mágico-religioso, parten de los trabajos de I. Shah, como *A perfumed scorpion* (1978) o *The commanding self* (1994). Son conceptos que S. Freud e I. P. Pávlov se encargaron de introducir en la ciencia moderna y que hoy en día discurren ampliamente ya en el ámbito popular, de la mano de todo tipo de técnicas de autoayuda y/o espirituales llamadas del *New Age*.

En este sentido, el simple hecho de usar himnos versificados entre las recetas mágicas permite adelantar una serie de cuestiones fundamentales que van a caracterizar estas invocaciones y que vamos a intentar estudiar en detalle en lo que sigue:

- La preocupación por el aspecto estético es esencial para despertar una respuesta emocional en los feligreses de cualquier religión, cuya función es provocar un interés, un focalizar la atención en un momento o símbolo preciso, que de otra manera no se consigue.
- De esta manera, desde el punto de vista de la forma, adivinamos escondida entre estos textos una *performance* determinada, que enraíza directamente con los círculos religiosos griegos, la himnica oracular y procesional, y por lo tanto con el sistema musical pitagórico, que es la forma clásica de ejecución, nacida a partir de una explicación matemática del sonido y como imitación de la palabra hablada de manera artística, es decir, un canto desarrollado sobre el ritmo y el tono melódico de la lengua griega, que debe resonar en el oído helenístico aún como sagrado.
- Por último, hay que destacar la función del himno en todo contexto religioso como intercambio de χάρις, con el que se juega incluso en este ámbito de la magia, siendo este un concepto que parece cambiar ligeramente dependiendo de la manifestación himnica, como veremos en esta sección.

Veremos que, en definitiva, el canto a la divinidad es un deseo innato en el ser humano, producto inmediato del fervor religioso, la piedad y la gracia, que de alguna manera deben inspirar esos momentos de éxtasis divino a los que hacen referencia los rituales en última instancia, incluso los de la magia, obviando todo lo que de mundano pueda tener en sus objetivos inmediatos, si bien se demostrará que esos objetivos son un excelente medio, a su vez, de conducir al individuo hacia un estado de necesidad de lo divino.

b. El Himno Mágico en la Himnodía Griega.

Los textos de los que nos ocupamos han sido denominados de manera genérica Himnos Mágicos y se los ha enmarcado en el contexto de la Himnica Griega desde el

mismo momento de su descubrimiento¹³, por los siguientes aspectos básicos:

- el simple uso del idioma en el que están compuestos en su mayor parte (excluyendo, efectivamente, el uso de *nomina barbara*, aunque es un recurso muy importante de composición), con todo lo que eso supone, es decir, recursos fonéticos, rítmicos-melódicos y poético-retóricos tradicionales;
- pero también por sus características textuales básicas y la terminología de la que beben, que pasan necesariamente por el ámbito de la plegaria, la poética e incluso la exposición filosófica helenas.
- Además, encontramos en estos textos, como en el resto de himnos preservados de la literatura griega, los mismos problemas de definición de sus límites con respecto a otros tipos de cantos griegos a la divinidad, encajando perfectamente en la polémica tradicional del género, como vamos a ver.

Pero en los propios *PGM* no se los denomina ὕμνοι mas que en una ocasión, con respecto al *HMag.12*. En el resto de los casos se los introduce principalmente como fórmulas, con el término neutral λόγος, a veces también con τὸ λεγόμενον/ τὰ λεγόμενα¹⁴. El siguiente término más usado para referir estas composiciones es ἐπαιοιδή/ensalmos¹⁵, que introduce el aspecto musical o seductor de la palabra, lo que favorece a esta contextualización dentro del género literario de la himnodia griega. Luego, tenemos otras denominaciones más técnicas, como εὐχή/ súplica, ἐπίκλησις/ invocación o ἐξάιτησις/ petición o demanda, que parecen estar indicando un matiz en el tipo de plegaria o tal vez la parte que más se desarrollada de esta¹⁶. Y por último, tenemos

¹³ Nilsson, 1986, es el primero en llamarlos "himnos". Para un resumen del tratamiento de estos textos por los autores que los descubrieron, cf. E. Szepes, 1976.

¹⁴ La palabra *logos* aparece en los *PGM* doscientas treinta y tres veces, para indicar todo tipo de fórmula que se dice o inscribe, incluyendo así, plegarias, himnos, peticiones y fórmulas mágicas fijas o palabras mágicas; con la forma *legomenos*, tenemos otras cincuenta entradas; y también está la versión γραφόμενα, que es sólo cuando se escriben, en otras treinta y tres ocasiones.

¹⁵ La encontramos sólo una vez para introducir la plegaria que se compone de los *HHMM. 8, 23 y 4A*, pero es muy frecuente su uso dentro de los mismos himnos para referirse a ellos mismos, ie. *PGM 1.317* «πέμψον δαίμονα τοῦτον ἑμαῖς ἱεραῖς ἐπαιοιδαῖς» (*HMag.4A*).

¹⁶ εὐχή οἱ προσευχή aparece veinte veces en los *PGM*: con el sentido de orar en 2.13, probablemente referido la acción de las fórmulas apolíneas que contiene el papiro; pero en general significa, súplica, petición o fórmula/oración, introduciendo como tales los *HHMM. 18 (4.2782)* y 13 (6.5). También tenemos la variante εὐχόμενος, usada en diez ocasiones, en el mismo sentido. ἐπίκλησις οἱ κλησις aparece en doce ocasiones: en 1.264 introduce la práctica apolínea que contiene los *HHMM. 8, 23 y 4A* y en 2.81 el *HMag.11*; y en 7.289 se alterna con «ἐπίκλησιν ἦτοι ἐπιλαλήματα», cosas que se dicen/encantamientos.

otras referidas a aspectos del ritual: σύστασις/ comunicación o unión, ἐπάναγκος/ coacción, διαβολή/ calumnia o ἀπόλυσις/ liberación, que suelen ser partes separadas de la acción mágica que pueden llevar un logos y que, en estos casos, llegan a ser un auténtico himno, como veremos luego¹⁷.

Eso en cuanto a la denominación específica de las composiciones himnicas versificadas, pues también tenemos el uso de muchos de estos mismos vocablos para indicar la fórmula mágica completa (incluya o no parte versificada, sean meras plegarias o peticiones mágicas o consistan en composiciones himnicas prosaicas), junto a muchas otras denominaciones, como: προσευχή/ plegaria, κλήσις/ invocación, ἐξήγησις/ narración, χαιρετισμός/salutación, σύνθεσις/composición, ἐξήχησις/pronunciación o sonido desagradable o ὀρκισμός/juramento, que se comparten con la terminología religiosa, poética o retórica¹⁸; ο ῥυστική/fórmula protectora, πρόγνωσις/fórmula para conocer el futuro, θυμοκάτοχον/fórmula para contener la ira, νικητικόν/fórmula para conseguir el éxito, ἀρκτική/fórmula de la Osa Mayor, ἐρμαϊκός/fórmula hermética, que son específicas de estos rituales mágicos y se suelen referir al conjuro entero, incluyendo lo que se recita o escribe en esos determinados contextos, pero también lo que se hace.

ἐξάιτησις se usa tres veces: en sentido genérico significando fórmula, como en 4.435 que introduce *HMag.* 4B, y específicamente como petición.

¹⁷ σύστασις es un término muy popular en los *PGM*, aparece hasta catorce veces y muy a menudo con respecto a los *HHMM*: significa normalmente oración de comunicación o unión e introduce en 3.494 la invocación donde aparece el *HMag.* 2, en 4.260 el *HMag.* 7, en 4.930 el *HMag.* 3, en 6.36 el *HMag.* 14; pero también se usa para nombrar la comunicación o unión misma (ie. 3.439 o 695, 6.1 o 3); o todo el ritual mágico para unión, como en 4.779ss. Esta frecuencia habla bastante alto de la naturaleza de estos rituales y sobre todo de los que contienen himnos. ἐπάναγκος es otro término frecuente con quince apariciones, referido específicamente a las acciones malélicas y lunares: normalmente significa coacción o medios coactivos y habla de acciones rituales en contra de la ley del culto, cuando las "oficiales" no han funcionado; pero también significa fórmula coactiva o de coacción e introduce el *HMag.* 19A en 4.2579 y el *HMag.* 22 en 4.2897 y 2911. Hay variantes terminológicas, como ἀναγκάζω o ἐπαναγκάζω para coaccionar, ἐπίθυμα ἀναγκαστικόν o τὸ ἐπαναγκαστικόν para sahumero coactivo o acciones coactivas, o incluso τὸ ἀγαθοποιόν. Son términos muy populares en el *PGM* 4. Al igual que διαβολή, que aparece tres veces y en una introduce el hechizo cuyo centro es el *HMag.* 19B; tenemos la variación ἐπιθυμάτων ἐνδιαβόλων, sahumeros difamatorios, en 4.2568. ἀπόλυσις es otro término popular con veinte entradas, incluyendo el uso del verbo ἀπολύω. Normalmente se refiere al final del ritual de comunicación o unión y supone la liberación del dios, tras su aparición, que se suele hacer con una fórmula: en cinco ocasiones se trata solo de una oración, en seis se describe acción y dicción.

¹⁸ ἐξήγησις sólo aparece una vez e introduce el *HMag.* 4D. χαιρετισμός en dos, una indicando la segunda parte del *HMag.* 11, pero es muy frecuente el uso del verbo χαιρώ (más de setenta entradas), indicando una parte indispensable de la plegaria. Tenemos la variante con el verbo ἀσπάζομαι. ἐξήχησις aparece sólo en 4.923 con el sentido de invocación. ὀρκισμός significa conjuro y aparece sólo en 4.3010, pero el uso del verbo ὀρκίζω es muy frecuente (sesenta y dos entradas) en plegarias de todo tipo: en más de cincuenta plegarias, las cuales incluyen los *HHMM*. 23, 4A, 5 y 22.

De manera que, por un lado estos textos no se determinan específicamente en los propios papiros como himnos; sin embargo, vemos el uso de la terminología poética de este género aplicada a toda manifestación articulada de la palabra, incluso en referencias al modo de articulación en las propias recetas, con expresiones como: «εὐχόμενος/ al suplicar», «παιανίζων τὸν θεόν/ cantando el peán al dios» (3.192 y 312), «εὐχαρίστων/ dando gracias» o «λέγε ἐν ἑξαμέτρῳ τόνῳ τόν λόγον/ pronuncia la fórmula en hexámetros» (3.437); o expresiones relacionadas con el verbo ὑμνέω, como «λέγε τὸν ὑμνικὸν λόγον/ pronuncia la fórmula himnica» (1.71) o «ὑμνολογούντων/ alabando con cantos» (35.12) y el reiterado uso del mismo verbo (hay veintiuna entradas en total).

b.1. Definición de Himno.

El concepto que ha llegado hasta nuestros días de himno es muy parecido al que parecía tener en la religión griega tradicional: una forma especial de discurso que usa los recursos de embellecimiento artístico, para provocar un efecto especial en el público de sublimación, con respecto al contenido del texto mismo. Tomo esta noción básica de Furley-Bremer, ofrecida en su antología de los himnos cúltricos griegos, que vamos a usar ampliamente en esta sección, pues comparto la noción básica usada para su selección y análisis: la importancia del cambio de actitud que provocan estos textos, el de entrar en el espacio de lo divino o sublime, al igual que ocurre al entrar en un templo o iglesia (cf. *Introduction*, "What is an hymn", Vol.1, pp. 1-8). En efecto, hoy en día sigue siendo popular y efectivo el canto de himnos: en las Iglesias Ortodoxas o Anglicanas aún son una importante institución, en las que sirven para transportar al receptor (y/o al cantor) a un estado de introspección a través de los cantos masculinos, profundos y repetitivos de los monjes, en unas, o evocan un estado de pureza original mediante la voz angelical de niños y muchachas, en las otras; o se entonan himnos nacionales que despiertan el orgullo de la identidad y la pertenencia.

Pero ¿qué era exactamente para un griego? Es difícil dar una definición de lo que era un himno en la Antigüedad griega, en términos de conceptualización escolar pues los

términos ὕμνος y ὑμνέω se usan en un variado número de circunstancias y no siempre refiriendo el mismo fenómeno¹⁹.

En los ejemplos más antiguos que recoge Wünsch, el sustantivo tiene un sentido general como «canto compuesto artísticamente», noción que explica a partir de la expresión «ὕμνον ὑφαίνειν/tejer un himno» (B., 5.8, 18.8; *Od.* 8.499), donde se juega con una posible etimología del término por la similitud de las raíces *hymn-* y *hyph-*²⁰. En definitiva, como indica Bremer (1981), estos dos términos significaban genéricamente «canción» y «cantar canciones», como en Píndaro, o simplemente «texto cantado», como en *Od.* 8.429 o Esquilo, *A.*709, si bien la naturaleza exacta de esta canción era difícil de determinar pues, como vemos en Anacreonte, Aristófanes (*Au.* 210) o Esquilo (*Eu.* 336K), se ve usado para «lamento o canto fúnebre» pero en Sófocles (*Ant.* 815) es un «canto de boda». Según Wünsch, el término es en seguida tomado por los rapsodas para sus canciones de alabanza a dioses y héroes (Hes., *Op.* 657 o fr. 265 Rzach); y posteriormente, se ve reducido a cualquier canción de alabanza a la divinidad. Con este sentido lo encontramos en la definición canónica de Platón, la más antigua que se conoce (*Lg.* 3.700b, *R.* 10.607 y *Smp.* 177a), que lo considera un tipo de composición cuyo contenido es la súplica a los dioses, opuesto al θρῆνος o al encomio, cantos de alabanza a hombres; pero también diferente del peán o del ditirambo, pues estos son cantos específicamente dedicados a Apolo y a Dioniso, respectivamente, lo que indica cierta contradicción, que no acaba aquí, pues tenemos las ediciones alejandrinas de Píndaro, donde sus himnos se ven separados de sus peanes o ditirambos, como géneros diferentes.

En cualquier caso, esta noción del himno como canto de alabanza a los dioses, bien atestiguada desde antiguo con los propios *Himnos Homéricos*, va a ser el sentido general que se transmitirá a partir de entonces, como vemos en Dioniso Tracio, para el que un himno es un poema que conlleva el agradecimiento y elogio de dioses y héroes (*Sch.* 451.6); o en Pólux (*Onomasticon*, I.38), en el que es el término genérico que reúne varias clases de plegarias cantadas, como el peán, ditirambo o el *proemion*; o Proclo (Codex

¹⁹ Han tratado este espinoso tema: R. Wünsch, "Hymnos", *PRE* 9, cols. 140-183; W. Burkert, 1994a: 9-18; J. M. Bremer, 1981: 193-215; W. Furley, 1993: 1-41; A. E. Harvey, 1995: 157-75; Furley-Bremer, Vol. 1: 8-14; G. La Bua, 1999: 2 ss.; y más recientemente Petrovic: 257.

²⁰ Aunque se han dado otras etimologías que el mismo Wünsch ya considera poco útiles además de improbables; esta, sin embargo, se forma sobre una expresión muy antigua y popular, cuyo significado es esencial en lo que hemos comentado que el discurso himnico supone.

239, Bekker 320a.4), para el que es un canto a los dioses acompañado de lira, de pie en posición estática, en oposición al *prosodion*, que es una canción con acompañamiento de flauta en las procesiones hacia el templo.

En definitiva, por un lado, como composición artística parece denotar un género mientras a la misma vez se confunde con muchos otros tipos poéticos, en cuanto a forma, contenido y función, como indican Furley-Bremer; por otro, es, sobre todo, en su forma clásica en adelante, una forma de plegaria²¹.

En este sentido entra un aspecto, importantísimo para nuestro estudio, en el que Wunsch y Bremer coinciden: en la antigüedad de cierto matiz, que está en relación directa con su base musical, en el uso de la palabra himno como una *invocación divina* o incluso *encantamiento*, en el sentido de atracción mediante los elementos seductores de las técnicas musicales. Esto hace a Wunsch crear la distinción *himno subjetivo* e *himno objetivo* para explicar las diferencias entre los tipos griegos, en el que el primero sería la súplica personal, relacionado con la fe y la creencia religiosa personal, y el segundo el canto épico de alabanza, donde se desarrolla de mitología y las nociones de la religión oficial. Esta división se relaciona con la noción básica para definir un himno cúllico que Bremer introduce, el *himno clético*, tomada a su vez del rétor Menandro, que veremos más abajo, que se entiende como una canción para invocar o atraer la presencia de un dios, sean cuales sean los argumentos para conseguirlo. Entramos en la cuestión fundamental: la relación estrecha de este género con el culto y la religión y la cuestión de si hubo realmente una poética secular diferente de la poética religiosa, de la que los himnos serían la mayor expresión.

Para Wunsch lo primero que se produce en una sociedad es ese canto subjetivo, que va de la mano de la fórmula mágica²², pues son hombres sabios, como médicos (curanderos), magos (chamanes) o sacerdotes los que tienen el conocimiento necesario para conseguir tal evento especial. Se basa este argumento en la idea de la temprana antropología evolucionista donde se interpreta como primitiva una cierta imposibilidad de distinguir entre el nombre y el ser; pero también en el hecho demostrado de que el ritmo es el impulsor de multitud de actividades humanas, como la llamada "canción de

²¹ Como resume F. Graf. 1991: 208, «hymn is a versified prayer or spell».

²² R. R. Marett, 1909: 52ss.

trabajo"²³, donde parece ver Wunsch, siguiendo a L. Deubner, el origen del canto ritual. Un ejemplo de esto sería el grito peánico «πλεῖστον οὔλον οὔλον ἴει, ἴουλον ἴει» (*PMG* fr.3.1; *Ath.*, XIV.618e), que no sería ni uno ni otro; o las antiguas danzas mágicas en los festivales de fertilidad, de las que habla P. Nilsson. 1904: 184ss. De manera que para este, la fórmula mágica, acompañada de cantos y danzas en un contexto de invocación comunal de la divinidad, habría sido la forma más antigua del himno²⁴. Y de esta época sobrevivirían ciertos rasgos como la utilización de *topoi* para indicar la proveniencia del dios, que veremos luego, un residuo de la utilización coactiva del nombre secreto de la divinidad que habría evolucionado como recurso de alabanza en el himno. Así, a partir de la evolución de partes de la invocación primitiva como la llamada por Ausfeld *pars epica* (*op.cit.supra*, veremos más abajo su teoría completa), donde se enumeraban el lugar del nacimiento del dios o sus templos, se habría originado el *himno objetivo* de Wunsch, cuya mayor expresión son los *Himnos Homéricos*, aumentando así cada vez la religiosidad en el contexto del uso del himno. Y de ahí, la alabanza habría tomado un camino propio y personal a través del desarrollo de la lírica, resumiendo mucho.

Furley-Bremer determinan la cuestión siguiendo la misma línea y consideran que nunca hubo real distinción entre poesía secular y sagrada, y que la mayoría de los géneros poéticos fueron, de hecho, producto de lo que llaman "cult worship"²⁵. Según ellos, el escaso testimonio que nos queda de literatura himnica griega arcaica y clásica se debe al tamiz que realizaron los editores alejandrinos, demasiado intelectualistas para apreciar las tradicionales canciones; pero que hasta el uso y composición de mitos es un acto cultural, pues son narraciones miméticas diseñadas para capturar los poderes de la divinidad que se mencionan, mediante un uso eficaz de la palabra, con los cuales definir al ente divino que se invoca y asegurar el poder que se convoca. Esas definiciones acaban convirtiéndose, por el otro lado, en legitimación del culto.

²³ Es una idea que puede parecer desfasada a estas alturas, cf. K. Bücker, 1899: 42ss.; J. Combarieu, 1909; E. W. Anitschkoff, 1903; L. Deubner, *N.Jahrb.* 1907, 302, y *Arch.Gel.Wiss.* 9, 1906. Dice este último, en el primer trabajo mencionado, «se distingue en el ritmo de la canción una animación energética, la cual en la acción mágica del rito actúa así como un estimulante, del mismo modo que en el transcurso del trabajo. Así, no es necesario en absoluto hacer tal distinción entre la canción de trabajo y el canto ritual propiamente dicho porque para los hombres primitivos la magia es trabajo práctico para ciertos fines económicos» (del alemán, sacado de Wunsch, p. 143).

²⁴ L. R. Farnell, 1905: 163ss.

²⁵ A partir de la noticia en *Arist.*, *Po.* 1449a.10ss., cf. Vol. 1, pp. 25 ss.

Se plantea, pues, el eterno problema de qué fue primero en el que no tiene sentido entrar, sobre todo después de ver en detalle los textos de los que se ocupa este trabajo de investigación, los *HHMM*, que son de época tardía y sin embargo testimonio tanto de ese pensamiento "primitivo" del que habla Wunsch y del uso psicagógico del ritmo, como del recurso de la mimesis narrativa que en definitiva toda composición textual es. Lo que importa resaltar es ese matiz originario que remarca la relación entre tres aspectos fundamentales que parecen coincidir en toda manifestación himnica mencionada:

- que el himno debía de ser un tipo de plegaria o invocación, en el sentido de atracción de atención tanto de individuos como de entes divinos, donde la invocación o plegaria, es el concepto general mientras el himno es una manifestación particular (siguiendo la definición de Bremer)²⁶,
- pues su rasgo más importante era que debía ser una composición textual artística o cantada, es decir, que tenía una determinada forma rítmica o poética, que iba, en general, acompañada de danza y música;
- de manera que de una manera u otra estaba relacionado con el culto, pues este es el contexto más profundo de utilización de elementos psicagógicos, del que ni siquiera la poesía erótica estaba separado (e.g. Safo y su *Himno a Afrodita*).

b.2. Tipos de Himnos en la Antigüedad y la Polémica del Género.

Básicamente, se han transmitido como Himnos Griegos, los *Himnos Homéricos*, los *Himnos Órficos* y ciertas colecciones de composiciones poéticas dedicadas a los dioses y realizadas por un mismo autor, como el arreglo alejandrino de los himnos de Píndaro, o las colecciones de Calímaco y el posterior Proclo, cuya obra himnica, curiosamente, se transmitió en manuscritos de antologías de himnos griegos junto a los Homéricos, los de Calímaco y los Órficos, realizados en época bizantina. En la misma línea, son célebres las composiciones aisladas llamadas himnos, de poetas como Safo,

²⁶ Se ha teorizado mucho acerca de la diferencia entre himno y plegaria, como criterio básico de definición del género, considerando que lo único que los separa es el criterio métrico, cf. Furley-Bremer, Vol. 1: 7-12; Szepes; Graf, 1993: 189; o Petrovic: 256-7.

Alceo o Simónides, pero también de filósofos como el estoico Cleantes, el propio Aristóteles o el cristiano neoplatónico Sinesio. Además de eso, tenemos los testimonios literarios de himnos de la épica o la tragedia y la comedia, descritos como tal durante la narración de los hechos literarios y dramáticos; o los restos epigráficos o en papiro de himnos votivos en los templos de época helenística, entre los que se encuentran las aretalogías de Isis, como los himnos de Isidoro, y otros dioses de misterios de la época del sincretismo religioso, o los musicales, como los de Mesomedes.

Se puede decir que entre estos no hay una unidad de forma aunque sí de contenido, que es el canto de alabanza a la divinidad, lo cual, sin embargo, es también el objetivo de otras formas poéticas de la antigüedad como el peán o el ditirambo, como se ha dicho. De manera que se presenta como una tarea imposible el delimitar y tipificar las composiciones himnicas, sobre todo si además tenemos en cuenta todas las veces que se usa el término himno, que vimos en la sección anterior, para cualquier otro tipo de canto de alabanza o composición poético-musical. Furley-Bremer encuentran la respuesta, siguiendo a Harvey (1955), que vamos a ver a continuación.

Recapitemos, resumiendo los intentos más importantes que se hicieron en la Antigüedad, de definir y tipificar este género, introduciendo así posibles subgéneros.

- a) Platón (s. V a. C.): mientras en el *Simposio* y la *República* recalca que un himno es un canto de alabanza a los dioses y un encomio o una oda, uno a los hombres²⁷; sin embargo, en las *Leyes* expresamente señala como diferentes el himno, del treno, del peán, del ditirambo²⁸.
- b) Dioniso Tracio (s. II a. C.), sin embargo, lo define al himno como un canto de

²⁷ *Smp.* 177a.6. «... ἄλλοις μὲν τισὶ θεῶν ὕμνους καὶ παιῶνας εἶναι ὑπὸ τῶν ποιητῶν πεποιομένους, τῷ δὲ Ἑρωτι, τηλικούτῳ ὄντι καὶ τοσοῦτῳ θεῷ, μηδὲ ἓνα πῶποτε τοσοῦτων γεγονότων ποιητῶν πεποιοκῆναι μηδὲν ἐγκώμιον»; *Resp.* 607a. «...εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς...»

²⁸ *Lg.* 700a-b. «...διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἅττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος – θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν – καὶ παιῶνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ᾠδὴν ὡς τινα ἐτέραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς. τούτων δὴ διατεταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν, οὐκ ἔξῃν ἄλλο εἰς ἄλλο καταχρησθαι μέλους εἶδος». También se denota esa ambigüedad en *Lg.* 801e.1ss («Μετά γε μὴν ταῦτα ὕμνοι θεῶν καὶ ἐγκώμια κεκοινωνημένα εὐχαῖς ἄδοιτ' ἂν ὀρθότατα, καὶ μετὰ θεοῦς ὡσαύτως περὶ δαίμονάς τε καὶ ἥρωας μετ' ἐγκωμίων εὐχαὶ γίγνοιτ' ἂν τούτοις πᾶσιν πρέπουσαι»), 802a1. o *Criti.* 108c4.

alabanza (encomio) de dioses y héroes, con acción de gracias²⁹, mezclando ambos términos.

- c) Dídimos de Alejandría (s. I a. C.): tenemos la noticia de que consideraba el himno como término genérico para diferentes tipos de cantos de alabanza, como el encomio, *prosodion* o peán, a los que llama himno-*prosodion*, himno-peán, etc.; y menciona, además, que existe una ambigüedad en cuanto a la manera de la realización, pues un himno siempre se canta con lira mientras la prosodia va con flauta³⁰.
- d) Menandro (s. III): también tenemos una distinción, en su *Sobre los discursos demostrativos*, entre cantos de alabanza dirigidos al hombre y los la divinidad, los cuales son todos himnos, aunque se llaman diferente según la divinidad a la que se dirige, peán para Apolo, ditirambo o yóbacos para Dioniso, o eróticos para Afrodita³¹. De manera que también entiende el término himno en sentido genérico, como una alabanza a la divinidad, e indica que pueden ir en prosa o en verso, pues para su tiempo ya había intentado Elio Aristides ya lo había intentado, que sepamos. Pero no limita ahí su descripción; ofrece además una división de tipos de himnos, fundamental para la teoría moderna, entre: clético o de invocación, apopémtico o de despedida, filosófico o científico, mítico, genealógico, ficticio, precatório, o simple plegaria, y

²⁹ Sch. 451.6 «Ὑμνος ἐστὶ ποίημα περιέχον θεῶν ἐγκώμια καὶ ἡρώων μετ' εὐχαριστίας».

³⁰ Orión, *Etym.* 155.22-156.7 «Ὑμνος... κεχώρισται δὲ τῶν ἐγκωμίων καὶ τῶν προσωδίων, καὶ παιάνων, οὐχ ὡς κάκεινων μὴ ὄντων ὕμνων, ἀλλ' ὡς γένος ἀπὸ εἶδους. πάντα γὰρ εἰς τοὺς ὑπερέχοντας γραφόμενα, ὕμνους ἀποφαινόμεθα· καὶ ἐπιλέγομεν τὸ εἶδος τῷ γένει, ὕμνος προσωδίων, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιάνος. σημαίνει δὲ τοῖς ἐν ὑπεροχαῖς τὰ γενικά καὶ τὰ ἰδικά, καὶ τὰ κύρια ὀνόματα· ὥστε μὴ προστιθεμένου τοῦ εἰδικοῦ, ἀπὸ τοῦ γενικοῦ νοεῖσθαι τὸ ἰδικόν, ὡς ἐπὶ Ὀμήρου· ποιητὴν γὰρ αὐτὸν ἰδικῶς λέγομεν καὶ θεῖον. ὅταν λέγομεν ἰδίως, τὸν ὑπερέχοντα νοοῦμεν ἐκ τοῦ κοινοῦ, διὰ τὴν ὑπεροχὴν· οὕτω καὶ ὕμνον ἰδίως λέγομεν διὰ τὴν σεμνότητα, καὶ περὶ τῶν ἄλλων, ὕμνων ὄντων. κεχώρισται δὲ τῶν προσωδίων, καὶ κατὰ τοῦτο ἐστὶ τὰ μὲν προσώδια, καθὰ καὶ κέκληται, προϊόντες ναοῖς ἢ βωμοῖς πρὸς αὐλὸν ἤδον· τὸν δὲ ὕμνον πρὸς κιθάραν. οὕτω Δίδυμος ἐν τῷ περὶ Λυρικῶν ποιητῶν»; Schol. Teocr. 1.61b.3-7 «κεχώρισται δὲ τῶν ἐγκωμίων καὶ τῶν προσωδίων καὶ τῶν παιάνων» οὐχ ὡς κάκεινων μὴ ὄντων ὕμνων, ἀλλ' ὅτι τὰ ἄλλα προσώδια<, καθὰ κέκληται,> προϊόντες ναοῖς ἢ βωμοῖς πρὸς αὐλὸν ἤδον, τὸν δὲ ὕμνον πρὸς κιθάραν».

³¹ 331.20 «ἔπαινος δὲ τις γίνεται, ὅτε μὲν εἰς <θεοῦς, ὅτε δὲ εἰς τὰ θνητά· καὶ ὅτε μὲν εἰς> θεοῦς, ὕμνους καλοῦμεν, καὶ τούτους αὖ διαιροῦμεν κατὰ θεὸν ἕκαστον· τοὺς μὲν γὰρ εἰς Ἀπόλλωνα παιάνας καὶ ὑπορχήματα ὀνομάζομεν, τοὺς δὲ εἰς Διόνυσον διθυράμβους καὶ ἰοβάκχους, καὶ ὅσα τοιαῦτα [εἴρηται Διονύσου], τοὺς δὲ εἰς Ἀφροδίτην ἔρωτικούς, τοὺς δὲ τῶν ἄλλων θεῶν ἢ τῷ [λόγῳ] γένει ὕμνους καλοῦμεν <ῆ> μερικώτερον <οἶον> πρὸς Δία.»

deprecatorio o de maldición de las adversidades³², en el que incluye ejemplos provenientes de todo tipo de literatura.

- e) Proclo (s. V): en él encontramos la expresión «ὁ κυρίως ὕμνος» que confirma la teoría de Harvey de que existía una composición llamada himno (que este considera debió ser un poema monostrófico dedicado a los dioses que se cantaba con cítara y sin movimiento delante del altar del dios); pero también un uso de himno como término genérico para mencionar diferentes tipos de cantos a la divinidad³³; en efecto, distingue entre cantos de alabanza a los hombres (treno, etc.), alabanza a los dioses (himno, *prosodion*, peán, ditirambo, nómos, adonio, yóbacos e hiporquema) y un tipo mixto, donde si bien se trata de un canto a la divinidad en un contexto cúltico, se mezcla con alabanza personal (partenio, *daphnephorikon*, *tripodephorikon*, *oschophorikon* y *euktikon*). Además, menciona los modos y momentos de realización, para diferenciarlos: el himno se canta en el altar, con cítara; el *prosodion*, en procesión con flauta; el ditirambo usa modos y ritmos musicales excitantes,

³² 333.5-30 «αὐτῶν γὰρ δὴ τῶν ὕμνων οἱ μὲν κλητικοί, οἱ δὲ ἀποπεμπτικοί, καὶ οἱ μὲν φυσικοί, οἱ δὲ μυθικοί, καὶ οἱ μὲν γενεαλογικοί, οἱ δὲ πεπλασμένοι, καὶ οἱ μὲν εὐκτικοί, οἱ δὲ ἀπευκτικοί, οἱ δὲ μικτοὶ ἢ δύο τούτων ἢ τριῶν ἢ πάντων ὁμοῦ. κλητικοὶ μὲν οὖν ὅποιοί εἰσιν οἱ πολλοὶ τῶν τε παρὰ τῇ Σαπφοῖ ἢ Ἀνακρέοντι ἢ τοῖς ἄλλοις μελικοῖς, κλήσιν ἔχοντες πολλῶν θεῶν. ἀποπεμπτικοὶ δὲ ὅποιοι καὶ παρὰ τῷ Βακχυλίδῃ ἔνιοι εὐρηνται, ἀποπομπὴν ὡς ἀποδημίας τινὸς γινομένης ἔχοντες. φυσικοὶ δὲ οἴους οἱ περὶ Παρμενίδην καὶ Ἐμπεδοκλέα ἐποίησαν, τίς ἢ τοῦ Ἀπόλλωνος φύσις, τίς ἢ τοῦ Διός, παρατιθέμενοι. καὶ οἱ πολλοὶ τῶν Ὀρφέως τούτου τοῦ τρόπου. μυθικοὶ δὲ οἱ τοὺς μύθους ἔχοντες, κατ' ἀλληγορίαν προϊόντες φιλήν, οἷον Ἀπόλλων ἀνωκοδόμησε τεῖχος, ἢ ἐθήτευσεν Ἀδμήτω ὁ Ἀπόλλων ἢ τὰ τοιαῦτα. γενεαλογικοὶ δὲ οἱ ταῖς τῶν ποιητῶν θεογονίαις ἀκολουθοῦντες, ὅταν Λητοῦς μὲν τὸν Ἀπόλλωνα, Μνημοσύνης δὲ τὰς Μούσας καλῶμεν. πεπλασμένοι δὲ ὅταν αὐτοὶ σωματοποιῶμεν καὶ θεὸν καὶ γονὰς θεῶν ἢ δαιμόνων, ὡσπερ Σιμωνίδης <τὴν> Αὐρίον δαίμονα κέκληκε, καὶ ἕτεροι Ὀκνον, καὶ ἕτεροι ἕτερόν τινα. εὐκτικοὶ δὲ οἱ φιλήν εὐχὴν ἔχοντες ἄνευ τῶν ἄλλων μερῶν ὧν εἶπομεν, καὶ ἀπευκτικοὶ οἱ τὰ ἐναντία ἀπευχόμενοι φιλῶς. καὶ παρὰ τούτους τοὺς τρόπους οὐκ ἂν ὕμνοι γίγνοντο εἰς θεοὺς. τῷ δὲ μυθικῷ γένει καὶ γενεαλογικῷ τὰ πολλὰ εἰώθασιν χρῆσθαι ἅπαντες γενεαλογικοὶ διεξιόντες, καὶ ὅσων ἀγαθῶν ἀνθρώποις αἴτιοι κατέστησαν, ἀπὸ μύθων λαμβάνοντες.»

³³ La noticia proviene de Phot., *Bibl.*, que resume la *Crestomátia*. No todos los expertos coinciden en que sea el mismo este Proclo, que el filósofo neoplatónico del s. V, hipotetizando en que esta obra en realidad provenga de un gramático del s. II. Codex 239, Bekker 320a.4 «διὸ καὶ τὸ προσόδιον καὶ τὰ ἄλλα τὰ προειρημένα φαίνονται ἀντιδιαστέλλοντες τῷ ὕμνῳ ὡς εἶδη πρὸς γένος· καὶ γὰρ ἔστιν αὐτῶν ἀκούειν γραφόντων ὕμνος προσοδίου, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιᾶνος καὶ τὰ ὅμοια. Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὴν προσίωσι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς, καὶ ἐν τῷ προσιέναι ἦδετο πρὸς αὐλόν· ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἦδετο ἐστῶτων. Ὁ δὲ παιᾶν ἔστιν εἶδος ῥάδης εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεοῦς, τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ καταπαύσει λοιμῶν καὶ νόσων ἀδόμενος. Καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδια τινες παιᾶνας λέγουσιν. Ὁ δὲ διθύραμβος γράφεται μὲν εἰς Διόνυσον, προσαγορεύεται δὲ ἐξ αὐτοῦ, ἦτοι διὰ τὸ κατὰ τὴν Νύσαν ἐν ἄντρῳ διθύραφον τραφεῖναι τὸν Διόνυσον ...»

para honrar mejor a Dioniso en su culto; mientras el nómos es más estático y digno, en concordancia con Apolo; el adonio se usa sólo para honrar a Adonis, etc.

Como se ve aquí, el himno no se puede realmente diferenciar como un bloque separado ni de las otras formas de alabanza ni de los otros cantos a la divinidad, respectivamente, y parece tanto tener su propia estructura formal como indicar un género común. Esto es a lo que Furley-Bremer llaman "canción del culto" y que va a ser el objeto de estudio de su antología de Himnos Griegos, en un intento de establecer un corpus al estilo de las liturgias cristianas como el *Book of Common Prayer* de los anglicanos, por ejemplo. Como veremos, incluyen toda manifestación himnica, independientemente de su forma, que haya formado parte de una acción cultural.

Así que, si bien podría parecer que nos encontramos ante una contradicción desde el punto de vista académico, en realidad no es un obstáculo para su descripción sino más bien un signo de la riqueza que tiene como género.

Entonces ¿se puede realmente hacer una tipología de los diferentes Himnos Griegos? y ¿en qué categoría entrarían los *HHMM*?

En la teoría moderna se ha intentado. Los primeros estudiosos como Ausfeld, Wunsch o Norden, se limitan a hacer un recorrido por las diferentes manifestaciones conocidas, denominadas himnos, a partir del cual crearon las bases del análisis del género, que aún están en uso, buscando cualidades comunes que efectivamente aúnan estos textos en cierta manera. Posteriormente, se incluye su estudio dentro del de la poesía lírica griega, como un género más, como hace Harvey. Pero los trabajos más profundos del tema vienen de la mano de Furley y Bremer, cuando emprenden la realización de su antología, en la que, como se ha dicho, incluyen otros testimonios que se han ido añadiendo gracias a los hallazgos anticuarios en papiro y piedra.

Mientras Bremer establece una delicada contextualización del fenómeno del himno en la religión y cultura griega, Furley intenta una tipología de los textos himnicos, delimitando el campo de estudio a todo tipo de canto cúltico a la divinidad, ya sea testimonio literario o directo. Por un lado, sigue la autoridad platónica, es decir, omite todo lo que no considere cúltico o esté dirigido a la alabanza no divina. Y se basa en

aspectos formales como la forma de composición y el momento de realización, según las noticias que se tienen de las fuentes antiguas. Distingue los testimonios que tenemos preservado en:

1. **Formas monódicas**, es decir, recitados por una sola persona, que divide a su vez según forma métrica. De manera que tenemos aquí:
 - himnos hexamétricos: los *Himnos Homéricos*; los llamados proemios hexamétricos, género hipotético de alabanza para competición poética donde habrían nacido los *Himnos Homéricos*, o al que podrían pertenecer los himnos de apertura de las obras de Hesíodo, como el de las Musas de la *Teogonía* o el de Zeus de los *Trabajos y los días*; y las composiciones himnicas literarias de Calímaco. Estos se habrían compuesto para ocasiones especiales de carácter cívico.
 - himnos de la lírica monódica: categoría en la que entran los poemas de Safo, Alceo y Anacreonte, con forma himnica pero con metro lírico. Estos suponen un acercamiento personal a la divinidad, en celebraciones privadas.
2. **Formas corales**, recitadas o cantadas por un grupo de personas o coro. Aquí entraría la llamada lírica coral y los considera los verdaderamente himnicos, pues serían las composiciones realizadas para un servicio religioso, las verdaderas canciones religiosas: peán, ditrambo, nómos, *prosodion*, adonio, hiporquema, partenio, *daphnephorika*, yóbaco, *tripodephorika*, *oschophorika*, *euktika*, etc.
3. Por último, introduce un concepto muy importante, los **Himnos de los Filósofos**, en donde se enmarcan una serie de composiciones que combinan la forma tradicional del himno con la especulación filosófica, entre los que se pueden incluir los proemios de Hesíodo, pero también los poemas filosóficos de Empédocles, Parménides, ciertos himnos de Eurípides (la oda a Hosia en *Ba.370ss.*; el himno a *Anangke* en *Alc.962ss.*), el himno a Zeus del estoico Cleantes, el de Aristóteles a la Virtud, el pean a Hygieia de Arifón, los himnos de Mesomedes o los de Proclo.

Sin embargo, para la antología que realizan, al final se deciden por una descripción de los diferentes testimonios, al estilo de Wunsch, en la que enmarcar los testimonios

cúlticos que han seleccionado, si bien basándose en las descripciones conceptuales mencionadas. Vamos a seguir el ejemplo y muchas de sus conceptualizaciones, con la esperanza de poder situar el *Himno Mágico* en un contexto adecuado.

b.3. El Himno Griego.

La Celebración y el Culto.

En efecto, Furley-Bremer rastrean el fenómeno de la canción cúltica en toda etapa de la cultura griega, en relación constante y absoluta con aspectos sociales, que la hacen inseparable de la vida de comunidad, como la mayor forma de celebración de cada acontecimiento. La alabanza a la divinidad, acompañada de canto, música y danza está atestiguada desde muy pronto, en todo tipo de manifestaciones culturales, como complemento indispensable.

El *Himno cretano a los Curetes*, que se considera la composición más antigua, proveniente del s. V a. C., aunque la inscripción en que se conserva provenga del s. II, habla del canto acompañado de flautas al pie del altar, que Bremer considera un testimonio de un *parabomion*, según descripciones posteriores. Pero los testimonios más antiguos que tenemos son los partenios de Alcman, del s. VII a. C., en los que se habla de las actividades de las jóvenes espartanas en las celebraciones religiosas con cantos y danzas. El *h.Apo.* (514-8) habla del uso del peán - siempre en procesión, en este caso de camino al templo, idea que Bremer confirma con pasajes de Esquilo (*Pers.* 388-94) o Jenofonte (I. 8 o 17), en los que se usa de camino a la batalla, para propiciar el estado bélico del espíritu; otros testimonios inducen a pensar que esa procesión peánica incluía danzas (*schol.Apoll.Rhod.* I.537; E., *HF.678*). Ese aspecto de la celebración, con coros entrenados de bailarines, también es una constante: Jenofonte cuenta como Agesilao establece coros que canten el peán al dios en ciertas fiestas en Esparta, para propiciar la victoria sobre los Argivos (*Vita Argesilao* 2.17); o Polibio, que en Arcadia ya se hacía a los niños aprender los himnos y sus danzas desde el momento en que empiezan a hablar (4.28.8).

En este sentido, los mayores ejemplos de la importancia de este fenómeno en la cultura griega clásica, son los festivales. Se organizaban coros de niños, muchachas y hombres para todo tipo de festivales: para cantar ditirambos en honor de Apolo y Dioniso en las Targelias, niños y hombres ensayaban meses antes de la celebración, bajo las órdenes del coreógrafo; o en las Pitias, se entrenaban coros de niños que cantaran el peán en el peregrinaje hacia Delfos; en Magnesia, con objeto de conmemorar la construcción del nuevo templo a Ártemis Leucofriene (s. III a. C.), se instauró la costumbre de transportar la estatua de Ártemis a su nueva sede en procesión, acompañada por coros de mujeres que cantaran sus himnos; se tienen listas de ὑμνοδοί o ὑμνήτρια entre los sacerdotes y profesionales de Eleusis; y no hay que olvidar las competiciones poéticas y dramáticas. Estos son algunos de los ejemplos que Bremer trae a colación para demostrar la importancia de esta práctica.

Esto implicaba la transmisión de antiguas canciones pero también la renovación constante que iba de la mano de los poetas. Si bien eran las autoridades de las comunidades las que decidían acerca del valor de las composiciones, era un alto honor del compositor el hacerlo. Se conservan multitud de decretos que reconfiguran antiguos cultos o instituyen nuevos, como el mencionado arriba, donde se instruyen expresamente los himnos y momentos del canto; o inscripciones acerca de festivales donde se alaban las nuevas composiciones. Sin embargo, es en el trabajo poético individual donde se produce la evolución: serían los grandes poetas los que compondrían los himnos de apertura de las festividades. Por alguna razón (tal vez por la amplitud del material; o la naturaleza del contenido, no suficientemente literario), los editores alejandrinos no consideraron la canción cültica suficientemente importante para incluir los corpus tradiciones en el compendio de literatura griega que establecieron, lo que provocó que no queden suficientes ejemplos, sobre todo de época arcaica y clásica, como lamenta Bremer (los que se preservaron suelen provenir de inscripciones tardías o copias en papiro rescatadas de los basureros helenísticos). Sin embargo, se tienen noticias importantes, como que Simónides fue el mayor compositor de ditirambos (*Epig.Gr.* XXVII-XXVIII); o que Sófocles fue un promotor de la introducción del culto de Asclepio en Atenas, al que compuso un peán. Por supuesto, tenemos los ejemplos de composiciones himnicas aisladas entre lo que nos ha quedado de la poesía lírica, como los libros de himnos,

peanes, ditirambos y prosodia de Píndaro; estos sí se consideran más genuinos, pero en general los llamados himnos líricos se han visto devaluados como ejemplos del artificio poético, con poco que ver con la práctica real.

En este sentido se entienden la mayoría de las composiciones que sí han quedado y que se han transmitido como himnos, como los *Himnos Homéricos*, los de Calímaco o los contenidos en el drama ático - reproducciones literarias que se pueden integrar en otros contextos de representación o utilización no directamente relacionados con el culto. Los *Himnos Homéricos* se consideran proemios, cantos de apertura, de competiciones de poesía épica, al igual que los de Hesíodo al inicio de sus obras; los de Calímaco, productos del virtuosismo poético alejandrino, destinados a un público de intelectuales, al igual que los de Safo, Alceo o Anacreonte; los del drama, parte de la acción teatral, imitaciones dramáticas de la verdadera práctica; y los himnos de los filósofos, se consideran simples vehículos de transmisión de ideas que la prosa no puede expresar.

A pesar del matiz devaluador que esta concepción pueda tener, por otro lado esto supone dos cosas muy importantes: el amplio margen de influencia que este género tuvo; y la importancia de acercar el ámbito divino (por su relación original con lo musical y lingüístico) o religioso (por el estrecho contacto en la comunidad entre estas dos manifestaciones socio-culturales) a todo acto performativo o literario. No podemos olvidar que la mayoría de estas manifestaciones textuales están de un modo u otro relacionados con la religión griega: en este contexto se llevaban a cabo las competiciones poéticas para las que componían los poetas tanto épicos como líricos; y los festivales dramáticos son la mayor expresión del culto a Dioniso. El himno, en este sentido, es simplemente donde todos estos fenómenos convergen.

Esta importancia la resume Bremer con un testimonio del final de la Antigüedad tardía, la carta del emperador Juliano el Apóstata a Teodoro, en el 363, un año antes de morir, haciéndolo inspector de los santuarios de Asia Menor y recomendando la preservación del estudio y la práctica himnódica, una práctica que describe como regular en los santuarios paganos y de la mayor importancia por ser otorgados por inspiración divina a los poetas. Por esa misma época, no por casualidad, serían convertidos en obispos Ambrosio en Milán y Sinesio en Ptolemaida, que se consideran los responsables

del inicio de la tradición himnódica cristiana.

Estructura del canto himnóico.

Siguiendo con el argumento de líneas más arriba, en efecto, el himno se ve convertido en el género de confluencia de muchas manifestaciones literarias. En cierta medida, esto podría apoyar la hipótesis de que la canción de culto es, efectivamente, el género originario de las otras manifestaciones himnóicas mencionadas, e incluso de muchos de los otros géneros literarios.

Furley-Bremer consideran que todo acto performativo es un acto de mimesis, siguiendo la teoría aristotélica, de manera que toda mención de la divinidad es una manera de atraerla en última instancia. En el caso de los himnos es donde esto es más obvio pues, a la vez que invocaciones, son los vehículos de narración de las etiologías en las que los propios dioses enseñan lo que hacer en su honor (*h.Ap.* o *Pi.*, *fr.*70B) o de los mitos sobre el nacimiento de un dios determinado (*h.Merc.*) o incluso el origen de todos ellos (*Hes.*, *Th.*), o del establecimiento de una sede oracular o templo. Y hasta el mismo carácter de la composición poética denota esta acción mimética, como decía Proclo, con ritmos salvajes y poderosos para los ditirambos, al igual que la naturaleza de Dioniso, o relajados y solemnes para los nómos, como es Apolo. Pero este argumento tiene connotaciones más dramáticas - en definitiva todo acto poético y musical será en última instancia una atracción de las Musas y de Apolo, o de Dioniso, si es teatral, pues son su dominios de poder básicos.

Esta es la base de toda acción ritual, como veremos a lo largo de este trabajo de investigación, y tiene un doble sentido. Según Furley-Bremer, en el culto mismo se está imitando un precedente divino, directamente otorgado por los dioses pues los rituales han sido contados por los poetas como celebraciones de los dioses mismos que los griegos se limitan a repetir con la esperanza de atraer la presencia divina³⁴. De manera que el culto

³⁴ A. P. Burnett, 1985, vol.2: 5-14. «It was the function of the choral poetry to introduce a bit of demonic power into a rite or festival, and so the performers would often mime an event that had been touched with supernatural force. The idea was to activate a moment so numinous that some of its electricity could be tapped for the present ceremony-providing of course that the god were pleased with the song». Esta idea está muy en boga hoy en día, en la manera de interpretar el uso del coro en la tragedia griega, como pude ver en la comunicación que dio E. Bakola, llamada "Seeing the invisible: interior spaces, the Erinyes and the daimonic in Aeschylus", en el ciclo de conferencias *Locating the daimonic: daimones, spaces and*

mismo es un acto de intercambio de χάρις, una bella y festiva ofrenda que atraiga la presencia divina, mediante la reactivación de momentos importantes que produzcan un ánimo "favorable" en la divinidad, para conseguir ese "favor"³⁵.

En este sentido, el himno es la mínima expresión pues contiene todos los elementos, en su estructura tripartita, identificada por primera vez por Ausfeld (p. 514 ss.), a partir de la división aristotélica de toda manifestación textual en principio, medio y fin (*invocation, pars media aut epica et preces*).

1. **Invocación o epiklesis** (ἐπίκλησις). Es donde se establece el contacto. Se percibe, como en toda apertura de discurso, una atracción de la atención y simpatía del receptor, en este caso manifestando cortesía y piedad, y evitando ofender al dios³⁶. Para ello, se demuestra el alto conocimiento religioso del poeta, que además permite establecer lo que Furley-Bremer llaman un «canal preciso de comunicación», que atraiga a la divinidad³⁷, y se caracteriza por el uso de verba *audiendi, dicendi* y *veniendi*.

Los elementos básicos son los siguientes:

- Un recurso muy frecuente³⁸ es una especie de exhortación de apertura, como lo denominan Furley-Bremer, que precede a la invocación, una pequeña plegaria de asistencia al poeta para poder cantar al dios, bien a las Musas, bien dejándolo abierto con expresiones del tipo «permíteme cantar a...». Su objetivo es anunciar la intención de comenzar el poema y la divinidad a la

places in the Greek World (27-28 Marzo, 2015, KCL), y que se corresponde con representaciones actuales de, por ejemplo, la Oresteia, como la que se está llevando a cabo en el Globe de Londres, esta temporada de otoño del 2015. En ella, el coro remarca la presencia de las Erinias, que se manifiestan no sólo en los personajes principales sino sobre todo en el coro, en las dudas y críticas del pueblo ante el drama regio, enfatizando la transformación de estas en las Euménides como si se tratara de un auténtico exorcismo demoníaco, hasta hacerlas aparecer con su verdadera forma en la última parte de la trilogía, y demostrar la inutilidad para la comunidad de la perpetuación generacional del crimen de sangre. Es una auténtica transformación ritual de elementos psicológicos de la comunidad.

³⁵ Cf. Race, que propone que los himnos son otra ofrenda más; Pulleyn establece claramente este concepto en p. 49, diciendo «The hymn is clearly seen as a gift or offering, an ἄγαλμα for the god ... Clearly hymns had the power to confer τιμή ('honour') on the god in the way that a simple prayer seems not to have done» y desarrolla el concepto de χάρις en el capítulo 10, pp. 196 ss.

³⁶ Iambl., *Myst.* 5.21.

³⁷ La mayoría de los estudiosos coincide en observar un establecimiento de comunicación con la llamada "audiencia interna", los dioses, como Petrovic: 257, y Tissi: 159. Para el concepto de comunicación interna y externa, ver G. Danielewicz, 1976: 116-26, especialmente p. 119.

³⁸ En toda manifestación himnica, de hecho, cf. E. Tichy, 1994: 80-108.

que va a ir dirigido.

- El objetivo principal de esta parte es nombrar adecuadamente al dios, que se hace a través de largas tiradas de nombres y epítetos de la divinidad, que pueden ser: patrónimos o metrónimos; atributos típicos, que pueden ser títulos cúltricos, epítetos épicos tradicionales, referencias a sus poderes, localizaciones importantes referidas a sedes o templos, lugares de origen o los reinos naturales de los que se encarga la divinidad; nombres alternativos de divinidades menores que absorbieron al instalarse en antiguos lugares sagrados; o mencionando otros dioses relativos a su culto o emparentados.
- También se establece una precisa localización del dios, indicando de dónde podría provenir, mencionando algunas de las sedes más importantes de su culto del dios o el monte donde se cree que habita, o el lugar de la tumba del héroe donde se alzó su altar. Para esto, se usan los verbos típicos μέδω/ proteger o gobernar, ἀμφιέπω/proteger, ναίω/habitar, ἀνασσω/gobernar o λαγχάνω/obtener la porción que corresponde.

2. **Argumentación o celebración.** Llamada por Ausfeld *pars epica* porque su análisis parte principalmente de los *Himnos Homéricos*, donde siempre hay una narración mitológica al estilo de la épica, ha encontrado sus detractores en cuanto se intentaba aplicar a otros testimonios: Zielinski la llama *sanctio*, opción que parece más adecuada a Bremer y traduce por "argumentación"; Danielewicz la denomina simplemente *pars media*; Norden, *eulogia* porque es donde se suele producir la alabanza³⁹, de manera que en el manual de Furley-Bremer se queda como "elogio" ("praise", p. 56).

Aquí es donde Norden ve la mayor diferencia entre los himnos occidentales y los orientales, simplificando los conceptos, tanto en la forma como el contenido. Por un lado, considera que los primeros se caracterizan por una «dynamische Prädikationsart», mientras los segundos por una «essentielle Prädikationsart», es decir, mientras unos inciden en las capacidades dinámicas de los dioses, los otros lo hacen en las esenciales. Y así en la forma también se ve la diferencia: los atributos esenciales se pueden enumerar en simples tiradas o listas, mientras las capacidades dinámicas se explican y argumentan

³⁹ T. Zielinski, 1921; Bremer, 1981: 196, n. 15; H. Meyer, 1933: 5; Norden, 1913: 149; y Tissi: 157.

con oraciones de relativo y participios.

Así pues, el poeta griego establece toda una argumentación sobre la que conseguir que el dios se presente a las celebraciones y que permita una base razonable sobre la que hacer las peticiones consiguientes. Aquí es donde Ausfeld (pp. 525-36) indica los canónicos argumentos que se han usado desde entonces en el análisis del texto himnico:

- *da quia dedi*/otorga porque te he ofrecido
- *da ut dem*/otorga para que te ofrezca
- *da quia dedisti*/otorga puesto que ya me favoreciste antes
- *da quia hoc dare tuum est*/otorga porque es inherente a tu naturaleza favorecer

Furley-Bremer (Vol.1, pp. 56-60) resumen estos objetivos básicos de argumentación en tres recursos discursivos:

- *euphemia*, un término tomado de Platón (*Lg.* 801a), para indicar la adecuada expresión de los objetivos, en este caso himnicos, en lo que se dice y en lo que no se dice, con lenguaje piadoso y cuidado, cuya más frecuente manifestación es mediante la enumeración de los poderes de la divinidad usando participios u oraciones de relativo, sin omitir nada importante pero también sin mencionar nada polémico.

- *hypomnesis*, que supone una mezcla de elogio y rememoración de episodios en los que el dios ayudó de la manera en que se quiere conseguir que lo haga con ocasión del himno;

- *diegeseis*/narraciones de episodios o *ekphraseis*/descripciones del dios o sus actividades propias, para el elogio de la divinidad, que pueden ser sobre su nacimiento, luchas míticas con antiguos monstruos que hablan del nuevo orden establecido por el dios, una epifanía formidable o beneficiosa, o la enumeración elaborada de las actividades más emblemáticas de la personalidad divina. Aquí entran las aretalogías helenísticas, una creación tardía específica, pues está centrada en la simple narración para elogio de las grandes hazañas de una divinidad, actos beneficiosos para la comunidad o sus milagros, que tomaría después la literatura cristiana para sus santos y mártires.

De esta manera un himno es una recreación mimética de un momento preciso del culto del dios para que aparezca o intervenga, como ya lo hizo antes.

3. **Petición o plegaria**⁴⁰, la *eukhe* (εὐχή). La parte final y climática del texto himnico es la petición de un deseo, protección o ayuda. La teoría antigua contrasta aquí con la moderna.

- Bremer definía el himno como una plegaria cantada donde "plegaria" es el término general e "himno" una manifestación particular.
- O Pulleyn considera un himno una plegaria que conlleva la ofrenda y la acción de gracias en sí misma, en forma de bello discurso cantado. Recalca que no necesariamente tienen que llevar una petición a la divinidad pero que siempre suponen «some sort of ἄγαλμα which generates χάρις»⁴¹, mientras la plegaria es simple petición que puede o no ir acompañada de acción de gracias o sacrificios, o incluirse en festivales o simplemente clamarse en un momento privado de devoción o desesperación.
- Luego tenemos la noticia de Elio Arístides, acerca de la práctica general de los himnógrafos, de concluir sus composiciones con una plegaria: «κράτιστον οὖν, ὡσπερ οἱ τῶν διθυράμβων τε καὶ παιάνων ποιηταὶ, εὐχὴν τινα προσθέντα οὕτω κατακλεῖσαι τὸν λόγον» (1.369). De manera que parece ser algo complementario, desde el punto de vista del poeta antiguo.

Podemos decir que, si el objetivo del himno era el canto de alabanza en una celebración religiosa, no necesita necesariamente de una petición, si bien es una costumbre de cortesía mostrar al ser humano dependiente y en necesidad; pero si hay una petición determinada en la intención por la que se compone un himno, toda la composición, su argumentación y la manera en que se elogia y se produce el intercambio de χάρις, dependerá de lo que se pide y girará en torno a eso.

Ahora bien, esta sección suele estar caracterizada por el uso de expresiones imperativas como δεῦρο, ἐλθέ, μόλε, φάνηθι, que indican la función básica del "himno

⁴⁰ Trabajos acerca de la plegaria griega: H. S. Versnel, 1981; Graf: 188-213; D. Aubriot-Sévin, 1992; Pulleyn; M. Kiley, 1997.

⁴¹ Pone el ejemplo de Pi., N. 8.16, donde expresamente llama a sus epinicios *agalmata*. Cf. *op.cit.* pp. 43-55. Esta idea ha marcado la teoría reciente para diferenciar entre plegaria e himno: para Race, el himno es definitivamente una ofrenda como cualquier otros sacrificio o acción votiva, mientras la plegaria no lo es de ninguna manera; M. Depew, 2000: 63-4, considera que el ser una ofrenda es lo que une en un mismo género los himnos de los templos y los Homéricos; Petrovic coincide con Depew pero añade que lo que los diferencia es que mientras unos se hacen en honor de la comunidad, los otros o los Órficos o los Mágicos son para el individuo que los lleva a cabo, es decir, unos son "comunales" y los otros "privados" (en 2015: 258 ss., pero también en 2012: 35-62).

clético", la simple atracción de la presencia divina, que en definitiva parece ser el objetivo último de todo himno, con su cualidad poético-musical y narrativa. Es en este sentido que la narración mitológica misma es una acción mimética en sí misma y la base de ese intercambio que se busca: sin la presencia misma del elemento divino esto no puede suceder.

En los estudios sobre plegaria e himnica la discusión gira en torno a lo que significa χάρις, como pivote alrededor del cual se construye la acción cúllica. Otra manera de construir una εὐχή es precisamente a través del uso del verbo χαίρω o χαρίζομαι. Como se ha comentado, una εὐχή se ha definido como un acto de agradecimiento caracterizado por la reciprocidad, en el que se busca complacer al dios para que este otorgue alguna complacencia al suplicante, cuando haga su petición, siguiendo a Race⁴². Así pues, la base en la relación básica entre el hombre griego y dios sería un intercambio, siendo lo que realmente complace al dios simple τίμη/honor, es decir, ser honrado con sacrificios o bonitas narraciones. De esta manera, se ha interpretado χάρις como "gracia" en el sentido de "favor", a partir de verbo χαρίζω o χαρίζομαι, que es «garantizar, favorecer o complacer» y χαίρω, «alegrarse o complacerse».

Sin embargo, este último significa también «reconfortar» y, sobre todo y más popularmente, «saludar», es decir, "dar la bienvenida". Desde mi punto de vista χάρις es lo que entendemos hoy en día por "gracia", no en el sentido tanto de un favor, sino, más bien, el "contacto" mismo con lo divino, el momento en el que o acto por el que se consigue la epifanía, entendida no literalmente como la aparición o visión de un dios, que sólo les ha ocurrido a los héroes, santos o los locos, sino más bien una percepción sutil de ese algo más grande que el ser humano, que puede atraer acciones sublimes (favores), o el simple sentimiento de la devoción, que supone también un elemento de complacencia o sensación placentera en el creyente o en el que es testigo de un milagro. Es algo más sutil que el simple intercambio, aunque este parece ser parte esencial del proceso, y todo el

⁴² De este proviene también la definición canónica de los estudios modernos que dice «The rhetorical τέλος of a hymns is, then, to secure the god's pleasure by a "pleasing" choice of names and titles (...) and by the "proper" narration of his powers and exploits. And after finding a fitting ἀρχή and giving a "pleasing" account of the god's powers, the hymnist is prepared to make his petition», p. 10. Pulleyn (pp. 16-38) también se dedica en extenso a este concepto, en su desarrollo del argumento ausfeldiano *da quia dedi* que parece ser el concepto básico de este intercambio en la acción cultural de la religión griega, basada en el ofrecimiento de sacrificios y exvotos ante cada acción de la vida cotidiana.

concepto griego lo connota en profundidad.

Performance cúlrica versus testimonios literarios.

Ahora bien, el problema de base en el estudio del himno como manifestación poética es que los testimonios que nos quedan son básicamente literarios o meramente textuales, de manera que se ha perdido casi todo lo referente a la puesta en escena o *performance*. Se conservan la notación de ciertas piezas hímnicas que pueden dar una idea cómo era el acompañamiento instrumental, con la cítara y el *aulos*, pero se ha perdido todo lo referente a los pasos de las danzas y a la melodía de las canciones, excepto por las noticias que se conservan acerca del culto o el teatro, en menciones auto-referenciales y reflexiones de la propia literatura o las inscripciones votivas.

En lo referente al **canto**, supone un misterio el por qué se intentó reflejar la parte instrumental y no la melódica. Varias son las hipótesis o ideas que vienen a la mente:

- los cantos tradicionales eran tan conocidos que no hacía falta registrarlos y se transmitían de manera oral, de compositores, directores y maestros a cantantes y discípulos;

- o que, en los casos en los que se molestaron en conservarlos, la notación de los instrumentos recoge también la melodía del canto, como acción mimética que es la música instrumental, según la teoría pitagórica, es decir, una imitación de la voz humana;

- esto último deriva en una tercera posibilidad: la lengua griega estaba caracterizada por la cantidad silábica y por el uso de tonos a la hora de acentuar, enfatizar y dividir las unidades de sentido, de manera que con dar la forma poética, es decir, la estructura rítmica del verso en el que se componían y el contexto ritual, se tenía todo lo que había que saber, pues el canto es, a su vez, considerado una manifestación artística de la capacidad discursiva del hombre. El problema sería entonces haber perdido la noción de la pronunciación tonal original, que daría una idea de las modulaciones.

- La teoría musical actual propone la idea más atractiva: que tanto música como canto estaban basados en la improvisación sobre una melodía básica, y más en un contexto religioso, donde lo importante en los cánticos no es la perfección estilística sino

un efecto rítmico y vibratorio, que la improvisación sobre una base facilita.

En efecto, la falta de interés en una fijación determinada de la melodía ha hecho pensar a los musicólogos que la base de la composición musical griega, y, en general, antigua, es la improvisación, de manera que se consideraba en contra de la esencia y el disfrute del arte musical que las melodías permanecieran iguales año tras año, festival tras festival⁴³. La idea griega de lo que es música es una filosófica y científica, es decir, que se basa en la observación de ciertos principios naturales: por un lado, Pitágoras estableció las leyes básicas del funcionamiento del sonido como manifestación de frecuencias vibratorias que equiparaba al movimiento orbital de los planetas que observaba en el cielo, de manera que establece que en el contexto ritual lo que se hacía era una imitación de la llamada "música de las esferas" y que una aproximación a algo así se consideraba tarea de la inspiración divina, la cual recaía en la actividad del poeta. Esto nos hace pensar en algo más - la importancia del canal que, incluso en el oyente, ha de mantenerse abierta, que se manifiesta en el poeta, en el acto instintivo que supone la improvisación, y en el oyente, en su receptividad hacia algo nuevo cada vez, si bien basado en ritmos, armonías y temáticas conocidos, en referencia al contexto concreto de la acción religiosa - celebración del estado de bienestar otorgado por las divinidades oficiales gracias al culto en comunidad; procesiones iniciáticas o rituales de paso para facilitar las diferentes edades del hombre; e incluso festivales de subversión de los valores tradicionales para purgación emocional.

Con referencia a esta actividad religiosa común de la que hablamos y la *performance* concreta en el ámbito de la religión griega, ya hemos comentado multitud de testimonios en la literatura y en las inscripciones sobre cómo, dónde y cuándo ocurría, que básicamente resumimos como la organización, preparación y puesta en escena de *coros* que cantaban en todo tipo de festividades y celebraciones, en representación de toda la comunidad.

Participar en estos coros para los dioses era la manera de aprender las tradiciones - el lugar social pero también las acciones rituales, las ropas apropiadas, los detalles del culto y los propios himnos. Así que con este objetivo estaba diseñado el sistema

⁴³ H. Goodall, 2013: 9.

educativo, de triple base - *grammatike, mousike y gymnastike*. Según la edad, el niño o niña debía pasar tiempo al servicio de un dios determinado y aprender las costumbres propias, para poder pasar los ritos de paso establecidos. Aristófanes resume las obligaciones de la muchacha desde niña, en *Lisistrata* 641-6 «Ἐπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἠρρηφόρουν· εἴτ' ἄλετρις ἦ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι· κᾶτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίους κάκانهφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσι' ισχάδων ὀρμαθόν / cuando tenía siete fui una arréfora; cuando tenía diez fui una "moledora de trigo" para Atenea Argetea; luego fui una osa en las Brauronias; y luego, cuando era una doncella bella, serví como canéfora». Los partenios eran canciones de doncellas dedicadas a Ártemis: cuando llegaban a esa edad, la función de las procesiones en las que se cantaban parecían ser una manera de presentarlas ante la comunidad y así asegurarles un marido. Y ya casadas, participaban una vez al año de las Tesmoforias. De la misma manera, los niños participaban en todo tipo de coros de hombres y niños dedicados a cantar ditirambos en las festividades más importantes, las Dionisiacas, Antesterias, Leneas o Targelias; y el aprendizaje del peán se considera el equivalente al partenio, un género sagrado para que los efebos, jóvenes en edad militar, dedicados por esa edad a Apolo, para que aprendieran y participaran de las tradiciones de la polis.

Y si bien en las épocas más antiguas todo esto estaba organizado en relación a los grandes festivales, por la *polis*, es decir, por una familia específica o grupo social de élite, de esto a la profesionalización hay un paso, y para época helenística es toda una industria. Se conserva la terminología de la profesión, de hecho: ὑμνογράφος (compositor de himnos), ὑμνωδοὶ ἢ ὑμνήσαντες (cantantes de himnos), παιδονόμοι (managers), καθηγησάμενος τοῦ ὕμνου (director del coro), μολποί (ciertos cantantes de himnos de Mileto) ἢ Διονύσου τεχνῖται (lo llamados "cantantes profesionales de Diosisos", del Helenismo).

Efectivamente, en los grandes festivales panhelénicos se producían las competiciones musicales que daría lugar al desarrollo de toda manifestación literaria y musical. El culto de Apolo en Delfos y Delos es de los más importantes y desarrolló grandemente la práctica, como dios de la música y de los oráculos más importantes. Las peregrinaciones anuales suponían el envío de embajadas acompañadas de coros, los *theoriai*, a los oráculos; en el contexto específico de la procesión hacia Delfos, parece que

se desarrolló el peán. En Atenas, nacen cultos muy importantes, como las Targelias de Apolo, los Misterios Eleusinos, las Panateneas de Atena, y a partir del s. V a. C. el festival de Dionisia, en el centro teatral al pie de la Acrópolis, la Ciudad de Dioniso, donde se desarrolla el fenómeno del drama griego, acompañado de todo tipo de cantos a la divinidad. Tenemos de ellos los testimonios de la tragedia y la comedia, que si bien en general son representaciones literarias adaptadas al objetivo dramático, también contienen ejemplos devocionales, como aquellos en los que uno del coro se sale de la acción dramática para invocar a los dioses, muy común en Aristófanes. Luego está Epidauro y otros centros de dedicados a Asclepio y Apolo, un culto algo más tardío pero muy popular, contexto en el cual se conservan multitud de ejemplos de peanes de alabanza y exvotos de acción de gracias, por su relación con Apolo y su acción curativa.

En ellos, desde época temprana, se registra la actividad de los poetas, que iban de uno a otro, o de un mecenas a otro, encargados de los cultos en las ciudades. Y así, dedicaban su arte compositiva a lo que requería la circunstancia: combinaban la tradición mitológica y poético-musical oficial con las necesidades del festival, reuniendo características del culto oficial con las del local, para cantar al grupo de divinidades que presidían un lugar o momento concreto del año.

La hipótesis general, según Furley-Bremer, es que un poeta se encargaría de escribir los himnos, ponerles música y enseñarlos a los coros, junto con los pasos de la danza; hay inscripciones helenísticas en las que incluso se menciona que el mismo poeta habría participado de la performance. Pero parece que, además del *didaskalos*, el director que enseña el espectáculo completo, que puede o no ser el poeta autor de la composición, existía una figura llamada el ἑξάρχωντος o líder (Arist., *Po.* 1449a11 «ἑξάρχόντων τὸν διθύραμβον»), que apunta a la existencia de la figura del solista. Esto abre las posibilidades de realización: que el coro cantara al unísono o en voces en contrapunto, mientras bailaba; pero también que sirviera para hacer un acompañamiento con danza, a una sola voz, la del cantante líder o el propio poeta, que sería el que recitaría el himno; o una mezcla de ambas, donde se turnarían para pronunciar los textos que conservamos⁴⁴.

Esto está bien atestiguado en el himno teatral, en recursos como: la antifonía entre el líder y el coro; el *ep hymnion* o respuesta formulaica del coro a las invocaciones de

⁴⁴ M. Davies, 1988: 52-64; H. Maehler, 1982: 1, n. 4.

dioses por un solista; el *amoibaion* o contrapunto en el que el himno se divide entre el solista y el coro. Y también hay ejemplos en la lírica: el adonio de Teócrito se canta por una mujer solista, que hace referencia a un coro que canta el estribillo; los himnos de Calímaco suelen llevar también estribillos de una sola línea que parecen interrumpir el discurso del solista principal.

Además, por los testimonios indirectos se puede deducir otro aspecto importante de la puesta en escena, dónde tienen **lugar** las representaciones hímnicas. Gran parte de la acción cultural se realizaba fuera de los templos: en procesiones de camino a estos, llevando estatuas y ofendas, y en los sacrificios, que se realizaban en el altar, que estaba afuera, a la entrada del templo. El *prosodion*, por ejemplo, debió ser un himno cantado en esas procesiones, como el peán o los partenios. También tenemos noticias de que se entonaran himnos a la entrada del templo, mientras se abrían las puertas (Calímaco, *Ap.*); y al pie del altar, el *parabomion*. Pero también se conocen manifestaciones privadas: en el ámbito del *symposium* se cantarían himnos, como los escolios, o incluso los himnos de los filósofos, como el Himno a la Virtud de Aristóteles, pues en los banquetes se retaba a cantar e incluso componer los cantos más bellos, sin duda empezando por los dedicados a la divinidad y así tenerla favorable en estas pequeñas competiciones favorables (cf. por ejemplo Platón, *Timeo*); en las bodas, se cantaban los himeneos, dedicados Afrodita, Eros e Himen; y se deduce que en los ritos familiares como las Genesias o las Anfidromias debió de haber cantos tradicionales asociados a las divinidades del hogar, como Hestia, Hermes, Hécate o Zeus (los *Himnos Mágicos* se ven incluidos en esta sección como testimonio de esta práctica privada a los dioses del hogar, en el sumario de Furley-Bremer, pp. 47-8).

De lo que sí hay, como se ha dicho, testimonios directos es del uso del **acompañamiento instrumental**: varios peanes con notación musical mencionados o los himnos de Mesomedes, pero también otros restos conservados de notación que complementan la idea general⁴⁵. Parece que el himno solía acompañarse con el *aulos*, un

⁴⁵ Recopilados por C. de Jan, 1899. Se recogen las ideas básicas en E. Pöhlmann, 1970; M. L. West, 1992; S. Hagel, 2000; S. Hagel, 2010.

instrumento de viento más parecido a un oboe que a una flauta, según los estudios actuales, y con instrumentos de cuerda como el barbitos, el *phormix* o la cítara, las más de las veces combinados. Además, en ciertos cultos se utilizaban instrumentos de percusión, como el tímpano en los de Dioniso o Cíbele o las castañuelas en ciertas canciones a Ártemis. Había instrumentos inherentes al culto de un dios determinado, pues: la cítara el de Apolo, la siringa a Pan (flauta doble de Pan), el sistro en el de Isis, etc. Parece que los músicos bailarían junto al coro, festivamente, y que a veces hasta cantaban, si el instrumento lo permitía, claro, ie. en los festivales de citarodia.

Con respecto a la **danza**, se tienen muy pocas referencias. Algunos nombres, como los *sicini* de la sátira, relacionada con el culto de Dioniso; el *geranos*, conectado con el triunfo de Teseo sobre el Minotauro, del que se dice que representaba los movimientos de este perdido por el laberinto; las danzas pírricas, de hombres solamente, se bailadas al ritmo del metro enhoplío, en las que iban armados y realizaban movimientos amenazadores, pues se dice que estaban relacionados con los Curetes y el culto de Zeus. Lo que está claro es que estaría muy relacionada con la forma métrica y que la combinación de ritmo y música debía trabajar para producir una atmósfera determinada, según el carácter del culto: salvaje y licencioso para Dioniso, decoroso y digno para Apolo, como se comentó más arriba, etc. De hecho, se tiene noticia de que los ritos de los Coribantes se usaban para curación mediante el uso del ritmo y la melodía particular de un dios, ante el cual el enfermo era más receptivo, tal vez según su propia naturaleza, tal vez, según la de la misma enfermedad⁴⁶.

De manera que los rasgos de un culto y de otro andan en íntima relación estilística con la forma métrica, el ritmo que ésta denota, para una acción cultural u otra, y la naturaleza emocional o estilística que debían tener en relación tanto a este como a la melodía, los cuales incitaban a un tipo de danza concreto, a su vez. Lo que implica que incluso la forma métrica no sea estándar, es decir, que el uso de un metro u otro no iba en

⁴⁶ Tenemos ejemplos posteriores de esto, como el del ritual de la Tarantela en el sur de Italia, de los s. XVI-XVII, en los que, para curar los síntomas de esta supuesta picadura de araña, se tocaban diferentes melodías delante de las tarántulas de diferente raza, para ver a cuál reaccionaban y, de la misma manera, ante el enfermo, para determinar cuál le había picado. Sólo una melodía, pues, ayudaría a sanar al sujeto, sobre la cual se organizaba toda una festividad a la que asistía el pueblo entero.

relación directa al género poético, sino más bien a la elección del poeta según la ocasión y el estado de ánimo o el objeto específico de la canción, himnica o no. Así que este punto lo veremos más abajo, de forma específica en la descripción de cada tipo de canción himnica y sus ejemplos, al estilo de los estudios tradicionales del género y según lo que pueden aportar a nuestro tema de estudio.

El canto del Lenguaje.

No podemos, sin embargo, hacerlo sin antes mencionar un aspecto esencial en el análisis de este fenómeno, el vehículo básico en el que están transmitidos todos estos: el idioma griego, si bien es cierto que es otra de las incógnitas principales.

La característica básica que tiene es que era tonal aunque no han quedado indicios que nos permitan saber cómo; sólo la teorización gramatical da fe de ello. Pero ahí reside un importante testimonio, pues en la manera de expresar los conceptos y definir los aspectos físicos del fenómeno que estudiaban, los manuales técnicos de la antigüedad nos indican algo muy importante: la relación con lo musical desde los inicios. En efecto, la teorización gramatical va de la mano de la musical desde los más antiguos teóricos que se conocen, compartiendo incluso conceptos en la descripción quirúrgica que hacen ambos de sus objetos de estudio como expresiones paralelas del uso del sonido. En la evolución del manual de gramática desde Grecia a Roma, se trasvasan toda una gama de conceptos en los que se puede observar ese proceso en el que la lengua va poco a poco desprendiéndose de ese carácter melódico originario hipotético; pero también se observa que la terminología original se independiza y acaba acotada al terreno de la música. Esto provoca dos conclusiones:

- que podemos acercarnos a lo que en su estadio más primitivo se entendía que era la naturaleza de la lengua griega, gracias a los estudios de J. Luque Moreno y su análisis minucioso de los conceptos gramático-musicales⁴⁷;

⁴⁷ Múltiples artículos suyos han tratado el tema, que resume en su obra *Accentus: el canto del lenguaje*, Granada, 2006, parte de su investigación dedicada a los lazos entre música y lengua en el mundo antiguo. Otros artículos suyos con respecto al tema son: "La música en Roma: un programa de estudios", *Florilib.* 9 (1998), pp. 169-198; "Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio", *Estudios de lingüística latina*, Vol. 2 (1998), pp. 971-985; *Puntos y comas: la grafía de la articulación del habla*,

- lo que puede provocar un discernimiento de hasta qué punto era musical el griego más antiguo: su conclusión es que la música estaba muy cercana a la lengua, por su vinculación original al canto; mientras la lengua también estaba más vinculada a la música que las actuales, por su carácter tonal y duracional.

En origen, las sílabas, las palabras y las frases del lenguaje eran un todo completo junto a las estructuras melódicas y rítmicas del canto, de los instrumentos e incluso de la danza - como hemos visto, la poesía iba sistemáticamente con canto, música instrumental y movimientos corporales, núcleo del que se desgajarían posteriormente las expresiones poéticas no cantadas, la música puramente instrumental o incluso la organización artística de la prosa. De ahí que la teoría poética y retórica estuviera en relación con la musical desde los inicios y nunca dejara de estarlo, sobre todo en la parte del *ars grammatica* o *tekhne grammatike* que se dedica a la **prosodia**.

En efecto, la prosodia ha pasado a nuestros días como la parte de la gramática que se dedica a los prosodemas o rasgos suprasegmentales, esencialmente el acento. Pero la etimología y los usos más antiguos ofrecen una historia diferente: προσῳδία proviene de προσ+ᾠδή (al igual que acento viene del latín *accentus*, que es *ad+cantus*), de manera que significaba originalmente «canto de acuerdo con, dirigido o referido a» de lo que pasa a significar «canto para acompañar o acompañado por algo/instrumentos», igual que προσᾠδω evoluciona de «cantar además» a «cantar para, recitar delante, cantar con o acompañar con la voz» e incluso «hacer eco» o «responder a». Parece, pues, que, por el significado específico de la preposición, estos términos se usaran para designar un tipo determinado de canto con acompañamiento musical, en el que habría una identidad melódica u **homofonía** entre voz e instrumentos. Formaciones parecidas apoyarían esta idea, como μονῳδία o κιθαρωδία y αὐλωδία, que significan «canto en solitario o único» y «canto al son de cítara o aulós», respectivamente; o incluso μελωδία «canto de los miembros» es decir, la articulación de las "palabras cantadas" o "formas vocales". Este último se intercambia a menudo con προσῳδία en la época de Sócrates y Platón, e incluso se aplican al terreno instrumental; pero en sus evoluciones, mientras en el primero

Granada, 2006; "Los gramáticos griegos y la música: los músicos griegos y el lenguaje", *KOINŌS LŌGOS. Homenaje J. García López*, Vol. 2, ed. E. Calderón, A. Morales y M. Valverde, Murcia, 2006, pp. 551-563; "«Voces»: los gramáticos latinos y el sonido de la música", «*Munus quaesitum meritis*»: homenaje a Carmen Codoñer, ed. G. Hinojo Andrés & J. C. Fernández Corte, Salamanca, 2007, pp. 529-538. Además ha sacado recientemente *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*, Granada, 2014.



va acentuándose la referencia al componente instrumental, en el segundo se relaciona más con el sonido vocal, y ya para época de Aristóteles se limita al terreno del sonido de la voz y en especial al habla. Para este, el término ya se refiere a un aspecto específico del habla: particularmente, al **tono** que caracteriza cada sílaba en una palabra; y generalmente, a la **entonación** de la cadena hablada.

Esta sección de los manuales se dedicará, pues, al fenómeno de la melodía del habla, la cual conllevaba naturalmente unas subidas y bajadas de tono si bien no reguladas en intervalos precisos, como ocurre en la música, que registran todos los gramáticos desde Aristoxeno. Varrón la define bellamente como "el reflejo de la música en la lengua" (fr. 84 G-Sch. «musica ... cuius imago prosodia»). En los testimonios más tempranos, como los escolios vaticanos, se recoge de hecho una triple definición de prosodia que incluía el sonido del aulós, las inflexiones de la lengua, ie. los acentos tonales, y los caracteres gráficos que representan estos accidentes en la lengua (acentos, cantidades y espíritus). Así que, en el terreno del lenguaje, se reserva su uso a esa inflexión tonal que supone la acentuación de las palabras en griego. A la importancia primordial de este aspecto del lenguaje se dedica ya Platón en el *Crátilo* (399a.6ss.) y en la *República* (399a.6ss.), pues de ello depende directamente el significado: sin acento unas palabras pueden ser confundidas con otras, sobre todo cuando se leen; y sin entonación la intención de una frase puede cambiar completamente. Así que los estudios del tema, desde el mismo Aristóteles, centran su atención principalmente en los tipos de acentos y la modulación tonal que suponen, aunque con el tiempo se van integrando otros accidentes o «afecciones/πάθη», como el espíritu, la cantidad y todo tipo de símbolos gráficos o puntuación, cuya función es ayudar a la plasmación de todos los aspectos significativos del habla como transmisor de contenido, por encima de los fonemas individuales que son las letras; pero estos no nos interesan aquí.

Nos centramos en el aspecto melódico y traemos a colación la noticia de Dioniso de Halicarnaso que dice que la melodía del lenguaje hablado se mide por un intervalo de quinta, de manera que los tres tonos canónicos, agudo, grave y circunflejo, no irán ni más arriba ni por debajo de esos tres tonos y medio (*Comp.*11.15). En efecto, esa modulación tonal es algo característico de cada sílaba en relación a la unidad inmediatamente superior que es la palabra, de manera que no se entiende mas que en relación a las otras sílabas de

la palabra; así, cada sílaba tiene una altura tonal en relación a las otras, pero cada palabra tiene un sólo acento, es decir, una sílaba en la que cambie la altura tonal para producir la llamada de atención y por lo tanto el significado específico (a veces dos, si en la cadena hablada la entidad fónica de la siguiente palabra o la anterior es demasiado leve, ie. las conjunciones enclíticas).

Ahora bien, veamos, a nivel etimológico, qué significa que sean agudo, grave o circunflejo, y cómo evoluciona la terminología. Los términos más antiguos se refieren a la altura tonal, es decir, a la frecuencia de onda o grado de tensión en relación a la afinación de las cuerdas de la lira y demás instrumentos de la citarodia: así, de términos como ἐπίτασις y ἐπιτείνω para tensión y tensar, y ἄνεσις y ἀνήμι para relajación o destensar, surgen expresiones para definir los acentos como ἐπιτεταμένη/tono tenso para el acento agudo/ὀξύτης y ἀνείμένη/tono relajado para el grave/βαρύτης. A partir del verbo τείνω provienen los términos τάσις/grado de tensión y τόνος o cualquiera de sus derivados, como ἔντονος, σύντονος o συντονία, que se usan tanto en la gramática como en la música. Así, "tono" designaba la altura tonal o tensión de la cuerda pero también la misma cuerda, y *tasis*, que era el grado de tensión, pasó a designar el grado de altura tonal y a confundirse con tono, ambos entendidos como sonidos musicales o sonidos, en general; es decir, de significar la frecuencia relativa que cada cuerda tiene en función de su longitud y la tensión con la que están atadas, pasaron a indicar el sonido mismo que producen o incluso la cuerda. En este sentido relativo se le dieron los nombres a las notas, que eran nombradas según su lugar en el espectro de realización desde la frecuencia más lenta hasta la más rápida: ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανός, μέση, τρίτη, παρανήτη y νήτη, que van de "la más alta", que es la más grave, a "la más baja", que es la más aguda, en la versión mas antigua del sistema antiguo, pues para la época de Varrón la inversión ya se había producido, probablemente por la confusión con la descripción gramatical, que vamos a ver.

Efectivamente, en el ámbito de la lengua, los términos para aumento de tensión se confundieron con los que indicaban la agudeza misma, ἐπίτασις, ἐπιστεταμένος o σύντονος con ὀξύς o ὀξύτης, y los que significaban relajación, con la gravedad, ἄνεσις o ἀνείμένος con βαρύς o βαρύτης, designando (y fijando, así) fenómenos fónicos concretos del habla, en vez de conceptos del funcionamiento. Lo que se deduce es que la

relajación de las cuerdas vocales provoca un tono grave, relajado, pleno (frecuencia más lenta de la vibración) y la tensión un tono agudo y más tenue (una frecuencia más rápida), como lo describe Quintiliano, 11.3.41, el cual indica la necesidad de unos tonos intermedios, que será el circunflejo o medio, si bien la naturaleza de este ha provocado mucha confusión.

Centrándonos, primero, en los dos acentos principales, los términos "agudo y grave" provienen de un proceso de sinestesia que implica una imagen mental de rapidez, ligereza e incluso punzamiento (que es lo que significa literalmente agudo, usado para la forma de la punta afilada de una flecha, por ejemplo), en oposición a una imagen de pesadez, lentitud y obstrucción, como demuestran otros términos usados para definirlos: αἴσθησις/altura o τὸ ταχύ/lo rápido, frente a τὸ βραδύ/lo lento o τὸ ἀμβλύ/lo obtuso o ὄγκος /espeso. Incluso dentro de esta demarcación, si el sonido con gran altura tonal es súbito o vehemente, la palabra que se usa es λιγύς/estridente o λιγυρός/penetrante. Así, por transferencia, tenemos por ejemplo la expresión acerca de los nuevos modos introducidos por Terpandro como νόμος ὄξύς, que supone una vehemencia afectiva, probablemente caracterizada por una altura tonal y estridencia opuesta a los sonos solemnes de la citarodía tradicional; o se decía que el sonido de la lira era ὄξύς, ligero y sutil, en comparación al del aulós, que era βαρύς, espeso y grave. Así que aquí vemos una divergencia con la teoría musical y probablemente el inicio en el cambio de concepción con respecto a la escala, que mencionamos arriba, de manera que lo agudo como aumento de tensión se considera la subida de tono, es decir, se relaciona con altitud (ligereza, sutilidad), y lo grave, la relajación de la tensión, con una bajada de tono (pesadez que atrae hacia abajo).

Y aquí se produce otra vuelta de tuerca, que solamente la subida de tono se considere significativa y en última instancia el único acento que de verdad existe en la palabra. Es en época romana que el término ya sólo determina la subida de tono, a lo que llaman "culminación", que es la función que tiene en las lenguas modernas. Se empieza a definir como la «cumbre» de la palabra porque es donde se produce la tensión tonal, llamando así la atención sobre esa sílaba. De manera que sólo el acento agudo se considera significativo. Se sigue manteniendo la descripción tripartita y siguen siendo llamados "sones" o "tenores" (Diom., 430.3), así que considera Luque que simplemente

se refieren a la «cumbre sonora que determina y domina todo el cuerpo» (*op.cit.* pag. 61) no a que haya pasado ya a ser un acento intensivo, exclusivamente. En efecto, otra manera de describir las dos prosodias principales, ya en el mismo Aristóteles, es con los términos "fuerte y débil", que se refieren a la amplitud de onda de la vibración sonora, de manera que un carácter intensivo también implica; pero no será hasta mucho después que sea el único rasgo que determine al acento.

Pero hay testimonios antiguos que hablan de un sólo acento, una aguda entre muchas graves, como dice Dioniso de Halicarnaso (*Comp.* 11.62); o Varrón (*Serm.lat.* fr.84, pp. 216-28 G-Sch.), que dice que sólo hay una por causa de su entidad fónica, que la hace más breve que la grave, pues esta se demora más en la palabra (y al ser continua, no provoca sorpresa), pero también que si la grave es una bajada de tono, sólo la que va después de la aguda es grave, o más bien distensión, falta de acento, pues. Así que parece mantenerse la terminología de la música, donde estos términos demarcan puntos de referencia en la modulación, si bien solo habría un cambio de tono en cada palabra.

Sin embargo, ya desde Aristóteles se habla de un acento medio (τὸ μέσον, *Po.* 20.1456b.31), entendido en este caso por un punto intermedio por el que el tono pasa desde el agudo al grave o viceversa, que se ha explicado como una abstracción teórica del filósofo, a partir de la idea de que entre dos extremos siempre hay un punto intermedio; o tal vez por comparación con la música y la escala que se dió un poco más arriba, donde se usa la misma terminología, caso en el que estaría efectivamente describiendo un fenómeno en la entonación del habla. No se ha que perder de vista la diferenciación tradicional entre el sonido del habla y del canto: que mientras este último se caracteriza por unos grados discontinuos con alturas tonales fijas, el primero es una modulación tonal continua en la voz al hablar, con el simple objetivo de marcar una sílaba en referencia a las demás. Así que parece que este acento medio sería una especie de «paso obligado entre lo grave y lo agudo», que algunos consideraban importante respetar en la recitación más perfecta (Varrón alaba a un tal Tirannión, a este respecto, por su observación rigurosa de las cualidades tonales de la voz).

De manera que no es lo mismo que el acento circunflejo/περισπωμένη, que es una inflexión tonal compleja dentro de una misma sílaba, caracterizada por la subida de tono de una de las partes de esa sílaba y la bajada en la otra. En efecto, esto sólo ocurre en

sílabas largas, que se suelen entender como dos sílabas breves juntas, o más bien compuesta por dos unidades de tiempo mínimas/*morae*. El verbo περισπάω significa «girar a derecha o izquierda, sacar en sentido contrario»; otros términos que demuestran esta naturaleza compleja son ὀξύβαρυς/agudo-grave, δίτονος/tono doble o σύμπλεκτος/trenzado. Pero se testimonian hasta tres maneras de hacer esto: ἀνακλωμένη o ἀντακλωμένη, inflexión ascendente o descendente, es decir, de grave a aguda y viceversa; e incluso algo intermedio, llamado κεκλασμένη/quebrada, una modulación más compleja, si cabe, que tal vez rompía más de una vez la tendencia de ascensión o descenso. Cicerón habla del uso de la inflexión tonal en la recitación y sus implicaciones emocionales: la voz aguda indica un tipo de fiereza, la grave, solemnidad, la flexionada, compasión (*Orator* 56ss.), si bien esto se refiere a la entonación general de frases enteras, claro.

Podemos concluir diciendo que, efectivamente, los símbolos prosódicos para marcar el acento indicaban una entidad tonal, por lo menos hasta la época de Aristóteles, si bien referida a la modulación relativa entre el tono de voz natural del que habla y una subida tonal, usada para marcar primeramente la sílaba que va a determinar el significado concreto de esa palabra; y luego una serie de connotaciones emocionales o de énfasis, si es en relación al resto de palabras de la frase, que parten de un uso preciso aunque intuitivo de las reglas prosódicas descritas de subida y bajada de tono. Así que incluso la colocación de determinadas palabras en la frase, según su entidad fonética natural, relativa en última instancia a su contenido, es significativa y parte del juego melódico. Esto en la composición escrita y especialmente referido por ejemplo a una recitación artística, como era la prosa de la oratoria romana, de la que parte mayormente la descripción llevada a cabo por Luque.

Ahora bien, ¿qué puede decirnos esto con respecto al canto o la recitación artística que debían contener los textos hímnicos que se han preservado? Con respecto al sonido de la lengua, conocemos la capacidad interválica del griego, que en la acentuación de las palabras no sobrepasará el intervalo de quinta, como conocemos los intervalos de sus instrumentos - según el largo de las cuerdas de una lira o del tubo de una flauta y la

distancia entre sus agujeros, en este último caso, incluso el tono en el que estaba afinado el instrumento, pues. Pero, como en el caso de los instrumentos musicales, no nos ha quedado el juego melódico, si suponemos un tipo de composición musical como el que conocemos hoy en día.

Sin embargo, si suponemos un **tono** desde el que se parte, quizás dado por un instrumento acompañante, asociado a un escenario ritual determinado (que si dionisiaco, apolíneo, procesional, coribántico, etc.), o por el simple estado psicológico, emocional o espiritual (vibratorio, es decir, frecuencia a la que se armonizaría) del recitador de poesía, los textos poéticos conservados dan en sí un **ritmo** sobre el que trabajar, en la sucesión de largas y breves que supone la estructura métrica, pero también una **acompañamiento melódico natural** en la subida y bajada significativa de la altura tonal de los acentos de las palabras, que en el caso del canto estarían regulados quizás, a su vez, por un **modo**, tal vez los estadios primitivos de los actuales modos griegos, que se usarían según el tono que se quisiera dar a la composición, que si triste, exaltado, solemne (como la diferencia entre el modo mayor y menor hoy en día), o vendrían determinados por el dialecto al que estaban asociados (el usado en el poema o aludido en el tipo de metro usado), a la manera de la improvisación jazzística actual.

Dentro de este margen de actuación marcado por el texto (ritmo del verso y modulación tonal relacionado directamente con el significado de las palabras y su posición en la frase), el director del coro compondría cada vez un juego melódico diferente, que enseñaría igualmente a sus cantantes y músicos, por esa relación de homofonía monotónica que parece tener la música en estos estadios tempranos. De manera que no necesariamente tendría que permanecer igual que como la imaginó el poeta-compositor de una representación a otra, sino que variaría probablemente dentro de un modo, que supondemos podría ser: uno específico asociado al ritual para el que se compuso y en el que se solía utilizar; o tal vez, uno particular de ese poema, relacionado con (y aludido en) la forma dialectal o el verso utilizados (pues es mucha casualidad el uso de los mismos términos referidos a dialectos o zonas concretas de la Hélade, para nombrar los tipos de versos y los modos melódicos, sobre todo teniendo en cuenta el origen común de poesía y música); pero principalmente, según el tenor emocional inspirado para esa ocasión concreta.

b.4. Tipos de Himnos Griegos.

De manera que, para poder contextualizar definitivamente los *Himnos Mágicos* dentro del fenómeno de la Hímnica Griega y delimitar la proveniencia y características básicas de los recursos compositivos que los caracterizan, vamos a pasar a describir someramente las manifestaciones hímnicas en lengua griega que conservamos. Esto permitirá varias cosas:

- identificar las características helenas que puedan tener los textos mágicos y poder así reconocer mejor los aspectos religiosos y poético-musicales procedentes de la tradición griega en sus diferentes estadios, en el análisis que vamos a realizar más abajo;
- y de esta manera diferenciarlo de lo no heleno, lo cual quedará realizado en el comentario. Toda influencia "externa", pues, se analizará, desafortunadamente, breve y concretamente a su debido momento sólo en el análisis y sin salirse demasiado del marco del sincretismo religioso, pues entrar en detalle supondría hacer no un trabajo de investigación sino una obra enciclopédica.

Así pues, dentro de lo relativamente griego, se ofrecerá en esta sección una pequeña introducción a las tendencias y tradiciones religiosas, poéticas o compositivas que pudieron haber tenido una influencia más o menos directa en los textos mágicos.

Himnos Homéricos y los Himnos de Hesíodo.

1. Los Himnos Homéricos⁴⁸.

Los *Himnos Homéricos* es la colección de himnos griegos más popular, compuesta de treinta y tres cantos, datados de muy diferentes épocas: el más antiguo parece ser el *h.Ven.*, del 674 a. C y el más nuevo, el *h.Mart.*, de época imperial, entre los s. III-V. Tienen la forma métrica de la épica, tiradas de hexámetros dactílicos, pues parece que se compusieron como proemios a las competiciones de recitales de poesía épica de los

⁴⁸ Bibliografía básica en J. S. Torres, 2005; T. W. Allen, W. R. Halliday & E. E. Sikes, 1936; M. L. West, 2003.

aedos, para introducir el canto y ganarse el favor de la divinidad, del festival en el que iban enmarcados o tal vez sólo de Apolo y las Musas, para victoria en el certamen.

Son la expresión más pura del esquema tripartito dado un poco más arriba.

- Suelen llevar una fórmula de apertura, en la que el poeta se pregunta cómo cantar a la divinidad, que introduce la invocación, caracterizada por el uso de los apelativos adecuados para la ocasión del canto.
- Le sigue una genuina *pars epica*, introducida por una oración de relativo, normalmente⁴⁹, donde se desarrolla un canto poético con las siguientes temáticas, generalmente: al nacimiento de un dios, la resolución de conflictos como la lucha contra un monstruo ancestral, la adquisición de atributos, su epifanía o la instauración de ritos y la fundación de sedes. Según J. S. Clay (1989), el tema más importante es el cumplimiento de la voluntad de Zeus, por parte de sus súbditos divinos, al adquirir los tributos que les son propios. Estos temas, además, deberían argumentar el por qué debe ayudar el dios al devoto, siendo este el poeta mismo o este en representación de la comunidad. En los *Himnos Homéricos*, los argumentos básicos que se dan son del tipo *da quia dedisti* y *da quia hoc dare tuum est*, que Janko llama respectivamente: "himnos míticos", que suponen la evocación de episodios previos que testimonien el poder del dios para propiciar su acción; e "himnos atributivos", que tratan de atraer a la divinidad mediante el recuerdo de sus atributos básicos. A esta división, tomada por estudiosos posteriores como W. Burkert (1994a), le une Torres una tercera categoría de "himnos compuestos", que empezaría dando los atributos para luego acabar con una narración mítica.
- Y se cierran con una plegaria, que suele tener tres aspectos que aparecen a veces aislados, a veces combinados de diferentes maneras: saludo-despedida del dios, la petición misma y referencias a otro canto.

En profundidad, son composiciones bastante disp Ahrimán, sobre todo en lo referente a la extensión: es difícil analizar de la misma manera un canto de más de quinientos versos (*h.Merc.*) junto a uno de sólo tres (*HHom.* XIII). Se observa que algunos de los llamados "himnos cortos" son abreviaciones que corresponden a algunos de los "himnos largos" (*HHom.* XIII e *h.Cer.* 1-2; *HHom.* XVII y XXXIII; *H.Hom.* XVIII

⁴⁹ R. Janko, 1982: 10; C. O. Pavese, 1993: 162.

e *h.Merc.*1-9; cf. Torres, p. 21). La explicación más común a esta diferencia es que agrupaban cantos de diversa naturaleza, según lo que introducían como proemios, como veremos más abajo.

Sin embargo, tienen una serie de características comunes que los unifican como género himnico.

- Además de la estructura tripartita, se usa principalmente la tercera persona (la segunda persona se ve restringida a unos pocos casos). En efecto, se caracterizan por ser cantados por un narrador omnisciente que desvela las acciones mitológicas, al estilo de la épica homérica; pero con la diferencia de que suele hacer referencias directas a su persona, sobre todo en la invocación inicial y en la conclusión, como se ha comentado ya, cosa que no ocurre con Homero.
- Por otro lado, tienen un estilo particular procedente del uso de una lengua artificial, la de la épica, caracterizada por una dicción o patrimonio formular común similar al de Homero, lo que probablemente les dio nombre. Esta última es una característica que comparten con toda la poesía hexamétrica, aunque se reconocen diferencias con los poemas homéricos y las otras manifestaciones de este género mayor, que veremos luego.
- Por último, los caracteriza también el aspecto mitológico que recogen de la religión griega: se sitúan en un tiempo legendario que no es el de los hombres pero tampoco es ya el originario de las teogonías; relatan nuevas introducciones de dioses en el panteón y adaptaciones de sedes antiguas a los cultos Olímpicos (como los himnos de Hermes o Apolo); establecen una relación entre las esferas de lo divino y los seres mortales, diferenciadas pero en íntima conexión (como el *h.Cer.* donde se relacionan los ciclos naturales con la capacidad divina de inmortalizar a voluntad).

Con respecto al momento de la recitación o el género en el que se enmarcan, por ciertas menciones dentro de los propios himnos, como la fórmula de transición «αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς» (*HHom.* IX.495, *h.Apo.*546, *h.Merc.*580, *h.Ven.* I.21, *h.Ven.* II.6, *h.Pan.* 49, *HHom.* XI,18, *HHom.* XIV.19) o ciertas referencias a

la competición, como «δὸς δ' ἐν ἀγῶνι νίκην τῶδε φέρεσθαι, ἐμήν δ' ἔντυνον ἀοιδήν» (*h.Ven.*19-20), y noticias de esta práctica de empezar las composiciones con cantos himnicos para asegurar la victoria (Th. III.104.4; Pi., *N.*2.1; Plu., *Mus.* 6.1133c), se consideran parte de un género específico: el proemio⁵⁰, del que también formarían parte los himnos de apertura de las obra de Hesíodo (P. Friedländer 1914: 1-16), según consenso general.

En efecto, el canto de proemios no estaría limitado a la competición rapsódica, es decir, como introducción a la recitación de poemas épicos, homéricos o no, pues el mismo análisis de los himnos homéricos muestra diferencias referidas al contenido o a su extensión que no pueden ser explicadas mas que de esta manera: mientras los "himnos cortos" efectivamente introducen otros cantos o incluso cualquier tipo de actividad, como por ejemplo los himnos de los *symposia*, lo que M. P. de Hoz (1998: 65-6) describe como «proemios propiciatorios a diferentes acontecimientos»; los "himnos largos" parecen ser más autónomos e incluso composiciones independientes. En este sentido, tenemos la noticia de la actividad poética de Demódoco en la *Odisea*: mientras en 8.499 inicia el relato del caballo de Troya con una mención al dios («ὡς φάθ', ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἦρχετο, φαῖνε δ' ἀοιδήν») como breve preludeo a la narración; en 8.266ss. su canto a los amores de Ares y Afrodita es algo parecido a lo que se encuentra en *h.Ven.* o *h.Merc.*, es decir, elaborado, jocosos, para el entretenimiento, en definitiva, o incluso para el culto. Algunos de los himnos, por su detalle para la explicación etiológica, como el de Deméter con respecto a los Misterios o el de Apolo en relación a la fundación de Delfos y Delos, o por ciertas menciones (como el *HHom.* XXIV con su invitación a Hestia a aparecerse en uno de sus templos), se baraja la posibilidad de que sí que se cantaran en contexto cúllico. No hay que perder de vista que reflejan la llamada religiosidad pan-helénica, lo que supone dos cosas: que no están vinculados a un culto local pero también que pueden utilizarse en cualquier actividad cúllica.

La coincidencia entre los *Himnos Homéricos* y los cantos de apertura de Hesíodo es manifiesta pero se ha intentado explicar de muchas maneras. Otros autores los han

⁵⁰ Inicia la cuestión F. A. Wolf, 1975. Sobre el proemio, cf. R. Böhme, 1937; H. Koller, 1956: 159-206; y A. Aloni, 1980: 23-40. Sobre la posibilidad de que los Himnos fueran proemios, cf. Allen-Halliday-Sikes: XCIII-XCV y F. Càssola, 1975: XVII-XXI; hay una síntesis de la cuestión en Clay, 1997: 494-8.

estudiado juntos bajo la denominación de "himnos rapsódicos", como Race (pp. 102-6), que los opone así al "himno cúlctico" por estar limitados a cantar acerca de la divinidad, siendo más impersonales que estos: mientras los primeros suelen describir al dios usando la tercera persona, el "Er-Stil" de Norden (pp. 163 ss.), los segundos se centran en una situación determinada relacionada con el devoto y una petición personal, de manera que domina la segunda persona o "Du-Stil" de Norden (pp. 143 ss.). Furley-Bremer consideran que la narración objetiva de la que habla Race es más bien característica de la épica, género literario en el que enmarcan esta manifestación hímica, la cual sí que conlleva una petición de favor divino - llevar a feliz término la recitación épica. Esta idea proviene de E. Hoekstra (1969), que por las diferencias de dicción mencionadas arriba, consideraba los *HHHH*. una evolución "sub-épica" de los poemas homéricos. Torres establece que habría existido un género principal de poesía hexamétrica con las características formales que presentan todas estas manifestaciones, que se subdividiría en poesía épica (Homero), teogónica (Hesíodo) e hímica.

2. Himnos de Hesíodo.

De manera que no podemos dejar de lado este otro testimonio del periodo arcaico: Hesíodo. Su obra está en íntima relación con la de Homero y los grandes poemas épicos, para empezar, por dos razones: es la otra obra monumental de la poesía hexamétrica, en la que se presenta el Panhelenismo; y beben de las mismas fuentes.

Con respecto al trabajo hímico hesiódico, no sólo están los proemios a las dos obras canónicas, *Th.* 1-104 (Himno a las Musas) y *Op.* 1-10 (Himno a Zeus), también se ven aquí y allá ejemplos de cantos de alabanza, tanto a dioses como a seres humanos: el Himno a Hécate de *Th.* 410-52 o el proemio al catálogo de las heroínas de *Th.* 1016-21 y *Eeas* 1-20 (*POxy.* 2354); pero incluso a actividades propias del hombre, como los proemios sobre el trabajo (*Op.* 286-367) o al calendario del labrador (*Op.* 383-414). Estas obras mencionadas son de diferente carácter, por supuesto: mientras los proemios al inicio de las obras (Himno a las Musas, Himno a Zeus y el proemio al catálogo de las heroínas) se pueden enmarcar en el ámbito del himno introductorio y propiciatorio, el tercero es un canto puro de alabanza sin petición alguna, y los dos últimos son dos poemillas de alabanza y panéresis ética.

Centrándonos en los proemios, se puede ver que la estructura es diferente de la de los *Himnos Homéricos* porque la función que tienen depende intrínsecamente de la del poema completo.

Como establece F. Adrados Rodríguez en sus trabajos sobre la composición hesiódica⁵¹, Hesíodo llevó a cabo la creación de un género nuevo mediante la unificación de tipos poéticos griegos y orientales⁵². Según este, la *Teogonía* es una expansión de una composición oriental que estaba compuesta de un proemio y un poema que contenía una teogonía y una cosmogonía, y que se adoptó en Grecia en época temprana, como testimonian las coincidencias en Homero (desde el uso del mismo sistema formulario hasta la propia cosmogonía que se da en *Il.* 24 y 25, con Océano y Tetis como pareja originaria, la Titanomaquia o el reparto de los ámbitos del mundo entre Zeus y sus hermanos⁵³); y los *Trabajos y los días*, habría sido una expansión de otro género oriental, el de las "colecciones de proverbios". Estos habrían dado lugar al desarrollo heleno de la

⁵¹ 2001: 197-223; 1988: 45-49; 1986: 1-36.

⁵² Esos género orientales serían:

- **teogonías-cosmogonías:** es un género oriental que conocemos a través de textos cosmogónicos hititas y hurritas (el *Reinado de los Cielos*, el *canto de Ullikummi* o el *poema de Hedammu*, de las tablillas de Hattusa), babilonios (*Enuma Enlil*), fenicios (la *Historia* de Sankuniatón) o canaaitas (la creación de Adán en *Génesis* o el sueño de Nabucodonosor en el *Libro de Daniel*), que de hecho coinciden esencialmente no sólo con la tradición cosmogónico-teogónica de Hesíodo y Homero sino también con lo que encontramos en Museo, Epiménides, los órficos, Ferécides o Alcman, dentro de la literatura griega. No se considera que provengan de un poema concreto sino de diversas tradiciones que entraron en Grecia en época micénica; en el mismo Hesíodo se ven contradicciones que hablan del trabajo de unificación y adaptación de diversas fuentes a la concepción griega, que parece que este realizó, por ejemplo, al adaptar fuentes más antiguas donde lo original es el agua, la oscuridad, el huevo cósmico o un "modelo sexual", al modelo "femenino" de la religión griega donde Rea o Gea ponen en marcha el origen del mundo.

- **genealogías:** parece que Hesíodo se apropia, sobre todo en el *Catálogo*, de la tradición de narrar genealogías muy antigua en Beocia, que está en la base de los mismo poemas cosmogónico-teogónicos, en la propia épica y en la poesía genealógica griega que narra los orígenes de las familias de fundadores de estirpes y pueblos.

- **colecciones de consejos, instrucciones o proverbios:** son muy comunes estos géneros en Mesopotamia, desde época sumeria (III milenio), los asirios (*Ahikar*) y los babilonios (*Instrucciones de Shuruppak*, *Consejos de Sabiduría* o *Consejos a un príncipe*), y en Egipto (también III milenio, *Instrucciones de Ptah-hotep*, *Instrucciones de Amem-em-Opet* o *Instrucciones de Onchsheshonqy*), con un mismo modelo en el que un rey o secretario da consejos o enumera máximas a un hijo o discípulo. En Grecia se hacen muy populares estos géneros a través de la fábula y la poesía didáctica, y la heredan los mismísimos tratados herméticos.

- los **calendarios** y "días", una variante del catálogo, eran muy populares también en Mesopotamia y Egipto, como el calendario agrícola de Gezer en Palestina o los calendarios egipcios que dividen el año en tres partes marcadas como buenas o malas.

⁵³ Otras coincidencias son: el uso del catálogo, en *Il.* 2, el de las naves; o genealogías femeninas, como la de *Od.* 11; o la utilización de mitos con fines paneréticos. Y los mismos tipos de composición: composición "abierta" a partir del proemio, orden aproximadamente cronológico pero con digresiones y vueltas atrás, organización por episodios o bloques, intercalación de máximas, símiles, discursos. Cf. Janko, 1982; o O. Tsagarakis, 1986: 189-202.

literatura genealógica, épica y didáctica, a través del paso de los poemas homéricos y hesiódicos.

Así pues, a partir de estos préstamos, Hesíodo habría creado un género nuevo compuesto de:

- un proemio hexamétrico, creado a partir de ejemplos líricos griegos, cuya función es atraer la atención favorable de la divinidad, pero principalmente actúa como índice e introducción de los temas que se van a tratar;
- y un relato formado por bloques organizados bien cronológicamente, como la *Teogonía*, bien por temas como los *Trabajos*, o bien ambos, como en el *Catálogo*.

Este es el modelo de posteriores escritos científicos y filosóficos, como las obras de Parménides o Heráclito o los tratados hipocráticos⁵⁴.

Centrándonos en los *proemios*, en efecto, Adrados los considera una adaptación hexamétrica de la práctica lírica que denomina "canto a las Musas", poemas introductorios cantados antes del relato épico o el treno de alabanza heroica, en el que se anticipaba el tema del canto, atrayéndose la voluntad de los dioses pertinentes al canto y al momento, con rasgos de la literatura lírica como menciones al poeta (*Th.* 22, 94 y 104), y estructura ternaria:

- celebración de las Musas de apertura, donde se las invoca a la vez que se les hace la petición: que canten o ayuden a cantar.
- parte central que narra sus mitos, excelencias y lo que han de cantar,
- más celebración de las Musas, pero para cierre, con nueva petición.

También esta práctica tiene un antecedente oriental: el Canto de Ullikummi comienza «Al dios..., a Kumarbi voy a cantar» y el de Gilgamesh «Voy a entonarle un canto de alabanza a Gilgamesh, el héroe». Como se ha dicho, forman un todo con el resto del poema, del que actúan, a su vez, como un prólogo que anticipa los temas o capítulos que se van a tratar en la obra, como se hace hoy en día en toda composición literaria. De manera que la estructura himnica del proemio simple que hemos visto en los *Himnos Homéricos* queda desfigurada, al servicio del resto del poema. Y nos quedan dos obras bastante complejas:

⁵⁴ Cf. Adrados Rodríguez, 1978: 163 ss.

- a. El Proemio a las Musas de *Th.* está de hecho compuesto, a su vez, por dos cantos a las Musas: el Himno a las Musas de Helicón y el Himno a las Musas Olímpicas. Comienzan los dos por una declaración poética de intenciones («Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδειν» y «τὴν, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ ὑμνεῦσαι»), tienen un cuerpo medio, donde se menciona ya a quién se va a cantar, y un epílogo, en el que se menciona a Hesíodo y su labor poética («ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα ... σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖδειν» y «χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδίην· κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων»), que en caso del segundo además introduce la siguiente parte del canto. Según Adrados, toma de la lírica los recursos básicos: las referencias al poeta, las composiciones en forma de anillo, la estructura ternaria y las oraciones de relativo para desarrollar sus cualidades. Pero también tiene características típicas de la épica, su "composición abierta", y de la poesía didáctica, duplicaciones, discordancias y dudas.
- b. En el Proemio a Zeus y las Musas de *Op.* Es mucho más breve y tiene: una apertura de llamada a las Musas de Pieria para que canten a Zeus; una breve parte media dedicada a Zeus como emblema de la justicia; y un cierre con petición de ayuda a Zeus, en relación a alguna disputa judicial con su hermano Perseus, que en realidad se detalla en 27 ss., después de haber narrado oportunamente las cualidades de las Érides.

Luego, el resto de los dos poemas tienen también esa estructura ternaria, con una especie de epílogo al final, como si de un gran himno se trataran: en el caso de la *Th.*, el proemio al catálogo de las heroínas, donde se pide a las Musas Olímpicas brevemente que canten a las mujeres; en *Op.*, una petición de felicidad para aquellos que cumplan con los consejos dados.

Y, por último, además, tenemos en el *Himno a Hécate*, un canto de alabanza puro en hexámetros, que rompe la enumeración genealógica para enumerar los atributos de esta divinidad, cosa que solo ocurre en los proemios aparte de aquí. Pero no tiene ni invocación ni peticiones. Se describe una Hécate que no se parece a la que conocemos por los poemas órficos o la magia, más bien es una especie de Madre Tierra, de manera que ha provocado dudas acerca de su autenticidad. Como comentan A. Pérez Jiménez y

A. Martínez Díez en su traducción (2000: 29-30), tal vez sea un testimonio del culto beocio a Hécate, del que el propio Hesíodo formara parte; West (1990) aduce una posible estancia del poeta en Mileto, donde se encontraron los vestigios más antiguos del culto a la diosa.

Así que la literatura homérica y hesiódica y el ámbito de la poesía épica hexamétrica conforman la base estructural mínima sobre la que los *HHMM* (como muchas otras manifestaciones más o menos literarias, en el sentido de no relacionadas directamente con una actividad cultural) están contruidos, pues, como veremos más abajo, la mayoría de estos están compuestos en hexámetros dactílicos, se apoderan de la tradición fórmular de aquellos, al más puro estilo épico, los cuales suponen, además, las obras de referencia enciclopédica religiosa y cultural básica de las que echan mano, en el fundamental recurso de la alusión ritual.

Lírica Monódica.

Dentro del género mayor denominado lírica monódica, se han conservado en ediciones tardías en papiro o a través de referencias directas en otros autores, poemas de carácter hierático, que nos ponen en la pista de otras características básicas de la práctica del canto hímico: su naturaleza lírica y los ámbitos de la vida cotidiana en los que se usaban también.

En general, se caracterizan porque no se compusieron dentro del culto oficial de los grandes festivos pan-helénicos o locales de las ciudades, sino que son cantos de propiciación de la divinidad en asuntos más personales, habituales de la poesía lírica, de manera que se ven adaptados, en cierta manera, a la intención poética. Entre ellos tenemos ciertas composiciones o fragmentos hímicos realizados por los poetas líricos tempranos de Jonia y las islas de Egeo, Safo, Alceo y Anacreonte; y noticias sobre la actividad hímica de estos y otros citaristas como Terpandro, o Íbico y Estesícoro, de la Magna Grecia.

En efecto, Lesbos, en especial, fue un centro poético muy importante entre los s. VII-VI a .C. Da nacimiento a figura famosas en toda la Hélade como Terpandro, del que

se sabe que no sólo obtuvo grandes victorias cantando proemios citaródicos en Delfos, sino que innovó el género, introduciendo nuevas formas melódicas, a medida que se introducían los nuevos cultos, como el de Dioniso, o que estableció un conservatorio en Esparta. O Arión, que introdujo el ditirambo en Corinto, según Heródoto (I.23). Pero no quedan restos de las composiciones de estos dos. Y en el siglo siguiente, a Safo y a Alceo, de los que sí se conservan fragmentos, que veremos más abajo. De Paros tenemos a Arquíloco, que parece que fue compositor de peanes y ditirambos, pero tampoco se conserva nada. Y, en época un poco posterior, en Teos, a Anacreonte, y en Ceos, a Simónides. Parece que la supremacía poética de las islas se acaba cuando Pisístrato invita a su corte en Atenas a estos dos últimos, empezando a trasladar a la ciudad la actividad cultural, sobre todo musical y poética, proceso que se verá concluido con el establecimiento de la democracia y el desarrollo de los nuevos grandes festivales, en especial las Dionisias trágicas (J. Herington, 1985: 79-103).

Los cantos himnicos que se conserva de estos son analizados por Furley-Bremer dentro del ámbito del resto de su obra: los consideran cantos monódicos al son de la lira o *phormix*, compuestos para reuniones informales, como festejos o banquetes de todo: desde las fiestas celebradas en las cortes de los tiranos mencionadas (Anacreonte y Simónides también fueron invitados por Polícrates, en Samos), a las reuniones sociales de hombres denominadas *symposia*, o de mujeres, en el caso de Safo, denominadas tíasos. Con intención poética no se quiere decir que la composición de estos himnos venga de un capricho literario. El canto himnico, en especial el peán, está atestiguado también como una parte muy importante del fenómeno del banquete, una costumbre festiva central en la sociedad griega⁵⁵. Y como todos los aspectos de la vida del griego, tenía que estar bajo el auspicio de la divinidad. Jenófanes lo describe de la siguiente manera (*fr.* 1.11-14): «βωμὸς δ' ἄνθεσιν ἂν τὸ μέσον πάντηι πεπύκασται, μολπή δ' ἀμφὶς ἔχει δώματα καὶ θαλίη. χρῆ δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὑμνεῖν εὐφρονας ἄνδρας εὐφήμοις μύθοις καὶ καθαροῖσι λόγοις/El altar se sitúa en el medio de la habitación adornado con flores y la casa resuena con cantos y música. Es necesario primero que hombres razonables/alegres canten himnos al dios con mitos de auspicio y pensamientos puros». De manera que no se puede dividir la actividad poético-musical entre secular y sagrada, de hecho muchos de

⁵⁵ O. Murray, 1990.

estos poetas también participaron de las competiciones en las celebraciones religiosas: Pausanias (X.8.10) menciona un peán a Apolo de Alceo que se ha perdido. Y estas manifestaciones son simplemente otra manera de devoción, en un ámbito más privado y con un gusto más artístico.

Parece que los poetas de Lesbos habrían sido los creadores de este género, la lírica monódica cantada por un solista que acompañara sus versos con una lira, a veces completados por estribillos para un coro. En general los metros usados para estos cantos son de lo más variado: versos eolios (basados en la estructura -vv-), versos jónicos (vv-- o --vv), dactílicos (-vv) o yambo-trocaicos (v-v- o -v-v), estructurados en estrofas. Eran muy populares de los simposios las elegías, realizadas al son del *aulos*, por medio de lo que se llaman dísticos elegíacos: parejas de hexámetro y pentámetro dactílicos.

En lo referente a los restos himnicos que tenemos, el panorama es variado también.

1. Safo.

Lo que vamos a ver de ella está compuesto en la llamada "estrofa sáfica", cuartetos compuestos de tres endecasílabos sáficos (-v-v-vv-v--) y un adonio (-vv--), sobre ritmo eolio, pues. Furley-Bremer extraen para su antología: la *Invocación a Afrodita* (Voigt, fr.2) y la *Plegaria a Hera* (Voigt, fr.17), que son dos invocaciones sin plegaria, por lo menos que sepamos, por el estado fragmentario de lo que se conserva.

- a. El primero es una invocación clética a Afrodita, para que vaya desde Creta a donde está ella. Se presenta un ambiente sagrado, dominado por inciensos y la naturaleza (manzanos, rosales, el fluir de una fuente cercana y caballos), lo que podría indicar un altar campestre; pero también se mencionan el vino y el jolgorio de una reunión simpótica. De manera que esto los sitúa en lo que parece ser una reunión privada en un santuario de Afrodita, donde Safo canta, al son de la lira, tal vez acompañada de sus amigas haciendo el coro, y establece un ambiente dominado por la palabra κῶμα, el sueño profundo pero también una especie de profundo estado de conciencia cercano al sueño o similar a estar drogado. De manera que percibimos aquí una atracción psicagógica del público hacia un estado determinado: el ámbito de poder de Afrodita se identifica con ese estado de embriaguez del simposio.

- b. La segunda composición a Hera es un himno típico: con invocación clética nombrando desde el principio a la diosa y una atracción de su poder del tipo *da quia dedisti*, recordando pasajes del ciclo troyano. La petición no se conserva, pero se están evocando los poderes de Hera como arquetipo de los celos pasionales y se equipara el contexto amoroso con el de la guerra. Además, se menciona a Zeus también, lo que hace pensar que el contexto de esta plegaria pudo ser el templo que compartían estos dos junto a Dioniso, en Lesbos.
- c. Y quiero introducir aquí otra invocación a Afrodita que sí que incluye petición, el fr. 1 de Voigt, que parece un auténtico conjuro erótico⁵⁶: con invocación de la diosa desde el primer momento (que es «urdidora de engaños»), atracción de su poder de la misma manera que el anterior, *da quia dedisti* («si alguna vez escuchando de lejos mi palabra me atendiste») y petición mágica típica «lo que quiere mi alma, que llegue a término, cúplemelo». Se caracteriza por un patetismo poético para describir el sufrir de la pasión amorosa que nada tiene que envidiar a los hechizos eróticos más completos (ie. la Calumnia a Selene en prosa de *PGM* 4.2471-90).

Son tres invocaciones himnicas completamente diferentes, que reflejan lo que también encontramos en los propios *PPMM*: una ambivalencia en el trato de los deseos, que parecen el centro temático sobre el que gira la mayor parte de la composición literaria de Safo; y una indiferencia, desde época temprana, a sesgar lo religioso de lo secular. En efecto, no son las únicas plegarias⁵⁷ que encontramos entre los fragmentos eróticos, pero todo el conjunto es producto del mismo ámbito: el tíaso.

2. Alceo.

Se conservan dos himnos, el dedicado a los Dioscuros (LP, fr.34) y el de Hera, Zeus y Dioniso (Voigt, fr.129); y una versión en prosa de un peán suyo a Apolo. Son considerados de diferente manera por los expertos, pues mientras los himnos parecen

⁵⁶ Recogida por Dioniso de Halicarnaso, *Comp.* 23.53-80, es el fr.1.1-24 de Voigt, ver la traducción de Calvo Martínez, 2009b: 57.

⁵⁷ Muchos otros temas toca la poetisa, las edades del hombre, episodios legendarios y problemas de la vida diaria como en Voigt, fr. 5, que habla de su hermano: «Κυπρί χα] Νηρηίδες, ἀβλάβη[ν μοι/τον χασί}γνητον δοτέ τυίδ'ίκεσθα[ι /χώσσα /]οι θύμωι χε θέληι γενέσθαι πάντα τε]λίσθην / ¡Oh Cipris y Nereidas! Concédanme que sin peligro logre/llegar aquí mi hermano /Y que todo lo que su corazón desea /pueda cumplirse.»

producto del simposio, el peán fue compuesto para las festividades en Delfos. El primero está compuesto con la forma de la estrofa sáfica; el segundo con la llamada estrofa alcaica (dos endecasílabos alcaicos --v---vv-v-, un eneasílabo alcaico --v---v-- y un decasílabo alcaico -vv-vv-v--), al igual que el tercero, por lo que indican los indicios métricos del testimonio prosístico.

Los dos primeros se encuadran dentro del ámbito del simposio, que en Alceo tiene un significado especial: el del exilio al que se ve obligado junto a sus *hetairoi*. En la temática de su obra lo que más destaca es su amor por el vino, temática típica del banquete, que va acompañada de consejos de vivir el presente y no hacer caso de las preocupaciones, del amor, cantando a los amigos, las estaciones y a dioses de lo festivo, Baco y Pan; además tiene epitafios, cantos a estatuas de atletas y todo tipo de dichos populares; pero, sobre todo, lo que lo caracteriza es la crítica a la tiranía - junto al canto a la justicia, elogia a los asesinos de tiranos (por ejemplo, *Oda 1* a Harmodio y Aristogitón) o pide sus muertes. En efecto, la evolución lírica hacia los temas personales se ve muy clara aquí, donde se usa para fines políticos en sus conspiraciones contra las familias aristocráticas que, tras siglos de cooperación amistosa, se decantan por instaurar un poder absoluto en Mitilene, su ciudad de origen.

- a. Del *Himno a los Dioscuros* sólo quedan tres estrofas, que parecen un simple himno clético de atracción de sus bienes a la humanidad, al estilo *da quia hoc dare suum*: invocación clética («venid a mi...») donde se les pide venir desde el Peloponeso, su lugar de origen (Esparta), pero con la genealogía que los hace Dioscuros, es decir, hijos de Zeus y Leto (en la lacedemonia eran hijos de Tindareo); en la siguiente estrofa se los establece como salvadores de marinos; y en la última se indica su epifanía - el fuego de San Elmo, que siempre ha sido un buen augurio entre marineros. Pero no se conserva el final (por las lagunas del papiro, se cree que debió de contener seis estrofas en total), con una posible petición, de manera que se dan varias hipótesis: invitación a la divinidad a las festividades, tal vez las Teoxenias (Nilsson, 1955, Vol. 1: 409-10); petición de protección para un viaje (algo común en las islas, como vimos más arriba en Safo); o que se trate de una comparación con el ambiente político del momento - la crisis de las tiranías como una tormenta en el mar.

- b. El *Himno a Hera, Zeus y Dioniso* es claramente de carácter político. Tiene dos partes: las tres primeras estrofas son la invocación de los dioses por orden (1-10) y con petición (10-12) para que escuchen sus plegarias y ayuden a los exiliados en esos tiempos oscuros; en las siguientes tres estrofas, la petición se vuelve auténtica maldición contra los enemigos políticos: Pitaco y la sección de Mirtilo, sobre los que se pide un destino peor que el exilio. Se presenta al primero como traidor cuando, tras conspirar con Alceo contra el clan del segundo, los Cleanactidas, se une a ellos para evitar el exilio. Y se usa la forma del himno para expresar la desesperación y el deseo de venganza. Los epítetos de los dioses, por ejemplo, denotan esa intención, Dioniso es «el dios de los ciervos, que los devora crudos», y se los invoca para que envíen a las Erinias, al más puro estilo de los *HHMM* (invocar a un dios superior que mande una divinidad ctónica inferior a hacer la maldición). Por último, hay que comentar que ciertas menciones en el texto dejan percibir aspectos de su recitación: se cree que se compuso para alguna reunión religioso-social en el santuario de Hera, Zeus y Dioniso, tal vez el lugar de asilo de los exiliados, pues se sacrifica un animal y se pide asistencia para una colectividad (muchas primeras personas del plural), pero no hay rastros que indiquen que era una composición coral.
- c. Por último, tenemos el resumen en prosa de Himerio, del *Peán a Apolo Delfico* de Alceo, que es una especie de comentario también. Pausanias lo llama en otra ocasión *proemio* (X.8.10) y Plutarco (*Mus.* 14.1135ss.) himno, si se refieren al mismo texto, claro. Su estructura habría sido la siguiente: se inicia con la narración de su nacimiento y la asignación de sus tareas y atributos por Zeus - una corona, una lira y un carro tirado por cisnes que lo llevaría directamente a Delfos para que allí repartiera justicia a los griegos; sin embargo, la narración cuenta como Apolo desobedece y se va a la tierra de los Hiperbóreos por lo menos por un año, cómo los sacerdotes de Delfos cantan el peán alrededor de su trípode para que vuelva y cómo en primavera decide volver. Esta desobediencia, el carácter lírico de la composición, que el mismo Himerio comenta (dice que refleja la llegada de la primavera con sus imágenes e imita a Homero al hacer al dios manifestarse en el sonido de las aguas de la fuente Castalia), o los signos de haber usado versos líricos,

hacen pensar a los especialistas que en realidad el contexto de realización de esta obra es también el simposio, en el que el exilio voluntario de Apolo refleja el obligado de Alceo. Pero la noticia de Pausanias haría pensar que el contexto fue precisamente el de las contiendas poéticas rapsódicas.

- d. Además, voy a incluir aquí la *Súplica a Atenea, Deméter y Perséfone*, pues es una plegaria con forma poética, en trece versos para que las diosas protejan la ciudad que patrocinan, Atenas. La variedad en la manifestación del sentimiento religioso es, pues, muy amplia en la lírica, con respecto a la forma y con respecto a la función.

3. Anacreonte.

En Anacreonte el uso de la forma himnica con objetivos personales poéticos también se ve claramente, como demuestran plegarias como su *Súplica a Dioniso*, compuesta en gliconios (-v-vv-v-), mezclados con algún ferecracio (-v-vv--), versos típicamente eolios) donde invoca a este, junto a Afrodita y Eros, para pedirle que, como resultado de la indulgencia del vino, un tal Cleóbulo acceda a amarlo. Pero no es la única función, en su *Voto a Ártemis*, también en gliconios con cláusulas catalécticas (ferecracio) parece abrir un banquete o festival mediante la invocación a la patrona de la ciudad y una breve alabanza de esta, que lo acoge. Se dice que el único interés poético que tenía Anacreonte era el canto a la belleza de los efebos, pero como vemos, eso se puede realizar de muchas maneras.

4. Arquíloco y la poesía yámbica.

E introducimos en esta sección algo que en principio puede parecer ajeno a la teoría del himno, pero que pertenece al terreno de la identidad lírica originada en el contexto del culto: el **yambo**.

En su forma original, entre los poetas arcaicos, como Arquíloco, Hiponacte o Simónides, se trata de un tipo de canto popular al son de la flauta doble, escrito en trímetros yámbicos, tetrámetros trocaicos catalécticos o coliambos (trímetros yámbicos con el último pie espondeo), en sucesión estíquica, o épodos yámbicos (estrofas de dos

versos). Son metros sencillos que se consideran cercanos al habla normal; de hecho, parece que al principio era cantado pero que en seguida pasó a ser recitativo con acompañamiento musical. Su temática es también popular: la burla y la sátira, y el escarnio y la imprecación, en la que se aprovecha para expurgar y jugar con todo tabú social existente - insultos, gestos obscenos e imágenes fálicas acompañan a personajes recurrentes para los que el robo, la glotonería y todo tipo de acciones sexuales ilícitas son la norma; es, desde luego, lo opuesto a lo que hemos visto hasta ahora.

Pero nace en un contexto ritual muy determinado, los Misterios de Deméter y las procesiones de Dioniso, festejos en los que el tema principal es la inversión de los valores tradicionales, un día en el que vale todo. El nombre proviene del mito de Deméter, de su sirvienta Yambe, que puntualmente hacer reír a la diosa tras el secuestro de su hija Perséfone, con bromas y gestos obscenos. En efecto, se cuenta que los yambógrafos arcaicos de hecho se iniciaban en los misterios, y sus personajes desarrollan los aspectos más exacerbados de divinidades traviesas como Hermes. Como el estudio de C. Mirallés y J. Pòrtulas denota, *Archilochus and the iambic poetry* (1983), el género se desarrolla no para puro y simple entretenimiento bruto sobre las miserias de otros, como se le acusó a menudo a Arquíloco, sino en contexto de la catarsis ritual y a este se le achaca una imagen como de sacerdote de los aspectos oscuros del ser humano y su interacción social, que están ahí y requieren de atención y purificación.

De estos rituales importantísimos en la religión oficial griega, pasa a ser un género más personal y recurrente en el simposio, o se usa indiscriminadamente en los coros del drama, donde esa catarsis artística va a vivir su mayor desarrollo; además vive un resurgimiento en los epigramas de Helenismo y la Sátira romana. Pero también observamos una influencia importantísima en los *HHMM*, no sólo en la utilización básica de los mismos cultos, los de las divinidades ctónicas, de los misterios y psicacógicas, que acogen sin miedo esos aspectos de la psique humana poco aceptables socialmente; sino en aspectos formales incluso - algunos de los *HHMM* más terribles y representativos de la magia greco-egipcia están compuestos en ritmo yambo-trocaico.

Lírica Coral.

Esta es, pues, la sección de lo que Furley-Bremer consideran propiamente testimonios himnicos del culto: canciones dedicadas a los dioses, cantadas por un coro, acompañadas por música instrumental y danzas. De manera que la mayor parte de lo que se ha descrito en secciones anteriores, proviene de las manifestaciones que vamos a ver aquí. Se pueden dividir según el medio en el que se han transmitido en: soporte literario, los himnos del drama y los himnos de las inscripciones.

Aquí, vamos a ver el papel del coro en la sociedad griega, en diferentes manifestaciones: un vehículo de manifestación pública, de transmisión mimética, de las vivencias del conjunto social⁵⁸. En efecto, por los cambios político, con las tiranías del s. VI a. C. y el desarrollo de los juegos, es decir, las competiciones deportivas, en los festivales pan-helénicos, se desarrolla su uso como vehículo de propaganda y como nuevo soporte de transmisión poética, por el íntimo alcance que llegan a tener en el público.

Pero antes que nada veamos las características de los tipos de canciones corales más famosos, a parte de los himnos de la citarodia, para establecer desde el principio diferencias y semejanzas.

El **peán**. La relación de este género con Apolo es muy estrecha. Proclo lo definía en sus *Chrestomathia* como un tipo de canción dedicado a los dioses pero que en origen se usaba solamente en el culto de Apolo y Ártemis, para pedir el fin de plagas y enfermedades. Esto hace referencia directa al episodio de *Il.* 1-473 en el que Apolo envía una plaga a los aqueos y estos cantan peanes para aplacar su ira; pero también en Homero encontramos las referencias a un dios sanador de los dioses llamado Peán (5.401 o 899). Pronto quedan asimilados estos dos personajes y la palabra peán asociada a la idea de cura (A., *A.* 98). Sin embargo, como ocurría con el uso del término "himno", "peán" también se usa para un variado número de circunstancias poéticas: para marchar a la batalla, para celebrar la victoria, para empezar a beber en banquetes, para apaciguar espíritus, etc. Los estudios modernos⁵⁹ han delimitado una serie de características básicas:

- estaba asociado, sobre todo al principio, a Apolo y su culto, de manera que se usaba

⁵⁸ E. Suárez de la Torre, 2008: 9-15.

⁵⁹ L. Käppel, 1994; S. Schröder, 1999: 65-75; I. C. Rutherford, 1995: 112-135.

también para Ártemis, Asclepio, Leto, Delos, o Dionisos (en Delfos) aunque luego se amplía el uso.

- diferencia con el himno: mientras el peán supone una actitud de súplica, plegaria en definitiva, este denota devoción y alabanza que el otro no posee;
- el objetivo, pues, es la súplica en una situación difícil para que desaparezca o como acción de gracias cuando esta ha acabado, o para pedir el bienestar de la comunidad, pues la palabra peán originariamente tiene el sentido de "cura";
- son llevados a cabo por los jóvenes en edad militar, asimilados a Apolo, con la idea de celebrar y establecer la cohesión social de la comunidad, mediante sus danzas (Rutherford), demostrando que están preparados para defenderla;
- uso de marcas formales, en especial el grito ἦ παιάν, para los hombres, ὄλολυγή para las mujeres, sobre todo hasta el s. V a. C.;

Las versiones más antiguas que tenemos son las de los poetas líricos, Píndaro o Baquílides, que se diferencia mucho de las de las inscripciones de los templos, del s. IV a. C. en adelante, mucho más estereotipadas y sin ornamento poético, como vamos a ver en esta sección.

El **ditirambo**. Se dice que Tebas es donde nació Dioniso y con él el género hímnico del ditirambo: significa literalmente «dos puertas», parece que en referencia o bien a la cueva en Nisa donde fue criado o a sí mismo, por haber nacido dos veces (Proclo en Phot., *Bibl.* 320a26-33) - primero de la tebana Semele y luego del muslo del Zeus, de manera que este es el tema más usado en este canto. Según la noticia, Píndaro sitúa su lugar de origen en Corinto, Aristóteles en el músico Arión. Pero su desarrollo mayor parece que fue en las competiciones ditirámbicas de Atenas del s. V a. C., de las que sólo los fragmentos de Píndaro y Baquílides son los únicos testimonios que nos queda. Se considera que en las Dionisiacas habría lugar para las representaciones dramáticas, el drama satírico y los ditirambos, y que, al igual que la tragedia, se independizó pronto del culto dionisiaco exclusivo para abarcar el entretenimiento en general. Así, el ditirambo se extendió a las otras grandes celebraciones religiosas atenienses: se conocen grandes competiciones también en las Panateneas, Targelias, Hefesteas y Prometeas, en donde el ditirambo pasaría a cantar todo tipo de mitos. Furley-Bremer lo consideran, más que un canto cúltilo, un canto de competición, que no sería exactamente lo mismo, pues se

preman diferentes aspectos, como la innovación, y que estaría al servicio de la actividad poética. En este sentido se verían las diferencias entre Píndaro y Baquílides: si bien el uno incide en las raíces del género, con los temas dionisiacos, el segundo reduce el contenido cultural y desarrolla mitos que despierten la identidad ateniense y se apoderen de la atención de su público.

En la antigüedad, como vimos brevemente arriba, se define por comparación con la canción apolínea: de ritmos frenéticos y dislocados, con una danza viva, pero dicción simple, se caracteriza por la pasión, el dinamismo y la ambigüedad emocional; frente al orden, restricción y solemnidad de los peanes apolíneos (Proclo en Phot., *Bibl.* 320b.12-16, y Plu., *de E ap. Delph.* 9, 388e-389c). Se deduce que era un tipo de canción-danza exclusivo del culto dionisiaco. En efecto, las danzas extáticas se atestiguan en todo tipo de testimonios, teóricos, literarios, pictóricos y se confirman en la mezcla de metros usados en los fragmentos disponibles; se dice que los cantos dionisiacos estaban caracterizados por el uso del modo frigio en las melodías del *aulos* o *phormix*, típicamente "orgiástico y estimulante" (Arist. *Pol.* 8.7.9-10, p. 1342a-b); y la dicción por los juegos de palabras y epítetos cargados de sentido y los rápidos cambios (como denota el testimonio del compositor de ditirambos de Aristófanes en los *Au.*, 1373-97)

1. La lírica coral en la literatura.

De la época arcaica y clásica han sobrevivido algunos ejemplos directos de lírica coral religiosa en la forma de himnos, peanes, ditirambos, prosodia y partenios, recogidos en papiros tardíos, en las ediciones que hicieron los academicistas alejandrinos, aunque sólo se conservan las palabras de tal manifestación, por desgracia.

a. Píndaro.

Gracias a la división alejandrina de su obra, conservamos fragmentos de sus libros de himnos, de peanes y de ditirambos que ha ayudado grandemente a discernir el estado de la cuestión.

Es el gran poeta de la lírica coral, dedicado en exclusiva a los grandes certámenes griegos; se dice que un día se quedó dormido en el Helicón y una abeja le hizo un panal

en la boca, o que soñó que tenía miel y cera en la boca y por eso se dedicó a la poesía (*Vida de Píndaro*, del código Ambrosiano). Beocio de origen pero educado en Atenas, sus composiciones más importantes son las que realiza para tebanos y atenienses, como vamos a ver.

Con respecto a su obra poética, siendo un defensor de la religión tradicional griega, de la que transmite las ideas más importantes - insignificancia del hombre con respecto a los dioses, la justicia de Zeus o la omnisciencia de Apolo -, también refleja una serie de ideas místicas relacionadas con lo irracional, el más allá o la profecía, como una concepción escatológica cercana a la pitagórica-órfica, de perfeccionamiento del alma a través de la purificación o divinización después de la muerte, o la separación de cuerpo y alma, en especial en el sueño, donde entra su concepción de la profecía. En efecto, en él la figura del poeta no sólo es *laudator* y transmisor, sino también *mantis*, y esto se ve confirmado no sólo en sus personajes y la temática sino también en la cantidad de peanes que se conservan suyos, es decir, la importancia que tuvo que tener para el culto delfico y delfico. Característica de su poesía son: la *sophia* del poeta; uso extensivo y con innovación del mito con valor funcional, no solo para la alabanza sino también para la transmisión de contenidos culturales o modelos de conducta; la sentencia o reflexión moral como parte del estilo poético; y la metáfora poética o el símil en los que imágenes poéticas transmiten experiencias comunes de forma directa. En su uso de la lengua, se destaca una habilidad especial para combinar estructura métrica y sintáctica, de manera que el ritmo tiene un alto valor significativo con respecto al conjunto de la obra. Usa los metros de la lírica anterior pero con un especial sentido para ayudar al desarrollo del contenido y otros aspectos formales, como la danza, según los expertos (cf. W. Mullen 1982)

Conservamos un extenso material himnico aunque muy fragmentado:

- Cuatro **himnos** que debieron ser de gran extensión pero de los que apenas se conservan unas pocas secciones: a Zeus para los tebanos; una sola línea de uno a Amón, del que Pausanias dice que estaba inscrito en su templo de Cirene y en una estatua de Zeus-Amón que el propio Píndaro ofreció en Tebas (9.16.1); a Perséfone, que parece identificada con la Fortuna, un ente moral más que divino, por las máximas que conservamos que componen el poema; y a Apolo del monte Ptoos, que parece hablar de la

fundación de este oráculo tebano por el dios, mediante el asesinato del monstruo tricéfalo Ptoos. Cuenta Aristófanes divertido que escribió himnos para todos los dioses, sin embargo.

El *Himno a Zeus* es una composición en ritmo dáctilo-epítrito. Este es un metro que introduce Estesícoro para narraciones laudatorias en la lírica, en especial en encomios y epinicios. Según B. Snell - H. Maehler, editores de los fragmentos hímnicos (1975: Introducción), se compuso para un coro tebano en el contexto de las celebraciones de Zeus, por razón de la mitología que maneja el texto, pero no quedan otros indicios. Conservamos únicamente: la exhortación de apertura donde se enumeran todos los personajes tebanos famosos a los que se pudieran cantar himnos; mención de Apolo cantando a Cadmo, tal vez en su boda que es el último pasaje mencionado en la exhortación; enumeración poética de esposas de Zeus (Temis, la primera, y Leto) y nacimientos de dioses, hijos suyos (las Horas, el propio Apolo y Atenea); fragmentos acerca de los Titanes o la máxima filosófica "nada en exceso". No queda mucho, pero algunos estudiosos han intentado reconstruirlo, como Snell, que considera que el tema principal era la boda de Armonía y Cadmo, donde Apolo habría cantado sobre las bodas de Zeus, estableciendo un doble paralelo sobre el tópico del *ieros gamos*. Por su parte, Furley-Bremer apuntan a cómo cosmogonía en forma de teogonía es una forma común de canto hímnico para alabar a los dioses, con ejemplos como en *h.Merc.* o el *Himno helenístico a Deméter* (SH 990), pero también la *Teogonía* de Hesíodo o las mismas cosmogonías órficas, que también ocurre en otras tradiciones, como recoge Heródoto (I.132.3) quien cuenta que los himnos persas que acompañan los sacrificios eran puras teogonías.

- Fragmentos de **peanes**, de los cuales se pueden reconstruir veintidós. Se centran en honrar a Apolo, mediante el uso de sus mitos. Vamos a ver los recogidos por Furley-Bremer, que reflejan el íntimo entendimiento del culto apolíneo de este poeta y su aportación personal, como poeta-profeta.

- El *Peán Delfico* o P6. Está compuesto en una variedad de metros eólicos (coriambos, baqueos, gliconios y ferecracios) y yambos. Conservamos el título: «para los delficos en honor de Pito». De manera que fue compuesto para que lo cantaran los coros del santuario, para ensalzar el oráculo. Además, se menciona en el mismo texto para qué

fiestas: el Banquete de los Dioses (líneas 60-1) de las Teoxenias de marzo. Parece que habría sido entonado por un coro con un cantante solista que tomara la voz del poeta, pues las dos primeras tríadas están narradas por una primera persona singular, que daría paso a la tercera tríada, establecida en primera del plural, con el grito peánico «ἦ ἦτε νῦν, μέτρα πραιόνων ἦτε, νέοι». Esta última parte es un elogio a Egina y los descendientes de la ninfa epónima de la isla, los Eaquidas, de manera que rompe temáticamente con la parte délfica, si bien no formalmente - se mantiene una continuidad métrica obvia. Así que se ha considerado una adición posterior, otro poema o simplemente un *prosodion* que acompaña al peán, al estilo de los dos himnos délficos con notación musical que vamos a ver abajo, aunque en estos casos la diferenciación en el tipo de canción viene marcado por un cambio en el metro usado.

Centrándonos en la sección délfica, es de alta complejidad. Está compuesta por: una primera estrofa de sesenta y dos líneas - un apostrofe en primera persona (1-18) a Pito para que acoja sus actividades poético-religiosas, que se ve cortado por una laguna (19-49), y la petición de inspiración a las Musas, donde se establece el contexto ritual del canto (50-62); y una segunda estrofa de otras sesenta líneas, donde se relatan los mitos - primero comenta la razón de las primeras Teoxenias (una hambruna), lo que da paso a una larga sección homérica al principio fragmentada, sobre la muerte de Aquiles a manos de Apolo con la forma de Paris, y después la de Neoptólemo en la propia Delfos, por la toma de Troya y aniquilación sacrílega de Príamo ante los altares en los que buscaba refugio, acabando con dos líneas de canto peánico mencionadas arriba. Que el personaje central sea Neoptólemo se cree que está en conexión con el origen del festival: la hambruna que provocó la institucionalización del rito estaba relacionada con la muerte de este héroe en el propio recinto y que debía ser expiada - a esto parece referirse el canto. De manera que no es una alabanza ni de Apolo ni del oráculo, un himno en sentido estricto, sino un canto poético sobre eventos y personajes importantes del culto local para conmemorar la libración de un mal, la hambruna a través de la celebración anual de las Teoxenias, rasgo típico del peán, como veremos luego. Y, además y sobre todo, es un testimonio del uso de herramientas literarias en contexto cúllico, según Furley-Bremer, para entretenimiento del público.

- Los peanes délficos: desde luego son los más abundantes. Tenemos restos de

cantos peánicos o prosodias para coros de *theoriai* a Delos, compuestos para los Ceos (P4), para los atenienses (P5), para los de Delos (P7b), para los de Naxos (P12). Vemos algunos.

El *Peán a Delos* o P7b está bastante fragmentado también, de manera que se sabe que, como el anterior, estaba destinado a honrar el oráculo de la isla, pero no llegaron noticias de a qué coro estaba destinado para que lo cantara. Se deduce el uso del ritmo eólico y una estructura: invocación (1-9?) a Apolo, Leto y tal vez Ártemis, donde se establece el tipo de canción (peán); petición a las Musas de asistencia poética (10-21?); lo demás que se conserva es la referencia al mito de Asteria hasta convertirse en la isla de Delos.

Como vemos, hay una coincidencia en la estructura en el peán pindárico: exordio a los dioses invocados; mención del poeta; mención de las Musas, que conectan los dioses y el poeta; y mito, que establece el culto, que Furley-Bremer consideran la ofrenda, en la que se establece la relación entre la acción divina y el mundo de los hombres.

El *Peán para los atenienses* o P5, era una composición monostrofica con ritmo dáctilo-epítrito, del que se conservan apenas tres párrafos. Se deduce que estaba compuesto para el coro ateniense, un *theorion* de los que se enviaban anualmente a conmemorar la victoria de Teseo contra el Minotauro. Pero nada de esto se menciona en lo que se conserva. Sólo se percibe que se caracteriza por una simplicidad rítmica atípica en Píndaro, y repeticiones como la del grito peánico «Ἠΐε Δάλι' Ἄπολλον», lo que parece indicar una intención devocional.

– El *Peán Tebano* o P9, está compuesto con metros eólicos, gliconios y ferecracios al final, ampliados sobretodo con dáctilos, pero también con algunos yambos, baqueos o créticos. Son muy abundantes sus composiciones para Tebas, lo que ha sido indicativo de la importancia de este centro religioso. Este peán fue muy popular en la antigüedad, como sabemos por las frecuentes menciones que conservamos. Su objetivo es conjurar la voluntad de Apolo Ismenios ante un terrorífico augurio como es un eclipse: bien una vez que ha ocurrido, por miedo a los males que se creía que solían traer; bien en el día del eclipse, si son ciertas las hipótesis de que algún sabio o sacerdote lo habrían previsto e inmediatamente prescrito las acciones rituales necesarias. Es un texto complejo y ambiguo: se considera dirigido a Apolo y al sol, pero en realidad comienza con una

exhortación a una diosa, que es rayo del sol, señora y auriga. En efecto, la primera parte (líneas 1-22) comienza atípicamente, preguntando a esta divinidad, una personificación femenina del fuego del sol, por qué envía tan sombrío augurio, qué males esperan a los tebanos y le suplica que los aleje; si bien es la temática típica del peán. La segunda (34-39) ya corresponde al típico peán pindárico y está plenamente dirigida a Apolo: suplica a este y las musas para que le ayuden a cantar los mitos, los amores de Apolo y Melia, de los que nace

- Fragmentos de **ditirambos**. Su función es honrar a Dioniso, de manera que se caracterizan por "imitar" el festejo dionisiaco, contexto en el que se presenta a los dioses honrados en paralelo al festejo del certamen en que se representa. Veamos los mejor conservados de Píndaro, para entender un poco mejor el género y el contexto.

– el *Ditirambo Tebano* está compuesto en metro dáctilo-epítrito. En efecto, este es completamente un modelo mítico de lo que ocurre en la fiesta, desarrollando principalmente el tema del éxtasis báquico. No se dirige a ningún dios concreto sino que se describe la actividad bacanal pero sobre todo el sonido, la actividad instrumental, que acompaña a un ritmo continuo, constante y a la vez agitado. No tiene invocación. Comienza con una mención de las antiguas formas del ditirambo, por imitación de un antiguo sonido siseante, que ahora se ha ampliado gracias a los coros, grandes imitadores del banquete Olímpico; y prosigue a describirlo - Zeus y Hera celebran al son de timbales y crótalos y los cantos extáticos de las Náyades, a los que se unen Ares, Atenea y Ártemis, acompañada por sus leones los cuales encarnan la esencia de la danza báquica más salvaje; termina lo que conservamos con la mención al poeta y su actividad poética, enmarcada en Tebas, lugar de nacimiento del mismo Dioniso.

Es muy importante en este texto que se hace referencia a la evolución del canto extático mediante el mismo uso imitativo de la lengua, del sonido y el ritmo. No es casual la mención inicial del sonido del siseo que luego se expande al ritmo de timbales y crótalos, que de hecho equivale a la evolución del mito tebano: Cadmo, un fenicio, recibe un oráculo de Apolo en Delfos para que vaya a la antigua Micenas y funde una ciudad, Cadmea, para lo cual tiene que matar a un dragón original de esos parajes, guardián de una fuente de Ares, al igual que el mismo Apolo en Delfos. Como veremos luego, el sonido siseante hace referencia a estos dragones originales. Pero ahí no acaba el mito. De

los dientes del dragón nace la estirpe de los tebanos; de la unión de Cadmo con Harmonía, hija de Ares y Afrodita, nace Semele, madre de Dioniso, el segundo dios más importante del culto tebano, después de Apolo Ismenios.

–El *Ditirambo a Dioniso de Atenas* se conservó en una cita de Dioniso de Halicarnaso (*Comp.* 22), de manera que no está completo y es difícil su análisis métrico. Es de ritmo yámbico pero se mezcla en ocasiones con coriambos, sobre todo, pero también créticos y baqueos. Pero su procedencia incluye noticias sobre su performance, especialmente que Píndaro lo compuso para las Dionisias de Atenas. La estructura es la siguiente: se inicia con una invocación clética a los dioses Olímpicos, a que vayan a Atenas pero por una ocasión especial, y se los describe preparados para una celebración báquica; se menciona la actividad poética; y en la línea 10 se menciona ya por fin Dioniso, indirectamente, que se considera presente, pues el poeta-mantis percibe las señales y se describe la acción ritual báquica. No se conserva petición o descripción de episodio mítico alguno, pero, como en el anterior, se equipara la celebración divina a la que está teniendo lugar en el momento de la recitación, y el mismo festival es el tema del canto.

b. Simónides y Baquilides de Ceos.

Son los otros dos grandes del género, de hecho precursores de Píndaro, pero sobre todo de epinicios, de manera que los lugares de acción de estos poetas son los grandes certámenes, aunque, como se comentó arriba, su actividad se vincula especialmente a la corte de los tiranos (Pisistrátidas de Atenas, Escópadas de Tesalia y Hierón de Siracusa).

Del primero se le conoce como el gran poeta *laudator*, dedicado sobre todo al canto de alabanza en la victoria. No se conservan más que epinicios y trenos, de su obra.

Del segundo se conservan sus ditirambos pero Furley-Bremer consideran que ya están completamente emancipados del contexto cultural original. Fue el gran rival de Píndaro en la corte de Siracusa; e incluso hoy en día se le estudia comparándolo con este. De esta manera, sus ditirambos se consideran simplistas, por su especial utilización del género: en efecto, la forma métrica es más sencilla que la de aquel; y si bien este tipo de canto se caracteriza por desarrollar un sólo episodio mítico muy evocador o simbólico (en comparación con la citarodia por ejemplo, donde lo central es la narración mítica),

Baquílides desarrolló esto, empezando la escena *in media res* y acabándola bruscamente, lo que ha hecho que la estructura de sus poemas se considere poco coherente; además, introduce recursos poéticos, como la dramatización de los episodios míticos o de reflexiones morales, presentadas en un diálogo, para una mayor mimetización del acontecimiento que se revive con objeto de la celebración religiosa.

c. Pseudo-Arión.

Su *Himno a Poseidón y los delfines* es una composición literaria, conservada por Elio. Es un canto de alabanza a Poseidón, que lo salva de un fatal destino en alta mar, cuando los marinos que lo llevaban a Sicilia, deciden robarle todo el dinero y tirarlo por la borda. Según cuenta Heródoto, pide cantar una oda antes de saltar y los delfines vienen y lo arrastran a una isla. Empieza dirigido a Poseidón, pero en seguida pasa a describir a estos animales, su relación con el dios y con la música, y termina dirigiéndose en segunda persona a estos para introducir la narración de su desventura con los piratas. Los expertos no se ponen de acuerdo en si efectivamente es una composición del verdadero Arión, del s. VII a. C., pero el uso del metro, una polimetría (anapestos mezclados con secuencias créticas, dactílicas, yambo-trocaicas o gliconios) que juega con el ritmo y probablemente la música, suelen retrotraer este canto hasta la época de Timoteo y los experimentos poético-musicales de su época.

d. Escolios Áticos.

Además se conservan gracias a Ateneo una serie de canciones de banquete procedentes del s. V a. C. Se cantaban por uno o varios comensales de un simposio, para atraer ciertos bienes y potencias divinas, y por su carácter formulaico parece que pertenecen a un larga tradición, repetida durante generaciones. Algunos consideran que eran adaptaciones cortas de poemas famosos más largos, por la coincidencia, por ejemplo, entre el de Pan y el fragmento 95 de Píndaro. Este pequeño corpus de veintitantos poemitas de no más de cuatro líneas, comienzan con cuatro de carácter himnico, dedicados a: Atenea, Perséfone y Deméter; Leto, Apolo y Ártemis; y Pan. Se confirma la costumbre de cantar a los dioses para iniciar el festejo simpótico (cf. el

Corpus Teognideo también). Consisten en una pequeña narración con tiradas de epítetos del dios y una petición de protección o asistencia del canto, con la forma:

XX-VV-V-V--

XX-VV-V-V--

VV-V--VV-

-VV-V--VV-V-

2. El Himno Dramático.

Además, se incluyen en este apartado los testimonios de los himnos del drama, que se conservan en las tragedias y comedias de época clásica, de los cuatro dramaturgos mayores: Esquilo (Eleusis, 525-456 a. C.), Eurípides (Salamina, 480-406 a. C.), Sófocles (Colono, 496-406 a. C.) y Aristófanes (Atenas, 444-385 a. C.). No se consideran estrictamente himnos del culto pero sí un testimonio muy aproximado a lo que debieron ser los usos y técnicas clásicos, y una manifestación en un escenario ritual muy determinado: las Dionisiacas en la Ciudad de Dioniso al pie de la Acrópolis de Atenas, en el contexto pleno de las representaciones teatrales realizadas en honor de este.

Efectivamente, en el contexto ritual de la lírica y danza coral es donde se considera que nació el drama, como género compuesto a partir de otros géneros existentes, especialmente los de los coros dedicados a cantar himnos a los dioses. Por un lado, el drama contiene multitud de pasajes líricos dirigidos a los dioses en actitud de súplica o plegaria, como un recurso más de la **imitación** de lo cotidiano; pero también al dramatizar se introducen elementos que resulten verosímiles a la audiencia, de manera que se utilizan aspectos del culto familiares a la audiencia para retratar situaciones ficticias, mezclando elementos del culto local al reflejar el oficial, el de otros estados o incluso el de otras naciones, y proyectando las herramientas del culto en los eventos dramáticos de manera que produzcan una sensación de haber ocurrido en un tiempo mítico, como los sucesos que se narran en los himnos. En general no son producto de un acto de devoción sino de una situación dramática, pero tienen la libertad de usar las formas tradicionales de oración a su antojo para mejorar la dramatización. Así el uso de los géneros se distorsiona: se encuentran peanes cantados por coros de mujeres o por solistas, o dedicados a dioses impensables en el culto real, si bien en situaciones de

dificultad porque este es el género más popular para pedir ayuda - la utilización de las herramientas formales sirve al efecto dramático, es decir, según el efecto emocional que suponen, gracias a la práctica cotidiana del culto. De manera que, en definitiva, son un testimonio de la realidad cúllica que el pueblo ateniense, en especial, manejaba, como público de estas representaciones.

El himno dramático es la expresión de los miedos y esperanzas del coro, así que se usan para crear una atmósfera, reafirmando la acción teatral pero a veces negándola, anticipando cambios en la acción, de manera que se utilizan para todo tipo de acciones que ayuden al desarrollo de la trama, no sólo para la alabanza y celebración, como en los festejos anuales, o para pedir ayuda o dar gracias, como en los exvotos.

Por falta de espacio y de tiempo, y porque estamos viendo ejemplos más que suficientes de los aspectos que nos interesan para este estudio en ejemplos directos, vamos a prescindir de sumergirnos en este subgénero, pues es un terreno apasionante pero extensísimo y difícil de resumir. Así que remitimos a las compilaciones canónicas de los himnos dramáticos de: M. Mantziou (1981), K.-D. Dorsch (1983), M. Lattke (1991), N. G. Devlin (1995) y Furley-Bremer. Estos estudios ofrecen amplias reflexiones acerca de las referencias implícitas que se pueden sacar sobre del rito y la religión clásicas, y pistas sobre el uso del ritmo para diferentes contextos culturales, sociales y emocionales; sobre todo a esto último me hubiera gustado dedicarme especialmente, pero eso ya habría sido tema para otro trabajo de investigación completo.

3. Las Inscripciones de los Templos.

Y a partir del s. IV, tenemos testimonios directos de himnos conservados en inscripciones en piedra, en los mayores centros de culto. Estos están contextualizados en el lugar donde se realizaban los rituales que les dieron origen e incluso algunos incluyen marcas que indican modo de realización (como los peanes musicales de Delfos). Además, por el conservadurismo en las costumbres, muchos de ellos parecen poder retrotraerse a épocas muy anteriores al momento de ser grabados, de manera que no necesariamente reflejan el culto tardío sino más bien las cualidades oficiales más tradicionales, pasadas de generación en generación. Los dividimos como Furley-Bremer, según centros de culto. Aquí se introducirán consideraciones acerca de los géneros a los que dan cabida, pues

obviamente se desarrollaron en el contextos de estos centros religiosos, y algunos testimonios extra provenientes de otras fuentes, que ayuden a la contextualización del fenómeno.

a. Creta.

En Creta, cerca del Monte Dicta y el antiguo templo de Palaicastro, se encontró a principios del siglo XX el llamado *Himno a Zeus Dicteo*, proveniente de una inscripción tallada en el s. III a. C. si bien el estilo y la lengua denotan una antigüedad del s. IV a. C. Tanto en las palabras como en los indicios arqueológicos de la zona, se percibe un culto a Zeus muy antiguo, que algunos han relacionado con una influencia temprana egipcia, haciendo a este Zeus *kouros* un Osiris encargado de los procesos de la fertilidad y los ciclos naturales (J. A. MacGillivray, 2000: 123-131); otros, un antiguo culto proto-griego que luchó por mantenerse, a pesar de las nuevas tendencias (H. Verbruggen, 1981: 220; J. K. Sakellarakis, 1988: 207-214; E. F. Bloedow, 1991: 139-171). Cualquiera que sea la respuesta, este es un testimonio del s. III a. C., de cómo se mantenían costumbres rituales e interpretaciones locales de los mitos ancestrales. En efecto, el himno habla del nacimiento del dios en el monte Dicte y no en el Ida y se representa como un muchacho imberbe, nada que ver con la tradicional imagen de Zeus como padre de los dioses, aún; y en ese templo, se celebraban anualmente ritos de paso para celebrar la madurez de los jóvenes efebos. La popularidad de estos parece que mantuvieron el antiguo culto vivo, y es el contexto en el que se entiende que se cantaba este himno.

Está compuesto de siete estrofas, las cinco primeras con jónicos mayores (normal --vv y anaclásticos -v-v) y la última con jónicos menores (vv--), lo que provoca una llamada de atención sobre el final. Según, Furley-Bremer, los jónicos mayores estaban asociados en la poesía del s. V a. C. con canciones procesionales (A., *Pers.* 65ss.; E., *Ba.* 64ss.; Ar., *Amph.* 323ss. o *Th.* 101-129) y los jónicos menores no se conoce que hubieran existido hasta el s. IV a. C. (Cleómaco de Magnesia, *SH* 341). Comienza con una invocación-salutación a Zeus *kouros*, hijo de Crono al que se llama en la segunda estrofa para que los acompañe en los cánticos y danzas (acompañados con la lira y el *aulos*) de celebración del nuevo; en la siguiente se argumenta cómo, pues allí ocurrió su nacimiento, en el monte Dictos lo recibieron los Curetes; después se hace la petición, que

atraiga entidades benéficas como las horas, la justicia y la paz, y que "salte" de alegría juvenil, como un *kouros* más, por las cosechas, los ganados, las fiestas, la vida en la ciudad, etc. de la comunidad. El metro procesional, las referencias a la performance musical o los saltos rituales de los efebos en edad militar o el estribillo «ἰὼ, μέγιστε Κοῦρε», ponen claro el contexto del canto.

b. Delfos y el culto a Apolo.

Además de las frecuentes embajadas oficiales o visitas privadas de individuos al oráculo para conocer la voluntad de Zeus, en uso por lo menos durante diez siglos, Delfos era un lugar de celebración de los festivales pan-helénicos más famosos: las Pitias, Teoxenias o el Septerion. Tanto para unas como para otras ocasiones, se mandaban las comentadas *theoriai*, delegaciones de heraldos acompañadas de coros de muchachos y hombres que amenizaran adecuadamente con danzas e himnos las plegarias y sacrificios, pero también de poetas, músicos, bailarines, portadores de antorchas o cestas con las ofrendas. Eran elegidos cuidadosamente los candidatos y ensayaban durante meses, para demostrar la excelencia de su comunidad. También había procesiones de coros de mujeres, como las *Thyiades* (Pau., X.4.3). Las peregrinaciones a Delfos tenían todo un proceso ceremonial: empezaban en las ciudades de donde salían, tenían lugares en los que se paraban y hacían más celebraciones, como las tumbas de los héroes, hasta llegar a los santuarios de destino para el festejo mayor. El precedente literario más antiguo es el *Himno Homérico a Apolo*, donde se cuenta cómo este, en forma de efébo, dirigió a los mercaderes cretenses a lo largo de la Vía Sacra hasta el oráculo, recién fundado, y les instruyó en cómo cantar el peán, «a la manera cretense», de manera que este (o la versión de este que se introduce entonces) y ciertas de las tradiciones que se instauran, parecen ser de origen cretense.

En efecto, la mayoría de composiciones que se conocen que se cantaban en Delfos eran **peanes**, al menos las dedicadas a Apolo (según Plutarco, en los meses de verano que Apolo se iba con los hiperbóreos, lo que se cantaban eran ditirambos, pues el templo quedaba al cargo exclusivo de Dioniso). Harvey (1955: 173) avisa de cómo un nombre alternativo para el metro crético (-v-), usado para componer peanes, entre otros tipos de

poemas, es peánico, denotando tal vez una relación directa entre este género y tal metro, o simplemente indicando el origen de la versión tradicional cantada en Delfos. Tenga la forma que tenga, el uso y la temática del peán suelen estar relacionados intrínsecamente con el culto delfico: temas tradicionales como la fuente Castalia, los árboles de laurel, los cisnes o referencias al uso mismo del peán, lo demuestran.

Pero no es lo único que se cantaba allí, de hecho los testimonios más antiguos registran cantos monódicos al son de la lira: Pausanias (X.7.2) dice que en la primerísima competición se cantó un *himno*, que la **citarodia** fue primero, e introduce en este contexto el «proemio a Apolo de Alceo», que vimos más arriba; o Estrabón (IX.3.10), que en las originales eran citaredos los que cantaban el peán.

Ambos mencionan que la *aulodia* sería introducida posteriormente en los Juegos Píticos: un tal Sacadas (Pau., X.7.4) crearía el **nómos** peánico para conmemorar la lucha contra Pitón, usando el *aulos* para imitar el enfrentamiento, al que luego también se añaden trompetas y pífanos. Constaba de cinco partes: introducción, juicio, desafío, yambos y dáctilos, y flautas. Y sería la única composición aulódica que se mantendría, pues en seguida lo consideran un género demasiado melancólico para los juegos.

Además, se registra la existencia de un coro muy antiguo de mujeres, las Peleidas, que parece que cantaban himnos hexamétricos primitivos a Zeus y Gea, en un principio; pero también las performances de mujeres de Delfos, sacerdotisas, que habrían cantado y compuesto himnos y oráculos en las celebraciones, al pie de la piedra de la Sibila: Boio, Femonee o Hirofile. Son mujeres legendarias relacionadas con la institución de la Pitia, que literalmente «cantaba el peán del dios» cuando profetizaba.

De todo esto, en las paredes y exvotos del templo, se conservan los siguientes cantos.

- El *Himno a Hestia* y el *Peán a Apolo* de Aristónoo, encontrados en la cámara del tesoro ateniense, se cree que fueron grabados en el s. IV.

El primero está formado por un cuerpo dáctilo-epítrito acabado con un tetrámetro dáctílico y un hiponácteo. Hestia es un personaje importante de Delfos desde siempre, pues este oráculo se considera el punto central del mundo, como lo es el hogar en una casa, donde se ponen los vates y altares familiares; está relacionada con el fuego, pero

uno determinado donde se cocina pero además se queman las grasas de las ofrendas y los inciensos de las plegarias, que la identifica con el trípode de Apolo, por lo tanto. No se sabe con ocasión de qué se habría compuesto este himno o consagrado la inscripción, puede que en la misma embajada en la que se ofrecieron los peanes musicales, pues estaban en la misma sala, o quizás con ocasión de la transferencia ceremonial del fuego sagrado desde Atenas a Delfos, que se solía hacer de la mano de una procesión de muchachas, en las Pitias. La estructura es como siguiente: invocación de Hestia Déléfica, centro del mundo, y referencia al canto («te cantamos himnos...»); referencia a los cantos de Apolo y los oráculos de las pitias, de los que ella participa; salutación y petición («oye nuestra plegaria y garantiza ...»).

El segundo está compuesto por seis cuartetos dobles de tres gliconios y un ferecracio, en los que se desglosa el contenido perfectamente gracias a la forma métrica. Se inicia con una invocación de Apolo Pitio en forma de salutación; siguen tres estrofas de atributos y episodios míticos – descripción del oráculo y las artes mántico-musicales de Apolo, peregrinaje a Tempe y adopción del oráculo, regalos de los dioses; y petición (oye nuestro canto y garantiza...). Se cree que la ocasión de este canto habría sido uno de los festivales apolíneos, por la coincidencia con los peanes de Píndaro, que vimos arriba.

▪ El *Peán a Dioniso* de Filodamo. De mediados del s. IV a. C., se descubrió usada en el pavimento de la Vía Sacra, repartida en los pedazos reutilizados de una antigua estela. Parece haber estado compuesta por doce estanzas, cada una con una estructura métrica idéntica de trece versos: inicio con dímetros coriámnicos, un verso de jónicos mayores, series de gliconios y un final de jónicos, gliconio y ferecracio; los jónicos suponen el refrán del canto en forma de aclamación, que va en el segundo caso cerrado por una plegaria. Los refranes-aclamaciones son una costumbre de la hímica lírica (cf. Furley-Bremer, Vol. II: 58 - Sapph. 111; Pi. P2; E., *Ion* 125-7 y 141-3; Ar., *Ra.* 403 y 408). Ya se ha comentado que el peán se dedicaba a cualquier divinidad relacionada con Apolo, incluso Dioniso; de hecho en este ejemplo tan temprano incluso se le invoca en términos apolíneos. En el refrán, junto al típico grito dionisiaco «*¡euhoi, io bakchos!*» encontramos «*¡je Peán!*»; y junto a la típica invocación con atributos como «toro con corona de hiedra», se lo denomina «salvador», que es un rasgo peánico (el dios como sanador). La estructura de lo que queda es la siguiente: invocación con patrnimos-

petición de prosperidad; mito de su nacimiento-petición de prosperidad; éxtasis báquico en Eleusis-petición de prosperidad; peregrinaje a Tesalia-petición de prosperidad; contextualización del himno (los anfictiones lo presentan como ofrenda a los dioses en el festival)-petición; descripción del templo-petición; celebraciones de Dioniso en las Pitias-petición; invocación clética y petición final.

▪ Y los *Peanes y Prosodia a Apolo*, con notación musical, de Ateneo y Limenio, en los que se puede deducir la melodía que acompañaba a las palabras: la melodía vocal en el primero, la instrumental en el segundo. Ambos fueron presentados por un coro ateniense con ocasión de las Pitias, el segundo se sabe con seguridad que en el año 128 a. C., pero parece que fueron inscritos en la estela del tesoro de Atenas a la misma vez, para conmemorar los nuevos himnos de ese año y quizás de años anteriores, si el primero se cantó en la anterior ocasión (138 a. C., las primeras, en conmemoración de la batalla de Platea). Son muy parecidos en forma y contenido: invocación a las Musas para asistir en el canto; llegada de Apolo a Delfos; descripción del lugar y su función; mención del coro ateniense para cantar a Apolo; y el episodio de la lucha contra la serpiente en conexión con la victoria de Platea. No hay refranes peánicos pero el título reconstruido, el uso de metro peánico y el canto de agradecimiento al recordar una victoria, tema típico, indican el género.

El de Ateneo está compuesto en créticos peánicos pero no está clara la colometría, J. U. Powell (1925: 114) ve pentámetros pero E. Pöhlmann (1970: 58-76) y West (1992: 288-300) lo dividen en tetrámetros. La petición está perdida y con ella el *prosodion*. Y C. de Jan, en su canónico tratado *Musici scriptores graeci* (1895-99, "Carmina nuper Delphis inventa", pp. 433-51, y supl., "De Apollinis hymni", pp. 9-34), interpreta que estaba en tono frigio o hiperfrigio, pero también se ha postulado el dorio.

El de Limenio tiene una estructura: 1-33 en créticos peánicos, que se cree que es el peán, y 34-40 en gliconios sería el *prosodion*, donde está la plegaria a Apolo, de bienestar general para Atenas, el coro y el Imperio Romano, de manera que Furley-Bremer interpretan que tal vez el término, mas que *procesión* signifique *aproximación* a la divinidad. Algunos consideran que la notación refleja un tono lidio; otros el dorio, también.

También se conserva un papiro con un peán anónimo a Apolo con notación musical

(*PBerol.* 6870v), encontrado en el reverso de un documento militar del s. II. Se considera una de las composiciones denominadas por West "spondaic invocations" (1982: 55, equivalente a E., *Ion* 125-7), compuesta en sílabas largas. La notación indica que alguna de estas sílabas era doble y que el tono usado era el frigio. Deber ser de época tardía por ciertas menciones obscuras en el contexto de un Apolo solar: si bien comienza con el grito peánico y una exhortación a cantar a Apolo en sus lugares de culto, con una enumeración de estos, una mención de las musas y un episodio mítico (su victoria sobre Titio), acaba con una petición de fama eterna para su luz que hace crecer las cosechas, por gracia de los honores que le otorga Zeus como $\delta\alpha\iota\delta\omicron\upsilon\chi\omicron\varsigma$ de su culto.

c. El culto a Asclepio.

Otro culto del que se conservan muchas inscripciones votivas es el de Asclepio, íntimamente relacionado con Apolo, por un lado, y con el peán, por otro, por la función principal de este culto: la curación. Como se ha comentado más arriba, Apolo y Ártemis son los dioses que por tradición traen plagas y enfermedad mental como castigo, y por lo tanto también pueden traer su remedio. Así, a los oráculos apolíneos se va a pedir solución a problemas de todo tipo. En definitiva, cualquier divinidad del panteón puede ser invocada contra enfermedades y problemas de todo tipo pues también los causan⁶⁰.

Pero en época histórica, este papel queda reservado a Asclepio, el hijo de Apolo y la mortal tesalia Corónide, y sus descendientes (en la *Iliada*, Agamenón pide a sus hijos Podalirio y Macaón que curen a sus guerreros heridos; sus hijas son Aceso, Yaso, Panacea, Egle e Higíia, la cual a veces aparece como su esposa; y da origen a los Asclepiadas una saga de médicos, de la que procede el propio Hipócrates). Píndaro cuenta en su *P3* cómo se atrevió a resucitar a un muerto y Zeus lo fulminó con un rayo como castigo, pero en el proceso lo hizo inmortal, entrando junto a Hércules en el pequeño panteón de héroes hechos dioses. Se dice que su primer templo fue el de Trica en Tesalia, cerca de Cos, donde nació Hipócrates; pero su culto se extendió a toda la Hélade, la mayoría de las veces a partir de un altarcito en un templo mayor de Apolo (como en Epidauro o Corinto). Parece que al principio se invocaba para curar las heridas

⁶⁰ Deméter trae plaga y enfermedad cuando reusa traer las estaciones, en su tristeza por la pérdida de su hija; cf. J. Mattes, 1970: 36-49.

de guerra, pero luego su acción se extendería a todo tipo de prácticas curativas, desde encantamientos, pócimas o incluso cirugía, hasta el mayor método de su arte curativa en sus templos, la incubación, que vale para todo tipo de problema: tras rituales purificatorios y baños (siempre hay aguas termales o fuentes naturales en sus templos, al igual que en los de Apolo, canalizadas en baños), el enfermo entraba al *abaton*, donde se tumbaba a descansar hasta que tuviera una visión del dios, que le dijera cómo remediar su mal. Los *iamata*⁶¹ de Epidauro eran estelas votivas donde se grababa el relato de las curas milagrosas de Asclepio, que decoraban en *abaton*.

Pero no son los únicos textos inscritos en las paredes de los *asclepeia* mediterráneos. Conservamos una serie de himnos que dan una idea del culto, principalmente encontrados en **Epidauro**:

– El *Himno a la Madre de los dioses*, de una inscripción del s. IV, pero el texto parece provenir del IV-III a. C. Está compuesto en versos telesielanos κατὰ στίχον (x-vv-v-), un tipo que usaba mucho Aristófanes, lo que hace pensar a los expertos que era la forma de una canción popular famosa. Comienza con una invocación a las Musas para que asistan el canto; se menciona un evento mitológico que hizo a la diosa vagar por el mundo y las acciones de Zeus para que volviera junto a los dioses; las peticiones de ella para volver (recibir lo que le corresponde un tercio del cielo, de la tierra y del mar); y se cierra con una invocación a la Diosa, sin petición. El culto a la Madre de los dioses en Epidauro es muy antiguo (la noticia más antigua proviene del s. V a. C.), pero no sabemos a qué evento se refiere este canto. Unos la identifican con Deméter, de manera que haría referencia al rapto de la hija; otros a Cíbele, implicando la muerte de Atis. Es llamativo lo enrevesado de las referencias, lo que recuerda a los himnos mágicos, no sólo en la imposibilidad de determinar la identidad de esta divinidad, sino también en otras cosas: Zeus está tan enfadado que rompe las rocas con su trueno y la insta a volver a tomar su tambores, o las referencias a leones y lobos. Son imágenes que resuenan poderosamente en la magia, como veremos más abajo, tal vez por cierto origen frigio común en el culto.

– El *Peán a Higía* de Arifrón. Se ha conservado en dos inscripciones y en dos

⁶¹ L. R. Lidonnici, 1995; M. Dillon, 1994: 239-60.

manuscritos. Ateneo nos informa de que es un peán, aunque no tiene los rasgos formales habituales. Está compuesto por: un inicio anapéstico, un cuerpo dáctilo-epítrito y un final yámbico. Higiía, además de ser un personaje importante del culto asclepiadeo, es la primera de las grandes bendiciones que se piden en cualquier plegaria griega, y este es una auténtica plegaria himnica: una invocación inicial del poeta para pedir salud; el resto es una ampliación de esto, sobre el argumento de que ningún placer o bendición en la vida es tal sin salud. Tanto la temática como la lengua y el metro hacen pensar a los expertos que es una composición helenística ya.

– El *Peán a Apolo y Asclepio* de Isilo es una composición muy compleja y rica. Está dividido en siete secciones, cada una dedicada a un tema y compuesta en un metro diferente: introducción explicando el contexto del exvoto en tetrámetros trocaicos; la ley sacra por la que se realiza este exvoto, escrita en hexámetros dactílicos, que contiene el ritual a Apolo y Asclepio que se está instaurando; descripción del culto a Apolo Maleata en Epidauro, en hexámetros; consulta al oráculo de Delfos para ratificar el nuevo rito, en prosa; el pean, que relata el nacimiento de Asclepio y pide salud para los ciudadanos de Epidauro, en jónicos menores; y una aretología de Asclepio, en hexámetros. Parece que el uso del jónico menor era usual en composiciones culturales procesionales (cf. A., *Supp.* 1018-1073 o *Ch.* 827-30). El contexto de este texto, sin embargo, es de connotación política: Isilo trata de asegurar el régimen aristocrático, con estas procesiones llevadas a cabo exclusivamente por un grupo de individuos precedentes de la casta social. No es una práctica aislada la de marcar cambios políticos con la instauración de nuevos ritos y el ofrecimiento de exvotos (según Th., VIII.67.2, la oligarquía de los 400 de Atenas fue instaurada en una reunión en el templo de Poseidón Hípios en Colonos, mediante plegarias y sacrificios).

– El *Himno a Pan*. Es un canto clético de salutación, sin petición, escrito en dímetros trocaicos. Comienza con una invocación típica «yo canto» en la que se introduce como líder de ninfas y en el cuerpo del canto se desarrollan sus características tradicionales como dios de la música y la danza, parte de los coros de las grandes divinidades olímpicas; pero al final se presenta ya como una divinidad cósmica, en una ampliación etimológica de su nombre, porque se confunde con la personificación de la Totalidad, que es de época helenística. Su perfección formal, sin corrupción textual y ciertos rasgos de la

lengua confirman una datación tardía. Sin embargo, que sea anónimo suele ser símbolo de antigüedad. Se cree que es producto de una competición agónica, exvoto o celebración de una victoria, pero podría ser otro más de los antiguos cantos para atracción de la divinidad al ritual, grabados en las paredes del templo para una mejor recitación.

– El *Himno a todos los dioses*. se conoce este culto en Epidauro por lo menos desde el s. IV a. C. y parece que se desarrolla en toda Grecia a partir de la costumbre común de honrar a todos los dioses en una sola plegaria, en algún punto del ritual. El principio está perdido, pero parece una invocación simple de muchas divinidades diferentes con una petición final de protección del templo, escrita en una mezcla de verso lírico (el principio y medio, con hiponácteos, itífalios, anapestos y trímetros yámbicos) y épico (un final de cinco versos en hexámetros dactílicos).

Además, conservamos el *Peán eritreo a Asclepio* y la *Plegaria a Asclepio* de Herodas (encontrado en un papiro y escrito en dímetros coriámbricos, presenta la plegaria de una tal Cino antes de entrar al templo del dios en Cos, probablemente), que además parecen tener funciones apotropaicas y curativas: consisten en saluciones a Asclepio con sus diferentes nombres (Peán), genealogía o templos, y a sus parientes (padres, hijos e hijas), que suelen tener nombres con un sentido etimológico, relacionado con la curación; y se cierra con una acción de gracias por su acción curativa, realizada o por hacer si se suplica. Esta parece la versión tradicional de la plegaria himnica a Asclepio.

El *Peán a Asclepio* se ha encontrado en tres inscripciones diferentes en Eritrea (s. IV a. C.), Ptolemais (97 d. C.) y Atenas (s. I-II), y en un texto de Dión (s. II) que parece recoger lo que contenía esta última, de manera que debió de ser un canto famoso. Furley-Bremer establecen dos versiones, la de Eritrea y la que transmiten los otros tres testimonios, que contienen una estrofa más con un ritmo ligeramente diferente, petición de bien-estar para Egipto a Apolo-Peán. En general, se compone de frases dactílicas acabadas con el grito peánico «ἰὲ Παιάν», que es un jónico mayor, o combinadas con otras expresiones peánicas como «χαῖρ' ᾧ Πύθι' Ἀπόλλων», que se expande hasta adquirir forma de ferecracio. El de Eritrea se encontró en una estela que en la parte delantera tiene instrucciones de lo que hacer para pedir a Asclepio, y restos de un peán a Apolo que hay cantar tres veces, delante del altar o danzando alrededor; en la trasera

quedan restos de otro peán a Apolo y este a Asclepio. Wilamowitz piensa que la parte delantera contenía la receta para petición individual y la trasera para la comunitaria y el canto coral. Con respecto a la estructura: invocación en la que se insta a los jóvenes del coro a cantar primero a Apolo-Peán, que engendró a Asclepio, y luego a este, que a su vez dio vida a toda una saga de médicos y entes sanadores; y petición a Asclepio para que cuide de la ciudad que ofrece el himno y otorgue vida y salud.

En **Atenas**, el culto que más restos hímnicos nos ha dejado ha sido el comentado arriba de las Dionisiacas, pero se han encontrado también inscripciones muy importantes a Asclepio:

– El *Peán a Asclepio* de Sófocles. Se encontró cerca del *Asclepeion* de Atenas, en una inscripción del s. III pero el canto está datado del 420 a. C., y sólo quedan las primeras cuatro líneas, en ritmo dactílico. La tradición dice que ese año se instauró el culto en Atenas, traído desde Epidauro y gracias a la acción del propio Sófocles, que abrió su casa para contener el culto mientras se construía el templo.

– El *Peán a Asclepio y Apolo* de Macedonio (natural de Antipolis), fue encontrado en dos pedazos de piedra diferentes en el *Asclepeion* de Atenas, compuesto entre el s. I a. C. y el I d. C., para un coro de muchachos, en procesión como suplicantes, llevando ramas de olivo y laurel al altar del dios. El título reza que fue un mandato del dios. Está compuesto en un ritmo dactílico pero es imposible deducir la colometría (a veces se disciernen tetrametros, otras la frase rítmica parece alcanzar los ocho pies). Contiene rasgos formales típicos peánicos: el grito «*ὦ Παιάν*»; la invocación a Apolo Delio junto a Asclepio, del cual habla el resto del poema, al estilo de la liturgia asclepiadea visto más arriba - mención de su adquisición mítica de conocimientos, seguida por los nombres de sus familiares; y petición de salud y protección de la ciudad.

– La *Canción matutina a Asclepio* está compuesta en hexámetros dactílicos y procede de Atenas, en época romana. Se encontró en una estela junto al antiguo y corrupto *Peán a Higía* de Arifrón y los *Himnos a Telesforo*. Por comparación con otros textos encontrados en Epidauro, parece que forma parte de una especie de liturgia de las horas, de manera que en el culto se requería de ciertas invocaciones a determinados momentos del día, siendo esta una a cantar bien temprano en la mañana. La invocación

comienza con una exhortación a que despierte para oír el canto matutino y responder a sus demandas de salud. Con respecto a los dos *Himnos a Telesforo*, esta es otra divinidad curativa, que empieza a adorarse sobre el s. II, de manera que esta estela no pudo ser grabada antes de este momento, si bien los otros textos pueden ser de antigua tradición. El primer himno es de ritmo anapéstico, dímetros acatalécticos, principalmente; el segundo está compuesto en hexámetros dactílicos. El nombre de este dios significa «el que lleva a término/cumple» de manera que parece una de las abstracciones que se empiezan a crear y adorar en época helenística, nacida específicamente en el culto a Asclepio. Se le dice hijo de este en estos textos y sería una divinidad menor que lleva a término el proceso de curación. En Epidauro aparece representado como un enanito con una capucha a los pies de Asclepio. En el primer himno aparece como médico junto a Asclepio o tal vez Apolo, en una invocación clética donde se cantan a sus habilidades sanadoras; en el segundo, se dan dos juegos etimológicos para explicar su acción - porque salvó la cosecha, permitiendo que llegara a madurar y llegar a las casas de los fieles (πυρηφόρον ἐς τέλος), o porque ayudó al mismo Dioniso a mezclar su vino portador de vida (ζωονφόρον τέλεισ' οἴνου). No tienen petición.

d. Paros.

Se conserva, además, un himno-dedicatoria en un templo de Paros, escrito en dísticos elegíacos y datado del s. II. Nikias y su mujer, dos ciudadanos de la ciudad dedican un himno, compuesto por un Nikiades, en el que enumeran todo lo que han realizado en beneficio del dios, entre lo que se encuentra la mayor parte de la reconstrucción del templo. Se cree que habría sido cantado para la ceremonia de apertura del templo modernizado y grabado en piedra para conmemorar este evento. Se considera una pieza única, pues este tipo de himnos en inscripciones suelen grabar actos oficiales, nuevas leyes y cosas por el estilo; este es el único que se conserva, en forma poética, que enumere actos privados de devoción. No contiene alabanza de la divinidad ni mito, de hecho es difícil determinar a quién está dedicado, si bien coinciden los expertos en que fue realizado para celebrar el embellecimiento de un templo de Ártemis. Comienza con la declaración «dedico esta obra de arte a ti, diosa...», se dan los nombres de los que dedicaron el monumento y la lista de mejoras en el templo; acaba con una larga petición,

para que la diosa se alegre con los cambios y favorezca a los que le dedican el himno pero también a toda la ciudad de Paros y al compositor mismo del canto, del que también se da el nombre.

e. Elis.

La *Invocación a Dioniso* de las mujeres de Elis es una cita de Plutarco, que contiene una pequeña exhortación clética a Dioniso en metro eólico (de coriambos, molosos y ferecracios, con algún dáctilo). Su simplicidad y la datación del colegio de las mujeres de Elis, lo convierten en el canto más antiguo que se conserva, proveniente probablemente del s. VII a. C. Estas fueron un grupo de dieciséis mujeres maduras que, después de la muerte de Damofonte el tirano de Pisa, se encargaban de las relaciones diplomáticas entre Elis y Pisa; además, organizaban una asamblea cada cinco años al templo de Hera en Olimpia, para dedicarle un peplo a la diosa, unas competiciones femeninas, las Hereas, y dos coros, uno de ellos a Dioniso (Pau., V.16). Tenían responsabilidades políticas y religiosas, especialmente dedicadas a Hera y Dioniso, según parece. Además, se ha encontrado en Elis un templo a Dioniso, del siglo IV a. C. con un altar en una tumba, dedicado a un toro, lo cual explicaría el refrán «ἄξιε ταῦρε», si bien el toro está muy relacionado con el ditirambo, el género tradicional de Dioniso. Se cree que el canto estaría dirigido al dios y al toro que se va a sacrificar, a la misma vez, ritual en el que se confunde la divinidad con su animal cúllico, o se ve representado en este.

*Calímaco*⁶².

Como se ha dicho, los *Himnos* de Calímaco se consideran puras representaciones literarias del proceso hímico, compuestos para el entretenimiento de un público proveniente de la clase alta educada de Alejandría, repletos de referencias mitológicas oscuras y artificios literarios, para el lucimiento de su conocimiento intelectual y el agrado de sus oyentes.

Este profesor de gramática de Alejandría, aunque nacido en Cirene a finales del s.

⁶² Bibliografía básica en L. A. de Cuenca y Prado & M. Brioso Sánchez, 1980; M. Haslam, 1993: 111-25; S. Lombardo & D. Rayor, 1988; R. Pfeiffer, 1949.

IV a. C., parece que realizó una enorme tarea compositiva y escribió todo tipo de manuales anticuarios en prosa (sobre los certámenes, tablas de glosas y composiciones de Demócrito, o de los poetas dramáticos, sobre las aves, los vientos, la denominación de los meses y los días en los diversos pueblos, los ríos en el mundo, las costumbres de los pueblos extranjeros, etc.); pero se lo conoce principalmente por su actividad poética que influye grandemente en la tradición poética posterior, tanto la greco-romana (modelo manifiesto de grandes poetas como Apolonio de Rodas, Nono, Propercio, Catulo u Ovidio e influencia fundamental para Horacio y Virgilio) como la europea en general (empieza a ser traducido e imitado en el s. XV por eruditos como Escalígero).

Sin embargo, hasta los descubrimientos papirológicos, las únicas obras que se conservan de él son sus *Himnos* y *Epigramas*: los primeros por la transmisión junto a los *Himnos Homéricos*, los *Órficos*, las *Argonauticas* órficas y los *Himnos* de Proclo; los segundos por la *Antología Palatina*. Esto es un índice de la importancia que estos textos tuvieron en la tradición posterior en relación a la concepción de lo que era la hímica griega y resulta significativo que se conservaran precisamente estas manifestaciones puramente literarias.

Se trata, pues, de un corpus de seis himnos, de relativa extensión (noventa y seis versos el más corto, *HCal.Zeus*, y 326 el más largo, *HCal.Delos*), compuestos todos en hexámetros dactílicos, excepto por uno, el *Himno al Baño de Palas Atenea*, que está en dísticos elegíacos (un hexámetro y un pentámetro), de manera que se mantienen dentro del ritmo dactílico, al estilo de la épica. Parecen imitaciones de los *Himnos Homéricos*: se dirigen a una sola divinidad, están la mayoría compuestos en una forma sofisticada del dialecto épico y son mayormente narraciones de hazañas mitológicas en tercera persona; sin embargo, los himnos V y VI están caracterizados por el uso del dialecto dórico, en todos hay ejemplos de invocaciones en segunda persona y los himnos II, V y VI son una representación mimética de actos religiosos, presentados por una especie de maestro de ceremonias que comenta la acción ritual o da instrucciones.

Los expertos no consideran muy fiables, técnicamente, al menos, estos comentarios sobre el culto, pues la narración mitológica rompe el ritmo de los rituales o se incluyen descripciones poéticas que no parecen tener que ver con el proceso oficial sino más bien con la ambientación; además, no se conoce la existencia de esa figura con que se presenta

a sí mismo el narrador, que dirige o aconseja en cómo actuar mejor ante la divinidad. Sí habría existido el heraldo o sacerdote que dirigía a la congregación en la plegaria o en la forma correcta de dirigirse a la divinidad, según describen Furley-Bremer, pero no parece ser lo mismo.

Se concluye que estos himnos son una fuente de conocimiento acerca del culto o las formas de aproximación a la divinidad de la Alejandría helenística del s. III a. C., pero que hay que tomar con precaución por su carácter puramente literario. En este sentido, son de alto valor para la tradición poética posterior en su innovación de los géneros tradicionales, pues demuestran un conocimiento anticuario y una capacidad compositiva extraordinarios: la base son los *Himnos Homéricos*, sobre los que utiliza todo tipo de convenciones provenientes de la lírica coral y de la escenificación dramática para cumplir los objetivos poéticos, que era el principal objetivo del autor. De manera que no se considera que fueran para recitación en un contexto religioso o festivo sino más bien exclusivamente para el disfrute intelectual en una lectura personal o para el entretenimiento en banquetes u otras celebraciones populares. Pero ya hemos visto que estas reuniones sociales estaban enmarcadas en un ambiente si no religioso siempre bajo auspicio de las divinidades, contexto que debe tenerse en cuenta para entender el interés compositivo del autor de un libro entero de *Himnos*.

Himnos Filosóficos y la poesía didáctica filosófica.

En época helenística, a partir del s. IV a. C., se empieza a extender una nueva costumbre en el canto hímnico: la de dirigirlos no ya a dioses y sus actividades sino a abstracciones personificadas, cuya importancia en la religiosidad empieza a hacerse patente a partir de la teoría filosófica y ética. Se siente en esta innovación, la necesidad de aire fresco en la religión olímpica, que va de la mano de la crítica filosófica, ya no satisfecha con la brutalidad de las personalidades divinas oficiales y en la necesidad de una aproximación más personal al ámbito de lo divino. No se consideran himnos cúlticos, es decir, no se componen para la recitación en las ceremonias religiosas oficiales, pero tienen la misma función de atracción del ámbito conceptual representado mediante la alabanza, para una mejor asimilación de los conceptos por parte de la audiencia.

Tenemos varios grandes ejemplos:

- El *Himno a la Virtud* de Aristóteles (s. IV a. C.). Está escrito en ritmo dáctilo-epítrito, imitando la canción pindárica en muchos aspectos. En muchas ocasiones se lo denomina en las noticias como el *Peán a Hermias*, pues lo compuso para conmemorar la muerte de este amigo suyo (un antiguo alumno de la Academia de Platón, de origen humilde que sin embargo se convirtió en gobernador de ciertas tierras en Asia Menor, con contactos con Filipo II), junto con una estatua que le dedicó en Delfos. Se cuenta que instauró la costumbre entre sus discípulos de cantar este himno antes de cada comida, por lo cual se le acusó de impiedad, de crear rituales en honor de hombres. Pero el himno no ensalza a Hermias sino que conmemora su muerte, a la manera pindárica (epinicios): mediante una invocación inicial hímnica a un dios y la evocación de la muerte de un héroe que se equipara a la del personaje conmemorado. La estructura es la siguiente: invocación de Areté (ἀρετή), virtud o excelencia por la cual el hombre está dispuesto a sufrir cualquier pena y así alcanzar inmortalidad; comparación con Aquiles y Áyax; muerte de Hermias y exaltación de la amistad. No es original, es una pieza de estudio, como toda composición de Aristóteles, de manera que un ejemplo llano de utilización del canto hímnico y de la divinización de abstracciones, en este caso ético-filosóficas.

- El *Himno a Zeus* de Cleantes de Asos, filósofo estoico del s. III-II a. C. (±300-232 a. C.), discípulo de Zenón, es un ejemplo curioso. Nació en Asos y fue boxeador, agricultor, porteador, todo tipo de cosas, hasta que se hizo filósofo a los cincuenta años de edad, al conocer en Atenas a Zenón de Citio, al que incluso sucedió, dirigiendo su escuela durante treinta y dos años, después de su muerte. El himno es lo único que nos queda de su obra, conservado por Estobeo (obispo y doxógrafo neoplatónico del s. V, *Églogas* Iq, 12) pero es un buen testimonio. Se adhiere a la tradición hexamétrica de los *Himnos Homéricos*. para transmitir sus ideales, en este caso filosóficos en vez de religiosos, mediante la alabanza de los dioses, con clara intención y efecto didáctico (como ya percibió Séneca, *Ep.* 108), en el que se busca una reevaluación de la religión tradicional, a juzgar por cómo se atribuye a Zeus, que es "*nomos* (ley universal), es *heimarmene* (destino inevitable), *logos* (razón que penetra todo el universo) y es *pronoia* (providencia casi amorosa)"⁶³. Pero en cuanto a la forma, se percibe el esteticismo

⁶³ Cf. J. Molina Ayala, 2011: 172-181; P. C. Tapia Zúñiga, 1999: 68-74.

alejandrino, paralelo (pues eran contemporáneos) al de Calímaco, lleno de conocimiento literario en alusiones, variaciones e incluso crítica de ideales, mitos y usos léxicos. La estructura es la siguiente. Comienza con una invocación a Zeus desde los primeros versos, que es guía y regulador de la naturaleza, imagen de la que somos reflejo, de manera que es legítimo y necesario que el ser humano le dedique cantos (justificación poética). Sigue una larga argumentación de sus atributos, en la que introduce sus ideales filosóficos - es el principio que permite el giro del universo en torno a la tierra, y del rayo, manifestación del fuego como elemento regenerador de la naturaleza y como canal iluminador de la razón común; todo en el cielo y la tierra es generado por su causa, excepto la obra de la insensatez, aunque es la proporción justa y la medida, así que incluso lo injusto es obra suya; de esta medida justa acorde con la ley común que se observa en la naturaleza se alejan los malvados. Se cierra con una petición de sano juicio, para que proteja a los hombres de la inexperiencia que induce a la desmedida y que le permita hacer honor y cantar a la justicia y la ley común, con actos y cantos de alabanza, como este. Se ven pues, ciertos temas de la física y lógica estoica, pero sobre todo de la ética, con respecto al lugar del hombre en relación a dios y el mundo y sus conceptos de destino, providencia y virtud, acercándolos, como dice Séneca, de manera más clara a los sentidos, que es la esencia de la poesía didáctica.

- También se conservan algunos himnos de Mesomedes⁶⁴, poeta lírico cretense del s. II, y liberto al servicio de Adriano, que compuso también el panegírico de su querido Antínoo, continuó su actividad poético-musical en el *Museion* de Alejandría, tras la muerte del emperador. Sus *Himno a las Musas*, *Himno a Némesis* e *Himno al Sol* se han conservado bien, como ejemplos de composición musical, por su inclusión de notación musical; pero se le atribuyen otros a Calíope, al mar Adriático o a la Naturaleza. Él y sus himnos han pasado a la posteridad por la actividad musical que transmiten, recogidos también junto a los peanes mencionados arriba por C. de Jan, (*op. cit. supra*, "De Mesomedis hymnis", pp. 455-73 y pp. 41-59), más que en relación al contenido filosófico de sus poemas. Pero es otro ejemplo de conceptos abstractos que han adquirido un lugar en el fenómeno de la adoración, a los que se atribuyen las características de los antiguos dioses, mediante la reutilización de las antiguas herramientas poéticas de los himnos

⁶⁴ cf. J. F. Bellermann, 1840; S. Reinach, 1896: 186-215.

tradicionales, como epítetos, imágenes visuales y sonoras e incluso concepciones religiosas o filosóficas, con respecto a su posición en el esquema de las cosas. Janus considera que el Himno a las Musas estaba armonía doria, el del Sol en dórica y el de Némesis en la frigia, pero otros no comparten esta opinión. Así que, el virtuosismo poético helenístico y su interés por la mantención de la forma musical indican una intención artística que se encuentra normalmente relacionada con las competiciones musicales y poéticas, pero que para esta época ya ha tomado un camino relativamente independiente, en el desarrollo que suponen los centros de investigación de todas las artes y ciencias como el *Museion* de Alejandría.

Como vemos, los contextos en los que se componen estos testimonios son bastante dispares y por lo tanto la función que tienen, si bien coinciden en transmitir la paradoja de que se intenta transmitir un contenido nuevo o diferente del habitual usando recursos tradicionales, que relacionan conceptos abstractos o de la reflexión intelectual más con la intuición artística que con la deducción lógica.

La utilización de herramientas poéticas en el terreno de la filosofía o la personificación divina de conceptos, no es algo innovador, sin embargo: del segundo ya tenemos ejemplos en Homero, que otorga al Sueño, por ejemplo, un papel esencial en cierto episodio que vamos a ver bastante en el análisis de los textos; y del primer caso, se registra una costumbre que se retrotrae en la tradición filosófica hasta los presocráticos, pasando por el mismísimo Platón. Veámoslos.

1. Platón y los platónicos.

Este último no sólo se vale del símil (una forma narrativa de metáfora) para la explicación de conceptos ajenos al pensamiento lógico (cf. su misteriosas alegorías acerca del alma, como el mito de la caverna, el de Er o sus descripciones del Hades), sino que, ya específicamente en el terreno del himno, presenta de manera explícita leyendas como cantos ofrecidos a la divinidad para atraerse su voluntad, como es el caso de la historia de Atlantis en el *Timeo*, donde Sócrates insta a Critias a contar esta antigua leyenda egipcia, que su abuelo le oyó a Solón, como ofrenda-himno a Atenea, en el contexto del banquete en el que filosofan. En efecto, este es un ejemplo del himno del

simposio que hemos visto más arriba, dado por Platón en prosa y narrado por uno de sus personajes; este es el ejemplo canónico que utiliza Menandro el rétor para ejemplificar el tipo de himno que llama φυσικός, junto a la segunda parte del *Fedro*, donde Sócrates explica la naturaleza del amor, que pone como ejemplo del subtipo μυθικός, aunque ya no hay mención del autor de función hímnicamente alguna. Pero esto ha hecho pensar en la naturaleza de esos textos y la tradición ha llegado a considerar incluso el *Timeo* entero como un himno al universo (lo veremos más abajo en Proclo), heredero directo de la *Teogonía* de Hesíodo. Esta, recordamos, enmarcaba la aproximación a la explicación del universo en una petición a las Musas para que ayudaran al poeta a cantar a todos los elementos y fuerzas originarias del mundo descritos.

Menandro es el primero en indicar la naturaleza hímnicamente de estos textos platónicos como ejemplos del himno prosaico que intenta describir. Explica, a este respecto, que estos "himnos científicos" no tienen por qué llevar *plegaria*, pero que son esencialmente *alabanza*, pues desarrollan aspectos del universo a la manera de una *pars epica*, al evocar en quien los escuchan la magnificencia del universo que sólo un dios ha podido crear. Algunos estudiosos actuales, como G. W. Bowersock (1982: 276 ss.), consideran que puede que Menandro esté rastreando una costumbre que podía haberse instaurado entre los discípulos de Platón, de carácter esencialmente cúltico, por la noticia que se tiene en un epigrama conmemorativo, encontrado en el Partenón (*JG*, II.2.3816), acerca del sublime canto de un platónico llamado Laeto, que conseguía el efecto de «abrir los cielos» a quien lo escuchaba, a la manera del mismísimo Platón, siendo estos la estación en la que se encuentra el dios supremo del platonismo posterior. R. M. van der Berg (2001: 17-18), por su lado, los denomina "sermones teológicos", porque se usan las herramientas de la liturgia para transmitir conceptos metafísicos y considera del mismo tipo los himnos en prosa de Elio Arístides y del emperador Juliano el Apóstata, que vamos a ver en la sección siguiente.

2. Parménides y los presocráticos.

Sin embargo, existen versiones más tempranas de este tipo de discurso de alabanza y/o atracción de la divinidad como vehículo de ideas filosófico-metafísicas o teológicas, que, además están versificadas, al estilo de la mencionada *Teogonía* de Hesíodo; nos

referimos a los poemas didácticos de Parménides de Elea (s. VI-V) y Empédocles de Agrigento (c. 490-430 a. C.), como también considera Menandro, en el mismo pasaje mencionado, "himnos científicos". Sus obras han llegado hasta nosotros, por suerte, pero de manera muy fragmentaria: del primero quedan tres secciones de su gran poema acerca de la naturaleza de la realidad titulado *De Natura*, el proemio de treinta y dos versos completo, la parte acerca de la verdad (*Aletheia*), también casi entero, y la parte sobre la opinión, del que sí se ha perdido considerablemente; del segundo, se han transmitido noticias de dos obras, *Purificaciones*, de la que quedan unas cien líneas, y un *De natura*, del que conservamos sobre cuatrocientos cincuenta, aunque muchos los consideran secciones de la misma obra. El primero se considera el padre de la lógica y el segundo, del atomismo. Sin embargo, escribieron sus teorías en hexámetros dactílicos, el metro de la épica, lo que ha desconcertado a los estudiosos desde la misma antigüedad, pues por entonces la forma poética era indicativo de la acción de las Musas y Apolo, de manera que toda composición hexamétrica provocaba la sensación de que haber sido inspirado; además, no mucho después, Aristóteles condena el uso del metro para la reflexión científica, pues distrae del contenido y aleja de la objetividad (*Rh.* 1407a35). En efecto, este será el que imponga la costumbre de interpretar pasajes difíciles de estos filósofos antiguos, desnudándolos de su forma poética e intentando discernir lo que hay ahí desde el punto de vista filosófico (*Metaph.* 985a4), lo que da origen, tiempo después, a la interpretación filosófica alegórica mediante la cual se acaba justificando la forma poética y el lugar de estos textos en la historia de la filosofía⁶⁵. Así, la tendencia para entender, por ejemplo, el proemio del gran poema de Parménides, que es la parte más muy ambigua y oscura, y su misma existencia y función, las más debatidas por su extrañeza al pensamiento deductivo, ha sido extraer los conceptos "lógicos" de la parte central del poema y, a partir de ellos, intentar entender lo enigmático de este canto.

Nos vamos a detener, en este texto, el *Proemio* al *De natura* de Parménides⁶⁶ y su relación con el resto del poema, por dos razones principales: se conserva entero, lo que permite un acercamiento a la forma; y porque formalmente cumple los requisitos de algo que hemos visto en este estudio - el antiguo género hímnico de los *proemios* que inaugura

⁶⁵ M. L. Gemelli Marciano, 2008: 21-48.

⁶⁶ A. Bernabé, 1988: 143-63.

Hesíodo, que sepamos. En efecto, en el terreno de la reflexión filosófica también se rastrea esta costumbre de atraer o introducir, si se quiere (pues ese es el significado con el que el término ha llegado hasta nuestros días), la presencia divina en el acto lingüístico o performativo que se va a llevar a cabo. De hecho, este es el ejemplo más literal de esto, a excepción de los *HHMM*, como vamos a ver luego, o los de los neoplatónicos, como Proclo.

La interpretación del poema ha dado un vuelco en los últimos años, en los que se ha tomado más en serio la conexión que ya hiciera H. Diels, en su edición de 1897, entre el viaje que Parménides está relatando (y otras experiencias como la del poema de Empédocles, o las de Aristeas y Formio) y el de los chamanes siberianos, al que se dedicó un famoso libro en su época que debió darle la pista, el *Aus Sibirien* de W. Radloff, pero desde la perspectiva de considerarlo un mero artificio formal. Sin embargo, bajo esta luz, en 1969, W. Burkert lo conecta con las prácticas de *katabasis* de los órficos o pitagóricos de la Magna Grecia donde creció; y finalmente P. Kingsley descubre al filósofo como iniciador de una larga cadena de sacerdotes de Apolo dedicados a la incubación ritual en la zona, llamados *pholarchos*, y no considera este texto parte de la tradición de la didáctica filosófica, sino un poema esotérico en toda regla que describe una experiencia mística y cuya función es infundirla en otros⁶⁷.

En efecto, si entendemos que este texto se compuso para su recitación oral en ocasión de un evento determinado, como toda la literatura anterior a Platón y Aristóteles, hay que fijarse en el efecto que produce para entender la función original. Y en este caso, está preparando el estado de la audiencia para una mejor recepción de lo que va a exponer después en las dos secciones siguientes, que forman el grueso de su especulación filosófica. A nivel superficial, sigue el principio del canto himnico introductorio, por el cual se pone de su parte la voluntad divina, como autoridad última de la autenticidad de lo que va a decir. Pero estructural y conceptualmente, no es una exhortación directa a una divinidad ni contiene alabanza, sino que describe un viaje que le ocurre al narrador de la mano de ciertas divinidades, que, a la vez, conduce la psique del que lo escucha, creando un sentido de la certeza a partir de una experiencia concreta; es una idea paralela a la objetividad desnuda que propone Aristóteles, pero de naturaleza muy diferente. Para

⁶⁷ H. Diels, 1897; W. Burkert, 1969: 1-30; P. Kingsley, 2001: 77 ss., 2002: 333-413; 2003.

Parménides la deducción lógica es parte de la distorsión perceptiva en la que vivimos y el verdadero conocimiento es experiencia; es necesario, pues, un acto transformativo que rompa las cadenas de esa ilusión. Y esta es la función que tiene el proemio. Veamos estas ideas en el texto y cómo lo consigue.

El primer fragmento contiene el proemio y el viaje en sí. El hexámetro introduce un ritmo y una regulación de la respiración que comienza en el que recita pero que se transmite al que escucha, pues provoca un ritmo cardíaco que produce una frecuencia determinada a la que todos los involucrados se ajustan. En este contexto, se empiezan a introducir imágenes visuales y sonoras con funciones concretas, y un consciente sentido de indeterminación, en el uso de los tiempos verbales, que trabajan en la dirección de provocar una impresión onírica.

1-10. Comienza en primera persona y narra el viaje en carro, conducido por las Hijas del Sol hasta las Puertas de la Noche y el Día. El carro está relacionado con Helios, Selene y Apolo, de manera que se trata de un viaje paralelo al que hacen estos: por los cielos y por el Hades, a lo largo del día y de la noche, en sus respectivos momentos; o a lejanas tierras, como Apolo a la tierra de los Hiperbóreos. Es llevado a cabo por las Hijas del Sol, lo que acota más el terreno divino; pero lo importante es que, para hacerlo se quitan «los velos de las sienes con sus manos», una imagen muy consistente de la mística moderna, en el camino del hombre hacia la perfección: los velos son lo que no dejan “ver”, “percibir” a dios y lo que hay más allá de las preocupaciones cotidianas. Además, es un viaje que permiten al «hombre que sabe», es decir, se trata de algún tipo de iniciación y provoca un conocimiento.

Por otro lado, empiezan las imágenes sonoras, el «chirrido de siringe» de las ruedas; y las visuales, el eje de las ruedas incandescente por causa de la velocidad y una luz intensa hacia el final del trayecto, desde la Noche hacia el Día. Un zumbido y una luz intensa son signos comunes que incluso hoy en día se encuentran en descripciones de lo que se conoce como “sueño lúcido” o “estado hipnagógico”⁶⁸, el estado de las visiones o de los sueños reveladores, como indica Jámblico (*Myst.* 3.2) que se está aquí induciendo de esta manera. A este estado contribuye la falta de una secuencia temporal, en el uso irregular

⁶⁸ Gemelli, *op.cit. supra*, apunta al estudio de A. Mavromantis, 1987, para una aproximación a este fenómeno, en referencia a estos signos que se encuentran iguales en testimonios de todo tipo de visiones.

de los verbos, con tiempos confusos como el optativo, que sitúa lo que ocurre en el espacio temporal de la leyenda o lo divino.

Y se repite una y otra vez, en diferentes formas, el verbo φέρω. Esto tiene dos dimensiones: el uso de otra herramienta de la mística, la repetición, que también aúna el ritmo de la respiración y las ondas cerebrales, además de focalizar la atención; la idea de ser arrastrado, conducido, lo que también ayuda a focalizar la atención.

11-21. En la puerta se encuentran a Justicia, a la que persuaden que los deje pasar y prosigue el viaje. Este lugar, donde se encuentran la Noche y el Día, está en lo alto del éter, de manera que prosigue la idea de luz intensa e indeterminación, pues están en un lugar y momento legendario y abstracto. El dintel es sólido y las puertas chirrían al abrirse; prosigue también la imagen sonora. La Justicia, vemos, está personificada y es la que permite que un viaje de esta naturaleza sea hecho o no por un ser humano. Para ello, las Hijas del Sol, la persuaden con «suaves palabras», una expresión que se relaciona con el lenguaje mágico desde Homero (la manera seductora de hablar de Afrodita, que es uno de sus atributos divinos, *Il.* 14.214; cf. Kingsley (2003: 130 ss. y 367), que se acompaña de secuencias anagramáticas de sonidos (cf. Gemelli, p. 35). Todo el paisaje recuerda a la topografía del Tártaro de Hesíodo, o la que transmite posteriormente Platón.

22-23. Se encuentran con la Diosa que empieza su parlamento. No se dice qué diosa, pero por los indicios, el paisaje, la mención que hace luego del «destino fatal» que no es la razón por la cual Parménides ha llegado hasta allí (una expresión homérica para la muerte), se deduce que es Perséfone. Lo coge de la mano y comienza a hablar y ya no dejará de hacerlo hasta el final del poema, de manera que toda la especulación filosófica que se supone transmite Parménides está en boca de la reina del Hades.

24-32. Le da la bienvenida, lo llama «muchacho», lo que refuerza la idea de un contexto iniciático y una *katabasis*, pues se trata de una muerte al estado habitual corrupto y abrumado por el vivir, para renacer con la fuerza e inocencia de un joven. E introduce los dos puntos principales que va a desarrollar en el resto del poema:

- a distinguir la «verdad de corazón imperturbable», que indica un estado muy determinado, el descanso absoluto de la misma muerte, como dice Gemelli;
- y diferenciar esta de las opiniones de los mortales y cómo tienen que ser estas.

En el segundo fragmento se desarrollan estos dos conceptos como «camino de búsqueda» y se establecen las bases de lo que la verdad es, pero también lo que esa «certeza» o la supuesta objetividad aristotélica, que se relaciona con una experiencia y con Persuasión, otra personificación, también muy antigua y perteneciente al séquito de Afrodita (Pi., P. 4.213-8). La Verdad es lo que "es" opuesto a lo que "no es" y es la «ruta de la Persuasión»; el otro, por no existir no se puede acceder, así que ni lo toma en consideración; este concepto básico, que se ha entendido como la base de la lógica como ciencia, encierra un juego de focalización mediante la repetición de un simple concepto, existir/ser, que es precisamente la única vía de persuasión. Así que, a partir de aquí, a lo que se insta es a ser/estar, experimentar esta verdad, al fin y al cabo. A esto conducía todo lo anterior.

La falta de sujetos para ese *es* que se repite una y otra vez, la recitación, que hace más difícil la asimilación de conceptos, sobre todo si están oscurecidos mediante un uso performativo del lenguaje como este, o la abolición de la secuencia temporal, trabajan juntos hacia una "alienación o desautomatización" del que escucha, como dice Gemelli⁶⁹, para cambiar la manera de pensar o dirección habitual y los automatismos de la percepción o del autoconcepto, en un uso evocativo del lenguaje, más que descriptivo.

Postulo que esto es precisamente lo que hacen los magos en los *HHMM*, usando estos recursos pero también los habituales de la hímica, ie. la conceptualización del campo semántico y cultural de la divinidad y la alabanza.

Himnos en Prosa.

En el s. II a. C. empiezan a encontrarse testimonios hímicos griegos escritos en prosa, que no se diferencian mucho de una plegaria normal, excepto porque se desarrollan estilísticamente, a la manera de los himnos tradicionales. Los testimonios más importantes de esta práctica son las llamadas *Aretalogías de Isis* y ciertos himnos en prosa de los que tenemos ejemplos aquí y allá en la antigüedad tardía, como los dedicados a los dioses Olímpicos por Elio Arístides, un rétor del s. II a. C., el de Apolo

⁶⁹ Pag. 39, sobre los trabajos de A. Deikmann, 1966: 324-38, y M. M. Gill & M. Brennan, 1957.

Esminteo de Menandro, el rétor del s. III d. C., como ejemplo de su teoría hímica, o los del emperador Juliano, en el s. IV, al Sol o la Madre de los dioses.

Estas, sin embargo, son manifestaciones de diferente naturaleza, pues, mientras los primeros nacen a partir de un nuevo culto que se gesta en el Egipto helenístico como mezcla de diferentes impactos religiosos y culturales, y da lugar a un género prolífico del que tenemos cuantiosos testimonios; los otros son una especie de evolución conceptual dentro de la teoría retórica grecorromana, cuando los florilegios y las herramientas de persuasión de la poesía se empiezan a usar más libremente en el ámbito de la literatura epideíctica, como parte de lo que se conoce como prosa artística, que, en verdad, parece no haber tenido mucha aceptación, a juzgar por la escasez de ejemplos.

1. Las aretologías de Isis⁷⁰, Osiris y Sarapis.

Se trata de un grupo de inscripciones escritas en primera persona como si fueran producto de la revelación, cuyo objetivo es alabar el poder de Isis. Son, manifiestamente, adaptaciones en griego de un himno egipcio que originalmente se grabó en una estela del templo de Isis en Menfis. Se conservan ejemplos del s. II a. C. hasta el III d. C., suelen ser simples enumeraciones de los milagros o acciones benéficas de Isis, en un estilo llano y sin adornos, y están casi todos escritos en prosa, excepto por el himno de Andros, compuesto en hexámetros, o el de Cirene, en versos yámbicos⁷¹. Estos, sobre todo el primero, son composiciones del estilo de los himnos de Calímaco, un ejercicio alejandrino intelectual y artificioso de traducción del texto egipcio original.

Se caracterizan por ser todos muy parecidos y ser prácticamente los únicos testimonios que quedan dedicados a Isis. En efecto, el personaje divino tiene la antigüedad de la Enéada Heliopolitana de dioses primigenios faraónicos, pero no se conservan prácticamente composiciones jeroglíficas en su honor; para cuando aparecen estas liturgias helenísticas, esta diosa es muy diferente de la original, una divinidad femenina mediterránea que aúna a todas las diosas tradicionales de los panteones de la época.

⁷⁰ Cf. E. Muñoz Grijalvo, 2006; F. le Corsu, 1977; J.-F. Festugière, 1949: 209-34.

⁷¹ Existen una serie de himnos egipcios en verso: este himno de Andros en hexámetros, pero también otros en dísticos elegíacos a Isis y a Anubis. Cf. E. Bernard, 1969: 631-52; R. Merkelbach & J. Stauber, 2001; W. Peek, 1930: 129 ss.

Todos siguen el mismo modelo: la divinidad habla de sí misma en primera persona; en una estructura repetitiva⁷²; primero explica su procedencia y genealogía; y luego enumera las acciones benéficas que ha hecho por la humanidad, que son las propias del dios soberano y creador (desde ordenación del cosmos al lenguaje y la civilización). Reflejan una religiosidad helenística, A. Henrichs (1984: 139-58) cree que dependiente del pensamiento de Hecateo de Abdera, Evémero o Pródico. Los atributos como benefactora del género humano que se le asignan aparecen en otros himnos helenísticos a diferentes dioses, como los propios *HHMM* que vamos a ver luego, aspecto que refleja principalmente la ruptura que se ha producido ya de los límites culturales impuestos por las religiones cívicas ancestrales.

Además todos coinciden en mencionar que son traducciones de una estela egipcia, que tres de ellos identifican en Menfis, cerca del templo de Ptah-Hefesto; Diodoro de Sicilia, autor de uno de los himnos, indica incluso que su versión procede de una copia encontrada en la Nisa de Arabia, una ciudad mítica por lo que se deduce. Tanto la mención de la estela en una lengua antigua y oscura como de lugares míticos y lejanos como este, son herramientas de autoridad en la antigüedad; pero se cree que esta estela existió y debió de ser por lo menos anterior al s. III a. C. (se pone como término *ante quem* a Evemero, por la similitud de estos con sus himnos de alabanza a Zeus).

Estos himnos fueron encontrados todos en inscripciones erigidas fuera de Egipto, específicamente en territorio griego, lo que hace pensar que el desarrollo de esta religión se deba a la difusión de este culto por el Mediterráneo y la cultura helénica. Se considera que el epicentro habría sido efectivamente Menfis y el antiguo templo a Isis, erigido en época de Ámasis (570-526 a. C.), pues fue la capital de la satrapía egipcia, durante la época de Alejandro Magno y luego con Ptolomeo, hasta que este la trasladó a Alejandría. Sacerdotes menfitas famosos se encargaron de esa difusión, como un Apolonio de Menfis, que llevó a Isis a Delos en el s. III a. C. (H. Engelmann, 1975). Pero efectivamente, sería en los núcleos de población griegos de Egipto, durante la época ptolemaica, donde se produjo la helenización de Isis y los otros dioses de su culto, a partir de la necesidad del pueblo conquistador de mantener el control sobre el conquistado. Es

⁷² Esto es una característica heredada de la liturgia egipcia; para un antecedente isíaco si bien ya tardío, s. VII a. C. aunque bastante más cercano al tipo faraónico que al helenístico, cf. L. V. Zabkar, 1983: 115-37.

en ese contexto donde nacen religiones híbridas como la de Sarapis: una creación a la carta de Ptolomeo, mezcla de Osiris y Hades, principalmente, pero también de Agatodemon (la serpiente que intervino en la fundación de Alejandría), Apis (el toro divino, receptáculo de Osiris en Menfis) y Asclepio, que le pidió al sacerdote griego Timoteo (de Eleusis) en colaboración con el egipcio Manetón (de Sebenitos) y el escultor griego Briaxis, que creó la fisionomía del dios, como herramienta de control y para adaptar las necesidades culturales y religiosas de ambos pueblos alrededor de un culto común.

En efecto, acciones como esta provocaron una fijación del mundo griego sobre los cultos egipcios, de la cual los himnos isíacos parecen ser un elemento de propaganda, pues en seguida se convirtió en esposa de Sarapis-Osiris y se asimiló a diosas muy importantes como Deméter (por su vínculo con el ciclo natural, como la estrella *Sôthis* (Sirio), relacionada con las mareas del Nilo; su papel como madres que han sufrido una pérdida por la cual se ven obligadas a recorrer la tierra; o su capacidad para revivir y otorgar la inmortalidad) o Hécate (como maga todo-poderosa a partir del Imperio Medio)⁷³. Con el objetivo de mantener sus ritos vivos, los sacerdotes egipcios se habrían visto en la necesidad de favorecer el culto de esta diosa que se estaba convirtiendo en soberana en el sentir greco-egipcio, manteniendo así su ancestral control de los templos a la vez que contentando a la nueva casta extranjera.

Y así, además, se crea un género himnico nuevo. Está plenamente dirigido a un público griego y con objetivos propagandísticos, de ahí que la parte más desarrollada sea la determinación de la identidad y virtudes de la diosa. Hay ciertas características que lo hacen un subgénero reconocible.

- El uso de la primera persona o auto-predicación: si bien algunos de los himnos usan la segunda y tercera, al estilo de los himnos griegos tradicionales, el *Ich-Stil* es típico de esta liturgia y se relaciona con Isis y los dioses que aparecen con ella en este culto mediterráneo. Tradicionalmente, se considera un artificio litúrgico próximo-oriental (Norden: 177 ss.), muy frecuente en la literatura funeraria egipcia, en boca del difunto al entonar los hechizos que le dejaran atravesar las puertas hacia el inframundo, o del faraón al informar de sus hazañas.

⁷³ M. G. Sfameni, 1998: 219-38; W. Burkert, 2005: 15 ss.; H. S. Versnel, 1990: 45 ss.

- Un estructura caracterizada por el desorden interno, que también se considera típica de la hímica egipcia, por la acumulación de nuevas características, como indica Festugière.
- La prosa: se cree que el original estaría en verso pero que por la integración de características culturales diversas y la ampliación constante de la invocación original, se prefirió la flexibilidad de la prosa.
- El contenido constante, que si bien parece de origen egipcio, enfatiza las características que comparte con sus contrapartes griegas: señora de toda la tierra; genealogía mestiza como hija de Crono, criada por Hermes, esposa y hermana de Osiris, madre de Horus; hazañas cósmicas y civilizadoras (separa cielo y tierra, da leyes, derriba a los tiranos, inventora); dominio sobre el mar y la navegación; capacidad para vencer al destino (*soteira*); honores y títulos cúltricos y templos.

Ahora bien, se les ha llamado aretalogías por ser cantos de alabanza con sus rígidas cláusulas yuxtapuestas de auto-predicación, pero comparten más rasgos estructurales con el himno que con el género votivo. Una aretalogía tradicional es exvoto ofrecido a la divinidad para agradecer su intervención, compuesto por el relato de una acción milagrosa, una vez que ha ocurrido, y un himno de alabanza. V. Longo (1969) lo documenta como género literario ya a partir del s. IV a. C., en el contexto de las divinidades taumáturgicas, Asclepio principalmente, del que hablamos más arriba a propósito de estos exvotos en sus santuarios, y luego Sarapis, que toma muchas de sus atribuciones como dios sanador; pero su momento de mayor esplendor es en el s. II, con ejemplos como los *Discursos sagrados* de Elio Arístides.

En efecto, excepto el Himno Isíaco de Maronea y el cuarto Himno de Isidoro, ninguno menciona el beneficio otorgado por la diosa; se los denomina, pues, aretalogía en función del concepto de *areté* como "virtud o milagro" en general, como beneficiaria de la humanidad (Y. Grandjean, 1975). Se considera que, a pesar de su parecido, fueron diseñados para ocasiones diferentes, de ahí la diferencia:

- la función votiva tendría principalmente un objetivo propagandístico, como se ha dicho, así el de Cime, Íos, Cirene y Calcis, son los más parecidos entre sí y se considera que más cercanos al original menfítico, de manera que su alabanza de la diosa mediante tiradas de atributos perseguiría la captación de devotos.

- El de Maronea y los de Isidoro sí incluyen el agradecimiento a la intervención de la diosa: el primero da las gracias por la visión que ha adquirido (se considera tradicionalmente que se debe a que en algún momento la perdió, pero a mi me parece más plausible que se refiera al despertar místico); los del segundo agradecen beneficios generales como felicidad o la magnanimidad de la diosa con la humanidad, pero también da las gracias por haber sido agraciado con hijos (el cuarto es una composición del gobernante ideal, según el ideal isíaco).
- Además, se considera que estos cultos tendrían sus propias competiciones himnicas, al estilo de las pan-helénicas tradicionales, en las que el ganador vería su himno immortalizado en el templo, para el cual se realizarían versiones más complejas como el de Andros, en hexámetros.

En definitiva, tuvieron que tener una función importante dentro del ritual místico de Isis, para el cual había que iniciarse y, después a lo largo de la vida, realizar una serie de ejercicios espirituales y rituales estrictos, tanto públicos (*navigium Isidis*) como privados (purificaciones y oración diaria en el templo) como se deja entrever por noticias como la novela de Apuleyo; es sintomática del tipo de rito la costumbre atestigüada de permanecer en silencio delante de la estatua por unos instantes antes de salir del templo (y el arrobamiento al que inducía, como el propio Lucio expresa, en las *Metamorfosis*), del tipo de religión personal del que se trataba, a la que se accedía por decisión personal. De manera que este recordatorio de todas las virtudes de la diosa en el contexto del templo, ninguna inscripción se encontró fuera, mantienen al devoto alerta de los principios que se persiguen en el camino espiritual, como ejemplificación de la magnificencia de la creación a la que el ser humano puede llegar a acceder.

2. Himnos en Prosa.

La prosa epideíctica nace con Gorgias en el s. V a. C. para conmemorar todo tipo de acontecimientos o personalidades; sin embargo, no se conocen intentos de alabanza himnica a los dioses en prosa hasta Elio Arístides en el s. II. Por lo que este mismo comenta, que se ve obligado a disculparse por su audacia, parece que se consideraba territorio exclusivo de los poetas: mientras el orador se ve obligado a decir cosas

apropiadas, el poeta tiene la libertad del intérprete de los dioses.

Pero las composiciones que realizó **Elio Arístides** en alabanza de las divinidades de los centros religiosos y de educación que visitó en sus viajes, parecen no haber sido reflejo de una tendencia espiritual o poética, sino más bien de una "personalidad excéntrica", como postula Bremer (1995: 259-74), fervientemente religiosa, por la que se vio arrastrado a escribir himnos a los dioses con las herramientas que tenía. Sus himnos pertenecen al género del panegírico y, según algunos expertos (Van der Berg: 17), es una continuación de los "himnos científicos" que ejemplifican ciertas alegorías platónicas. Elio los llama expresamente *manteutoi* (*Orationes* 37-46), de manera que ha sido por mandato del dios que los propone y todo su contenido, por tanto. En efecto, no solo canta a los dioses de su tiempo, como Sarapis, Zeus, Atena, Dioniso o Asclepio, sino también los Asclepiadas, como representantes del arte divina del dios peánico, e incluso al Mar Egeo, una personificación no ya del mar mismo sino del concepto cultural griego que supone.

El siguiente ejemplo de himno en prosa que conservamos es la composición paradigmática que realizó **Menandro** el rétor, su *Σμινθιακός*, para ejemplificar su teoría de la composición hímica en prosa⁷⁴. En su manual, primero establece los tipos de himnos, como vimos arriba, y si bien da la tradicional que los divide en peanes, ditirambos, hiporquemas, etc., en seguida da una nueva y suya propia, según el objetivo epideíctico: invocación para atracción o para despedida, descripción del culto o del mito, proveniencia y genealogía o petición para conseguir algo o para librarse de algo. Según Bremer, esto es porque para su época ya las antiguas etiquetas no funcionaban, pues incluso los rituales han cambiado enormemente, de manera que las canciones ya no corresponden a lo que indican las categorías antiguas.

Prosigue su teorización y establece el mismo problema que Elio, que el rétor no tiene la misma libertad que el poeta, pero integra una serie de reglas, no obstante: no puede extenderse mucho en el mito porque es parte del ornamento poético, que en prosa produciría hastío, así que debe presentarse rápido pero eficazmente, con un punto de vista objetivo; dice que en el que mejor puede desarrollar su arte un orador debe ser en el

⁷⁴ Bremer, 1995; R. Velardi, 1991: 205-32.

genealógico o el πεπλασμένος, en el que se crean nuevas divinidades, algo muy de su tiempo ya el personificar un concepto abstracto, siguiendo el estilo de Hesíodo; en cualquier caso, debe ser consistente en la estructura interna, crear cosas nuevas a partir de elementos de la realidad, que provoquen verosimilitud y ser agradable, es decir, no demasiado intelectual; por último dice que si bien el poeta puede detenerse en un sólo aspecto del mito, el rétor debe abarcarlo todo y hacer un uso completo y racional de los *topoi* a su disposición.

Y a pesar de decir que el más alto ejemplo en esto esté en Elio Arístides, el cual obviamente toma como modelo para su teoría, se atreve a proponer su propio ejemplo, aunque es un puro ejercicio escolar, dando consejos y parándose a comentar aquí y allá. Su Σμινθιακός se presenta como un hipotético himno dedicado a Apolo Esminteo, compuesto para un festival en honor del dios en Alejandría. En el proemio propone dos *topoi*: en todo himno hay que alabar a Apolo pues este fue el que dio la capacidad de hablar al hombre; y porque Apolo es el protector de la ciudad, como Esminteo, según Homero. Son uno filosófico y uno mitológico. Pero el himno empieza con la típica exhortación de apertura en la que el compositor se pregunta cómo cantar al dios, que se responde también filosóficamente: Apolo es el sol, el *Nous* y el Demiurgo; y pasa a narrar su nacimiento en lo que introduce una innovación, que de Delos a Delfos tuvo que pasar por la Tróade y así une tradición griega y local. Prosigue con la descripción de los poderes de Apolo: arquería, profecía, música y medicina, para los que utiliza el mito, para justificar los dos primeros (uso de las flechas para matar a la serpiente y a Titios), pero también argumentos filosóficos para el tercero (si Apolo es el sol, mueve los planetas armoniosamente a su alrededor, para conducir el cosmos; además enumera los grandes músicos legendarios, relacionados con Apolo). Por último se centra en el contexto del himno: el festival, el templo y la ciudad, pasando por el fundador tanto de la ciudad como de culto, Alejandro Magno. Y acaba en simetría con el principio, preguntándose cómo dirigirse a la divinidad y con una pequeña plegaria para la prosperidad de la ciudad y la suya propia.

Desde luego es un pequeño estudio del género hímnico en general, aunque enmarcado en el contexto prosaico y que incluye ya las técnicas filosóficas de su época.

Por último, el emperador neoplatónico **Juliano** (331-365)⁷⁵ nos deja otros testimonios de lo que Bremer considera ejemplos aislados de fervor religioso en prosa, o Van der Berg sermones teológicos para alabanza de un dios; otros consideran que la poesía había evolucionado ya definitivamente hacia esta forma, pues de esta época ya no quedan grandes ejemplos de alta literatura griega versificada. Se consideran himnos en prosa dos de sus discursos, destinados a reorganizar y re-popularizar la religión pagana, los dedicados al rey Sol y a la Madre de los dioses, en los que se percibe gran fervor religioso. Se describen los principios filosóficos que sustentan su visión y percepción (pues era un seguidor de Jámblico) de la divinidad, lo que puede considerarse una forma de alabanza por la emoción con, y firme creencia en, lo que dice, que se cierra con una pequeña plegaria de prosperidad para él, sus allegados y el Imperio Romano.

*Himnos Órficos*⁷⁶.

Parece que habrían sido parte de la liturgia de una pequeña comunidad religiosa establecida en Asia Menor, en los primeros siglos de nuestra era, en el contexto de la revitalización de antiguos cultos místicos que se produjo durante la dinastía de los Severos, en parte gracias a su tolerancia religiosa y su gusto por lo oriental.

Están escritos en hexámetros regulares y caracterizados por una pureza en la lengua que, junto a aspectos textuales (como un vocabulario musical determinado y cierta familiaridad en la estructura compositiva del *HOrph.* 34 con el *Harmonica* de Ptolomeo, que da un *terminus post quem* en el s. II), permiten postular el s. III para la fecha de su composición. Con respecto al lugar, la teoría minor-asiática viene dada por el origen de las divinidades que se invocan en estos cantos, de las cuales muchas eran desconocidas en la Hélade y propiamente anatólicas, como Mise, Hipta o Melinoe, como indican las inscripciones de la zona; o las epiclesis de los que sí eran comunes, que indican una acotación local, si bien no determinante (cf. Morand: 169 ss.). Kern propuso Pérgamo específicamente por las noticias que se tienen de la práctica de rituales dionisiacos en el *temenos* de Deméter de la ciudad, pero no hay indicios concluyentes.

⁷⁵ Lattke, 1991: 62.

⁷⁶ Cf. W. Quandt, 1955; M. West, 1983; A. N. Athanassakis, 1988/2003; O. Kern, 1911: 431-6; P. Charvet, 1995; A.-F. Morand, 2001.

No quedan citas antiguas que atestigüen la existencia de estos textos, sólo conservamos la versión que ha llegado hasta nosotros en los manuscritos del s. XV, con las antologías de himnos griegos, junto a los homéricos, los de Calímaco y los de Proclo, de manera que la teoría más generalizada es que son versiones literarias del fenómeno ritual que pareció florecer en el siglo III. Las referencias que en las citas de autores se encuentran a himnos de Orfeo (Pl., *Lg.* 829d-e; Pau., IX 30.12) no son necesariamente menciones de estos cantos que nos han llegado, sino más bien de cierta "literatura órfica" que circulaba por el mundo antiguo – varios poemas teogónicos y un pensamiento filosófico en forma de dichos o costumbres, que se atribuían al mítico músico Orfeo.

Es difícil atribuir una religión completa a un personaje como este, que ni siquiera se sabe si existió – un aedo tracio, anterior a Homero y Hesíodo, muy famoso por su talento casi divino, se cuenta que con su melodías al son de la lira podía mover objetos y controlar el ánimo de los animales; era conocedor de los ritos sagrados de Dioniso e incluso de los secretos de los dioses ctónicos. En efecto, se le relaciona con los procesos de salvación del alma tras la muerte por su conocimiento del inframundo, tras su descenso a los infiernos para recuperar a su esposa Eurídice, que había muerto antes de tiempo; gracias a su arte musical conmueve de tal forma a Hades y Perséfone que los dejan ir, aunque no sin unas demandas que Eurídice no consigue llevar a cabo (no volver la mirada atrás, antes de salir). Esta historia fue muy famosa, reutilizada multitud de veces en la literatura trágica; pero además, como consecuencia de su fama, se atribuyeron al mítico bardo multitud de cantos, algunos pre-clásicos pero en general tardíos. Lo curioso de estos poemas es la coincidencia de contenido, que se puede agrupar en dos grupos:

- Una teogonía sobre el origen del mundo, que se conserva en varias versiones: la del papiro de Derveni, procedente de la primera mitad del s. IV a. C., que el autor recoge en una especie de comentario filosófico del tema; la del peripatético Eudemo y la de Jerónimo y Helánico, conservadas por Damascio; y el texto titulado *Discursos Sagrados en veinticuatro Rapsodias*. Se percibe una herencia hesiódica pero ampliada por los requerimientos de salvación del culto místico en el que se desarrollan. (cf. A. Bernabé, 2003)
- Las tablillas báquicas de oro: se conservan treinta y nueve que se datan entre

400 a. C. y el 200 d. C., procedentes de todos los rincones de Mediterráneo, y consistían en un pequeño talismán que el iniciado se llevaba a la tumba, con su nombre y el recordatorio de lo que había aprendido que debía hacer una vez llegado al otro lado, para proseguir su existencia feliz, inducida tras la iniciación, incluso después de muerto. (cf. F. Graf & S. Johnston, 2007).

En general, de los testimonios se puede deducir un mínimo de principios religiosos de esta tendencia espiritual o culto místico tardío: el sacrificio animal estaba prohibido y eran vegetarianos por el dogma básico escatológico de creencia en la transmigración de las almas; purificación espiritual constante por la tendencia "titánica" del alma humana, manchada desde el origen por el crimen de los Titanes, que comieron vivo a Dioniso; esperanza de una vida eterna después de la muerte en los Campos Elíseos, tras la iniciación, en vez del proceso de redención que supone la encarnación; así pues, el cuerpo es la parte negativa del hombre, donde se encarna el origen titánico, como cárcel para el alma, que es donde se encarna Dioniso como principio original del hombre. Dioniso es el dios adorado en el culto y los rituales evocarían los procesos de nacimiento, muerte y renacimiento de su mitología, en un contexto de éxtasis, que es una característica de su versión clásica que se mantiene. Su profeta habría sido Orfeo, que incluso sufre la misma suerte que él y acaba su vida despedazado y devorado por unas ménades en pleno éxtasis báquico.

Pero existe un tercer tipo de testimonios: los himnos, que hablan indirectamente del ritual que en algún momento de la antigüedad se llegó a llevar a cabo, ya sea como consecuencia de la revitalización puntual de unos antiguos ritos místicos dionisiacos y funerarios (de los que sí tenemos noticias por las tablillas báquicas, encontradas en tumbas de iniciados), o ininterrumpidamente en una tradición íntima que sólo se manifiesta más o menos abiertamente en ese momento de la antigüedad tardía mencionado.

No se conoce el contexto ritual ni la función específica pues no quedan noticias acerca del culto en sí, pero perviven con ellos una pequeña aclaración de qué incienso quemar cuando se canta un determinado himno, lo que indica que son devocionales y un uso ritual específico: la ofrenda junto a la plegaria y tal vez un matiz de purificación. El

Proemio de Orfeo a Museo se abre incitándole a aprender el rito místico como el más sagrado de todos, junto a la plegaria que le ofrece, que es la más excelsa, de manera que el objetivo místico de estos cantos es obvio. Desde luego lo que sigue en el proemio es un canto hímico de lo más regular, según lo que hemos visto hasta ahora, y esa estructura se repite en todos los demás: el esquema tripartito con función básicamente clética (los verbos básicos son lo que significa "escucha, te llamo, te invoco, te suplico, te canto..."), un desarrollo bastante repetitivo a la manera oriental, yuxtaponiendo epítetos, atributos y alguna alusión rápida a mitos, y una petición final breve para que la entidad divina invocada se aparezca en el rito y sea favorable, ayude u otorgue bienes, como hijos, salud abundancia, gloria o paz, libere de miedos, enfermedades o males generales, ilumine, salve al orante o envíe su frenesí extático y de un término feliz a su vida. Por estas y otras referencias podemos establecer ciertos principios de estos ritos: los participantes son iniciados (*mystesi*, *mystipoloi* u *orgiophantai*) y las ceremonias secretas (*orgia*, *teletai*); se realizaban libaciones, sacrificios y plegarias (*loibe*, *thusia* y *eukhe*); y había una jerarquía, pues existía la figura del *boukolos* que dirigía las ceremonias. Además, se deduce que eran cantados y debían llevar música o al menos acompañamiento de tambores, que también son mencionados en los textos, en una recitación rítmica. Athanassakis postula, en relación a la posible performance, en el contexto de las secuencias yuxtapuestas de epítetos, que estos rituales se parezcan a las danzas extáticas y repetitivas de los derviches Mevlevies, que, siglos después pero en la misma zona, realizarían sus plegarias de los noventa y nueve nombres de Alá que resumen la creación, al son de los tambores, en una plegaria continua como la Plegaria de Jesús que los monjes del monte Athos, hoy en día, también practican. En efecto, es obvio el paralelismo con la técnica compositiva en la himnodia de la Iglesia Ortodoxa (ie. el *Himno Akathistos*).

Los primeros editores, como Ch. Lobeck (1829), los consideran el trabajo de un anticuario religioso que habría puesto en hexámetros tiradas de epítetos agrupadas según concordancias antiguas de cultos, en un esfuerzo más literario que religioso. En efecto, son catálogos de epítetos religiosos que giran en torno a los elementos de la creación, pero es difícil otorgarles una ideología o práctica concreta: la forma indica que los catálogos hesiódicos y homéricos debieron ser el punto de partida; con respecto al

contenido, junto a las divinidades griegas que también pueblan la cosmogonía tradicional, se invocan figuras orientales como Adonis o anatólicas como las mencionadas Misis, Hipta y Melinoe o el dios lunar Men; parece que el estoicismo juega un papel importante por las personificaciones a las que se dirigen algunos, como a Éter, las Estrellas, *Physis*/Naturaleza, los vientos (Noto, Bóreas o el Céfito) o la Providencia/*Pronoia*, aunque muchas de esas personificaciones son antiguas ya en el culto oficial griego, como a Justicia o *Nomos*/Ley; la reflexión filosófica no se queda ahí - abundan las referencias empedocleas, como los elementos, el Sueño o la Muerte, o heracliteas, creencias y leyendas pitagóricas y un sentir espiritual neoplatónico, centrado en la salvación del alma antes de la muerte; además, están caracterizados por el sincretismo religioso de época imperial, tanto en la forma de invocar a las divinidades como en el repertorio de ideas religiosas que acumulan.

A diferencia de los himnos tradicionales, no tienen acción o desarrollo narrativo, ni embellecimiento poético. El movimiento emocional se debía producir en la performance, mediante los ritmos, los poderosos epítetos y el uso del sonido o del tono, de manera que se considera una poesía de tipo trascendental, en este contexto dionisiaco.

Proclo.

De este filósofo neoplatónico, se conservan siete himnos, transmitidos, como se ha dicho, en los manuscritos de antologías himnicas griegas, junto a los *Himnos Homéricos*, los *Órficos* y los de Calímaco. Los contextualizamos como manifestación tardía de los himnos filosóficos vistos más arriba, cuyo objetivo era usar un medio de expresión apropiado para expresar ideas o procesos filosóficos cuando el discurso deductivo y la lógica no funcionan ya. En efecto, podría él mismo estar siguiendo esta tradición conscientemente, pues denomina a la primera hipótesis del *Parménides* de Platón como «ὕμνον διὰ τῶν ἀποφάσεων τούτων ἓνα θεολογικὸν ἀναπέμπων εἰς τὸ ἓν» (*In Prm.* 1195.34-5); y de manera paralela llama "himnos" a estos textos de los que nos ocupamos. Sin embargo, son invocaciones bastante tradicionales, con una división tripartita y estructura métrica en hexámetros, que indican que muy probablemente fueron cantados; sin embargo, su acercamiento a la divinidad denota el sentir espiritual y la estructura ontológica del mundo desarrollada por el neoplatonismo. Se trata, pues, de un testimonio

del concepto himno en sentido amplio, que incluye tanto la teorización filosófica como las técnicas tradicionales griegas de canto a la divinidad.

Para el s. V en Atenas, los dioses antiguos batallaban entre las inclemencias del racionalismo y la inflexibilidad del cristianismo, sin embargo siguieron por un tiempo más arropados en el contexto de la tardía escuela Neoplatónica de Proclo, un filósofo brillante y profundamente religioso a la misma vez - para él hacer filosofía o incluso ciencia era adorar a los dioses. De manera que dice su discípulo Marino, que en las horas de insomnio compuso himnos a todos los dioses de los que oyó hablar. Nos llegan noticias de cantos a divinidades exóticas como Marnas de Gaza, Asclepio, Leontico de Ascalón, Isis e incluso un dios árabe llamado Tiandrites (Marin., *Procl.* 19); Juan de Lidia (*De Mens.* 23.9) y Olimpiodoro (*In Phd.* 1.5.16; *In Alc.* 1.62) citan versos de otro desconocido; incluso el *h.Merc.* se le ha atribuido (M. L. West 1970: 300-304). En efecto, se lo llamó el "hierofante de todos los dioses": se conoce que participaba y organizaba festivales de himnodia para celebrarlos; o que no dudaba en cantar y hacer sacrificios a una divinidad al pie de su estatua, para ayudar a algún amigo enfermo (Marin., *Procl.*).

El canto himnico para Proclo tiene un sentido especial: los dioses se caracterizan por la *apatheia*, es decir, no pueden ser conmovidos por los cantos y súplicas; pero todos sus himnos incluyen plegaria y devoción, pues si bien ellos no pueden ser conmovidos por las herramientas de persuasión, destinadas a procesos humanos, la expresión de su majestad que inspira a cantarles es todo un honor, como instrumento de su manifestación. Este es un concepto que caracteriza el pensamiento filosófico griego desde los presocráticos, pero toma una vuelta de tuerca en el contexto del neoplatonismo pues se adapta a las necesidades éticas de su tiempo - la unidad con la divinidad; y el mayor honor que se puede ofrecer a la divinidad no son ritos, sacrificios o cantos, sino volverse lo más posible como el dios - «ὁμοίωσις θεῶν κατὰ τὸ δυνατόν» (Pl., *R.* 613b1; *Ti.* 90d; *Tht.* 176b-c), que en el contexto del platonismo es una ascensión del alma pero de vuelta hacia su origen divino, que Platón consideraba un proceso de rememoración o *anamnesis*.

Esta no es una idea del todo ajena al pensamiento griego tradicional - multitud de héroes son denominados "semejante a un dios/ἰσόθεος" a lo largo de la literatura desde

Homero⁷⁷, pues, en efecto, son seres excepcionales moralmente pero también semidioses, en cuya excelencia física y social se podía percibir esa ascendencia divina. Esto se transmite popularmente en el culto a los héroes en altares por todo el Mediterráneo; e íntimamente a través de los misterios, en los que se adora muy a menudo a figuras heroicas y divinas que hayan pasado por un proceso de resurrección; pero, sobre todo, en la tradición platónica, que es una de las mayores expresiones de este rasgo básico del sentir espiritual de la antigüedad tardía. P. Kingsley no duda en atribuirlo al pitagorismo, como asimilador europeo original de una corriente oriental muy antigua de concepción espiritual, aún siendo un rasgo básico del culto heleno más antiguo.

En el neoplatonismo, la manera de conseguir esta "divinización" cambia de un maestro a otro, especialmente en dos vertientes: la de Jámblico, que confía en la teurgia, ie. ritual; y la de Porfirio, quien desconfía profundamente de la primera y desdeña el segundo. En este sentido, Proclo sigue al primero y desarrolla una técnica especial, a base del uso y composición de himnos de alabanza a la divinidad. Sus comentaristas actuales explican toda su composición himnica en base a su teoría cíclica de causalidad (*Inst.*, 29-35), que se basa en la ἐπιστροφή⁷⁸, que provoca el deseo íntimo y profundo de todo ser por esa vuelta a su causa original que en última instancia es el Bien o Dios, y que tiene una estructura tripartita: «todo efecto permanece en su causa (μένειν), procede de ella (προίεναι) y vuelve a ella (ἐπιστρέφειν)». De manera que estamos ante una ascensión gradual, que en los himnos se expresa mediante la invocación de divinidades menores que proceden o son producto de otras mayores que las causan y que las instan a volver a ellas sin nunca terminar de dejarlas, así en cadenas de ascensión genealógica o jerárquica, las famosas σειραί neoplatónicas; en efecto, Dios o la divinidad última que es el Demiurgo o el Bien no es conmovible a partir de palabras, pero estas divinidades intermediarias menores sí. Además, este recorrido ascendente por esas cadenas no es mera enumeración para no ofender a una divinidad vanidosa que desea honores, sino que hay un componente moral y esotérico, en el sentido de que en cada escalón o personalidad divina hay un paso más hacia ese bien absoluto que se considera que es dios y que el devoto asimila al dedicarse a ello, ya sea mediante cánticos himnicos, como

⁷⁷ La expresión «ἰσόθεος φῶς» se repite una y otra vez en Homero con respecto a los héroes, como una especie de halo que los identifica, ie. *Od.* 20.124, a propósito de Telémaco.

⁷⁸ E. R. Dodds, 1963: 213ss.

Proclo, rituales teúrgicos, como Jámblico o pura reflexión filosófica, como Porfirio. Lo que es sintomático es que todos coinciden en volver la mirada hacia las antiguas tradiciones, en su manera de hacerlo, si bien bajo diferentes perspectivas.

Esta estructura jerárquica de ascensión es lo que se encuentra en la base de la teología gnóstica también, que si bien se considera heredera del neoplatonismo, sus raíces están un poco más hacia el oriente, en la filosofía caldea y la astrología persa. Pero de esto nos ocuparemos más tarde, en los comentarios a los himnos.

De manera que para Proclo filosofía es esencialmente cantar himnos de la manera más perfecta (*In R.* 1.57.11-16) en lo que sigue la tradición religiosa y cultural helénica, aunque justificada según la idea platónica de que la filosofía es la mayor de las artes musicales, es decir, de las Musas (*Phd.* 61a.3) - en efecto, cantar himnos es imitar la actividad del mismo Apolo, el cual mantiene el cosmos unido con su arte musical, con sus himnos noéricos al Padre-Zeus-Demiurgo que son fuente de la armonía del universo, desde el punto de vista de la forma, de manera que filosofar es también imitar esa actividad "hímnica" de Apolo, pero desde el punto de vista del contenido.

Pone dos ejemplos básicos, siguiendo, por cierto, la teoría de la himnodia de Menandro: el *Timeo* y el *Parménides* de Platón. El primero es un himno en sí mismo, "científico", que contiene relatos hímnicos "míticos", como se ha dicho: así, si el relato de Critias de la guerra entre Atenas y Atlantis es una ofrenda hímnica a Atena, quien es la causa última de la actividad contemplativa, con ocasión de las Panateneas, como alegoría del conflicto entre el Demiurgo y la materia, es, además, una comparación mítica para alabanza del tema general del diálogo entero, la creación del universo, al estilo de los himnos de Píndaro (y el de Aristóteles); de manera que relatando la actividad de la diosa, se imita su actividad propia, la contemplación, y se le hace un canto de alabanza. Del segundo, considera que la primera hipótesis es un himno "teológico" del Uno, compuesto a base de la negación, es decir, de decir lo que no es (*In Prm.* 7.1191.34 ss.); y la segunda había sido reconocida como teogonía que celebra la generación de los dioses, por su maestro Siriano. En este último, no hay pistas en el texto que lo relacionen con el género hímnico, pero Proclo justifica su idea por los paralelismos entre los dos textos, y el rumor de que fue compuesto para otras Panateneas. En efecto, se conoce que Platón podría haber publicado sus obras en momentos concretos, los de las festividades panhelénicas,

como conmemoración a determinados dioses (*Anonymous prolegomena to Platonic philosophy* 16.43-50, ed. y traducido por L. G. Westerink en 1962).

Van der Berg postula que en el terreno de la metafísica, en la Academia toda discusión se consideraba canto himnico a la divinidad, por el uso concreto del término ὕμνεϊν que Proclo transmite en relación a los filósofos platónicos o que considera platónicos que hablan de estos temas (cf. *In Ti.* 1.303.27-304.7 «Νουμήνιος μὲν γὰρ τρεῖς ἀνυμνήσας θεοὺς πατέρα μὲν καλεῖ τὸν πρῶτον, ποιητὴν δὲ τὸν δεῦτερον, ποιήμα δὲ τὸν τρίτον»); pero también rastrea noticias de cierta obligación del filósofo de cantar himnos: Plotino (s. III, 205-270) sólo menciona una vez el verbo ὕμνεϊν en *En.* 2.9.9.33, pero aconseja celebrar con cantos a los dioses del mundo inteligible y a su rey⁷⁹; Porfirio (s. III-IV, 232-304) considera que la unión divina es el mayor honor que se puede otorgar a la divinidad, como se ha dicho (3.1); Jámblico (s. III-IV, c.250-330; *Protr.*, 14.104.2), que sólo el filósofo puede celebrar la verdadera naturaleza de los dioses porque es el único que tiene acceso a ella; Siriano (s. V) en su comentario a la *Metafísica* de Aristóteles, menciona ciertas celebraciones himnicas paralelas que sólo se encuentran en platónicos, pitagóricos y teólogos, al tratar temas como el Uno. El autor estipula que esta idea se encuentra en germen en Platón y se desarrolla entre los neoplatónicos, culminando en Proclo: en *Theologia Platonica* (I.1.5, 6-8, 15) presenta esta filosofía en términos místicos, haciendo de Platón el hierofante (término técnico para denominar al sacerdote de los Misterios de Eleusis) y cuenta cómo su maestro Siriano lo inició haciéndolo miembro de un coro que cantaba las verdades misteriosas de lo divino (igual que en el *Corpus Hermeticum*). Y que es una idea común a los neoplatónicos de Atenas el considerar que todas las tradiciones teológicas manifiestan la mismas verdades ontológicas acerca de lo divino, como demuestra el intento constante de armonizar el platonismo con sistemas teológicos como el caldeo, el órfico o el del propio Homero, o su interés en toda manifestación cültica local⁸⁰.

⁷⁹ «έντεῦθεν δὲ ἤδη καὶ τοὺς νοητοὺς ὕμνεϊν θεοὺς, ἐφ' ἅπασιν δὲ ἤδη τὸν μέγαν τὸν ἐκεῖ βασιλέα καὶ ἐν τῷ πλήθει μάλιστα τῶν θεῶν τὸ μέγα αὐτοῦ ἐνδεικνυμένους». Van der Berg pone como ejemplo de este tipo de canto, *En.* 5.1.2.1-27, como himno al Alma/*Nous* del mundo.

⁸⁰ A parte del ejemplo de Proclo, se conoce el de un neoplatónico egipcio del que no he quedado más que la noticia dada por Damascio (*Isid.*, fr.164, p. 137): Asclepiades, un contemporáneo suyo, que escribió un compendio acerca de la coincidencia de todas las teologías incluyendo la egipcia, y que compuso himnos a los dioses egipcios.

Volviendo a Proclo y sus himnos, están dedicados, pues, a divinidades de todo el Mediterráneo pues, por su "rango ontológico" menor, aún pueden ser conmovidas e invocadas mediante palabras de elogio o movimientos melódicos, no como esa divinidad última trascendente e incommovible; y, además, porque la vuelta a ese nivel divino más alto es imposible, pues, según la teoría de la ἐπιστροφή, hay que ir paso por paso y revertir siempre en la causa más próxima, que es lo que representan estas divinidades - la esencia de los niveles divinos perceptibles por el hombre.

De esta manera, se postula que son ejercicios de teurgia si bien siguiendo de cerca el ejemplo de los poetas antiguos, en vocabulario y metro, a los que atribuye ejemplos máximos de revelación divina. En especial, alude a los grandes poemas inspirados de Homero y Hesíodo, primeramente en la forma, componiendo sus himnos en metro épico como aquellos, pero también en el contenido, mediante la antigua técnica de la alusión que vimos acerca de Parménides y Epicuro, que el propio Platón también usó ampliamente, y un entramado filosófico preciso de símbolos.

En *In Ti*. explica su teoría de la plegaria, que sigue de cerca la de Jámblico en *Myst*. Según la teoría de la causalidad, si en todo lo creado se mantiene parte de la causa, la creación mantiene sus raíces en lo divino, lo que provoca ese deseo de vuelta a ello; de manera que permite deducir dos tipos de símbolos enraizados en el ser: los que evocan la causa en el producto y los que permiten el movimiento de vuelta a la causa. Los símbolos que se usan en la plegaria son los del segundo tipo, los que se activan mediante la plegaria, de uno y otro lado, iniciando un proceso de persuasión y amistad, según la terminología de Jámblico, pues fueron ahí puestos por la divinidad para ser usados. De manera que por un lado, la plegaria llega a la divinidad a pesar de la materialidad de las palabras o cánticos, aún si lo divino es puro intelecto, ajeno a la percepción sensible, como decía Porfirio, pues hay una conexión directa cuando se produce la unificación, vía esos símbolos; y la plegaria es en sí misma epístrofe, provocando esa unificación al evocar ese segundo tipo de símbolo en el ser. Y en todo producto de la creación se produce esto, según Jámblico, de manera que el entramado simbólico de la plegaria hace referencia, en definitiva, a ese canal de conexión directa esencial con la causa más próxima del objeto denotado con el símbolo poético.

Según esto, en el movimiento de la plegaria hay cinco pasos, a los que harían referencia sus himnos conservados, según H. P. Esser (1967: 105-8). Son:

- γνῶσις: conocer los diferentes niveles ontológicos a los que puede pertenecer las divinidades para poder invocarlas;
- οἰκείωσις y ὁμοίωσις: familiarizarse con lo divino y hacerse lo más parecido posible a ello, mediante purificación en todos los aspectos sensibles (moralidad, educación, castidad...), para ofrecerse a uno mismo en la mejor versión y obtener favor. En este se centrarían: el *Himno de Afrodita*, donde pide que se le permita conocer el más puro tipo de amor y no sólo el puro placer sensible; y el *Himno a las Musas* y el *Himno a Hécate, la Madre de los dioses y Zeus*, para la liberación del plano material;
- συναφή: primer contacto con el ser divino, de la parte más alta del alma, es decir, la parte divina.
- ἐμπέλαισις: la aproximación, que resume con la frase caldaica «τῷ πυρὶ γὰρ βροτὸς ἐμπελάσας θεόθεν φάος/pues el mortal que ha alcanzado el fuego poseerá la luz de dios» (*Orac. Chald.*, fr. 121). Así que a este nivel se referiría al Himno a Helios pues es una alabanza a su divina luz.
- ἔνωσις: y la unión.

Pero esta es una descripción de la "plegaria perfecta" de manera que sólo se refiere a la unión con la Hénade, a la que los dioses menores a los que dedica sus himnos no pertenecen. Para Van der Berg, las dos primeras etapas son las únicas perceptibles en los himnos - la del conocimiento y la de la liberación de lo material. La segunda, como decía Esser, en la petición funcional del canto, de la mayoría de ellos; la primera, en la parte inicial de todos los himnos. Esta está siempre dedicada a una celebración teológica de la divinidad, con un alto conocimiento de dónde se sitúa en la jerarquía divina neoplatónica, y suele ser la más larga, pero considera que su función última es una teúrgica de establecimiento de ciertas cadenas mediante símbolos. Estos pueden ser de dos tipos, en la práctica teúrgica: ciertas marcas inmateriales en el producto y el producto mismo, que se puede usar para atraer al dios de la cadena a la que pertenece. Al primer tipo pertenecen los símbolos que permiten el retorno, insertados en el alma, que llama innatos (las causas más próximas, como por ejemplo que la diosa patrona de Bizancio es Atenea,

de manera que, por nacimiento, Proclo pertenece a la cadena de Atenea); al segundo, los símbolos usados en los himnos: historias o nombres, o la misma mención del uso de ciertos productos en el ritual, que suelen formar parte de la segunda sección del canto.

Así pues, es en esta parte donde usa los mitos⁸¹, y lo hace de manera alusiva, sin desarrollarlos, pues son meros símbolos - alegóricos de verdades ontológicas inspiradas divinamente; pero también teúrgicos (o "telésticos", como los llama Juliano, pues es una idea común a los teúrgos, que parece provenir de Jámblico) del dios que inspiró a los poetas de los que los toman, a la manera de un vehículo teúrgico en el que se volvería a transmitir esa energía divina, inspirada la primera vez en el autor de los poemas a los que hace referencia (Hesíodo y Homero, principalmente). De manera que evocan el ámbito de lo divino, y no sólo en los iniciados que conocen la verdad ontológica que transmiten, sino incluso en comunidades enteras, en los rituales comunes (*In R.* 1.83.15-84.2 y 2.108.17-27). Así, por ejemplo en el *Himno a Atenea*, al mencionar su nacimiento de la cabeza de Zeus, evoca dos cosas: la liberación del alma de lo terrenal en lo que se encuentra atrapada y la cadena de simpatía hasta el mismísimo Zeus, en la que Atenea, como patrona genealógica de su ciudad de origen, es la causa intermedia.

Con respecto a los nombres, son una parte importante en sus plegarias y describe su visión de su naturaleza en *In Cra.*, engarzando en la antigua polémica platónica de si las palabras responden a una relación física o meramente cultural/convencional con su significado. En 71.31.24-32.3 describe la concepción teúrgica - hay tres niveles en el nombre divino, como símbolos: en el más alto son inefables y uniformes; en el siguiente ya son múltiples y pueden ser referidos por el teúrgo por medio de exclamaciones pero permanecen inarticulados, estamos en el plano de los dioses noéticos; por debajo de este, están los dioses noéricos, que ya pueden ser invocados con nombres que ellos mismos han revelado y que no siempre coinciden con los nombres dados habitualmente por los hombres. En sus himnos, parece mantenerse en este último nivel, como postula Van der Berg, pues no se sale de la norma clásica o común, a la hora de la invocación.

Por las noticias que se tienen, mencionadas arriba, y los comentarios del propio Proclo, como en H4.4, parece que el cantar himnos era parte esencial del proceso de purificación en el rito o proceso de unificación. Pero se plantea la cuestión de qué ritos, si

⁸¹ Para un estudio del uso del mito en el himno cf. W. Furley, 1995: 29-46.

bien estos himnos no refieren en absoluto a los dioses de la tradición caldea, de la que proceden los rituales de la teurgia. Está claro, para este punto, que la teurgia neoplatónica ha evolucionado y adaptado a lo griego grandemente o que no existiera ya una relación antes, como denota Jámblico que en *Myst.* 3.11 establece que la técnica oracular de Apolo en Delfos o Colofón es completamente correlativa a la teoría teúrgica caldea. De hecho, a pesar del corte mayormente heleno que tienen, la teoría ontológica o cosmogónica que se transmite, la atracción simpatética en el uso de los símbolos y el proceso de conducción del alma son patentes en la estructura general, como se ha comentado.

Van der Berg considera que los rituales de la teurgia estaban primero y que son tomados por los Neoplatónicos para sus fines, a los que dan una descripción filosófica, y en efecto, todas estas ideas o más bien recursos se ven en los *HHMM*, de manera que esta descripción epistemológica va a ser de gran ayuda para entender los comentarios de nuestro análisis filológico.

*Himnos Mágicos*⁸².

Y llegamos por fin al objeto de nuestro estudio.

Dentro del último intento de sistematización del género que supone su antología, Furley-Bremer los tratan como un «subliterary genre» o «underground branch» dentro del fenómeno del Himno Griego, y los definen brevemente como «spoken (or chanted) invocations of gods to assist the magician in a *praxis*», con las siguientes características: están casi todos escritos en hexámetros pero con frecuentes rupturas del metro; van dirigidos a reconocibles dioses Olímpicos pero en una «post-classical gard with accretions of Egyptian, Jewish and sometimes Christian attributes»; tienen un estilo caracterizado por largas cadenas de epítetos evocativos, que reducen los mitos a un adjetivo o una línea alusiva, y por el uso de *ephesia grammata* y de citas de grandes poetas como Homero.

⁸² Bibliografía básica: Wunsch (*PRE* 9, col. 172); H. Reisenfeld, 1946: 153-60; Nilsson, 1947-48; Heitsch, 1959; Szepes, 1976; Poccetti, 1991; W. Fauth, 1995: 41-55; Graf, 1991: 188-213; Faraone, 1997: 195-9; Furley-Bremer: 47; Tissi, 2015; Petrovic, 2015.

Incluyen otros testimonios dentro de este apartado: además de los *Himnos Mágicos* de Preisendanz, procedentes de grimorios de magia greco-egipcia, escritos en papiros datados entre los siglos II y V (casi todos en el IV), consideran parte del mismo fenómeno manifestaciones literarias como el *katadesmos* dramático que recitan las Erinias en *Eu.* 321-96 (del 458 a. C.), una versión poética de los comunes hechizos amorosos que encontramos en las *tabellae defixionis*, que son testimonios directos de prácticas mágicas greco-romanas, o la *Pharmakeutria* de Teócrito (*Idilio* II, de principios del s. III a. C.), otro desarrollo poético de un hechizo de amor como los que testimonian los *PPMM*⁸³.

Pero veamos un poco la historia de estos *HHMM* dentro de la academia moderna. Los primeros editores los consideraron parte del subgénero del *Himno Órfico*, tanto por sus características orientales, con los cuales comparten, como por los elementos místéricos que contienen los ritos de los *PPMM*⁸⁴. Sin embargo, contienen rasgos del tipo cúltico del género (elogio, aretalogía, petición y sacrificios) y rasgos únicos provenientes de la *praxis* mágica⁸⁵, que los hacen independientes. De hecho, los grandes editores de los *HHMM* fueron los primeros estudiosos de la magia en el mundo antiguo, Dieterich, Wunsch y Eitrem.

Posteriormente, como se ha dicho, el estudio de los *HHMM* se ha visto dominado por la tendencia a considerarlos como un uso marginal de originales procedentes de la religión, en especial griega⁸⁶. Riesenfeld, en su análisis de himnos solares, establece partes plenamente griegas (sobre todo las versificadas) y partes orientales, que, en su opinión, proceden de la liturgia oficial egipcia, sin entrar en el valor religioso que tal

⁸³ Un acercamiento más profundo a las manifestaciones literarias de la magia grecorromana esté en Calvo, 1998: 39-59; J. E. Lowe, 1929; o la tesis sin publicar de G. Bodard, 2004.

⁸⁴ Como Miller, Meineke, Dilthey o Abel; cf. Poccetti: 80.

⁸⁵ Cf. Szepes, que estudia y enumera las características básicas de lo que hace a una plegaria o práctica mágica, por lo menos en los *PPMM*: «compelling, repetitions on every level of the text (on phonetic, metric, stylistic, poetical, syntactic levels), enumeration, gradation, numerology and mysticism of letters, drawing into the magic circle and depiction, reference to authorities, emphasizing of the oriental character; identification of Orientalism and barbarism, appearance of the inconceivable and therefore unnameable god», resume en p. 222.

⁸⁶ Según Poccetti: 185, la consideración, y consiguiente diferenciación, de la magia con respecto a la religión depende de la sociedad en la que se encuentra, y en la cultura clásica era de marginalidad e ilegalidad, sentimiento que se habría trasladado a la visión general de la problemática en los primeros estudios antropológicos occidentales del tema.

mezcla pueda tener. Heitsch empieza a rechazar esta idea, pues tras un análisis minucioso de himnos en diversas versiones, los considera conjuntos completos adaptados plenamente al medio mágico en el que se encuentran, producto de una composición consciente, tal vez con un origen común en cantos himnicos griegos del todo mágicos, como apuntaba Nilsson. Este último había estipulado una distinción genérica entre las partes introductorias, cuya génesis estaría en relación con los cantos cúlticos, frente a las descripciones de la acción ritual, que provendrían puramente del ámbito de la magia (p. 131), abriendo un poco la cuestión a aceptar un contexto puramente mágico.

A partir de Szepes la dicotomía religión-magia se considera poco productiva y este intenta solventar el problema estableciendo las bases estructurales de la formulación mágica, bajo lo que parece el nuevo sentir académico general, considerándolos, más que himnos o canciones religiosas, plegarias recitadas en un contexto privado, mágicas por mérito propio y no por su introducción en contexto mágico. Se traslada la cuestión a la diferencia entre himno y plegaria: de una tendencia original que es la plegaria, se habrían desarrollado los diferentes géneros himnicos de manera independiente y paralela, sin obviar la contaminación y los préstamos.

Los estudiosos posteriores parecen centrarse en la plegaria en general y sus características, y el siguiente en dedicarse a los *HHMM*, Poccetti, siguiendo un poco el sentir de Szepes, establece el punto de diferenciación en el carácter coactivo de la argumentación mágica y el uso performativo de la lengua, observando una gradación según el tipo de magia, ie. la naturaleza de la petición, usando los testimonios de las *tabellae defixionis* para establecer una cronología en el desarrollo de la argumentación, que va desde el simple uso de nombres mágicos en amuletos a los *HHMM*, pasando por maldiciones indeterminadas pero con víctimas nominadas o su desarrollo posterior que son las llamadas por Versnel, "plegarias de justicia" (1991: 60 ss.), donde se denuncia plenamente el hecho y los afectados.

Más recientemente, tendencia en la que me incluyo, parecen empezar a dárseles un lugar propio y legítimo dentro de la tradición del himno griego. Petrovic los pone a la altura de los himnos de la rapsodia, como opuestos ambos a los estrictamente religiosos, los cultuales, estableciendo una separación con la idea de plegaria: los himnos son todos ofrenda a la divinidad, no sólo petición, y mientras los del culto son presentados por la

comunidad, los mágicos y rapsódicos son de carácter privado, en lo que sigue a Furley-Bremer, sin embargo apuntando que coinciden con los *Himnos Homéricos* en este sentido, en ser la parte más importante de rituales que refuerzan una conexión íntima y/o identificación con la divinidad. Tissi, por su parte, considera que la discriminación métrica para definir un himno y la distinción entre magia y religión para posicionar estos textos, solo consiguen obviar las peculiaridades de este tipo de composición, siguiendo a Szepes, y los define como simples variaciones de un género antiquísimo, los "*carmina magica*", que para la época de los *HHMM* ya tenían un lugar propio, como demuestra la denominación «μάγον ὕμνον», en Nono de Panopolis (*D.* 4.271, 12.76, 35.66), con función propia desde los orígenes: «terapéutica, salvífica o nociva», como ya establece Platón en *Lg.* 10.909b y *R.* 2.346b (p. 154). En efecto, durante el Imperio Romano se prohíbe el uso de la magia, que culmina con Diocleciano, del que se tienen noticias de que llevó a cabo una destrucción concienzuda de las fuentes, lo cual es probablemente la causa de la escasez de ejemplos de esta literatura (cf. Poccetti: 185 y 195) y la silenciación de un género que pudo haber estado mucho más extendido de lo que se ha creído hasta ahora (no en vano existen elaboraciones literarias de época muy temprana, e.g. el mismo Homero).

Terminología y Estructura de los HHMM

Desde mi punto de vista, los *HHMM* ocupan un lugar muy determinado y determinante en la historia del género en varios sentidos.

En cuanto al aspecto formal, considero que están en línea directa con las grandes manifestaciones himnicas griegas de las antologías, los *Himnos Homéricos*, los de Calímaco, los del orfismo y los de Proclo - los *HHMM* imitan y utilizan los recursos de la poesía épica, de la misma manera que ocurre en los textos citados, pero sin faltar la absorción (o más bien uso paralelo) de muchos otros recursos que hemos visto en las otras manifestaciones himnicas descritas. Veamos esta afirmación en los siguientes puntos:

1. En general, la pista para esta relación la ha dado el uso del hexámetro dactílico en las composiciones más llamativas; además, el ritmo dactílico se percibe ampliamente no sólo en los llamados *HHMM*, sino también en las partes prosísticas de letanías más

largas e incluso en otras plegarias que no se consideran himnos, aunque contengan la mayoría de los rasgos canónicos del género.

2. Los poemas homéricos y hesiódicos son la fuente de inspiración más importante: mitológica (para la argumentación), ideológica⁸⁷ y energética, a la manera de la teúrgia. Veremos el uso alusivo constante de la poesía épica arcaica, a través de la mención de versos enteros o mitad de versos o epítetos y oraciones de relativo en forma jónica o frecuentes del vocabulario homérico o hesiódico, que, al estilo de la poesía filosófica, evocan: episodios enteros o imágenes relacionadas con una divinidad, que atraen su ámbito de poder, el cual fue inspirado a los poetas originales conceptual y poéticamente; o procesos humanos completos, psicológicos, rituales o conceptuales, que ya estaban en nosotros en épocas tan tempranas de nuestra historia. De manera que suponen una herramienta de persuasión para la atracción de la voluntad divina, en el sentido religioso, pero, además y sobre todo, un importante recurso de movimiento psicagógico y de catarsis poético-ritual, en el individual-psicológico.

3. Mantienen la estructura tradicional tripartita himnica y, con ella, la terminología de invocación oficial. Son manifestaciones complejas que hacen recordar a los requerimientos procesionales o rítmicos de la danza de géneros como el peán, pues no se presenta el esquema identificado por Ausfeld de manera lineal, sino en refranes, estructuras simétricas o simplemente adaptados al ritual completo o la petición específica, que a menudo obligan a romper el metro e introducir largas secciones prosísticas que diluyen el aspecto musical del texto. Esencialmente, que no linealmente, veremos que:

- suponen plena **invocación clética** de la divinidad, es decir, buscan la atracción del ente divino literalmente. Así que suelen comenzar la invocación o las peticiones, al inicio del canto o de sus diferentes partes, con expresiones verbales tradicionales de salutación o atracción, como «χαῖρε, λίτομαι / λίτομαί σε, ἴλαθί μοι, κλῦθι μευ, κλήζω σε, ἰκνοῦμαι, ἰκετῶ, ἐνεύχομαί σοι, ἔμοι ἴλαος ἔλθοις» y otras un poco más específicas con respecto al ritual mágico, pero aún dentro de la

⁸⁷ En este sentido entiendo y comparto la definición de Petrovic como ofrendas de carácter privado, es decir, herramientas de acercamiento entre el individuo y el ente divino, mediante una relación íntima e incluso de identificación, importantísima en el ritual mágico, pero que se demuestra existía ya en la cultura griega: el rapsoda se muestra a sí mismo como conocedor privilegiado de los asuntos de la divinidad, como el profeta de los *PPMM* o de las llamadas "religiones del Libro".

expresión de piedad tradicional, como «ἄκουσον, ὀρκίζω σε, σὲ καλέω, ἐλθέ ἰλαρὸς/ἐπήκοος, θύω σοι», acompañadas de vocativos como «κύριε/κυρία, βασιλεύς/βασίλεια, ἄγιε, δέσποτα/δέσποινα, κτίστα, κοίρανε, μάκαρ, ἄναξ/ἄνασσα», en general, completamente tradicionales. Pero también encontramos expresiones como «δεῦρο (μοι), δεῦρ' ἄγε, ἐλθέ μοι/τάχος, ἔρχεο θᾶσσον, μόλε νῦν, στῆθι, σπεύσεις», que indican una sensación imperativa y de apremio, que ya es característica de la literatura mágica, por razones que se van a desarrollar luego.

En esta sección se suele, además, nominar a la divinidad, inmediatamente o atrasando el momento, directamente por su(s) nombre(s) o tácitamente mediante epítetos más o menos populares o nombres secretos.

- Además, contienen sistemáticamente una **petición**, aunque no siempre se incluye en la parte versificada. Sin embargo, también usa generalmente el vocabulario de la himnica tradicional: «νεῦσον μοι, ἐπήκοός μοι γενοῦ, δὸς χάριν, εὐχαῖσιν ἐπάκουσον ἐμαῖς». Peticiones específicas de esta manifestación son «ποίησον/τέλεισον τόδε πρᾶγμα, ἐλθ' ἐπ' ἐμαῖς ἐπαοιδαῖς/θυσίαις, πέμψον (δαίμονα/μάντιν/τὴν δεῖνα), φύλαξον, δυνάμωσον, μαντεύεο, ἔχε συνεστάμενον, ἄξον μοι τὴν δεῖνα», junto a otras más concretas, según el tipo de ritual.
- La parte más larga siempre es la **argumentación** de estas peticiones-invocaciones, pues ya la misma invocación pide esencialmente la aparición del dios. Se hace, pues, con los elementos básicos que también se encuentran en la religión griega: uso, ritual y poético, de los elementos cúltricos del dios, sobre todo a través de desarrollos míticos de sus atributos (nacimiento o lugares de culto) y poderes (en especial, de los que se quieren poner en práctica, como poder seductivo o mántico de la palabra o la música, y atributos iluminativos o psicagógicos); ofrendas, súplicas; y saluciones. Pero también a la manera oriental, que hemos visto en relación a los *Himnos Órficos* o los de Isis, mediante la enumeración yuxtapuesta, con función apotropaica, de epítetos de su culto y acciones milagrosas o famosas de su mitología, en adjetivos, participios y oraciones de relativo. Se mencionan sus poderes para alabanza, que establezca

una relación de favor para que la divinidad se presente, pero también se utilizan los símbolos de la divinidad en relación directa con el ritual y la petición - se invocan los poderes pertinentes a lo que se hace y pide. De manera que no se utilizan en este contexto dos elementos básicos de la plegaria tradicional: *hypomnesis* y *ekphrasis*, el recuerdo de acciones pasadas beneficiosas o promesas de sacrificios, que desarrollen la relación de intercambio típica de la plegaria en la religión oficial.

Además, en esta sección aparecen herramientas puramente mágicas, que son inherentes de este fenómeno ritual, aunque no tan alejadas del pensamiento griego como se ha estipulado tajantemente:

- el uso de palabras mágicas ininteligibles: *voces barbarae*, *ephesia gramata* y palíndromos que juegan con la estructura de nombres secretos de la divinidad. Esto caracteriza toda la literatura mágica - la importancia de la "otroridad" (como lo denomina Tissi) y la autoridad del mantenimiento de supuestas estructuras fonéticas muy antiguas⁸⁸ por su poder. Hay varios factores de importancia aquí: el conocimiento profundo que debe demostrar el mago para conseguir lo que se propone, es el nivel más superficial, de la forma, como si dijéramos, la justificación; a nivel más profundo, es un medio para la comunicación con «lo invisible y lo indecible» (Pocetti: 189), con lo que está más allá (el inconciente y lo inalcanzable), que es de lo que trata la magia; además, el componente fonético es muy importante, el

⁸⁸ Los estudios más antiguos lo explican por el principio de autoridad y un embelesamiento romántico por lo oriental o bárbaro, por parte de una orgullosa raza grecorromana, donde el elemento judío no proviene de un mestizaje sino que es una apropiación por razón del prestigio de esta cultura y religión (Bonner: 27), o el uso del *Du-Stil* no es más que una marca estilística orientalizante (Norden: 187). Para Festugière y Nilsson, el salto evolutivo en el mundo grecorromano habría separado hasta tal punto la ciencia de la religión, que "lo incomprensible" no entraría ni en una categoría ni en otra, una ocupada en la descripción desnuda de los fenómenos naturales, la otra construida sobre unos principios ético-religiosos específicos, esos de la sociedad. Y esta separación no se habría producido en el mundo oriental, de manera que la atracción por lo bárbaro proviene de su identificación con el mundo de lo inconcebible, de lo oscuro a los sentidos. Pocetti y otros, sin embargo, interpretan estos recursos como una lengua artificial, inventada, no necesariamente proveniente de otras culturas o estadios más antiguos, sino más bien relacionados con el fenómeno de la glosolalia (cf. M. de Certeau, 1985: 611-27), en definitiva definiendo la manera de aproximación al inconciente de otra manera.

juego de sonidos para producir un estado mental diferente del habitual⁸⁹.

- la ligadura mágica o *katadesmos*: el amarre de la magia de todos los tiempos, por el cual se ata lo que se pide a la víctima del maleficio o la divinidad o ente mágico a la acción que se quiere que realice; se suele hacer acompañando menciones en el *logos* junto a acciones simbólicas rituales, pero también en el uso semántico y repetitivo de expresiones que indiquen acción de atar o encadenar.
- La conjuración: enumeración de divinidades a la manera del juramento, que con la expresión de voto «ὄρκίζω σε/yo te conjuro o juro por ti», establece la adición de ese poder mágico que se conjura a la acción ritual.
- La usurpación de personalidad: el ἔγώ εἰμι que, se verá, en realidad tiene una función mística unitiva y no solamente un "travestismo" para conseguir autoridad, como si la divinidad pudiera ser inocentemente engañada; es un recurso que se rastrea en Egipto y Persia⁹⁰.
- La *coacción*: el uso de los atributos secretos de la divinidad y objetos del culto de una manera contraria a su ley (bien protegido, por supuesto, con todo tipo de amuletos), para demostrar el conocimiento secreto y el poder sobre las cadenas de simpatía de la divinidad.
- Y la calumnia: la realización o mención de ciertos actos contra la ley de la

⁸⁹ Sobre todo en el caso de las vocales mágicas, pero también con todo tipo de herramientas estilísticas, como la aliteración. Esto lo veremos en el estudio detallado de los textos, pero Szepes (pp. 208 ss.) ofrece un sumario detallado del uso de la repetición en la plegaria mágica a todos los niveles:

– aliteración (reiteración de un sonido para marcar énfasis o producir efectos sonoros) y figura etimológica (repetición de raíces significativas en formaciones secundarias de palabras mágicas), a nivel fonético;

– uso de estructuras métricas, es repetición a nivel métrico;

– estructuras fijas de imperativos y vocativos, donde alguno de los dos se repite, a nivel de la palabra;

– paralelismos y estructuras simétricas, a nivel sintáctico. Estos son efectos y herramientas que también la poesía y la música poseen. Se ha hablado desde el punto de vista teórico de la correlación entre las vocales y las notas musicales, demostrada por Luque, 2011: 506-17 (2ª parte en 2012: 199-236), que S. Crippa desarrolla con respecto a las *voces magicæ* (2015: 239-250), entre otras obras.

⁹⁰ En efecto, esto se ha entendido como un recurso pueril de engaño por la mayoría de los estudiosos, cf. los trabajos de Calvo Martínez, o como muestra de arrogancia, de la «presenza egotica del mago» cf. Tissi: 159, relacionadas ambas explicaciones con el tono coactivo de la magia. Pero hay una dimensión más profunda que se intentará demostrar en este estudio, donde, si bien esta manera de expresarse está dirigida a la parte egótica de la psique, su función es trascenderla, mediante la identificación no de la divinidad con el mago sino del mago con lo que sea que hay más allá de sí mismo. Cf. Norden: 186 ss.; E. Schweizer, 1939; J. Bergman, 1968. Refs. sacada de *Supp. Mag.* I, 18.

divinidad de los que se culpa a la víctima del maleficio (suelen ser para maldición de una persona, de la que se quiere obtener algo), cuyas raíces parecen estar en la propia práctica oratoria griega, si bien una que se ha silenciado por su carácter esencialmente negativo.

En efecto, todas estas herramientas de la magia aparecen en los *HHMM*, incluso los de corte más tradicional, lo que nos lleva a las dos cuestiones fundamentales en el estudio del género y el de la magia como fenómeno cúlctico: el concepto del intercambio de *χάρις* y la polémica tradicional de la diferencia entre magia y religión. Esta parece hallarse en el tono con el que las peticiones y argumentaciones se hacen: el apremio, la amenaza o los trucos retóricos para engañar y obligar a la divinidad. Es cierto que esto no se encuentra exactamente así en las otras manifestaciones que se han estudiado hasta ahora, excepto por el reproche que sí se puede rastrear en la literatura religiosa, si las ofrendas o la devoción no parecen correspondidas en el curso de los acontecimientos (ie. la plegaria de Calíroo en la novela *Quéreas y Calíroo* de Caritón, comentada por M. L. Delgridge, 1997: 171-5; o el himno a Afrodita de Safo, visto arriba), efecto estilístico de la poesía amorosa (desde los más antiguos líricos, como vemos), que heredará la poesía mística posterior, por cierto. Aquí estamos ante la principal diferencia entre esta manifestación y las otras⁹¹. Pero también supone otro elemento más, el del tabú de la atracción imperativa de la voluntad divina que está en la base del problema del uso legítimo de la plegaria: hasta cuándo es oportuno pedir a la divinidad, si esta rige los destinos en última instancia.

Este tema se tratará a lo largo del estudio de los textos, pero adelantamos ahora una conclusión básica: postulamos un entendimiento de base griega y tradicional (o más bien inherente a la naturaleza humana) en la manera de atracción e intercambio de *charis* que toda manifestación hasta ahora denota en última instancia, siendo un fenómeno más complejo (y amplio) de lo que se ha querido ver hasta ahora, por miedo a atraer el concepto actual de religión griega hacia el terreno de la superstición o la idolatría, como

⁹¹ Poccetti considera que es simplemente que en la magia no se necesita justificar la petición por parte del suplicante, no hay, como en la plegaria religiosa, una relación de intercambio en el que este tiene que demostrar sus méritos; sino que la «magia opera per comando o per costrizione» (p. 192) o a través del principio operante *similia similibus*, la acción mimético-performativa de la que habla Tissi, provocando el efecto deseado por analogía con los actos rituales.

Para más información sobre el concepto de *magia simpatética*, cf. Frazer, 1923, vol. I: 11-47; Calvo, 2001: 8 ss.; Faraone, 1993: 60-80; D. Collins, 2008: 11 ss. Y aplicado a diferentes tipos de magia, en E. Kagarow, 1929: 31 ss.; Faraone, 1989: 294 ss. y 1988: 279 ss.

se comentó más arriba, pues, supone, a fin de cuentas, una percepción del ámbito de lo divino que, como este contexto específico demuestra, se realiza a cualquier coste: siendo ese el objetivo final, los inmediatos son, sin embargo, los del mundo de los instintos y las reacciones del subconsciente, imperativas, inmediatas, irremediables.

Mi trabajo de investigación intentará demostrar que la ilegalidad⁹² y el tono de constricción no provienen simplemente de un proceso de devaluación por parte de la oficialidad a nivel político-social, por causa de un avance evolutivo que deja estas actividades humanas como simples supersticiones, o bien como medio de control, dejando esta importante parcela de los procesos humanos en manos de la "autoridad"; sino precisamente del nivel en el que estos rituales actúan en la psique humana, el nivel egótico de los deseos y reacciones condicionadas, que requieren de otro tipo de lenguaje para atraer su atención inconsciente.

Otras influencias y características

Además, todavía en lo que se refiere a la forma, queda una serie de cuestiones y rasgos que tratar, si bien en relación directa con esto que se acaba de proponer.

4. En primer lugar, tenemos el problema de los *HHMM* escritos en ritmo yambo-trocaico y los prosaicos, en los que a veces también se perciben secuencias yámbicas, trocaicas o anapésticas, sobre todo en pasajes que se encuentran entre los potenciales himnos hexamétricos antiguos.

El uso de este metro se relaciona, como se ha dicho más arriba, directamente con el fenómeno del género poético del yambo, pues, a la manera de las más antiguas manifestaciones de este, se usa en el ámbito de los dioses y diosas ctónicos, las *katabaseis* y los aspectos liminales de la existencia, es decir, en la función del ritual para acceder a los aspectos psíquicos oscuros, dolorosos o contrarios a lo oficial y lo políticamente correcto, que también requieren de atención y purificación. Esta era la función de los festivales dionisiacos o los de Eleusis, como se comentó arriba, donde se permitía y alentaba la inversión de los valores, una vez al año y en un contexto controlado, o la del culto de Hermes como dios de los ladrones. Y este es el ámbito de trabajo de la magia también, si hay que encuadrarlo en un contexto ritual determinado, al

⁹² Para una bibliografía completa acerca del tema, cf. Calvo, 2001: 33-4.

menos en el terreno de lo griego.

Por otro lado, se percibe un uso artístico en la mezcla de prosa y verso o en la misma utilización variada de los metros, a la manera (desde el punto de vista formal) de la antigua lírica monódica o la coral de las procesiones o la dramática, es decir, según las necesidades del evento cultural o artístico para el que se componen, lo que pone estas manifestaciones en íntima relación con la que tienen en el rito: tanto el uso continuado del metro como su ruptura suponen una manera de movilizar estados emocionales que toda manifestación musical o poética contiene. Y esta necesidad ritual (desde el punto de vista del contenido y en última instancia) es, postulo, la que encontramos más claramente en los poemas esotéricos de Parménides y Empédocles o los himnos de Proclo: una atracción de la psique del que escucha, por medio de trucos poéticos y musicales y a través de símbolos que enraízan directamente en procesos de la psique humana, hacia un estado que es el de las visiones y el contacto con lo divino, un estado que, considero, la religión griega tradicional tenía muy presente en el sentir espiritual, al desarrollar la manera de la devoción y el culto, desde Homero y Hesíodo hasta los últimos coletazos del neoplatonismo imperial, según lo que se ha visto hasta ahora.

5. Esto nos lleva al último de los rasgos estructurales que nos quedan por comentar, el uso del *Du-Stil* (σὺ εἶ) y la llamada "comunicación interna" del mago y suplicante directamente y en privado con la divinidad invocada, típica de estos himnos, que enraíza a su vez con los de la rapsodia y la lírica, pero también con los orientales y los órficos.

Ya comentamos más arriba cómo estudiosos como Petrovic establecía la distinción entre himnos como ofrendas comunales o privadas, el elemento mínimo de definición entre plegaria e himno y los diferentes tipos de liturgias poéticas, y cómo la relación entre el poeta que canta o compone los himnos tradicionales hasta ahora considerados literarios o agonales, proponen una relación con la divinidad de proximidad o privilegio, basada en la idea, resumida por Platón, del poeta como intérprete de los dioses o transmisor inspirado de su voluntad. El hablar de "tú a tú" y el conocimiento privilegiado, en tiradas de epítetos y oraciones de relativo, serían las mayores pistas; pero también las narraciones tradicionales de los mitos, las variaciones artísticas de los literatos, o el mismo furor procesional de una multitud embebida en el movimiento religioso, desde mi punto de vista, contienen esto en mayor o menor medida.

6. Sin embargo, esencialmente el tipo de religiosidad es diferente. Se ha planteado, la cuestión de qué función tiene la enumeración exhaustiva y cómo ésta recuerda a la diferencia entre los *Himnos Homéricos* "míticos" (ie. "largos") y los "atributivos" (ie. "breves"), la canónica conceptualización de Janko (1981), como indica Petrovic (p. 265): el uso de unos determinados atributos y episodios míticos, brevemente o de manera más exhaustiva, responden a las necesidades de la ocasión, ie. introducciones a cantos más largos (proemios, en el caso de los segundos), construcción de un contexto religioso particular como un festival o un culto determinados (con respecto a los primeros).

En este sentido, Szepes habla de la necesidad en el terreno de la magia de «demand on completeness» a través de una «full approach of the personality of the deity». Se ha utilizado siempre la argumentación de Jámblico (*Myst.* 5.21) para entender esta necesidad: no hay que dejar fuera ninguna posibilidad de variación en sonido⁹³ o contenido, a la hora de invocar a una divinidad, por miedo a ofenderla o para que su atracción sea más probable.

Pero también se ha explicado esto por la naturaleza *henoteísta* de esta tendencia teológica, de la que en cierta manera también participa esta afirmación de Jámblico y, por qué no, que en última instancia se percibe en el politeísmo inclusionista grecorromano, con su representación divina en el panteón de todo aspecto de la realidad sensible y del que es un resultado factual el nacimiento del sincretismo religioso. De ahí provendría, en este contexto, la necesidad de nombrar la *totalidad* del universo, a través de esta enunciación exhaustiva de los poderes de la divinidad, pero también mediante la frecuente mención de los puntos cardinales, los reinos naturales (cielo, tierra, océanos, abismo) y del poder otorgado a los elementos individuales para nombrar al conjunto total de la creación en última instancia, en las llamadas "cadenas de simpatía". Szepes menciona una serie de recursos mágicos relacionados con esto:

- la *gradación* como mimesis del acto mismo de la "creación", tanto a la hora de nombrar elementos en la composición de la personalidad mágica, como a nivel fonético en la invención de nombres mágicos, e.g. la secuencia

⁹³ Comenta en *Myst.* 7.4-5, que la lengua sagrada de asirios y egipcios es la más adecuada para los ritos, afirmación que se ha entendido según el argumento de autoridad, pero en mi opinión es por causa del sonido mismo que transmiten y probablemente por el factor de "otroridad" (Tissi) o "extrañeza" (Szepes), del que se ha estado hablando más arriba, para activar ciertas partes del inconsciente que contienen un conocimiento ancestral y oscuro a la consciencia o los sentidos.

«Melibu, Melibau, Melibaubau» en *PGM* 7.379 y 384;

- el misticismo de las letras y los números, que representan la totalidad de diferentes maneras, según la teoría gnóstica, y que tienen un poder en quien las utiliza o escucha;
- el valor del círculo, tanto en menciones simbólicas y visuales (Eón, *ouroboros* o Hermes), como en juegos de simetrías fonéticos (palíndromos) o sintácticos (paralelismos)⁹⁴.

Ahora bien, esta teología subyacente de la que hablamos está supeditada a la existencia de un dios todo-poderoso y creador al que se hace referencia por medio de estas representaciones o la mención de sus partes, un dios que en última instancia es innombrable, el ἄγνωστος θεός de Norden. Esta es una expresión que pertenece más bien al gnosticismo, no se encuentra en los *PPMM*, si bien es cierto que la conceptualización de ese dios último, el ὕψιστος de los *PPMM*, es la misma. Para él, todos estos recursos - tanto anonimidad como polinomia, uso de la segunda persona, ininteligibilidad de los nombres mágicos, enumeración exhaustiva, uso de diferentes tradiciones religiosas - son una manera de representar, abarcar, el mismo fenómeno, un dios que es todo eso pero nada de eso a la misma vez⁹⁵, que se acabaría resumiendo con la fórmula del judaísmo εἰς θεός. Este requerimiento final no se considera griego sino oriental, por Norden, Bonner *et alia*, de manera que estas expresiones son también extranjeras y por lo tanto traducciones y adaptaciones al pensamiento grecorromano de una necesidad espiritual naciente del momento, la del monoteísmo.

Sin embargo, estos trabajos de disección, como el de Norden o el de Szepes, ponen una y otra vez el contrapunto en la idea no sólo de totalidad sino de extrañeza y *misterio*, de lo oculto que en verdad disparará la popularidad de las nuevas religiones monoteístas.

A mi modo de ver, los *HHMM* son un desarrollo lógico a un modo cultural

⁹⁴ El círculo mágico ha sido explicado como simbolización del estado en el que se encuentra la persona hechizada, como en un movimiento de rotación sin sentido y sin voluntad, ie. A. Kiessling & R. Heinze, 1930: 557, que trae a colación Szepes: 216, para dar su propia opinión, que ese movimiento rotativo simboliza el de captación y ligadura, pues es el proceso mimético del *katadesmos* va en las dos direcciones, la acción ritual de atar o clavar en un objeto con la de captar un ente divino y ligarlo a la experiencia vital de una persona y a la petición.

⁹⁵ M. Nilsson comparte esta idea y dice que poliformismo es a fin de cuentas ausencia de forma (*The Review of Religion* 9.2, p. 124)

determinado, en íntima relación con la génesis y desarrollo del canto, en especial en el contexto del elogio o éxtasis espiritual y el acercamiento a la divinidad, pero además en relación al movimiento emocional.

Herencia posterior de la Hímnica Griega: la Hímnica Cristiana.

En efecto, tras la orden de Juliano el Apóstata (emperador brevemente entre 361-363) de mantener la costumbre de componer himnos y las fiestas en las que estos puedan ser aprendidos, cantados y transmitidos, como básica experiencia devocional y comunal, al estilo de los cultos de la antigua Grecia, los siguientes ejemplos que se conservan, a parte de los neoplatónicos mencionados y los *HHMM*, son ya en el terreno de la nueva expresión espiritual común: el cristianismo, una tradición que nace en medio de las necesidades espirituales que los fenómenos vistos ejemplifican y vuelta completamente hacia el individuo y el punto de vista humano, pero, sobre todo, a la percepción individual (por lo menos en sus manifestaciones originales) de lo divino, un dios único que impregna todas las cosas.

1. Sinesio⁹⁶

En el s. IV se produce un movimiento que termina de convertir el cristianismo en la religión oficial del imperio romano y que produce a la misma vez una serie de personajes que dan nacimiento oficial a la poesía y la himnodia cristianas, como:

- en el lado de la herejía, Apolinar de Laodicea (310-390), que compuso unos poemas épicos basados en la Biblia que sustituyeran el estudio de la poesía griega tradicional en las escuelas;
- en el de la ortodoxia, el místico sirio Efraín (306-373), padre y doctor de la Iglesia, quien compuso poemas para la de Antioquia y así abolir paulatinamente los cantos de las fiestas paganas; se considera el iniciador de la liturgia cristiana.
- Entre los latinos, tenemos al gran poeta Prudencio (348-410) que en Hispania compuso el *Peristephanon*, un corpus de himnos a los mártires, algunos de los

⁹⁶ Bibliografía básica en F. A. García Romero, 1993.

- cuales que pasarían a la liturgia. Y a Ambrosio (340-397) de Milán, el padre y doctor de la Iglesia que influyó grandemente en Valentiniano para abrazar el cristianismo; como obispo de Milán, creó nuevas formas litúrgicas, tras perseguir toda forma oficial de paganismo, de las que incluso se conservan algunos fragmentos (cf. el himno *Deus creator omnium* en latín y con melodía);
- Y además tenemos a los griegos: Gregorio de Nacianzo (329-387), otro padre y doctor de la Iglesia y místico, que fue arzobispo Constantinopla, estudió filosofía y retórica clásicas y fue un prolífico poeta; y Sinesio de Cirene (370-413).

Nos vamos a detener en este último, pues es de él conservamos suficiente material y es un claro punto de conexión entre las dos tradiciones.

Se han transmitido nueve himnos suyos en griego, dirigidos a Dios, Jesús y la Trinidad, sin embargo, todavía muy influenciados por la cultura griega, en la que su autor nació y se desarrolló, de manera que se percibe grandemente en estos cantos himnicos la manera neoplatónica que hemos visto en Proclo, si bien es un poco anterior que este. Nació en una familia griega acaudalada de su época, así que fue educado a la manera tradicional e incluso viajó a Alejandría y Atenas a estudiar filosofía y ciencias; desilusionado con la segunda, se enamoró enseguida de la primera, que era el centro cultural de su época, en especial gracias a Hipatia y su escuela platónica, donde se seguían las enseñanzas del neoplatonismo de Porfirio; esta gran filósofa y científico de la época sería su iniciadora en su gran pasión por el conocimiento, y maestra hasta el final de sus días. Su camino hacia el cristianismo sería lento pero marcado: se casó con una cristiana de Alejandría y allí se quedaría para dedicarse a la escritura, la filosofía y la oración por igual, además de sus actividades políticas y diplomáticas; por sus cualidades sociales y humanas, cuando muere el obispo de Ptolemaide, le nombran sucesor en el 410, incluso aunque como filósofo no compartiera ciertos dogmas de la época; de hecho al principio se negó, se dice que incluso se bautizó después del nombramiento, pero acaba aceptándolo como una llamada de dios, diciendo que «el sacerdocio no es un alejamiento de la filosofía sino una ascensión hacia ella». Por este tiempo nacía Proclo.

En efecto, sus cantos himnicos giran en torno al deseo del alma de volver a su origen, Dios, y a la idea de que la verdadera adoración devocional consiste en la

transformación personal para conseguir la unión divina, es decir, "volverse dios". Pero en Sinesio al acto devocional de hacerse divino para honrar a Dios, del que tratan los himnos filosóficos como procesos rituales teúrgicos o la reflexión metafísica platónica, se une el antiguo canto de alabanza en el que las palabras de elogio son ofrendas, lo que va en contra del concepto porfiriano. Para Sinesio, el proceso transformativo va de la mano de los *Evangelios*, como elemento conductor de la salvación. De manera que sus himnos se salen del sentir neoplatónico y poseen un componente lúdico que claramente se ve en el embellecimiento poético que poseen: gran conocedor de la literatura griega, usa un griego dórico y metros eólicos (dímetros jónicos menores o anacreónticos en H5 y 9, tetrapodia espondiaca en H3, trímetros jónicos menores en H4, telesileos en H6, 7 y 8, y monómetros anapésticos en H1 y 2), como ejercicio de intertextualidad poética para cantar a Dios de la manera más bella posible, siguiendo las técnicas de la himnica griega tradicional, en las que se pueden ver trazas de la poesía de Homero, Anacreonte, Píndaro o Mesomedes.

Así que, a pesar del sentir espiritual de corte místico platónico, a veces incluso gnóstico-valentiniano, que denota, con un vocabulario plagado de terminología filosófica (se perciben ideas del pitagorismo, el orfismo y el hermetismo, además del de la astronomía de su tiempo) y conceptos procedentes de los oráculos caldeos, transmite las técnicas de alabanza de la divinidad de la tradición griega, en el contexto de la salvación del alma de la nueva religión. En efecto, la Trinidad se explica epistemológicamente con los términos neoplatónico-herméticos Uno-Bien, *Nous* y Alma; se percibe la idea pagana del eterno retorno que caracteriza el movimiento del universo; y de los evangelios, se utilizan los canónicos, en el tema de la Epifanía y la Ascensión, pero también los apócrifos, con el del Descenso a los infiernos, para la salvación del alma, de hecho, Wilamowitz⁹⁷ considera que detrás de la figura de Cristo que se presenta en estos textos está el Heracles de Píndaro o Eurípides - un mortal que acaba divinizado gracias a sus proezas.

2. La himnica griega, la cristiana y el desarrollo de la música europea

Así que la himnodia cristiana, pasando por personajes como Sinesio, hereda las

⁹⁷ 1907: 272-95.

técnicas, costumbres y modas de la hímica y la música griegas, aunque no es el único foco de influencia que tiene.

En el año 70 el ejército romano sitió Jerusalén y destruyó el templo de los Israelitas, para acabar con las continuas rebeliones de los judíos de Judea. Así se acabó de un plumazo con una tradición de canto hímico que había permanecido intacta durante unos mil años, desde que el rey David compusiera los *Psalms*⁹⁸ e instruyera cómo realizar los cánticos, tras la unificación de Judea e Israel en el 1003 a. C., y su hijo Salomón creara la escuela de música junto al templo, para el entrenamiento de los músicos que acompañaran los rituales. En los siglos de decaimiento del judaísmo, tras golpes como este, serán pues los cristianos los que continúan la costumbre, influenciados por los servicios en las sinagogas en las que se desarrollaron, hasta escindirse del todo como nuevo culto. A la manera de Salomón, o tal vez como manera de justificar la adopción de los hábitos griegos, la Iglesia de Roma establece la *Schola Cantorum* en el 350 y, a pesar de la división de la propia institución a partir del derrumbamiento del Imperio Romano, se mantiene la costumbre de cantar salmos e himnos, además de las escuelas para el entrenamiento de los coros. Se conservan indicios aquí y allá de cómo evolucionó el asunto, a pesar de la oscuridad de los tiempos medievales, y sigue siendo en un contexto íntimamente relacionado con lo griego: cf. el *Himno de Oxirrinco*, datado del s. III, escrito en griego y acompañado de notación, aunque por ahora indescifrable.

Los historiadores de la música⁹⁹ se basan en dos manifestaciones muy conservadoras que han llegado hasta nosotros para interpretar estos restos y rastrear lo que pasó durante aquella época, que de hecho se desarrollan en el lado bizantino de la Iglesia. Son: los cantos de los monjes ortodoxos, basados en la mencionada técnica de la plegaria continua o Plegaria del Corazón, y el Canto Llano o Canto Gregoriano. Efectivamente, se considera que la música arcaica, sea griega, hebrea o incluso las egipcia, persa, celta o china, de las que se tienen noticia de haberse desarrollado paralelamente según los restos arqueológicos, era monofónica, es decir, se trataba de una

⁹⁸ Aunque con el resurgir del idioma hebreo, se recuperaron y se siguen utilizando hoy en el *Sefer tehilim*, aunque con melodías actuales.

⁹⁹ H. Goodall, *op.cit. supra*; R. Taruskin, 2005; J. P. Burkholder, 1998; M. Ulrich, 2004, vol. 1; J. P. Burkholder, D. J. Grout & C. V. Palisca, 2015; *Diccionario Oxford de la Música*, ed. M. Randel, entradas: "Grecia" pp. 484-90, "Canto llano" pp. 490-5, "Monodia" pp. 669-71 y "Salmos" pp. 889-900.

sola voz, que se aprendía de memoria y se transmitía oralmente¹⁰⁰. De la misma manera parece que ocurrió durante siglos en la Edad Media, a través de la práctica del Canto Llano, como demuestran las manifestaciones de este que, de manera localizada y adaptada a las costumbres locales, han llegado hasta nuestros días: el canto Galicano en Francia, el Ambrosiano en el norte de Italia, el Beneventano en el sur, el Mozárabe en España o el Sarum en Inglaterra. Se considera que durante siglos, en las celebraciones cristianas de las iglesias del pueblo, un coro de monjes (pues fue en el ámbito del monasterio que se mantuvieron y transmitieron las costumbres y saberes de todo tipo, durante aquellos años de oscuridad) cantarían los himnos y salmos tradicionales al unísono, transmitiendo así las antiguas melodías.

También en Constantinopla, en el lado griego del imperio romano, se produce la innovación, que paradójicamente supone un retomar la costumbre de incluir niños y muchachos en los coros de hombres, los cuales cantarían la misma línea melódica que los monjes pero, lógicamente, una octava más alta. La norma de mantener la misma línea melódica se prolongaría en el tiempo, pero parece que en algún momento del s. IX, se impulsa la idea de añadir otra nota, es decir, cantar lo mismo pero a otra altura musical, a la manera de los niños, sólo que se elige la quinta o dominante. Hasta la invención de la electricidad, el tono dependía de la longitud de las cuerdas o el tubo del instrumento que se tocaba, de manera que la convención cambiaba de lugar en lugar o según el instrumento que acompañaba al canto. Lo importante de esta apreciación es que el instrumento es también determinante a la hora de fijar la nueva nota que se va a usar y, por convención, se establece en la mitad de la longitud de la cuerda o tubo. Es puro cálculo matemático, quizás basado en un ideal de perfección transmitido desde fuentes pitagóricas; sin embargo, está establecido sobre el fenómeno de la resonancia armónica, que se desarrollaría y explicaría mucho después, pero que hace natural al oído la combinación de esos dos tonos y que sostiene la armonía completa de la escala que se usa, de ahí el nombre de "dominante".

¹⁰⁰ Puede parecer hoy en día que esta manera de transmisión hace imposible que se mantengan iguales a como fueron compuestos, pero no es así, de hecho, el uso de la memoria para fijar ritmos es asombrosa. En el estudio antropológico acerca del rito de fertilidad de los Tsonga, T. F. Johnson (1974: 85-95) relata cómo pudo grabar recitaciones de hasta sesenta minutos de los encantamientos rituales (series de palabras ininteligibles para ellas mismas) que las mujeres Tsonga que se habían ido a vivir a ciudades habían aprendido en su adolescencia, para este rito de paso oficial de su tribu, décadas antes.

A esta nueva técnica se la llamó *organum* porque lo más parecido que se había oído hasta entonces era el sonido del órgano, instrumento que inventó Ctesibio de Alejandría en el s. III a. C., usando tanques de agua para presurizar el aire de los tubos, que tenía la capacidad de mantener una nota fija, llamada bordón o pedal, que acompañaba a la línea melódica principal. De manera que ya había una versión de esto en época griega, aunque más simple, como demuestra la existencia de instrumentos como este o la flauta doble de Pan: un tubo sin agujeros mantenía un tono fijo mientras el otro permitía desarrollar la melodía. En efecto, conservamos entre las primeras manifestaciones de la notación actual ejemplos de estos dos fenómenos, en la música de la abadesa y compositora bizantina Kassia de Constantinopla (s. IX), que, representando una rama innovadora de lo que se cocía en el momento, mezcla las dos técnicas en sus himnos: el uso de líneas melódicas paralelas con el acompañamiento de una nota fija. Hoy en día se siguen usando treinta de sus himnos en la liturgia ortodoxa oriental. De manera que se postula un mantenimiento de las costumbres en la parte oriental del imperio, que, además, da una idea de lo que pasaba en épocas anteriores.

En definitiva, este es el origen de la polifonía y de la armonía, que, como la mayoría de las costumbres, técnicas e ideas que transmitieron los monjes en la Edad Media y cristalizaron en lo que consideramos la cultura occidental, provienen del fenómeno grecorromano. En efecto, el desarrollo de lo que es la música hoy en día como manifestación artística independiente, se originó y evolucionó en el ámbito del canto a la divinidad cuyos orígenes remotos son estos Himnos Griegos de los que hemos estado hablando.

2. Edición, Traducción y Comentario.

Mi edición va a ser esencialmente de los textos versificados que K. Preisendanz y su equipo aislaron y reconstruyeron¹⁰¹. Seguiré, además, el orden propuesto por él por dos razones: como gran conocedor del fenómeno religioso de la antigüedad tardía, su división por divinidades ha sido crucial en mi trabajo de análisis para establecer las personalidades divinas principales y su lugar en la jerarquía del panteón divino de base del sistema de la Magia Greco-egipcia; además, bajo tal distinción y organización parece subyacer la misma concepción esencial que dio lugar a las corrientes religiosas, rituales y de pensamiento de época helenística y la de las religiones mayoritarias de todas las épocas - un sistema de comunicación con la divinidad basado en un profundo conocimiento de los estados perceptivos del ser humano.

Hay que empezar indicando que este sistema de creencias es un todo muy complejo caracterizado por lo que se ha llamado el sincretismo religioso helenístico y sobre todo por una apariencia henoteísta¹⁰², pues encontramos casi la totalidad de las personalidades mitológicas mediterráneas conocidas, mezcladas, asimiladas y aunadas bajo el poder de una divinidad superior en todo a las demás, el *Hypsistos*¹⁰³. Por el poder de esta divinidad se piden los beneficios que las otras pueden otorgar. Es una autoridad última que gobierna a las demás o a la que estas hacen referencia a partir de sí mismas, y hasta tal punto es así que a lo largo de este estudio veremos cómo en realidad lo que se esconde bajo este sincretismo exacerbado es un monoteísmo proclamado, en una perspectiva teórica que ve la realidad como una superposición de niveles en los que ciertos elementos siempre equivalen y permiten la conexión, desde lo más obvio a lo más sutil¹⁰⁴.

Otro de los puntos que se irán desarrollando es que esta no es una actividad

¹⁰¹ Siguiendo *PGM*, vol. II, Stuttgart, 1974², pp. 237-64.

¹⁰² Ya hemos hablado de esto páginas arriba, cf. p. 15, n. 3, y pp. 138-40. Para el concepto de henoteísmo y su diferencia del monoteísmo, cf. H. S. Versnel 1990; B. Maier, "Henotheismus", *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* 14 (1999), pp. 391-2; P. Athanassiadi & M. Frede 1999; J. Alvar 2010: 41-56; S. Mitchell - P. van Nuffelen 2010a y 2010b; P. van Nuffelen 2011.

¹⁰³ Cf. Norden 1913: 31 ss.; F. Cumont, "Hypsistos", *PRE* 9.1, pp. 444-450; Bonner 1950: 175-6; S. Mitchell 1999: 81-148 y 2010b: 167-208; T. M. Teeter 2007.

¹⁰⁴ La idea parte de las llamadas cadenas de simpatía, las *σειραί* de los neo-pitagóricos. Hemos hablado ya más arriba de la llamada magia de simpatía o simpatética, cf. p. 128, n. 91, para la bibliografía básica.

espiritual de calidad menor, en el sentido de aprovechar todo símbolo o rito que llegara a manos de estos magos greco-egipcios para bajos fines morales o simplemente por dinero, sino un sistema esotérico propiamente dicho y que el estudio de los *HHMM* me ha ayudado a contextualizar en su ámbito propio. Tras el análisis del fenómeno en el contexto de la Grecia clásica, mi tesis propone que lo que pretende el ser humano al cantar himnos, en todas las manifestaciones propuestas hasta ahora, es establecer un contacto íntimo con lo divino, es decir, con todo aquello que es sutil y no evidente. Desde el punto de vista de estos cantos sagrados, estamos tratando con un cuidadoso proceso de psicagogia, de conducir el alma por los inescrutables caminos del interior hacia esa realidad divina, entendiendo psique en este caso como un todo del que estamos hechos y en el que estamos, como si dijéramos, perdidos: consciencia, subconsciente, emociones, pensamiento, experiencias y recuerdos, todo junto sin orden, la mayoría de las veces. Estos son conceptos modernos aunque no ajenos a los griegos, los cuales les dieron todo tipo de nombres altamente intercambiables, como iremos viendo, también. Sin embargo, de lo que se trata no es de establecer terminologías sino de estudiar el fenómeno que tenemos entre manos, que es algo básico en todas las etapas históricas de reflexión del ser humano sobre sí mismo: lo que une este “todo” con lo demás, la percepción, una temática de la filosofía que ha fascinado y sigue fascinando al hombre de todas las épocas y lugares, cuyo rastro se puede seguir en detalle en el pensamiento europeo desde Parménides hasta Schopenhauer o el nacimiento y desarrollo de la psicología.

De esta manera, las figuras divinas que vamos a recorrer gracias a la compilación de los *HHMM* de Preisendanz, nos van a llevar, por un lado, por los derroteros de la mística mediterránea y las concepciones populares y no tan populares de la realidad tal y como la percibía el hombre mediterráneo de aquél momento. Por otro, por los procesos universales de percepción por los que las personas de todas las épocas han de pasar, que la mitología se ha encargado, durante todas las épocas, de reflejar.

a. Himnos al Dios Creador.

Preisendanz pone en primer lugar, en su antología de los *Himnos Mágicos*, los textos versificados dedicados al Dios Creador. Para entender esta figura hay que diferenciar, en primer lugar, entre el *Pantokrator* y el *Hypsistos*.

1. En primer y en último término, y como si dijéramos en la cumbre de la jerarquía, está el *Hypsistos* o Gran Dios del que hemos estado hablando más arriba, la figura última a la que hacen referencia estas prácticas rituales¹⁰⁵. Dos grandes características lo definen: es único e incognoscible. Es el dios trascendente que está en la esencia de todo. La mayor consecuencia de esta naturaleza esencial es que es innombrable¹⁰⁶. Se escapa a nuestras consciencias "corrientes" porque es inarticulable por medio de las "rústicas" herramientas de comunicación que manejamos habitualmente; es, por lo tanto, imperceptible. Si no se puede nombrar es porque no se puede conceptualizar, de manera que no lo podemos concebir con la mente. Así que una serie de nombres secretos y palabras sin sentido, es decir, no lingüísticas, no dialécticas, son la única manera de acceder a esta dimensión divina que se nos escapa. Son sonidos que actúan a un nivel, como si dijéramos, más unitario, no sólo al de la mente racional, que es lo que habitualmente usamos para entender, conceptualizar, compartimentar la realidad que nos rodea.

De manera que, tal vez porque los autores de estos textos sean en realidad judíos helenizados¹⁰⁷ o por causa del mencionado concepto de autoridad y el Judaísmo era la religión monoteísta más extendida de aquel momento, el nombre más secreto y sagrado de esta divinidad en la magia greco-egipcia es *Iao-Sabaoth-Adonais*¹⁰⁸. Sean cuales sean

¹⁰⁵ Plegarias y formulas de los *PGM* que se dedican al *Hypsistos* en cualquiera de sus denominaciones, son: *PGM* 1.165-7; 2.53-55; 3.54-60, 78-81, 90, 149, 158-60, 198-230, 495-610, 621-24; 4.215-9, 235-49, 588-615, 714-23, 960-73, 983, 989-1034, 1050-2, 1060-5, 1115-65, 1170-1225, 1323-31, 1486, 1540, 1555-94, 1596-1715, 1746-1810, 2194-2204, 3020-80, 3169; *PV* 99-157, 425-45, 460-87; 7.961-8; 8.92-104; 9; 12.40-58, 72-7, 83-97, 102-8, 113-22, 133-44, 143-52, 182-9, 285-308, 367-75; 13.63-87, 139-208, 270-6, 305, 327-38, 444-563, 571-99, 603-8, 762-820, 844-55, 855-87, 913-30, 1020-3, 1048-50; 16.9-10, 53, 62; 21; 36.105-7; 62.25-8.

¹⁰⁶ Sobre la innombrabilidad del dios supremo, cf. lo dicho arriba, p. 139; Norden, 1913: p. 31 ss.; Th. Hopfner, *OZ*: vol. 1, 74; Festugère, *Hermès*: vol. 4.

¹⁰⁷ Esa es la conclusión a la que llega M. Philolenko, 1985: 433-55. Acerca de la figura del mago en la magia antigua, cf. la bibliografía en Calvo, 2001: 45-6.

¹⁰⁸ Ἰάω, Σαβωώθ, Ἀδωναί aparece tal cual en los *PGM*: 3.76; 4.1538; 7.221, 311, 626, 649, 979; 8.60; 13.917; 36.349 (además en muchas más ocasiones, parcialmente). De estos, es común que acompañe

las razones, el Judaísmo tiene una corriente mística (entendida como ciencia del conocimiento divino) muy antigua y en su tradición nacen los profetas más universales. Este gran dios último y trascendente está en multitud de tradiciones místicas de época helenística, como en el hermetismo, el gnosticismo, el maniqueísmo o el neoplatonismo de la magia caldea, de manera que encontraremos a lo largo de los *HHMM* menciones a esta divinidad última sacadas de muchas de estas corrientes.

Otros nombres secretos que se refieren a este dios insondable y que nos darán la pista de cuándo el himno, la plegaria o la fórmula mágica se están refiriendo a esta figura son los dioses-reyes de los panteones mediterráneos, como por ejemplo Zeus, Mitra, Ra-Phre, Osiris-Horus, Amón o Sarapis (dioses que han sido superiores entre los egipcios según épocas, ciudades preeminentes o dirigentes).

O nombres mágicos de todo tipo. Por poner sólo los más recurrentes, tenemos: de origen hebreo, Eloai, *Bainkhookh*, Abaoth, Abrath, Barbar, Barbarioth, Barbaraoth o el Barbarita, con muchas variaciones y mezclas entre ellos; de origen egipcio, Arsanofre, Arsamosis, Anoc, Cnufis, también con innumerables variaciones; de origen griego, Damnameneo o Meliuco. O mediante figuras divinas de muchos otros diversos y oscuros orígenes, como Eru, Bel-Bal (Baal), Lailam, Marmaraoth o Zagure-Pagure.

Otros nombres secretos son conceptos como: el Demon Bueno, una especie de ángel de la guarda que tiene cada uno de los seres al momento de su nacimiento en la concepción popular griega (es el *daimonion* que inspira a Sócrates y que lleva a las almas

la expresión «τὸ μέγα καὶ ἅγιον καὶ κατὰ πάντων, τὸ ὄνομα». Nilsson (p. 134) establece la importancia de este nombre en la triple división de un mismo personaje, ese dios último, total y creador, por el uso de la numerología para la representación de la totalidad. Ahora bien, la posición primordial del número tres en el monoteísmo podría provenir de principios de la era cristiana, por influencia de corrientes como el gnosticismo, si bien la manera de expresar el superlativo en hebreo es la repetición por tres veces del mismo término o de variantes (en su versión estilística), cf. Philolenko: 445.

Yo diría que, más que una antigua costumbre de origen hebreo, en definitiva es una herramienta mental universal convertida en símbolo y recurso del misticismo, quizás por aquel entonces - incluso hoy en día, popularmente, cuando se quiere asegurar algo, se repite al menos tres veces; y en las prácticas yóguicas o de relajación se repite tres veces la orden mental, para que esta llegue a las partes del cuerpo.

Con respecto a los nombres mismos, Iao, si bien proveniente del hebreo YHWH, es una derivación de la literatura mágica, atestiguada en la biblioteca Nag Hammadi y en el Corán (cf. H. Stegemann, 1978: 195-217). Cf. R. Ganschinietz, "IAO", *PRE* 9 (1914), pp. 698-721; o la bibliografía complementaria en Calvo, 2001: 39. Efectivamente, también Sabaoth y Adonais son voces hebreas, muy comunes en el *Antiguo Testamento* que significan respectivamente «de los ejércitos» y «mi señor», conocimiento que parece haberse perdido en la conciencia de los que practican esta magia, a juzgar por las variaciones fonéticas que se encuentran en los textos esotéricos de la época, según el análisis en Betz (ver su "Glosary", pp. 331 ss.). Para un acercamiento a todos estos nombres cf. J. Michl, "Engelnamen", *RAC* 5 (1965), pp. 200-39.

a su destino final después de la muerte, como dice Platón en la *Apología* y el *Fedón*, respectivamente; o el que le habla de la naturaleza de dios a Hermes Trismegisto en el libro XI del *Corpus Hermeticum*)¹⁰⁹; Eón, la personificación del movimiento inalterable de las cosas y que es a su vez inmóvil, procedente de la esfera gnóstico-hermética; la Necesidad, en la fórmula *Maskelli-Maskello*, uno de los conectores individuales más fuertes del ser humano con esta realidad última, pues se encarga del destino personal, también muy importante en el hermetismo y crucial en la magia simpatética¹¹⁰; o Abrasax, el dios superior gnóstico cuyo significado numérico es 365, los días del año¹¹¹.

Y además se usan palíndromos o palabras mágicas de todo tipo, con algún tipo de patrón sonoro, con los que se juega. Algunos de los más famosos son: *akrakanarba*, *santalala*, *sesengenbapharanges*, *akhaiphothotho*, *ablathanalba*, *akramakhari*, *phorphora* o *borphorba*. O el simple uso de las siete vocales, también en secuencias ilógicas, cuya entonación parece jugar el papel de una especie de sincronización armónica o “afinación” del espíritu con una especie de realidad unitaria que se nos escapa en un estado perceptivo normal. Hay muchas otras formas de expresión de esta divinidad superior, como por ejemplo la relacionada con el valor numérico de ciertos nombres, que darían a la realidad el aspecto de una trama lógica perfectamente estructurada pero inaccesible al raciocinio. Me gustaría resaltar, según lo mencionado hasta ahora, el uso del sonido inarticulado, en el sentido de no segmentado lógicamente o lingüísticamente, que va a ser de vital importancia a nivel global al analizar estos textos como poemas o cantos versificados.

¹⁰⁹ El Ἀγαθὸς Δαίμων era originalmente en Grecia un epíteto del dios invocado en los banquetes. En los *PPMM* parece hacer referencia al *Ouroboros*, una divinidad de origen sirio con forma de serpiente que también simboliza el tiempo cíclico, aunque ni Festugière ni Nilsson creen que se trate de la serpiente alejandrina símbolo de la riqueza y la gracia, sino que aquí es solo un apelativo más. Cf. Nilsson, *GGR* II: 213ss.; Hopfner, *OZ* II: 264 y 294-5; R. Ganschinietz, “Agathodaimon”, *PRE* Supp. 3 (1918), pp. 37-59; Colpe, *RAC* 9 (1974), pp. 610-20; Reitzenstein, *Hell.Mys.*: 166 y 207; W. Fauth, “Agathos Daimon”, *KP* 1 (1979), 121-2; F. Dunand, “Agathodaimon” *LIMC* I.1 (1981), pp. 277-82; E. Pachoumi, 2013: 46-69; P. Destrée - N. D. Smith, 2005.

¹¹⁰ Multitud de veces aparecen juntos en los *PPMM*, denotando esta relación, como por ejemplo en «ἐξορκίζω σε κατὰ τῆς ἐβραϊκῆς [φ]ωνῆς καὶ κατὰ τῆς Ἀνάγκης τῶν Ἀναγκαίων [v] Μασκελλι, [M]α[σκελλω» (3.120) o «κατὰ τῆς Ἀνάγκης μασκελλι (λόγος)» (4.2197). Esta fórmula *Maskelli-Maskello* inicia una serie de nombres mágicos más o menos regular. Cf. Preisendanz, “Maskelli-Maskello”, *PRE* 14 (1930), p. 2120; o Hopfner, *OZ* I: sec. 747.

¹¹¹ Para más información, cf. Dieterich, *Abraxas*; Bonner, *SMA*: 162-3; B. Barb, 1957: 67-86; M. Le Glay, “Abraxas” *LIMC*, Vol. 1-2 (1981), pp. 2-7 y figs. 1-63; H. Harrauer, 1992: 39-44; C. Haebler “Abraxas”, *NP* I (1996), p. 31.

2. Sea como sea, hay una realidad última a la que sí podemos acceder los seres humanos mediante nuestro sistema de percepción convencional, de manera, si se quiere, objetiva: la Creación, a la que pertenecemos íntimamente. Esta es la manifestación última y más grande del dios superior, trascendente y único al que puede y debe acceder un estado perceptivo habitual del ser humano y al que remiten estos rituales mágicos en primerísimo lugar. La figura divina que lo personifica es el *Pantokrator*. A la largo de los *PGM* se le dedican dos himnos que vamos a ver pero también multitud de plegarias prosaicas como parte de oraciones más complejas dedicadas a varios dioses; o se atribuye de esta guisa, y otras, al dios que va a ser objeto del ritual, siendo un nivel más de invocación¹¹².

En todo caso, esta divinidad o rasgo divino es como un estadio superior a las otras potencias mágicas, a la que se atribuye el proceso de creación de todo cuanto existe y a la misma vez la creación misma, al menos a un nivel material. Así que es «proto-padre» y «primer nacido» o «primer manifestado», puesto que debió de originarse en un momento ontológico anterior a la creación misma pero posterior a la existencia del dios trascendente. Otra expresión importante es «auto-engendrado», típico de las religiones monoteístas, que lo pondría al nivel del dios superior y hace referencia, por tanto, a la unidad de la creación con este dios único. Bajo estos apelativos subyace la figura del Demiurgo gnóstico, del creador hermético, del Fanes órfico o de la Hécate caldea, los encargados de la creación siendo ellos mismos creación sin ser creados, es decir, la primera manifestación de la divinidad o ente superior justo anterior a la separación de los elementos del universo, en una concepción cosmológica que Hesíodo, Platón o el Orfismo reflejaron de manera popular para los europeos de la Antigüedad en sus mitologías.

En todas estas cosmogonías de lo que se habla es de cómo funciona la percepción, estamos ante la descripción del primer nivel de obstaculización en la

¹¹² En los *PGM* se invoca al Dios Creador (ya sea como dios único y superior, como proto-padre, como creador o como soberano) en: 1.165-8, 197-221, 305, 309, 340-5; 3.59, 78-9, 149-52, 206-30, 266, 395, 444-9, **550-64**, 565-610; 4.218, 356-60, 389, 587-615, 715-23, 741, 960-74, 989-1044, 1050- 3, 1115-1165, 1170-1225, 1322-9, 1550-90, 1706-10, 1746-1805, 1987, 2194-2204, 3066-78, 3099-3109, 3120-124, 3165-70; 5.99-159, 460-87; 6.261-3, 270, 507-21, 529-36, 556, 564-71, 760, 962; 12.40-58, 59-66, 68, 73-4, 81-97, 105-9, 114-22, 135, 141, 175-79 183-6, **216 -692** (Helios/*pantokrator*); 13.63-90, 139-208, 270-4, 327-34, 442-563, 571-607, 762-820, 844-889, 984-98; 21 ; 22 B1; 36.105-110; 62.25-8, 77.5-20. El adjetivo *pantokrator* lo tenemos en: *PGM* 3.218, 4.272, 7.668 y 972, 12.238 y 250, 13.762, 22a.19, 71.3

comunicación con la divinidad o conocimiento de la realidad: se trata del proceso de fragmentación que sufre la psique humana a lo largo del desarrollo y crecimiento del individuo de niño a adulto. En primer lugar, el bebé solo conoce la unidad y luego la madre se encarga de enseñarle la dualidad, la "otroridad"; durante un tiempo solo existe el yo-madre. Con el desarrollo del habla, se empieza a dar nombre a las cosas que nos rodean, que toman individualidad; luego llegan los conceptos abstractos y la moralidad, el bien y el mal o el auto-concepto que, desarrollados en relación a unas experiencias vitales determinadas y un contexto histórico-social, dan lugar al estado fragmentado de percepción habitual del individuo o "individuación" de la que la psicología habla hoy en día¹¹³.

Del lado oriental del Mediterráneo, la religión egipcia o la asirio-babilonia también personifican estas diferentes etapas de desarrollo cognitivo en divinidades que se encargan de los diferentes aspectos de la creación, al estilo hesiódico¹¹⁴. Y también allí

¹¹³ Concepto de C. G. Jung, *Psychological Types*, CW 6, p. 757. Con respecto a su aplicación a contextos rituales o mitológicos, cf. J. Jacobi, 1967; J. Marvin Spiegelman, 1991; Ll. Vaugham-Lee, 1990 o 1998.

¹¹⁴ Hemos tratado arriba ya el tema desde el punto de vista de la coincidencia formal y de género, en la p. 63, n. 52. Desde el punto de vista del contenido, todas coinciden en tener un elemento acuífero primordial del que se desprenden los aspectos de la existencia, por razón de una fuerza creadora.

En la **mitología egipcia**, este elemento original caótico es la diosa Nun, que contiene en su seno la fuerza creadora, la cual cambia según la cosmogonía dominante. Estas variantes son: en la de Heliópolis, es Atum-Ra, que de un acto de masturbación crea la primera pareja de dioses de la Enéada, que representan los elementos de la naturaleza, la cual crea a la siguiente, que crea a la siguiente en orden, pero es Atum-Ra el que también crea a los hombres partir de una lágrima al observar su propia creación; en la de Menfis, contenida en la Piedra de Shabako (Museo Británico), Nun da nacimiento al montículo Tatenen, que contiene el deseo creativo, pero en seguida se atribuye esta función a Ptah, quien a partir de la expresión verbal de un deseo, da origen a los primeros dioses, los hombres y las cosas materiales; en la de Hermópolis, contenida en los Textos de las Pirámides o en el de Edfú, el elemento acuoso caótico siente el deseo de la vida que se materializa en forma del montículo primordial, del que surge la Ogdóada y de la última pareja de dioses nace Toth que con el verbo crea el mundo; en la de Tebas, de Nun aparece la serpiente Kematef, la cual poco después se identifica con Amón como divinidad creadora, es quien da nacimiento a Irta, la cual crea la tierra y los dioses de la Ogdóada, los cuales van a Heliópolis y Hermópolis a crear a Atum-Ra y Ptah, incluyendo las anteriores versiones; y por último, está la de Elefantina y Esna, donde se adora Khum. Cf. W. E. A. Budge, 1969.

En la **mitología sumerio-acadia**, el *Enuma Elish* contiene la creación del mundo a partir de unas aguas primordiales sin forma, surgen Tiamat, que es el elemento femenino representado en unas aguas saladas, y Apsu, el masculino, que es el agua dulce, los cuales son los progenitores de los nueve primeros dioses. De estos Ea es el dios creador, que da nacimiento a Marduk, dios soberano babilonio, el cual mata a Tiamat, creando con su cuerpo el cielo y la tierra, y a su segundo marido, Kingu, de cuya sangre se crea la humanidad. Cf. L. W. King, 1905; F. Lara Peinado, 2008; L. F. Mateu & A. Millet Albà, 2014. Otra versión está en las tablillas de la historia de Atrahasis (del Museo Británico).

En la tradición posterior de la **mitología caldea**, el elemento original es un abismo acuático llamado Nammu que se abre espontáneamente para dar lugar a An, el cielo, y Ki, la tierra, los cuales engendrarán el

encontramos el ejemplo monoteísta del Judaísmo, donde el papel principal del dios único es el de Creador. Así que puede que esta colección de *HHMM* vaya iniciada por aquí por causa de la tradición judeo-cristiana europea, o bien que se esté reflejando una tendencia humana muy antigua que consiste en explicar las bases subjetivas y objetivas naturales que van a hacer posible o a obstaculizar todo conocimiento, como primer nivel lógico antes de poder atender a un análisis minucioso de todo lo demás. Es una “costumbre” que encontramos en los padres de la filosofía griega, Parménides y Empédocles, en el que el uno comienza por describir lo que es real y lo que no, y el otro se dedica a los orígenes mitológicos del mundo. También la encontramos en el Hermetismo, donde Poimandres y Hermes transmiten visiones cosmogónicas a Tat y Asclepio, antes de pasar a hablar de la naturaleza de dios. Y es el primer paso de la gnosis o unión mística al que un derviche dedica la mayor parte de su vida, en el contexto de la mística oriental actual: el discernimiento de las reacciones del ser inferior que obstaculizan el conocimiento de realidades superiores.

Con respecto al proceso mítico de creación que se refleja en los *PPMM* sólo hay una referencia directa a una cosmogonía, que encontramos en el *PGM XIII*, en el llamado *Libro Octavo de Moisés o Mónada*, donde se describe la creación del mundo a partir de la risa del dios (en dos ocasiones, líneas 139-208 y 442-563). Pero esta no es más que una de las leyendas cosmogónicas que subyacen en estos textos; veremos a lo largo de los análisis de los himnos muchas otras concepciones de las cuales la teoría que aparece en los primeros libros del *Corpus Hermeticum* es una explicación técnica muy precisa, pero no la única u originaria. Considero que todas y cada una de las cosmogonías mencionadas remiten a ese proceso y mecanismo de la percepción del que iremos hablando poco a poco, de manera que no se puede concretar una fuente originaria excepto la propia naturaleza humana.

Pero volviendo al dios creador que nos ocupa, es decir, el de los *PPMM*, el cual, como decimos, no es exactamente esa divinidad única que puebla el universo sino una potencia como si dijéramos un grado por debajo de ella, se denomina de muchas formas:

resto de dioses que representan los elementos naturales. Cf. J. M. de la Prada, 1997; A. Heidel, 1951. Es curiosa también la versión de Beroso el Caldeo, en su *Historia de Babilonia*, del s. III a.C.

en su aspecto de generador de vida, como γενέτης, γενέτωρ, παντοκράτωρ, κτίστα, o con el nombre de las divinidades creadoras, como Ptah (entre otras más oscuras que iremos viendo, como la propia Diosa); pero cantando a la propia creación es ya una mención de este que debería ser suficiente para despertar la piedad religiosa.

A lo largo de los himnos y plegarias dedicados a este dios creador encontramos la mención de una serie de elementos determinados que configuran la concepción de la creación de los hombres mediterráneos de aquel momento. Se canta a los cuerpos celestes, como el sol, la luna, el polo, los planetas y las estrellas fijas, símbolos de la inabarcable extensión del universo, pero también del movimiento cíclico de la vida y el cosmos. También se mencionan los elementos, agua, tierra, fuego y aire, mediante cuya unión o separación se crean el cuerpo material del universo; o los vientos con sus trayectorias, que marcan los puntos cardinales del cielo; a un nivel más visual, más cercano, a los valles, las montañas, los ríos, las fuentes, los mares, las piedras. En las plegarias de contenido más específicamente egipcio se canta al Nilo, sus subidas y bajadas y la relación de estas con la aparición de Orión en el cielo y con la propia luna, por poner otro ejemplo. Esto da testimonio de la tendencia a la observación científica y de las nuevas ciencias que están desarrollándose en aquel momento, promesa del conocimiento que puede llegar a poseer el hombre, en varios niveles, desde el cósmico al molecular, pasando por el adivinatorio. Pero también es la promesa o indicio de la capacidad inherente en el ser humano a la conexión con esa divinidad escondida, de influencia caldeo-babilonia clara en la estructuración jerárquica de los miembros del cosmos o los elementos. En definitiva, en la maravilla de la creación y nuestra capacidad de observarla y reflexionar sobre ella, se encierra la primera pista para acceder a lo inaccesible, conocimiento del cual el mago debe ser maestro manipulador.

Por otro lado, y esta vez sí reflejando esa identidad con el gran dios trascendente, el *Pantokrator* es también soberano, rey y señor de esa creación, el que rige las reglas por las que se produce. Así lo encontramos invocado como δέσποτα, βασιλεύς, κύριος, θεῶν θεός; pero también como Eón, Abrasax o el Demon Bueno, los nombres sagrados que hemos visto arriba, relacionados en el Hermetismo, Maniqueísmo o Gnosticismo con el *Anima Mundi* o *Nous*, el principio mismo de la vida encarnado en el

movimiento cíclico estable del universo, del que habla el conocimiento astronómico, o el Intelecto absoluto que pone las leyes del mundo físico. Y es también el “dios terrible”, ante el cual se conmueve la creación, pues, como principio creador, también es destructor. Esta atribución está, además, relacionada con un fenómeno sonoro y físico de la epifanía del que hablaremos más tarde.

Todos estos, como vemos, son rasgos del *Hypsistos*, en realidad, características inherentes a la divinidad, sea cual sea, es decir, al concepto de lo divino. Por lo tanto, muchas reciben estos mismos apelativos y con muchas se sincretiza este dios superior, especialmente con todas las del panteón mediterráneo que se relacionan con la creación o la soberanía, local o universal. Y la razón es que, en realidad, toda personalidad divina hace referencia a la divinidad superior última, de la que no son más que atributos; toda referencia a la creación, a la soberanía, a la unidad, todo rasgo particular que refleje un dios del politeísmo, son atributos de ese dios incognoscible, a fin de cuentas. Así que la figura del *Hypsistos-Pantokrator* de los *HHMM* aparece en plegarias sincretizado con Zeus, Mitra, Osiris, Amón o Sarapis, cuando relacionado con un dios soberano; con Osiris-Isis, Ra, Horus u Orión, cuando relacionado con la divinidad solar o cósmica; con Helios, Apolo o el dios Acéfalo, en rituales de adivinación o gnósticos; incluso con Tifón-Set, cuando asume el papel de dios terrible; y las diosas reciben los mismos atributos que este, cuando representan la fuerza de la creación.

Hay que señalar, pues, que su sincretismo con Helios, la siguiente divinidad en la jerarquía de este sistema, es fundamental en esta magia, que es de base teúrgica¹¹⁵. El fin último de estos rituales es una unión mística que permite a la vez la acción mágica y el conocimiento de los nombres divinos con los que llevar a cabo la acción mágica, y esto viene de la mano de la “gnosis o iluminación”, de manera que por un lado, el dios solar es el paradigma de este proceso de iluminación, mientras el dios creador es uno de los

¹¹⁵ En la introducción se ha explicado la relación de al menos esta manifestación textual que nos ocupa con la práctica teúrgica, en especial en la sección sobre los himnos de Proclo, p. 120 ss., pero también acerca de los filosóficos (p. 99 ss.). Para un acercamiento bibliográfico a la Teúrgia en la antigüedad, cf. el sumario de Calvo, 2001: 30-1, en especial: Th. Hopfner, "Theurgy", *PRE* 6A, 1 (1936), pp. 258-70; S. Eitrem, 1942: 49-79; o E. R. Dodds, 1951: "Apéndice II: Teúrgia"; G. Shaw, 1995 o 2011: 117-30; A. D. R. Sheppard, "Theurgy", *OCD* (1996), p. 1512; S. I. Johnston, "Theurgy, the term is used in very late antiquity for almost any form of worship that combined philosophic study and magical ritual" en G.W. Bowersock - P. Brown - O. Grabar, 1999, pp. 725-6; C. van Liefferinge, 1999.

medios más importantes por los cuales se consigue. El ser humano sólo puede llegar a conocer la divinidad a través de sus manifestaciones en la Creación, de sus símbolos y señales de epifanía, pero nunca de forma directa, según nuestra manera usual de percepción.

Y por fin, pasemos a ver todo esto en los propios himnos.

1. Himno al Creador I, s. IV.

Preisendanz 1 / Heitsch LIX 1 / In *Pantocratem*.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Nuestro primer himno consta de catorce hexámetros que se encuentran en el *P. Gr. Lugd. Bat.* J 384, col. 7 (línea 33)-8(línea 5), aunque son más famosos denominados como *PGM* XII 244-252 por la edición de Preisendanz - Henrichs. Fueron identificados como pasaje poético por el editor del papiro de Leiden, C. Leemans (1843, vol. 2: 64) y extraídos del texto en una anotación. En 1888 publican este himno A. Dieterich, de forma parcial en “*Papyrus magicae musei Lugdunensis Batavi*” (1888: 778-9), y H. van Herwerden (*Carmina magica*: 345-47). Pero la edición más importante es la de E. Heitsch en la sección “*Hymni e papyris magicis collecti*” (1963: 179 ss.), que es la que recoge el suplemento al volumen II (o volumen III) de los *Papyri Graecae Magicae*, sacado a la luz por Henrichs en 1971, como tercera y última edición de los *PGM*. Lo comentan U. von Wilamowitz (1889: 30), Dieterich (que menciona los versos 12 y 14 en *Abr.*: 60), A. J. Festugière (*Hermès* IV: 193-4) y R. Merkelbach-M. Totti (“*Drei Magische Hymnen*”, Vol. II: 16-19), que dan además una traducción del himno, el segundo a propósito de la figura de Eón. La última edición que ha recibido es la del prof. J. L. Calvo Martínez en “*Dos Himnos ‘mágicos’ al Creador. Introducción, traducción y comentario*” (2003: 231-250).

El PGM XII.

El PGM XII o *P. Gr. Lugd. Bat.* J 384 (V) es un rollo de 22-23cm. de largo por 3'60 cm. de ancho, cortado en seis secciones y con forma de libro, bastante dañado en los bordes. Fue encontrado, junto al PGM XIII o *P. Gr. Lugd. Bat.* J 395, en una tumba de Tebas por J. Anastasi y vendido posteriormente al Ryksmuseum van Oudheden, en Leiden, en 1828. Ahora se encuentra en el Museo Nacional de Antigüedades de Leiden. La primera lectura del papiro la hizo C. J. C. Reuvens, que anotó muy brevemente en *Lettres à M. Letrone* (Leiden, 1830, pp. 545-554); pero la primera edición estuvo al cargo de Leemans en 1843, el cual siguió lecturas de aquel. Esta primera versión sería revisada por Dieterich, con edición del texto (introducción republicada en *Kleine Schriften*, 1911, pp. 1-47), y por S. Eitrem (*NTF.* 10, 1922, pp. 102-9; 1923b: 59 y 183-5; y 1925: 117-20). Ediciones posteriores son la de Preisendanz - Henrichs, en los PGM, y la más reciente, la de R. W. Daniel en *Two Greek Magical Papyri in the National Museum on Antiquities in Leiden. A photographic Edition of J 384 and J 395* (Oplagen, 1991).

En el recto hay, en escritura demótica, fábulas de animales y un mito sobre la salida del sol, datable del 100 d. C. El verso, con una escritura uncial bastante regular pero con muchas ligaduras, se considera más joven, del s. IV (300-350 según Daniel). Está escrito en griego y demótico, estructurado en dieciocho columnas de unos 18-20 cm. de media (la 10 es de 16cm. y la 13 de 11cm.), y contiene una serie de recetas mágicas, en sus 464 líneas y 15 columnas. Son: una invocación a Core (1-14), una práctica de sometimiento con ayuda de un *paredros* de Eros (15-96), las recetas de Himerio (97-108), el conjuro para provocar sueños de Agatocles (109-22), el de Zminis de Tentira (123-44), otro anónimo (145-52), una invocación para conseguir un oráculo (153-60), un hechizo para «librarse de las cadenas» que impiden conseguir el éxito (161-79), una fórmula para dominar la cólera (180-89), otra petición de sueños a la Osa Mayor (190-2), una fórmula para acrisolar el oro (193-201), la consagración de un anillo mágico (203-70), otro anillo (271-324), una fórmula de consagración (325-335), la llamada «invocación de Ufor» (336-350), la «Esfera de Demócrito» para pronosticar vida y muerte (351-64), un maleficio de separación dedicado a Tifón (365-75), otro para producir insomnio (376-94), un amuleto para obtener suerte y amistad (394-401), una lista de equivalencias entre elementos naturales y la codificación con la que se encuentran en las recetas mágicas

(402-441) y dos prácticas de maleficio erótico, fragmentadas. Como vemos, es un libro de magia de todos los tipos, pero con especial interés en la obtención de sueños para *prognosis*.

Contiene algunos signos diacríticos, numerales y abreviaciones: -ō (-ον), -ō̄ (-ων), -ῆ (-ην); Δ o δ por δεῖνα; Ø o θ por θεός, θεοῦ o θεῶν; χρι, χρι o χρ/ por χρηματισον; ζρ, ζ̄ por ζυρνη o ζμύρνισον; < o ζ para δράχμη; o + o + para un espíritu, aparentemente.

La praxis: Δακτυλίδιον πρὸς πᾶσαν πρᾶξιν καὶ ἐπιτυχίαν.

La práctica mágica en la que se encuentra este himno es la titulada «Anillo para toda práctica y éxito» que ocupa las líneas 12.202-71. Se trata de un conjuro de activación de un anillo mágico mediante la atracción del ente divino a través del uso de los nombres sagrados del dios supremo.

Introducido por la práctica publicitaria de carácter egipcio «lo ambicionan reyes y jefes»¹¹⁶, primero da la **preparación del anillo**, que es de oro con una piedra engarzada. Esta debe ser un jaspe gris azulado, en el que se graban una imagen y una serie de nombres mágicos: en la cara delantera, un *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola, alrededor de una imagen de Selene con dos estrellas sobre sus cuernos, que es una iconografía de esta más bien tardía¹¹⁷, y, sobre ella, un sol con la palabra Abrasax; en el costado va *Iao-Sabaoth*, nombre que da denominado como el «grande y sagrado sobre todo/τὸ μέγα καὶ ἅγιον καὶ κατὰ πάντων τὸ ὄνομα»; en el dorso van inscritos los tres en una secuencia; esta además también puede ir grabada en el oro del anillo. Se indica que al usarlo hay que estar purificado en todo momento.

Con respecto a la utilización de anillos como elementos de la magia¹¹⁸, en la mayoría de los casos suele ser un amuleto, pero en este caso, como señala el prof. Calvo,

¹¹⁶ PGM 12.202 «μ[ετίσι] βασιλεῖς καὶ ἡγεμόνες. λίαν ἐνεργές». Cf. *Libro de los Muertos*, trad. Lara Peinado: 123, para otros ejemplos de esto. La práctica publicitaria egipcia que encontramos en los *PPMM* parcialmente o de la misma manera, incluye: beneficios y objetivos; lugar donde se encontró por primera vez, ie. un templo famoso que dé autoridad; y usuarios famosos. Cf. Calvo, 2003: 232 y 2002: 74.

¹¹⁷ LIMC 7 (1994), pp. 706-15.

¹¹⁸ Hay ocho prácticas a lo largo de los *PGM* que incluyen el uso de un anillo, además de esta: 1.60-195, 4.1616-54 y 1745 ss., 5.215 ss. y 450 ss., 7.630 ss. y 12.270-350. Para el estudio de este tipo de amuletos ver: Bonner, *SMA*; Kotansky, *op.cit.*; Eitrem, 1939: 57-85; A. M. Nagy, 2012: 71-106. Para más bibliografía en amuletos y gemas mágicas cf. el sumario de Calvo, 2001: 48-9.

el anillo no sólo funciona como protección pasiva del que lo lleva, sino que se usa de forma activa para conseguir «cuanto te propongas» (καὶ ἐπ[ιτεύξῃ πά]ντων, ὅσων προαίρη, línea 208). Es el elemento de unión de los diferentes planos existenciales del ritual, en sí mismo muy sincrético: se han usado una serie de materiales simbólicos, como el oro, símbolo de la iluminación y la santidad, ie. pureza de corazón, como nos enseña la tradición del uso del pan de oro del halo para las imágenes cristianas ortodoxas, o el jaspe, un material azulado o verdoso, color que suele estar asociado a órganos superiores de percepción¹¹⁹; y las imágenes de los dioses, la helena Selene y un solar Helios-Abrasax/*Hypsistos*, el doblete masculino-femenino de la iluminación con sus rayos lunares-solares, que juntos simbolizan también la totalidad y la dualidad de la existencia; unión propiciada por la acción del *ouroboros* que los rodea, un símbolo fenicio del movimiento cíclico de la vida, el famoso Eón que veíamos en la introducción, es uno de los atributos del gran dios, también indicativo de la totalidad como un proceso eterno; y los nombres hebreos para determinar al dios superior innominado; incluso la forma circular de la piedra o del anillo mismo hablan de la totalidad o la acción al unísono de los diferentes planos, de la que trata la magia.

Pero este no tiene energía mágica sin la **consagración** del objeto mágico y consecuente activación, que va indicada justo después, la cual permite que posteriormente se pueda usar el anillo en cualquier circunstancia en la que se necesite, como se ha dicho. El ritual se hace mediante un sacrificio y una invocación compleja. Estando purificado también para realizar los ritos, el oficiante construye un altar con maderas de frutales sobre un hoyo en el suelo de un lugar consagrado o sepulcro «puro» que mire al Este, lugar por donde la luna y el sol salen. Ahí procede a sacrificar varias aves: una oca, tres gallos y otras tantas palomas, cuyas carnes y grasas quema junto a plantas aromáticas¹²⁰. Entonces se da la vuelta para mirar al Oriente, por donde se ponen

¹¹⁹ En las tradiciones místicas más populares, es el color que viste el arcángel Miguel, en la iconografía cristiana, o el que se atribuye al "maestro de santos", Khidr, en el misticismo árabe. Para el uso simbólico del color en la antigüedad, en contexto religioso, cf. E. Wunderlich, 1925; H. J. Rose - S. J. Hornblower, "Colour, sacred", *OCD* (1996), p. 366; S. J. Deacy & A. C. Villing, 2004: 85-90.

¹²⁰ La ofrenda mediante un sahumero de plantas aromáticas es frecuentemente utilizada en los rituales órficos para recitar los himnos a un gran número de divinidades, principalmente femeninas o abstracciones o hipóstasis divinas de carácter femenino. Son: *HOrph.7* las Estrellas, 9 a la Luna, 10 a Physis, 14 a Rea, 16 a Hera, 24 a las Nereidas, 26 a la Tierra, 32 a Atenea, 41 a la Madre Antaia, 43 a las Horas, 47 a Baco

los astros mencionados, y suplicar (εὐχόμενος), mientras sostiene el anillo y haciendo una libación de miel, vino, leche y azafrán, sobre la hoguera y el sacrificio. Todos estos elementos se irán explicando a lo largo de este estudio, como el simbolismo del frutal, máximo exponente de la consecución de los deseos, en ámbito mágico, o de la paciencia, en la aplicación de las enseñanzas espirituales¹²¹, o el holocausto como elemento aturridor de los sentidos para comunicación con el plano superior al que se dirige el humo¹²², o las aves que son los seres que más se acercan físicamente a este plano¹²³. Pero todo esto no son más que acciones rituales o *dromena* que preparan el estado psicológico del oficiante para lo más importante, los *legomena*.

La Plegaria Mágica del *HMag.1*.

Sobre el humo del holocausto se recita, pues, la plegaria o súplica, según la terminología usada en el papiro, para efectivamente activar el anillo, mediante la atracción de la divinidad o entes divinos. Consta de dos oraciones o *logoi* que van en prosa con la incursión del verso del *HMag.1* en la segunda.

a. La primera oración (216-38) es de carácter principalmente egipcio con un fuerte sincretismo helenizante, está en prosa y su objeto es la consagración misma, es decir, la atracción del poder mágico de los entes divinos o simbólicos que se están invocando con el conjunto del ritual, como asesores, al objeto mágico. Está dedicada al Sol pero desdoblado en una figura múltiple, representada por un grupo de dioses celestiales y ctónicos, que es a la vez de carácter trino, esquema que enumera el recorrido que hace el sol diariamente: durante el día por el cielo, por la noche por el submundo; y, además, en el primer caso, en sus tres formas, al amanecer como *Anouch*, al mediodía como *Mane* y al atardecer/noche como *Barchych*¹²⁴. Es una plegaria clética que consta de:

1. Una primera invocación, introducida por ἐπικαλοῦμαι, en plural y de estilo

Perikionios, 48 a Zeus Sabazios, 51 a las Ninfas, 52 al Dios de las fiestas Trieniales, 56 a Adonis, 58 a Eros, 59 a las Moiras, 70 a las Eumenides, 71 a Melinoe, 74 a Leukocea, 83 a Océano, 84 a Hestia y 86 al Sueño.

¹²¹ Cf. *HMag.12.13*, pp. 397 ss.

¹²² Cf. *HMag.19*, pp. 551 ss.

¹²³ Cf. *HMag.24*, pag. 674.

¹²⁴ La representación triple del sol es típica de la mitología de Heliópolis, donde adquiere formas diferentes según el momento del día: Khepri al amanecer, Ra al mediodía y Atum al atardecer. La expresión con la que se refleja esta idea parece, sin embargo, ser una frase mágica con el inicio en idioma egipcio "yo soy..." ya desvirtuado.

laudatorio (“Oh, vosotros que...”), en una larga tirada de atribuciones donde se desarrollan las potencias de esta divinidad múltiple, caracterizada por ser solar, creadora y soberana. Se invocan a los «dioses celestiales/ὧ θεοὶ οὐράνιοι», los «dioses ctónicos/ὧ θεοὶ ὑπὸ γῆν» y «los que están en la zona intermedia/ὧ θεοὶ ἐν μέσῳ μέρει κυκλούμενοι», los cuales se dicen que son las tres manifestaciones del sol arriba mencionadas («τρῆϊς ἥλιοι Ἄνοχ Μανε Βαρχυχ»). Además: «nacen de un vientre materno/ἐκ α’ κοιλίας ἐκπορευόμενοι», tienen «poder sobre vivos y muertos/ὧ τῶν πάντων ζώων τε καὶ τεθνηκότων κραταιοί», «escuchan a dioses y hombres/ὧ τῶν ἐπὶ πολλαῖς ἀνάγκαις θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων διακουσταί»; son gobernadores de las Némesis, Moiras, «los que están por encima de todo (ὧ τῶν ὑπερεχόντων ἐπιτάκται, ὧ τῶν ὑποτεταγμένων ὑψωταί)» y de los vientos; «hacen visibles a los que están escondidos/ὧ τῶν φανερῶν καλυπταί»; y son creadores de la naturaleza y señores de reyes.

Se perciben una serie de nociones gnóstico-maniqueas aquí: ese vientre materno parece ser el principio creativo original que emana del Padre o Primer Principio, el llamado *Ennoia*, *Barbelo* o *Prúnico*, la Helena de Simón el Mago, o el Vientre que da lugar a los eones de Nicolao. Encontramos esta figura en los oráculos caldeos también, en la personificación de Hécate como principio de la vida. De manera que esta multiplicidad puede estar refiriéndose a los eones de la teoría gnóstica, que precisamente se mueven en parejas en lo llamado por los Valentinianos “la Región Intermedia”. Así, tendrían sentido las expresiones «que escuchan a dioses y hombres», «los que hacen visibles a los que están escondidos» y «los que están por encima de todo», pues en la propia teoría de Valentín, por debajo de este “pleroma” de parejas o *syzygias*, está el demiurgo que da lugar a la creación, donde en efecto se mueven los 365 dioses, de manera que su lugar natural es una región sutil diferente de la realidad que nosotros habitamos o percibimos. Esta primera sección acaba con la petición clética «ἔλθατε εὐμενεῖς παραστάται/venid benévolamente para lo que os invoco».

2. Le sigue una argumentación para atraerse el poder de la divinidad del tipo ἐγὼ εἶμι, en la que el mago se auto-identifica con una serie de símbolos misteriosos,

personajes famosos o dioses: la Palma que crece en el sepulcro del dios¹²⁵, el cielo como ente femenino *generatrix* de dioses (¿otra vez Prúnico en una referencia más bien hesiodica?), o Ídolos (otro indicio de este pensamiento platónico de entes conceptuales perfectos que daría lugar a los imperfectos encarnados en la creación); con el ave Fénix, el mago Crates también denominado con el nombre de origen sirio Marmaraouth («mare maravatha/señor de señores»)¹²⁶, y el profeta conocedor de los nombres secretos; o con Helios, la gran divinidad de nombre impronunciable, Afrodita, Crono, Osiris, Esenefis, Isis u Horus en la forma de un cocodrilo llamado Suco. Esta segunda parte acaba con otra petición clética que se amplía con lo que podríamos llamar una línea-pasarela en la que se anuncia que se va a pronunciar el nombre oculto y sagrado del dios supremo «ὄτι μέλλω ἐπικαλεῖσθαι τὸ κρυπτὸν καὶ ἄρρητον ὄνομα, τὸν προπάτορα θεῶν/porque voy a invocar el oculto e inefable nombre, al padre primero de los dioses».

b. Así pues, esta frase va a dar lugar al segundo *logos* (239-69), el cual suponemos que en conjunto es la invocación del Gran Dios innominado, una plegaria al *Pantokrator* que ocupa hasta el final del conjuro e incluye el *HMag.1* de Preisendanz. A partir de aquí, la divinidad es una sola, no es múltiple y se invoca en singular. Este conjunto está a la vez compuesto por varias secciones, donde se mezcla prosa y verso.

1. La primera parte es la que ha sido llamado por el prof. Calvo Martínez “Himno δεῦρό μοι”, que estudia en *MHNH* 2 (pp. 71-96) como ejemplo del material himnico prosístico que puebla los *legomena* de los *PGM*. Este himno, pues, está en prosa y se repite en tres ocasiones a lo largo de los *PGM* con algunas variantes: en 12.238-69, el conjuro de activación de un anillo mágico; 13.762-833, un conjuro de visión directa de la divinidad; y 21.1-25 donde va aislado de práctica alguna y ocupando el espacio en blanco que deja una hoja de contabilidad del siglo II/III, de manera que debía de funcionar como amuleto, o tal vez es una copia aislada para repetirla en el momento de alguna consagración o acción mágica. En el caso que estudiamos va ampliado con el himno en

¹²⁵ La palma es un símbolo muy importante de la mística actual: atributo del culto de Perséfone, se dice que el carácter funerario que se le otorga lo heredó el cristianismo; y la palmera siempre ha sido un árbol de importancia esencial en la vida diaria en Oriente Medio, de manera que simboliza diferentes aspectos de la existencia en el Judaísmo y en el Islam, probablemente también en Egipto - en el Sufismo es la *tariqa*, la orden espiritual a la que se pertenece, ramificada y fértil en terreno árido, con su raíz firmemente establecida en la fuente de lo espiritual, bajo tierra, bien oculto a la visión sensorial normal.

¹²⁶ Aparece en los *PGM* en: 1.260; 4.365, 947, 1201, 1591; 7.488, 572; 12.72, 187, 231, 289; 43.7. Cf. Preisendanz, "Marmaraoth", *PRE* 14.2 (1930), pp. 1881 ss.; A. Barcala, 1999: 28, n. 38.

hexámetros del que nos ocupamos en esta sección y que no está en ninguna de las otras versiones. Esto indica que estos magos poseían un buen conocimiento del griego literario y cierta maestría poética, necesaria para adaptar y alterar el material hímico a las circunstancias, aunque la tarea vaya facilitada porque ambos textos van dirigidos al dios Creador.

Es otra plegaria clética que basa su eficacia en el poder que encierra el nombre. Va introducida con la expresión «δεῦρό μοι», que no es típica para dirigirse a los dioses; se usa en la tragedia indicando familiaridad, entre iguales o a un inferior, de manera que su uso conlleva urgencia o incluso coacción, se exhorta al dios a presentarse en la práctica, no se le suplica¹²⁷. Esta invocación apremiante lo que hace es abrir la parte atributiva, que consta de: una tirada de líneas laudatorias del tipo «oh, tú que...» de contenido hebraico; y la descripción de la epifanía divina del dios creador como efecto de la mística de sus nombres secretos.

2. Inmediatamente y como complementando los atributos del dios creador o incluso imitando el sonido epifánico, se introduce el himno hexamétrico (238-52), por su semejanza en contenido. Este es un texto estrictamente helénico con multitud de fórmulas épicas, que cumple la función de desarrollar los atributos del dios creador dados en las líneas inmediatamente anteriores en prosa. Lo veremos en el análisis del himno, más abajo.

3. Pero la parte atributiva no termina con el poema, se desarrolla unas dieciséis líneas más (253-69) sin transición alguna excepto el paso de verso a prosa, para volver al tópico del gran nombre inefable. Prosiguen los atributos de la divinidad creadora y total, en relación a la armonía de las siete vocales y las veintiocho manifestaciones de la luna. Por último, se enumeran los bienes que son propios de esta divinidad otorgar al hombre, para poder introducir la petición final de activación del anillo, del tipo *da quia hoc est tibi*, acompañada de una última tirada de nombres y atributos secretos, según el lugar del mundo, el pueblo o el sacerdote que esté invocándolo, demostrando su conocimiento religioso y otorgándose a sí mismo más autoridad.

¹²⁷ Cf. Calvo, 2002: 84.

ΤΕΧΤΟ

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Cal	Calvo Martínez
Die	Dieterich
Fe	Festugière
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Lee	Leemans
Pr	Preisendanz
Reu	Reuvs
vH	van Herwerden
vW	von Wilamowitz

Τίς μορφὰς ζώων ἔπλασε<ν>; τίς δ' εὔρε κελεύθους;	1
τίς καρπῶν γενέτης; τίς δ' οὔρεα ὑψόσ' ἐγείρει;	
τίς δ' ἀνέμους ἐκέλευσεν ἔχειν ἐνιαύσια ἔργα;	
τίς δ' Αἰῶν Αἰ<ῶ>να τρέφων Αἰῶσιν ἀνάσσει;	
εἷς θεὸς ἀθάνατος· πάντων γενέτωρ σὺ πέφυκας	5
καὶ πᾶσιν ψυχὰς σὺ νέμεις καὶ πάντα κρατύνεις,	
Αἰώνων βασιλεῦ καὶ κύριε, ὄν γε τρέμουσιν	
οὔρεα σὺν πεδίοις, πηγῶν ποταμῶν τε τὰ ρεῖθρα	
καὶ βῆσσαι γαίης [κ]αὶ πνεύματα, πάντα τὰ φύντα·	
οὐρανὸς ὑψιφαῆς σε τρέμει καὶ πᾶσα θάλασσα,	10
κύριε παντοκράτωρ, ἄγιε καὶ δέσποτα πάντων·	
σῆ δυνάμει στοιχεῖα πέλει καὶ φύεθ' ἅπαντα	
{ἡελίου μήνης τε δρόμος νυκτός τε καὶ ἡοῦς}	
ἄερι καὶ γαίᾳ καὶ ὕδατι καὶ πυρὸς ἀτμῶ.	

APARATO CRITICO: 1 ζώων Lee, Pr, Pr-He: ζώων coní. vH | <ν> metri causa add. vH | “quales κελευθος?”, lacunam statuit Die: v. ad 10 et 13 coní. He 2 γενέτης metri causa corr. vH: γεννητης Π | ἔγειρεν coní. vH: αἰερί coní. Cal 4 <ῶ> add. Die: τίς δ' Αἰῶν ἀναστρέφων Αἰῶσιν ἀνάσσει l. Lee: τίς δ' αἰῶνα τρέφων αἰῶσιν <ἐς αἰὲν> ἀνάσσει coní. vH 5 γενέτωρ metri causa corr. vH: γεννητωρ Π 7 ὄν γε Cal: ον γε vel τε Pr: ον και τρεμουσι Π: σὲ τρομέουσι vH: καὶ σε vW: ὄν τρομέουσιν Lee, Die 8 παιδιοις Π corr. vH | τε τὰ ρεῖθρα Pr, Cal: τε τα ριθρα Π: τε ρέεθρα coní. vW 9 βῆσσαι coní. Reu: βησσας vel βυσγσσας Π l. Reu Lee Die: βυσσοί coní. Lee Die vH | deest metrum, ὀρέων coní. vW, aut τῆς γῆς coní. Cal 10 interpolationes iudic., fortasse post 1 vW 11 ἀγιώτατε metri causa corr. vH 12 δυναμι στυχεια Π corr. vH | φύεθ' ἅπαντα corr. Cal: φύεται πάντα vH, Pr: φυεταιπαντα Π: φύρεθ' ἅπαντα coní. Pr-He 13 13 post 1 transp. Cal, coní. Pr: v. ad 10 Pr-He: 13 post 14 et spatio interiecto pos. vH | μνησται Π corr. vH: ὕμνησται coní. Lee | δρομος Π: δρόμω Fe: δρόμους Cal 14 αερί Π corr. Pr: ἡέρι et γαίη formas epicas rest. vH | <ἐν>ὑδατι vW | ἀκμη coní. Lee



TRADUCCIÓN

¿Quién modeló las formas de los animales (del Zodíaco)? y ¿quién encontró sus órbitas?

¿Quién es el que genera los frutos? y ¿quién erige las montañas hacia lo alto?

Y ¿quién ordenó que los vientos tuvieran tareas anuales?

Y ¿qué Eón conteniendo un eón en sí mismo es señor sobre los Eones?

Un único dios, inmortal. Creador de todo, tú lo has engendrado 5

y tú repartes las almas para todos y todo lo dominas,

Rey y señor de los Eones, ante el que precisamente tiemblan

los montes junto con las llanuras, las corrientes de fuentes y ríos

y los barrancos de la tierra y los espíritus, todo lo nacido.

El cielo que brilla en lo alto tiembla ante ti y el mar todo, 10

señor, todopoderoso, santo y soberano de todo.

Gracias a tu poder los elementos existen y todas las cosas son engendradas,

{el curso del sol y la luna, de noche y al romper el día,}

con aire, tierra, agua y vapor de fuego.

NOTAS A LA TRADUCCIÓN: 1 Literalmente pone «¿Quién modeló las formas de los animales/seres vivos, y quién encontró sus caminos?»¹²⁸ 4 Literalmente podría significar «eternidad que conteniendo la eternidad gobierna el transcurrir del tiempo» 5 con la puntuación tradicional con la que se ha editado, ésta frase se convertía en una oración nominal pura en tercera persona con el significado «un solo dios inmortal», pero estoy con el profesor Calvo en considerarlo una aposición a σὺ 6 «y tu administras las almas para todos...» 9 βῆσσαι puede traducirse también por «abismos», en una especie de mención a los abismos originales de las cosmogonías antiguas o a los pasadizos que conducen al submundo, si mantenemos πνεύματα traducido por «espíritu». Esta última palabra ha sido traducida en más ocasiones como «vientos» por considerarse más acorde con el significado, con el resto de elementos naturales a los que se hace referencia, a partir de la idea de Wilamowitz; Buresch entendió «démones»¹²⁹.

COMENTARIO

Forma.

Estos catorce hexámetros forman parte estructural del himno prosístico en el que van insertados, en la función de ampliar la parte atributiva de lo que venía

¹²⁸ Sigo la traducción de M. Smith en Betz: 163, que admite la sugerencia de Wilamowitz.

¹²⁹ Cf. Wilamowitz, *Ind.sch.aest.Gotten*, 1889, p. 30, y K. Buresch, *W.klss.Ph.* 7, 1890, p. 878. Refs. sacadas de Preisendanz, *PGM*.



inmediatamente antes. De esta manera, la epiclesis está desplazada siete líneas arriba y tampoco tiene petición ni despedida, pues de ellas se encarga la parte final del conjunto del himno. Comienza, pues, con cuatro líneas de preguntas retóricas del tipo «¿Quién...?», que se responden de forma afirmativa «tú, que...», a partir del quinto verso, como medio¹³⁰ de enumerar poéticamente las principales potencias del dios

¹³⁰ Calvo, 2002: 88, lo considera un recurso original, pues la fuente de la que debe provenir, *Septuaginta* (Ex. 15.11.1 «τίς ὁμοίός σοι ἐν θεοῖς, κύριε; τίς ὁμοίός σοι, δεδοξαμένος ἐν ἁγίοις, θαυμαστός ἐν δόξαις, ποιῶν τέρατα»; Job 34.13 «τίς δέ ἐστιν ὁ ποιῶν τὴν ὑπ' οὐρανὸν καὶ τὰ ἐνόντα πάντα»; Ps. 17.32-33 «ὅτι τίς θεὸς πλὴν τοῦ κυρίου; καὶ τίς θεὸς πλὴν τοῦ θεοῦ ἡμῶν; ὁ θεὸς ὁ περιζωννύων με δύναμιν καὶ ἔθετο ἄμωμον τὴν ὁδόν μου»), no exhibe exactamente la misma función pues la pregunta incluye la respuesta y en este himno que estudiamos se responde a las preguntas en las siguientes secciones.

Sin embargo, una lectura profunda del libro de *Job*, donde se hace uso de este recurso abundantemente, demuestra una relación secundaria significativa: en él, Job es primero tentado por mano del propio Jehová ante la figura de Satanás, despojándole de todos los bienes que poseía, para demostrar que el verdadero fiel es el que en tiempos difíciles sigue teniendo fe; sin embargo, aún habiendo vencido la tentación, Jehová deja a Satanás que actúe, el cual le manda enfermedad; entonces se producen una serie de discursos que duran todo el resto del capítulo (3-41). Job maldice el día en que nació y se defiende ante una serie de personajes por las injusticias que parece estar recibiendo: Elifaz, Bildad y Zofar no consiguen argumentar en contra; Eliú por último sí que puede (34-37), cuyo argumento parte de comparar a Job, en representación del hombre, en oposición a Jehová en poder, grandeza y visión para juzgar las cosas, y usa este recurso - «¿Qué hombre hay como Job que bebe del escarnio como agua?» opuesto a «¿Y quién puso en orden todo el mundo?», letanía que retoma el propio Jehová a partir de 38, convirtiendo a Job en profeta, por cierto, «¿Dónde estabas tú cuando fundaba la tierra? (...) ¿Quién ordenó sus medidas, si lo sabes?». De manera que aquí más que en ningún sitio Satanás es la figura del "acusador" ante el que Job se tiene que defender (o del juez porque en realidad este no abre la boca en el proceso de defensa-acusación) y estamos ante un verdadero juicio, donde estas preguntas son literalmente retóricas. En este sentido, este pasaje es la fuente directa de este recurso que recogemos, donde el argumento que hace despertar a Job de su iniquidad está en las poderosas palabras de Eliú «No carga, pues, él al hombre más de lo justo, para que vaya con dios a juicio»* (34.23). Para otro ejemplo de recursos retóricos en esta magia, cf. mi artículo "Diabolé como recurso de la invocación en la Magia Greco-Egipcia" (2011: 227-40), que de hecho gira en torno a la traducción de los Setenta de este pasaje, de Satanás por *Diabolos*, que Eitrem señala en su artículo "Die rituelle Diabole" (1924: 43-58).

Pero esta no la única tradición con los que se puede relacionar este pasaje; existen otros dos paralelos muy significativos, similares tanto en forma como en contenido, que hay que tener presentes, uno anterior y otro posterior, pues como recurso retórico es de mucha antigüedad, como vamos a ver. Merkelbach-Totti ponen la pista sobre los orígenes de esta expresión del monoteísmo creacionista en el Zoroastrismo, específicamente dan el himno a Ahura-Mazda del *Noveno Gatha* (*Yasna* 44, versos 3-5), que estos consideran una fuente indirecta, a través de los contactos entre judíos y persas, tras la dominación babilonia de Jerusalén, que habrían transmitido a Alejandría los círculos de judíos helenizados. Al igual que *Septuaginta*, no se responde a las preguntas, se pide ese conocimiento escondido. Dice:

«Estas cosas te pregunto, oh Ahura, y deseo que me digas con verdad: ¿quién ha sido el primer Creador y primer padre de la verdad?, ¿quién creó el camino del sol y de las estrellas?, ¿quién es por el cual la luna crece y mengua? Todo esto y muchas otras cosas deseo conocer, oh Mazda. Estas cosas te pregunto, oh Ahura, y deseo que me digas con verdad: ¿quién es el que sujeta la tierra por debajo y las nubes en el cielo para que no se caigan?, ¿quién creó el agua y las plantas?, ¿quién engarzó el viento y las nubes como dos corredores?... Estas cosas te pregunto, oh Ahura, y deseo que me digas con verdad: ¿qué arquitecto ha creado la luz y la oscuridad?, ¿qué maestro ha creado el sueño y la vigilia?, ¿quién es por el cual el día, el medio-día y la noche fueron creados ... ?»**

El otro paralelo a comentar proviene del *Corpus Hermeticum*, del Tratado V, *Hermes a su hijo Tat*, a propósito de la naturaleza de dios, que es creador. En este sí que se responde a las preguntas, hecho que emparenta las tradiciones. Dice en las líneas 3.12-4.5:

creador, las cuales son mencionadas líneas más arriba y más abajo, en el resto del himno del que forman parte. Como unidad independiente, entendiendo por comparación con las otras versiones del himno prosístico al dios creador, que esta es una composición paralela, el uso de las preguntas retóricas es una manera de atrasar la mención del dios al que va dirigido el himno hasta el medio del poema, donde ya se usa la segunda persona y, por fin, se le determina como πάντων γενέτωρ.

Como unidad independiente, la estructura es la siguiente: 1-4 preguntas retóricas donde se dan los atributos del dios creador; 5-7 respuesta a las preguntas y la mención del dios creador; 8-10 epifanía; 11-14 resumen de las atribuciones del dios creador. Como vemos, es una *pars epica* artística y continua aunque con diferentes niveles de desarrollo.

En el aspecto métrico, el verso está bastante bien ejecutado, con cesuras regulares pentemímera, heptemímera y trocaica. La mayoría de los problemas parecen faltas de ortografía del copista, fácilmente corregibles a partir de los errores típicos del escriba egipcio por razones fonéticas; también encontramos casos de uso de hiato (7 y 14); y sólo en tres ocasiones nos vemos obligados a hacer cambios drásticos (7, 9 y 11), de las cuales sólo la del verso 9 es mencionable, por la corrupción textual de todo el principio de la frase, donde con dificultad se lee βῆσσα a partir del βῆσσας o βυσῶσας del papiro, que dejamos a la autoridad de los grandes editores del texto.

Contenido.

En primer lugar, hay que fijarse en la función misma de este periodo métrico, cuyo rasgo principal es que se repiten una serie de tópicos que hacen referencia a la totalidad del cosmos y a la **Creación**, los cuales ya han ido apareciendo varias veces a lo largo de la plegaria completa, no sólo la b) al Creador sino también en la a) al dios solar-creador y múltiple, que este texto amplía de manera poética. Estos tópicos son: los cuatro vientos, que provienen de los cuatro puntos cardinales del cielo (se mencionan en prosa

«τίς ὁ ἑκάστῳ τὸν τρόπον καὶ τὸ μέγεθος τοῦ δρόμου ὀρίσας; ἄρκτος αὕτη, ἡ περὶ αὐτὴν στρεφομένη καὶ τὸν πάντα κόσμον συμπεριφέρουσα. τίς ὁ τοῦτο κεκτημένος τὸ ὄργανον; τίς ὁ τῆ θαλάσσης τοὺς ὄρους περιβαλὼν; τίς ὁ τὴν γῆν ἐδράσας; ἔστι γάρ τις, ὦ Τάτ, ὁ τούτων πάντων ποιητὴς καὶ δεσπότης».

*traducción del arameo de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Sociedades Bíblicas en América Latina en 1960.

**traducción del alemán, del texto dado por Merkelbach-Totti, de las tablillas de *Enuma Elis* por H. Lommel.

en 12 224 «ὧ τῶν ἀνέμων ὀδηγοί, ὧ τῶν κυμάτων ἐξεγερταί» y 238 «ὁ ἐκ τῶν δ' ἀνέμων»); los cuatro elementos, por los cuales se crea todo cuanto existe; y el mundo mismo dividido en diferentes reinos o niveles de observación natural desde el punto de vista del observador humano. Se menciona lo que hay sobre la tierra, cuando se habla de los montes y valles; lo acuático, es decir, el mar, las fuentes y los ríos; el cielo, con sus vientos como decíamos, pero también con sus constelaciones etéreas, sus órbitas, el sol y la luna; y también el submundo, donde moran démones y espíritus.

Además, se reafirman los **atributos** básicos de este dios. En primer lugar, es el elemento generador de lo viviente y el propio motor del proceso creativo temporal que es Eón; decía líneas antes en prosa «tú eres el señor que crea y alimenta y haces crecer todas las cosas/σὺ εἶ κύριος ὁ γεννῶν καὶ τρέφων καὶ αὔξων τὰ πάντα» (12.244). Así que es por tanto también el guía de los cuerpos celestes que a su vez han dado lugar a la sucesión del día y la noche, al que hace referencia el aspecto cíclico del dios. De manera que este dios *es* todas las cosas - se reitera la unidad de la creación en este dios. Encontramos también en la prosa: «el cielo es tu cabeza, el éter tu cuerpo, la tierra tus pies y el agua que te rodea es Océano, el Demon Bueno/καὶ οὐρανὸς μὲν κεφαλὴ, αἰθὴρ δὲ σῶμα, γῆ πόδες, τὸ δὲ περὶ σε ὕδωρ, ὠκεανός, Ἄγαθος Δαίμων» (12.243) en una visión antropomórfica del universo que se utiliza en la mitología egipcia pero también en la cosmología estoica¹³¹. Además, es el soberano que pone las leyes de la naturaleza, pues el mundo helenístico ya es uno donde se analizan los procesos naturales, los cuales pueden ser observados por el ojo y medidos mediante la razón humanas, es decir, tratamos unas leyes que hablan de una percepción de esa magnitud total del ente divino absoluto.

Pero tal percepción no es una capacidad intrínseca del hombre helenístico o del ser humano como tal; todo cuanto existe participa de la percepción de este dios, todo elemento del mundo “oye” el inarticulable nombre divino cuando es pronunciado en lo más profundo y se estremece («la tierra se enrosca, (...) el Hades se conmueve, (...) los ríos (...) se congelan/οὔ ἡ γῆ ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὁ Ἅιδης ἀκούων τaráσσειται,

¹³¹ Para la visión antropomórfica del universo en la mitología egipcia, cf. J. Assmann, 1979: 7-42. Quizás es la misma idea que da lugar a la *melothesia* de la astrología babilonia. Para la simbología en diferentes tradiciones del momento, de la imagen de la cabeza y el cuerpo, que se mencionan en esta sección, cf. E. de los Santos, 2000: 58 ss.

ποταμοί, θάλασσα, λίμναι, πηγαὶ ἀκούουσαι πηγύνται» *PGM* 12.241ss.). Y el mago, como observador absoluto, conoce ese nombre ante el cual cualquier habitante y pieza del cosmos siente la vibración de la presencia divina. De ahí el poder que encierra el conocer el verdadero **nombre** de este dios único. Este es el segundo tópico que se repite en este *logos* b) y que se está, por lo tanto, enfatizando; de hecho es la parte central del poema, que el himno hexamétrico va a desarrollar más explícitamente, y que es un elemento de esta magia que vamos a ver repetido en cada uno de los himnos estudiados en este trabajo de investigación. Este será el argumento básico que permitirá una dilucidación del efecto en la percepción que producen estos cantos rituales, como veremos.

Y por último, hay una serie de referencias teológicas asimiladas a lo largo de todo el periodo métrico que vamos a desvelar y comentar, que se repiten a lo largo del corpus de los *PPMM*, formando la raíz del pensamiento mágico que nos proponemos investigar. De este texto en especial, se ha especulado acerca de un posible origen en círculos gnóstico-herméticos, en base a la atribución del Creador como Eón, hipóstasis hermética; las bases judeo-cristianas son indiscutibles, pues el dios creador y terrible por excelencia es Jehová; y además, hay que comentar la relación directa de este himno con el texto de Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 1, 496-502, que se considera un fragmento órfico original, puesto de relevancia por el profesor Calvo Martínez, por su coincidencia léxica. Para empezar a ver un poco por dónde van los tiros, veamos lo que canta Orfeo a bordo de Argos:

«Ἡεῖδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
τὸ πρὶν ἔτ' ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῇ,
νεῖκος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα·
ἠδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν
ἄστρα, σεληναίης τε καὶ ἡλίοιο κέλευθοι·
οὐρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες
αὐτῆσιν νύμφησι καὶ ἔρπετὰ πάντ' ἐγένοντο»¹³²

Este texto de Apolonio habla de una unidad existencial primordial y, desde luego,

¹³² «Cantaba cómo la tierra, el cielo y el mar, otrora confundidos entre sí en una forma única, a consecuencia de una discordia funesta se disgregaron cada uno por su lado; y cómo fijada para siempre en el éter tienen su demarcación los astros y los caminos de la luna y del sol; y los montes cómo surgieron y cómo nacieron los ríos sonoros con sus propias ninfas y todos los animales», trad. M. Valverde Sánchez, 1996: 115.

del mismo proceso técnico que nosotros tenemos entre manos: por un lado Orfeo está "cantando" para apaciguar los ánimos de Idas e Idmon, que discutían embravecidos por el vino; para ello elige como temática ni más ni menos que el proceso de separación que sufre esa unidad original en los elementos y reinos de la naturaleza, y su atribución a esferas divinas concretas en lo que viene después: «ἤειδεν δ' ὡς πρῶτον Ὀφίων Εὐρυνόμη τε Ὑκεανὶς νιφόεντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιο· ὡς τε βίη καὶ χερσὶν ὁ μὲν Κρόνῳ εἴκαθε τιμῆς, ἢ δὲ Ῥέη, ἔπεσον δ' ἐνὶ κύμασιν Ὑκεανοῖο· οἱ δὲ τέως μακάρεσσι θεοῖς Τιτῆσιν ἄνασσον, ὄφρα Ζεὺς ἔτι κοῦρος, ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδῶς, Δικταῖον ναίεσκεν ὑπὸ σπέος, οἱ δὲ μιν οὔπω γηγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κεραυνῶ, βροντῆ τε στεροπῆ τε· τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει./ Cantaba cómo al principio Ofión y la Oceanide Eurínome tenían el dominio del nevado Olimpo; y cómo, ante la fuerza de sus brazos, cedieron su dignidad el uno a Crono, la otra a Rea, y se precipitaron en las olas del Océano. Y aquéllos reinaron entonces sobre los Titanes, dioses bienaventurados, mientras Zeus, niño aún, alentando aún espíritu infantil, moraba bajo la gruta Dictea y los Cíclopes, nacidos de la tierra, no le habían fortalecido aún con el rayo, el trueno y el relámpago; pues éstos confieren a Zeus su gloria»).

Todo esto se corresponde con lo que ocurre en nuestro texto, como vamos a ver.

1-4. Los primeros cuatro versos se centran en ciertos reinos de la creación que se han mencionado en otras partes de la plegaria mágica, como hemos dicho. Contienen, además, un tono hebraico aderezado con referencias astrológicas, que amplían el significado simbólico del pasaje. Por un lado, siguiendo con el regusto cosmogónico del que hablábamos, recuerda al principio del *Génesis*, en una especie de alusión rápida, como si dijéramos, a la cosmología que subyace en este sistema de creencias.

En las narraciones del origen del mundo de la Antigüedad, es muy importante el proceso de separación de conceptos que van creando la realidad conforme la percibimos, al darle nombres, a partir de una realidad única y original. En el *Génesis* el orden es el siguiente: separación del cielo y la tierra, de la luz y la oscuridad y por tanto del día y la noche; aparición del firmamento, separación de tierras y aguas en la superficie del mundo, y aparición de las plantas; luego, surgimiento de los planetas, el sol y la luna; más tarde, de los animales y, en último lugar, del hombre. Todo ello, ocurre mediante la

palabra: Jehová lo pronuncia y se aparece. A nivel psicológico, es el mismo proceso que se observa en el uso mágico de la palabra: conforme se van mencionando las potencias divinas, se va creando una realidad en la psique del oficiante y con ella una nueva posibilidad creativa.

En contexto hermético, tenemos el mismo proceso de descripción cosmogónica en dos ocasiones: en *Poimandres* 4-5 y en el *Hieros Logos*, 1.5-3.6., sobre todo el segundo, donde además se establece el funcionamiento de la mística de la palabra¹³³. Dice:

«ἦν γὰρ σκότος ἄπειρον ἐν ἀβύσσῳ καὶ ὕδωρ καὶ πνεῦμα
λεπτὸν νοερόν, δυνάμει θείᾳ ὄντα ἐν χάει. ἀνείθη δὴ φῶς
ἅγιον καὶ ἐπάγη † ὑφ' ἄμμῳ † ἐξ ὑγρᾶς οὐσίας στοιχεῖα καὶ
θεοὶ πάντες † καταδιερῶσι † φύσεως ἐνσπόρου. ἀδιο-
ρίστων δὲ ὄντων ἀπάντων καὶ ἀκατασκευάστων, ἀποδιω-
ρίσθη τὰ ἐλαφρὰ εἰς ὕψος καὶ τὰ βαρέα ἐθεμελιώθη ἐφ'
ὑγρᾶ ἄμμῳ, πυρὶ τῶν ὄλων διορισθέντων καὶ ἀνακρεμα-
σθέντων πνεύματι ὀχεῖσθαι· καὶ ὤφθη ὁ οὐρανὸς ἐν κύκλοις
ἐπτὰ, καὶ θεοὶ [ταῖς] ἐν ἄστρον ιδέαις ὀπτανόμενοι, σὺν
τοῖς αὐτῶν σημείοις ἅπασι, καὶ διηρθρώθη ... σὺν τοῖς ἐν
αὐτῇ θεοῖς, καὶ περιελίγη τὸ περικύκλιον ἀέρι, κυκλίῳ
δρομήματι πνεύματι θείῳ ὀχούμενον.
ἀνῆκε δὲ ἕκαστος θεὸς διὰ τῆς ἰδίας δυνάμεως τὸ
προσταχθὲν αὐτῷ, καὶ ἐγένετο θηρία τετράποδα καὶ ἔρπετὰ
καὶ ἔνυδρα καὶ πτηνὰ καὶ πᾶσα σπορὰ ἐνσπορος καὶ χόρτος
καὶ ἄνθους παντὸς χλόη· τὸ σπέρμα τῆς παλιγγενεσίας
ἐν † ἑαυτοῖς ἐσπερμολόγουν † τὰς τε γενέσεις τῶν ἀνθρώ-

¹³³ Es una característica de la religión egipcia también. Acerca de la Creación en contexto egipcio, mediante la ejecución del propio nombre del primer dios Neb-er-tcher, cf. E. A. Wallis, 1971: 157-181. En la página 161, traduce «I brought my mouth and uttered my own name as a word of power, and thus I evolved myself under the evolutions of the god Khepera, and I developed myself out of the primeval matter which had evolved multitudes of evolutions from the beginning of time. Nothing existed on this earth, I made all things. There was none other who worked with me at that time» o en otra versión «I developed myself from the primeval matter which I made, I developed myself out of the primeval matter. My name is Osiris, the germ of primeval matter», que hace a la creación el resultado de la pronunciación del nombre de este dios por sí mismo.

πων εἰς ἔργων θείων γινῶσιν.»¹³⁴

Estas dos expresiones, junto con el ejemplo órfico de Apolonio y con el del *Génesis*, o con el conocido de Hesíodo al inicio de la *Teogonía*, recuerdan a lo que tenemos al empezar nuestro texto, donde, mediante la palabra, se desglosan los reinos de los que el dios es creador y gobernante. Veámoslo.

En el verso 1 encontramos un uso ambiguo, abierto, de ζώων y κελεύθους. A primera vista parece una mención de la creación de los seres vivos y sus maneras¹³⁵. Sin embargo, parece más bien hacer referencia a la configuración de los astros en el cielo y al modelo orbital que genera el movimiento del cosmos¹³⁶. La sección cósmica del canto al Creador, como si dijéramos, parece ir primero en los textos canónicos creacionistas: en *Génesis* va antes que la de los animales; y en *CH V* también, casi solapándose estas dos versiones (recordemos en especial la frase mencionada más arriba de la sección 3 «τίς ὁ ἐκάστῳ τὸν τρόπον καὶ τὸ μέγεθος τοῦ δρόμου ὀρίσας;»)¹³⁷. En efecto, el vocabulario

¹³⁴ «Ahora bien, había una oscuridad sin límites en el abismo, y agua, y un sutil aliento inteligente, existiendo todo ello en el caos por la potencia divina. Pero entonces se alzó una luz santa y, separándose de la sustancia acuosa, se condensaron los elementos + ... +, y todos los dioses dividen las partes de naturaleza germinal.36 2 En efecto, cuando las cosas eran indefinidas y no formadas, los elementos ligeros se separaron de los otros, yendo hacia lo alto, y los elementos pesados reposaron sobre el fundamento de la arena húmeda; todo el universo estaba dividido en sus partes por la acción del fuego y mantenido en suspenso para ser vehiculado por el aliento. Y se vio aparecer el cielo en siete círculos, y los dioses se manifestaron a la mirada bajo forma de astros con todas sus constelaciones, y la naturaleza de arriba fue ajustada según sus articulaciones con los dioses que ella misma contenía en sí. Y el círculo envolvente giró en el aire llevado en su curso circular por el aliento divino. Y cada dios, por su propio poder, producía lo que le había sido asignado, y así nacieron los animales cuadrúpedos, y los que reptan, y los que viven en el agua, y los que vuelan, y toda semilla o germen, y la hierba y los tiernos brotes de todas las flores; teniendo en ellos mismos la simiente de la reproducción. Y + ... + [engendraron] las generaciones de los hombres – para conocer las obras divinas y testimoniarlas activamente y reproducirlas en la naturaleza» Trad. F. González y J. M. Río, edición online, <http://symbolos.com/corpus00.htm>.

¹³⁵ Festugière, en su breve tratamiento de este texto, cf. *Hermès IV*: 193-4, entiende ζώων y considera que este hexámetro se refiere al ser humano: «seres vivos» por “hombres”, por comparación precisamente con el texto de *CH V* del que hablé más arriba (nota 27), pero no con la sección 3 acerca de los astros, sino con la 6, donde se suceden preguntas retóricas en el mismo estilo que aquí, pero relativas a la creación del hombre por parte del dios creador o Demiurgo («καὶ μάθε τίς ὁ δημιουργῶν ταύτην τὴν καλὴν καὶ θείαν τοῦ ἀνθρώπου εἰκόνα. τίς ὁ τοῦς ὀφθαλμοῦς περιγράψας; τίς ὁ τὰς ῥίνας καὶ τὰ ὄψα τρυπήσας; τίς ὁ τὸ στόμα διανοίξας; τίς ὁ τὰ νεῦρα ἐκτείνας καὶ δεσμεύσας;(...))»; de manera que κελεύθους lo entiende como «les chemins de la mer, ou de vents, ou des astres ou voies de vie des hommes», es decir, como las maneras de manifestación, los caminos que siguen, los seres de la creación más inmediata.

¹³⁶ De esta manera, ζῶον sería simplemente una mención poética del ζωδιακὸς κύκλος o de los ζῶδια, pues la expresión griega para «signos» del Zodíaco parte precisamente de su diminutivo, ζῶδιον. Cf. la entrada ζωδιακός del *LSJ*.

¹³⁷ Festugière, no obvia este plano sino que lo atribuye a otra sección del poema. En lugar de cambiar de lugar el verso 13 considera que los στοιχεῖα de la línea 12 son «les astres» (pag. 194).

es de toque astrológico¹³⁸, dando las claves para darle significado preciso. Sin embargo, la ambigüedad ha hecho que se busquen diferentes maneras de explicar esto. Un ejemplo que apoya la interpretación astrológica es la del profesor Calvo (2002), quien considera que el verso 13, también polémico, ha sufrido un desplazamiento y en realidad iría inmediatamente después del verso 1, quedando algo así como «¿Quién modeló las formas del Zodíaco? ¿Quién encontró los caminos/ de Helios y los recorridos de Mene, de la Noche y de Eos?». Merkelbach-Totti en su comentario del textos, simplemente refieren a Platón y la escuela platónica la consideración de los astros como seres vivos, que es lo que observan aquí (Vol. 2: 17)¹³⁹.

En mi opinión, en esta época el cielo ya tiene un movimiento explicado con precisión mediante la observación astronómica y la medición del tiempo a través de la sucesión del día y la noche, un movimiento que habla del proceso creativo a un nivel cósmico, total, lo que hace lógico que se nombre primero en el orden de cosas, tal vez sea simplemente porque lo más obvio a primera vista al levantar la mirada es el cielo. De manera que lo que yo veo aquí a nivel profundo no es simplemente una descripción del proceso mismo de la creación del mundo al estilo de los textos traídos a colación, sino más bien ante una enumeración de los reinos de la naturaleza que hacen evidente el "movimiento creador" en sí mismo, a medida que se van percibiendo a través de los sentidos, como iremos viendo en el análisis de los siguientes versos.

Así pues, 2 y 3 pasan a hablar de la generación de los frutos, los montes y los trabajos agrícolas de los vientos. Esto vuelve a traer al recuerdo el *Génesis*, la creación de los frutos en el tercer día, pero reiteramos, no como texto cosmogónico en sentido estricto sino alusivo del proceso de la creación: la germinación de frutos, el movimiento vertical de los montes junto con el de las placas, el ciclo sin fin de los vientos, los cuales de hecho moldean el crecimiento de las colinas. Parecen tres niveles, en línea ascendente de observación pero al nivel del observador, del movimiento cíclico e inexorable del cosmos, de manera que esta divinidad creadora no fuera mas que el motor del

¹³⁸ Arato, *Phaen.* 1.321 «ἡλίοιο κελεύθου». En los *PGM*: 2 89, 81 «...ὕψικέλευθα ... χρυσοκέλευθα»

¹³⁹ Con respecto al uso de μορῶς, es reiterado en los *HHMM* y veremos más adelante su importancia: *HMag.*15.12 A/B «σῆ μορφῆ ἰλαρός»; *HMag.*18.18-9 «μορῶς δ' ἐν κινήμασιιν ὑποσκεπάουσα λεόντων, μορφόλυκον σφυρόν ἐστι».

movimiento creador, actuando a varios niveles a la misma vez, a todos, en realidad.

En un primer momento, inmediato, tenemos los árboles cargados de frutos, referencia a las estaciones y también a la promesa del trabajo espiritual, una connotación místico-religiosa que veremos con más detalle en el *HMag.19*¹⁴⁰. Luego, levantando un poco más la vista, tenemos los montes, donde habitan los dioses más famosos de la mitología griega o donde el pueblo de Israel va con el objeto de sacrificar a Jehová durante su vagabundeo (aún en *Reyes 3.1* Salomón sube al Gabón, la montaña más alta de Jerusalén, a pedir sabiduría a dios, pues aún no se ha cumplido la promesa hecha a David de que su estirpe construiría la primera casa que habitaría Jehová)¹⁴¹.

Por último tenemos la mención de los vientos, que, si bien en la formulación en la que los encontramos aquí pueda estar haciendo referencia a unos específicos, los que anualmente acompañan a la subida del Nilo como sugieren Merkelbach-Totti¹⁴², es un elemento religioso de gran carga hebraica. Como habíamos dicho, en la parte en prosa se ha invocado al dios creador como «el que procede de los cuatro vientos». Esto es una atribución que aparece en la Biblia¹⁴³. Pero lo que observo es que este debe ser un elemento común de la concepción del Dios Creador como arquetipo en la Antigüedad, pues lo encontramos también para el dios egipcio Amón¹⁴⁴, uno de los dioses de la Ogdóada Hermopolitana, en los *Textos de las Pirámides*, dios del aire y de los vientos, al que se dirigía la plegaria personal y la confesión de los pecados, y que en el Imperio Nuevo se sincretiza con Ra, como dios solar, creador o de la fertilidad. No podemos tampoco olvidar los tres himnos órficos dedicados a los vientos (*HOrph.* 80, 81 y 82), compuestos en época tardía aunque imposibles de datar con exactitud. Estos son textos laudatorios a los procesos medioambientales de los que son patronos el Bóreas, el Céfito

¹⁴⁰ Algunos usos importantes y paralelos de καρπῶν son: *PGM* 4.3046 «καὶ ὑετίζοντα τὴν γῆν καὶ εὐλογοῦντα τοὺς καρποὺς αὐτῆς», 5.105 «σὺ ἔδειξας σπορὰν καὶ καρπούς»; *Gen.* 1.11.1-4 «καὶ εἶπεν ὁ θεὸς Βλαστησάτω ἡ γῆ βοτάνην χόρτου, σπείρον σπέρμα κατὰ γένος καὶ καθ' ὁμοίτητα, καὶ ξύλον κάρπιμον ποιοῦν καρπὸν, οὗ τὸ σπέρμα αὐτοῦ ἐν αὐτῷ κατὰ γένος ἐπὶ τῆς γῆς. καὶ ἐγένετο οὕτως»; Isidoro, *Hymni in Isim* 2.3 «καρπῶν εὐρέτρια» o 1.8 «καὶ πάντων τε φύσιν εὐανθέα εὔρεο καρπῶν».

¹⁴¹ La expresión «οὔρεα ὑφ' ὀσφείρας» es homérica: *Il.* 10.465, 505; 20.325; 21. 307, 23. 501; o *Od.* 9.240, 340; 12.248, 13.83. Paralelos en los *PGM*: *HMag.*12.10 «Παρνασσοῦ ὄρεος κοῤῥυφα[ῖς πολυ]/δένδ[ροις]», *HMag.*20.14 «οὔρεά τε ἀστερόεντα».

¹⁴² En su comentario, pag. 17, creen adivinar la mención a la regularidad en el tipo de viento en relación a procesos naturales que se observa por ejemplo en el Nilo, lo que daría a esta expresión un origen egipcio. Van Herwerden (*Carmina Magica*: 345-6) menciona que Leemans llega a la misma conclusión, pero en contexto griego, relacionándolos con los vientos Etesios.

¹⁴³ *LXX* 1, *Pa.* 9.24, *Za.* 2.10.2, *Le.* 25.16.1; NT. *Eu. Matt.* 24.31, *Eu. Marc.* 13.27.3, *Apoc.* 7.1

¹⁴⁴ Himno 128, en J. Assmann, 1975: 103ss.

y el Noto; se les invoca como generadores (παντογενεῖς, *HOrph.* 81.2) de vida a través de la lluvia (καρποτρόφους ὄμβρους, *HOrph.* 82.7) que traen o dispersan. Es curiosa la importancia que se les da a estas potencias, en principio inferiores. Pero el viento es el que, a través del aire, como último elemento material que se interponga, transporta el humo de las plegarias hacia las esferas celestiales o los famosos montes donde moran los dioses recién mencionados¹⁴⁵.

En definitiva, en las religiones de carácter místico todo proceso natural es una alegoría para el desarrollo y el aprendizaje del hombre, que hace hincapié en la capacidad creadora de este, a partir de la destrucción de lo aparentemente indestructible de la personalidad y el ego, en procesos cíclicos necesarios, pues normalmente lo que servía hasta cierto punto debe ser muerto y vuelto a traer a la vida adaptado a las nuevas posibilidades que se creían imposibles. Esa es la esencia de los procesos de iniciación o paso de los rituales de este tipo, al que hacen referencia estos diferentes planos del movimiento cíclico natural, si bien observamos un ascenso consciente en el recorrido que se hace, que es el movimiento de la plegaria.

En el verso 4 se alcanza otro nivel más de esta divinidad del movimiento cíclico, esta vez ya no estrictamente material sino abstracto: se resume todo lo anterior mediante la mención del movimiento temporal del que es prototipo Eón, el de la eternidad. La clara intención poética del verso, con ese poliptoton de la palabra eón, enfatiza la responsabilidad de la divinidad a la que se canta en el transcurrir del tiempo, en el movimiento temporal sin él mismo moverse. Hemos comentado arriba cómo la repetición triple esconde un proceso mental importantísimo de autosugestión: en la práctica yóguica que manda la orden de relajación a cada parte del cuerpo, encuentra su cumplimiento en la tercera vez, ni más ni menos. La triple repetición para la mención del dios supremo es costumbre en Egipto¹⁴⁶, probablemente como parte de una estudiada técnica de oración.

¹⁴⁵ Otros usos en los *PGM*: 3.567 «ἐπάκουσόν μου, κύριε, ἐμοῦ, τοῦ δεῖνα, ἴ[λ]εως κα[ὶ ἀ]σμένως καὶ ἐπ' ἀγαθῶ, ἐκ παντὸς στο[ιχε]ίου, ἐκ παντὸς ἀνέμου», 4.3062 «ὀρκίζω σε τὸν συνσειόντα τοὺς τέσσαρας ἀνέμους ἀπὸ τῶν ἱερῶν αἰώνων», 12.59-60 «ἐξορκίζω σε κατὰ τοῦ κατέχοντος τὸν κ[ό]σμ[ο]ν καὶ ποιήσαντ[ο]ς τὰ τέσσαρα θεμέλια καὶ μίξαντος τοὺς δ'ἀνέμους», 12.87 «ὁ ἐκ τῶν δ' μερῶν τοὺς ἀνέμους συνσειών», 15.16 «ἐν τῶ οὐρανῶ θεὸς ὁ μονογενής, ὁ ἐκσαλεύων τὸν βυθόν, ἐξαποστέλλων ὕδατα καὶ ἀνέμους».

¹⁴⁶ Por ejemplo, Hermes-Toth es el «Tres veces grande».

Con respecto a la invocación de dios como Eón¹⁴⁷, este se encuentra divinizado en época tardía, entre los siglos I a IV, en círculos gnósticos y maniqueos, y en el Hermetismo es una poderosa hipóstasis divina o plano existencial.

En griego clásico significa el tiempo en la vida de un hombre; en Homero incluso la misma fuerza vital que abandona los miembros de un hombre cuando muere, cuando su psique-alma desciende a los infiernos¹⁴⁸. En *Septuaginta* ya viene a significar una eternidad. En los papiros mágicos, este término aparece más de ochenta veces y se usa de varias maneras: como divinidad identificado con el *Hypsistos*¹⁴⁹, como hipóstasis esencial de este significando «eterno o eternidad», en expresiones temporales como «εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων», y como en este texto, tal vez significando «eternidad» o plano existencial caracterizado por un movimiento eterno.

Efectivamente, el Tiempo es un personaje primordial en las cosmogonías y teogonías que venimos comentando: en el *Génesis*, después de crear los cielos y la tierra, sobre las aguas y la tiniebla, separa de esta la luz y da lugar al día y la noche, creando así el día mismo o transcurrir diario del tiempo (1.5); en Hesíodo, del Caos surgen primero Gea y Eros, y luego, Érebo y Noche, y de estos dos, la noche nacen el Éter y el Día, de manera que en seguida se da origen al sucederse de los momentos temporales, también; y en las teogonías órficas más completas que se conservan, en las *Rapsodias* o la de Jerónimo y Helánico, el Tiempo mismo emana del elemento primordial Noche o Agua, respectivamente, para dar lugar, a su vez, al Éter o Caos.

Pero como dios primigenio, la manifestación más antigua es irania. Reitzenstein (*Poim.*: 256-97) efectivamente lo puso en relación con Zurvan-Zervan, dándole a la

¹⁴⁷ Cf. F. Cumont, "Aion", *PRE* 1 (1904), p. 38; M. Zepf, 1927: 225-44; A. D. Nock, 1934: 53-104; D. Levi, 1944: 269-314; Festugière, *Hermès* IV: 153-99; W. Bousset, 1979: 192-230; Fauth, *KP* 1 (1979), pp. 185-88; M. Le Glay, "Aion", *LIMC* 1-2 (1981), p. 405.

¹⁴⁸ Cf. J. Bremmer, 1983: 15ss.

¹⁴⁹ *PGM* 1.164 «Αἰῶνα κατεστηριγ[μ]ένον», 200 «[προπ]άτωρ, καὶ δέομαί σου, αἰωναῖε, αἰωνακ<τ>νοκράτωρ, αἰωνοπολοκράτωρ», 309 «ὀρκίζω θεὸν αἰώνιον Αἰῶνά τε πάντων»; 4.521 «τὸν ἀθάνατον Αἰῶνα καὶ δεσπότην τῶν πυρίνων διαδημάτων», 594 «καλλίφως αζαί, Αἰὼν αχβα, φωτοκράτωρ», 1039ss «ἐπιτάσσει σοι ὁ μέγας ζῶν θεός, ὁ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων, ὁ συνσείων, ὁ βροντάζων, ὁ πᾶσαν ψυχὴν καὶ γένεσιν κτίσας Ἰάω», 1164ss. «ὁ θεὸς τῶν Αἰώνων... σέ, τὸν ἕνα καὶ μάκαρα τῶν Αἰώνων πατέρα τε κόσμου», 2191 «ὁ Αἰὼν τῶν Αἰώνων»; 5.155 «ἐγὼ εἰμι ἡ Χάρις τοῦ Αἰῶνος», 463ss «θεὸς θ[ε]ῶν, ὁ κύριος τῶν πνευμάτων, ὁ ἀπλόνητος Αἰὼν Ἰάω»; 7.371, 510 «σὺ εἶ ὁ πατὴρ τοῦ παλιγενεοῦς Αἰῶνος», 584; 13.71 «ὁ μεταμορφούμενος εἰς πάντας, ἀόρατος εἶ Αἰὼν Αἰῶνος», 299 «αὐτὸς γὰρ ἔστιν ὁ Αἰὼν ὁ ἐπιβαλόμενος πῦρ ὡς ἀμίαντον», 329 «Αὐτὸς γὰρ ὁ Αἰὼν Αἰῶνος», 580, 997 «ὁ μέγας, μέγας Αἰὼν, θεέ, (κύ)ρ(ι)ος Αἰῶν»; 22b.15 «εἰ[ς] τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων»; *HMag.* 17.71 «Αἰὼν κραδαίνει».

religión zurvanita o a sus manifestaciones más antiguas un papel esencial en el desarrollo de esta teoría hasta lo que vemos manifestado en estos textos. Así, Zurvan, «espacio o tiempo sin fin», dios supremo y señor de los cuatro elementos, habría dado a luz a Ohrmazd y Ahrimán, «luz y tinieblas», «bien y mal»¹⁵⁰.

En cualquier caso, es en el *Timeo* de Platón donde se explica este papel primordial del tiempo como reflejo del ser viviente eterno que es lo divino en el mundo de las ideas (*Stephanus* 38.b.6 ss.) «Χρόνος δ' οὖν μετ' οὐρανοῦ γέγονεν, ἵνα ἅμα γεννηθέντες ἅμα καὶ λυθῶσιν, ἅν ποτε λύσις τις αὐτῶν γίγνηται, καὶ κατὰ τὸ παράδειγμα τῆς διαιωνίας φύσεως, ἵν' ὡς ὁμοιότατος αὐτῶ κατὰ δύναμιν ἦ· τὸ μὲν γὰρ δὴ παράδειγμα πάντα αἰῶνά ἐστιν ὄν, ὁ δ' αὖ διὰ τέλους τὸν ἅπαντα χρόνον γεγονώς τε καὶ ὢν καὶ ἐσόμενος»¹⁵¹.

Sin embargo, el término Eón tal cual, como manifestación de este tiempo eterno, es fundamental en los círculos gnósticos-maniqueos, donde los eones son cielos o planos existenciales anteriores o paralelos a la creación, cada uno con un nombre determinado significando un concepto elemental originario y eterno (probablemente de ahí el nombre), ya sea en una jerarquía de trescientos sesenta y cinco cielos (con un ángel y un arconte que representa respectivamente el mensajero y el poder de ese cielo, los cuales se equiparan a los días del año o a los miembros del cuerpo humano, unos trescientos sesenta y cuanto, según el cálculo antiguo de Basílides, sus seguidores y las sectas derivadas de él), en una de treinta eones o principios conceptuales que son las raíces de todas las cosas (ya sea en quince parejas o *syzigias* de pares masculinos y femeninos, que son dioses y cielos a la misma vez, según los Valentinianos y derivados; ya sea en un proceso jerárquico de emanación donde de un eón perfecto o primer principio nace una ogdóada que a su vez da lugar a una década y a una dodécada de eones, según los Ptolemaeos) o en una de ocho cielos (dirigidos o habitados por una divinidad determinada). Esta configuración cambia sobremanera de una secta a otra, tanto el orden como el número de los cielos-eones-dioses, pero coinciden en representar lo que la mística posterior llama “estaciones”, planos existenciales fuera de la creación o más bien

¹⁵⁰ Plu., *Is.*, 46-7.

¹⁵¹ «El tiempo fue, pues, producido con el cielo, a fin de que, nacidos juntos, perezcan juntos, si es que deben algún día perecer; y fue hecho según el modelo de la naturaleza eterna, para que se pareciese a ésta todo lo posible. Porque el modelo está siendo de toda eternidad, y el tiempo es desde el principio hasta el fin, habiendo sido, siendo y debiendo ser.» Trad. P. de Azcárate, 1872: 177.

de lo que conocemos como creación en nuestro estado de conciencia habitual, que se corresponden con estadios mentales y espirituales (procesos cíclicos en los que hacerse maestro) o conceptos determinados de lo que conforma el total de la psique humana, que habrá que ir alcanzando, experimentando e incorporando a lo largo del proceso espiritual de desarrollo, con el objetivo de perfeccionarse y dejar atrás esos “obstáculos” para la contemplación del Padre o principio original. Cada uno de esos grupos de eones generado a partir del anterior o cielo será un nivel menos capaz de acceder a la última capa existencial, que se corresponde con un momento anterior o paralelo a toda existencia y por tanto a Dios como ese ser inefable que está detrás de todo sin ser manifiesto a los sentidos. Por ello, como diferentes niveles “en lo alto”, en algunas de estas sectas se habla de un Eón Perfecto al que corresponden en esencia todos los otros eones.

Y es fundamental también en el Hermetismo, igualmente con una teoría de la jerarquía del ser, va segundo después de Dios, que es: «θεός, αἰών, κόσμος, χρόνος y γένεσις», al igual que en el sistema anterior, es una actualización o copia del dios único a un nivel inmediatamente inferior, en el que encarnaría el movimiento creador del cosmos, a nivel espacio-temporal, al poner en marcha el proceso de creación del siguiente nivel, el cosmos, todo ello como representación más inmediata de la última realidad, dios, en la realidad más reciente, la nuestra, la creación misma, caracterizada por la génesis. Dice en el Tratado XI, *La Inteligencia a Hermes*, 2-5:

« <ό> θεός, ό αἰών, ό κόσμος, ό χρόνος, ή γένεσις.
 ό θεός αἰώνα ποιεῖ, ό αἰών δέ τόν κόσμον, ό κόσμος δέ
 χρόνον, ό χρόνος δέ γένεσιν. τοῦ δέ θεοῦ ὡσπερ οὐσία ἐστὶ
 [τὸ ἀγαθόν, τὸ καλόν, ή εὐδαιμονία,] ή σοφία· τοῦ δέ αἰώνος
 ή ταυτότης· τοῦ δέ κόσμου ή τάξις· τοῦ δέ χρόνου ή μετα-
 βολή· τῆς δέ γενέσεως ή ζωή καὶ ό θάνατος. ἐνέργεια δέ
 τοῦ θεοῦ νοῦς καὶ ψυχή· τοῦ δέ αἰώνος διαμονή καὶ ἀθανα-
 σία· τοῦ δέ κόσμου ἀποκατάστασις καὶ ἀνταποκατάστασις·
 τοῦ δέ χρόνου αὐξήσις καὶ μείωσις· τῆς δέ γενέσεως
 ποιότης <καὶ ποσότης>. ό οὖν αἰών ἐν τῷ θεῷ, ό δέ
 κόσμος ἐν τῷ αἰώνι, ό δέ χρόνος ἐν τῷ κόσμῳ, ή δέ γένεσις
 ἐν τῷ χρόνῳ. καὶ ό μὲν αἰών ἔστηκε περὶ τόν θεόν, ό δέ

κόσμος κινεῖται ἐν τῷ αἰῶνι, ὁ δὲ χρόνος περαιοῦται ἐν τῷ κόσμῳ, ἢ δὲ γένεσις γίνεται ἐν τῷ χρόνῳ.

πηγὴ μὲν οὖν πάντων ὁ θεός, οὐσία δὲ ὁ αἰὼν, ὕλη δὲ ὁ κόσμος, δύναμις δὲ τοῦ θεοῦ ὁ αἰὼν, ἔργον δὲ τοῦ αἰῶνος ὁ κόσμος, γενόμενος οὐποτε, καὶ ἀεὶ γινόμενος ὑπὸ τοῦ αἰῶνος· διὸ οὐδὲ φθαρήσεται ποτε (αἰὼν γὰρ ἄφθαρτος) οὐδὲ ἀπολεῖται τι τῶν ἐν τῷ κόσμῳ, τοῦ κόσμου ὑπὸ τοῦ αἰῶνος ἐμπεριεχομένου. – Ἡ δὲ τοῦ θεοῦ σοφία τί ἔστι; – Τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν καὶ εὐδαιμονία καὶ ἡ πᾶσα ἀρετὴ καὶ ὁ αἰὼν. κοσμεῖ οὖν τὴν ἀθανασίαν καὶ διαμονὴν ἐνθεὶς ὁ αἰὼν τῇ ὕλῃ.

ἡ γὰρ ἐκείνης γένεσις ἤρτηται ἐκ τοῦ αἰῶνος, καθάπερ καὶ ὁ αἰὼν ἐκ τοῦ θεοῦ. ἡ γὰρ γένεσις καὶ ὁ χρόνος ἐν οὐρανῷ καὶ ἐν γῆ εἰσιν, ὄντες διφυεῖς· ἐν μὲν οὐρανῷ ἀμετάβλητοι καὶ ἄφθαρτοι, ἐν δὲ γῆ μεταβλητοὶ καὶ φθαρτοί. καὶ τοῦ μὲν αἰῶνος [ἡ] ψυχὴ ὁ θεός, τοῦ δὲ κόσμου ὁ αἰὼν, τῆς δὲ γῆς ὁ οὐρανός. καὶ ὁ μὲν θεὸς ἐν τῷ νῶ, ὁ δὲ νοῦς ἐν τῇ ψυχῇ, ἡ δὲ ψυχὴ ἐν τῇ ὕλῃ· πάντα δὲ ταῦτα διὰ τοῦ αἰῶνος· τὸ δὲ πᾶν τοῦτο σῶμα, ἐν ᾧ τὰ πάντα ἐστὶ σώματα, ψυχὴ πληρῆς τοῦ νοῦ καὶ τοῦ θεοῦ ἐντὸς μὲν αὐτὸ πληροῖ, ἐκτὸς δὲ περιλαμβάνει, ζωοποιοῦσα τὸ πᾶν, ἐκτὸς μὲν τοῦτο τὸ μέγα καὶ τέλειον ζῶον, τὸν κόσμον, ἐντὸς δὲ πάντα τὰ ζῶα καὶ ἄνω μὲν ἐν τῷ οὐρανῷ διαμένουσα τῇ ταυτότητι, κάτω δὲ ἐπὶ τῆς γῆς τὴν γένεσιν μεταβάλλουσα. συνέχει δὲ τοῦτον ὁ αἰὼν, εἴτε δι' ἀνάγκην εἴτε πρόνοιαν εἴτε φύσιν καὶ εἴ τι ἄλλο οἶεται ἢ οἰήσεται τις. »¹⁵²

¹⁵² «Dios, la Eternidad, el cosmos, el tiempo, el devenir. Dios hace la Eternidad, la Eternidad hace el cosmos, el cosmos hace el tiempo, el tiempo hace el devenir. La esencia, por decirlo así, de Dios, es el bien, lo bello, el éxtasis, la sabiduría; la de la Eternidad, la identidad; la del cosmos, el buen orden; la del tiempo, el cambio; la del devenir, la vida y la muerte. Dios tiene como energía el intelecto y el alma; la Eternidad, la duración y la inmortalidad; el cosmos, la recurrencia y la contrarrecurrencia; el tiempo, el crecimiento y el decrecimiento; el devenir, la cualidad y la cantidad. Así pues la Eternidad está en Dios, el cosmos está en la Eternidad, el tiempo está en el cosmos, el devenir está en el tiempo. Y mientras que la Eternidad permanece inmóvil rodeando a Dios, el cosmos está en movimiento en la Eternidad, el tiempo se realiza en

En nuestro texto, literalmente y sin esperar una hipóstasis mistérica, podríamos traducir esta frase como «eternidad que conteniendo la eternidad gobierna el transcurrir del tiempo», aunque ya se pierde la triple invocación que hace alusión al más grande de los dioses a la manera hebrea. El significado que se desprende sería el siguiente: «Eón o Eternidad Absoluta u Original que contiene en sí misma el concepto de eternidad o movimiento eterno, que es el principio organizador o esencia del transcurrir del tiempo y de todos los movimientos cíclicos». Así que lo importante es el significado simbólico: abstracción o no, atribuible o no a una escuela específica, estamos de nuevo ante la referencia de un movimiento cíclico inefable, importantísimo elemento de la iniciación ritual y también de estas tradiciones mencionadas. Además, percibimos una alusión a diferentes niveles de existencia en la jerarquía del ser, tres por lo menos que se superponen en la complejidad de la textura de la realidad, que induce a pensar que, para este momento, se ha cumplido la ascensión desde al plano de lo estrictamente perceptible por los sentidos a un nivel abstracto o sentido más profundo de lo divino, que a su vez se divide en un nivel triple de acción¹⁵³.

Ya sobrepasado el dominio de los sentidos, se da acceso a la siguiente parte del ritual, con un estado del oficiante como si dijéramos más elevado. Efectivamente, con este verso se han acabado las preguntas retóricas y se introduce la parte central del poema

el cosmos y el devenir transcurre en el tiempo. Dios es por consiguiente la fuente de todas las cosas, la Eternidad su esencia, y el cosmos, su materia. La Eternidad es Poder de Dios, y la obra de la Eternidad es el cosmos, que no ha tenido comienzo, pero que está continuamente en devenir por acción de la Eternidad. Por eso nada de lo que hay en el cosmos perecerá jamás (pues la Eternidad no perezca) ni será destruido, porque el cosmos está envuelto completamente por la Eternidad. – ¿Pero la Sabiduría de Dios, cuál es? – Es el bien y lo bello y la dicha y la virtud total y la Eternidad. La Eternidad hace pues del mundo un orden, introduciendo la inmortalidad y la duración en la materia. En efecto, el devenir de la materia es dependiente de la Eternidad como la Eternidad misma depende de Dios. El devenir y el tiempo se encuentran en el cielo y sobre la tierra, pero tienen ahí dos naturalezas diferentes: en el cielo no cambian y son imperecederos, sobre la tierra son cambiantes y perecederos. Y es Dios el alma de la Eternidad, la Eternidad lo es del cosmos, el cielo de la tierra. Dios está en el Intelecto, el Intelecto está en el alma, el alma está en la materia: y todas esas cosas subsisten por medio de la Eternidad. Y a todo ese gran cuerpo en el que se hallan contenidos todos los cuerpos, lo colma en el interior un alma llena de Intelecto y de Dios y lo envuelve en el exterior, vivificando el Todo; en el exterior a ese vasto y perfecto viviente que es el cosmos, en el interior a todos los vivientes; en lo alto, en el cielo, dura sin cambiar, idéntica a ella misma, mientras que abajo, sobre la tierra, produce las variaciones del devenir. Es la Eternidad la que mantiene unido todo ese cosmos, ya sea por medio de la necesidad, de la providencia, de la naturaleza, o de cualquier otra cosa que se pueda pensar hoy o más tarde.» Trad. F. González y J. M. Río, *op.cit.*

¹⁵³ Se corresponde esta triple división con los tres niveles de invocación de las Inteligencias-Cielos de Shabah al-Din Suhrawardi, en sus «liturgias astrales»: a la Inteligencia, al Cielo y al Alma Motriz de cada cielo. Este es un heredero de los procedimientos neoplatonistas y las religiones astrales-solares orientales, que funda el Iluminacionismo sufí. Cf. H. Corbin, 1979: 478. Doy las gracias a mi colega M. Noble por la referencia y la conexión con esta tradición.

hexamétrico, donde se da por fin la identidad del dios al que se canta.

5-7. En los versos 5 y 6 se responden las preguntas retóricas con la afirmación rotunda «εἷς θεὸς ἀθάνατος· πάντων γενέτωρ σὺ ...» y siguientes «tú engendras... tú repartes... tú dominas ...». Se afirma, pues, una creencia henoteísta sino monoteísta, dependiendo de si consideramos a Eón una hipóstasis divinizada o sólo un atributo, un nombre más, de este dios creador, pues en este himno versificado no hay más sincretismos que con este. Efectivamente, estudiosos como Merkelbach-Totti o Festugière consideran que se acaba de hacer mención del dios cósmico o creador, principio de todo, el “primer eón” de las sectas gnósticas. Lo significativo a mi juicio está en la secuencia εἷς θεὸς ἀθάνατος, la expresión monoteísta judeo-cristiana por excelencia, repetida a lo largo de sus textos, sobre todo en los Apologetas. Pero no está del todo exenta en los autores griegos, si bien más a menudo en los tardíos¹⁵⁴.

Después de esta afirmación categórica y altamente significativa del sistema de pensamiento ante el que nos encontramos, se resumen las tres potencias principales de este dios único: el que "genera" la creación, resumiendo lo que se ha venido desarrollando en la primera parte, la interrogativa, relacionadas ambas secciones temáticamente con la anáfora γενέτης-γενέτωρ (líneas 2 y 5); el que da un alma a cada cosa o el que las "administra"; y el que "domina" todas las cosas. Aquí, además se enfatiza la unidad absoluta de la que hablaba la expresión monoteísta con la repetición de derivados de πᾶς no sólo las tres veces de esta sección central, sino hasta siete en total a lo largo del poemita (líneas 5,6, 9, 19, 11 y 12)

Pero centrándonos ya en la segunda atribución, la de la línea 6, estamos pasando al concepto del dios como soberano, también indispensable de la técnica hímica mediterránea (y probablemente universal). Además, se introduce un nuevo concepto: que

¹⁵⁴ E. Petersen, 1926. Además, comentar que Merkelbach-Totti atribuyen este posible monoteísmo, recogido en este verso, no sólo a una tradición judía difuminada sino también a la persa, trayendo a colación el Himno de Zaratustra recogido más arriba, y recuerdan que en Egipto hubo un monoteísta, el rey-místico Akhenatón. Es interesante la conclusión a la que llega: que es por manifestaciones como esta, es decir, restos de un sentimiento monoteísta muy poderoso, probablemente de origen judeo-babilonio (culturas que sufrieron una influencia mutua manifiesta durante siglos), bajo expresiones religiosas como estos himnos, en particular por causa de estas expresiones creativas, donde se forma el henoteísmo del sincretismo religioso del Helenismo (Vol. 2: 19). Aunque mi perspectiva es que el sentimiento religioso que produce la grandeza de la creación es un fenómeno universal.

«otorga» las almas. Puede significar que las da o incluso que las administra, que las sitúa. Cualquiera de los significados a los que se refiera, no es una creencia habitual en las religiones oficiales de griegos¹⁵⁵, egipcios o judíos¹⁵⁶.

En la concepción bíblica, Jehová insufla la vida en el alma, se encarga de dar movimiento a lo inerte, y lo hace todo de una vez como especie, en el sexto día, no una por una, como señala Calvo Martínez. De hecho, hasta ahora, en la parte en prosa, mucho más explícitamente hebraica, parecía hacerse referencia a esta concepción, casi parafraseando el *Génesis* 2.7, «καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, δέσποτα τῶν ἐν κόσμῳ καλῶν», cuando dice en *PGM* 12.238 «ὁ ἐνφυσήσας πνεύματα ἄνθρωποις εἰς ζωὴν».

Sin embargo, usando aquí νέμω, «administrar», parece hacerse referencia a algo diferente, a algún tipo de principio de reencarnación de origen oriental donde este dios único encargado de todo provee a los cuerpo de almas. La única expresión parecida aparece en Clemente de Alejandría, *QDS*, 26.3.2 «τοῦ θεοῦ τοῦ τὴν ψυχὴν νέμοντος», y que no se entiende muy bien en contexto judeo-cristiano. El tema de la reencarnación no es ajeno a la cultura griega. Ya Pitágoras anuncia ser la reencarnación de Apolo o más bien uno de los profetas reencarnados en los que Apolo se hizo carne para traer entre los griegos la iluminación¹⁵⁷. Me atrevería a afirmar que estamos ante un vestigio de la metempsicosis de los órficos y los pitagóricos, en especial, la teoría de la transmutación de las almas de Platón derivada de esta, en la que las almas vuelven a un cuerpo después de una serie de años en la Isla de los Bienaventurados o en las profundidades del Tártaro,

¹⁵⁵ Cf. J. N. Bremmer, 1983. Dos son las tendencias en el pensamiento griego acerca de la naturaleza del alma: la homérico-hesíodica de la mitología tradicional que no especifica muy bien de dónde viene o a dónde va, en la que se describe como un hálito (πνεῦμα, θυμός) que da movimiento a los miembros del cuerpo y se escapa por la boca cuando morimos, con una forma como si dijéramos residual del aspecto, las pasiones y los recuerdos que se tuvieron en vida, que vaga alrededor de las aguas de la laguna Estigia y corre sin voluntad al olor de la sangre; luego está toda la mitología escatológica del infierno que se encuentra en las tablillas órficas y en los diálogos de Platón, a través de los cuales se establece toda una fisionomía del infierno y un proceso de salvación del alma de progresión evolutiva.

¹⁵⁶ Entre los egipcios, el hombre estaba compuesto por: el cuerpo físico, la sombra, el doble o *ka*, el alma, el corazón, un espíritu llamado *khu*, un poder, un nombre y un cuerpo espiritual. Cuando el cuerpo muere lo primero que parte es la sombra; el doble o *ka* vive en el cuerpo del cadáver, de manera que se le ofrece comida y bebida para que no se pasee por ahí, asustando a la gente (es lo que llamamos nosotros un fantasma), y tiene su propia estatua en la que vive, en el sepulcro; el alma es una cosa material, así que puede visitar al doble en el sepulcro, una vez muerto, pero habita en el cielo; el espíritu o *khu* se identifica con el *ka* en época tardía, y vaga por ahí molestando a los familiares, en ciertos testimonios (Leemans, 1846, parte II: 183-4). Cf. E. A. Wallis Budge 1971: 218-9.

¹⁵⁷ Cf. la convincente argumentación de P. Kingsley, 2011; o J. Luchte, 2009.

pudiendo elegir qué van a ser en la siguiente vida, según hayan aprendido una lección en vida y en la muerte, que les lleve a querer elevarse más hacia el original Bien del que todo ha emanado o no¹⁵⁸. De manera que se les otorga un alma, ya sean ellos mismos los que elijan o sea la divinidad la que administre.

Entre los egipcios el tema de la resurrección se repite por doquier, en la figura del escarabajo Kheper o de la divinidad Heket, que es la capacidad del alma de renacer. En ninguna de estas es directamente un dios quien otorga o administra las siguientes vidas, si bien en el Judaísmo es Jehová el que da la vida propiamente, aunque sólo una («el hombre muere una sola vez y después de esto, el juicio»), pero tanto entre griegos como entre egipcios, y en toda expresión religiosa, una voluntad o esquema divino será el que permita a estas almas tener que elegir, en el caso platónico, o purificar y elevar, en el egipcio, bajo los designios del destino marcado para cada individuo.

Y volviendo al himno, lo importante de esta expresión es precisamente eso, que hace recaer de una forma u otra la fortuna de una persona, la forma en que esa vida va a llevarse a cabo, en manos de este dios, lo cual da paso a la última atribución, a la que se refiere κρατύνω. El uso de δέσποτα en la parte en prosa junto a la mención «otorgador de vida», o de βασιλεύς y κύριος en la línea siguiente, apunta a esta idea: este dios como dador de vida, como principio que genera el movimiento de las cosas, en el caso del ser viviente eso es el principio de la vida, es por tanto el que da las leyes, las condiciones, bajo cuya voluntad esto ocurre; es “el que todo lo domina” de las religiones monoteístas¹⁵⁹, la última realidad que organiza el conjunto de las cosas, por lo tanto también la encarnación del alma en la que esta se va a desarrollar y aprender a elevarse hacia lo divino. Esta idea apunta a otras dos cosas: lo que se comentaba en la introducción, que toda divinidad es soberana, regente y guardiana de las leyes que rigen el ámbito de la realidad al que hacen referencia, probablemente en referencia a esta divinidad última que rige absolutamente todo; y al movimiento cíclico del que la «inteligencia creadora», el *Nous* hermético, habla, pues son la misma cosa, al dar a la materia el principio de la vida como una ley natural sin la cual no se produce el milagro de la existencia, que induce a pensar en un contexto hermético.

¹⁵⁸ No soy la única que tiene esta opinión, pues Merkelbach-Totti citan *Timeo*, 42DE.

¹⁵⁹ Entre los sufíes, es *Al-Qahhar*, cf. S. T. Bayrak: 40.

De hecho se cierra esta sección central del poema con el inicio del verso 7 que repite la atribución «Rey de Eones», en una especie de estructura anular, apoyando la hipótesis de un contexto hermético-gnóstico. Si bien el concepto de Eón como un nivel de existencia inmediatamente posterior a dios es hermético, la idea de muchos niveles de existencia donde se desarrolla un mismo esquema básico y jerárquico es gnóstico o babilonio-caldaico. En nuestro texto, este *Pantokrator* es rey de eónes. En definitiva, encontramos en este texto la idea de una textura de la realidad compleja y cargada de jerarquías que equivalen, que es común a todas estas tradiciones, y que la teúrgia aspiraba a profundizar y moldear en beneficio del ser humano, una idea que subyace en la magia de todos los tiempos. Pero ¿es esa textura la que se moldea o la percepción individual de esta la que se modifica mediante estos rituales? Es algo que iremos viendo a lo largo de este estudio.

7-10. En la segunda parte del verso 7 se inicia la tirada donde se desarrolla el “carácter temible” de este dios y tópico principal del conjuro. Del verso 8 al 10 se repite la fórmula «ante ti tiemblan ...» seguido de los elementos de la tierra, algunos de ellos ya mencionados en el texto, tanto el prosaico como el versificado. Esta es una fórmula que encontramos en multitud de conjuros mágicos en los *PGM* pero también en el *Supplementum Magicum* o en las tablillas de Audollent. Esta visión de un dios terrible que castiga es hebrea; y esta expresión donde la naturaleza se estremece tiene su paradigma directo en el *Éxodo*, en *LXX* 19, cuando Jehová se aparece a los Israelitas en el monte Sinaí¹⁶⁰. Pero tampoco es ajena a la mitología griega, donde la tierra misma tiembla ante el rayo de Zeus o al paso de Poseidón. También lo vemos en Apuleyo (*Met.* IV 33).

Pero, como adelanté al principio, este temor que provoca escalofríos es una expresión de una especie de efecto físico común a todos los elementos naturales y habitantes del mundo que provoca la presencia del dios, es decir, un signo de epifanía y

¹⁶⁰ En los *PGM*: 4.245 «ὄν τρέμει γῆ, βυθός, Ἄιδης, οὐρανός, ἥλιος, σελήνη, χορὸς ἀστρῶν ἐπιφανής, σύμπας κόσμος», 3074 «ὄν τρέμει γέννα πυρὸς καὶ φλόγες περιφλογίζουσι καὶ σίδηρος λακᾶ καὶ πᾶν ὄρος ἐκ θεμελίου φοβεῖται», 77.11 «ὄν τρέμουσιν οἱ δαίμονες, ὄν τὰ ὄρη φοβεῖται». Además en: *Il.* 13.17-9 «Αὐτίκα δ' ἐξ ὄρεος κατεβήσετο παιπαλόεντος κραιπνὰ ποσὶ προβιβιάς· τρέμε δ' οὔρεα μακρὰ καὶ ὕλη ποσσὶν ὑπ' ἄθανά τοισι Ποσειδάωνος ἰόντος». Y en *LXX*: *Esd.* 2, 11.5 «κύριε ὁ θεὸς τοῦ οὐρανοῦ ὁ ἰσχυρὸς ὁ μέγας καὶ ὁ φοβερός»; *Ier.* 4.24 «εἶδον τὰ ὄρη, καὶ ἦν τρέμοντα, καὶ πάντας τοὺς βουνοὺς ταρασσομένους», o en *De.* 10.17, 18.4, 19.32, *2Ma.* 1.24, *Ps.* 46.3.

que se produce incluso ante la simple mención de su nombre. Sería, en efecto, un estremecimiento silencioso interior que emana de lo más profundo del ser ante la magnificencia de la Creación o ante la presencia divina, de la que hablan en términos eróticos los poemas de la mística de todos los tiempos. Esto sería algo que está en todo ser, según esta tradición mística, de manera que este dios único está en esencia en cada cosa del universo y es así capaz de dominarlo, de mantenerlo unido y en orden. Y, como vemos, este temblor no es una simbología inherente de una sola tradición sino algo común, rastreado en todo contexto religioso, litúrgico o mitológico, que tal vez hable de un sentimiento monoteísta escondido, pero sobre todo de una especie de percepción innata de lo divino o de esa unidad original de la que hablan las cosmogonías mediterráneas.

En definitiva, esta es la parte más importante de la plegaria. En la parte en prosa se había anunciado que se iba a pronunciar el nombre secreto «βαρβαρειχ αρσεμφεμφρωθου»¹⁶¹, después se enunciaron los efectos que produce, «οὐ ἔστιν τὸ κρυπτόν ὄνομα ἄρρητον, ὃ οἱ δαίμωνες ἀκούσαντες πτοοῦνται, οὐ καὶ ὁ ἥλιος οὐ ἡ γῆ ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὁ Ἄϊδης ἀκούων ταρασσεται, ποταμοί, θάλασσα, λίμναι, πηγαὶ ἀκούουσαι πήγνυται, αἱ πέτραι ἀκούσασαι ῥήγνυται/cuyo nombre oculto es inefable, cuando lo oyen los demonios se espantan e incluso Helios, cuando lo oye la tierra se enrosca, cuando lo oye el Hades se conmueve, cuando lo oyen las piedras se rompen» (12.240ss.). Y no mucho después, se pasa a la forma en verso y se atribuyen estos efectos a la propia presencia de la divinidad, y ya no al uso de su nombre. El mismo himno, pues, parece parte de la epifanía, de los efectos maravillosos que produce la presencia divina, descritos en esta fórmula de la magia greco-egipcia como una vibración esencial, un “temblor” que tal vez pueda sentirse como una convulsión de la tierra (de las profundidades del pecho) cuando se hace consciente en el oficiante (no es casual la

¹⁶¹ Nombre mágico compuesto de atribuciones al dios creador que encontramos a todo lo largo de los *PGM*. “Barbar” suele ir acompañando a Adonais, Iao y a toda apelación que se identifique con el dios superior, como Horus, Osiris o Toth. También aparece con la forma Βαρβαριθα, βαρβαραι, βαρβαρωθ, Βαρβαραιήλ, Βαρβαραιήλ, βαρβαρω, βαρβαριχ. Philolenko lo pone en relación con un démon mencionado en el *Apócrifo* de Juan; también habla de la forma βαρουχ que podría formar parte de esta voz que recogemos aquí, y que significa “bendito seas” en hebreo. Szepes (pp. 217-20) considera que es un grecismo a partir de la voz βάρβαρος, referido a su «authoritative principle» del carácter oriental y lo extraño. Barcala, 1999: 11-33, lo interpreta desde la forma hebrea *bar-* “hijo”. La forma *Ar-* que inicia muchos nombres mágicos también es interpretada por Philolenko, a partir del egipcio *Hr* “Horus”.

anáfora del verbo τρέμω al inicio y al final del periodo de sentido, líneas 7 y 10, y en casi todas las imágenes de esta epifanía), y que, además, no es algo que solo el ser humano “perciba”, pues está en todas las cosas. El dios ya debe estar presente en el ritual y tal vez la forma métrica, quizás también cantada a la manera de los oráculos griegos, esté imitando en cierta manera los efectos de esta vibración en los mecanismos de la psique, en las propias potencias sutiles humanas, altamente influenciadas por el ritmo y la melodía.

11-14. Las cuatro últimas líneas cierran este canto himnico al dios creador-soberano, resumiendo todo lo que es: el mundo mismo y su movimiento cíclico creativo.

La línea 11 es de gran religiosidad, con atribuciones como ἅγιος y la repetición de δέσποτα πάντων y del apelativo *pantokrator*, que ya se habían usado en la parte en prosa y en el verso. Esta última es una palabra que aparece en los círculos de judíos helenizados; en *Septuaginta* se utiliza para designar a Jehová, precedido de κύριε, al igual que en nuestro texto, y se convierte en la imagen por excelencia del dios cristiano en el mundo bizantino; de hecho, donde más se repite en los *PPMM* es en los fragmentos cristianos¹⁶². Así que, es una traducción directa del hebreo que a partir de la traducción alejandrina parece generalizarse para designar a cualquier dios creador.

El verso 12 recoge el significado del anterior mencionando, otra vez por medio de una ambigüedad buscada, los ámbitos sobre los que su poder actúa como creador: los ulteriores elementos del universo, es decir, los cuatro στοιχεῖα de Empédocles con los que se creía que se construían todas las demás cosas, los cuales se enumeran en el verso 14; y los principales elementos celestes, el sol y la luna, que aparecen en el 13, que resumen por un lado el movimiento orbital, que observamos en el pasar del día¹⁶³ y la noche, pero también por otro el proceso de iluminación, del cual es paradigma la oposición entre el momento de total oscuridad de la noche cerrada y el clarear del amanecer. Como se ha mencionado arriba, este pasaje se considera confuso, una mezcla de hexámetros sin sentido, tal vez en un orden equivocado, con el verso 13 en una posición incómoda (ni Dieterich, *Abr.*: 60, ni Merkelbach-Totti, vol. 2:16 ss., lo

¹⁶² *PGM, Fr. Chr.* 1.1, 8.1, 9.1, 13.1, 21.1, 24.1 «δέσποτά μου, θεέ παντοκράτωρ, καὶ ἅγιε»

¹⁶³ Van Herwerden recuerda del sobre-uso épico de ἡώς por ἡμαρ.

incluyen). Sin embargo, observo más bien ambigüedad: στοιχεῖα, como comentábamos, se usa para los planetas en contexto astrológico (ver el ejemplo del *PGM* 39.18-19; así lo entiende Festugière en este texto, como se ha mencionado). De manera que 13 y 14 simplemente estarían ampliando lo que que adelanta 12.

En todo caso, en la receta mágica la mezcla de ingredientes simbólicos no tiene por qué seguir un orden lógico, ni siquiera estético, de manera que la inserción de este polémico verso 13 aquí tendría un sentido simbólico como parte del cierre de la sección poética, haciendo resumen de los poderes creativos de esta divinidad universal, por un lado en su aspecto terrenal-material, en los cuatro elementos, y por el otro en el celestial-iluminativo, al mencionar la luna, el sol y la aurora, haciendo así referencia a los dos planos existenciales del universo que el Hermetismo y las religiones místicas de corte iluminativo-solar intentan aunar o discriminar, según el proceso que se esté siguiendo (bien gnosis-uni3n, bien conocimiento inmediato humano-autoconocimiento), y haciendo eco del principio del poema que también alcanzaba estas dos dimensiones: procesos naturales perceptibles por medio de los sentidos y procesos universales cognoscibles por medio del intelecto.

Aquí acaba el canto o secci3n hexamétrica de la plegaria, de manera bastante unitaria, hay que decir. Sin embargo, la oraci3n prosigue en prosa durante cuatro líneas más, antes de empezar con la petici3n, todo lo cual merecería comentarse un poco más, pues durante esas primeras líneas se desarrolla el t3pico del poder del nombre dándole una dimensi3n acústica en relaci3n a la armonía de las vocales y las emanaciones de los astros, que debe andar en relaci3n con esta última menci3n de la sucesi3n de la luna y el sol, la oscuridad y el amanecer y los cuatro elementos. El uso de las vocales como instrumentos de la magia es algo que se va a repetir a lo largo de los himnos y en las recetas mágicas en general, que veremos con más detalle en secciones sucesivas de este trabajo, pero también en otros contextos como entre los gnósticos¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Cf. Epifanio de Salamina, *Panarion* (trad. F. Williams, vol. 2, 1994: 235 ss.) a propósito de los Marcosianos.

Conclusión.

El uso de la figura del *Pantokrator* en la plegaria, y en especial en este ritual para la activación de un anillo mágico para todo fin, actúa a varios niveles. La consagración del objeto mágico se dice que vale para todo y es esta oración compleja sobre el humo de una libación.

En ella, primero se invoca un conjunto de divinidades que representan el todo, un "pleroma", podríamos decir, que representan el estado fragmentado de la psique, la compartimentación de la que es objeto la realidad para que podamos entenderla con herramientas habituales, que se corresponde al nivel de los eones emanados del primer principio, si nos dejamos llevar por esas sospechosas referencias gnósticas de las que hablábamos arriba. Estamos a un nivel abstracto o mitológico, eterno, hablando del propio ser humano todavía y de su estado del ser (del estado del ser del oficiante, en efecto). Después, el mago se atribuye esta pluralidad y enumera una serie de símbolos aunados en su persona, con el procedimiento del ἐγὼ εἰμί. Desde esa unidad individual anuncia que va a pronunciar el nombre secreto y da comienzo a la segunda oración donde ya se invoca a un sólo dios.

En esta segunda parte, se repiten atribuciones que se habían mencionado con referencia a la pluralidad aquella de la primera parte, esta vez en singular: las de creador, ser eterno y soberano. Y se pronuncia el nombre secreto, ante el que la creación, a la que sí tenemos acceso a través de la percepción habitual, se estremece.

Comienza la epifanía: primero recorre los reinos de los que el dios es creador y señor, recogiendo lo dicho inmediatamente antes, en un movimiento ascendente y hacia lo profundo, de lo evidente a los sentidos a lo abstracto, enfatizando el que los herméticos consideran el segundo nivel de sutilidad después del dios único-creador, el movimiento cíclico e inefable de las cosas, que los gnósticos consideran la esencia de todo concepto accesible a la divinidad, lo eterno- αἰώνιος, que Platón considera la prueba de que todo concepto o idea existe antes del nacimiento del alma individual en un cuerpo, los cuales, en lugar de aprenderse, se **recuerdan**. Y en el medio de esta sección se asciende ya al último nivel donde sólo hay unidad, o más bien profundiza porque el proceso se hace manifiesto en la epifanía que en el momento de la recitación de los hexámetros se está reflejando, el de esa vibración sutil de los elementos que conforman el todo, que

percibimos ante la grandeza de la creación como una especie de orgullo innato. Inmediatamente después, se recuerdan esos elementos a nivel cósmico y a nivel molecular, aunando el efecto a nivel global.

Y se acaban los hexámetros aunque no el poema, pues se amplía la referencia a ese orden perfecto del que la armonía poético-musical es un reflejo, sincronizados todos los niveles del ser. Entonces se hace la petición, que comienza como una alabanza al dios, la cual se hace cuando el oficiante es portador de la «fuerza mágica/δύναμις»; en efecto, a la manera del *Poimandres* (CH I), el mago, en realidad poniendo la excusa de que el objeto mágico ha sido activado, se ha «divinizado», y es ahora cuando se elogia y se pide.

Así que como himno, es un canto a las principales atribuciones de este dios creador total y al movimiento creativo. Y en la parte en verso, lo que se hace es repetir las esenciales, hacerlas manifiestas, **imitándolas** y así las ensalza con las herramientas de embellecimiento de que dispone, el metro griego. Pero este ensalzamiento del himno se percibe a todo lo largo de la oración, en el doble sentido técnico que encierra el concepto de «χάρις/gracia divina», o de la “energía mágica”, en estos casos concretos del ritual extra-oficial: del lado divino, al elogiar-cantar, se agradece el don otorgado y se trae al ritual la emoción de la celebración de la victoria; del lado del oficiante, el canto conecta las atribuciones divinas del dios creador mencionadas al que lleva el amuleto por gracia de la cadena de simpatía, de manera más eficaz al estar cantando él mismo el himno, y se ponen en marcha los procesos psicológicos que representa el dios creador, los cuales van a dar lugar al éxito en las empresas que se propone. En efecto, este dios al que se invoca «encuentra caminos» (κελεύθους probablemente se refiere a las órbitas de las constelaciones a las que hace referencia la frase, pero significa literalmente **caminos**¹⁶⁵) «genera frutos» y «levanta montes», como reza el principio del himno hexamétrico. Esas son las grandes empresas a las que, en la dimensión correspondiente, hace contrapunto la pequeña actividad creadora del ser humano, en la concepción hermética «lo que arriba

¹⁶⁵ Este κελεύθους ha generado mucha polémica ya desde Dieterich, al no estar determinado por nada en el verso siguiente. Se ha postulado una laguna detrás, por lo tanto, que otros explican como paralepsia de un verso, puesto que, por el oscuro sentido del texto, algunos otros se quedan algo aislados, como el verso 10 o el 13. Calvo Martínez sitúa este último después del verso 1, dando sentido astrológico a ζώων, que también ofrecía ambigüedad, y yo me quedo con su argumentación aunque no cambio el verso de lugar porque prefiero mantener la literalidad y no creo que cambiara el efecto ritual en el oficiante.

también abajo»¹⁶⁶ que encierra el secreto de todo ritual.

2. Himno al Creador II, s. IV.

Preisendanz 2/ Heitsch LIX 2, *In Pana-Pantokratorem.*

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

El segundo himno de la colección de Preisendanz, del *PGM* III con los números de línea 550-58, proviene del reverso del *P. Louvre* 2391, col. 17. Son ocho hexámetros encontrados en la parte trasera del primer fragmento del llamado *Papiro Mágico Parisino* o *Papiro Mimaut*. Sólo se ha publicado independientemente por Heitsch (*Hymni*: 180), que hace la reconstrucción que recoge Preisendanz al final de *PGM*, Vol. II, y recientemente por el prof. Calvo Martínez junto al himno anterior (2003: 231-250). Lo han tratado: muy brevemente Dieterich (*Abr.*: 57, sólo reconstruye tres versos de su interés), hablando de los elementos y siguiendo la edición del papiro de Wessely; Merkelbach-Totti, que en *Abrahas* dan su propia edición y traducción, sin comentario, de las líneas 494-609 (Vol. 1: 16-17); y Reitzenstein (*Poim.*: 149), en una transcripción diplomática aunque con división de palabras de las líneas 495-623 (187-325 de la edición de Wessely, columnas 8-11), periodo que compara con la plegaria hermética al Dios Padre, del final del tratado primero del *Corpus Hermeticum*, *Poimandres*.

EL PGM III.

El *P. Louvre* 2391 o *P. Mimaut*, llamado así en honor de su primer propietario, J. F. Mimaut, es un rollo escrito por las dos caras, del que se conservan cuatro piezas grandes y veintinueve fragmentos pequeños, difícilmente insertables en el texto porque contienen endebles restos de letras sueltas. Por el tipo de letra, no se considera anterior al siglo IV de nuestra era. El largo del papiro es de un promedio de 27 cm. El primer trozo tiene un ancho de 103 cm. El segundo tiene un promedio de 34'5 cm., el tercero, de 19'5 cm. y el

¹⁶⁶ G. Luck, 1985: 6.

cuarto de 29 cm. Está escrito en griego en su mayoría, excepto por dos grandes pasajes en copto aunque mal conservados, entre las líneas 347ss. y 633ss., junto a algunos otros pequeños.

Con respecto a su publicación, el primero en hacerlo fue C. Wessely (*GrZP.*: 139-48) pero sólo el primer gran fragmento, pues hasta 1905 los otros tres aún pasaban desapercibidos. Ese año L. Fahz empezó una revisión de los fragmentos, con ayuda de Preisendanz, cuyos resultados publicó en “Ein neue Zauberpapyrus” (1912: 409-21). También S. Eitrem (*Pap.mag.gr.*) había estudiado el papiro y publicó parcialmente sus lecturas de los fragmentos y conjeturas con respecto a la disposición del texto. K. Schmidt hizo un intento de corrección en “Textkritische Bemerkungen zu den magischen Papyri” (1925: 78-9). Y lo han mencionado en estudios específicos Reitzenstein (*Poim.*: 148-160), que, como se ha dicho, publicó de la columna VIII a la IX, según las ediciones de Wessely y Eitrem, y el propio Preisendanz en *Akephalos*.

Este libro contiene una serie de recetas de atracción de una divinidad solar, con diversos fines, aunque predominando la profecía y el conocimiento anticipado. Son: práctica maléfica a través de la «Osirización de un gato» dirigida a Helios (1-164); comunicación profética con una divinidad indeterminada (165-80); otra dirigida a Helios (185-262); práctica de prognosis (263-76) y un círculo zodiacal (277-81); otra prognosis dedicada a Apolo (283-423); una copia de un libro sagrado de recetas para conocer el futuro según Helios (424-90); otra práctica de comunicación con Helios para todo fin (495-610), donde se inserta el *HMag.2*; un conjuro para dominar la sombra (611-31); y una prognosis greco-copta con ayuda de un médium, dirigida a Helios (632-730).

Se utilizan, además, multitud de signos, numerales y abreviaciones: γ por τρεῖς, pero también δ, θ, ι, ῑα, ῑβ, etc; Ζ, Ζ, ζ' o ξ por ἐπτάκις ο ἑβδοβον; Δ ο Δ por δεῖνα; κο †, κ ο κοῖ por κοινά; ☞ por ἥλιος; © para σελήνη; ♠ ο λο por λόγος; ☐ ο ☐ por ὄνομα; Ζ por ζώου; θ ο θξ por θεός, θυ por θεοῦ y θω por θεῶ; ~, ξ, →→→ o > para señalar el final de un conjuro, idea o párrafo; ⊕ para κύκλος.

La praxis: Σύστασις πρὸς Ἥλιον.

La práctica en la que se ha conservado el *HMag.2*, se titula «Comunicación con Helios/Σύστασις πρὸς Ἥλιον», según la reconstrucción de Wessely, que sigue

Preisendanz. No hay *dromena*. Tras mencionar brevemente para qué sirve (para todo), comienza una plegaria clética de unas ciento quince líneas, escrita en su mayoría en prosa, de tono mitológico egipcio, aunque contiene insertadas varias plegarias de orígenes diversos, que parecen ser helénico, gnóstico y hermético. Es una oración compleja, emparentada con la anterior y muy parecida: compuesta de varias partes muy diferenciadas y dirigida al dios Creador, aunque en lo que podríamos llamar su aspecto solar, de manera que se desarrollan símbolos y manifestaciones de este en las de Helios-Ra; además, la herramienta mágica que fundamenta este conjuro está, pues, al igual que el anterior, en el conocimiento y la mística del nombre divino y las manifestaciones de este dios innominado, pero en su aspecto iluminador. Es lo que el prof. Calvo ha llamado un conjuro de “solarización”, que se deja como un formulario vacío para cualquier actividad, aunque el poder sobre el que se basa esa “solarización” es obtener una unión con la divinidad.

Así que, igual que en *HMag.1*, la plegaria de esta práctica mágica se divide en varias partes, esta vez podríamos decir que en tres oraciones diferentes.

1. La primera es una oración clética compleja para hacer a la divinidad aparecer en el ritual (líneas 496-576) y tiene dos secciones.

a. Se abre con una primera invocación en prosa (496-535) de carácter netamente egipcio, aunque salpicado de elementos hebreos, dirigida al *Hypsistos*. Comienza exactamente igual que la oración al Creador en la que iba insertado el *HMag.1*, como lo que el profesor Calvo ha llamado el *Himno δεῦρό μοι* (2002: 71-96), pero no es ninguno de los que él estudió en *MHNH 2*¹⁶⁷, diciendo: «δεῦρό μοι ἐκ τῶν τεσσάρων ἀνέμων τοῦ κόσμου/ven a mi desde los cuatro vientos del cosmos». Esta técnica imperativa¹⁶⁸, acabando el periodo iniciado así con una serie de palabras mágicas, se usará a lo largo de la plegaria entera para dividirla en estrofas en tres ocasiones más, como veremos.

Pero lo que se desarrolla en esta primera parte será, al igual que en el primer himno, la compartimentación de la realidad en un número simbólico de niveles que se corresponden con diferentes manifestaciones del Gran Dios como totalidad - esta vez en

¹⁶⁷ Aparece este principio en himnos al Creador a lo largo de los *PGM*: en este 3.496; 4.1605 «δεῦρό μοι, ὁ ἀναπέλλων ἐκ τῶν τεσσάρων ἀνέμων»; 12.238 «δεῦρό μοι, ὁ ἐκ τῶν δ' ἀνέμων»; 13.761 «δεῦρό μοι, ὁ ἐκ τῶν δ' ἀνέμων».

¹⁶⁸ El uso de δεῦρό μοι es muy popular en los *PPMM*: 1.163; 2.98; 3.3, 129, 481, 496, 548, 563; 4.236, 238, 883, 1171, 1605; 6.43; 7.570, 961, 962, 963, 984, 996, 1005; 12.114, 238; 13.268, 761, 945; 38.3.

las doce horas del día, una costumbre egipcia¹⁶⁹, tal vez por ser una religión esencialmente solar, pues se está emulando así el paso del sol por el cielo. En cada hora se dan: el «aspecto/μορφή» que tiene, que es un animal sagrado (mono joven, unicornio, gato, toro, león, asno, delfín, ibis entre los que se conservan, pues el texto está fragmentado, que son o animales de cultos a dioses helenos o manifestaciones teriomórficas de dioses egipcios), el árbol que cría (supongo que dentro del culto de la manifestación del dios a la que se dirige esa hora), la piedra que se le consagra, el pájaro que vuela y el animal que anda la tierra en esa hora y el nombre secreto de la divinidad de la que se habla. De manera que se entienden las diferentes divinidades de los panteones unificados aquí como niveles de manifestación del Gran Dios, al igual que los gnósticos de Simón el Mago establecían en cada cielo un profeta y un poder angélico.

En efecto, se iniciaba esta enumeración con la expresión «...porque conozco tus signos, símbolos, formas, y quién eres en cada hora, y cuál es tu nombre/ὅτι οἶδά σου τὰ σημεῖα καὶ τὰ παράσημα καὶ μορφὰς καὶ καθ' ὥραν τίς εἶ καὶ τί σου ὄνομα». De la misma manera que en la oración del *HMag.1* se apela al conocimiento mágico de la divinidad para que se aparezca.

b. Se dan las vocales mágicas, como se ha dicho, y comienza la siguiente parte, donde tenemos la argumentación mágica y la petición (538-49), la cual se queda indeterminada, es decir, es del tipo “formulario vacío”(«ποίησον τὸ δεῖνα πράγμα ἐμοί»). Esta se justifica mediante:

- amenaza,
- la manifestación de los signos, que ya se ha hecho, al igual que ocurría en el caso anterior: «εἶρηκά σου τὰ σημεῖα καὶ τὰ παράσημα»)
- y a través de la personificación del mago en una serie de personalidades, esta vez sin usar el *ego eimi* pero con la misma función que en *HMag.1*, en la sección correspondiente. Se presenta como: como «el que guarda las llaves del jardín triangular» o como «el huérfano de la viuda despreciada», es decir, Horus. Como la sección anterior, acaba también con una serie de *voces magicae*.

2. La siguiente parte (550-83) comienza con lo que se llamará el *HMag.2* y tiene a

¹⁶⁹ Cf. H. G. Guntel, 1968: 5-6.

su vez tres secciones.

a. El *HMag.2*, situado en la misma posición que el *HMag.1* en su contexto respectivo: justo después de haberse dado los símbolos secretos de la divinidad. De esta manera, el metro probablemente está cumpliendo la misma función que en el caso anterior – imitar la epifanía divina y la armonía cósmica. Va sin referencia alguna a Helios y cargado de alusiones a la creación que también encontramos en el *HMag.1*. Con respecto a la estructura, se inicia con δεῦρό μοι, aunque esto no viene incluido en la edición que veremos abajo porque no está entero en hexámetros, y acaba con palabras mágicas. Es una simple plegaria clética sin petición ni cierre.

b. Habiendo pasado a prosa estricta unas líneas antes, se inicia otra estrofa con δεῦρό μοι, donde se amplía la plegaria clética anterior mediante la repetición de atribuciones del dios creador («escucha propicio, agradable, y para bien desde cualquier elemento, de cada viento/λεως καὶ ἀσμένως καὶ ἐπ' ἀγαθῶ, ἐκ παντὸς στοιχείου, ἐκ παντὸς ἀνέμου...» 569), con algunas referencias al proceso iluminador («que haces nacer la luz unes veces y otras las tinieblas/ὁ ποτὲ τὸ φῶς ἀνάγων, ποτὲ τὸ σκότος κατὰγων»), petición, esta vez expresa, de divinización-gnosis («infunde en nosotros tu espíritu/ἐνπνευμάτισον ἡμᾶς») y *voces magicae*.

c. Y el último δεῦρό μοι cerrado por palabras mágicas se centra en la petición de gnosis y todas las ventajas que esta pueda tener («ζωήν, υἰείαν, σωτηρίαν, πλοῦτον, εὐτεκνίαν, γυνῶσιν, εὐακοίαν, εὐμένειαν, εὐβουλίαν, εὐδοξίαν, μνήμην, χάριν, μορφήν, κάλλος πρὸς πάντας ἀνθρώπους τοὺς ὀρῶντάς με/trabajo, salud, salvación, riqueza, hijos, gnosis, consideración, favor, prudencia, buena reputación, buena memoria, gracia, presencia, belleza ante todos los hombres que me vean»). Esta se inicia con la expresión «ἐλθέ μοι ἰλαρῶ τῶ προσώπῳ/ven a mí con rostro propicio» que recuerda a la petición del *HMag.15* a Hermes para gnosis, de la que ya hablaremos¹⁷⁰.

3. Todo esto justifica la última oración (líneas 584-610), de manifiesta tradición gnóstico-hermética¹⁷¹. Tiene varias secciones independientes de cargado valor religioso: una súplica, una oración de acción de gracias y una salutación.

¹⁷⁰ *HMag.15/16* a Hermes, pp. 430-2.

¹⁷¹ El equipo de Betz relaciona este pasaje con *NHC* VI, 7 (63, 33-65, 7), *CH* 13.18-20 y Jámblico, *Myst.* 10, 8. Para más información, ver J. M. Robinson, 1996: 298-9; P. Dirkse & L. Brashler, 1979: 375-87; Festugière, *Hermès* II: 353-5; J. P. Mahé, Vol. 1, 1978: 160-5.

a. A partir de la línea 583 tenemos la súplica de carácter gnóstico, que repite la petición de la sección anterior, «te suplico, señor, acepta mi letanía ... para que ahora me ilumines con la gnosis de las cosas amadas por ti / λίσσομαι, ἄναξ, πρόσδεξαι μου τὴν λιτανείαν ... ἵνα με νῦν ἐρατῶν πρὸς σὲ τὴν γνῶσιν ἐλλυχνιάσης» pero la amplía con la curiosa petición «y con el bienhechor restablecimiento de mi cuerpo material/ καὶ μετὰ τὴν τοῦ ὑλικοῦ σώματος εὐμενῆ ἀποκατάστασιν», que es más cristiana ortodoxa que gnóstica, pues precisamente lo que Epifanio considerará peor de todas las sectas que censura (cf. *op.cit.*, nota 164) como herejías es que no creen en el dogma de la resurrección de la carne; sin embargo, es una petición muy apropiada en contexto mágico.

b. Contrariamente, acaba con una oración hermética (592-610) de acción de gracias y salutación al Gran Dios, por haberse presentado y mostrado su naturaleza que es conocimiento, como si de un ritual iniciático se tratara en el que ya se ha producido la unión con la divinidad. Como en la plegaria del *HMag.1*, a la manera hermética que vemos en el final del *Poimandres*, tras la iluminación se canta extasiado a la divinidad. Esta debía ser una técnica ritual de estos círculos, que no tenía por qué ser, como en el tratado citado, una expresión espontánea de entusiasmo religioso, pues esta oración final es famosa: la encontramos en latín en Pseudo-Apuleyo, en el *Asclepius*¹⁷², traducción del

¹⁷² *PGM 3.591-610*. «[χ]άριν σοι οἶδαμεν, ψυχῆ πάση, κα[τὰ] καρδίαν πρὸς σ[ε] ἀνατεταμένην, ἄφραστον ὄνομα τετιμημένον [τῆ] τοῦ θεοῦ προσηγορίᾳ καὶ εὐλογούμενον τῆ τοῦ [θε]οῦ ὄς<ι>ό<τητι, ἧ> πρ[ὸ]ς πάντας καὶ πρὸς πάντα πατρικὴν [εὔ]νοιαν κ[α]ὶ στοργὴν καὶ φιλίαν καὶ ἐπιγλυκυτά[την] ἐνέργειαν ἐνεδείξω, χαρισάμενος ἡμῖν νοῦν, [λόγ]ον, γνῶσιν· νοῦν μέ<ν>, ἵνα σε νοήσωμεν, λόγον [δέ, ἴν]α σε ἐπικαλέσωμεν, γνῶσιν, ἵνα σε ἐπιγνώσωμεν. χαίρομ[ε]ν, ὅτι σεαυτὸν ἡμῖν ἔδειξας, χαίρομεν, ὅτι ἐν πλάσμασιν ἡμᾶς ὄντας ἀπεθέωσας τῆ σεαυτοῦ γνώσει. χάρις ἀνθρώπου πρὸς σὲ μία· τὸ μέγεθος γνωρίσαι. ἐγνωρίσαμεν, ὡς τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς <ζωή>, ἐγνωρίσαμεν, μήτρα πάσης γνώσεως, ἐγνωρίσαμεν, ὡς μήτρα κυηφόρε ἐν πατρὸς φυτεία, ἐγνω<ρί>σαμεν, ὡς πατὸς κυηφοροῦντος αἰώνιος διαμο/νή· οὐ τοσοῦ<τον> ἀγαθὸν προσκυνήσαντες μ[η]δεμίαν ἠτήσαμεν [λιτῆν, πλή]ν θέλησον ἡμᾶς δια[τ]ηρηθῆναι ἐν τῆ σῆ γνώ[σει, τ]άδε τη[ρήσαντας] τὸ μὴ σφαλῆναι τοῦ τοιοῦτου [βίου] τούτου».

Pseudo-Apuleyo, *Asclepius*, Epil. 41b, 374-6. «*Gratias tibi, summe, exsuperantissime. Tua enim gratia tantum sumus cognitionis tuae lumen consecuti, nómosn sanctum et honorandum, nómosn unum quo solus deus est benedicendus religione paterna, quoniam onnibus paternam pietatem et religionem et amorem et quaecumque est dulcior efficacia, praebere dignaris, condonans nos sensu, ratione, intelligentia: sensu, ut te cognoverimus; ratione ut te suspicionibus indagemus; cognitione, ut te cognoscentes gaudeamus. ac numine salvati tuo gaudemus, quod te nobis ostenderis totum; gaudemus, quod nos in corporibus sitos aeternitati fueris consecrare dignatus. haec est enim humana sola gratulatio: cognitio maiestatis tuae. cognovimus te, lumen maximun solo intellectu sensibile, intellegimus te, o vitae vera vita, <cognovimus te>, o naturarum omnium fecunda praegnatio, cognovimus te, totius naturae tuo conceptu plenissimae aeterna perseveratio, in omni enim ista oratione adorantes bonum bonitatis tuae hoc tantum deprecamur, ut nos velis servare perseverantes in amore cognitionis tuae et numquam ab hoc vitae genere separari.»*

griego perdido *El Discurso Perfecto*. Sólo comentar que esta acción de gracias es un procedimiento que encontramos en varias ocasiones en los *PPMM*, en dos ocasiones por cierto en textos emparentados a este que comentamos por temática y terminología¹⁷³.

Es una plegaria compleja de atracción del *Pantokrator* en su aspecto solar-iluminativo para obtención de *gnosis*, que pasa por: invocar a la divinidad solar en sus respectivas manifestaciones, haciendo referencia así y aunando los diferentes planos de percepción habitual humana; provocar la epifanía mediante el canto a la creación y a su creador; pedir conocimiento que ayude en las cosas cotidianas; y, una vez conseguida la atracción divina, cantar y agradecer a dios. Aclarar a este punto que, a la manera clásica, usaré la expresión "cantar himnos" tanto para hacer mención de los momentos en los que se usan efectivamente técnicas poético-musicales como para cuando sólo se elogia o agradece al dios.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Cal	Calvo Martinez
Die	Dieterich
Fa	Fahz
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Herr	Herrero
M-T	Merkelbach-Totti
Pr	Preisendanz
Rei	Reitzenstein
Sch	Schmidt
We	Wessely

... παντὸς κτίστα, θεῶν θεέ, κοίρανε πάν<των>, 1
 ὁ διαστήσας τὸν κόσμον {τῷ σεαυτῷ} πνεύματι θε<ί>ω.
 πρῶτος δ' ἐξεφάνης ἐκ πρωτογόνου, *φυνευμεδωδως*,
 ὕδατος <ἐκ> βιαίου ὁ τὰ πάντα κτίσας· ἄβυσσον,
 γαῖαν, πῦρ, ὕδωρ, ἀέρα καὶ πάλιν αἶθρα 5

¹⁷³ Cf. las frecuentes menciones en el aparato crítico de las «Inscripciones Secretas» de *PGM* 4.1115-1225 o la «Oración al Sol» de 36.198-230, en especial, de marcado carácter gnóstico. Pero también, el parentesco con la bautizada por Dieterich "Liturgia de Mitra" (4.475-538) o las diferentes versiones del «Libro Octavo de Moisés» del *PGM* XIII.

καί ποταμόν κελάδοντα· εἰς γῆν ἤδη δὲ σελήνη,
 ἀστέρες ἀέριοι ἕως, ἑσπέριοι πλανῆται
 αὐταῖς σαῖς βουλαῖς <σοι> δο<υ>ρυφοροῦσιν ἅπαντα.

APARATO CRITICO: 1 deest metrum, δευρο μοι εν τη αγια σου περιστροφη του αγιου πνευματος παντος ... Π: <δεῦρο σύ> sup. et con. M-T ex PGM3.549: <δὲ> con. Cal: <σύ> con. Pr-He | κτίκτα Pr: κτισκτα Π | κοίρανε corr. et παν<τός> con. Pr: πάν<των> Cal: <παντός aut κόσμου> con. Pr-He: κυραννεπαν... Π 2 ...οδιαστησας Π: <σύ> add. Cal: Πᾶν, ὁ διάστησας corr. sed πάν<τ>α διαστήσας con. Pr-He | {τῶ σεαυτῶ} secl. Pr, Pr-He, Cal | θε<ί>ω Re: θεω Π 3 φυνευδωδως Π corrupta videntur: φύς εὔμεθόδως con. Pr: φυ[.]νευμελιოდως l. E: πρωτοιονουφνευμεδωδως l. sed πρώτου νουφνευδωδως con. Re: Μελιοῦχε con. Pr-He: μετεωρος con. Sch 4 <ἐκ> add. Pr: <ἐξ> add. M-T | βιου Π corr. Pr: βυθίου Cal: βιό<τ>ου con. M-T: αβυσσου Sch | κτίσσας Cal: κτισκτας Π: κτίστα ab v.l corr. We, Fa, E: κτίσας Die, Pr 5 γεαν Π corr. Die | πυρυδωραερα Π: πῦρ <τε> ὕδωρ <τε καί> ἀέρα Cal | πῦρ <καί> ὕδωρ <τε καί> ἀέρα Die | αἶθρα Π: αἶθρα, brev. ex αἶθρα con. Pr: αἶθρα<ν> Cal: αἶθρα<ν> Die, Pr-He 6 ποταμόν κελάδοντα Pr-He: ποταμου καιλαδοντα Π: ποταμό<ν> κελάδοντ' We, Die, Cal: ποταμου<ς> κελαδόντα<ς> add. Pr | εἰς γῆν ἤδη Herr: εἰς γῆν. ἤδη Cal: εἰς γῆν, ὄν ἴδη Die: εισγηνοιδη Π: ὕγινοιδῆ<ς> Pr-He: ὕγηνοιδῆ Pr, Sch (cf. ὕγινοίς, ὕγίνη vH Lex.suppl.) | δε Π: τέ σελήνη<ν> Pr 7 ἀστέρες ἀέριοι, ἕως, ἑσπέριοι πλανῆται Herr: αστεραςαεριουεωσυπεριαοιπλανηται Π: κάστέρες ἀέριοι τε ἕως θ' ὑπὲρ ἄστρα πλανῆται Cal: ἀερίου<ς> τε ἕως [θ'] ὑπὲρ ἄ[στρα We: ἀστέρας ἀερίους τε ἕως θ' ὑπὲρ ἄστ[ρα] πλανῆται Die: ἀστέρας ἀερίου<ς>, ἑώ<ου>ς περιδιοπλανῆτα[s] Pr: ἀστέρες ἀέριοι, ἑῶι, περιδιοπλανῆται M-T: ἑῶις τ' ἐρείδεις πλάνηται Sch: ἑῶς [θ'] ὑπὲρ ἄστρα πλάνηται Fa: θοούς θ' ὑπὲρ Wu 8 αυταισσεσ Π: αὐταῖς σαῖς Die | <σοι> add. Pr | <υ> add. Pr

TRADUCCIÓN

... creador de todo, dios de dioses, rey de todas las cosas,
 que has dividido el universo con tu divino aliento.
 Y te manifestaste el primero a partir del primer nacido, *phuneudoodooos*,
 tú que, a partir de agua violenta, creaste todas las cosas: el abismo,
 la tierra, el fuego, el agua y el aire, y de nuevo el éter, 5
 y el río sonoro. Y en la tierra ahora, la luna,
 los astros aéreos del amanecer, los planetas del atardecer
 según tus deseos, vigilan todo como guardianes <para ti>.

NOTAS A LA TRADUCCIÓN: 1 También puede no reconstruirse el final del último dáctilo y dejarlo como “Rey Pan” o “Rey, Todo”, como otra atribución más del dios creador; Heitsch de hecho mantiene Pan para el inicio del siguiente verso y titula todo el poema *In Pana-Pantokrator*, interpretando aquí la deificación del sátiro Pan, que es asimilado en época tardía con el Todo como hipóstasis del dios único, creador, que también se encuentra en los *Himnos*

Órficos 2 En la traducción de E. N. O'neil, Betz: 33-4, se traduce por «divine spirit» 7 ἔως puede ser también nominativo y ser uno más de los sujetos de δορυφοροῦσιν.

COMENTARIO

Forma.

En este caso, el periodo métrico está insertado abruptamente en la prosa, sin solución de continuidad, lo que hace pensar que o bien el copista no diferencia entre prosa y verso o bien que no le importa, tesis que apoya el hecho de que introduzca palabras amétricas o el orden silábico no siga la regla. A pesar de ello, se han identificado unos ocho versos dactílicos y lo que se da en la edición es una interpretación lo más parecida posible a lo que se encuentra en el papiro, sin intento de reconstrucción métrica, aunque sin olvidar las hipótesis de Preisedanz, Heitsch y el prof. Calvo Martínez, que han tratado de recrear el metro hexamétrico original.

A razón de lo que parece una estructura poética cuidada, se considera que pueda ser un poema completo el que ha ido a parar a esta plegaria mágica. Se adivina una doble composición anular: 1-4 suponen la primera mitad, donde se juega con «παντὸς κτίστα» del verso 1 y el «ὁ τὰ πάντα κτίσσας» del verso 4, que cierra un bloque de sentido hacia la mitad del poema, estableciendo así su función como dios creador y primigenio, primer manifestado antes de la separación de los elementos; 4-8 dan los niveles de esa creación; y en 8 se cierra el poemita con ese «δορυφοροῦσιν/montan guardia» que hace de los planetas guardianes del universo comandados por esta divinidad que es *señor, líder, κοίρανος*, complementando esa otra acepción del dios creador como soberano y haciendo eco del primer verso¹⁷⁴.

Si consideramos el texto como efectivamente hexamétrico, tenemos los siguientes problemas. El que sería el primer verso de este poema está falto de un primer dactilo, que ha sido reconstruido por los editores añadiendo una epiclesis hipotética con δεῦρο más otro pie breve, por ejemplo οὐ οὐ δὲ, recreada a partir de la línea que inicia este bloque de sentido (δεῦρο μοι ἐν τῇ ἀγίᾳ σου περιστροφή τοῦ ἁγίου πνεύματος παν...); también le falta el último pie del último dactilo, reconstruido en las ediciones como πάν<των>. En 2 pasa algo parecido, se adivina el ritmo dactílico aunque sobra τῶ σεαυτῶ, cuya

¹⁷⁴ Cf. el análisis del prof. Calvo, 2003: 243.

estructura rítmica no cuadra, de manera que, omitiéndolo, faltaría un pie para conseguir el hexámetro, probablemente el largo que abre el verso, que es lo que han intentado suplir los editores (con σύ ο Πᾶν). A 3 le falta la parte final, dáctilo y medio que iría donde ese ininteligible φυνευμεδωδως, quizás una palabra mágica o un epíteto secreto del Protogonos, a juzgar por la estructura rítmica trocaica que tiene (parece un itifalio), o tal vez sólo sea una corrupción del texto que rellena las sílabas finales del metro. En 4 vuelve a faltar un pie, que se ha suplido con <ἐκ> por los editores, para complementar el sentido del genitivo partitivo, aunque precisa de hiato y consonantización de iota para justificar el segundo y tercer dáctilos. 5 vuelve a tener cinco metros, el segundo de ellos, además, con lo que parece un baqueo. 6 ha sido objeto de diferentes interpretaciones por su falta de coherencia gramatical, pero desde el punto de vista métrico se puede decir que en este caso sí que se obtendría un hexámetro, por supuesto no correcto, si se mantienen las dos primeras palabras como acusativos singulares y se sigue la tesis de Calvo para el problemático εισγηνοιδη, que yo mantengo aunque perteneciendo a la siguiente frase, respetando el punto alto. 7 también tiene suficientes sílabas para hacer un hexámetro si se admite hiato, pero no se puede asegurar corrección con esa difícil secuencia εωςυπεριοι. Y 8 requiere de la adición de <σοι> para hacer un hexámetro completo y de un alargamiento de tipo épico para completar los últimos dos dáctilos, con δο<υ>ρυφοροῦσιν.

Como vemos está lejos de ser perfecto, aunque el ritmo dactílico es obvio en el oído del oficiante. Tal vez no se trate ni siquiera de un himno original maltratado por la transmisión textual sino que puede que estemos ante un atrevido compositor que tenía la melodía de los antiguos himnos griegos en la cabeza aunque ya no la habilidad poética necesaria. En cualquier caso, el uso del metro griego es del todo significativo, y la ruptura de sus reglas también.

Contenido.

Como conjunto completo que tal vez haya llegado casi con esta forma a los rituales de magia a partir de una antigua tradición helénica, trata los aspectos más importantes de la divinidad creadora, al igual que en el caso anterior. Las tradiciones que se perciben son diversas y la técnica, prácticamente la misma que en el caso anterior.

1-4. En la primera mitad se dan y desarrollan las características del dios *Pantokrator*, y son de gran importancia para establecer el pensamiento que subyace en esta tradición mágica.

El verso 1 es de tradición judeo-cristiana «Creador de todo, dios de dioses, señor de todas las cosas». El uso de «κτίστης» para «creador» en vez de «fundador» es una adaptación de los Setenta, como señala Calvo Martínez en su análisis del texto¹⁷⁵. Y la expresión «θεὸς (τῶν) θεῶν» se repite a todo lo largo de *Septuaginta* y proviene de la expresión genitiva semítica para expresar el superlativo. También el uso triple de invocaciones es de tradición bíblica, como se ha comentado antes. Tenemos un ejemplo y paralelo claro en el *Libro de Enoch*, 9.4.2, «Σὺ εἶ κύριος τῶν κυρίων καὶ ὁ θεὸς τῶν θεῶν καὶ βασιλεὺς τῶν αἰώνων»¹⁷⁶. Sólo recordar que este esquema triple puede estar haciendo referencia a la profundización en la textura de la realidad, en cuya complejidad efectivamente mora el dios absoluto. Así que, encontramos recogidas las tres atribuciones básicas de este *Hypsistos* en esta sola frase: generador y señor de la creación; y único dios al que todos los demás hacen referencia. El resto del poema se va a desarrollar esa primera acepción doble: creador y soberano. Y el proceso de la creación que se va a describir esta vez sí que va a ser como una especie de cosmogonía resumida, como veremos.

El verso 2 mantiene el tono hebreo, recordando a *Génesis* 1.2, 4 y 6 «πνεῦμα θεοῦ ἐπεφέρετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος.../el espíritu de dios se movía sobre las aguas», «καὶ διεχώρισεν ὁ θεὸς ἀνὰ μέσον τοῦ φωτὸς καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σκοτίου/ y dios separó la luz de la oscuridad» o «καὶ εἶπεν ὁ θεός - γενηθήτω στερέωμα...καὶ ἐγένετο οὕτως/ y dios dijo: hágase la fundación ... y así se hizo ... ». Aquí se sostiene que la creación se produce por medio de una división de las realidades del mundo a partir de una unidad originaria, asunción colectiva de todas las tradiciones cosmogónicas que venimos mencionando; pero argumenta cómo se va a producir esto: a través de la palabra, es decir,

¹⁷⁵ Cf. *MHNH* 3, p. 244. El término desde Platón era δημιουργός, un dios artesano que trabaja sobre un material ya creado. La adaptación de los Setenta se debe al concepto judeo-cristiano del dios creador que crea el mundo desde la nada. En *PGM*, lo encontramos en: 4.1200 «κόσμος κτίστα, τὰ πάντα κτίστα, κύριε, θεὸς θεῶν», 1756 «πρωτόγονε, παντὸς κτίστα»; 7.962 «παντοκράτωρ, κτίστης τῶν θεῶν»; 22b.2.

¹⁷⁶ Ref. de Philolenko: 439-40. También en *Psalmi*, 49.1.2. En *PGM*: 4.1200; 5.446; 12.74; 1. 945; 22b.21

a través de un soplo/πνεῦμα. Conforme se pronuncian los nombres de los reinos de la naturaleza (como en *HMag.2*, expulsando ese «divino aliento») se van generando, al igual que, de la misma manera, soplando sobre su rostro había dado vida al primer hombre.

Esta expresión que estamos viendo es de la mayor importancia en la magia, pues en esta idea se basa el poder creativo de la palabra o del uso de las vocales mágicas, las cuales son en esencia “expulsión de aire”, que veremos más adelante. De hecho, si nos fijamos en los usos paralelos esta expresión «πνεῦμα θεῖον» en los *PGM*¹⁷⁷, se deja entrever que se trata de una especie de esencia mágica que da poder al oficiante o iniciado, pero esto lo veremos más adelante, pues aquí no funciona exactamente así, si bien es ese poder mágico, que también encontramos en las iniciaciones místicas expresado de esta manera, el que se está convocando aquí.

En definitiva, resumimos que es fundamental la tradición judaica en este sistema de la magia, aunque el concepto de la vida como un aliento que anima los miembros es algo también muy griego¹⁷⁸ y en general universal a todas las religiones. Y que la creación es algo compuesto, fragmentado, como si dijéramos, una idea o intuición de las cosmogonías mitológicas que dio lugar a las teorías atomistas de los presocráticos y a la posterior idea de la física y la teoría de la percepción.

Sin embargo, en el verso 3 este relato comienza a adquirir un carácter órfico¹⁷⁹, por la importancia que tiene el personaje mítico del orfismo llamado *Protogonos*.

En las versiones más extensas de esta tradición, de una Noche, Agua o Caos Primordial nace el Tiempo que da lugar al Éter y al Abismo, en el primero de los cuales el Tiempo pone un huevo del que surge el primer nacido, Fanes o *Protogonos*, un monstruo con forma de serpiente, cuatro cabezas y alado, también llamado Eros o Metis.

¹⁷⁷ *HMag.23.17*; *PGM 1.284*; 3.8 «ἱερὸν πνε[ῦμ]α», 289-91 «διατέλει ἀψευδῶς, κύριε, [ὔπ]αρ πάσης πρά[ξεω]ς πρὸς ἐπιταγὴν ἁγίου πνεύματος, ἀγ[γέ]λου Φοίβο<υ>, χα[λίφ]ρων ταύτα[ις] ταῖς μολπαῖς καὶ ψαλμοῖς», 94, 549, 551; 4.505 «ἐποπτεύσω τὴν ἀθάνατον ἀρχὴν τῷ ἀθανάτῳ πνεύματι», 510 «καὶ πνεύση ἐν ἐμοὶ τὸ ἱερὸν πνεῦμα», 966 «ἐνπνευμάτωσον αὐτὸν θείου πνεύματος»; 12.174.

¹⁷⁸ Cf. Bremmer, *op.cit.*: 21-3, con todos los ejemplos de Homero donde el concepto *psyche* está etimológica y contextualmente relacionado con la idea de "respirar"; o Reitzenstein, *Hell.Myst.*: 46, 214 (notas 91-92), capítulo XV (364-425) y especialmente referido a los *PPMM* en pp. 391-5 y 525.

¹⁷⁹ O griego, como dice Calvo 2003: 245, «se trata de una curiosa combinación de la creación bíblica y las cosmogonías helénicas no hesiódicas».

Fanes engendra otra Noche con la que se une para dar lugar al Cielo y la Tierra, y al Sol y la Luna. Y además crea el mundo para la primera generación de hombres y un cetro para hacerse señor de los cielos, el cual traspasa a la Noche y esta a su vez al Cielo. Este después se ve despojado de él por su hijo Crono, que lo castra y toma la soberanía; y a su vez Zeus hace lo mismo con Crono. Una vez hecho esto, Zeus se traga a Fanes y reorganiza el mundo, dando a luz de nuevo a todos estos personajes y a la creación pero con una estructura más racional, ya sin el caos original.

Este es el relato más extenso del mito, que encontramos en las *Rapsodias*, pero no es el único¹⁸⁰. Lo importante es que este primogénito y demiurgo de la primera creación es como una especie de energía creadora que permite a Zeus recrear el mundo otra vez, en un movimiento iniciático. Bernabé contrapone esta visión a la de Hesíodo como "modelo cíclico" frente a "alternancia de los tiempos", en el trabajo citado, que observa unificados en la teoría de Empédocles. Esto es muy interesante pues, desde el punto de vista del rito, lo que se percibe aquí es un descenso desde un caos primigenio y único, que se va dividiendo para dar lugar a estados fragmentados o concretos de la existencia, hasta un elemento racional-creacional que curiosamente lo que hace es retomar toda esa herencia divina desorganizada para aunarla de nuevo, como en el estado original del ser, en un solo ser, y volverla a engendrar dividida, pero esta vez en orden. Es un proceso de purificación en toda regla.

Pero lo que nos interesa aquí es que en todas las versiones del mito órfico, el *quid* está en ese primogénito que es fuerza creadora, ya sea ese Fanes nacido de un huevo o el propio Cielo (en el *Papiro de Derveni* y sus tradiciones parientes es el Cielo, hijo de la Noche, ese elemento creativo, o más bien su pene, el Sol, que le es arrebatado por Crono y engullido por Zeus para dar lugar a la creación organizada).

En nuestro texto, esta fuerza o dios creador que «divide el cosmos» no es exactamente el primogénito sino el que «primero se manifiesta a partir del *protogonos*», al cual se le llama *φύνευμεδωδως*. Tal vez este epíteto, pero sobre todo el verbo ἐκφαίνω parecen hacer referencia, etimológicamente, a este Fanes, como comenta Calvo Martínez - la paleografía de la primera parte del nombre mágico no lo hace inverosímil,

¹⁸⁰ Cf. A. Bernabé, 1999: 312; para ver las diferentes versiones de las teogonías órficas cf. su *Hieros Logos*.

aunque en conjunto no convence como para corregirlo o modificarlo de ninguna manera, así que yo comparto la opinión de Calvo y dejo la palabra tal cual se ha leído del papiro, por si es un epíteto secreto más donde lo que importa es la secuencia fonético-rítmica¹⁸¹. Así que este dios Creador sería en sí mismo algo “manifestado” no “creado” que, sin embargo, lo haría a partir del primer “engendrado”¹⁸². De esto se deduce que se está hablando de la energía creativa en sí misma, manifestada a partir de o más bien *en* el primer ente engendrado que es Fanos y posteriormente Zeus y después de ello la creación misma¹⁸³.

4-6. En esta línea ya se va a hablar del proceso de la creación, que parece del tipo "lineal" del que observamos en *Septuaginta* o en Hesíodo, siguiendo con la terminología de Bernabé: a partir de ese caos líquido el *Pantokrator* crea el abismo, los elementos y el río.

En el verso 4 prosiguen las referencias órficas, como el «agua violenta» y el «abismo».

La expresión «ὕδωρ βίαιον», aunque desconocida, de hecho se considera que la reconstrucción hecha por Preisendanz no es correcta del todo, podría estar refiriéndose simplemente a los primeros momentos de la creación que siempre es caótica y violenta. Por ejemplo, y muy acorde con esta versión que tenemos aquí, está la idea de Empédocles de la separación de los elementos al principio de todo como una tormenta, que encontramos referida en Filón, entre otros, donde el fuego y los vientos ayudan a la elevación del éter más arriba del resto de los elementos para crear el cielo, siendo esos vientos aire agitado, aún mezclado con los otros elementos, y esa agitación el intento de

¹⁸¹ Se han dado soluciones como la de Preisendanz «φύς εὐμεθόδως», que sigue la edición traducida de Betz, transformando los versos 4 y 5 totalmente en algo como «first from the firstborn you appeared, created carefully, from water that's turbulent, who founded all the world», dando una interpretación puramente egipcia a este pasaje al considerar que se está refiriendo a la aparición del dios solar sobre las aguas del abismo primordial Nun (pag. 147, nota 113).

¹⁸² Otros ejemplos en *PGM*: 4.1791; 13.68 «σοῦ γὰρ φανέντος καὶ κόσμος ἐγένετο καὶ φῶς ἐφάνη», 165/476 «καχάσαντος πρώτον αὐτοῦ ἐφάνη Φῶς (Αὐγή) καὶ διήγασεν τὰ πάντα».

¹⁸³ Cf. Festugière, *Hermès IV* para profundizar en la diferencia entre el dios creador y el trascendente (pp. 33ss.) en los textos herméticos y los emparentados, pero sobre todo en la cuestión de la posibilidad de conocer a la divinidad y la cualidad inherente de esta de manifestarse o querer manifestarse sin ser manifiesto a una percepción habitual, que considera una contradicción con la idea del dios trascendente como inefable, también típica de esta familia de textos (p. 55 ss.).

estos de volverse puros, esenciales¹⁸⁴. Y si en esta imaginería al principio de los tiempos los vientos volaban violentos, el agua de los mares arreglándose alrededor de la tierra debía considerarse en un estado parecido. En cualquier caso, las otras correcciones sugeridas por los editores son difíciles de sostener gráficamente y el cambio de -ε- por -αι- es característico del ámbito egipcio.

Con respecto al agua como elemento primigenio, se encuentra en cantidad de tradiciones emparentadas con esta magia: en *Septuaginta*, relacionado por cierto con un abismo infinito que las contendría, tradición que recoge el Corán, donde antes de la creación ya estaba el trono de Alá situado sobre las aguas “a lomos de los vientos”¹⁸⁵; en terreno griego, la cosmogonía homérica hace a Océano y Tetis los padres de toda la creación (*Il.* 14 200 y 246); y las teogonías órficas de Jerónimo y Helánico (*Dam., Princ.* 123) o la de Atenágoras (*Leg.* 18.20) consideran el Agua el primer ente del que emana el Tiempo para dar este dar lugar al Abismo y al Éter; en terreno egipcio, todas las cosmogonías coinciden en hacer a Nuú o Nun, el océano primordial, la primera sustancia caótica o abstracta e infinita que ocupaba el universo, de la que surgió el demiurgo o ente pensante que al darse cuenta de lo que estaba ocurriendo comienza a contárselo a Nun y provoca la creación. Este es el elemento “amorfo”, como dice Calvo Martínez, del que nacerían el resto de reinos y elementos, en las teorías no creacionistas. Pero no queda claro si está creado a su vez por el dios único o si más bien es una energía demiúrgica que crea a partir de ese elemento caótico primigenio y se manifiesta precisamente en ese acto creativo¹⁸⁶.

Lo que yo me limito a enfatizar es, por un lado, que de lo que este personaje *Pantokrator* se trata es de la primera manifestación epifánica del dios único, como comentaba en la introducción, a través de la creación y los actos creativos, y que es a esto a lo que se refieren personajes primogénitos como Fanes; y, por el otro, que ese dios único se mueve en la “inefabilidad”, esa imposibilidad de conceptualizar o “amorfidad” en el sentido literal de contrario a la forma, que representa esa sustancia original, de la

¹⁸⁴ Cf. Kingsley, 1995: 22-23. Su traducción a partir del texto armenio del *De Providentia* de Filón dice (86.18-23) «As the aither was separated off, it was raised upwars by the wind and fire; and it was what it came to be – the broad, vast, encircling heaven. As for the fire, it remained a short distance inside the heaven and it grew to become the rays of the sun».

¹⁸⁵ Corán 11:7. Cf. F. Vidal Castro, 2010: 167-185.

¹⁸⁶ Como indica Calvo Martínez, 2003: 244-5, en el pensamiento griego «nada procede de la nada», como dice Epicuro, *Epistola a Heródoto*, 38.8.

cual, por cierto, emana todo lo demás. Es a ese nivel incognoscible donde el *Pantokrator* de este texto actúa.

Siguiendo con el himno, lo primero que crea es el «abismo»¹⁸⁷, algo inherente a las teogonías órficas del huevo descritas arriba, como las llama Bernabé (*op.cit.supra*). Pero no es el único lugar donde aparece: en *Septuaginta* (*Génesis* 1.1-2) tenemos «Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν. ἡ δὲ γῆ ἦν ἀόρατος καὶ ἀκατασκεύαστος, καὶ σκότος ἐπάνω τῆς ἀβύσσου, καὶ πνεῦμα θεοῦ ἐπεφέρετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος/ En el principio dios creó el cielo y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y la oscuridad estaba sobre el abismo y el espíritu de dios se movía sobre la tierra», donde vemos que Jehová se movía en una especie de espacio o lago abismal, para crear el cielo y la tierra; y en Hesíodo, del Caos nace Gea debajo de la cual está el profundo Tártaro, al abismo de los infiernos que en ningún momento se dice haber sido “creado” de manera que casi se podría identificar, como hacen los órficos, por otro lado, con el Caos, el cual además engendra el Érebo y a la Noche.

En definitiva estamos ante un espacio o manera de representar la infinitud como un abismo tenebroso del que no se pueden percibir los límites por medios corrientes, que es donde en nuestra pequeña cosmogonía se va a producir la generación de los elementos. Si estamos, tanto en los textos mencionados como en el que nos ocupa, ante una explicación efectivamente física del origen del mundo, o simplemente ante la alegoría legendaria del proceso de percepción de un mundo fragmentado a través del cual se puede percibir “algo más”, es indiferente a efectos del ritual.

Pero prosigamos con el verso 5 y la aparición de los elementos o raíces del mundo de Empédocles¹⁸⁸ pero también de las tradiciones iránias como la zurvanita. Como podemos afirmar ya para este momento del estudio, estos se mencionan habitualmente en las plegarias al Creador a lo largo de los *PGM* en relación a los constituyentes mínimos

¹⁸⁷ Otros ejemplos en los *PGM*: 4.513 «ἵνα θεάσωμαι τὸ ἄβυσσον τῆς ἀνατολῆς φρικτὸν ὕδωρ», 1120 y 1148, 1350, 3060; 7.261 «κατὰ τοῦ» κατασταθέντος ἐπὶ τῆς ἀβύσσου πρὶν γενέσθαι οὐρανὸν ἢ γῆν ἢ θάλασσαν ἢ φῶς ἢ σκότος»; 13.169/482 «ἐφάνη θεός, ἐτάγη ἐπὶ τῆς ἀβύσσου»; 35.1; 36.217; 62.31; *HMag*.18.34.

¹⁸⁸ Otros ejemplos: *HMag*.1.12, 16.14; *PGM* 3.567, 4.1127 y 1303, 39.18-9 (elementos del cosmos), 62.15.

de la totalidad de la creación, como imagen de esa totalidad, algo que según Reitzenstein es un aspecto orientalizante del ritual¹⁸⁹; de manera que nos indicarán que la invocación va dirigida a este nivel de la divinidad cada vez que aparezcan, como veremos. Lo curioso de este pasaje es que se mencionan cinco elementos: «tierra, fuego, agua, aire y de nuevo éter».

Como sabemos por el minucioso estudio mencionado antes de P. Kingsley¹⁹⁰ las raíces puras de Empédocles eran básicamente tierra, fuego, agua y éter, siendo *aer* literalmente un «vapor o bruma», un tipo secundario de éter, enrarecido, producto de la transformación del agua por medio del calor, acepción común en los filósofos y poetas de los siglos VI y V a. C. desde el mismo Homero. Pero con el paso de los siglos, ese par se intercambia y es el éter el que pasa a ser un tipo de aire, como más puro, que llena las esferas más altas del cielo, como en Platón (*Ti.* 58d). En el propio Empédocles se encuentran ambos términos, en el fragmento 38.5 D.-K., acerca de la creación que *percibimos*, dando una idea del uso que se hace de cada término: «ἐξ ὧν δῆλ' ἐγένοντο τὰ νῦν ἐσορῶμεν ἅπαντα, γαῖά τε καὶ πόντος πολυκύμων ἠδ' ὑγρὸς ἀήρ, Τιτάν ἠδ' αἰθήρ σφίγγων περὶ κύκλον ἅπαντα/de los que se hicieron evidentes cuantas cosas ahora vemos, la tierra, el encrespado ponto, a más del aire húmedo, así como Titán y el éter que todo lo abarca con su ciclo»¹⁹¹.

Sin embargo, lecturas rápidas dieron lugar a que se pensara en la existencia de cinco y no cuatro elementos, idea que se ve confirmada y refutada a la misma vez por la noticia que recoge el Pseudo-Plutarco de *Placita* (*Stephanus* 887 A11-B6): «Πυθαγόρας ἀπὸ πυρὸς καὶ τοῦ πέμπτου στοιχείου. Ἐμπειδοκλῆς τὸν μὲν αἰθέρα πρῶτον διακριθῆναι, δεύτερον δὲ τὸ πῦρ ἐφ' ᾧ τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἄγαν περισφιγγομένης τῆς ῥύμης τῆς περιφορᾶς ἀναβλύσαι τὸ ὕδωρ· ἐξ οὗ <ἀνα>θυμιαθῆναι τὸν ἀέρα καὶ γενέσθαι τὸν μὲν οὐρανὸν ἐκ τοῦ αἰθέρος τὸν δ' ἥλιον ἐκ τοῦ πυρός, πληθῆναι δ' ἐκ τῶν ἄλλων τὰ περίγεια./ Pitágoras, (habla) sobre el fuego y el quinto elemento. Empédocles (dice) que el éter fue el primero en separarse, el segundo el aire, después del cual la tierra, de la que, dando vueltas en revolución y siendo terriblemente escurrida, chorreó el agua,

¹⁸⁹ Cf. *Hell.Mys.*: 268-73, 275-80, 338-9.

¹⁹⁰ Cf. P. Kingsley, *op.cit.supra*: 15-35. Ver también S. Eitrem, 1926: 39-59; o Dieterich, *Abr.*: 48ss. con respecto a la recepción de estas ideas por los estoicos y su influencia en los *PPMM*.

¹⁹¹ Trad. propia a partir de la de A. Bernabé, 1988: 215-6, con correcciones a partir de las ideas de P. Kingsley, pero siguiendo literalmente el griego.

en una de las vueltas a gran velocidad; de esta se vaporizó el aire y nació el cielo a partir del éter, y el sol a partir del fuego, y lo que estaba alrededor de la tierra se comprimió a partir de todos estos».

Según esta noticia, para Empédocles el éter es el primer elemento que se separa, subiendo por encima del fuego como un aire agitado, para establecer el cielo (como vimos en el fragmento de Filón); luego le siguen el fuego, del que nace el sol, y la tierra; y por la fuerza de la rotación de esta, esa “compresión” de la que habla el final del fragmento, el agua como que se filtra y se separa de la tierra; mientras que el aire es una evaporación que se produce a partir del agua, como parte de esas «regiones que rodean la tierra». De manera que este último no es un elemento, al igual que el cielo o el sol no son mas que productos que nacen de los elementos puros éter, fuego y agua, respectivamente. De manera que aquí no se habla sólo de las raíces puras sino también del proceso de la creación en el que se ven inmersas, según Empédocles, que, por otra parte, produce una evolución que hace que, para Aristóteles mismo, el elemento ya sea simplemente *aer* y el vapor sea lo que pasa a llamar «humedad», en su teoría de los procesos de transformación de los cuatro elementos, para la conformación de las cosas materiales.

Todo esto es fundamental para el entendimiento de la secuencia que se da en nuestro texto: «abismo, tierra, fuego, agua, aire y en su turno éter». Se rastrea aquí un camino que va desde la teogonía órfica de las *Rapsodias*, o más bien de la de Jerónimo y Helánico (pues hacen del elemento primordial el agua), a Empédocles y los pitagóricos. Se emparejan abismo y éter, ocupando el final de los versos, por un lado, y el principio y final de la enumeración, por otro, haciendo eco, mediante este énfasis estilístico, de la pareja órfica inmediatamente anterior al *Protogonos*, Éter y Caos-Abismo, pero a la misma vez poniéndolos en extremos opuestos del universo, siendo el éter un sinónimo de cielo, como ocurría ya en Empédocles, y dejando entre medias la secuencia ya tradicional para la época de los papiros de los cuatro elementos, que simbolizan la totalidad de la creación en sus raíces más esenciales. De manera que estamos ante una ascensión desde las profundidades hacia las alturas, de contexto órfico-pitagórico. Se confirma la interpretación de Kingsley del fragmento 6 de Empédocles, de que Zeus deber ser el éter, con esa posición por encima del agua y del aire, y el uso, todavía por esta época, de “etéreo” como “celestial”.

Sin embargo, la enumeración de las cosas creadas por el *Pantokrator* acaba con el «río sonoro» de la línea 6. Esta expresión trae al recuerdo inmediatamente el pasaje de las *Argonáuticas* que vimos en la sección anterior, en donde la tierra, el cielo y el mar formaban una sola mole sin forma, que vino a separarse por culpa del «Odio/νεῖκος» (por cierto, el mismo término del fragmento 17.8 de Empédocles), movimiento que da lugar al de las estrellas, el sol y la luna, o a que las montañas se alcen con sus Ninfas, sus ríos y sus criaturas. O al fragmento 16 de la teogonía del *Papiro de Derveni*, reconstruido por Bernabé y Tsantanoglou, que a razón de la creación racional llevada a cabo por el embarazo de Zeus:

«μήσατο δ' Ὀκεανοῖο μέγα σθένος εὐρὺ ρέοντος·
 Ἴνας δ' ἐγκατέλεξ' Ἀκελῳίου ἀργυροδίνεω
 ἐξ οὗ πᾶσα θάλας[σα]»

¿Por qué se menciona un río o los ríos que cubren la tierra en un estadio tan temprano de estas teogonías? En el caso específico del *HMag.2*, postula Calvo Martínez (p. 246) que simplemente se trata del Nilo, fuente de la vida tal y como se conoce en el país del que provienen los papiros, divinizado en los textos litúrgicos egipcios, de cuyo crecimiento, a propósito, se encarga Nun, esa agua primordial legendaria que fluye alrededor de la tierra en la mitología egipcia, concepción que concuerda con el fragmento órfico citado¹⁹².

En los *PPMM* la mención de los ríos es muy frecuente: como lugares sagrados donde depositar ligaduras y demás objetos mágicos o de los que tomar agua o barro para ceremonias específicas (como invocar a Osiris o a los dioses ctónicos); en expresiones de la epifanía terrorífica del *Pantokrator*, como vimos en el *HMag.1*¹⁹³, de manera que podemos decir que también aparecerán cuando se esté haciendo referencia a invocaciones del *Pantokrator* o a la creación; y además se mencionan el Nilo o el Jordán, para hacer referencia bien a Osiris y su barca, bien a los milagros de Jehová ocurridos en el segundo¹⁹⁴.

¹⁹² Está reconstruido a partir de *POxy.221*, 9, 1, que contiene un comentario de la *Iliada*, para el cual el comentarista cita estos versos. Cf. Bernabé, *op.cit. supra*: 330.

¹⁹³ Otras donde aparecen los ríos son: *PGM 1.115-25* (efectos mágicos del asesor de Pnutis), 4.357-60, 12.240-2 y 325-334, 13.870-5, 36.335 (referido a Mirra con las características de diosa terrible).

¹⁹⁴ En: *PGM 4.876* (en una osirización de un médium) y 3049 (al invocar a Sabaoth); 5.271 (otra vez mencionando a Osiris como *Hesies*); 35.10 (invocación hebrea, atrayendo a un tal demon *Tabiim*); y 61.57.

Volviendo al caso concreto que estudiamos, en realidad se están enfatizando ciertos aspectos de la creación mediante repetición. En este caso, elemento agua, pues el río supone la tercera mención: primero, el agua caótica primordial de la que proviene todo; luego, el elemento mismo, que parece separarse de aquella agua original; y ahora el río, probablemente el Nilo, dador de vida constante. En técnicas actuales de meditación, la visualización de agua se utiliza para calmar las ondas cerebrales y adaptarlas a un estado alfa que permita una presencia más activa del momento mismo y una sintonización del sistema parasimpático; en los sueños, se identifica con el subconsciente. Pero además tenemos otro rasgo importante aquí. Se está enfatizando, otra vez, tres niveles de existencia en orden de sutilidad, como si dijéramos: elemento primordial caótico inefable, división en materiales puros, esenciales o ideales, en terminología platónica, y actualización material perceptible o conceptual, todos ellos resumiendo lo que veníamos comentando en el himno anterior.

Pero esta no es la única repetición significativa. Si la interpretación paleográfica es correcta, volveríamos a ver repetida la palabra tierra «γαῖαν- γῆν». Y, además, tenemos el elemento aire altamente enfatizado: en primer lugar se habla del «divino aliento» del dios, que da lugar a la división racional del universo en un segundo estadio creativo; y luego se mencionan el *aer* y su versión purificada, el *ether*, en la misma línea, en correlación platónica; para acabar dedicando las últimas líneas a la luna y las «aéreas estrellas».

6-8. Efectivamente, las tres últimas líneas hacen referencia al aspecto celestial y, de hecho, dándole una gran importancia dentro del hechizo, aunque sea sólo por el lugar que ocupa al final de la sección rítmica.

Creo que estamos en contexto astrológico, primero, por ese «εἰς γῆν ἠδὴ», siguiendo a Calvo (en la lectura, aunque manteniendo la puntuación que parece contener el papiro), que entiendo como «ya desde la tierra, desde el nivel de la observación material...». Se mencionan la luna, los astros «aéreos» que se manifiestan en las horas «del amanecer», es decir, los de Oriente, y los planetas que se manifiestan en las horas «del atardecer» u Occidente, si mi interpretación de la secuencia problemática *υπεριοι*

es correcta. La interpretación de esta proviene del fragmento de Hefestión de Tebas recogido en el aparato crítico. Calvo considera esta utilización del vocabulario astrológico metafórico, incluso astrolático, en el sentido de que se consideran a los astros, estrellas y planetas, guardianes del dios creador, simplemente, como los ángeles del judaísmo; pero a mí me parece que podría esconderse aquí algo más.

Efectivamente, en nuestro texto todos estos cuerpos celestes mencionados son «doríforos»¹⁹⁵ del *Pantokrator*-sol, del que habla el hechizo completo, que están en vigilancia del todo mencionado antes mediante la enumeración de los elementos. La doriforía en astrología es un encadenamiento de planetas ventajoso o no, que se da cuando el sol y la luna van acompañados, “escortados” de los astros correspondientes en dos sentidos: principalmente si son orientales u occidentales, respectivamente, es decir, que se ven al amanecer, antes de que salga el sol, o al atardecer, después de que se ponga la luna; y además si son masculinos o femeninos respectivamente, es decir correlativos en sexo; luego, la configuración astral, estén en un lugar importante como el horóscopo o el medio-cielo, en su casa o en exaltación, o la casa determinada para un evento concreto por el que se esté inquiriendo, dictarán el efecto o la causa negativa o positiva de esta configuración planetaria, como desarrolla Hefestión extensamente en su *Apotelesmatica*¹⁹⁶. En general, marca eventos importantes, buenos o malos.

De manera que sí que podría haber una referencia astrológica técnica en este final del canto, que, de hecho, interpretada la parte corrupta como yo lo he hecho, da más puntos de contacto con los referentes técnicos y además regularizaría bastante el malogrado hexámetro del periodo. El ritual mágico es una «comunicación con Helios», de manera que suponemos un momento especial para su recitación, al amanecer o al atardecer. Tal vez este periodo de sentido se está refiriendo a cuándo - observando la luna

¹⁹⁵ Otros ejemplos en los *PGM*: 2.102 «<ὄν> δορυφοροῦσιν οἱ δε[κα]εξ γίγαντες», 9.2 «σὺν τοῖς δυοῖ δορυφόροις Χενγηβιωχθω: μυσαγωγθ»; 13.787/21 19 «ὄν δορυφοροῦσιν οἱ ἡ' φύλακες Η, Ω, Χω, Χουχ, Νουν, Ναυνι, Αμοῦν, Αμουνι», 36.215 «ὄν δορυφοροῦσιν οἱ θεοὶ πάντες».

¹⁹⁶ En la sección 17 «Περὶ δορυφορίας», pag. 41, explica detalladamente lo que son, pero es en el desarrollo de la sección 6, «Περὶ γονέων», pag. 97, líneas 16-23 donde encontramos el uso paralelo que da la idea de lo que puede estar ocurriendo aquí «τὰ μὲν γὰρ περὶ τῆς τύχης καὶ τῆς κτήσεως αὐτῶν σκεπτέον ἐκ τῆς δορυφορίας τῶν φώτων, ἐπειδὴ περιεχόμενα μὲν ὑπὸ τῶν ἀγαθοποιῶν καὶ τῶν τῆς αὐτῆς αἰρέσεως ἦτοι ἐν τοῖς αὐτοῖς ζῳδίοις ἢ ἐν τοῖς ἐξῆς ἐπιφανῆ καὶ λαμπρὰ τὰ περὶ τοὺς γονέας διασημαίνει, καὶ μάλιστα ὅταν τὸν μὲν Ἥλιον ἐξοῖ δορυφορῶσιν ἀστέρες, τὴν δὲ Σελήνην ἐσπέριοι, καλῶς καὶ αὐτοὶ διακείμενοι καθ' ὃν εἰρήκαμεν τρόπον». Para más información en este fenómeno astrológico, cf. A. Bouché-Leclercq, 1899. Ver también el trabajo de investigación de S. Denningmann, 2005.

y los planetas asociados en esta configuración específica, según lo que se plantee en el hechizo, los doríforos de cualquiera de las dos luminarias correspondientes a una acción benéfica o maléfica y referidos al aspecto material determinado, como éxito en una empresa, un viaje, un matrimonio, etc.

Así pues, con el canto dactílico se estaría atrayendo un estado concreto en el oficiante, en un proceso que va configurando una determinada estructura universal en su percepción de las cosas que va desde lo general, original e informe hasta lo fragmentado, material y ordenado de manera concretísima, como vemos con este sorprendente final.

Conclusión.

Efectivamente, tras la larga letanía de tipo egipcio con las manifestaciones del dios solar a lo largo de las horas del día (identificándolo en todas sus formas solares, lo que equivale al mencionar el monte concreto en el que una divinidad griega está a la hora de cantarle himnos), se afirma haber descrito los signos, formas y símbolos de la divinidad que es la totalidad del cosmos ([τ]ὸ σύνολον τοῦ κόσμου), cosa que representan esas doce horas del día; además, en la siguiente sección se ha producido la emulación del mago de esa totalidad, pues se hace pasar por el mismísimo Horus. De manera que podemos suponer que ya se debe sentir la presencia de la divinidad solar en el ritual, a estas alturas de la plegaria, y que es por eso que se introduce el periodo dactílico aquí, aunque no hay indicios en el texto como lo había en el anterior (excepto por ese «para que no conmueva yo el cielo/μὴ τὸν οὐ[ρ]ανὸν κινήσω» pues este verbo es a menudo usado en las expresiones de epifanía).

Nos hace pensar esto, principalmente, el que esté dirigido al dios Creador y sus reinos, con la revisión de la parcelación perceptiva del mundo que caracteriza la representación de este en los seres humanos, y, por supuesto, el uso del verso. El “mal estado” en el que se encuentran los hexámetros, puede indicar varias cosas: que nos encontramos ante un canto de elogio cuya pretensión al incrustarlo aquí es traer a la memoria los antiguos himnos oraculares; o que en realidad es una simple ejecución intuitiva que, de igual modo, trata de excitar el fervor religioso, de atraer el sentimiento de victoria. En ambos casos, la función del canto es dirigir la atención del oyente u

oficiante hacia un estado más elevado del alma al que ayudan, tanto el recuerdo del contexto religioso como el uso del ritmo. Sin embargo, en este caso concreto, la clave para la ruptura del estado habitual de percepción o del condicionamiento que esté conduciendo al oficiante en ese momento concreto de su vida (la limitación que le está llevando a querer practicar magia, en definitiva), podría ser efectivamente el shock que produce la propia ruptura del ritmo. Es una herramienta de uso muy extendido entre las tradiciones místicas la del shock como medio de destrucción del estado normal de conciencia, que permita un vistazo rápido, un flash hacia las otras dimensiones de la realidad, en nada ajena a la tradición griega¹⁹⁷. Así que, introduciría un ritmo dactílico aquí, que de vez en cuando rompe descaradamente o deja cojo al no respetar el hexámetro esperado en un canto de este tipo, no dejando escapar del todo la conciencia, adormecida por un ritmo conocido.

Será justo después cuando se pide la “divinización” y la “unión” que van a permitir la gnosis, cuando el sujeto está en un estado determinado de percepción, neutralizada la conciencia habitual y despertados los aspectos concretos de la psique en conjunción con los símbolos cósmicos necesarios.

La oración final gnóstico-hermética de agradecimiento y salutación, por haber efectivamente permitido la iluminación, que cierra el hechizo, indica que el dios se ha presentado a la práctica, es decir, que a lo largo del ritual se ha ido produciendo el proceso iluminativo.

En definitiva.

Estos himnos dedicados a un dios *pantokrator* cuya totalidad se resume en la mención de sus reinos, tienen una función que recuerda a las descripciones cosmogónicas más importantes de la Antigüedad, como reflejo de la compartimentación que sufre el mundo cuando reflejado en nuestra conciencia, cuando percibido y explicado por nuestra razón dialéctica y conceptual. De manera que por todo esto postulamos que siguen la tradición de los himnos filosóficos de Parménides y Empédocles, como los mitos de Platón y las visiones descritas en los textos gnóstico-herméticos y neoplatónicos siguen la

¹⁹⁷ Cf. P. Kingsley, 2003, acerca del poema de Parménides como un "riddle" o las paradojas de su discípulo Zenón. Lo veremos en secciones sucesivas, más extensamente.

de las cosmogonías antiguas. En definitiva, se está tratando, en un importante momento del rito o de la enseñanza filosófica, el primer nivel a sobrepasar en el intento de comprensión o experimentación de lo divino que son estas manifestaciones antiguas de las ciencias humanas – la naturaleza de la percepción humana habitual, primer paso de toda experiencia mística y filosófica, como bien dice Platón («los verdaderos filósofos sólo laboran durante la vida para prepararse a la muerte», *Phd.*, Steph. 64).

b. Himnos a Helios.

En segundo lugar, en la antología de los *Himnos Mágicos* de Preisendanz, tenemos los himnos al dios solar. Las plegarias a este también son muy abundantes¹⁹⁸. Se trata de un símbolo muy importante para la conexión con lo divino de esta magia de base teúrgica, como decíamos más arriba. El sol es, en esta tradición, la más grande personificación del **fuego**, el principal elemento de purificación en todo ritual y de transformación ya desde Empédocles y los pitagóricos, y que transmiten a la alquimia¹⁹⁹.

El Helios de esta magia, como dios solar, tiene dos roles.

1. En primer lugar es **fuerza creativa**, el símbolo del fuego de la creación²⁰⁰. Como tal es «auto-engendrado», «primer padre» y «primero en manifestarse», pero también «δέσποτα y βασιλεύς» del cosmos, y «γενέτωρ», y cuando se le invoca el mundo entero se conmociona, como veíamos acerca del dios *Pantokrator*. Así que muy a menudo se los invoca juntos o sincretizados.

Representando este aspecto, lo encontramos en los *PPMM* llamado Helios, Phre-Ra, Mitra o incluso Horus. Esto es porque el lucero no sólo es el fuego más famoso conocido por el hombre, al que Empédocles considera heredero directo del fuego de la creación, o Platón la representación física del Bien en el "Mito de la caverna", sino que es símbolo de todo el movimiento cósmico. No sólo rige el transcurso del día y de la noche, también el lugar mismo de las estrellas cambia a lo largo del ciclo del año solar, como si dependiera de su movimiento, al igual que las mareas dependen del de la luna. Además,

¹⁹⁸ Las plegarias mágicas de los *PPMM* al Dios Solar son: *PGM* 1.25-37, **315-326**, **340-2** (Apolo/Helios); 2.81-140 (Apolo/Helios/Horus); 3.99-124 (Helios/Mitra), 130-160, **198-230** (Helios-*Hypsistos*-Apolo), 464-66 (Helios-Mitra), 470-477, 496-610 (Helios-*pantokrator*); 4.434-464 (Helios/Horus), 483, 640-654, **939-49**, 1170-1225 (Helios-*Hypsistos*), 1276-92, 1597-711, **1955-87**, 2194-2204 (Ra-*Hypsistos*); 5.4-30 (todos), 188; 7.506-21, 528-37, 704-14 (Helios-Toth), 730, 994-6, 1016; **8.74-84**; 12.40-58 (Helios-*Hypsistos*), 216-268 (Helios/*pantokrator*); 22.18-25; 23 (todos); 36.198-230; 61.1.

¹⁹⁹ Sigo el hilo de argumentación de P. Kingsley aquí, que ve en los *PPMM* un eje de conexión entre estas tradiciones, 1995: 374, y el fuego como símbolo del efecto ritual para purificación, en el capítulo 13 llamado "Central fire", 1995:172-93.

²⁰⁰ El fuego es en las cosmogonías presocráticas el elemento que da la chispa de la vida. Para Heráclito es el principio natural de la creación, metáfora del movimiento y cambio constante que caracteriza al mundo fenoménico, cf. Bernabé, 1988: 112-42; A. Nehamas, 2002: 45-63. En Empédocles el fuego se acaba acumulando en un gran cuerpo que será nuestro sol, cf. Kingsley, 1995: 49-68, cap. 5, "The sun"; y 1994: 316-24. Esta idea la transmite Zenón de su maestro Parménides a los Estoicos, cf. A. Marmodoro & B. P. Prince, 2015, especialmente el artículo de R. Salles, 2015: 11-30.

el recorrido mitológico de su carro o barca por todo el cielo de este a oeste no acaba ahí, sino que recorre el submundo del Hades cada noche. Tiene la capacidad de ir del territorio de los vivos al de los muertos. De manera que es símbolo de ese movimiento creativo inmenso de mecanismo de reloj que es el cosmos en época helenística, desde el punto de vista de la percepción lineal de las cosas que los seres humanos tenemos; es el símbolo más visible y famoso.

Pero lo hace también símbolo del movimiento “lateral” de la percepción, el de la psique que va de lo que existe a lo que no existe, de lo que es a lo que no es y viceversa, dando posibilidad de existencia si se llegan a actualizar las posibilidades. De manera que también es símbolo del movimiento entre consciencia y subconsciente, entre lo manifiesto y lo escondido de la psique, movimiento que desprende una energía psicológica muy potente pues se rompen limitaciones de acción, a nivel básico. Este es el significado del fuego creativo, del fuego que transforma, de las tradiciones evolutivas que hemos mencionado. Así que Helios es también patrón del fuego elemental que transforma los elementos, o del de la pasión que une y separa. Y no es sólo por ser ígneo, también por su forma esférica, que lo hace el paradigma visual del movimiento circular del que hablamos, pero a la misma vez de la unidad de la existencia que es esa divinidad única a la que hace referencia esta magia.

El fuego como fuerza transformativa y la esfera como unidad son dos conceptos pitagóricos muy importantes que representan una aproximación dialéctica, abstracta, a la naturaleza de ese dios incognoscible creador y único que hemos visto. Sin embargo, no es exactamente la misma figura que el *Pantokrator*, pues ocupa un lugar diferente en este sistema de creencias, como a un nivel más profundo, más difícil de acceder si se quiere, más abstracto. Podríamos afirmar que el *Pantokrator* representado como Helios es esencialmente aquel movimiento cíclico del que hablábamos, que da lugar a la vida y a todo lo existente, para luego darle muerte, desintegración que dice el hermetismo, fin, y así sucesivamente, al que el iniciado ha de sincronizarse para poder llegar al conocimiento de la divinidad o al poder que desprende, una concepción del orfismo más antiguo, como hemos observado en la sección anterior (la teogonía del *Papiro de Derveni* concentraba esta energía creativa en el llamado “pene del cielo” que era el Sol). En contraposición, la figura del *Pantokrator* más bien haría referencia a la creación misma, o

la creación a él, por causa de su estado de gracia inconsciente o esencial, que se percibe en el sentimiento de inferioridad o finitud que despierta en el ser humano su inmensidad, o de emoción trascendente ante tal belleza, sentimientos humanos que habitualmente van de la mano. En cualquier caso la diferencia es del todo aparente, si toda divinidad es al fin y al cabo ese dios superior, cosa que demuestra el que se invoquen todos juntos o de la misma forma, con los mismos apelativos, etc.

2. Sin embargo, esta dimensión un grado más profunda o concreta, le da a la figura del sol un segundo rol que es importantísimo en esta magia: es la gran **fuerza iluminativa** que domina el cosmos. Ilumina el cielo, da lugar al día, trae luz sobre lo que está oscuro, conoce los entresijos del movimiento cósmico, de manera que es el mejor símbolo del proceso de iluminar las partes oscuras de la psique, de dar acceso a los asuntos “oscuros”, escondidos en el subconsciente, en una emulación del proceso cósmico²⁰¹. Así que a nivel de los misterios, representa el acceso al conocimiento más escondido o la posibilidad de conocer presente, pasado y futuro desde su posición de superioridad en el esquema de las cosas. De ahí que sea la divinidad a la que se invoca en la mayoría de los rituales de adivinación, como Helios pero también y junto a Apolo, Besas u Horus, y en las más serias prácticas para obtención de gnosis.

La transformación mitológica de la figura de Helios²⁰² en el panteón mediterráneo es significativa de la atracción de estas ambivalencias al dios solar. Si bien en la religión griega oficial, es decir, ateniense, el sol fue una divinidad menor tenía grandes centros de culto, especialmente Rodas o en Corinto, lo que indica que podría haber tenido una gran importancia en época prehelénica. Otros indicios es que es un Titán, de generación anterior a los Olímpicos.

²⁰¹ La mayor formulación de esta idea la tenemos en Platón, *R.* VI, donde se dan sucesivamente los llamados "simil del sol" (508a-509b) y el "mito de la caverna" (514a-520a), utilizados para explicar precisamente la deficiencia de los sentidos sensibles a la hora de percibir plenamente la realidad en toda su profundidad. Cf. J. A. Notopoulos, 1992: 163-172 y 223-240; J. Lear, 1992: 184-215; L. Pojman, 2011: 169 ss.

²⁰² Para una bibliografía básica: H. B. Jessen, "Helios" *PRE* 8.6 (1912), pp. 58-93; K. Schauenburg, 1955; Nilsson, *GGE* II: 507-19; Grimal: 235-6; C. Letto, "Helios/Sun", *LIMC* 4 (1988), pp. 592-625; N. Yalouris y M. Gawlikowsky, "Helios", *LIMC* 5 (1990), pp. 1005-34 y 1034-8; L. Goodison, 1993; P. Matern, 2002.

En el *HHom.* se le da como padres al Titán Hiperión y a Eurifaesa, aunque Hesíodo dice que su madre es Tia, y de hermanas a Selene y Eos, la aurora; además se cuenta principalmente el mito de la muerte de su hijo Faetón, que robó su carro, perdió el control e incendió la tierra. Este mito es recordado como parte de su culto en Rodas, lanzando una cuadriga por un precipicio al mar, en las Ἀλιεῖα de los Juegos Pan-helénicos, cada cinco años.

En Homero se lo llama Helios o Hiperión y es el ojo que todo lo ve. Como una especie de entidad menor, el aedo menciona episodios en los que aparece como testigo de todo acto, como de la infidelidad de Afrodita con Ares, por la cual sufren castigo y bochorno gracias al ingenio técnico de Hefesto (*Od.* 8.300ss.), o el del la unión de Hera y Zeus en la cueva, donde se esconden de él con una nube mágica. Pero principalmente, desarrolla el de la matanza de las vacas de su rebaño, en Trinacia (Sicilia), por parte de los compañeros de Odiseo (*Od.* 12.260ss.), de la que los había prevenido Circe, hija del sol y Perseis Oceanida, junto a Pasifae, Eetes y Perses, sucesivos reyes de la Cólquide. Aquí, Helios no puede llevar a cabo la venganza él mismo, sino que tiene que pedir ayuda a Zeus, que es el que destruye la nave de Odiseo con un rayo.

En la tragedia, se desarrollan los mitos de sus otros hijos e hijas: los Helíadas, expertos astrónomos y sabios, fruto de su unión con Rodo, la ninfa epónima de Rodas; y las Helíades, hijas de Clímene, otra oceánide, que cuidaban del rebaño de vacas mencionado y, en una obra perdida de Esquilo, se cuenta que fueron las que dieron el carro a Faetón, recibiendo castigo de Zeus, que las convirtió en álamos y a sus lágrimas por la muerte de su hermano, en ámbar, un mito que recuerda al exilio de Adán y Eva del jardín del Edén, por haber comido del árbol del conocimiento, engañados por la serpiente. Es precisamente en Eurípides donde por primera vez se encuentra asimilado con Apolo, aunque en la acepción «destructor (Apolón, de Ἀπολλυων, de ἀπολλυειν)», en *Faetón* (fr. 781N), el cual también tiene la *Medea* más famosa, hija de Eetes, pariente de Helios y Circe, y según Diodoro Sículo, de Hécate. Apolonio de Rodas desarrolla un poco más la historia de la dinastía solar en las *Argonáuticas*, donde Jasón no sólo se encuentra con Medea, sino que pasa por la Cólquide, la tierra de Circe y sus hermanos, antiquísimo límite de Grecia con el Imperio Persa. No es la única referencia a un origen oriental de esta divinidad, Aristófanes en *La Paz* (402) lo contrapone a los Olímpicos junto a Selene,

como deidades orientales del panteón persa.

Como vemos, su tradición en la religión oficial lo hace origen de una saga de brujos y astrónomos procedentes del límite con Oriente, Persia, que es donde se encuentra la religión solar más cercana a la Hélade. De Oriente parecen provenir también la astronomía o las primeras teorías matemáticas y las tradiciones chamánicas que tintan los métodos de los primeros filósofos griegos, los pitagóricos²⁰³ y presocráticos, entre los cuales se encuentran las primeras descripciones físicas del sol como elemento celeste o referencias mitológicas paralelas a la oficial. Por un lado, tenemos el exilio de Anaxágoras de Clazómenes (Turquía) por impiedad, hacia el 450 a. C. que supuso que el sol estaba hecho de metal incandescente y que la luna era un trozo desprendido de la tierra que brillaba por reflejo de aquel. Por otro lado, está el proemio al poema *Sobre la Naturaleza* de Parménides, en el que este filósofo es transportado en el carro de las Heliades ante la puerta donde el día y la noche se encuentran, para hablar con la Diosa, la cual le explica lo que es real y lo que no, otorgando a esta familia divina un lugar primordial en la búsqueda de conocimiento.

Con respecto a la imaginería tradicional de Helios, en Grecia es un joven de gran belleza, cuya cabeza está rodeada de rayos como una cabellera de oro, que recorre el centro del cielo durante el día desde el país de los indios, montado en un carro, hasta llegar al Océano, por el otro lado. Aún en Homero, este era llevado por cuatro bueyes, un rasgo orientalizante que lo relaciona con Atis o Mitra; pero para Hesíodo o Píndaro ya son cuatro caballos incandescentes, Flegonte/ardiente, Aetón/resplandeciente, Pirois/ígneo y Éoo/amanecer, que se bañan en el océano al terminar el día. Durante la noche unas tradiciones dicen que descansa en su palacio de oro; otros que recorre el trayecto de occidente a oriente bajo tierra, por el Hades; y otros que lo hace sobre el océano, el cual fluiría todo alrededor de la tierra, flotando sobre una gran copa dorada y vacía (Ateneo, *Deipnosophistas*). Estas son concepciones que P. Grimal considera restos de antiquísimas ideas sobre la forma del mundo que se abandonaron conforme se desarrollaron la astronomía y la filosofía y que explican el carácter secundario de la figura solar.

²⁰³ El teorema de Pitágoras se ha encontrado en la Tablilla Plimpton 322 babilónica, datada entre el 1900-1600 a. C. (Columbia University)

Pero el sincretismo con Apolo²⁰⁴ en tierras griegas desde época muy temprana, otro dios proveniente de Oriente, del que nos ocuparemos más tarde en extenso, habla de otro proceso producido en el seno de la religión griega: la marginalidad de los rituales de iniciación místicos que, sin embargo, fueron fundamentales en la cultura helénica, y su probable origen oriental. Parece que esa identificación empezaría a producirse en textos filosóficos y órficos y, para época helenística, epítetos tradicionales de Helios como «Febo/brillante» o «χρυσόκομος» son usados para Apolo exclusivamente; en territorio romano Febo-Apolo incluso conduce el carro del sol. Este sincretismo es absoluto en los *PGM*, como veremos.

Esta identidad de toda figura solar como imagen de la iluminación es algo que viene de las religiones solares orientales, hecho demostrado extensamente por Reitzenstein en *Hell.Mys*. De manera que no es difícil la identificación que se encuentra en estos textos de Helios con Mitra²⁰⁵. Los rasgos que encontramos son los de una figura solar o parte del culto al sol, pero no se desarrolla específicamente tal y como lo encontramos en el mitraísmo de época tardía, en los relieves de los *mithraeos* romanos de los misterios de Mitra, si bien sí que se usan elementos simbólicos y cúltricos de esta religión a lo largo de los *PPMM* que iremos viendo en otras secciones.

Merece la pena recordar los rasgos esenciales de esta religión greco-romana tardía, deducidos por los principales estudiosos a partir de los restos arqueológicos. Se trata de un antiguo dios persa que los romanos adoptaron fervientemente. Se representa con el gorro frigio y la vestimenta anatólica, lo cual vuelve a traer a la memoria la genealogía de la dinastía solar mencionada arriba. Su culto se llevaba a cabo en cuevas y tres son los temas principales mitológicos representados en sus templos, que hacen pensar en tres momentos de su culto: la Tauroctonia, el banquete con el sol y su nacimiento a partir de una roca, de hecho a veces distribuidos a lo largo de las paredes de los santuarios, con la matanza del buey en el medio. Con respecto a esas escenas, los símbolos son importantes

²⁰⁴ Cf. J. E. Fontenrose, 1939: 439-55; J. Solomon, 1994; W. Faulth, 1995; W. Oberleitner, 1995: 39-61.

²⁰⁵ Bibliografía básica acerca del mitraísmo y del sincretismo Helios-Mitra (o incluso Apolo-Mitra), cf. O. Bernhard, 1930: 244-298; A. Dieterich, 1902: 252-71 y 1966; F. Cumont, 1903; E. Wüst, "Mithras" *PRE* 15.2 (1932), pp. 2131-2155; H-P. L' Orange, 1952: 75-80; R. Merkelbach, 1984; M. Boyce & F. Grenet, 1991: 323ss; R. Turcan, 1993; R. Vollkommer, "Mithras", *LIMC* 6.1 (1992), 583-626, y 6.2, 325-68; R. Gordon, 1996.

para nuestro estudio. En la Tauroctonia tenemos a Mitra en el centro arrodillado sobre el animal, sujetándolo por los agujeros de la nariz con la mano izquierda, con la derecha apuñalándolo, mientras dirige su mirada hacia el sol, que suele aparecer representado junto a la luna. El uno está en el lado izquierdo con forma antropomórfica, con rayos alrededor de la cabeza y a veces conduciendo la cuadriga, a veces incluso lanza un rayo a Mitra; la otra aparece en el lado derecho, con los cuernos con forma de sonrisa saliendo por detrás de la cabeza y a veces montada sobre la biga. Hay un perro y una serpiente intentando llegar a la sangre de la herida, un cuervo volando y tres espigas de cereal cuelgan del rabo del toro o de la herida. Además hay dos acompañantes, representados a ambos lados de Mitra, Cautes y Cautopates, que van vestidos a la manera frigia también, y portando antorchas o garrote de pastor, uno apuntando hacia arriba y el otro hacia abajo. Por último, aunque toda la escena ocurre dentro de una cueva, es común que los signos del zodiaco estén rodeándola. La siguiente escena importante es el banquete con el sol, que a veces se ha encontrado en relieves dobles, al otro lado del de la matanza, como si se usara en una continuidad ritual. Aparece Mitra ofreciendo la carne al Sol, que sigue sobre su nube junto a la Luna, al pie del altar, del que salen unas llamas que uno de los portadores de las antorchas apunta con el caduceo de Hermes. Se considera que el dios psicopompo está ejerciendo algún tipo de influjo sobre los muertos que se presentarían entre las llamas del Tártaro.

Además, se encuentran estatuas de Mitra naciendo de una roca, más raramente de un huevo o de un árbol. Suele ser un muchacho o un niño desnudo, lleva el gorro frigio y lleva una daga y una antorcha en cada mano, aunque se encuentran ejemplos donde lleva un globo e incluso un rayo. Algunas de estas estatuas parecen haber sido usadas como fuentes o llevan la imagen de Océano. Y aparecen grabados rayos saliendo de la base, armas como un arco y su carcaj, o animales como perros, serpientes, delfines, leones, águilas, cocodrilos, entre muchos otros.

Por último, otra figura importante del culto, relevante en nuestros análisis como veremos, es el *leontocefalino*: una figura antropomórfica con cabeza de león, a veces de persona, que tiene enrollada una o dos serpientes alrededor del cuerpo a la manera del caduceo hermético, las cuales apoyan sus cabezas sobre los hombros del león. Tiene la boca abierta como si rugiera, un trueno grabado en el pecho, dos alas en la espalda y

sujeta dos llaves y un cetro. En la base aparecen otros símbolos, como las herramientas de Hefesto o el gallo o en caduceo de Hermes o incluso un globo sobre el que se levanta toda la figura. Se ha identificado como Arimanio, el Ahriman del zoroastrismo, en algunas inscripciones, el adversario de la luz según la religión dualista persa. Los expertos lo relacionan con el Eón gnóstico o cualquiera de los demiurgos de esta religión misteriosa, lo cual apoya la hipótesis sostenida unas páginas más arriba acerca del poder creativo representado por las figuras solares que se está invocando en todos estos rituales.

Con respecto a su origen, es de opinión generalizada la identidad de este Mitra con el védico del *Bhagavata Purana* y el del *Avesta* del zoroastrismo, pero en ninguna de sus mitologías aparecen estas escenas romanas descritas. En lo que sí coinciden es que ninguno de ellos es el Sol propiamente dicho o la divinidad iluminadora sino una figura de su culto, encargada de traer esa luz. En efecto, la religión misteriosa que nos ocupa tampoco se centra en el dios creador o fuerza creadora sino en el intermediario, el ser semi-divino que actúa entre fuerzas del universo, es decir, el iniciado; y todas las escenas descritas parecen referirse efectivamente a los niveles de la iniciación. Siete son los grados a conseguir por el susodicho, relevantes también para lo que veremos después, relacionados con determinados planetas-dioses: el cuervo-Mercurio, el padrino de boda-Venus, el soldado-Marte, el león-Júpiter, el Persa-Luna, el Heliodromo-Sol y el Padre-Saturno. Estos grados se van adquiriendo entre los sacerdotes del culto, a través de iniciaciones, procesiones y banquetes rituales en los que se personifican las escenas mitraicas. De manera que no es una religión que se base en venerar una figura divina sino en emular un proceso de iluminación. Esta idea la apoya la relación con otras dos figuras mitológicas por su coincidencia etimológica: el ángel Mihryazd del Maniqueísmo y el bodhisattva budista Maitreya, más entes intermediarios.

En los textos que veremos más abajo la relación con esta figura no es directa sino que se sospecha por la coincidencia de los símbolos; pero a lo largo de los *PGM* se menciona en varias ocasiones importantes sincretizado con Helios, principalmente en el conjuro llamado por Dieterich “Liturgia de Mitra”, que es de típico de la magia greco-egipcia y cuyas plegarias van de lo gnóstico a lo hermético. Si es un vestigio de una posible oración mitraica, es difícil de decir.

Por último, es obvia la identificación del Helios mediterráneo con sus contrapartes egipcios a varios niveles, pues es la gran religión solar mediterránea. Multitud de los elementos mitológicos mencionados arriban lo relacionan con: Horus-Ra como dios solar; Osiris como dios ctónico; y Bes-Besas como apolínea figura de la revelación mediante sueños, de los que se hablará en más detalle en los análisis.

3. Hímnos a Helios I, s. IV.

Preisendanz 3/Heitsch LIX 3 /n *Solem*.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

El siguiente himno consta de ocho versos hexamétricos dedicados al dios solar, y tienen los números *PGM* IV 939-48. Proviene del *P. Paris. Bibl. Nat. suppl. gr. 574*, en la parte de atrás del folio número 11. Ha sido publicado en ediciones independientes como himno: por H. van Herweden (*Carmina Magica*: 322-23) que se declara incapaz de mejorar la edición diplomática que Wessely hizo del papiro entero (*GrZP*: 68); por Hopfner (*OZ* II: 345-59) que sigue la de Dieterich (*Abr.*: 97-101); y por Preisendanz-Henrichs al final de los *PGM*, siguiendo la reconstrucción de Heitsch (*Hymni*: 179-99). Merkelbach-Totti incluyen el texto con comentario, en el apartado “Licnomancia con himno a Proteo” (Vol. 1: 2-10). Lo han comentado Dieterich, tanto en *Abr.*: 51 y 97-101, como en “Die Religion des Mithras” (1902: 260), y Eitrem en “Die vier Elemente in der Mysterienweihe” (1926: 42-49); y Schmidt (1931: 441-58) sugirió algunas correcciones al papiro completo. La última edición es la del prof. Calvo Martínez en el artículo “El himno Χαῖρε δράκων a Helios del Papiro Parisino. Edición crítica y comentario” (2004: 265-278).

El *PGM* IV.

El *PGM* IV o *P. Paris. Bibl. Nat. suppl. gr. 574*, también llamado el *Gran Papiro Mágico Parisino*, es un códice de papiro formado por dieciocho hojas dobladas a la

mitad, escritas por los dos lados (excepto por el recto de la primera, el verso de la sexta y las hojas número 16 y 36), en escritura continua, tanto en griego como en copto. Fue encontrado en Tebas por M. Anastasi, según cuenta Lenormant, junto a otros papiros mágicos importantes, parece que procedente de lo que se ha llamado “la Biblioteca Mágica Tebana”²⁰⁶. El tamaño de las hojas varía, entre 30'5 y 27 cm. de alto y 13 y 9'5 cm. de largo.

El primer editor del papiro fue Wessely (*GrZP.*) en edición, donde lo dató del siglo IV, por su letra de tipo, una uncial bastante recta, regular y sin ligaduras. Se han hecho correcciones críticas de esta primera edición por el propio Wessely (“Zu den griechischen Papyri des Louvre und der Bibliothéque Nationale”, 1889), R. Novossadsky (1895, pp. 81-87), Dieterich (*op.cit. supra*), W. Kroll con respecto al culto de Mitra (1894: 46-428; y 1895, 526), Reitzenstein (*Poim.*, acerca de varios pasajes), Hopfner (*OZ* II: 167ss.), Eitrem (*Pap.Mag.gr.*) y el propio Preisendanz (1918: 5-8; y 1917, cols. 1427ss.). No se volvió a editar hasta los *PGM*, aunque, como vemos, ha sido tratado por muchos, por la gran variedad de prácticas que contiene.

Con respecto al contenido, encontramos: práctica de comunicación con un demon profético mediante un escarabajo (1-86), encantamiento amoroso con un médium (87-154), la famosa carta de Nefotes a Psamético que incluye una lecanomancia (155-295) y otro encantamiento amoroso con una figurilla de Ares y otra de una mujer (296-467), una fórmula para dominar la cólera con versos de la *Ilíada* (468-9), otra para conseguir oráculos (470-74), la llamada por Dieterich “Liturgia de Mitra” (475-834), epimerismos (835-49), vaticinio con médium llamado «Trance de Salomón» (850-929), una *licnomancia* (930-1114), dos transcripciones de inscripciones dirigidas al gran dios (1115-1225), un exorcismo (1226-64), un encantamiento amoroso pronunciando un nombre mágico (1264-72), dos conjuros a la Osa Mayor (1275-1389), un encantamiento amoroso con ayuda de los muertos (1390-1495) y otro con mirra (1496-1595), una

²⁰⁶ Cf. J. Dieleman, 2005; y G. Fowden, 1993: 168ss, que lo llama el «Thebes cache». Estos consideran que con seguridad se encontraron en la misma tumba los siguientes papiro mágicos: *Papyrus Bibl. Nat. Suppl.* 574 (*PGM* 4), *Papyrus Londonensis* 46 (*PGM* 5), *Papyrus Holmiensis* p. 42 (*PGM* 5a), *Papyrus Leiden* I 384 (*PGM/PDM* 12), *Papyrus Leiden* I 395 (*PGM* 13), *Papyrus Leiden* I 383 y *Papyrus British Museum* 10070, (*PDM/PGM* 14), *Papyrus Leiden* I 397, *Papyrus Holmiensis*. Otros que pueden haberse encontrado en el mismo sitio, aunque no hay indicios concluyentes, son: *Papyrus Berlinensis* 5025 (*PGM* 1), *Papyrus Berlinensis* 5026 (*PGM* 2), *Papyrus Louvre* 2391 (*PGM* 3), *Papyrus Londonensis* 121 (*PGM* 7), *Papyrus British Museum* 10588 (*PGM/PDM* 61) y *Papyrus Louvre* 3229 (*PDM Suppl.*).

consagración con invocación a Helios para todo fin (1596-1715), la «Espada de Dárdano» que es un hechizo amoroso usando estatuillas (1716-1871), otro usando una estatuilla de un perro (1874-1926), la fórmula del Rey Pitis para poner demonios de muertos al servicio del mago (1928-2143), laminillas con versos de Homero (1244-2240), una fórmula de invocación coactiva dirigida a Selene para maleficio (2241-2359), hechizo para el éxito con una estatuilla de Hermes (2360-2441), cuatro prácticas de invocación y coacción a Selene y otras diosas infernales con fines amorosos (2442-2890), otro encantamiento amoroso pero dirigido a Afrodita (2891-2943), otro encantamiento amoroso por medio de insomnio o *agrypnetikon* (2944-65), instrucciones para recoger plantas (2966-3005), el «exorcismo de Pibequis» (3006-1086), una práctica coactiva a Crono (3087-3124), otra práctica para el éxito con una imagen de Osiris (3125-71), una práctica para conseguir visiones en sueños (3172-3209), una *fialomancia* a Afrodita (3210-3254) y un encantamiento amoroso con un adobe dedicado a Tifón (3255-74).

Contiene signos diacríticos, numerales y abreviaciones de todo tipo: ϙ, κοι ο κο† para κοινόν; ημρ, ηϙ o Ηϙ para ημέρα; numerales del tipo β̄, Γ̄, ρ̄, ect, pero también en palabras, como Δλιζώματος para τετραλιζώματος; los símbolos particulares de estos textos, como ☉ para ήλιος, ☾ para σελήνη ο ☐ para ὄνομα; Δ, Δ ο δ para δεινα; abreviaciones del tipo ο para ον, ω para ων, ect; θε̄ς para θεός, Θ̄Ν̄ ο θ̄ν̄ para θεόν, θν para θεών; λ̄ο̄ ο λο para λόγος; uso de letras suscritas como σελη para σελήνης, δωμα para δώματος ο υψηλοτα para ύψηλοτάτου; ϙ̄ ο ωρ para ὥρα; ϙ̄ι para πράματος; γρ, γρ', ΓΡ para γράμμα; δ ο δ' para δραμαί; ζ̄ ο ζρ para ζμύρνη; ϙ̄ para ούγκία; abreviaciones como πραξ' para πράξεως ο γραφ' para γραφόμενος.

Αὐτοπτος σύστασις: un ritual complejo de *licnomancia* con el *HMag3*.

Se trata de una *licnomancia* o vaticinio con el uso de una lámpara muy complejo que abarca de las líneas 4.930-1114. El título es «Αὐτοπτος σύστασις» que significa «Comunicación de Visión Directa» de la divinidad, se entiende. Se trata de una práctica de comunicación con el dios supremo Iao-Marmaraoth-*Bainkhookh*, en su aspecto solar principalmente como Horus-Harpócrates, con fines mánticos de ahí que aparezca también invocado como Bal, y se hace a través de diferentes secciones en las que se trata de

recitar de manera adecuada una serie de *logoi*. No se menciona ni una sola vez a Helios sino que es un conjuro al sol de corte manifiestamente egipcio, si bien se caracteriza por el sincretismo con toda figura solar del Mediterráneo. Las secciones en las que está dividido son:

1. *Invocación del dios solar*. La primera parte (930-54) del rito es la recitación del *HMag.3* a Helios-Horus, una plegaria de marcado carácter órfico-gnóstico, como vamos a ver. Se pronuncia dos veces, una a la salida del sol y luego delante de una lámpara especialmente preparada, vestido a la manera «profética», es decir ceñido con fibras de palma, llevando una corona hecha con una rama de olivo y un ajo, y sujetando contra el pecho una piedra inscrita con el número 3663. El himno en hexámetros lleva intercalados los símbolos mágicos, vocales y nombres secretos de la divinidad y va rematado con una petición en prosa, de unión, visión directa y profecía a través de la *licnomancia*, que desafortunadamente no reproducimos en este estudio. Con este logos se atrae al dios solar a la luz de la lámpara, se «endiosa» esta luz, como traduce el prof. Calvo Martínez.

2. *φωταγωγία*. La segunda parte del ritual (955-1053) se lleva a cabo ya sólo delante de la lámpara, vestido igual, con la corona, y consiste en lo que se ha llamado «captación de la luz». Consta de tres fórmulas, más una coactiva, por si acaso, y la salutación y retención del dios.

a. La primera fórmula se repite siete veces y con los ojos cerrados. Es una invocación en prosa al gran dios en su aspecto iluminatorio, al poder que hay en la luz de la lámpara que, si antes estaba en esencia por razón de simpatía, ahora debería ya estar en la lámpara, si la primera fórmula ha tenido éxito. Se le da el nombre de Iael, Albalal²⁰⁷ o *Bainkhookh*²⁰⁸, nombres de origen hebreo, o Bael, Ptah, Phtael, que parecen una mezcla egipcio-semítica. Pero lo importante es la petición de expansión de la luz: «y que haga la luz en anchura, profundidad, longitud, altura, resplandor y brille el que está dentro /καὶ γενέσθω φῶς πλάτος, βάθος, μήκος, ὕψος, αὐγή, καὶ διαλαμψάτω ὁ ἔσωθεν». Como dice el prof. Calvo, se pide una proyección y amplificación de luz en todas direcciones que permita una visión del pasado, presente y futuro.

²⁰⁷ Cf. Th. Hopfner, 1931: 341.

²⁰⁸ Bonner, *SMA*: 26 y 146, ha interpretado este último como *b3 n kky*, que significa «alma de las tinieblas», aquí además su mención da sentido al número 3663 de la piedra de *sortes* o ψηφον, número que produce la suma de las letras de este nombre divino (2+1+10+50+100+800+800+800+600). Cf. F. Dornseiff, 1988: 184 (nota en Betz: 56).

b. Luego va la fórmula llamada «atadura de la luz o κάτοχος τοῦ φωτός» (975ss.), también en prosa y que se repite una sola vez, cuya función es evitar «que sobrevengan las tinieblas (σκοτία γίνεται)». Este es un efecto que puede traer la siguiente fórmula y parte central de esta sección.

c. Efectivamente, justo después se pronuncia el «logos para atraer al dios o θεαγωγὸς λόγος» (986ss.). Se repite tres veces, con los ojos completamente abiertos. El efecto de cerrar y abrir los ojos, según se invoca es fundamental para conseguir el efecto de amplificación de la luz. Con respecto a la plegaria, es del tipo clético al igual que la primera pero en prosa y también dirigida al gran dios en su aspecto solar, sincretizado con Horus-Harpócrates el cual es la divinidad solar oficial desde el Imperio Nuevo. Es aquí donde se hacen referencia a los efectos de la epifanía del dios creador (1022-3 «ὁ διαρῶν ἡσσων πέτρας καὶ κινῶν ὀνόματα θεῶν»). Consta de:

- invocación con tirada de epítetos relacionados con la iluminación y de carácter principalmente egipcio, aunque entre estos encontramos la atribución Demon Bueno, una de las del gran dios creador relacionado con Eón, el movimiento cíclico, y se usan nombres mágicos de tipo hebreo;
- después viene el uso de los nombres mágicos e identificación del mago con el mismo gran dios para conseguir la acción mágica («porque me llamo *Bainkhookh*/ὅτι ὄνομά μοι Βαῖνχωωωχ»);
- y petición final de prógnosis.

d. Tras esta, se da la fórmula coactiva (1035ss.) por si acaso el dios tarda en aparecer, dirigida al gran dios como dios creador-Iao, en la que también se menciona el “aspecto terrible” del dios, que postulamos se produce cuando aparece. Se pronuncia una o tres veces según la necesidad y es de base hebrea.

c. Y por último, tenemos la salutación o χαιρετισμός, que se pronuncia una vez que llega. Va dirigida al dios superior, creador, sincretizado con Horus-Harpócrates.

3. A continuación se indica el ritual (1054-65) para «retener al dios o κάτοχος τοῦ θεοῦ», una vez llegue, pisándose el dedo gordo del pie derecho con el talón del izquierdo; y para liberarlo, la «ἀπόλυσις», que se hace soltando la piedra con el número y se levantan la corona y el talón, mientras se repite con los ojos cerrados tres veces el *logos* de liberación del dios. Después se da el rito y la fórmula de liberación de la luz o

τῆς αὐγῆς ἀπόλυσις (1066-71), también recitándolo con los ojos cerrados, una sóla vez, usando «στῖμι κοπτικόν», el polvo de antimonio que se usaba para perfilar los ojos.

El final de la receta son instrucciones para realizar un amuleto de Horus que proteja durante el ritual, la forma de purificación que debe hacerse durante tres días, la preparación del lugar del rito y de la lámpara: se extienden unas tiras de papiro desde las esquinas de la habitación y en el centro donde se juntan haciendo una x, se pone una semilla de Ártemis y la lámpara de alabastro, que se enciende con una mecha hecha con una hierba procedente del pantano y grasa de un carnero negro. Y por último, se dan los signos de epifanía que el oficiante debe ver en la luz de la lámpara, es decir, la visión del dios: primero la expansión de la luz, tras la *fotagogia*; luego al dios mismo, sentado sobre una urna, saludando con la mano derecha y sujetando un látigo con la izquierda, siendo elevado de cada brazo por un ángel y doce rayos alrededor de estos²⁰⁹.

ΤΕΧΤΟ

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Cal	Calvo Martinez
Die	Dieterich
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Ho	Hofner
vH	van Herwerden
M-T	Merkelbach-Totti
Pr	Preisendanz
Sch	Schmidt
We	Wessely

Χαῖρε δράκων ἀκμαῖε τε λέων, φυσικὴ πυρὸς ἀρχή,
χαῖρε δὲ λεῦκον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον
καὶ χρυσοῦ κυαμῶνος ἀναθρώσκων μελίλωτον
καὶ καθαρῶν στομάτων ἀφρὸν ἡμέρον ἐξαναβλύζων,
κάνθαρε, κύκλον ἄγων σπορίμου πυρός, αὐτογένεθλε, 5
ὅτι δισύλλαβος εἶ, *AH*, καὶ πρωτοφανῆς εἶ·
νεῦσον ἐμοί, λίτομαι, ὅτι σύμβολα μυστικὰ φράζω,

²⁰⁹ Cuando se trata del momento de la unión, la articulación humana normal, nuestra manera de expresar las cosas mediante conceptos ya no tiene cabida, de manera que las indicaciones simbólicas que se dan no son más que eso, una forma de conducir al iniciado para hacerle saber que va por buen camino. Ver el artículo de Wouter J. Hanegraff, 2008: 128-63.



ηω αι ου αμερρ ουωθ· ιύιωη· Μαρμαραυώθ· Λαίλαμ· σουμαρτα
 ίλαθί μοι, προπάτωρ, καί μοι σθένος αὐτός ὀπάζοις.
 ἔχε συνεστάμενον, κύριε, καί ἐπήκοος μοι γενοῦ. 10

APARATO CRITICO: 1 δράκων We: αρακων Π: αρχων Sch | ακμαιε Π: ακμων Sch | τε λέων Pr: δελεων Π: {δε} om. Die, Pr-He: δελέων vH, etsi sugg. τελέων = τελετών, monente Leeuwen: δελεάτων We in Indice | φυσική πυρός ἀρχή Ei, Cal: φυσικαιπυροσαρχη Π: Φύσι καί πυρός ἀρχή vH, Pr-He: φυσικαί πυρός ἀρχαί Die, Pr, M-T, Ho: φύσι καί πυρός ἀρχή Pr (Phil. 67, 474ss) 3 χρυσου Π: χρυσους coní. Sch | κυαμωνος Π: κυαμων coní. Sch | ἀναθρώσκων corr. vH, Die: αναθροίσκων Π, Pr: κἀνθρυσκον coní. Sch | μελιλωτον Π: <καί> μελίλωτος coní. Sch 4 και Π: ἐκ pro και sugg. He | καθαρών corr. vH: κανθαρων Π | ἐξαναβλύζων corr. vH: εξαναβλυδων Π 6 στι Π, Pr, Ei, Die: ὅτι Cal: ὅστε Sch, M-T | ἀδήλητος aut ἀσύλητος coní. vH | αη Π: α(ρχ)η? Pr: αη(ρ)? Sch: ἔς αἰ coní. vH | πρωτοφανής εἶ vH: πρωτοφανησει Π, We (novum verbum) 8 nomina barbara 9 ίλαθι Π 10 ἔχε με coní. Pr | ἐπήκοος μοι γενοῦ Π: ἐπήκοος ἔσσο Cal

TRADUCCIÓN

Saludos, serpiente y vigoroso león, principio natural del fuego,
 saludos, agua blanquecina y árbol frondoso,
 tú, que estás subido sobre el dulce loto de un dorado campo de ninfáceas,
 tú que de las bocas puras haces brotar dócil espuma,
 Escarabajo, que diriges el ciclo del fértil fuego, auto-engendrado, 5
 porque eres el bisílabo AH y eres el primer aparecido,
 garantiza para mí, te suplico, porque hago manifiestos los símbolos místicos:
eeoo ai u amerr ouooz, iuiooe, Marmarauooth, Lailam, sumarta.
 Concédeme gracia, primer padre, y quieras darme tú mismo la fuerza para
 estar contigo.
 Mantenme en unión, señor, y préstame oídos. 10

NOTAS: 1 Si se mantiene lo que pone el papiro según la interpretación de van Herwerden tendríamos algo así como «Saludos, serpiente poderosa, Naturaleza que tienta y principio del fuego» 2-3 Este considera que están relacionados por el verbo de manera que quedaría traducido como «saludos, tu que te sientas sobre agua blanquecina y un árbol de alta copa y un meliloto de dorada vaina»

COMENTARIO

Forma.

En la primera fórmula de este conjuro encontramos ocho o nueve hexámetros, en lo que parece un himno completo. Comienza con la típica fórmula himnica $\chi\alpha\tilde{\iota}\rho\epsilon$ ²¹⁰, que se duplica en el segundo verso y amplifica con atribuciones del dios durante seis versos, acabando con una petición clética de tres versos intercalada con una línea de palabras mágicas y que se alarga en prosa cinco líneas más, por lo que no se han incluido en este trabajo. En una petición de unión, visión directa y profecía.

En este caso, la métrica está bastante bien. Sólo son problemáticos: el verso 1, que parece tener de más la sílaba breve de $\tau\epsilon$; y el 10, que comienza con un tríbraco, acaba en $\epsilon\pi\eta\kappa\omicron\sigma\ \mu\omicron\iota\ \gamma\epsilon\nu\omicron\tilde{\iota}$ que no sirve métricamente y donde el resto de dáctilos se acomodan con un par de iotas interpretadas como consonánticas y alargamiento de vocativo de la segunda ante pausa. De hecho, sólo el prof. Calvo Martínez reconoce esta línea como hexamétrica; no lo incluyen en sus ediciones ni Heitsch ni Preisendanz ni el resto de editores, aunque el ritmo dactílico es evidente. La modificación de este último habría sido forzada por la prosa del final de la fórmula, donde se amplifica y adapta la petición de unión mística al objetivo de la práctica mágica, la profecía. Por lo demás, es de comentar que los versos 4, 5 y 7 son holodactílicos y que el 6 termina en monosílabo, lo que significa simplemente que no es una composición típica, es decir, que se salen de la norma clásica.

Con respecto a la estructura, podríamos decir que se divide en tres partes: *epiklesis* del verso 1 al 6, donde se desarrolla en los cinco primeros el aspecto solar, los símbolos místicos del dios solar y en la mitad del quinto se invoca a la divinidad en su aspecto creador; del verso 7 al 10 está la petición.

Contenido.

Comenzando con la función que cumple en el conjuro, este himno es lo que se llama un $\chi\alpha\tilde{\iota}\rho\epsilon\tau\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ o plegaria de salutación que son muy típicos en la liturgia

²¹⁰ Otros ejemplos y paralelos son: *PGM* 2.87, 99; 3.442, 462; 4.639, 666-74, 679, 689-93, 714, 1048, 115-1136, 2237, 2557, 2847, 3222; 7.506-8, 1017; 12.182; 13.609; 22a.18; 62.33; 81.1-7; *HHom.* 1, 5, 7, 9, 10; *Cleanth.* 1.3; *Procl.* 6.1.

hermética. En este caso está al principio, es la fórmula que abre la invocación del dios solar para iluminación, es decir, es introductoria como dice el prof. Calvo. Hasta ahora los himnos hexamétricos que hemos visto suelen estar en la parte central del *logos* mágico, pero aquí está al principio, en su función más puramente religiosa, un canto emotivo de alabanza a la divinidad, para atraerla favorable, por un lado, para despertar el fervor en el oficiante desde el primer momento. En efecto, esta práctica es de alta pretensión religiosa, la petición más repetida es «muéstrate a mí/φάνηθί μοι» y el objetivo último es realmente **ver** al dios en la llama de la lámpara, para que este le hable del futuro o le responda preguntas. En nuestro himno, se resume todo lo que se va a pedir a lo largo de las otras fórmulas, en ellas se ampliará el significado de esta primera plegaria.

1-2. Los dos primeros versos forman una unidad, con esa anáfora del verbo χαῖρε, y tienen una función muy importante de **alusión** literario que ha puesto de manifiesto el prof. Calvo Martínez en su comentario del texto en *MHNH*: traen al recuerdo el pasaje de la Odisea donde Menelao trata de capturar a Proteo, que primero se transforma en león, luego en serpiente, después en leopardo y cerdo, aún una vez más en corriente de agua y finalmente en árbol; de hecho, 2 es una paráfrasis de *Od.* 4.457-8: «ἀλλ' ἢ τοι πρώτιστα λέων γένητ' ἠΰγένειος, αὐτὰρ ἔπειτα δράκων. (...) γίνετο δ' ὕγρον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον/cambióse primero en león melencoloso, en serpiente después (...) luego de ello en corriente de agua y en árbol frondoso»²¹¹ (Trad. J. M. Pabón, 2000: 59). Proteo es un dios marino encargado de apacentar los rebaños de Neptuno, que vive en la isla de Faros, en la desembocadura del Nilo, con capacidades proféticas, al que Menelao se ve obligado a consultar para poder salir de la isla, en la que

²¹¹ Esta alusión ya fue identificada por Leeuwen según van Herwerden. Sin embargo, este la desecha en su comentario (*Carmina Magica*: 323) porque considera que el mago no puede invocar a Helios con nombres de agua o árbol, conclusión que no justifica. De manera que relaciona el verso 2 con el 3 y lo traduce como se ha dado arriba en las notas a la traducción, ampliando así los atributos de Helios-Horus. Pero a mí me parece demasiado literal la paráfrasis homérica como para obviarla y así justifico la corrección de delta por tau en 1, un error fonético muy común en los papiros, por otro lado. En cualquier caso, la ambigüedad que plantea haciendo confundir dos conceptos completamente dispares como «y león vigoroso» con «Naturaleza que tienta», distorsionando la frase entera, no creo que deba pasarse por alto pues de lo que trata todo el poder poético de la magia es precisamente de la creación de múltiples significados a diferentes niveles de conciencia. El poder seductor, embaucador, del aspecto femenino de la divinidad será tratado en profundidad en la sección dedicada a las Diosas Infernales.

llevaba atrapado sin vientos favorables, durante semanas. No había hecho los adecuados sacrificios a Zeus antes de zapar, descubre²¹².

Esta apertura del todo poética tiene dos aspectos de máxima relevancia a comentar. Por un lado, se hace referencia a la manifestación múltiple de este dios de la magia, como dice el prof. Calvo, que tiene diferentes formas según las horas del día, el ritual que se lleve a cabo o el propósito con el que se le invoque, manifestándose en minerales, plantas y animales, según le toque, un rasgo de tradición egipcia²¹³. Pero por otro lado, me parece esencial la referencia a la dificultad de atrapar al dios que supone esta paráfrasis homérica. Todo el conjuro trata de capturar el impulso divino, la divinidad misma incluso, en la luz de la lámpara, al principio por medios piadosos, a través de la belleza del canto himnico y las referencias poéticas, pero que se va tornando coactiva para el final de proceso de *fotagogia*. No es fácil, pues, conseguir lo que se propone este ritual y este inicio de gusto homérico avisa.

1. Con respecto a los elementos en los que se manifiesta en el primer verso, la **serpiente** es un símbolo asociado a Helios y sus llamas ya desde antiguo en la literatura griega, que encontramos por ejemplo en Eurípides: *Crisipo*, Fr. 943.1 «πυριγενής δὲ δράκων ὄδον ἠγεῖται [ταῖς] τετραμόρφοις ὥραις ζευγνύς ἀρμονία πολύκαρπον ὄχημα»; *Ion*, 1262 «πυρὸς δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα». Volviendo al transformismo al que hace alusión la *Odisea*, el prof. Calvo avisa de uno similar en el *Peleo* de Sófocles, también de una divinidad marina, Tetis esta vez, que se transformó en fuego, agua, viento, árbol, pájaro, tigre, león, serpiente y jibia, para no casarse con este, pero que el centauro Quirón atrapó finalmente, ayudando así a dar nacimiento a

²¹² Otra coincidencia homérica en el léxico es la descripción de la Quimera: *Il.* 6.179 «πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα, δεινὸν ἀποπνεύουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο/ cabeza de león, cola de dragón y cuerpo de cabra, que respiraba incendios y horribles llamas» (Trad. L. Segalá y Estalella, 1968: 66).

²¹³ Veiamos un ejemplo en el principio de la invocación a Helios en la que iba insertado el *HMag.2*, *PGM* 3.500 ss. «...ὅτι οἶδά σου τὰ σημεῖα καὶ τὰ[π]αράς[ημα καὶ μ]ορφὰς καὶ καθ' ὥραν τίς εἶ καὶ τί σου ὄνομα· ὥρα πρώτη μορφήν ἔχεις καὶ τύπον παιδὸς πιθήκου· γεννᾷς δ[ένδρο]ν ἐλάτην, λίθον ἄφανον, ὄρνεον ε...αενο...α, ὄνομά σοι φρουερ· ὥρα δευτέρα μορφήν ἔχεις μονοκέρου, γεννᾷς δένδρον περσέαν, λίθον κεραμίτην, ὄρνεον ἀλούχακον, ἐπὶ γῆς ἰχνεύμονα, ὄνομά σοι βαζητοφωθ· ὥρα τρίτη.../ porque conozco tus signos, símbolos y formas, y quien eres en cada momento y cual es tu nombre: en la primera hora tienes la forma y la figura de un mono joven, crías un abeto, la piedra aphanos (invisible), un pájaro ..., tu nombre es Phruer. En la segunda hora tienes forma de unicornio, crías un árbol perseá, una piedra de alfarero, un pájaro halúcaro, en la tierra un icneumon, tu nombre es Bazetophoot. En la tercera hora (...)» Trad. Calvo Martínez, *PPMM*: 93-4.

Aquiles²¹⁴. Se identifica, pues, en la serpiente, una metonimia clásica para referir el aspecto cambiante del mar o del elemento agua, en relación a lo estable de la tierra, lo que entra también en contacto con la tradición bíblica y hace de la serpiente un arquetipo de lo cambiante, del mundo encarnado, si nos acercamos al *Génesis* y a su papel preponderante en la escena en la que el hombre pierde la inmortalidad. La serpiente será tratada en la sección acerca de Apolo, en todo caso, con más profundidad.

Relativo a Helios como **león**, la melena rubia es ya un elemento icónico que los relaciona desde antiguo; pero puede que esté haciendo referencia a un momento determinado en el que pronunciar el conjuro, propicio pues el signo de Leo es uno de los del fuego, según la teoría de Arato. Sin embargo, como conjunto a lo que más recuerda es al leontocéfalo de los misterios de Mitra, que mencionábamos arriba. Un hombre alado, con cabeza de león rugiente y dos serpientes rodeándolo de pies a cabeza, apoyadas las suyas en los hombros de la figura. Este parece ser el antagonista de la figura solar frigia, algún elemento de iluminación que parte de la oscuridad de la creación en lugar de la luz, pues parece identificarse con el Arimanes zoroástrico. El león es en sí mismo uno de los siete niveles de la iniciación mitraica, el relacionado con el dios-planeta Júpiter, regente de la soberanía, cuyos símbolos son el trueno, la corona de laurel, el sistro o el *batillum* (especie de pala ritual con un asa usada para manipular el fuego o el incienso) y que ocupa el medio de la progresión. La figura hace referencia a la creación sin duda, con la cabeza del león dominando el cielo, el cuerpo humano uniendo cielo y tierra y la serpiente ondulante alrededor de la figura, encarnando lo cambiante. No es la única vez que en este papiro encontramos una alusión a esta figura, recordemos la que se pintan en un amuleto de las líneas 4.2111-6²¹⁵. Y no es la única imagen que atrae a la memoria. En algunas representaciones de Fanes, como el relieve del siglo II de Módena (*CIMRM* 695), se le imagina dentro del huevo, alado, con el rayo en una mano y el cetro en otra, una serpiente enrollada alrededor de su cuerpo que apoya su cabeza en la de Fanes, la cual está rodeada de llamas, y con la cabeza de un león asomando en su pecho. La

²¹⁴ Fr. 150.2 «τίς γάρ με μόχθος οὐκ ἐπεστάτει; λέων δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ».

²¹⁵ «...ζώδιον· ἀνδριάς /λεοντοπρόσωπος περιεζωσμένος, /κρατῶν τῇ δεξιᾷ ῥάβδον, ἐφ' ἣ ἔστω δρά/κων, τῇ δὲ ἀριστερᾷ χειρὶ αὐτοῦ ὄλη /ἀσπίς τις περιελίχθω, ἐκ δὲ τοῦ στόματος /τοῦ λέοντος πῦρ πνεέτω/ ... figura: un hombre con cara de león y que lleva puesto un ceñidor, sosteniendo en su mano derecha un bastón en el que debe haber una serpiente; su mano izquierda debe enroscarla totalmente un áspid; que salga fuego de la boca del león.» (Trad. Calvo, *PPMM*: 152-3)

coincidencia no es gratuita, como la expresión que sale más abajo «proto-Fanes o primer manifestado».

Esta línea acaba con la expresión «φυσικὴ πυρὸς ἀρχή» como tercera referencia al sol. Ha sido confusa su interpretación para los editores porque φυσικαι no concuerda con αρχη. Adopto, pues, la solución del prof. Calvo, pues desde el punto de vista de la pronunciación el error ortográfico entre η y αι es muy común en los papiros egipcios²¹⁶. Además, el sol como «principio natural del fuego» está muy en consonancia con el sistema místico que subyace en este pensamiento mágico; en la cosmogonía de Empédocles el elemento original fuego da lugar al sol, al acabar de acumularse en un punto del cielo por su movimiento centrífugo, como vimos arriba. Este contiene, por tanto, por orden de nacimiento, un principio más cercano al elemento original divino que el fuego que pueda conocer el ser humano en el mundo físico. Es muy importante esta mención, que concuerda con las imágenes descritas arriba, en la consecución de un símbolo complejo solar de corte helenístico, como vemos, que lleva a remontarse a los mitos órficos y un estado de la creación primigenio.

2. Las siguientes manifestaciones solares, las del verso 2, esa «blanca agua» y el «árbol de altas copas», en un primer plano referencial se encuentran también, como se ha mencionado, en las transformaciones de Proteo y Tetis. Además, han sido relacionadas por Dieterich con ciertos elementos cúltricos o estructurales típicos de los centros oraculares, según él especialmente los de Júpiter Amón o Zeus de Dodona, pero como veremos no faltan en los de Apolo o Deméter-Perséfone. En todos ellos, el peregrino o caminante siempre se va a encontrar una fuente, un árbol, el fuego del altar y la posibilidad de profecía. Es evidente la coincidencia con lo dicho anteriormente, que destaca esta figura helenística, mediterránea, como ente divino soberano, profético y creador.

Pero además, hay otra imagen que trae a la imaginación este segundo verso, el de la fisonomía del Hades de las tablillas órficas, en las que se indica al iniciado qué verá y qué deberá hacer al llegar al infierno: evitar la fuente del olvido que está junto al ciprés blanco e ir directamente al manantial de Mnemósine y sus guardias, donde recitar el santo

²¹⁶ Paralelos que lo confirman: Pl., *Ti.* 53d.4, «ταύτην δὴ πυρὸς ἀρχήν»; Synes. *Hymni*, 8.54 «ἰδίου πυρὸς ἀρχάν».

y seña aprendido en las iniciaciones, que le permita no olvidar lo que aprendió en vida²¹⁷. Todo ritual trata de seguir los símbolos adecuados para llegar al contacto divino, de reconocer las “pistas”²¹⁸, y tal vez estos «blanca agua y árbol de alta copa» sean un recordatorio del peligro de perderse por el camino o de ser burlado, los peligros de la transformación constante del mundo encarnado.

3-5. Los tres siguiente versos forman otra sección formal, introducidos con la aliteración del sonido inicial *k-*, y con una transformación del tono hacia contexto puramente egipcio - comienza la contextualización del dios como Horus²¹⁹.

3. Para el verso 3 sigo la interpretación del prof. Calvo, una vez más, que deja el verso prácticamente como se encuentra en el papiro, excepto por la subscripción de una iota, y la bella imagen que deduce. Se menciona por fin el dios al que se dirige la práctica, de una manera gráfica a través de una de las representaciones de Horus-Harpócrates, invocado tal cual más tarde en el conjuro varias veces, que es sentado sobre una fragante flor de loto, sólo que esta escena está poéticamente desarrollada y el dios descansa sobre un campo dorado de ninfáceas²²⁰. Se hace hincapié en el color dorado de

²¹⁷ Veamos un ejemplo:

«εὐρήσεις Ἄϊδαο δόμοις ἐνδέξια κρήνην, πᾶρ δ' αὐτῆι λευκὴν ἑστηκυῖαν κυπάρισσον. ταύτης τῆς κρήνης μηδὲ σχεδόθεν πελάσῃσθα. πρόσσω δ' εὐρήσεις τὸ Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης ψυχρὸν ὕδωρ προρέον, φύλακες δ' ἐπύπερθεν ἕασιν. οἶδε σ' εἰρήσονται ὅ τι χρέος εἰσαφικάνεις. τοῖς δὲ σύ εὔ μάλα πᾶσαν ἀλθειήην καταλέξει. εἰπεῖν· Φῆς παῖς εἰμι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερέοντος, Ἄστέριος ὄνομα, δίψηι δ' εἰμ' αὔος· ἀλλὰ δότε μοι πῖεν' ἀπὸ τῆς κρήνης»

«A la derecha de la mansion de Hades encontraras una fuente, y junto a ella un blanco cipres que se yergue altivo; a esa fuente no te acerques... Mas adelante encontraras el agua fresca que brota del manantial de Mnemósine; arriba estan los guardias. Te preguntaran por que has llegado alli. Cuéntales exactamente toda la verdad y diles: Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado... mi nombre es Asterio y vengo muerto de sed; dadme de beber de esa fuente.»*

*Traducción tomada de *La Sabiduría Griega* I, G. Colli, 1995, pag. 185.

Cf. también *Inscriptiones Graecae* XIV, n° 638. Para una bibliografía básica cf. A. Bernabé, 2004; F. Graz & S.I. Johnston, 2007; A. Oliviere, 1915; Ch. Picard, 1944: 166ss.; R. Comparetti, 1910.

²¹⁸ Ver Wouunter J. Hanegraaff, *op.cit. supra*.

²¹⁹ Para un bibliografía básica: G. Roeder, "Horus", *PRE* 8.2 (1913), pp. 2433-2457; V. Tran tam Tinh - B. Jaeger - S. Poulin, "Harpokrates", *LIMC* 4.1 (1988), pp. 415-445; W. M. Brashear, "Horus", *RAC* 16 (1994), pp. 574-97; Bonnet, "Horus", pp. 307-14, y "Harpokrates", pp. 273-5; H. Felber, "Horus, bedeutendster ägyptischer Falkengott", *NP* V (1998), pp. 742-3; S. Ikram - R. Eavis, "Horus", *The Encycl. Anc. History* 6 (2013), pp. 3319-3320.

²²⁰ Coincide en la interpretación de tradición egipcia Calvo con W. C. Goose, que traduce este pasaje para Betz, «clover from golden fields of beans (of lotus)». Sentado sobre una flor de loto es la manera habitual de representar a Harpócrates durante el periodo Greco-romano. Cf. A. M. El-Kachab, 1971: 132-45. Sin embargo, van Herwerden relaciona este pasaje con *PGM* 4.770 ss. de la *Liturgia de Mitra*, un rito de inmortalidad según dice la receta, que comienza con la consagración de un escarabajo: en la luna nueva, cuando el sol está en Leo, se pone el insecto en un recipiente turquesa y se le da de comer un pastelillo

la escena solar y en un perfume primaveral de plantas simbólicas floridas. Se manifiesta el dios en el hechizo, cuan flor. Es evidente por qué el loto es un símbolo solar en las regiones en las que se da, abriéndose al amanecer mirando hacia el este y cerrándose y hundiéndose poéticamente en el agua, al desvanecerse la luz por la noche.

El verso 4 prosigue con las referencias egipcias. Como indicó ya Dieterich, las «bocas puras» de las que brota «dócil espuma» deben ser las del Nilo y sus fuentes dadoras de vida; ya vimos una referencia al río en el anterior himno relacionado en las mitologías creacionistas con el dios *Pantokrator* y en la egipcia con el solar, por otra parte creado. El Nilo juega un papel indispensable en la fertilidad del mundo egipcio. Su dios patrón es Hapy²²¹ desde época predinástica, que se representa como un hombre barbudo, panzón, de color azul y con pechos femeninos caídos, con un loto por corona y sujetando una hoja de palmera que representa el paso del tiempo. Se dice que habitaba en una cueva en la fuente del Nilo con sus esposas ranas y que salía solamente para la ocasión de las inundaciones. Estos símbolos relacionan este pasaje con Horus, el sol y la fertilidad, pues el mismo río es el símbolo cotidiano del ciclo de la vida, en el contexto egipcio de estos himnos. Así que los atributos van dirigiéndose poco a poco hacia el aspecto cósmico, creador, que se hace manifiesto a partir del verso 5.

Por otro lado, y esto en función del estudio completo que he realizado, la mención de estas «bocas puras» no es aislado en los *PGM: HMag.23.2* «ἰερῶν στομάτων»; *HMag.11.6* y *10* (y *PGM 2.99*, misma plegaria) «ἀμβροσίῳ στομάτων»; *HMag.12.15* «θείῳ[ν] ἔκ στομάτων». Tiene una connotación técnica también

hecho de semilla de loto y miel que lo matará inmediatamente; se pone en un vaso de cristal con perfume de rosas y arena sagrada, y durante los siguientes siete días se pronuncia una oración al mediodía; el séptimo día se entierra el escarabajo en una mezcla de mirra y vino medesio, se envuelve todo en una tela de lino y se entierra «ἐν κυσμῶν»; y se hace un banquete ritual con sacrificio de pájaros, parece. Después de esto se dice que el escarabajo está «regenerado» (τοῦ καθάρου τοῦ ἀναζωπυρηθέντος διὰ τῶν <κε> ζῳῶν ὄρνεων). Van Herwerden supone que es porque este animal resurge de la arena del Nilo como si naciera de ella, sin huevos ni cohabitación sexual, de manera que se supone que, tras el sacrificio, el animal sagrado volverá a la vida de debajo de las plantas de loto, y que es a este mismo proceso al que se referiría nuestro párrafo. En la *Liturgia*, el ungüento que sale de la consagración junto con el bálsamo de rosas, será el «óleo del misterio/τὴν ὄψιν τῶ μυστηρίῳ» que provoque el rito de resurrección que se está dando, el éxtasis que describe entre los efectos de las plegarias y saluciones gnósticas que da esta receta. La relación que propone van Herwerden haría al escarabajo de líneas posteriores el sujeto principal de toda la oración, refiriéndose a Horus, sí, pero tal vez dejando entrever un rito “mitraico” aquí, emparentado con el de la *Liturgia*. Desde luego hay un parecido en cuanto al recitativo o la consagración, si bien los objetos rituales con diferentes.

²²¹ Cf. D. Bonneau, 1964; M. Lurker, 1982: 57; Bonnet, "Hapi", pp. 268-9; R. H. Wilkinson, 2003: 106 ss.

dependiente de los centros y liturgias oraculares, que veremos en secciones sucesivas, de manera que debe estar haciendo referencia al estado del que va a recibir el oráculo, un estado de pureza²²² e inspiración al que también la «dócil espuma» se esté refiriendo. La locura, la rabia o el raptó se caracterizan por una pérdida total del control de funciones primarias que esos espumarajos puedan estar haciendo referencia en nuestra imaginación. Y la docilidad, además de la pureza ritual y vital, es fundamental para el que se quiera dejar “inspirar” así por la divinidad, como en el caso de las Pitias, por ejemplo. Esta es una ambivalencia del pasaje que no hay que perder de vista, en el contexto en el que estamos, ritual y profético.

5. Por último, tenemos la invocación del dios como escarabajo, símbolo egipcio del sol, que en nuestro texto es «el que dirige o conduce el ciclo del fértil fuego». El escarabajo era Khepri, que proviene del verbo *khefer* «desarrollarse o llegar a ser», un amuleto protector símbolo del renacimiento, como manifestación matutina del sol o Nuevo sol, hermano de Ra, el sol de la tarde, y de Jnum o Atum, el del atardecer. Es la imagen de la transformación constante y cíclica, como un escarabajo que empuja la esfera solar por el cielo, imagen que está claramente evocada en la primera perífrasis. También se le llama en este mismo verso «auto-engendrado»; en efecto, en Egipto se considera que es este animal es asexual, pues surge completamente formado de la pelota de estiércol que empuja por la arena²²³. Sin embargo, se relaciona esta expresión con las de más abajo «primer-manifestado» y «primer padre» para volver a traer al contexto a esa fuerza creadora que evoca el Fanes del orfismo mencionado más arriba y al gran dios cósmico que vimos en la sección anterior. Como en el *HMag.2*, ese πρωτοφανής de la línea 6 no es casual, como no lo es la aliteración de -k- en todo este periodo «καὶ... κυαμῶνος... καὶ καθαρῶν... κάνθαρε, κύκλον...».

6. Cierra la sección mítica el verso 6, cambiando el tono religioso de contexto egipcio a gnóstico, con la expresión «tú eres el bisílabo alfa-eta» acompañando a ese «primer manifestado» de corte órfico. Por supuesto, hace eco inmediato a la revelación que hizo Jesús, al apóstol Juan en *Apocalipsis* 26:1 «Yo soy el Alfa y la Omega, el

²²² Cf. *HMag.12*. Sólo comentar que el culto romano de Isis requiere de un bautismo con aguas de las fuentes del Nilo, cf. Reitzenstein, *Hell.Mys.*: 174-6 y 224, n. 14.

²²³ Cf. H. Gossen, "Käfer", *PRE* 10.2 (1919), pp. 1478-1489, y *Suppl.* 8 (1956), pp. 235-242; E. A. Wallis Budge, *op.cit.*: 35-43; Lurker, *op.cit.*: 74; G. Hölbl, "Skarabäus", *NP* XI (2001), p. 609; Wilkinson, *op.cit.*: 230-33; G. Hart, 2005: 84-85.

Principio y el Fin. Al que tenga sed le daré a beber gratuitamente de la fuente del agua de la vida» que en definitiva significa que es la totalidad, si bien restringido en este contexto a las vocales y la representación que estas hacen del cosmos de manera sonora, tan típico de esta magia.

Sin embargo, encontramos esta teoría mística del nombre ampliamente desarrollada en Marco el Mago y los gnósticos marcosianos, explicada la complejidad de ambas expresiones en el *Panarion* de Epifanio, libro I, sección III, 34, en un extracto de Ireneo²²⁴. La conexión está en la identidad entre letras del alfabeto, números y niveles del ser o existencia. En esta secta, los elementos del alfabeto serían emanaciones creativas, ya físicas o sensibles, de los eones más importantes, los de la Ogdóada, siendo las consonantes mudas un reflejo de Padre y Verdad, pues son inefables (¿será casual nuestra aliteración de -k-?); las consonantes sonoras, de Palabra y Vida, como elementos intermediarios entre lo impronunciado y lo creado; y las vocales, de Hombre e Iglesia, los principios masculino y femenino que en último término habrían dado lugar a la creación, como imitaciones de lo inimitable. Todo esto sería posible porque en un momento original el Padre quiso manifestarse, para lo cual pronunció una Palabra que no es dada a los hombres conocer porque es idéntica a así mismo, es decir, sin esencia e inefable. Esta palabra sería su nombre último, formado por cuatro sílabas y treinta sonidos, los eones: dos sílabas de cuatro sonidos, una de diez y otra de doce, en definitiva la Ogdóada, la Década y la Dodécada, de las que nace la Triacóntada de los eones.

Así que estas letras-sonidos, también llamados eones, tienen pues equivalencias numéricas que configuran y desenmascaran secretos del universo, imposibles de conocer para el ser humano de forma directa. De esa manera, la identidad de Jesús como el mesías del Padre o Silencio del que todo proviene, se ve confirmada: el valor numérico de ἡσούς es 888 que es a su vez el del todo, la alfa y la omega, pues a partir de la Unidad, de la Tétrada se deriva la Década, al sumar todos sus miembros 1+2+3+4, así que si se multiplica la Ogdóada, que emana de la Tétrada por diez, y su resultado otra vez por diez y este otra vez por diez, y se suman, pues esa es la manera en que se produce la

²²⁴ Cf. F. Williams, *op.cit.*; 229ss.

emanación de los elementos de la pléroma²²⁵, derivando unos de otros en una progresión que va de lo íntimo a los manifiesto, de lo único a lo múltiple, así tenemos $8+80+800=888$, que es Jesús. El que sea la alfa y la omega viene de otro juego, el que lo confirma como salvador en el Nuevo Testamento, el descenso del espíritu santo en su bautismo con la forma de una paloma, περιστερὰ, cuyo valor numérico es 801 es decir, omega y alfa (ωα').

Ahora bien, la expresión que nos ocupa también expresa y confirma la totalidad pero no solamente a través de las vocales como expresiones mínimas de lo inimitable, equivalente, por cierto, a los siete cielos de lo sensible, sino numéricamente también: según Marco (o Ireneo) eta representa la Ogdóada puesto que si se introduce la digamma o episemon en la secuencia numérica esta letra representa el seis; sin embargo, siguiendo la secuencia del alfabeto, es decir, sumando todos los valores numéricos de las letras de alfa a eta, pero excluyendo episemon o número seis, lo que da es treinta, la Triacóntada o los treinta eones que conforman el todo del que proviene el mundo sensible, y así se confirma que la Ogdóada es la madre de la Triacóntada.

²²⁵ Dice «El Evangelio de la Verdad», *NH* 41.15 (según la edición en inglés de J. M. Robinson, 1996: 50, traducción mía al español) «De esta manera, todas las emanaciones del Padre son pléromas y la raíz de todas sus emanaciones está en aquel que las hizo crecer en sí mismo», que se entiende a partir de la explicación en Epifanio de ese gran nombre secreto pronunciado por el Padre cuando decidió empezar a manifestarse, 4.11-5.4: «τὸ δὲ στοιχεῖον αὐτό, ἀφ' οὗ τὸ γράμμα σὺν τῇ ἐκφωνήσει τῇ ἑαυτοῦ συγκατῆλθε κάτω, [δ] γραμμάτων εἶναι φησι τριάκοντα καὶ ἕν ἕκαστον τῶν τριάκοντα γραμμάτων ἐν ἑαυτῷ ἔχειν ἕτερα γράμματα, δι' ὧν τὸ ὄνομα τοῦ γράμματος ὀνομάζεται· καὶ αὖ πάλιν τὰ ἕτερα δι' ἄλλων ὀνομάζεσθαι γραμμάτων καὶ τὰ ἄλλα δι' ἄλλων, ὡς εἰς ἄπειρον ἐκπίπτειν τὸ πλῆθος τῶν γραμμάτων. οὕτω δ' ἂν σαφέστερον μάθοις τὸ λεγόμενον· Τὸ δέλτα στοιχεῖον γράμματα ἐν ἑαυτῷ ἔχει πέντε, αὐτὸ τε τὸ δέλτα καὶ τὸ εἰ καὶ τὸ λάμβδα καὶ τὸ ταῦ καὶ τὸ ἄλφα, καὶ ταῦτα πάλιν τὰ γράμματα δι' ἄλλων γράφεται γραμμάτων καὶ τὰ ἄλλα δι' ἄλλων. εἰ οὖν ἡ πᾶσα ὑπόστασις τοῦ δέλτα εἰς ἄπειρον ἐκπίπτει, αἰετῶν ἄλλα γράμματα γεννῶντων καὶ διαδεχομένων ἄλληλα, πόσῳ μᾶλλον ἐκείνου τοῦ στοιχείου μείζον εἶναι τὸ πέλαγος τῶν γραμμάτων; καὶ εἰ τὸ ἐν γράμμα οὕτως ἄπειρον, ὅρα ὅλου τοῦ ὀνόματος τὸν βυθὸν τῶν γραμμάτων, ἐξ ὧν τὸν Προπάτορα ἢ Μάρκου Σιγῆ συνεστάναι ἐδογματίσει. διὸ καὶ τὸν Πατέρα ἐπιστάμενον τὸ ἀχώρητον αὐτοῦ δεδωκέναι τοῖς στοιχείοις, ἃ καὶ Αἰῶνας καλεῖ, ἐνὶ ἐκάστῳ αὐτῶν τὴν ἰδίαν ἐκφώνησιν ἐκβοᾶν, διὰ τὸ μὴ δύνασθαι ἓνα τὸ ὅλον ἐκφωνεῖν / The sound itself, she says, from which the letter, together with its own pronunciation, came below, is of thirty letters. Each of the thirty letters contains other letters, the ones by which the letter's name is said. And the other letters are named with other letters in turn, and the others with others, so that the number of the letters is infinite. But you can understand this better from the following example: The sound, delta, contains five letters: delta itself, epsilon, lamda, tau and alpha. These letters, in turn, are written with other letters and the others with others. Now if the entire essence of the delta is infinite, with other letters continually generating others and succeeding each other, how much greater than that sound is the sea of the letters! And if the one letter is infinite in this way, see the depth of the letters of the whole name of which Marcus' Silence held that First Progenitor is made! Hence the Father, who knows that nothing can contain the name, has permitted each of the sounds—which he also calls Aeons—to cry its own pronunciation aloud, since one cannot pronounce the whole» (Trad. F. Williams, *op.cit.*: 234)

Pero porque esta expresión quede más que justificada a través de la numerología marcosiana, la ambigüedad sigue estando ahí y la expresión puede estar refiriéndose a las siete vocales, que según la Tétrada, que es la que habló a Marco acerca de la formación de la creación, estas como «imitaciones de lo inimitable» se corresponden a los siete cielos de lo sensible en la siguiente secuencia: primer a tercer cielo, alfa, épsilon, eta; cuarto cielo, iota; quinto, ómicron; sexto, úpsilon; y séptimo, omega, por supuesto. Esta descripción será importante para la interpretación de toda secuencia vocálica que vayamos a encontrarnos, pues efectivamente, se entiende que el sonido elevará el alma a lo largo de los niveles existenciales impuestos en el mundo sensible, en su viaje por alcanzar lo que sea que hay después, y que no hay mayor alabanza que este gemido ininteligible. En palabras de Marco-Ireneo 7.8-9:

«αἴτινες δυνάμεις ὁμοῦ, φησί, πᾶσαι εἰς ἀλλήλας συμπλακεῖσαι ἤχοῦσι καὶ δοξάζουσιν ἐκεῖνον ὑφ' οὗ προεβλήθησαν, ἡ δὲ δόξα τῆς ἤχῆς ἀναπέμπεται εἰς τὸν Προπάτορα. ταύτης μέντοι τῆς δοξολογίας τὸν ἦχον εἰς τὴν γῆν φερόμενόν φησι πλάστην γενέσθαι καὶ γεννήτορα τῶν ἐπὶ τῆς γῆς. τὴν δὲ ἀπόδειξιν φέρει ἀπὸ τῶν ἄρτι γεννωμένων βρεφῶν, ὧν ἡ ψυχὴ ἅμα τῷ ἐκ μήτρας προελθεῖν ἐπιβοᾷ ἐνὸς ἐκάστου τῶν στοιχείων τούτων τὸν ἦχον. καθὼς οὖν αἱ ἑπτὰ, φησί, δυνάμεις δοξάζουσι τὸν Λόγον, οὕτως καὶ ἡ ψυχὴ ἐν τοῖς βρέφεσι κλαίουσα καὶ θρηνοῦσα Μάρκον δοξάζει αὐτόν. διὰ τοῦτο δὲ καὶ τὸν Δαυὶδ εἰρηκέναι «ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον», καὶ πάλιν «οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται δόξαν θεοῦ»· καὶ διὰ τοῦτο ἔν τε πόνοις καὶ ταλαιπωρίαις ψυχὴ γενομένη, εἰς διυλισμὸν αὐτῆς, ἐπιφωνεῖ τὸ ω εἰς σημεῖον αἰνέσεως, ἵνα γνωρίσασα ἡ ἄνω ψυχὴ τὸ συγγενὲς αὐτῆς βοηθὸν αὐτῇ καταπέμψη»

«"These values," she says, "all ring out together in unison and glorify him by whom they were emitted; and the glory of the sound is sent to First Progenitor. But the echo of this praise drifts earthward," she says, "to become that which forms and generates the things on earth." She gives her proof of this from the new-born babes, whose soul, as they issue from the womb, cries out the echo of each of these sounds. Thus, as the seven values glorify the Word, so the soul in infants glorify es him by weeping and wailing < like > Marcus"» (Trad. F. Williams, *op.cit.*: 237).

7-10. Y finalmente tenemos la petición, de marcado carácter hermético-gnóstico y profundo fervor religioso. Está repleto de expresiones de la liturgia religiosa oficial: «νεῦσον ἐμοί/asiente para mí» literalmente, expresión griega referida al movimiento de cabeza que indica permiso; «λίτομαι/te suplico»; «ἰλαθί μοι/concédeme gracia, seme propicio»; o «ἐπήκοος μοι γενοῦ/préstame oídos»; sin contar el «χαῖρε» del principio. Son todas especialmente piadosas. Pero la idea principal está en «μοι σθένος αὐτὸς ὀπάζοις/quieras darme la fuerza de estar contigo» y «ἔχε συνεστάμενον/manténme en unión», que apoyan la hipótesis de un origen gnóstico o hermético para esta plegaria hexamétrica o por lo menos para la parte final desde la línea 6, puesto que el fin último de aquellos rituales es la unión mística y la forma, la manifestación mediante el nombre.

La estructura de este periodo es la siguiente:

7-8. Tras las expresiones piadosas de la línea 7 se dan los «σύμβολα μυστικὰ», que son probablemente la plegaria completa, los atributos enumerados hasta ahora, como apunta el prof. Calvo; pero también la línea 8 inmediatamente después, «ἠω αἰ οὐ αμερροουωθ· ιὺίωη· Μαρμαραυώθ· Λαίλαμ· σουμαρτα» que juega con vocales y otros sonidos mágicos, y anuncia los nombres secretos Marmaraoth y Lailam²²⁶. Se dan diferentes interpretaciones para estos apelativos. Para el primero, el prof. Calvo Martínez ve un compuesto a partir de la raíz griega **marmar-*, que tenemos en el verbo μαρμαίρω, «brillar, destellar, centellear, chispar» (vemos repetida la secuencia -mar/mer- entre las palabras mágicas, por cierto); la terminación -ooth parece ser un plural hebreo que en esta magia se adopta en cantidad de nombres mágicos propios (en esta secuencia lo encontramos en dos ocasiones, como se ve líneas arriba). El segundo estaría relacionado al primero en significado, según Calvo Martínez, a partir de su forma λαιλαμψ, creado de la raíz *λαμπ-. Otras interpretaciones pueden ser por ejemplo la de Philolenko, siguiendo a Bonner (*SMA*: 187) como la transcripción griega del hebreo לַיְלַיִם, «por siempre». Yo, por mi parte, sugerí en mi trabajo de investigación tutelada, que se tratara del nombre semítico Laila, cuyo significado original es «noche», tanto en árabe como en

²²⁶ Lailam aparece en los *PGM* en 27 ocasiones: 1.226; 2117; 3.414, 430; 4.182, 947, 1625, 1801, 1978; 5.348, 365, 476; 6.32; 7 361, 406, 663, 850, 979; 12.167; 13.82, 149, 332, 458, 592; 15.15; 19a 3; 22a.25. Cf. E. R. Goodenoug, 1965), Vol. 2: 236; Kotanksy: 57.7; E. Landau, 1888: 3-4; A. Caquot "Observations", *CRAI* 1985, pp. 451.

persa, y que juega un papel primordial en los cuentos y teorías sufíes, como el de Layla y Manjún, de Jami, referido técnicamente a la “noche oscura del alma”, denominada así posteriormente por Santa Teresa de Ávila. Mi idea es rastrear una serie de estados comunes y procesos que son tan antiguos como el hombre, por arriesgada que parezca la idea de relacionar de forma simplista estas dos palabras.

9-10. Por último, se retoma el tono piadoso con la última expresión litúrgica de la línea 9, cerrada con la de la línea 10, encerrando así por medio esas peticiones de gnosis y unión mística mencionadas. Estas se amplían en la prosa especificando el objetivo mántico «δι' ἧς πράσσω σήμερον αὐθοψίας, καὶ χρημάτισόν μοι, περὶ ᾧ ἄξιῶ σε, διὰ τῆς αὐτόπτου λυχνομαντίας, δι' ἧς πράσσω σήμερον ἐγώ, ὁ δεῖνα, ιυ ευη οω αεη ιαεη αιαη· ε αι ευ ηιε ωωωωω ευ ηω ἰαωαι/por medio de la directa que ejecuto en el día de hoy, y profetízame sobre aquello que te pido, por medio de la visión de la licnomancia, a través de la cual actúo hoy yo, fulano, *iu euee ooo aeee iaeee aiaee*» (Trad. Calvo, *PPMM*: 126)

Conclusión.

Esta licnomancia se inicia atrayendo el poder solar iluminativo a la lámpara por medio de esta plegaria, una salutación que encarna los poderes transformativos de la divinidad, tan difícil de discernir en este mundo encarnado, pero que finalmente “florece” en los símbolos del renacimiento y en el estado inspirado, que se manifiestan como tesoro dorado de la luz, por medio del poder de la palabra, creadora ella misma. Es decir, se provoca la «atracción de la luz» y el estado mental adecuado para los siguientes pasos del hechizo, por medio del ritmo y la elaboración elegante de imágenes míticas y sonoras²²⁷.

²²⁷ Hemos tratado recientemente este hechizo tanto el prof. Calvo Martínez como yo, con motivo del congreso internacional La Magia de la Luz, organizado por la UGR en diciembre del 2015. Esperamos ver pronto publicadas las actas con su artículo "La Magia de la luz o la Fotagogia en los conjuros mágicos grecoegipcios" y el mío "Licnomancia, una incubación apolínea: el efecto psicagógico de la Luz en el ritual mágico".

4. Himno a Helios II:

Himno “ἀεροφοιτήτων ἀνέμων” en cuatro versiones.

Preisendanz 4/Heitsch LIX 4 /n *Solem*.

INTRODUCCION

Descripción, ediciones y estudios.

Este es un himno muy importante por encontrarse en cuatro variantes a lo largo de los *PGM*, lo que indica el uso de un material himnico tradicional, adaptado a las necesidades del conjuro o práctica mágica. Está en: el *PGM* I 315-25+41-42 (*P. Berlinensis* 5025, col.5, líneas 315-42); dos veces en el *PGM* IV, versos 436-61 y 1957-89 (*P. Paris. Bibl. Nat. suppl. gr.* 574, fr.7, recto y fr. 22, verso), y en el *PGM* VIII 74-81 (*P. Brit. Mus. gr.* CXXII, col. 2).

Las primeras ediciones se encuentran en Wessely, versión diplomática de los papiros de París y Londres (*GrZP*: 56 y 93-4, y *Neue grZP*), G. Parthey del de Berlín (1866, pp. 109-26) y F. Kenyon (1893, vol. 2: 118-9). Pero la primera edición del himno como tal, es decir, una reconstrucción hipotética a partir de las versiones conservadas, la hizo E. Miller (*Hymnes Orphiques*: 446-450), sin dar cuenta de sus fuentes, cosa que lamenta A. Meineke en su edición posterior (1870: 56-68), dependiente totalmente de la de Miller, al igual que la de K. Dilthey (1872: 375-419) y la de E. Abel (“Hymni magici”, *Orphica*: 287 y 291-2). Todos ellos lo consideran de tradición órfica. Posteriormente lo reconstruyen y editan B. Kuster (*De tribus carminibus*: 18-55) y Preisendanz-Henrichs, quienes harán la versión más famosa, que es la que siguen Merkelbach-Totti (*Abr.* II: 10-15) y Heitsch (*Hymni*: 181-3). Lo edita parcialmente Dieterich en un par de ocasiones (*Abr.*: 50; *Nek.*: 23) a propósito de los elementos estoicos y la concepción popular del infierno en Grecia, respectivamente; y hacen anotaciones al texto E. Riess (1940: 51-56), F. Zucker (1932: 355-363), K. Keyssner (1932) y R. Callois (1937: 142-73). La última edición y reconstrucción del arquetipo la ha realizado J. L. Calvo Martínez en “El himno a Helios ἀεροφοιτήτων ἀνέμων de la colección *PGM*” (2006: 157-176), donde bautiza este himno como tal.

A. Invocación a Apolo para conseguir un asesor, s. IV/V.

El PGM I.

El PGM I o *P. Berlinensis* 5025 A y B, adquirido para los Museos Estatales de Berlín por Lipsius en el año 1857, de la colección Anastasi proveniente de Tebas, es un rollo de papiro completo, de 80'2 cm. de ancho y 33'5 cm. de largo, escrito en cinco columnas (líneas 1-77, 78-152, 153-231, 232-303, 304-47) y desmontado en dos partes, A y B, a través de un corte suave después de la columna 2. Todas las columnas, especialmente la primera y la segunda están estropeadas por antiguas fracturas. El largo de línea tiene un promedio de 10 cm. en columnas de 28 cm. de largas. Y está escrito por una misma mano en una cursiva relativamente clara, aunque poco experta según Preisendanz, procedente del siglo IV o V. Las notas al margen se consideran hechas por el mismo escriba.

Fue publicado por primera vez por Parthey, como se ha dicho, con introducción, traducción y comentario, donde encontramos aportaciones de U. Wilcken, y en los *Papyri Graecae Berolinenses* por W. Schubart (1911: 28-9), el cual además participó en la colación de los PGM junto a Preisendanz y A. Abt. Reitzenstein intentó una reconstrucción del principio del papiro en *Poimandres*. Sobre los pasajes difíciles han trabajado R. Wünsch, W. Heraeus y S. Eitrem, de los cuales sólo el último publicó sus resultados en *Zu den Berliner Zauberpapyrus* (1923c); y lo han comentado críticamente Hopfner (*OZ* I: 694ss.; y II, 68ss., 107ss., 128ss. y 172) y W. Kroll (1895: 564ss).

Con respecto al contenido, se trata de tres recetas para obtener un demon asesor (1-43, 44-194 y 264-345) relacionadas entre sí, la segunda enmarcada en una carta de Pnutis a Cérix, dos magos, que además contiene cuatro prácticas cortas más, una invocación a Helios para protección (195-221), dos conjuros para volverse invisible (222-231 y 243-264) y una fórmula para recordar (232-42). Todas las prácticas contienen invocaciones a Helios, así que se considera un documento de magia heliaca²²⁸.

Contiene signos diacríticos, numerales y abreviaciones de todo tipo: las típicas de esta magia γ o \checkmark para ἥλιος, \textcircled{C} para σελήνη o $\textcircled{\square}$ para ὄνομα; ο K para καί ; \blacktriangle para δεῖνα; $\overline{\theta\nu}$ para θεόν, $\theta\nu$ para θεών; \blacktriangle ο λο para λόγος; ο ζρ para ζμύρη.

²²⁸ Cf. Calvo Martínez, 2005: 263.

La *praxis*: Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις.

La versión A contiene trece versos de la parte central del llamado *HMag*.4. Ha sido tratada por Dilthey, Wessely, Dieterich y Fahz, estos tres últimos por su relación con las versiones del Gran Papiro Parisino (B y C). Se inserta en la última práctica del papiro, cuyo fin es conseguir un *paredros* o ayudante para la acción mágica, en este caso un demon profético, es decir, se trata de una *necromancia*. Pero en el ámbito técnico es una *licnomancia* o práctica de adivinación a través del uso de una lámpara, dirigida a Apolo-Helios, con el título «Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις/Invocación a Apolo». El ritual consta de varias partes: preparación del talismán y de la lámpara, ofrenda, invocación, adivinación y liberación del dios.

1. La parte principal es la invocación, que debe hacerse sujetando un talismán, del cual se da su preparación lo primero de todo: una rama de laurel de siete hojas con siete signos protectores (τοὺς ζ' ῥυστικούς χ[α]ρακτῆρας). Este es un amuleto muy poderoso, pues en cuanto se le inscriben los signos, se producen los efectos de la aparición del dios (274 «el mar y las piedras se estremecen/θάλασσα καὶ πέτραι φρίσσουσι»).

2. Seguidamente va la *πραξις*. Primero se da la preparación de la lámpara: no pintada de rojo, con mecha de lino y aceite de rosas o nardos. El oficiante tiene que ir vestido con las ropas proféticas (προφητικῶ σχήματι) y llevar una varita de ébano en la mano izquierda, en la derecha el amuleto. La lámpara va encima de una cabeza de lobo, cuyo demon va a ser el *paredros*.

3. Prosiguen los *dromena*. Se hace un altar justo al lado con tierra sin cocer, para ofrecer sacrificios. La ofrenda consiste en un sahumerio de ojo de lobo, goma-resina, cinamomo, sanguijuela y perfumes; una libación de vino, miel y leche; y siete tortas y siete pasteles. Hay que estar purificado y en este caso se indica cómo: «ἀπεχόμενος ἀπὸ πάντων μισαρῶν πραγμάτων καὶ πάσης ἰχθυοφαγίας καὶ πάσης συνουσίας, ὅπως ἂν εἰς μεγίστην ἐπιθυμίαν ἀγάγῃς τὸν θεὸν εἰς σέ/mantente lejos de toda acción y de toda ingesta de pescado y de toda relación sexual, de manera que atraigas al dios a ti, con el más grande deseo».

4. Para la línea 295 ya se da el psalmo (ἐπαιοιδή) a Apolo-Helios, que consta de varias partes, todo en verso.

- Se abre con la invocación a Apolo-Peán en un trímetro yámbico, editado por Preisendanz como *HMag.8* (296).
- Luego va el *HMag.23* (297-314), clético, hexamétrico y sincrético, es decir, dedicado a varias divinidades: Apolo, los arcángeles Miguel y Gabriel, Abrasax, el dios creador Adonais-Pacerbeth, Eón, la Naturaleza y una serie de símbolos de la divinidad, de marcado carácter hebreo. Basa su poder en el conocimiento de los nombres, para pedir la acción del «espíritu divino/τὸ θεῖον πνεῦμα». Ha sido publicado por Preisendanz como *HMag.23*, *An die Allgötter I*, y por E. Abel en *Orphica*: 226ss., como himno órfico.
- La tercera parte de la plegaria y que la cierra, constituye la parte central del *HMag.4* “ἀεροφοιτήτων ἀνέμων” a Helios, donde, ya convocado el dios, se hace la *necromancia*: se le pide que atraiga al demon profético, lo que constituye la petición específica del conjuro. En esta versión no se conservan los versos iniciales de manera que no se reconoce inmediatamente que esta oración hexamétrica esté dirigida a Helios. Se obvian todas las atribuciones de este como dios creador que aparecen en las otras versiones, para pasar casi directamente a la petición de un demon de muerto que actúe, en este caso para que informe. Preserva la fórmula de protección contra la cólera del dios y la invocación del nombre igual en número al de las Moiras, donde acaba, de manera que falta también todo el final.

4. Para terminar con la receta mágica, a partir de la línea 327 se dan instrucciones acerca de cómo tratar a la divinidad y al demon cuando se presenten para profetizar: se prepara un trono para el uno y un sillón con telas de hilo para el otro; se hace un sacrificio; y, de pie, se le interroga acerca del futuro, del sentido de oráculos en verso o de sueños, de enfermedades o de lo que se haya pedido específicamente en el conjuro.

5. Y, por último, se da el rito de liberación: se cambian de mano la varilla y el amuleto de laurel, se apaga la lámpara y se recita sobre el sahumerio el último *logos* (340ss.), que contiene dos hexámetros que Preisendanz considera la parte final del *HMag.23* a Apolo, y Calvo Martínez, sin embargo, parte de este *HMag.4* a Helios.

B-C. PGMIV, 436-61 del Filtro Amoroso con efectos maravillosos, y 1957-89 de la Evocación del rey Pitís sobre todo cráneo.

En el PGM IV se encuentran dos versiones de este himno “ἀεροφοιτήτων ἀνέμων” a Helios, cuya fecha de composición parece ser más temprana a lo largo del siglo IV que la del anterior. Según el prof. Calvo Martínez, nos encontraríamos ante dos versiones completas del himno, pues desde luego coinciden en contener una epiclesis y un final que el anterior no conserva, cada una a su manera, pues se encuentran insertados en conjuros de muy diferente naturaleza:

- el primero, que llamaremos versión B, en las líneas 4.436-61, recto de la hoja número 7, dentro de la "Carta de Nefotes a Psamético", como parte de un encantamiento amoroso donde el demon invocado ha de atormentar a la víctima hasta que consienta a amar;
- el segundo, la versión C, en las líneas 4.1957-89, verso de la página 22, dentro de la llamada «Evocación del Rey Pitís» para atraer démones de muertos, que, sin embargo, es mucho más parecido al conjuro de la versión A, pues también tiene fines mágicos.

El primero es un hechizo amoroso con uso de un demon mientras el segundo es otra *necromancia*.

B. La versión B del HMag.4 tiene veinticinco versos y forma parte del conjuro titulado «Φιλτροκατάδεσμος θαυμαστός» (296-467). Se trata de un hechizo amoroso usando figurillas de cera o barro para una atadura y una atracción de un demon de un muerto. Consta de varias partes:

1. Preparación de las figurillas - una femenina con los brazos a la espalda y sentada, a la que se ata la llamada «entidad mágica/οὐσία», que debe ser algo perteneciente a la mujer que se quiere seducir, a su cuello o cabeza; y otra masculina, de un Ares, con una espada en la mano izquierda y golpeando la clavícula derecha de la figurilla femenina. Se escriben una serie de fórmulas mágicas en zonas de la figurilla femenina que están relacionadas con la voluntad, en las que después se clavan trece agujas (cerebro, oídos, ojos, boca, entrañas, manos, sexo, ano, planta de los pies...), a la vez que se pronuncia

una fórmula de sometimiento («Atravieso los miembros de fulana para que no se acuerde de nadie excepto de mí, fulano/ περονῶ τὸ ποιὸν μέλος τῆς δεῖνα, ὅπως μηδενὸς μνησθῆι πλὴν ἐμοῦ μόνου, τοῦ δεῖνα»).

2. Atadura. Luego, se prepara una laminilla de plomo, en la que se inscribe por un lado la fórmula de sometimiento mencionada junto a la nueva «Abraxax sujeta/ Ἀβρασάξ, κατάσχεσ», que también se pronuncia al atar la laminilla a las figuras con una cuerda de telar, haciendo trescientos sesenta y cinco nudos. Por el otro, se graban signos y letras en una secuencia en forma de corazón.

3. Ofrenda. Se pone todo junto en una tumba de un muerto prematuro o de fin violento, en el momento del ocaso, con una ofrenda de flores del tiempo. Y se recita la plegaria, que consta de dos partes:

a. El conjuro de atadura amorosa o καταδέσμος (335-405). Es también bastante complejo y consta de varias partes.

- Se inicia con una invocación en prosa (335-47) de tipo greco-egipcio, de los dioses ctónicos (Core-Perséfone-Eresquigal, Adonis, Hermes-Tout/Toth y Anubis) y los demonios de los muertos del lugar al momento de depositar la atadura, es decir, las figurillas atadas con la laminilla, en la tumba.
- Después va la invocación del demonio del muerto de la tumba (348-404) que va a ayudar al oficiante con el hechizo. Es una larga petición de atadura amorosa típica («induce a fulana, hija de mengana, de la que tienes la esencia, a que me ame a mí, fulano, hijo de mengana. Para que no tenga relaciones sexuales ni obtenga placer con otro hombre si no solamente conmigo, fulano, para que no pueda fulana ni beber, ni comer, ni amar, ni sufrir, ni estar sana, ni conseguir dormir sin mí, fulano/ἄξον τὴν δεῖνα, ἦν δεῖνα, ἧς ἔχεις τὴν οὐσίαν, φιλοῦσάν με τὸν δεῖνα, ὃν ἔτεκεν ἡ δεῖνα· μὴ βινηθῆτω, μὴ πυγισθῆτω μηδὲ πρὸς ἡδονὴν ποιή[ς]η μετ' ἄλλου ἀνδρός, εἰ μὴ μετ' ἐμοῦ μόνου, τοῦ δεῖνα, ἴνα μὴ δυνηθῆι ἡ δεῖνα μήτε πείν μήτε φαγεῖν, μὴ στέργειν, μὴ καρτερεῖν, μὴ εὐσταθῆσαι, μὴ ὕπνου [τ]υχεῖν ἡ δεῖνα ἐκτὸς ἐμοῦ, τοῦ δεῖνα»), dividida en tres a su vez según el tipo de argumentación usada: 1) primera petición apoyada con la amenaza del uso del nombre secreto del dios, cuya sola mención provoca la epifanía terrible típica de la que hemos estado hablando en los himnos

anteriores (4.360 «cuyo nombre al escucharlo los ríos y las piedras se romperán/ οὗ οἱ ποταμοὶ καὶ αἱ πέτραι ἀκούσαντες τὸ ὄνομα ῥήσονται»); 2) segunda petición con la mención misma de los nombres secretos; y 3) identificación del mago con el dios por medio de esos nombres.

En este hechizo se conjura a y el mago se hace pasar por el Barbarita, Barbar, Adonais, Sabaoth, Abrasax-Marmaraoth, y por Toth.

b. Una vez se pronuncia el hechizo, se recita el *HMag.4* (435ss) sujetando una entidad procedente del muerto de la tumba, es decir, un despojo. Esta oración se denomina «petición de práctica mágica/ἐξαίτησις τῆς πράξεως» y es una adaptación a un hechizo amoroso del himno “ἄεροφοιτήτων ἀνέμων” a Helios para pedir un demon asesor que lleve a cabo la práctica. Se conserva en general como en las otras versiones y casi entero, sólo cambia en el momento de la petición.

C. La versión C, 4.1957-87, es la considerada por el prof. Calvo la versión más antigua, originaria o arquetípica, si se quiere, por ser la más completa; contiene veintiséis versos. Forma parte de la llamada «Evocación del Rey Pitis o Ἀγωγή Πίτυος βασιλέως» (1929-2144).

El mismo escriba de la versión B del *HMag.4* copia este procedimiento tal cual de un manuscrito, que está apoyado por la autoridad del tal rey Pitis. No se sabe nada de este personaje, aunque se le ha relacionado con el sacerdote y profeta Bitys de Jámblico (*Myst.* 8.5; 10.7), al que Zósimo llama Bytos (*Sobre la letra omega*, 75), y Plinio, Pitys (*HN.* 28.82). Eusebio menciona a Bites como el primer rey de Egipto²²⁹.

La fórmula de evocación del Rey Pitis es una *necromancia*, un conjuro de atracción de un espíritu asesor para todo fin en este caso a través del uso del cráneo del difunto, del que da dos versiones. La primera (4.1930-2006), en la que se encuentra el himno, es una petición a Helios para que le traiga el espíritu de la persona de cuyo cráneo sostiene en la mano, que se recita ante el sol. La segunda (2006-2140) está enmarcada en el contexto de una carta de Pitis al rey Ostanés²³⁰, tal vez el mítico mago del rey persa Jerjes, que es un poco más compleja. Se hace con ayuda de una piel de asno, una hoja de lino y un papiro

²²⁹ Cf. Calvo, 2006: 159; Hopfner, *OZ* II.: 423; o Fowden, *op.cit.*: 150-3.

²³⁰ Cf. K. van Bladel, 2009. La tradición griega lo hace maestro de Demócrito en las artes mágicas, cf. Porph., *Philos.ex.Orac.* 138.13; Plin., *HN* 30.8; Alex.Trall. 1.567.

hierático, pero esta la vamos a dejar para otro momento.

La primera versión del conjuro de viene titulada como «Petición de Helios de la entrega (de un demon)/ τούτου έντυχία πρὸς Ἥλιον έξαιτήσεως» y consiste en:

1. Preparar una corona de hiedra. En sus trece hojas se escriben, con una tinta de sangre de serpiente y oro, unos nombres mágicos y una inscripción, que también se escribe sobre la frente del oficiante y que, tras ponerse la corona, se pronuncia sobre el cráneo del demon que se va a conjurar.

2. Al amanecer se recita una fórmula en prosa de invocación de Helios y sus ángeles, los cuales tienen nombres hebreos (Ardimale, Oraro, Adonais), y *necromancia*, en la que se pide autoridad sobre el muerto del que se sostiene el cráneo (1945 «δὸς μοι τὴν κατεξουσίαν τούτου τοῦ βιοθανάτου πνεύματος, οὔπερ ἀπὸ σκήνου κατέχω <τόδε>»), poniendo como argumento la identificación del mago con el ente Tenor (¿un nombre mágico, otro ángel?).

3. Al atardecer, se recita el *HM*ag.4, casi completo en hexámetros (líneas 1956-78). Este conserva la epiclesis dirigida a Helios con los atributos del dios creador, la petición de un demon y el uso del conocimiento del nombre secreto, igual en número al de las Moiras.

4. Se quema un sahumero de ámara e incienso en grumos y se retira a dormir/consultar el oficiante.

D. El *PGM* VIII y la versión D, del Ὀνειραιτητὸν τοῦ Βησαῶ.

El *PGM* VIII o *Pap. Brit. Mus.* CXXII, fue encontrado en 1888. Es un fragmento de un rollo, con tres columnas, de 28x49 cm., escrito por el recto, con una letra del siglo IV o V, tendente a la cursiva. Contiene correcciones posteriores y un dibujo. Fue editado por primera vez junto al *PGM* VII por C. Wessely (*Neue grZP*: 55ss.) y por F. Kenyon (*op.cit.*: 115-20). Ha sido comentado por Eitrem, (*NTF*. 4, p. 56), Reitzeinstein (*Poim.*: 20ss.) y Nock (1929: 231).

Es un pequeño libro, corto, que contiene dos prácticas: una fórmula dirigida a Hermes para llevar a cabo con éxito toda empresa, con estatuilla de Hermes (1-64); y una petición de oráculos a través de sueños a Besas-Helios-Acéfalo (64-111), que es donde

está el *HMag.4*. Y contiene signos diacríticos y abreviaciones: ημρ para ημέρα, ωρ para ὥρα, ζρ para ζμυρνη ο ζμύρνισον, γρ para γραφόμενος; ο ηδη β// ταχυ β// para ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ, ο αβλαθ/ ακραμμαχ/ para ἀβλαθανάλβα ακραμμαχαρι.

La versión D, en 8.74-81, es la última vez en la que aparece este texto en los *PGM* y lo hace de manera bastante parcial: conserva los seis primeros versos y, justo a continuación, el que numeramos verso 11. Están contenidos en la llamada «Petición de sueños a Besas ο Ὀνειραιτητὸν τοῦ Βησαῶ», donde Besas se asimila Helios, de ahí la oportunidad de usar parte de este himno. Se dan dos versiones del conjuro, cuyo objetivo es obtener vaticinios en sueños. Besas parece ser el dios egipcio Bes, que tenía un famoso oráculo de sueños en Abidos. Era un demon o una clase de démones con forma de enano, representados extremadamente feos, protectores del sueño y del parto. En época helenística se convierte en una deidad panteística y parece que muy pronto se había asimilado a Horus, lo que hace pensar a Calvo Martínez que es el punto de conexión para usar a Helios en un conjuro de este tipo. Además está asimilado al dios Acéfalo, una extraña figura oracular de esta magia que posee la visión mántica en los pies²³¹.

La primera opción (65-84) consiste en:

1. A la puesta del sol se recita la «Súplica a Besas/ ἐξήγησις αὐτοῦ (τοῦ Βησαῶ)» que es como se titula la plegaria que es el *HMag.4*, que es bastante cortito en este caso: contiene la epiclesis de invocación a Helios, una pequeña mención de sus poderes creadores y la petición de un demon adivino, el llamado Anut, para consultarle.

2. Antes de ir a dormir, «sin dar respuesta a nadie (μηδενὶ δοῦς ἀπόκρισιν)», se dibuja la figura de Besas en la mano izquierda, la cual se envuelve con una cinta negra, símbolo de Isis, y con el resto de la cinta se rodea el cuello, atando la mano a este, la cual

²³¹ Cf. Calvo, 2006: 162. Esta divinidad sincrética aparece en los *PPMM* en bastantes ocasiones. Además de en este hechizo, en: 2.11 y 166 como «acéfalo»; 4.807, su planta; 5.145, sin nombrarse mas que con la expresión con la expresión «que tiene la visión en los pies»; y en el hechizo que va de 7.222-49. Cf. Amiano Marcelino 19.12, para una referencia a su culto; y la bibliografía de: F. Lernomant, "Bes", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments* (1881), p. 689; K. Sethe, "Besas", *PRE* III.1 (1897), pp. 324-6; F. Jesi, 1958: 171-183, 1962: 257-275 y 1963: 237-255; H. Altenmüller, 1975: 720-24; C. Müller - G. Detlef, "Bes", *RAC* IX (1976), p. 557; A. Hermary y V. Tran tam Tinh, "Bes", *LIMC* 3.1 (1986), pp. 108-12 y 98-108+112-114; A. von Lieven, "Besas", *NP* XII.2 (2002), pp. 916-917; el excelente trabajo de M. Zago "Besas «de la vista débil». Manipulación de las sustancias y détour mítico-ritual en los *PPMM* (*PGM* VII y VIII)", 2013: 203-12; B. Kraemer, "Besas", *Encycl. Anc. History* 3 (2013), pp. 1102-3.

va a hacer como de almohada. La tinta requiere una mezcla de: sangre de corneja, de una paloma blanca, incienso en grumos, mirra, tinta negra, cinabrio, jugo de morera, agua de lluvia, jugo de Ártemis sin retoños y arvejas, ingredientes que pueden o no ser lo que realmente se identifica con esos nombres, pues suelen estar codificados con otros nombres para no permitir que cualquiera acceda a estos textos²³². Lo que sí es cierto es que coinciden algunos con los de las otras recetas mencionadas arriba, como la mirra o la sangre de un animal determinado.

Se da una segunda versión del conjuro (85-111), en la que se trata de **ver** al dios en sueños, para lo cual se usa una lámpara no pintada de rojo, con una mecha de lino y aceite de sésamo mezclado con cinabrio, para recitar la fórmula frente a la llama antes de ir a dormir, en vez de ante la puesta de sol. En esta, se invoca al dios Acéfalo sincretizado con Iao-Sabaoth-Adonais, está escrita en prosa y se pide también la aparición de Anut, «el dios que vaticina/ὁ χρησιμωδὸς θεὸς». Además, se duerme sobre una estera y con un adobe por almohada, con un dibujillo de un hombre desnudo de pie y con una corona, un bastón en la mano izquierda y una espada apuntando a su cuello. Pero lo más interesante es que se recomienda que tenga una tablilla cerca para escribir lo que soñado inmediatamente al despertar y así no se olvide (91 «ἔχε ἔγγιστά σου πινακίδα, ἵνα ὅσα λέγει γράψῃς, ἵνα μὴ κοιμη[θ]εῖς ληθαργήσης»).

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

A	versión A, PGM I
B	versión B, PGM IV
C	versión C, PGM IV
D	versión D, PGM VIII
Cal	Calvo Martínez
Die	Dieterich
Dil	Dilthey
Ku	Kuster
Ei	Eitrem
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Herr	Herrero Valdés
vH	van Herwerden
Mei	Meineke
M-T	Merkelbach-Totti

²³² En *PGM* 12.402-50 hay una lista de equivalencias.

Mi Miller
Pr Preisendanz
Rei Reitzstein
We Wessely
Zu Zucker

Ἄεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὖραις,
Ἥλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ,
αἰθερίοισι τρίβοισι μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων,
γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις·
ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι 5
κόσμον ἅπαντα τρέφουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν.
κλυθι, μάκαρ, κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα
γαίης τε χάεός τε καὶ Ἄιδος, ἔνθα νέμονται
δαίμονες ἀνθρώπων οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες.
καὶ δὴ νῦν λίτομαι {σε}, μάκαρ ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου· 10
ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκύων ἐνὶ χώρῳ,
πέμψον δαίμονα τοῦτον <έμοι> μεσάταισιν ἐν ὥραις
νυκτὸς ἐλευσόμενον προστάγμασι σῆς ὑπ' ἀνάγκης,
οὔπερ ἀπὸ σκήνους κατέχω τόδε, καὶ φρασάτω μοι
ὅσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξας, 15
πραύς, μειλίχιος, μηδ' ἀντία μοι φρονέοιτο.
μηδὲ σὺ μηνίσης ἐπ' ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαοιδαῖς·
ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρκιον ἐς φάος ἐλθεῖν,
καὶ μοι μηνυσάτω {ὁ δεῖνα} τὸ τί<ς> ἢ πρόθεν, εἰ δύναται μοι
νῦν ἐς ὑπηρεσίαν, καὶ τὸν χρόνον ὃν παρεδρεύει. 20
ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῆναι
νήματα Μοιράων ταῖς σαῖς ὑποθημοσύνησιν·
ὅτι ἐπικαλοῦμαι τετραμερές σου τοῦνομα
Χθεθωνι λαιλαμ·ιαω·ζουχα ΠΙΠΤση
κλήζω δ' οὔνομα σὸν ὠρῶν Μοίραις ἰσάριθμον, 25
αχαιφ ωθωθω αιηια ηαιιαη αιηια ωθωθω φιαχα
ἰλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου θάλος, αὐτολόχευτε,
πυρφόρε, χρυσοφαῆ, φαεσίμβροτε, δέσποτα κόσμου,

δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός, ἄφθιτε, χρυσεόκυκλε,
φέγγος ἀπ' ἀκτίνων καθαρὸν πέμπων ἐπὶ γαῖαν.

30

APARATO CRITICO: **1** (1-6 desunt A) αεροφοιτητων B: ανεμοφοιτητων C, Zu: αεροφοιδατων D corr. Pr | εποχουμενος αυραις C, We: εποχαιμενον B corr. Pr: επωχουμενος σαυραις D corr. Pr **2** φλογος, πυρ BD: πυρος, φως C **3** αιθεριοισι τριβοισι C, Mi, Mei, Dil, He-Pr, Cal: αιθεραισι τριβαις B: αιθεριοις τροπαις D corr. Pr -αις: αιθεραισι τριβοισι Ab | μεγασμεγας D | αμφιελισσων BC: αμφις ελαων D: ἀμφις ἐλίσσω Ku **4** γεννων BC: γενων D | απαντα απερ B, We, Mi, He-Pr, Cal: απαντ' απερ C: απατα οπερ D corr. Pr: ἅπαντα τάπερ Die, Ab, Mei, Dil **5** ἐκ σοῦ Die, Ab, He-Pr, M-T, Cal: ἐξου BCD, Mi, Mei, Dil | στοιχεῖα τεταγμένα Mi, Ab, Mei, Dil, He-Pr, M-T: στοιχεια παντα τεταγμένα B: στοιχεῖ, ἃ τεταγμένα C, Pr, Ei, Cal: πεφυγε στοιχεια τεταγμένα D, sed πέφυκε conī. Pr | νομισι D **6** Die trai. 6 ante 5 | ἅπαντα τρέφουσι Ku, Ab, Mei, Dil, He-Pr: απαντα τρεφουσιν C, Pr: ἅπαντα τρέπουσι Pr, Cal: απαν (corr. Pr) τρεπουσι D: απαντα τρεπων B, Mi, Die: ἅπαντα τρέπων (τε) Die, Dil | τετρατροπον D, Ke, He-Pr, M-T, Cal: τετραπον B, C corr. Pr: τετραγιον We: τεταρτιον Die: τετράτομον Mi: τετράρορον Ab, Mei, Dil **7** (7-10 desunt in D) κληζω σε A, C, Mi, Mei, He-Pr, M-T, Cal: σε γαρ κληζω, <σε> B: σὲ γὰρ ἦσα τὸν οὐρανὸν conī. Mi **8** γαιης τε χαεος τε και αιδεος C corr. Pr, He: και γαιης χαεος τε και αἶδος A, Die, Cal: γαιης τε χαοιο και αἶδαο B: [τὸν] γαίης τε χάους τε καὶ αἶδος Mi **10** (9-11 desunt in A) και δη νυν λιτομαι (σε) B, Mei, Ab, Dil, He-Pr, M-T, Cal: και νυν δη σε λιταζομαι C, Mi | μακαρ ἄφθιτε BC, Mi (μακαρ del.), Ku, He-Pr, M-T, Cal: μακάρτατε conī. Mei, Ab, Dil: καὶ νῦν σε λίτομαι μάκαρ conī. Cal **11** γαιης BC: γεης D | ενι χωρω D, He-Pr, M-T: τ' ενιχωρω C: επιχωρων B: τ' ἐπὶ χώρον Mi, Mei, Ab, Di, Ku, Pr, Cal **12** <έμοι> μεσάταισιν ἐν ὥραις Ab, He-Pr, Cal: <ἀεὶ> μεσάταισιν ἐν ὥραις Mi, Mei, Dil: οπως μεσαταισεν εν ωρεσσιν (corr. suprasc. ταισιν εν αις) C, Ku: εμεις ιεραις επαοιδαις A: τη Δ(εινα) μεσαταισι B: πεμφον μαντιν εξ αδυτων του αλαθεα λιτομε σε D **13** (13-28 desunt in D sed πέμψον μάντιν ἐξ ἀδύτων τὸν ἀληθέα, λίτομαι σε λαμψουρη: σουμαρτα: βαριβας: δαρδαλαμ: [φ]ορβηξ, κύριε, ἔκπεμφον τὸν ἱερὸν δαίμονα Ἀνούθ: Ἀνούθ: σαλβανα χαμβρη: βρηθ: ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ ἐν τῇ νυκτὶ ταύτη ἐλθέ) (post 14 in B, Mi, Dil A, Mei) ελευσομενον B, C, Mi, Mei, Cal: ελαυνομενον A, Ab | σης υπ' αναγκης A, C, Mi, Ab, Dil, Mei, Pr-He: σαις επ αναγκαις B corr. Pr: σοις υπ' ἀνάγκης Ku, Ei, Cal **14** απο σκηνους A, B, Mi, Ab, Mei, Dil, He-Pr, Cal: απο κεφαλης σκηνους C | κατεχω τοδε C, He, Cal: εστι τοδε A: κατεχω τοτε λιπανον εν χερσιν εμεις B: κατέχω τάδε λείψανα χερσίν Mi, Mei, Dil | και φρασατω μοι A, Pr-He, Cal: και φρασατω μοι τω Δ(εινα) C **15** οσσα θελω γνωμησιιν αληθειην καταλεξας A, Ab A, Dil B, He-Pr, M-T, Cal: οσα θελω γνωμαιοσιν αληθειη καταλέξη C: ὅσσα θέλω γνώμαιοσιν, ἀληθείην καταλέξας Ab B: ὥς, ἃ θέλω Ku: ηνοσα θελω εν φρεσιν εμεις παντα μοι εκτελεση B: ἦν ἃ θελω γνωμαιοσιν ἀληθείη καταλέξη Mi: ἦν ὅσα λῶ γνώμαιοσιν ἀληθείη καταλέξη Mei, Dil A: ἴν' ὅσα θέλω ἐν φρεσὶ ἐμαῖς πάντα μοι ἐκτελέση Pr **16** πραυς μειλιχιος C, Mi, Mei, Pr-He, Cal: πρηυν μειλικιον A: πραυν μειλιχιον B | μοι φρονεοιτο C, Mi, He-Pr, Cal: μη φρονεοντα A: μοι φρονεοντα B, Ab: μοι φρονέη τι Dil A, Mei **17** (19 Pr, Cal) επ' εμεις ιεραις επαοιδαις A, Mi, Ab, Dil, Mei, He-Pr, Cal: κρατεραις επ εμεις επαοιδαις B: επ εμεις ιεραιοσιν επωδαις C **18** (deest in B) (post 17 in A, C) (18 Mei, Dil) απαν δεμας A, Mi, Ab, Ku, Dil, Mei, He-Pr, Cal: απαν μου δεμας C | αρτιον C, Mi, Ku, Dil A, Mei: αρκιον A, Ab, Dil B **19** (deest in AB) (17 Pr, Cal) τὸ τί<ς> ἢ πόθεν, [εἰ] δύναται μοι Herr: τὸ τί<ς> ἢ πόθεν ἢ [εἰ] δύναται μοι Cal: ο Δ(εινα) τοτι C, Ab, sed del. ab Pr-He, Cal: οδ. τοτι δυναται η ποθενη δυναται μοι Mei, Dil: τὸ τί<ς> ἢ πόθεν ἢ δύναται conī. Wü: τὸ τί ἢ πόθεν ἢ δύναται μοι Pr: καὶ μοι μηνυσάτω ... δύεταί μοι Ku **20** (deest in A, B) (18 Pr, Cal; 22 M-T) νῦν ἐς ὑπηρεσιαν, καὶ τὸν χρόνον ὃν παρεδρεύει Ku, Cal: νῦν εἰς ὑπηρεσίαν καὶ τὸν χρόνον ὃν παρεδρεύει Pr: ...τειρεσίαν καὶ τὸν χρόνον [ἐμ]παρεδρεύει Mi: λίχνει τηρεσίαν καὶ τὸν χρόνον παρεδρεύει Mei, Ab, Dil: ὥρη ὑπουργῆσαι, καὶ ... M-T **21** (deest in D) (post 20 in A) (21 Mei, Dil, Pr, Cal) ἔταξας A,

B, Mi, Ab, Dil A, Mei, He-Pr, M-T, Cal εδᾶξας A, Dil B: εδῶκας αναξ C **22** (deest in A, C) ταῖς Mei, Dil, Pr-He, Cal: και B **23** (deest in A, B, Mi, Mei, Dil, Pr-He) δ' οὐνομα C corr. Pr **24** (deest in A, B, Mi, Pr-He) χθεῶνι vel ιτι C: χθεῶνι Cal | ζουχε πιπτοε C: Ζουχ πιπτοη (cf. ζουχε πιππη) **25** (post 18 in A, post 19 in B) (24 Ab, Mei, Dil; 23 Pr-He) ὥρων Μοίραις ἰσάριθμον He-Pr, M-T, Cal: σὸν μοιραῖς αὐταῖς εἰσαριθμὸν A sed ἰσαριθμὸν corr. Pa, Ab A, Dil B: ὠρων μοιρων εἰσαριθμὸν B, C, conl. Rei: ὠρων Μοιρων τ' ἑς αριθμὸν conl. Ku: ὠρων μοιρῶν ἐς ἀριθμὸν conl. Mi (sed ex ὠρων, conl. ἱερῶν, δεινῶν, χαλεπῶν aut φοβερῶν), Mei, Dil A: "Ὠρ' ὄν Ei, Pr: σὸν ἱεραῖς μοίραις ἰσάριθμὸν Ab B **27** κόσμου θάλος B, He-Pr, M-T, Cal προγενεστερε A, Dil B: κοσμου πατερ C, Mi, Mei, Dil A | αυτογενεθε A, C, Mi, Mei, Ab, Dil **28** (28-30 in B) πορφυρε

TRADUCCIÓN

Tú, que flotas sobre las brisas de los vientos que vagan por el aire,
Helios de cabellos dorados, que diriges el fuego incansable de la llama,
que giras alrededor del gran polo por carriles etéreos,
que das existencia tú mismo a todas las cosas, las cuales de nuevo liberas;
pues por tu causa los elementos, ordenados según tus leyes, 5
erigen el mundo entero, a lo largo del año de cuatro estaciones.
¡Escucha, bienaventurado! Te invoco, gobernador del cielo,
de la tierra, del caos y del Hades, donde habitan
los démones de los hombres que contemplan antes la luz.
Y es más, te suplico ahora, dichoso inmortal, soberano del cosmos: 10
si vas a las cavidades escondidas de la tierra, en los dominios de los muertos,
envíame este demon en las horas medias
de la noche para que venga, según tus ordenes, por necesidad,
de cuyo cadáver, sostengo esto; y que me muestre
las cosas que yo quiero en mis pensamientos, diciendo la verdad, 15
sosegado, propicio, y que no intente nada contra mí.
Y tú no te irrites contra mis sagrados encantamientos
sino cuida que el cuerpo llegue con toda seguridad a la luz,
y que me revele quién o de dónde (es), si puede
(ponerse) a mi servicio ahora y por cuánto tiempo puede servirme. 20
Pues estas cosas tú mismo has prescrito, para que se sepa entre los hombres
acerca de los hilos de las Moiras, según tus fundamentos;
porque invoco tu nombre de cuatro partes

khthethooni, Lailam, Iaoo, Zukhe PIPT oee

e invoco tu nombre, que veo que es igual en número al de las Moiras 25

akhaihoothoothooaieeiaeeaiiaeeiaieiaoothoothoophiakha

concédeme gracia, primer padre, retoño del cosmos, auto-engendrado

portador de fuego, luz dorada, que traes luz a los mortales,

demon del incansable fuego, inmortal, de círculo dorado,

que envías de tus rayos luz pura sobre la tierra. 30

NOTAS A LA TRADUCCIÓN: **2** que manejas una llama inextinguible de fuego **C 3** que giras alrededor del gran polo por tus etéreas ocupaciones **B** que conduces dando vueltas a lo largo de las etéreas estaciones, grande, grande, alrededor del polo **D 5-6** pues desde que todos los elementos (están) organizados según tus leyes, haces girar el cosmos entero a lo largo de cuatro estaciones **B |** pues a partir de ti (surgen), los elementos que, organizados según tus leyes, erigen todo el cosmos a lo largo del año de cuatro estaciones **C |** pues a partir de que los elementos han nacido organizados según tus leyes, hacen girar el cosmos entero a lo largo del año de cuatro estaciones **D 11** a la tierra de los muertos **B 12-16** envía este demon a mis sagrados encantamientos, / que venga de noche según tus órdenes, por necesidad, / de cuyo cadáver precisamente está (aquí) esto, y que me muestre / las cosas que quiero en mi pensamiento, diciendo la verdad, / tranquilo, propicio y que no intente nada contra mí **A |** envía este demon a mengana, en las horas medias, / de cuyo cadáver ciertamente sostengo este despojo en mis manos / el cual vaya de noche, según tus órdenes, por necesidad / y que me cumpla todas las cosas que yo quiero en mi corazón, tranquilo, propicio, y que no intente nada contra mi **B |** envía este demon de manera que en las horas medias / de la noche venga según tus órdenes, por necesidad, / de cuyo cadáver precisamente, la calavera, sostengo esto, y me muestre a mí, mengano, / las cosas que quiero en mis pensamientos; que los enumere con verdad, / tranquilo, propicio, y que no intente nada contra mi **C |** envía a un adivino desde donde no se debe entrar, al verdadero, te lo suplico, *lampsueer, sumarta, barisbas, dardalam*, <<halcón de la casa>>, oh señor, envía al sagrado demon *Anut. Anut, salbana jambre, breeiz*. Ya, ya, pronto, pronto; ven esta misma noche. **D 17-30** y no te irrites contra mis sagrados ensalmos / sino que cuida de que el cuerpo llegue a la luz en perfecto estado; / pues estas cosas tú mismo has prescrito que se sepan entre los hombres. / Invoco tu nombre igual en número al de las Moiras /(palíndromo) **A |** y no te irrites contra mis poderosos encantamientos / pues tú mismo has prescrito estas cosas, para que se sepa entre los hombres / acerca de los hilos de las Moiras también bajo tus fundamentos. / E invoco tu nombre que veo que es igual en número al de las Moiras /(palíndromo)/ Seme propicio, primer padre, retoño del cosmos, auto-engendrado, portador de fuego, de luz dorada, que traes luz a los mortales, demon del incansable fuego, inmortal, círculo dorado, que envías de tus rayos luz pura sobre la tierra. **B |** y no te irrites contra mis sagrados ensalmos / sino que cuida de que mi cuerpo llegue a la luz con toda seguridad. / y que me revele fulano en qué o dónde pueda ponerse a mi servicio ahora y por cuánto tiempo me asista. Pues estas cosas tú mismo has dado, oh soberano, a conocer entre los hombres. Porque yo invoco tu nombre de cuatro partes: / (nombres mágicos)/ E invoco tu nombre que veo que es igual en número al de las Moiras: /(palíndromo)/ Seme propicio, primer padre, padre del cosmos, auto-producido. **C**

COMENTARIO

Forma.

Lo primero que hay que mencionar para poder dedicarnos a la forma²³³, es un aspecto estructural que se desprende de la lectura de los conjuros en los que va insertado el himno: que la función básica para la que se compuso este texto era la de conjurar un demon como asesor para cualquier fin, haciendo que Helios lo traiga desde al Hades en su paso diario por este, durante las horas de la noche. Esto es significativo desde el punto de vista de que la adaptación del material de este himno cambiará en función de cómo se use este aspecto en la petición, como veremos a continuación.

La versión A contiene once de los treinta versos más el palíndromo mágico (línea 26). Están escritos en perfectos hexámetros, de manera que están bien conservados. El mago ha tomado del himno toda la parte central, en donde se pide que Helios mande el demon profético del que se tienen los restos, en este caso, la cabeza de un lobo, que es un animal de Apolo, para que se aparezca junto con el dios y profetice para él, y los ha insertado en su canto, sin solución de continuidad, como parte final del ensalmo a esta divinidad, a modo de petición. Puesto que esta plegaria está prácticamente entera en verso - se abre con un trímetro yámbico y prosigue en hexámetros hasta el final - la transición de unas partes a otras no es abrupta en absoluto, aunque la composición varía en calidad de unas partes a otras.

²³³ Preisendanz menciona el estudio de la métrica de este texto de W. Schultz, 1910: 83 ss., con traducción e interpretación del texto.

TABLA COMPARATIVA de las diferentes versiones del *Himno* “ἀεροφοιτήτων ἀνέμων”

<p>A</p> <p>«(...)κλῦθι, μάκαρ, κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα καὶ γαίης, χάεός τε καὶ Ἄιδος, ἔνθα νέμονται...</p> <p>πέμψον δαίμονα τοῦτον ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς νυκτὸς ἐλαυνόμενον προστάγμασιν σῆς ὑπ’ ἀνάγκης, οὔπερ ἀπὸ σκῆνους ἐστὶ τόδε, καὶ φρασάτω μοι, 5 ὅσα θέλω γνῶμησιν, ἀληθείην καταλέξας, πρηύν, μειλίχιον μῆδ’ ἀντία μοι φρονέοντα. μῆδὲ σὺ μηνίσῃς ἐπ’ ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς, ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρτιον ἐς φάος ἐλθεῖν· ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῆναι. κλήζω δ’ οὖνομα σὸν Μοίραις αὐταῖς ἰσάριθμον· <i>αχαῖφω θωθω αἰῆ ἰαηῖα αἰῆ αἰῆ ἰαωθωθω φιαχα.</i>» 10 «ἴλαθί μοι, προπάτωρ, προγενέστερε, αὐτογένεθλε(...)</p>	<p>B</p> <p>«ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις, Ἥλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ, αἰθερίαισι τριβαῖς μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων, γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις· 5 ἔξ οὔ γὰρ στοιχεῖα πάντα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι, ὅσμον ἅπαντα τρέφουσιν τετρά<τρο>πον εἰς ἐνιαυτόν. κλῦθι, μάκαρ· σὲ γὰρ κλήζω, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα, γαίης τε χάοιο καὶ Ἄιδαο, ἔνθα νέμονται δαίμονες ἀνθρώπων οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες. καὶ δὴ νῦν λίτομαί σε, μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου· 10 ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης νεκύων ἐπὶ χώρον, πέμψον δαίμονα τοῦτον τῇ δεῖνα μεσάταισι ὥραις, οὔπερ ἀπὸ σκῆνους κατέχω τόδε λείψανον ἐν χερσίν ἐμαῖς, νυκτὸς, ἐλευσόμενον προστάγμασι σῆς ὑπ’ ἀνάγκης, ἴν’, ὅσα θέλω ἐν φρεσὶ ἐμαῖς, πάντα μοι ἐκτελέσῃ, 15 πραινῦν, μειλίχιον μῆδ’ ἀντία μοι φρονέοντα. μῆδὲ σὺ μηνίσῃς κρατεραῖς ἐπ’ ἐμαῖς ἐπαιδαῖς· ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῆναι νήματα Μοιράων, καὶ σαῖς ὑποθημοσύνησι. κλήζω δ’ οὖνομα σόν, Ἵωρ’, ὃν Μοιρῶν ἰσάριθμον· 20 <i>αχαῖφω θωθω φιαχα αἰῆ ηῖα ἰαη· ηῖα θωθω φιαχα</i>· ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου θάλος, αὐτολόχευτε, πυρφόρε, χρυσοφαῖ, φαεσίμβροτε, δέσποτα κόσμου, δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός, ἄφθιτε, χρυσεόκυκλε, φέγγος ἀπ’ ἀκτίων καθαρὸν πέμψων ἐπὶ γαίαν· 25 πέμψον τὸν δαίμονα, ὄνπερ ἐξητησάμην, τῇ δεῖνα (κοινόν).»</p>
<p>C</p> <p>«ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις, Ἥλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ, αἰθερίοισι τριβίοισι μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων, γεννῶν αὐτὸς ἅπαντ’, ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις. ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ’, ἃ τεταγμένα σοῖσι νόμοισι κόσμον ἅπαντα τρέπουσιν τετρά<τρο>πον εἰς ἐνιαυτόν. κλῦθι, μάκαρ· κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα γαίης τε χάεός τε καὶ Ἄιδος, ἔνθα νέμονται δαίμονες ἀνθρώπων, οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες. καὶ νῦν δὴ σε λιτάζομαι, μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου· 10 ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης νεκύων τ’ ἐπὶ χώρον, πέμψον δαίμονα τοῦτον ὅπως μεσάταισιν ἐν ὥραις νυκτὸς ἐλευσόμενον προστάγμασι σοῖς, ὑπ’ ἀνάγκης, οὔπερ ἀπὸ (κεφαλής) σκῆνους κατέχω τόδε· <πάντα μοι ἐκτελέσῃ> καὶ φρασάτω μοι, τῶ δεῖνα, 15 ὅσα θέλω γνῶμασιν, ἀληθείη καταλέξῃ πραινῦς, μειλίχιος μῆδ’ ἀντία μοι φρονέοιτο. μῆδὲ σὺ μηνίσῃς ἐπ’ ἐμαῖς ἱεραῖσιν ἐπωδαῖς. ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρτιον εἰς φάος ἐλθεῖν. καὶ μοι μηνυσάτω ὁ δεῖνα τὸ τί ἢ πόθεν, ἢ δύναται μοι νῦν εἰς ὑπερησῖαν, καὶ τὸν χρόνον, ὃν παρεδρεύει. ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔδωκας, ἄναξ, ἐν ἀνθρώποισι δαῆναι· ὅτι ἐπικαλοῦμαι τετραμέρες σου τοῦνομα· χθεθω· νι λαίλαμ· ἴάω· ζουχε πιπτοη 25 κλήζω δ’ οὖνομα σόν, Ἵωρ’, ὃν Μοιρῶν ἰσάριθμον· <i>αχαῖ φωθωθω· αἰη· ἰαη· αἰ· ἰαη· αἰη· ἴάω· θωθω φιαχα</i>· (γράμματα λς’). ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ αὐτογένεθλε.»</p>	<p>D</p> <p>«Ἀεροφοιτάτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις, Ἥλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον φῶς, αἰθερίαις τροπαῖς μέγαν πόλον ἀμφὶς ἐλάων, γεν<ν>ῶν αὐτὸς ἅπα<ν>τα, ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις· 5 ἔξ οὔ γὰρ πέφυκε στοιχεῖα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι, κόσμον ἅπαν<τα> τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν.</p> <p>ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκύων ἐνὶ χώρῳ, πέμψον μάντιν ἐξ ἀδύτων τὸν ἀληθέα, 10 λίτομαί <i>λαμψουηρ:σουμαρτα:βαριβας:δαρδαλαμ:[φ]ορβηξ,</i> κύριε, ἔκπεμψον τὸν ἱερόν δαίμονα Ἄνουθ· 10 Ἄνουθ: <i>σαλβανα χαμβρη:βρηθη:</i> ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ· ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ ἐλθέ»</p>

La versión B es un todo completo en el que se conservan veinticuatro versos de la versión arquetípica más el palíndromo. En este caso, no hay tanto cuidado a la hora de conservar los versos, es decir, una estructura métrica cuidada, ni su significado en lo relativo a la adaptación al conjuro, de manera que es en el que encontramos más versos con dificultades métricas, cinco en total. Las modificaciones a las que se ve sometido el texto son: diferentes versiones de algunas palabras (3, 6), palabras de más (5, 12, 14, 15), variaciones en el orden de las palabras o en el vocabulario que lleva a error (7) o no (8, 11, 17), cambio de caso (16, 25). Además, esta versión nos proporciona cuatro versos que no aparecen en las otras (19, 28, 29, 30), remarcables sobre todo los últimos tres versos que alargan el final, enfatizando los poderes solares de la divinidad, pues podía perfectamente haber acabado en la línea 27 con la petición piadosa «seme propicio», como hacen las otras versiones.

Las variaciones de las que hablábamos en este caso se deben principalmente a la adaptación del material hímico al conjuro, pues se producen sobre todo en los versos dedicados a la petición, en los que hay palabras de más para poder expresar todo lo necesario para conseguir el fin último de la práctica mágica, en este caso una atadura erótica. El resto de cambios parecen debidos a fallos de memoria o simples alteraciones producidas por la transmisión oral.

Con respecto a la función que cumple en el conjunto de la práctica, es el canto litúrgico lo que va a activar el proceso mágico y tal vez por eso se amplifican los atributos de la divinidad al final. Al atardecer, tras haber enterrado las figurillas atadas y la laminilla de plomo en la tumba del ἄωρος ο βιαιοθάνατος, con algún despojo de este en la mano, se le invoca primero para que se levante y torture a la víctima del maleficio hasta que consienta a amar; justo después es cuando se ha de cantar a Helios para que traiga al demon desde el Hades, una vez que vuelva de su travesía cíclica por la parte de abajo del mundo. Todo conjuro se hace funcionar en última instancia por acción del dios superior, en este caso Helios-Horus (si es acertada la interpretación de Eitrem y Preisendanz y ὦρων es un error por Ὠρ' ὄν), como dios psicopompo.

La versión C coincide con B hasta el verso 17, exceptuando el cambio de orden entre las líneas 13 y 14, y también proporciona cuatro versos que no aparecen en las otras

(21-24), dos de ellos amplificando el interrogatorio que se debe hacer al demon, los otros dos aportando más nombres mágicos a la práctica. Contiene, pues, veinticuatro versos más dos líneas de palabras mágicas, de manera que es la versión más larga y también podría ser la que más se acerca a la composición arquetípica, por varias razones. En primer lugar, es para todo fin, de ahí que pueda ser, como apunta Calvo Martínez, la versión original no adaptada aún a ninguna petición mágica. Se podría apoyar esto con razones métricas, pues sólo hay fallos en tres versos, lo que podría indicar bien una mayor habilidad poética, bien mayor antigüedad.

Si nos centramos en las variaciones con respecto a las otras versiones, tenemos: uso de lexemas diferentes pero que mantienen el significado que se encuentra en las otras y la forma métrica correcta (1, 2, 6, 8, 12, 15, 18, 25); variaciones en el vocabulario que mantienen el significado pero cambian la forma métrica (sólo en 10); palabras de más (sólo en 14); por último, hay que mencionar que el verso 21 es el tercero con fallos métricos y que sólo aparece en esta versión. Las diferencias sugieren una transmisión oral y reelaboración poética para mantener la forma todo lo estrictamente que se pueda, sin respetarla ya cuando trata de la petición, que es dónde, aún en esta versión, se producen los errores métricos en la mayoría de los casos. Esto podría deberse por ejemplo a la introducción de algún elemento ritual más poderoso, por conveniencia del mago que hace la recopilación de recetas. En este caso, a pesar de tal posible inserción, el contexto ritual da pistas que confirman una mayor pureza con respecto a las otras versiones: va con el título «fórmula de evocación del rey Pitis sobre todo cráneo», y su función es conseguir un *paredros*. Va atribuida tal cual a un mago famoso, que le da mayor autoridad, y es la parte central de un logos entero dedicado a Helios, que se recita a la salida del sol y sujetando un cráneo. Es el ritual más puro de los tres en el sentido de que en los otros casos era sólo una parte de todo el proceso ritual para conseguir mayor potencial mágico mediante un *paredros* o ayudante sobrenatural. Este parece una *necromancia* simple.

La versión D preserva los seis primeros versos que conforman la epiclesis y los tres primeros de la petición adaptados libremente al objeto del hechizo (de los versos 10 y 12 sólo se toman λίτομαί σε y πέμψον), dejando prácticamente literales un total de siete. Esta versión tiene multitud de errores ortográficos y presenta variaciones léxicas en tres

de los versos que no cambian del todo el sentido aunque le dan un tono más filosófico. Métricamente se producen también cambios en la estructura que si bien se mantiene dactílica desde la línea 8.75 a la 81, no es del todo hexamétrica: el quinto verso tiene siete dactilos y el octavo sólo cinco. Todo esto vuelve a indicar transmisión oral y capacidades técnicas para la reelaboración, en la cual ya sólo se mantiene cierto sentido rítmico. En este caso, no se usan despojos pero sí se invoca un demon profético, como en A pero no es una *necromancia* pues se pide un adivino/μάντιν, el llamado demon Anut, y no el de un muerto. El *HMag.4* es la primera de dos fórmulas a Besas, aunque en esta versión asimilado a Helios, que se recitan antes de dormir, para que envíe al demon a que le vaticine mientras duerme. En este conjuro se ve el total aprovechamiento y reelaboración del material para una práctica nueva, de hecho es el papiro que se considera más nuevo de los tres en los que se han encontrado estas prácticas.

Habiendo visto en qué difieren, ahora habría que fijarse en qué se parecen, pues esto es indicativo de los avatares de la transmisión textual. En primer lugar, se pueden emparejar, dejando al descubierto ciertos aspectos. A y D no se solapan en absolutamente ningún verso excepto por el πέμψον de la línea 12, donde convergen las 4 versiones para iniciar la petición del demon y donde precisamente todos difieren más grandemente. Esto podría indicar que son dos textos que el autor del papiro IV ha unido para las versiones B y C, sin embargo, los papiros I y VIII son posteriores, y los indicios textuales, como hemos visto, demuestran una mayor adaptación al contexto en estos (A está insertado en otro himno en hexámetros; D modifica toda la petición dejando apenas un par de los verbos originales). Así pues, B y C son los que más coinciden entre sí: además de proceder del mismo papiro, datado aproximadamente un siglo anterior a los otros; mantienen casi exactamente el mismo orden de los versos hasta el número 17; y conservan incluso algunos errores ortográficos comunes (εξ ου, que también se encuentra en D, ο τετραπον, ο οσα). Estas son las versiones más antiguas, pues, siendo C la que se considera anterior, por la pureza de su ritual.

Contenido.

Ahora pasamos a ver qué rasgos caracterizan a Helios en este himno y cómo se

sincretiza con otros dioses o se cambia la función de sus atributos, según la práctica ritual.

La estructura sería la siguiente: 1-6 es la epiclesis con desarrollo mítico de las cualidades del dios solar como creador; 7-9 es la invocación en sí en la que se introducen sus poderes ctónicos; 10-20 tenemos la petición, extremadamente compleja pues es de *necromancia*, de atracción de un démon desde los infiernos para que actúe adivinando los secretos del alma del oficiante, pero también de protección, pues el demon puede venir violento; 21-26 es la argumentación para ejercer la magia, que incluye el conocimiento de los nombres secretos y el uso de palabras y números mágicos; 27-30 concluyen la plegaria con una petición piadosa de acción y las atribuciones del dios como soberano y *pantokrator*.

1-6. Los seis primeros versos, pues, constituyen un primer bloque de sentido, la epiclesis donde se establecen las potencias de este dios que van a ayudar en la práctica: dominador, solar, creador, destructor.

1. El verso 1 se puede remontar Anaxímenes, por el vocabulario usado, para quien el sol y la luna flotan en el aire²³⁴. Pero la concepción cosmológica helenística situaba todos los planetas en la región del éter, no en la corrupta del aire. He querido reflejar en mi traducción que la imagen que a mí me viene a la cabeza es la de los astros a un nivel más arriba del de los vientos, mientras estos estarían en los dominios del *aer*, en el que vagan, el sol estaría efectivamente en el *aether*, como corrobora poco después el verso 3, pues Helios lo que haría es «flotar o cabalgar», según se traduzca ἐποχεῖσθαι, "sobre" los vientos. Este verbo se usaba con un dativo del vehículo, que suele ser un carro o una nave. En época clásica vemos ejemplos en los que se usa con referencia a los vientos marinos en la navegación (E., *IT* 409); en época tardía, empieza a utilizarse también con respecto a los astros en el zodíaco (Ps.Eratosth., *Cat.*1.10). En este caso, los vientos serían la fuerza motriz por la que el sol se vería arrastrado, ya sea como los caballos del carro, si se trata de Helios, o los mismos vientos marinos que soplan las velas del velero, si se trata de Ra. Creo que encontramos aquí un juego de palabras para reflejar

²³⁴ Hippol., *Haer.* 1.7.5 «ἥλιον καὶ σελήνην καὶ τὰ ἄλλα ἄστρα πάντα [γὰρ] πύρινα ὄντα ἐποχεῖσθαι τῷ ἀέρι διὰ πλάτος».

una imagen amplia del dios, según de qué tradición proceda el oyente del himno, donde se hace hincapié en la fuerza sin control de los vientos, domeñada sin embargo por las riendas del trayecto diario del astro, que me hace pensar en el símil del carruaje de Platón.

Como vemos, una vez más aparecen los vientos al principio de uno de estos himnos, como atributos de esta divinidad de la magia creadora y solar. Aquí además se les denomina ἀεροφοιτῆτοι, «los que van y vienen por el aire», en un movimiento aparentemente sin sentido²³⁵ al que sólo la trayectoria solar da una lógica, a lo largo de todo el año. Vengo postulando un sentido escatológico a las imágenes usadas en estas oraciones, como parte esencial de estos rituales que supondrían un cambio de estado en los oficiantes, y este verso me parece esencial para explicar el papel de los vientos en esta visión. Ya Esquilo, no casualmente, (*Th.* 661, «σὺν φοίτῳ φρενῶν») utiliza φοῖτος como metáfora para el movimiento de la mente, de manera que su uso en este contexto y encima en superlativo, invitan a ver en los vientos una expresión de esa parte del alma, la del incansable intelecto y su conexión directa con la emoción y las reacciones del corazón, el motor más poderoso para la acción, que en el símil de Platón son respectivamente los caballos que el cochero maneja, de manera que observamos aquí los patrones de la neurosis, que se podría explicar como el fracaso del cochero en su conducción, de manera que los pensamientos siguen en su movimiento frenético a las reacciones emocionales como en una estampida. El nombrar a los vientos al principio de una plegaria a este dios es recordar al inconsciente que este movimiento imparable es susceptible de ser domeñado y es necesario hacerlo si se quiere pasar a los siguientes niveles del ritual, función que cumple por ejemplo la repetición de mantras en el budismo o de palabras especiales, como los nombres de dios entre los místicos árabes.

La psicagogia, pues, comienza con un primer paso de relajación, narcotización, si se quiere, de los procesos habituales de la psique, función que muy bien puede llevar a

²³⁵ La expresión se repite en los *PPMM*: 5.252, 2.89, 4.1370 «οὐρανοφοῖτα»; 3.244, 4.2548 «ἀστερόφοιτος»; 4.2745 «πυρίφοιτε»; 4.2831 «σὺ γὰρ φοιτᾶς ἐν Ὀλύμπῳ»; 6 34 «νυκτε[ρόφ]οιτε»; 12.178 «λαμπροφοῖτα»; 13.278 «πνεῦμα ἐν ἀέρι φοιτῶμενον»; 13.285 «φοιτῶμενός τε ἐν ὕδατι καὶ ἐν πυρὶ καὶ ἐν ἀέρι καὶ γῆ». Se estudiará más adelante lo que esta expresión encierra, pues ocurre en varias ocasiones: acerca del *HMag.12*, p. 383; *HMag.20*, p. 563; *HMag.21*, p. 586; e *HMag.24*, p. 652. Otros paralelos son: *Ag., Ra.* 1291 (A., *Fr.* A, 198.2) «κυρεῖν παρασχῶν ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοῖτοις»; *Ion, Fr.* 3.6.1 «Ἄοιον ἀεροφοῖταν ἀστέρα μείνωμεν ἀελίου λευκῆι πτέρυγι πρόδρομον».

cabo el uso del metro en estos textos, el efecto rítmico o musical, si suponemos un modo de ejecución perdido hoy en día pero obvio para los oyentes de oráculos de la antigüedad.

2. El verso 2, de marcado carácter épico, va en la misma dirección que el primero, de hecho van emparejados poéticamente, con la repetición de semantemas centrando la atención en una imagen determinada: ἀερο-, άνεμ-, αὔρα en el verso 1, equivalentes en posición a χρυσο-, φλογ- y πῦρ en el 2. Mientras el primero se refería al elemento del aire y a los vientos, el segundo se refiere al fuego y a la luz, aspectos propios del sol. Pero a la misma vez, estamos ante una referencia a los elementos de Empédocles, el cual ya los había relacionado con un dios determinado y un río del Hades, por lo tanto con una parte del alma²³⁶. En esta segunda línea ya se hace manifiesto a quién va dirigido el himno, a Helios, el que «dirige/conduce la llama/el fuego del fuego/de la llama incansable», según la versión que se elija. Helios vuelve a presentarse como domeñador, conductor, en este caso del fuego. Así que, por un lado, tenemos la atribución de "señor", elemento ordenador del universo, que también encontramos en los himnos de la sección anterior.

Por otro, tenemos una referencia poéticamente intensificada al elemento del fuego. De tradición órfica, la cual pasa por Empédocles, como decíamos arriba, o Platón, es la imagen del fuego de los ríos de lava del Hades con la pasión de la ira, una de las emociones más poderosas y difíciles de controlar, como todos hemos experimentado, de manera que entroncaría directamente con el verso 1²³⁷. Esto es porque de manera amplia, esto puede suponer una alusión a la emoción en general, el segundo de los caballos del carruaje de Platón, que, como decimos, deben ser subyugados por las riendas del conductor para controlar su poderosa fuerza motriz, siendo este conductor el alma o lo que hoy en día se denomina "ser interno", o el mismo dios. El sol es la imagen de esa potencia que lleva las riendas, pues. Como vemos, muchos son los niveles en los que se trabaja en estos himnos.

Además, en esta línea también se le llama χρυσοκόμης, un atributo típico de Apolo que nos lo trae al recuerdo inmediatamente. El sincretismo de estos dos viene muy a propósito en este himno, cuya finalidad original parece ser la adivinación, y que se

²³⁶ Cf. Kingsley, 1995: 13-68 y 354-62.

²³⁷ Kingsley: 101-2.

toma literal en el caso de A, donde forma parte de una plegaría más larga a Apolo y otras entidades de revelación. Hay que mencionar que en el caso de la versión B, que lo usa para un encadenamiento amoroso, esto no sería un obstáculo pues precisamente las referencias a la dominación de los motores de la psique hacen este himno perfecto para esa función.

Por último, mencionar la referencia homérica del final del verso, «ἀκάματον πῦρ». Se repite nada menos que ocho veces a lo largo de la *Iliada* y la *Odisea*: en la primera, como imagen de la gracia otorgada por los dioses cuando un héroe recibe ayuda de uno de ellos en batalla, llama incansable que los rodea (*Il.* 5.4, 16.122 o 23.52, por ejemplo), o para la voracidad del fuego destructor de las naves; y en la segunda, las dos veces en referencia al fuego del hogar, el lugar sagrado de toda casa, en la cultura griega, en torno al cual se organiza toda la vida diaria. En los *PPMM* aparece otras cinco veces, lo que indica un uso muy específico de este verso en la magia, su fama y la importancia de la imagen que transmite, un signo de inspiración o voluntad divina, que icónicamente podría equivaler a las potencias de las imágenes cristianas²³⁸.

3. Los dos versos siguientes también van emparejados en significado, hacen referencia al movimiento cíclico del que hemos ido hablando en los himnos anteriores. El verso 3 presenta problemas textuales porque en cada versión es ligeramente diferente. Pero la idea básica es la misma, el movimiento circular e incesante del sol de este a oeste, con la estrella polar de testigo inamovible, ya sea girando (ἀμφιελίσσων) o conduciendo en giros (ἀμφις ἐλάων) alrededor de esta.

Hemos mencionado cómo este movimiento eterno es la primera manifestación de la divinidad para el intelecto humano, es la abstracción primera de la existencia de algo superior, pero también hace referencia a los movimientos de la psique, que de forma cíclica pasan de la conciencia al subconsciente, cosa que trataremos más abajo. Y por último, volviendo al mismo efecto rítmico y narcótico del que hablábamos arriba, ese movimiento del sol también traería a la memoria el uso de mantras que mantienen ocupada la mente mientras el resto de la psique se dedica a cosas más importantes, a partir de ahora. Además tenemos el problema de las tres versiones: τριβαῖς (fricción,

²³⁸ *Il.* 5.4, 15.731, 16.122, 18.225, 21.13/341, 23.52; *Od.* 20.123, 21.181; *PGM* 4.438, 1953, 2523 (*HMag.*20.5), 2821 (*HMag.*18.26); 20.14.

desgaste), τρίβοισι (caminos) o τροπαῖς (estaciones). La versión C es la que más sentido tiene, pero tampoco descarto las otras como errores: el movimiento solar arrastra consigo el paso de las estaciones, otro ciclo natural evidente que se menciona en la línea 6, por lo que podría ser una contaminación con este o una reiteración; y τριβή es más difícil de sostener, pero no es impensable. Tenemos en Arato, *Phaen.* 231, esta expresión parecida «μεσσοῦθι δὲ τρίβει μέγαν οὐρανόν» donde ambiguamente la constelación del Carnero «atraviesa el centro del gran cielo» como si de un sendero desgastado se tratara, como comenta uno de sus editores (D. Kidd, 1997: 265). Esto en todo caso apoya un vocabulario de tradición astronómica.

4. Este verso permanece igual en todas las versiones disponibles. Atribuye a Helios el papel de creador, que da existencia y luego la libera. El prof. Calvo Martínez apunta al uso homérico del verbo final en la misma posición, pues no aparece en ningún otro lugar registrado, pero con un sentido opuesto, curiosamente²³⁹. En todo caso está en relación con los dos versos siguientes, si entendemos que στοιχεῖα se refiere a los elementos empedocleos, pues la divinidad creadora los mezcla para crear y para destruir simplemente los vuelve a separar y reutilizarlos en una nueva creación. Vida y muerte son atributos de esta divinidad cuyo elemento propio es el fuego que ya los pitagóricos consideraban el principal, el que permite la unión y modificación de los demás para constituir la creación. Entre estos, el fuego ocupa el centro del universo, es además la mónada y el tiempo presente, un concepto que hereda la alquimia²⁴⁰.

5-6. Así los versos 5 y 6, a pesar de la dificultad textual que produce el tener diferentes versiones, permiten una interpretación a un nivel amplio al más puro estilo hermético, que traen una imagen tanto a nivel molecular como cósmico. Los στοιχεῖα de la línea 5 pueden ser bien los elementos bien los signos del zodiaco, siendo este último sentido el más probable teniendo en cuenta todo el contexto solar, como establece el prof. Calvo en su comentario y traducción. Pero me parece que el significado de esta palabra es ambiguo no por causalidad, pues el universo funciona de la misma manera a nivel esencial y universal, como sostienen estos sistemas filosóficos y está confirmando

²³⁹ Cf. Calvo: 170, que propone *Il.*16.442 o 22.180 «ἄψ ἐθέλεις θανάτοιο δυσηχέος ἐξανάλυσαν/quieres librar de la muerte horripunda ... », se utiliza para expresar la idea de resurrección «liberar de la muerte», aquí libera a los elementos que se unen para crear.

²⁴⁰ Kingsley: 55-56 y 65-66; D.L., *Vitae Philosophorum*, 8.15 ss.; K. von Fritz, "Pythagoras", *PRE* 24 (1963), pp. 172-209; B. Sandywell, 1996: 205; K. Ferguson, 2011; J. Lindsey, 1970.

ultimamente la física cuántica en alguna de sus ramas.

Veamos las versiones disponibles.

- B, sin modificación alguna, quedaría «ἐξ οὗ γὰρ στοιχεῖα πάντα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι κόσμον ἅπαντα τρέπων τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν /en efecto tú, desde que todos los elementos (están) organizados según tus leyes, haces girar el cosmos entero a lo largo de las cuatro estaciones»; tiene, efectivamente, sentido astronómico, podría referirse exclusivamente a los astros.
- C dice «(ἐξ οὗ) ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ ἅ τεταγμένα σοῖσι νόμοισι | κόσμον ἅπαντα τρέφουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν / pues a partir de ti (surgen), los elementos que, organizados según tus leyes, erigen todo el cosmos a lo largo del año de cuatro estaciones»; esta versión haría más referencia a los elementos atómicos del universo físico, que por un lado provendrían del sol, este sería el elemento originario, que obviamente se referiría al fuego, y por otro, vendrían organizados por este, gracias a su movimiento centrífugo, pero se postulan ciertos cambios como el extendido error fonético ἐξ οὗ por ἐκ σοῦ.
- Por último D, dice «ἐξ οὗ/ἐκ σοῦ γὰρ πέφυκε<ν> στοιχεῖα | στοιχεῖ ἅ τεταγμένα σοῖσι νόμοισι | κόσμον ἅπαντα τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν/pues a partir de que los elementos han sido engendrados organizados según tus leyes/pues por ti han sido engendrados los elementos que, organizados según tus leyes, hacen girar el cosmos entero a lo largo del año de cuatro estaciones»; es la versión más ambigua, según se interprete de una forma u otra: por un lado podemos entender, como en la anterior, que el sol-fuego es el elemento originario del que nacerían el resto de elementos que, siguiendo el movimiento cíclico-circular del astro solar dan lugar al devenir del mundo tal y como lo conocemos; por otro, podemos entender que los astros han sido configurados según las leyes del sol, según el movimiento que le es propio, dando lugar también así a ese devenir del que hablamos, representado en las estaciones.

En cualquiera de los casos, el sol establece las leyes por las cuales los elementos se organizan, a partir de su movimiento esencial que da lugar a las cuatro estaciones, de manera que ese aspecto motriz circular y cíclico mantiene los elementos unidos, a nivel elemental-molecular, la trayectoria de los astros, a nivel cósmico, y la misma secuencia

del año, a nivel cotidiano en relación a la percepción de un ser humano cualquiera. Y según se entienda ese ἔξ οὔ, Helios es además el origen de esos elementos, dejando un regusto pitagórico que no podemos dejar escapar junto con la ambigüedad textual, y es por ello que dejo como está arriba, mi reconstrucción del texto “arquetípico”.

7-20. Del verso 7 al 20 tenemos la petición y la psicagogía, capacidad inherente a la divinidad solar pues pasa diariamente por el Hades en las horas de la noche²⁴¹. En estos versos se le llama ἡγεμονῆα y δέσποτα, es el amo y gobernador del universo y, a pesar de la petición de carácter mágico, se inicia con una invocación típica de la himnica religiosa, muy piadosa, «κλῦθι, μάκαρ, κλήζω σε...». Entre los versos 7 y 11 se encuentra la información que hace de Helios y de este himno los adecuados para estas prácticas mágicas y se los reparten las cuatro versiones para adaptar el resto a sus respectivos objetivos.

7-8. Los versos 7 y 8 otorgan a Helios el gobierno del Cielo, la Tierra, el Caos y el Hades. Los dos primeros se entienden bien, pues preside el cielo y es testigo de todo lo que pasa sobre la tierra, su movimiento provoca todo fenómeno meteorológico y traza las órbitas, como hemos visto hasta ahora. Y en su trayecto nocturno, adelantando el contenido de la línea 11, se convierte en señor del Hades y sus dominios; de hecho, se repite incluso el orden en la mención de los elementos: «las cavidades de la tierra, en los dominios de los muertos». El caos es lo que primero existió, según Hesíodo, pero es también un abismo inferior del Hades que va unido a la oscuridad infinita del Érebo, según Platón, o un abismo cualquiera, en muchos otros contextos, y es también el nombre del número uno según Pitágoras (*Theol.Ar.6*). Así que, en este caso, creo que *chaos* se está usando con el sentido de abismo o cavidad, una más del Hades, una más profunda y que no puede ser otra mas que el Tártaro, la prisión de los Titanes y de toda alma condenada que está en el centro del infierno y del mismo universo, según Platón y los mismos Pitagóricos, el abismo más importante del Hades. Si entendemos que la polémica acerca de este centro del universo del que hablamos tuvo siempre un sentido

²⁴¹ No solo en contexto griego sino también egipcio, como indican en su edición los traductores de Betz. La tradición ctónica del dios solar tanto egipcia como griega se ve desde el principio del texto, como comentábamos arriba. Para más información en la regeneración diaria del dios solar y su paso por los infiernos cf. E. Hornung, 1963.

escatológico, que es al que se refiere este ritual, el Hades está en lo más profundo de cada uno de nosotros, al igual que lo estaría el fuego o elemento modificador-unificador en el seno de la materia, según la alquimia, como ya lo entendió Tomás de Aquino y la posterior tradición cristiana escatológica que hizo del infierno un lugar de fuego y prisión para las almas condenadas²⁴². Así que Helios, atribuido como señor de estos dominios, supone la capacidad de llevar a cabo la *katabasis* hacia el fuego purificador que está en lo más profundo, que caracteriza a este dios iluminador y la luz misma.

9. Ahí es «donde habitan los démones de los hombres que contemplan antes la luz/δαίμονες ἀνθρώπων οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες», como dice el verso 9. La *katabasis* es un elemento fundamental de los misterios de Deméter y Perséfone, de los órficos y parece ser que también de los pitagóricos, de toda tradición iniciática griega, como vemos. Platón le da una dimensión esencial en sus trabajos, no en vano dejó escrita toda la fisionomía del Hades en el *Fedón*. Incluso Eneas visitó estos parajes. Esto es un elemento fundamental de la mitología griega acerca de la psique humana, tanto de su fisionomía como de su naturaleza cíclica y de la necesidad de purificación. Mediante el viaje a lo profundo de las tierras salvajes del inconsciente hacia ese fuego central del que hablan pitagóricos y alquimistas (es también el crisol del mago en las cartas del Tarot), el alma es purificada de lo que era y no es más, de lo que es y podría ser, y puede ser capaz incluso de ver lo que será. Este es un lugar sagrado de liberación de fantasmas que no dejan seguir adelante, y de sabiduría intuitiva, pues, donde el alma llega a un contacto con el creador de manera natural, no sin un viaje arduo y una lucha encarnizada, como revelan todas las historias de viajes infernales o *nekyias*.

Y en nuestro himno es el «lugar donde habitan los démones humanos capaces de ver con anterioridad». Está en la naturaleza humana esta capacidad y la magia se hace eco de ello, con estos rituales en los que uno de esos démones es traído de vuelta a la fuerza para que inspire, ya sea revelando conocimientos futuros, presentes o pasados, o iniciando el proceso de encadenamiento amoroso. El simple hecho de la mención del viaje y el camino que ha de recorrer el sol, ie. el alma, están produciendo en la imaginación del oyente un viaje similar, acompañado por los ritmos del verso y la preparación simbólica del lugar y del oyente mediante el resto de los elementos del ritual.

²⁴² Kingsley: 184.

De manera que en un conjuro amoroso, por ejemplo, una parte de los impedimentos psicológicos que limitan a la hora de actuar en asuntos tales, se están liberando²⁴³. Sin embargo, es el aspecto iluminativo de los otros tres conjuros el que está en la base del ritual original del que proviene.

El final del verso es una alusión a uno homérico, *Il.* 14.344 «Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς: / Ἥρη μήτε θεῶν τό γε δεῖδιθι μήτέ τιν' ἀνδρῶν / ὄψεσθαι· τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω χρύσειον· οὐδ' ἄν νῶϊ διαδράκοι Ἥελίος περ, / οὔ τε καὶ ὀξύτατον πέλεται φάος εἰσοράασθαι», que trae a la memoria una escena donde Zeus seduce a Hera (por cierto, ¡qué apropiado, para el ritual de B!) y pone sobre ellos una «nube dorada a través de la que ni Helios mismo, cuya luz es la más penetrante para contemplarlo todo, podría vernos». Esta imagen en este contexto es fundamental y no contradictoria como podría parecer: Helios lo observa todo, sus rayos son los más potentes para penetrar lo impenetrable, y sólo Zeus es capaz de evitarlo. Estos démones están en un lugar de privilegio donde ven, pues, de la misma manera que Helios. Y esta manera es la que atraviesa capas de confusión, como las nubes de la atmósfera, las tormentas o la oscuridad de la noche más absoluta, pues es «hegemón» del Hades también, en su capacidad iluminativa, se entiende. Las nubes normales y corrientes, no las doradas de Zeus, son los "velos" de la mística posterior, y los démones de los que hablamos ya son capaces de ver a través de ellas.

10-20. Ahora en el verso 10 comienza la petición, hasta la línea 20. Tiene tres partes: invocación en las dos primeras líneas; petición de demon, que va hasta la 15 y es donde más variación hay entre las versiones; y a partir del 16, petición apotropaica y de intenciones.

Así pues, comienza con una expresión muy piadosa típica de la himnica griega «καὶ δὴ νῦν λίτομαι {σε}, μάκαρ». Pero que se refiera a Helios no es tan típico: «ἄφθιτε» es extraño aplicado a un dios en época clásica; es en época tardía cuando se empieza a encontrar referido a Zeus, en los *Himnos Órficos*, y al dios cristiano en la

²⁴³ Cf. F. Herrero Valdés, 2008: 95ss., para una acercamiento a esta idea, si bien se demostrará a lo largo de este estudio.

patrística²⁴⁴. También es rara la denominación del sol como δέσποτα κόσμου, que también sólo aparece con respecto a Helios en el *HOrph.8* (línea 16 «δείκτα δικαιοσύνης, φιλονάματε, δέσποτα κόσμου») que se le dedica. Hemos venido viendo cantidad de aspectos órfico-pitagóricos a lo largo de este himno, que se confirman en cierta manera con estas expresiones de la liturgia órfica posterior.

Después, el verso 11 recuerda el contenido introducido en 8, usando una expresión eurípidea del principio de la Hécuba, donde el fantasma de Polidoro resume su muerte y aparición ante su madre, desde «las moradas subterráneas de los muertos (...) donde habita Hades»²⁴⁵, para pedir sepultura.

El verso 12 es donde todas las versiones se encuentran, aunque de diferentes maneras. En todas encontramos πέμψον: en A se pide un demon profético a Apolo usando los despojos de un lobo; en B, un demon de un muerto antes de tiempo o de forma violenta, del que se sujetan unos despojos en la mano que se han recogido de su tumba, para que encadene amorosamente a alguien; en C, también el demon de uno que murió violentamente, del que se sujeta el cráneo, para que sirva al mago en todo fin; en D, se pide un adivino, el demon profético Anut, cuya imagen se inscribe en un adobe, sobre el que se duerme, para que aparezca y profetice. Así, las versiones A, B y C coinciden en: pedir un demon (12); durante las horas medias de la noche, que es cuando Helios-Apolo llega al punto exacto del abismo infernal donde las almas condenadas se encuentran (13); porque se poseen unos restos del muerto (14); y se pide que cumpla lo que el oficiante tiene en su mente (15). 16 y 17 también coinciden en estas: que el demon vaya sosegado y sin malas intenciones, pues son espíritus violentos; y que el propio dios no se irrite por el uso de encantamientos. Después de esto A y C amplían la petición un poco más y coinciden en pedir «φύλαξον... δέμας ... ἐς φάος ἔλθειν»: en A «ἅπαν δέμας ἄρτιον» que el cuerpo del demon llegue sano y salvo a la luz de la lámpara del ritual; en C, «ἅπαν μοῦ δέμας ἄρτιον», que el cuerpo del oficiante llegue «con seguridad» a la luz, es decir, que sea iluminado. C, que es la versión más larga, prosigue un par de líneas más, acerca de sobre qué interrogar al demon, pues es un muerto cualquiera, del que se tiene el

²⁴⁴ Procl., *H.* 6.10 «Ἴανε προπάτορ, Ζεῦ ἄφθιτε· χαῖρ»; *HOrph.10.1* «Ζεῦ πολυτίμητε, Ζεῦ ἄφθιτε»; Gr.Naz., 1535 «ὦναξ, Ἄναξ ἄφθιτε, σὺ Θεὸς μένων».

²⁴⁵ E., *Hec.* 1ss. «{ΠΟΛΥΔΩΡΟΥ ΕΙΔΩΛΟΝ} Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας λιπῶν, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ὤικισται θεῶν»; A.R., *Arg.* 3.1213 «ἦ δ' αἴουσα κευθμῶν ἐξ ὑπέρτατων δεινῆ θεὸς ἀντεβόλησεν ἱροῖς Αἰσονίδαο»

cráneo.

21-26. De la línea 21 a 26, se da la justificación para la acción mágica: Helios mismo ha procurado las artes para conocer los hilos del destino, por un lado; por otro, se invocan los nombres sagrados, algunos de los más importantes del gran dios o que suelen acompañarlo²⁴⁶, con sus vocales mágicas, el τετραμερές, que sólo aparece en C, que podría referirse al tetragrama, según Wunsch, si ΠΙΠΙΤ es la transcripción griega de יהוה²⁴⁷, y el igual en número al de las Moiras, el famoso palíndromo²⁴⁸. En la versión C este va además seguido de treinta y seis letras griegas.

27-30. La línea 27 es la petición final de actuación, típica de la himnica griega y muy piadosa por cierto, que B alarga tres líneas más con tiradas de potencias del dios solar, que resumen lo visto y lo amplifican poéticamente: dios creador, principio del fuego, soberano e iluminador del mundo material. Es curiosa la triple atribución del verso 27, que contienen las tres primeras versiones: «primer padre, retoño del cosmos, auto-engendrado» que pueden parecer incluso contradictorias, pero que me hacen pensar en la naturaleza de la trinidad cristiana, manteniendo incluso el mismo orden: padre-hijo-espíritu santo, la imagen occidental por excelencia de la unión mística. En nuestro himno, Helios es el dios engendrador del universo, el universo mismo o creación y el motor invisible que da lugar al proceso creativo, que ni engendra ni es engendrado pues está más allá del mundo material.

Los versos finales reiteran los poderes del dios que ilumina: «portador y dios del fuego incansable», su relación con el fuego y la luz, trayendo a la memoria todo lo que connota el verso 2, mediante la repetición léxica y la anáfora y se cierra haciendo eco del principio del poema, a la manera de un estribillo final: el semantema χρυσο- se encuentra

²⁴⁶ *Khthethoni* se repite cinco veces en los *PPMM*: 1.210, 5.484, 7.368 y 976, 19a.6. *Zoukha* es interpretado como *Zucha* por W. H. Roscher en *RoscherLM*: 775; E. Peterson, 1926: 402, sugiere que se trata del decano Ζοχα.

²⁴⁷ Cf. R. Wunsch, 1905:38.

²⁴⁸ R. K. Ritner (Bezt: 11) traduce “Thoth the great” en la secuencia repetida «thoothoo». Acerca de este palíndromo y su descripción como «Μοίραις ισάριθμος», cf. Reitzenstein, *Poim.*: 259.4; Preisendanz, 1939: 134; H. G. Gundel, 1968: 15; F. J. Dölger, 1925: 362 ss. Este último considera que equivale a numéricamente a los nombres a Κλωθώ και Λάχαις και Άτροπος, 3588, pero eso supondría dejar las vocales fuera. Calvo: 175, llama la atención sobre el hecho de que se puede dividir a su vez en pequeñas unidades o “sub-palíndromos” interpretándolo de la siguiente manera *akhaih-oothoothoo-aieeia-eeaiiae-wwthwwthww-phiakha*, definiéndolo como un «nombre mágico totalizador»

en adjetivos compuestos en la línea 2 pero también 28 y 29, al igual que los formados por πυρ-, incluso manteniendo la idea de un «fuego incansable, invencible», y lo mismo con el vocabulario que indique luz. El «brillo dorado» que se está resaltando es el brillo más puro posible, el propio de los dioses, como Hesíodo u Homero enseñan y que la alquimia presupone, y se está adelantando el del verso final «que envías ... una luz pura», que es conductora de los seres humanos («señor del cosmos»). Se retoma y reitera su aspecto de dios soberano: δέσποτα κόσμου se repite en 10 y en 28, a la mitad y al final, acentuando esa sensación de estribillo y acercando la noción no sólo a la figura divina sino a su atributo iluminador.

Estos versos podrían o no formar parte de la versión arquetípica pues son muy comunes como atribuciones de Helios y del dios solar, pero lo importante es el significado último: el poder básico de esta iluminación es la purificación mediante el fuego originario, del cual el sol es la máxima expresión en nuestro mundo.

Conclusión.

Por último, vamos a comentar el uso de este himno de cualidades manifiestamente psicagógicas para actividades dispares: iluminación, encadenamiento amoroso o cualquier otro proceso que tenga en mente el oficiante. Cualquier acción en el mundo requiere de la activación de una serie de procesos psicológicos de planificación y evaluación de obstáculos, que parten de la visión del mundo del individuo, creada a partir de experiencias e identificación de recuerdos con emociones. Pues bien, estos pueden tanto mostrarnos el camino, gracias a la experiencia adquirida, como ser un obstáculo originador de cadenas de neurosis. Así, ese fuego central purificador del que hemos venido hablando y del cual el Helios de este himno es patrón, y su conjuración o actualización consciente mediante el ritual, permiten a un primer nivel convertir en cenizas esas limitaciones que impiden ver la consecución de acciones mundanas normales, como enamorar a alguien, como hemos visto; pero por otro lado, da luz a los procesos que en un momento dado dieron lugar a esas limitaciones o el estado concreto en el que se encuentra la persona del oficiante, pero también permite otro tipo de conocimiento intuitivo y lateral, profético si se quiere, del que el ser humano es capaz y que nada tiene que ver con el lineal del raciocinio consciente del que normalmente

hacemos uso, que proporciona conclusiones o acciones impensables hasta entonces, milagrosas si se quiere, mágicas al fin y al cabo.

5. Himno a Helios y a todos los dioses, s. IV.

Preisendanz 5/Heitsch LIX 5, *In Solem*.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de un himno de unos treinta y un versos en hexámetros, contenidos en una plegaria a Helios de las que se llaman *σοστάσεις* para comunicación profética, tan abundantes en este *PGM* III (líneas 198-230). Se encontró en el *P. Louvre* 2391 o *P. Mimaout*, en el segundo gran fragmento, parte frontal o recto. Este fragmento no aparece en la versión diplomática de Wessely, pero lo recogen L. Fahz (1912: 409-21) y Eitrem (*Pap.mag.gr.*: 39-40, bajo las líneas 45-77 del fragmento 2 del inventario original) en sus comentarios al resto de fragmentos recién identificados por ellos como parte del *P. Mimaout*. La edición principal del himno es la de Heitsch (*Hymni*: 183-4) que también se recoge al final del volumen II de los *PGM* de K. Preisendanz. Lo han tratado en otras ocasiones Heitsch, en su artículo “Drei Helioshymen” (1960: 150-8) y Eitrem (1943: 243-63), Nilsson en “Die Religion in den Griechischen Zauberpapyri” (1948: 59-93) y R. Wünsch (1909: 10ss.).

La práctica mágica y su plegaria: otra comunicación con fines proféticos.

Este texto está insertado en el conjuro que ocupa las líneas *PGM* III 185-261, otra de las muchas prácticas de comunicación profética de este libro, a través del uso de panecillos y un trípode, y dirigido a Helios-Apolo, sincretismo del dios de la profecía de este sistema, a través de su poder de iluminación, ie. dar luz a los aspectos oscuros. Sin título conservado que la introduzca, esta práctica comienza al principio del segundo gran fragmento, según la reconstrucción de Fahz y Preisendanz, en el inicio de la denominada columna 8. Es un conjuro complejo de los que llevan insertados varios himnos, como veremos a continuación.

Primero se dan las instrucciones acerca del ritual junto con el objetivo, atraer a la divinidad para preguntarle acerca del futuro (προγνωστική). La *praxis* consiste en:

1. preparar unos panecillos especiales. Se hace una masa con frutos secos del madroño desmenuzados, miel, aceite de palmera y una piedra imán triturada, que se amasa y se le da forma de pequeñas ruedas o bolas (τρόχισκος);
2. se homean en un trípode que está grabado con un dibujo de una serpiente rodeándolo, en donde, al quemarse, debe aparecer el dios (como en los ritos anteriores, se señalan los signos de aparición del dios: «vendrá la divinidad sacudiendo la casa y el trípode/καὶ ἐλεύσεται σοι τὸ θεῖον πρὸ αὐτοῦ σείων ὄλον τὸν οἶκον καὶ τὸν τρίποδα» 193-4).
3. Mientras tanto, se «canta el peán» al dios (παιανίζων τὸν θεόν). Tiene la forma de dos himnos hexamétricos:
 - uno a Helios y otros dioses, que es el *HMag.5* del que nos ocupamos a continuación y que se introduce con el título «comunicación de la práctica dirigida a Helios/ἡ σύστασις τῆς πράξεως ἥδε πρὸς Ἥλιον γιν[ομένη]»;
 - y el otro a Apolo y a Dafne, muy fragmentado y que Preisendanz da como *HMag.12*, de manera que lo veremos más abajo, que va introducido como «ἔστ[ι καὶ] ὕμ[ν]ος».
 - Ninguno de los dos contiene una petición determinada. La receta contiene una fórmula de petición de vaticinio aislada de las invocaciones que se recita para pasar de uno al otro, una frase en prosa: «πέμψον μοι τ[ὸν δαίμονα] χρηματίζοντά μοι πρὸς] πάντα, ἅπερ ἐπι[κελεύο]μαι αὐτῷ ἐννέπε[ιν/εννίame al demon que me vaticine acerca de todas las cosas que yo le pida que me diga» (231).
4. Al final del conjuro se da la fórmula de liberación (Ἀπόλυσις) de Apolo «σπ[εύ]σεις, ὦ ἀεροδρόμε Πύ[θειε] Παιάν, ἀν[α]χώρει [εἰς τοὺς σοὺς οὐρανούς κα[τα]λιπῶ[ν] ἡμῖν ὑγεία[ν μ]ετὰ πάσης εὐχα[ριστίας,] εὐμενῆς καὶ ἐπήκοος, σα[φ]ῆς θώραξ, κα[ὶ] ἅπε[λ]θε εἰς τοὺς ἰδίους

οὐρ[αν]οὺς καὶ ἐπενδ[ήμει.]/Apresúrate, oh tú que recorres el aire, Pitio Peán, vete a tus cielos dejándonos salud con toda gratitud, bien dispuesto y obediente, coraza segura, retírate a tus propios cielos y permanece allí» (Trad. Calvo, *PPMM*: 85).

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
D	Dieterich
Ei	Eitrem
Fa	Fahz
Fe	Festugière
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Herr	Herrero Valdes
Pr	Preisendanz
Sch	Schmidt
Wü	Wünsch

Ἦουχον ἐν στόμασιν πάντες κατερύκετε φ[ωνήν,
αἰθέρος ἀμφίδρομοι σιγὴν ὄρνιθες ἔχοιτε,
σκιρτῶντες δελφῖνες ὑπὲρ ἀλίοιο παύεσθε,
μείνατέ μοι ποταμῶν τε ῥοαὶ καὶ νάματ' ἀν[αύρω]ν,
οἰωνοὶ πτηνοὶ νῦν στήσατε πάντες ὑπ' αἴθραν, 5
έρπετὰ φωλειοῖσι βοῆν αἰόντα φοβεῖσθε,
δαίμονες ἐν φθιμέν[ο]ις σιγὴν τρομέοντες ἔ[χοιτ]ε·
ἀρρήτοις ἔπεσιν κόσμ[ος] ξε[ινί]ζεται αὐτός.
Σημέα βασιλεῦ κόσμου [γενέτω]ρ, ἐμοὶ ἴλαος ἔ[λ]θοις,
κάν[θαρε, χ]ρυσοκόμην κλήζω θεὸν ἀθάνατόν [σε, 10
κάν[θαρε, π]ᾶσι θεοῖσι καὶ [ἀνθρώ]ποις μέγα θαῦμα,
ἴλαθι, δέσ]πο[τ' ἔχων] ἐπὶ σ[οὶ φλόγ]ινον πυρὸς [ἀτμόν,
δέσποτα ἀν[τολίας], Τίταν, πυρό[εις] ἀνατείλας·
κλήζω πρῶτο[ν τ]ὸν Διὸς ἄγγελον, θε<ῖ>ον ἴάω,
καὶ σε τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Ῥ[αφαήλ, 15
ἀντολίας χαίρω]ν, θεὸς ἴλαος ἔσ<ο>ο, Ἀβρασά[ξ,
καὶ σε, μέγιστε, αἰθέριε, κλήζω α[ρ]ωγον σου Μ[ιχαήλ,
καὶ σώζοντα βί[ου]ς ἰδίω<ν>, Δι[ὸς] ὄμμα τέλειον,

καὶ φύσιν ἀέξοντα καὶ ἐκ φύσεως φύσιν αἰϋθις,
καὶ κλήζω ἀθανάτων [...] ὀπασσηπηπα σεσε[νγενβ]αρφαραγγης 20
παντοκράτωρ θεὸς ἐστὶ, σὺ δ', ἀθάνατ', ἔσσι μέγι[στος].
ἰκνοῦμαι νῦν λάμψον, ἄναξ κόσμοιο Σα[βρώθ],
ὄς δύσιν ἀντολίησιν ἐπισκεπάζε<ι>ς, Ἄδωνα[ί,
κόσμος ἐὼν κόσμον μόνος ἀθανάτων ἐ[φοδε]ύεις,
αὐτομαθής, ἀδίδακτος, μέσον <τὸν> κόσμον ἐλ[αύνων 25
το[ῖς] νυκτὸς αἰροῦσι δι' ἡοῦς, Ἀκραμμαχ[άρι
κα.....κ[αὶ χαί]ρων ἐπιθύματα δά[φ]νης
καὶ Στυγὸς ἀδ[μήτιο] πύλας καὶ ἡέρα λυγ[ρόν
ὀρκίζω σε, σφραγίδ[α θ]ε[οῦ], ὄν πάντες Ὀλύμ[που
ἀθάνατοι φρίσσο[υσι θεοί] καὶ δαίμον<ες> ἔξοχ' ἄρ[ιστοι 30
κ[αὶ] πέλαγος σιγᾶ [καὶ στ]έλλεται ὀππὸτ' ἀκού[ει].
ὄ[τι] ὀρκίζω σε κατ[ὰ τοῦ] μ[εγάλου] θεοῦ Ἀπ[όλλωνος], *αεγιουω*.

APARATO CRITICO: 1 στόμασιν Pr-He (metri causa): στοματαισι et κατερυκεδε Π corr. Fa (sed στομάτεσσι) | φωνήν Wü arud Fe 3 παυσσθαι Π 4 νάματ' ἀν[αύρω]ν Bruhn: νάματα ν[ασμῶ]ν Fa: νάματα νυ[μφῶν] conī. Eī 5 πάντες aut πᾶσαν He: παντα Π: πτήματ' conī. Fa: πτερά sugg. Eī | εθραν Π corr. Fa 6 φωλιοισι Π corr. Fa: <έν> φ. Jacoby (PGM, 41) | φοβεισθαι Π corr. Fa φθιμένις Π corr. Fa 8 ξε[.]ζεται Π sup. Eī: συσσε[ί]ται conī. Fa 9 σηματα Π corr. Eī sed σπεύσειας sugg. (ex P.Ber.II 6): σημάτων adm. Fa (ex HOph. 8.10): del. et <ῶ> add. Pr-He | γενέτωρ Pr-He: πάτερ Fa: πάντως Eī: | ἔ[λθοις] Fa (P.Berl. I 303), Eī (sed ἔσσο aut ἐλθῶν sugg.), Pr-He: ἔ[σσο] Pr 10 κάν[θαρε] sup. Eī, Pr-He: καλ[ὸν] conī. Fa | χρυσοκόμη I. Pr: -ον Fa, Eī | κλή[ζω] θεῶν Pr-He: κ[ύκλων] καὶ adm. Eī: κα[ὶ] ἱερὸν Fa | <σε> Pr: [φῶς] aut πῦρ Fa, Eī (ex HMag.4) 11 κᾶν[.]π'ᾶ/ε' I. et sup. Pr: κλη[ζω] π[ᾶσι] Fa, Eī | sup. Fa 12 conī. He (ἴλαθι vel ἄκουε): ...]πο[.]επι[.]νον πυρεσ[ί]θυμε I. Pr et κλήζω δέσ[πο]τ' sup. Pr: ...]το[.]τικ[...]νον πυρεσ[ί]... I. sed κ[αὶ] καιόμενον πυρὸς [ῶμα sugg. Eī: Ἥλιε χρυσό[κομα] διέπ[ων] φλογός ἀκάμ[α]τον Fa 13 ἀν[τολίης] conī. Pr-He: Ἀ[έλιος] Fa | ανατελλας Π corr. Fa: [.]ο[.] ἀνατείλας [σοι] vel σε I. et conī. Pr: ἀνατόλλας Eī 14 πρῶτο[ν] τ[ὸν] Fa, Eī: πύ[ρ]ιν[ο]ν I. Pr | θεον ἴω Π corr. Fa 15 Π[αφαήλ] Eī: Μ[ιχαήλ] Fa 16 ἴλαιος εσο Π corr. Fa 17 καὶ σε μεγιστε αιθεριε κληζω α[ρ]ωγων σου μ[Π: καὶ σοι, αἰθέριε, κλήζω Μιχαήλ, σου ἄρωγόν conī. Pr: μέγιστε <καὶ> αἰθέριε, κλήζω {ἄρωγον σου} <σε> Μ[ιχαήλ] conī. Pr-He | Μ[ιχαήλ] Eī: μ[άντιν] Fa 18 βίους ἰδίων Διὸς conī. Pr-He (ex HOph. 62.1): σώζοντα βι[.]ος ἰδιῶ αιρ[.] ὄμμα τέλ[ειον] I. Pr: Σώζοντα β ... οτι δε εφαιν ... ομματοδ ... I. Eī: βιόν αἰώνιον ὄμματος αὐγῆ conī. Sch: ον διος αγιε ... ομματος I. sed καὶ λαμπροντᾶ σε τὸν Διὸν ἄγγε[λο]ν, ὄμματος [αὐγῆ] conī. Fa 19 φισιν Π corr. Fa | ἀέξοντα Wü: διξοντα Π (διξον ἰδ ... I. Eī): δείξαντα Pr: | αἰϋθις Eī: αἰϋτήν Fa, Wü (ex P.Berl. I 310) 20 ὀπασσηπηπα σεσε[νγενβ]αρφαραγγης I. sed [του] οπαδητηρα conī. Pr: γένους ἀ[ρχ]η[γέτα] πασεσε I. Et conī. Eī: γε[ν]ητόρας αἰέν ἔφ[ν]τας sup. Fa (ex Orph. Fr. 300 K) 21 ἐστι Π: ἔσσι Fa | ἀθάνατ' ἔσσι Pr-He: ἀθανάτεσσι Eī: ἀθανάτοισι Fa 22 ἰκνοῦμαι Eī: ἰκνομε Π: ἰκνου μοι Fa | sup. Fa 23 ἀντολίηθεν I. Fa | ἐπισκοπιάζεις corr. Eī 24 μουνος κοσμος Π sup. Heraeus (PGM, 42) | ἐ[φοδε]ύεις Pr: ε[.]υεις Π: ὄ[δε]υεις Eī: διακόσμεις conī. Fa 25 <τὸν> κόσμον ἐλ[αύνων] Fa (ex HOph. 19 1): κατα Pr: <δι>ελ[αυνων] Sch: ελισσον sugg.

Pr-He (ex *PGM*2.25) **26** sup. Her: το[...] νυκτος α[.]ερουσιδιηους l. sed το[ις] νυκτός <σ> α[ι]ρουσι δι'ή<χ>ους coní. Pr: τοις νυκτος στ[.]ερουσιαρηους l. Eí: τοίς νυκτός ά[ν]έρουσι αει<ι>ουω coní. Fa: τοις νυκτος δ'έρρουσι δι'ηλυγος coní. Sch: τή[ς] νύκτος <κ>αιρούς ιδε ήους Pr-He **27** και coní. Pr: κλήζω Fa: καδδυνων φεγγεις ενέρων επί σήματ'άμαυρά coní. Sch | χά[ι]ρων Eí | έπιθύματα Fa, Pr-He: έπιθύματι coní Pr: έπίθυματò l. sed έπιθύματι adm. Eí | δάφνης Fa, Eí, Pr-He: δα[φ]νρι Π: δα[φ]νου Pr **28** άδ[μή]τοιο sup. Eí: άδμήτους πηγάς l. et sup. Wü, Fa | ήερα λυγ[ρόν] coní. Sch, He-Pr: ύγρα λυτ (atque Eí.) aut βεραλυτ l. sed κήρα λυτ[ειραν] coní. Pr: οϊδματα [πόντου] coní. Fa (ex *Orac.Sib. proem* 5, 97) **29** σε del. Pr | sup. Fa **30** φρίσσοσι θεοί και δαίμον<ες> coní. Pr-He, Pr sed contra metrum: φρισσο[...]*και* δεμονεξοχα[l. et φρισσοσι τε δαίμον<ες> coní. Pr: φρισσοσι και δαίμον<ες> Fa | sup. Fa: άρ[ιστον] Eí **31** σιγᾱ[ν έπιτ]έλλεται coní. sed σιγᾱ [και στ]έλλεται sup. Pr: σικα[Π: σιγῶν ύποστέλλεται Sch: ᾠκ[α παιπ]άλλεται Fa: συστ[έλλεται] Wü | οποτ Π corr. Fa **32** supp. Eí | οργιζω Π corr. Fa

TRADUCCIÓN

Mantened todos la voz tranquila en vuestras bocas:
pájaros que revoloteáis por el aire, guardad silencio,
delfines que saltáis sobre el salado (mar), deteneos,
permaneced conmigo, corrientes de los ríos y arroyos de las fuentes,
aves aladas, manteneos ahora todas quietas bajo el cielo, 5
serpientes, temed al oír la plegaria en vuestros agujeros,
demonos entre los que han perecido, guardad silencio y estremeceos,
ante las palabras impronunciables el mismo universo se queda aterrorizado.
Rey Semea, generador del cosmos, ven a mí (séme) propicio,
Escarabajo], de cabello dorado, te invoco a ti, dios inmortal, 10
Escarabajo], gran maravilla para todos, dioses y hombres,
sé propicio, soberano, que sostienes] sobre ti mismo [el flameante humo] del
fuego,
Soberano del amanecer, Titán, que ardiente sales.
Invoco al [primer (o ardiente)] ángel de Zeus, divino Iao,
y a ti que sostienes el cosmos celeste, R[afael, 15
que saludas al amanecer, sé un dios propicio, Abrasax,
y a ti, el más grande, etéreo, te invoco, a tu colaborador, M[iguel,
y que salvas las vidas de los tuyos, ojo todo-poderoso de Zeus,
y que crías naturaleza y a partir de la naturaleza de nuevo naturaleza,
e invoco de entre los inmortales a ...*opaseeeepa sesengenbarpharanges*, 20

dios es todopoderoso, pero tú, inmortal, eres el más grande.
 Te suplico, ilumíname ahora, señor del cosmos, Sa[baoth,
 tú que observas la puesta del sol desde su salida, Adonais,
 que mundo siendo tú sólo, del mundo de los inmortales cuidas,
 autodidacta, sin haber sido enseñado, que recorres el centro del universo 25
 junto a los que entienden, de la noche al amanecer, *Akrammakhari*
y que (te complaces) con ofrendas de laurel
 también ante las puertas y el aire lúgubre de la indómita Estigia.
 Yo te conjuro, sello de dios, ante el que todos los inmortales
 del Olimpo tiemblan, [dioses] y démones, los más excelsos, los mejores, 30
 y el mar también se prepara en silencio cuando te oye,
 pues yo te conjuro por el gran dios Apolo, *aeieiouoo*.

COMENTARIO

Forma.

Se trata de una fórmula casi completa en hexámetros pues de las treinta y dos líneas que conforman esta letanía, treinta y una están versificadas y sin mezclarse con prosa, hasta llegar a la última invocación, que Preisendanz no incluye en su edición del *HMag.5* a Helios, porque va dirigida a Apolo y porque no está del todo versificada; sin embargo, el traductor de la edición de Betz, E. N. O'Neil, considera que tiene un sonido métrico y sentido poético que no podemos dejar pasar. Por razones de contexto principalmente, yo también considero esta línea final indispensable. Es una oración completa dirigida a Helios, pues esto va indicado justo antes: «comunicación con el dios, dirigida a Helios». Sin embargo, se trata de un «peán que se canta» mientras se hornean los panecillos del sacrificio en el trípode, de manera que es una plegaria clética para que el dios se haga manifiesto, un dios con atributos apolíneos, como vemos (aunque sólo sea por el canto peánico y el trípode, que no es lo único, como veremos).

La estructura es la siguiente: 1-8 se abre con la mención de los efectos de la epifanía, en los primeros ocho versos, para ya decir explícitamente a quién va dirigido el

himno en la línea 9; 9-13 se desarrolla la invocación a Helios; 14- 21 es otra invocación a varios personajes divinos hebreos que parecen identificarse íntimamente con Helios; 22-28 se inicia la petición de iluminación que ya va hasta el final y lleva una mención de los poderes de Helios sincretizado con otros personajes divinos de tradición hebrea y finalmente con Apolo, a través por ahora de atributos específicos suyos; 29-32 conjuración de los poderes a través del gran dios, donde se vuelven a mencionar los efectos de la aparición de la divinidad, cerrando la estructura de forma anular, e identificándolo con Apolo, ya nominalmente.

Con respecto al metro, en general el hexámetro está muy bien compuesto, exceptuando la línea 17, las que incluyen palabras o nombres mágicos, 9, 20 y 26, y por supuesto las corruptas. Gracias a esta regularidad, las reconstrucciones de final de verso propuestas por los editores se hacen más que probables y yo las mantengo para mi edición, incluso en el caso del muy fragmentario verso 12, donde recojo la hipótesis de Heitsch porque consigue transmitir la piedad religiosa del culto solar, aunque sin perder de vista que apenas se conservan unas quince letras de toda la línea. La última línea, como decíamos, ya no tiene ritmo aunque se percibe algún que otro dáctilo, la cual introduce la verdadera petición del conjuro, que va ya estrictamente en prosa y parece ir justo después del “peán” que nos ocupa.

Contenido.

Como decíamos, la función de esta plegaria versificada recitada durante la preparación de los ingredientes del conjuro, los panecillos, es traer al oficiante a un estado de conciencia muy determinado. El recuerdo, tanto en la receta como al principio y al final del canto, de los efectos que produce la presencia de la divinidad no son sólo un elogio para hacerla aparecer, sino que producen una autosugestión muy determinada la cual es la que permite tal “conexión”, la de la “aparición” del dios, como vamos a ver. Y el medio es el silencio: se repite la palabra $\sigma\iota\gamma\eta$ en las líneas 2, 8 y 31, lo cual es significativo de cómo conseguir esa epifanía y cuál es el objetivo de esta parte del conjuro.

1-8. La primera parte del poema es muy importante y permite conectar este texto

y esta magia con una tradición profética y de curación cuya primera manifestación escrita conservada estaría en Parménides - la de los sacerdotes *iatromanteis* de Apolo. Estamos ante la descripción de un estado muy determinado de conciencia, la llamada “ἡσυχία o quietud”, que Kingsley ha identificado y estudiado detenidamente, lo que podría significar, entre otras cosas, la confirmación de sus teorías²⁴⁹ - la existencia de una verdadera corriente chamánica que atravesó de lleno Grecia y Egipto. Estos versos dicen «mantened la voz callada... deteneos ... quedaros quietos ... callados ...». Se repite seis veces la orden no sólo como excusa para mencionar todos los reinos de la naturaleza sobre los que el dios es soberano o para establecer una sensación de totalidad, sino para establecer el estado mental requerido para el ritual, como vamos a ver.

Hoy en día es fácilmente reconocible de lo que se trata, la quietud de la mente y las emociones a la que tienden las técnicas meditativas que conocemos por el buddhismo, el zen o el yoga entre multitud de disciplinas más. Este es el mecanismo indispensable para la unión mística, la comunicación con el ser interno, como se denomina hoy en día en las corrientes esotéricas de conocimiento de uno mismo, o con la divinidad, como se hace en este caso y era la norma en la antigüedad. Este no era un proceso, como comentamos, extraño en Grecia. Prueba de ello es por ejemplo el parecido de este principio con el del Himno a Apolo de Calímaco, que pide exactamente lo mismo al espectador (*HCal.2.16-22*), o el de Mesomedes, que añadimos ahora, o el himno anónimo cristiano de dedicado a la Trinidad²⁵⁰.

«εὐφημεῖτ' αἰόντες ἐπ' Ἀπόλλωνος ἀοιδῆ.
 εὐφημεῖ καὶ πόντος, ὅτε κλείουσιν ἀοιδοί
 ἢ κίθαριν ἢ τόξα, Λυκωρέος ἔντεα Φοίβου.
 οὐδὲ Θέτις Ἀχιλῆα κινύρεται αἴλινα μήτηρ,
 ὀππὸθ' ἰὴ παιῖον ἰὴ παιῖον ἀκούση.
 καὶ μὲν ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος (...))»

²⁴⁹ Kingsley, 2001 y 2003, pone al descubierto esta terminología técnica y los rastros que deja en las inscripciones de los santuarios apolíneos desde Focea a la Magna Grecia. En los *PPMM* encontramos referencias a la boca o al silencio repetidamente: *HMag.* 3.4; 11.6, 10, 28; 17.19; 23.2; e *HMag.* 5.31; 12.11; 7.5.

²⁵⁰ Cf. E. Heitsch, 1961: 25 y 159-60, *Mesom.* (II) 2.1-4; o XLV, 2.1-16 «ὁμοῦ /πᾶσαι τε θεοῦ /λόγμοι δο[ῦλα]!./[ὄς]α κ[όσμος] ἔχει /[...]πρ]υτανηω (?) /σιγάτω, /μηδ' ἄστρα φαεσφόρα λ[αμπ]έ[ς]θων, /[ἀπο]λ[ε]π[όντω]ν /ρ[αδιναί] προχοαί /ποταμῶν ῥοθίων /πᾶσαι. /ὑμνούντων /δ' ἡμῶν [π]ατέρα /χ' ὑὸν χ' ἄγιον /πνεῦμα /πᾶσαι δυνάμεις/ ἐπιφωνούντων».

El trabajo de Kingsley acerca de Parménides como sacerdote de Apolo destaca la existencia de una tradición con terminología técnica incluso. Parménides dice haber aprendido de su maestro la ἥσυχία y se han encontrado inscripciones en su Velia natal que lo identifican como el primer sacerdote φωλάρχος. Se trata de un título especial para los que preparaban el proceso de incubación en las cuevas que señalaban el lugar de adoración de Apolo Οὔλιος. En efecto, en estos rituales se conduce al oficiante a un escondrijo secreto que marca el límite entre este mundo y el Hades y se le induce a un estado de quietud, que puede durar días hasta que el dios se aparece en sueños y le revela cómo curar el mal acerca del cual se está inquiriendo. Este proceso no sólo lo utilizaban las sacerdotisas, sino que se extiende a cualquiera que deba llegar a conocer algo que lo ayude ya antes de que Asclepio divinizado herede estas técnicas en sus templos-spa²⁵¹.

Como vemos, este estado de “quietud” se conocía y se practicaba en la Antigüedad, y de muy diferentes maneras. Este poema ante el que nos encontramos supone un ejemplo claro de otra técnica para conseguirlo, mediante el canto poético o himnico, e incluso sugiere una conexión directa con tal tradición mediante coincidencia léxica, pues no parece mera casualidad que se abra con la orden «Ἡσυχον...». Ya incluso antes de empezar, en la receta de la práctica se dice que «canta el peán (παιανίζων)». Esto induce a pensar que el uso del término peán en este caso se refiera a todo texto rítmico que produzca la aparición de Apolo, de manera que el sincretismo del Helios de este texto con Apolo es claro y fundamental. Pero veamos cómo actúa este παιανίζων.

La repetición de la orden actúa a la manera de la autosugestión, la imaginación hace el resto. Las técnicas de hipnosis y auto-hipnosis hoy en día han demostrado cómo el uso de la llamada "voz interior" dirige la atención y la imaginación para conseguir cambios reales en lo que ocurre en el cuerpo, cosa que se denomina "psicoplasia" - se ponen al servicio de la mente consciente los sentidos llamados internos, cuando en lugar de usarse para la percepción externa se activan por medio de la imaginación, para el conocimiento interno o con el objetivo de modificar concepciones de la mente que

²⁵¹ Cf. M. Watch, "Inkubatio", *RAC* 18 (1998), pp. 179-265. Pero no es el único contexto en el que lo encontramos, el propio Ibn-Arabí relata como se recluyó a sí mismo en una tumba a temprana edad por mandato de su maestro, el mismísimo khadir, momento en el cual recibió la mayor parte de su conocimiento superior. Cf. C. Addas, 1993: 36.

mantienen el aspecto físico del cuerpo anclado a una creencia o limitación, como el síndrome de abstinencia del tabaco o la imposibilidad de adelgazar²⁵².

En nuestro poema, el primer verso hace un llamamiento a la tranquilidad de manera total y a una introspección que se utiliza en el hermetismo de manera constante. Dice «Ἠσυχον ἐν στόμασιν πάντες κατερύκετε φ[ωνήν...». No se trata sólo del respeto que debe causar la aparición o el contacto con el dios *Pantokrator* terrible, ante el cual se rompen las piedras y se paran los ríos, etc. Se está ajustando el oficiante a esa imprescindible condición de la divinidad, su inefabilidad, la imposibilidad de expresar lo que es con palabras por no ser nada parecido a lo encarnado que percibimos con los sentidos. En *Poimandres*, 31.13 se dice «δέξαι λογικὰς θυσίας ἀγνάς ἀπὸ ψυχῆς καὶ καρδίας πρὸς σὲ ἀνατεταμένης, ἀνεκλάλητε, ἄρρητε, σιωπῇ φωνούμενε/Recibes puras ofrendas lógicas del alma y el corazón tendidos hacia ti, tú inefable, impronunciable, que eres nombrado por el silencio»: o en el Tratado XIII se subtitula «Sobre el nacer otra vez y la promesa de estar en silencio/ περὶ παλιγγενεσίας καὶ σιγῆς ἐπαγγελίας»; y en el "Discurso sobre el Ocho y el Nueve" (*NH*, codex VI) se «canta un himno en silencio».

En los siguientes versos se conjura a los pájaros a guardar silencio, a los delfines, las corrientes de los ríos y manantiales; e inmediatamente a las aves, otra vez, a detenerse, a los reptiles y a los demonios de los muertos a callarse y estremecerse, y se aclara en el verso 8 que ante las palabras impronunciadas se detiene el universo entero. Todos estos son símbolos de la intranquilidad de la mente y el espíritu: los pájaros como los vientos del *HMag.4* son los pensamientos que flotan sin orden, libres, y traen al recuerdo el elemento aire; los delfines en el mar, las corrientes de los ríos y los nacimientos expresan el agua, el agente purificador que contiene además las profundidades del subconsciente simbolizadas, todo ser submarino es reflejo de una emoción o recuerdo que bucean ajenos a la consciencia y preparados para saltar en cualquier momento a los ojos de la mente consciente, cuando menos se espera, también salvajes e indomados por el raciocinio; los demonios serán siempre los recuerdos trágicos de procesos inacabados que habitan en el elemento fuego, cosa que veremos más en

²⁵² Yo misma he practicado el método del doctor E. Herrero Lozano de Relajación Creativa que mediante estas técnicas reactiva el uso del sistema parasimpático para la estabilización de estados de estrés nocivos. Cf. su trabajo *Entrenamiento en Relajación Creativa* (Madrid, 1996).

profundidad en la sección sobre las Diosas Infernales y su poder catártico; y los reptiles y las serpientes son elementos del culto apolíneo que hablan del poder del mundo encarnado y su representación en la conciencia, de lo que hablaremos también en secciones sucesivas, a propósito de Apolo, por cierto símbolos de la tierra, en su deslizarse natural por la superficie del mundo.

Aquí por lo pronto, son menciones rápidas que reflejan con el movimiento constante que les es propio, el de los pensamientos, los recuerdos y las emociones con los que van asociadas, su murmullo constante cuan arroyos o el sigilo con que se cuelan. En el verso 8 al igual que en 1, se les manda callar y aunarse como un todo, en una composición poética anular, una vez más. Cuando los órganos psíquicos están aunados, sincronizados, es posible la conexión con lo profundo, con la divinidad, pues, y ante lo que nos encontramos no es ni más ni menos que la ralentización de las ondas cerebrales al llamado nivel alfa, del estado meditativo, con ayuda de las técnicas de la poética y el canto litúrgico.

9-13. No es hasta este punto, con la petición clética («ἐμοὶ Ἥλιος ἔλθοις ... κλήζω ... ἵλαθι»), que comienza la invocación propiamente dicha de Helios, aunque aún innominado, mediante atributos del dios solar como «χρῦσοκόμης²⁵³, δέσποτα ἀντολῆς ο πυροεῖς». Y se empiezan a dar sus cualidades principales, βασιλεύς, δέσποτα y κόσμου γενέτωρ, es decir, atribuciones del gran dios que todo lo domina y crea. Además es Semea²⁵⁴, escarabajo y Titán, que en principio parecen ser tres manifestaciones del dios solar en diferentes puntos del mundo antiguo: Siria (denominación de las estepas de Fars del dios soberano, el sol), Egipto (el escarabajo es el símbolo del sol, como vimos en el himno anterior) y Grecia (donde Helios es un Titán o de generación mítica anterior a los Olímpicos). De todas formas, el primer nombre es un misterio porque a lo largo de los

²⁵³ Aunque este epíteto no aparece nunca junto a Helios, sino muy a menudo con Apolo y Dioniso, alguna vez con Eros o incluso con Aquiles: Anacr., *Fr.* 13.1 «χρῦσοκόμης Ἐρωῶς»; D.S., *Bibl.His.* VII.12.74 «Ἀπόλλων χρῦσοκόμης»; Hes., *Th.* 947 «χρῦσοκόμης δὲ Διώνυσος».

²⁵⁴ Semea aparece en los *PPMM* en: 3.29, donde se deduce en una laguna y parece que es femenino; 5.427, como parte de nombres mágicos que parecen referirse a la diosa infernal también; o *PDM* 14.214. Este nombre se relaciona con Seimios, el dios solar soberano, pero también con la diosa Simea, identificada con Astarté, Atenea o Hera en la antigüedad. Cf. Jacoby en M. Lidzbarski, 1908, vol. 2: 320 y 525; O. Höfer, *RoscherLM* IV, p. 601; R. Dussaud “Simea und Simios”, *PRE* 2nd.ser. 5 (1927), pp. 137-40; W. Fauth, “Simia”, *KP* 5 (1979), p. 200.

papiros mágicos aparece sólo en cuatro ocasiones y no se puede asegurar que sea ese dios sirio o simplemente un hápax o fosilización a partir de σῆμα (que lo harían aquí «señor de señales o las constelaciones») o un error por σημεῖα («imágenes o passwords», como señala R. K. Ritner, Betz: 207); y la denominación «escarabajo» no es segura, pues es una de las múltiples hipótesis establecidas sobre la laguna del texto (ver ap. crit.). En todo caso, estamos ante el primer nivel en la invocación, el de Helios, el fuego creador que da lugar a la creación encarnada que acaba de hacerse todo oídos a la llamada de su creador; el soberano que guía al universo con su luz y su órbita.

14-28. En los siguientes quince versos, se amplía la invocación y se hace la petición. Pero lo importante aquí es la conjuración de diversas divinidades de tradición hebrea que emparentan este texto y su conjuro con el *HMag.23* y su contexto, de hecho se reutilizan literalmente versos enteros: coinciden 14 (*HMag.23.3*), 15 (*HMag.23.4*), 16 (*HMag.23.6*), 23 (*HMag.23.7*) y 29 (*HMag.23.10*). Se trata de otro conjuro para adivinación a través del uso de un demon que ha encomendado el dios de la iluminación, en aquel Apolo sincretizado con Helios y no Helios sincretizado con Apolo como vamos a ver que ocurre en el caso que nos ocupa, y que incluye petición de silencio, lámpara (equivalente de nuestro trípode), tortas para sacrificio (los panecillos de este) y una liberación del ente mágico al final. Con respecto a la oración, va dirigida a Apolo (comienza con lo que Preisendanz llamó *HMag.8*), pero su núcleo consiste en la invocación de una serie de entidades del panteón angelical hebreo, de ahí que fuera interpretado por Preisendanz como un himno «an die allgötter», e incluye varios himnos hexamétricos, uno de ellos la versión A del *HMag.4* que hemos estudiado recientemente, lo que provoca el efecto de sincretización Apolo-Helios del que hablábamos. Con respecto al punto literal de coincidencia, los personajes divinos hebreos, postulo que van a conformar una especie de ascensión a través de diferentes niveles de percepción en el acceso a la divinidad, que se encuentra en ambos conjuros, de manera que estamos ante una técnica gnóstica de invocación o unión de tradición judeo-cristiana, pues su máxima expresión está en las ascensiones apocalípticas de la Biblia²⁵⁵. Pero veamos cómo ocurre aquí.

²⁵⁵ Cf. D. Merkur, 1999: 80-96.

En el *HMag.5* la invocación múltiple se abre con un κλήζω, que se duplica en la línea 20 donde termina el primer bloque de sentido, para dar paso a una línea pasarela y otro segundo bloque de sentido compuesto por otras siete líneas, en simetría. Está dirigida todo el tiempo a una segunda persona del singular, como invocando individualmente a cada una de las entidades divinas, a través de la expresión conjuntiva καί σε y con oraciones de relativo con los verbos en segunda persona del singular; pero lo chocante es que hace la petición, que es de iluminación, a una única divinidad en la línea 22 con ese «νῦν λάμψον». Veamos a quién se convoca para iluminación y cómo transcurre esta ambivalencia.

Entre las líneas 14 y 17 a: primero a Iao, «el primer ángel de dios» si nos basamos en el *HMag.23* para hacer la reconstrucción; segundo, posiblemente, a Rafael, que «sostiene/gobierna el cosmos» (aunque Eitrem corrige la *rho* por una *mu*, a razón del otro himno, en el cual es Miguel el que sujeta el peso del mundo o tiene sus riendas); tercero, a Abrasax que «saluda o se complace al amanecer», al igual que en *HMag.23*; y cuarto, también posiblemente porque sólo nos queda una *mu*, a Miguel que es «el más grande, el etéreo colaborador» del dios en esta versión. Tenemos ya cinco personajes diferentes pero todos desarrollando aspectos solares de la divinidad. De hecho, ese «αρωγον σου» que los editores todos consideran una interpolación que no tiene sentido ni ayuda al ritmo, es una ambigüedad, que yo prefiero dejar, que separa a Miguel y los otros seres angelicales de Helios o tal vez de otra figura más importante que no se ha mencionado hasta ahora: «y te llamo a ti Miguel, tu etéreo colaborador».

Entre las líneas 18 a 20 se desarrollan más atributos en la forma de oraciones participiales, que parecen referirse al último de los arcángeles mencionados pues se unen a este último nombre coordinativamente con καί al principio de cada verso y no se repite el pronombre; sin embargo, son atribuciones del dios solar-*pantokrator*, figura que parece que se amplía semánticamente. Es «el que salva» (σώζοντα), el «ojo perfecto/iniciático/que todo lo cumple/que consagra de Zeus» o la fuente de crecimiento de la naturaleza. La línea 19 con la triple repetición, «φύσιν ἀέξοντα καὶ ἐκ φύσεως φύσιν αὔθις», lo convierten en la máxima fuente de alimento y elemento posibilitador del ciclo de la vida natural. Hemos visto esa herramienta de expresión de la totalidad de

tradición hebraica anteriormente pero con Εόν²⁵⁶ en vez de Naturaleza. En 20 se cierra este bloque de sentido con κλήζω y la palabra mágica *sesengenbarfaranges*, una voz mágica que suele aparecer con las invocaciones del dios superior-creador y sus subordinados en su versión judaica (lo veremos más abajo). Con respecto a la parte corrupta, sólo comentar que la dejo tal y como la leyó Preisendanz, por su aspecto de palíndromo mágico y por el juego fonético que parece hacer al combinarse con la siguiente palabra «ῥπασηηπα σεσε...», pero la lectura correcta se nos escapa.

En cualquier caso hay que señalar que este Helios, que se ha equiparado a Iao, Rafael, Abrasax y Miguel, que es luz del universo, soberano y creador, es también “algo de Zeus”, su ojo, su colaborador más grande o su arcángel, al igual que ocurre en el *HMag.23*. Tal vez se trate de un mal uso del griego, que es la opinión más extendida a juzgar por las correcciones; o tal vez contenga un propósito que permita la sensación de totalidad o pertenencia dentro de la fragmentación conceptual que supone la mención de las diferentes personalidades divinas.

Apoyando esta hipótesis y confundiendo más al editor y traductor de estos textos, llegamos a la línea 21, donde se ha querido corregir esa tercera persona de «παντοκράτωρ θεός ἐστι» para hacerla concertar con la segunda parte del verso «σὺ δ', ἀθάνατ', ἔσσι μέγιστος». Yo mantengo tal cual la afirmación «dios es todopoderoso» en oposición adversativa a «pero tú, inmortal, eres el más grande», apoyando lo que se comentaba más arriba, que se está refiriendo a otra divinidad, una superior a Helios-arcángeles, o tal vez simplemente a la divinidad en general, al aspecto divino, con respecto al cual Helios sería la más grande expresión. Pero lo realmente llamativo es la ruptura, el shock que produce en el pensamiento lineal, toda la ambigüedad del periodo descrito, hasta llegar hasta este verso que es el más confuso. De esta técnica también ha hablado Kingsley y propone como ejemplo máximo las paradojas de Zenón²⁵⁷, que aprovechaba la linealidad del pensamiento lógico para precisamente romper el dogmatismo de nuestra percepción subjetiva de la realidad como realidad absoluta.

Entre las líneas 22 y 27 vuelve a dirigirse a la divinidad múltiple, segundo bloque de sentido introducido por ἰκνοῦμαι. Esta vez se mencionan a: Sabaoth, «señor

²⁵⁶ *HMag.1.4*, cf. supra, pág. 166.

²⁵⁷ 2003: 295ss.

del cosmos»; Adonais, el que «observa el amanecer desde el atardecer», una expresión de la inmovilidad dentro de la movilidad aparente del universo, que debería ser un atributo de Helios-*Pantokrator*; y por último Apolo «el que se complace con ofrendas de laurel», que se confirma con la última línea del poema, esa amétrica «te conjuro por el gran dios Apolo». Esto suponen tres personalidades divinas más, añadidas en segunda persona del singular a las cuatro anteriores. Sabemos que los cielos de los gnósticos, en su ascensión desde lo corporal y degradado hacia la perfección y la unidad, están presididos por arcángeles²⁵⁸, una tradición que se transmite hasta el hermetismo árabe de personajes como Shurawardi, del que se habló brevemente en la sección anterior. De manera que lo que se percibe aquí es una ascensión dimensional desde el Helios más conocido que preside e ilumina la creación hasta un Gran dios Apolo de la iluminación, pasando por Iao, Rafael, Abrasax y Miguel, que todavía pertenecen al orden «celestes-etéreo», y Sabaoth, Adonais y Apolo, que parecen ya no responder a orden ninguno, estar por encima de tal noción.

En efecto, en este párrafo se desarrollan potencias del dios solar que va más allá: sigue siendo el «que recorre el centro del universo, de la noche al amanecer», pero posee la inmovilidad eónica que se atribuye a Adonais y es el «mundo que siendo mundo tú solamente cuidas de los inmortales». Otra vez, una profundización en la estructura de las cosas a través de la repetición poética, que ahonda la creación hacia su origen inmortal, en el que se mueven ya estos personajes.

Y llegamos a los atributos ya más próximos a Apolo. Se hace alusión a la ruptura de la conciencia vulgar pero en otra dirección que indica el carácter iniciático de estos cultos: la ruptura con lo establecido, lo aprendido. Este Helios que sabe el camino del centro del universo es sin embargo «αὐτομαθής, ἀδίδακτος», estamos hablando de conocimiento inspirado y de conocimiento de algo que no es cognoscible de la manera habitual. La realidad como la percibimos está dictada, además de por la estructura de nuestra percepción fragmentada y conceptual (fragmentación que se produce a la vez que se imponen los límites sociales), por los recuerdos de vivencias que se relacionan con emociones determinadas, y con las reglas de la sociedad en la que nos desarrollamos, que

²⁵⁸ La función de cada personaje se va a desarrollar más extensamente en el comentario del *HMag.23*, pues aquí nos centramos en desarrollar el carácter del dios solar.

incluyen una percepción de la propia sociedad, el auto-concepto del hombre, los valores que se dan a las cosas que nos rodean o conceptos tan básicos como la propia vida humana. Todo eso es aprendido, transmitido de padres a hijos por las circunstancias y la encarnación material. Pero nada de esto concierne a la divinidad, por eso es «no enseñado y autodidacta», y el conocimiento tal y como lo entendemos, conceptual, escolar, es simplemente un obstáculo para el conocimiento de algo que no es de este mundo. Así que es en este contexto, aunque compartiendo la reconstrucción de Preisendanz, que propongo la lectura «ἐλαύνων τοῖς ... αἰροῦσι», con un matiz diferente para αἰροῦσι como «los que entienden», a partir de αἰρέω. De manera que sólo los iniciados, los que han desaprendido como es no-aprendido el dios, son capaces de seguir la estela del dios iluminador hacia los diferentes planos de iluminación a los que hacen referencia las figuras mencionadas. En la primera parte, se ha desarrollado la idea del ángel o mensajero de dios con la mención de los arcángeles hebreos, que se culmina al final del poema con la invocación a Apolo, el transmisor por excelencia de la voluntad o el conocimiento divino, como dios de la adivinación. Y es esto lo que precisamente se quiere obtener con el ritual del que forma parte esta fórmula hímica. En este caso, la adivinación u obtención de conocimiento está siendo canalizada a través de la función iluminativa de Helios, a cuyos atributos mitológicos están haciendo referencia todas las demás divinidades mensajeras involucradas.

Pero hay que mencionar estas «puertas de la indómita Estigia y su aire lúgubre» noción que parece, sin embargo, contradecir todo lo que se ha argumentado hasta ahora. En primer lugar, por causa de la corrupción que sufre el texto, no podemos afirmar si estos acusativos complementan a un verbo del verso 27, es un complemento circunstancial como traduce O'Neil (Betz: 24) o es parte del pacto que vamos a ver a continuación, como traduce Calvo Martínez (*PPMM*: 85). En mi opinión este verso va con el 27 y las atribuciones de Apolo pues es a las puertas del infierno, las “del Día y la Noche” de Parménides, donde se produce el intercambio de conocimiento con la divinidad, en un estado que no es vigilia ni sueño, en la frontera por excelencia. Como dice Kingsley, Apolo es un dios extranjero, proveniente de los confines del mundo, de donde trae el conocimiento del que tratan estos rituales. Así que no es una contradicción, pues en temas de gnosis *anabasis* y *katabasis* son maneras de conseguir lo mismo,

rituales que persiguen el mismo objetivo y llevan al mismo lugar, lo profundo de la realidad. Y las puertas del infierno son otro símbolo de esto, uno muy importante para esta magia y la tradición parmenideo-apolínea o la pitagórico-órfica, pues precisamente ahí, a lo más recóndito de lo que llamamos realidad es a donde llevan el humo de los sahumerios.

29-32. Por último, tenemos la conjuración, el juramento por el cual se hace patente la acción mágica, cuyo éxito prueba la epifanía, que se hace al o por el «sello del dios», en la línea 29. Esta es la parte de la fórmula mágica donde se realiza el pacto, que es la función que cumple el verbo ὀρκίζω²⁵⁹, pues al pronunciar el voto se están produciendo los efectos buscados. El concepto del "sello", sea el que se conjura o el agente por el que se conjura, hace referencia a esta jerga judicial de la que hablamos y es lo que deja firmado el pacto. Por su causa dioses, hombres, demonios, el mar mismo, se quedan en silencio. La presencia de la divinidad está establecida; el estado del oficiante esta «sellado», las aguas de su corazón, mansas.

Conclusión.

Esa divinidad que se ha presentado, que ha terminado de sellar el silencio en las aguas del inconsciente y cerrado las bocas del divino pensamiento o de los fantasmas vagabundos del pasado, es al final del proceso Apolo. Y así, lo siguiente que se hace en el ritual es, además de pedir al demon el vaticinio, cantar a Apolo otra vez en hexámetros. Es el malogrado *HMag.12*, del que hablaremos más adelante. De manera que en definitiva este conjuro es un ritual netamente apolíneo. Aquí el sincretismo Helios-Apolo es total, tradición de la que también proviene el conjuro del *HMag.8-23-4A*. Podemos afirmar que estos conjuros procedentes de los siglos IV-V de nuestra era son testimonio de una rama de la magia que es específicamente apolínea.

²⁵⁹ Se ha hablado brevemente de esto en la p. 135 y se volverá a ver en la sección del *HMag.23*. Cf. Ch. Faraone, 1993: 60-80; A. H. Sommerstein, 2003: 287-288 y 2007; F. Graf, "Eid", *ThesCRA* III (2005), pp. 237-246; H. S. Versnel, 2009.

c. Himnos a Tifón-Set.

Y entramos en el espacio de los dioses *ctónicos*. En las dos secciones anteriores hemos hablado de las divinidades más altas, cósmicas, celestiales o *ouranikas*, si se quiere usar una terminología clásica²⁶⁰ que de hecho también encontramos en los *PPMM*, la cual da una idea del lugar en el esquema mitológico en el que se encuadran las divinidades. En este contexto iniciático podemos decir que tal división aporta una visión espacial, símbolo de los parámetros a los que se hace referencia en la percepción de las cosas. De manera que el concepto del dios creador, todopoderoso, soberano del cosmos y su movimiento, patrón de la naturaleza y del ciclo eterno de la vida y la muerte que da lugar a esta, abriría la percepción hacia arriba o hacia el mundo exterior, es decir, hacia afuera, despertando la piedad del hombre ante su propia pequeñez, abriendo el limitado mundo del individuo a lo que está más allá de sus contornos físicos y psicológicos, asombrándolo con su grandeza y tamaño, y destruyendo las preconcepciones del individualismo.

Pues bien, esta no es la única manera de acceder a lo que es la divinidad total de la que hablan estos rituales. Hay otra manera de hacerlo cuya dirección es hacia abajo, o más bien hacia adentro a través del mundo interior, pues también nosotros somos parte de ese ser universal que es el dios superior. De manera que hacia adentro o hacia abajo, hacia los infiernos o profundidades del subconsciente, que es todo lo que el ser humano contiene no sabiéndolo, no siendo consciente de ello, también hay otro camino para llegar a conocer esta divinidad. Y uno de esos caminos hacia abajo o *ctónicos* está representado por la figura de Tifón-Set, entre otras figuras infernales.

El Tifón de estos textos está sincretizado íntimamente con Set, cosa que ocurre en Egipto desde muy temprano, dos divinidades con muchas coincidencias pero

²⁶⁰ Por ejemplo, Isoc. V.117 «ἀλλὰ καὶ τῶν θεῶν τοὺς μὲν τῶν ἀγαθῶν αἰτίους ἡμῖν ὄντας Ὀλυμπίους προσαγορευομένους, τοὺς δ' ἐπὶ ταῖς συμφοραῖς καὶ ταῖς τιμωρίαις τεταγμένους δυσχερεστέρας τὰς ἐπωνυμίας ἔχοντας, καὶ τῶν μὲν καὶ τοὺς ιδιώτας καὶ τὰς πόλεις καὶ νεῶς καὶ βωμοὺς ἰδρυμένους, τοὺς δ' οὐτ' ἐν ταῖς εὐχαῖς οὐτ' ἐν ταῖς θυσίαις τιμωμένους, ἀλλ' ἀποπομπὰς αὐτῶν ἡμᾶς ποιοῦμένους». Para una bibliografía básica: A. Fairbanks, 1900: 241-259; J. E. Harrison, 1903; C. G. Jung, "Man and his symbols", *CW* 18, 1964: 267; R. Schleiser, 1991/1992: 38-51; S. Scullion, 1994: 75-119; R. S. Boustán & A. Y. Reed, 2004.

principalmente que son de antigua genealogía y antagonistas del dios soberano²⁶¹, razones por las que muy probablemente fue situado en tercer lugar en la antología de himnos de Preisendanz. Pero contextualicemos estos personajes divinos.

1. Tifón es, según Hesíodo, uno de los gigantes monstruosos y último hijo de Gea con Tártaro, hermanastro de los Titanes. Por causa de la guerra entre estos y los Olímpicos, Tifón ataca a Zeus e inicialmente gana, pues consigue arrancarle los tendones; pero Hermes los recupera para Zeus y este acaba venciendo, saltando sobre Tifón desde el Olimpo y envolviendo en llamas sus cabezas. En castigo, es encerrado debajo del monte Etna. En el *Himno Homérico a Apolo* es un hijo de Hera que da a luz ella sola en una cueva de Cilicia, y que lucha con Zeus, consiguiendo cortarle los tendones y llegando a encerrarlo en una bolsa de cuero. Ovidio también lo menciona: surgió de las profundidades de la tierra y los Olímpicos se asustaron tanto que huyeron a Egipto, convertidos en animales; pero acaba vencido bajo el peso de varios montes, entre ellos el Etna, que conmueve con tanta fuerza en su furia que hasta Hades se ve obligado a salir de su reino infernal a ver qué pasa.

Así que es un dios ctónico, de físico monstruoso, con alas, cabezas de dragón por dedos y serpientes por piernas, que vomita fuego y lava, relacionado con huracanes y terremotos que crea con sus alas²⁶².

2. Set o Sutekh fue siempre un dios importante en Egipto, preeminente en las primeras dinastías (llega a representarse con la tiara) y siempre parte de la Enéada. Era el hermano y esposo de Neftis. En el mito principal es el que asesina cada día a la serpiente Apofis cuando esta intenta destruir la barca de Ra, en su paso por el Daat cada noche, e impedir su salida en la mañana. Sin embargo, a partir de la Dinastía XXI, por su connotación como dios extranjero (los hicsos lo habían considerado el dios superior, sincretizado con Baal), empieza a adquirir un valor negativo y perder importancia. En el Imperio Medio, con la preeminencia en el panteón de Osiris-Horus, se le incluye en el

²⁶¹ H. Brunner, 1983: 226-234.

²⁶² Cf. A. Humpers, "Typhon", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments* (1915), pp. 566-7; O. Touchefeu-Meynier - I. Krauskopf, "Typhon", *LIMC* 8.1 (1997), pp. 147-152; L. Käppel, "Typhoeus, Typhon", *NP* 12.1 (2002), pp. 943-944; P. W. Haider, 2005: 303-338; D. Ogden, 2013.

mito de su hermano Osiris como su asesino. En su ansia por el poder, lo desmembró y escondió sus pedazos por todo el mundo para que Isis no lo pudiera revivir.

Se convierte en su antagonista malvado y personificación de características negativas de la divinidad: es el patrón de los terremotos, heladas, sequías, tormentas, maremotos, es decir, de los cataclismos naturales y del desorden de todo tipo, pues también lo es de la ira, la violencia y de los actos de exceso, en el nivel individual del ser humano.

Su aspecto es también teriomórfico, con cabeza de un animal que no se sabe muy bien qué es, si asno, jirafa, oso hormiguero o algún otro animal ya extinguido para época histórica²⁶³.

Como vemos las coincidencias entre los dos dioses son asombrosas: dioses antiguos, de las primeras generaciones, envueltos en una lucha contra los dioses celestiales y la mutilación del dios principal del panteón, y relacionados con el inframundo. En época Ptolemaica la identificación es ya absoluta, Herodoto ni siquiera usa el nombre egipcio (Hdt., II.144).

En los *HHMM*²⁶⁴ y demás invocaciones se le llama Tifón-Set o por sus nombres mágicos *Pacerbeth*, *Bolkhoseh* o *Ioseh*, con todas sus variaciones (como *Iopacerbeth* o *Iobolkhoseh*). Además se lo invoca como: el *Hypsistos* («gran dios» 12.368 o «dios de dioses» 12.463); como el creador («creador de los dioses» 7.962) o asimilado al *Pantokrator*; como soberano («el que lleva el cetro»); es el señor de las cosas terribles, los cataclismos (seísmos, huracanes, trueno, tormentas marítimas), la ira, el desorden («que produce ruina y aridez» 12.369) y las acciones *contra legem* (3.88), en este sentido se lo llama de manera formular «el que conmueve el universo» (4.3267); otras

²⁶³ Cf. la descripción en J. L. Calvo, 2008: 224-7. Para más información, cf. H. Kees "Seth". *PRE IIA* (Stuttgart, 1923), cols. 1896-1922; A. Erman, 1907; Bonnet: 702-15; H. Frankfort, 1948; J. G. Griffith, 1960: 4-84; H. Te Velde, 1977; P. A. Oden Jr., 1979: 352-69; G. Nagel, 1929: 33-39; D. R. Jordan, 1985: 205-55.

²⁶⁴ Para una descripción de Set en los *PPMM*, cf. Preisendanz, 1926: 17-22; J. Fossum & B. Glazer, 1994: 86-92; o la extensa definición del personaje en todas sus etapas, en la entrada "Seth", *RoschLM*, vol. Qu-S, pp. 725-83. Las dos fuentes antiguas del mito y el culto de Tifón-Set y su relación con Osiris e Isis son Plu., *Is.* 2.351-384a, donde además se desarrolla especialmente su naturaleza terrible e iracunda, su aspecto de dios de la inestabilidad, y D.S., *Bibl.His.* I.27.4. Bibliografía en: W. Krantz, 1940: 335; C. Müller & G. Detlef, "Typhon" y "Seth", *RAC IX* (1976), pp. 620 y 556; P. Borgeaud, 2010: 173-186.

expresiones formales son «el que ha devorado a la serpiente» (7.367) referido al episodio con Apofis, «el que se sienta en el espacio vacío» (12.368), «el que odia una casa bien construida» (12.456) relativo a su posición ante la estabilidad, o «el que se sienta sobre las puertas que abren hacia arriba (las del Hades)» (36.78) en su aspecto ctónico. Y los elementos de su culto son todos los relacionados con el burro (como sangre o piel).

A lo largo de los *PGM* aparecen²⁶⁵ muy a menudo en *tabellae defixionis* para maleficio de cualquier tipo, en hechizos eróticos en adobes (4.3255ss. o 36.71ss) o contra la ira o Θυμοκάτοχον (7.940), en encantamientos de separación o Διακοπός (12.365ss.) o para insomnio o Ἀγρυπνητικόν (7.653ss.). Lo encontramos además en atracciones de démones como la «Osirización de un Gato» en el *PGM* III y otras prácticas para prognosis (4.2015). Y, sobre todo, invocado en estos dos himnos recogidos por Preisendanz y Heitsch, que aparecen en la misma práctica de *licnomancia*. Esto no es raro, pues aparecen en plegarias junto a Helios y al *Pantokrator*, sobre todo con los nombres hebreos Iao-Adonais-Sabaoth²⁶⁶, o asimilados a Osiris, formando con este una especie de antagonista infernal, haciendo gala de las mismas atribuciones que estos.

Todo esto, pues, son características del dios soberano, como hemos visto en el análisis de su epifanía mediterránea, lo que confirma el carácter de Tifón-Set como una figura preeminente, muy importante; pero se ha reducido su esfera de acción a un ámbito negativo que lo relaciona con las divinidades infernales. Así que se trata de la manifestación de ese dios universal en su versión más dramática, a través de la desgracia y la impotencia ante el golpe de los elementos, un destino fatal o el simple sufrimiento del ego. Este gran dios se manifiesta en la grandeza del universo, pero también a través del miedo y de la necesidad, el "pan nuestro de cada día" por el que Jesús hace dar gracias en el Padre Nuestro, pues ¿quién no ha experimentado una explosión de piedad en

²⁶⁵ Invocaciones a Tifón-Set o *Pacerbeth-Ioseth* o hechizos en los que aparezca en los *PGM* son: 3.73-94 (Osiris), 116 (Mitra, Helios); 4.180-207, 235-50 (Amón), 261-85, 1380-7, 2015-31 (Amón), 2219-26, 3255-72 (*Iopacerbeth* y *Sabaoth*); 5.440-6; 7.366-9 (dioses infernales), 467-77 (Osiris), 653, 940-68 (*pantokrator*); 11.1; 12.97, 366-75 (*Hypsistos*, *Pacerbeth* y Osiris-Isis), 455-88 (*Pacerbeth*); 14C; 19a.7, 44; 32; 36.1-9, 71-103, 337, 361-72; 46.6; 57.5; 58; 61.54, 60-2; 68.1; 78.9-10.

²⁶⁶ La sincretización de Set con Baal y de Baal con Sabaoth entre los cananeos debe haber sido el paso por el cual Tifón-Set aparece tan íntimamente relacionado con la versión hebrea del *Hypsistos*, que luego afianzarían los gnósticos. Es una asimilación antigua, como supone la noticia de Plutarco (*Is.* 31, 13-14) de que tras huir después de su intento de venganza contra Osiris, tuvo dos hijos: Hierosólino y Judaeo. Cf. W. Pleyte, 1865, o el comentario al pasaje de J.G. Griffiths: 418-9.

los momentos difíciles de la vida? o ¿cuándo no ha encontrado el ser humano consuelo ante las dificultades en dios?²⁶⁷

6. Himno a Tifón I, s. IV.

Preisendanz 6/Heitsch LIX 6 *In Typhona.*

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios

Este himno de veintiún versos, compuestos en trímetros yámbicos, es la primera de las tres invocaciones de la *lecanomancia* de la «Carta de Nefotes a Psamético», PGM IV 179-201, que se encuentra al principio del recto de la hoja 4 del *Papiro Mágico de París*. Así que fue publicado por primera vez en la edición diplomática de Wessely de la parte principal del papiro (*GrZP*: 49). Además, lo encontramos en los PGM de Preisendanz y de manera individual en las ediciones de himnos realizadas por Heitsch (*Hymni*: 185), la de van Herwerden (*Carmina magica*: 317-9) y la de Calvo Martínez (“Dos Himnos a Set-Tifón en la colección PGM”, 2008: 223-42). Hopfner publica el hechizo con los dos himnos en griego con traducción y breve comentario (*OZ* II: 402-11), sin editar propiamente. F. Zucker, en la entrada sobre Set (1888: 775), incluye la traducción de parte de los dos *HHMM* y bibliografía. Y lo comentan: Reitzenstein (*Hell.Mys.*: 215ss) como ejemplo del influjo oriental en las religiones místicas, en comparación con la llamada “Liturgia de Mitra”; A. Abt (*Apo.*: 46-7), a propósito del uso del nombre y la definición de la personalidad demoníaca en la magia (sólo incluye los versos 7-9); Wunsch que hace mención a los primeros versos en su trabajo *Setianische Verfluchungstafeln aus Rom* (1898: 91); y Preisendanz (*Akephalos*: 19), que traduce parte del *HMag.6* y parte del 7 para describir la figura de Set en los *PPMM*.

Lecanomancia.

Este primer hechizo de la «Carta de Nefotes a Psamético», líneas 155 a 285, es una

²⁶⁷ Un gran ejemplo de este tipo de iniciación lo encontramos en el magnífico clásico anónimo *El peregrino ruso*.

lecanomania muy compleja que comienza con una práctica de muerte ritual e incluye ambos *HHMM* a Tifón, el 6 y el 7.

Comienza como una carta cualquiera, con los típicos saludos («Νεφώτης Ψαμμητίχῳ, βασιλεῖ Αἰγύπτου αἰωνοβίῳ, χαίρειν») del remitente al receptor y le siguen unos comentarios acerca de lo maravilloso de la práctica que le envía para que conozca cómo conseguir energía sagrada («ἱερὰν ἐπιτελουμένην ἐνέργειαν»). A partir de la línea 164 empieza la explicación del conjuro y sus usos: se trata de un plato de visión directa o «λεκάνης αὐτόπτου» en cuya agua verá al dios («θεωρῶν τὸν θεὸν ἐν τῷ ὕδατι»), el cual le hablará en verso acerca de cualquier cosa que le pregunte²⁶⁸.

1. El primer paso es una **muerte ritual**²⁶⁹, denominada *comunicación con Helios* («πρῶτα μὲν συσταθεῖς πρὸς τὸν Ἥλιον») aunque en realidad es Tifón pues lo que se va a pronunciar es el *HMag.6*. De esta manera, están asimilados, lo que indica uno de los más antiguos roles del dios, efectivamente identificado con el sol²⁷⁰. La práctica es la siguiente:

- Al amanecer se extiende en el terrado un lienzo puro en el suelo y comienzan las acciones rituales dirigidas por un *mystesgogos*. Aquí es donde parece que se recita el *HMag.7*, como veremos más adelante.
- Cuando el sol está en el medio del cielo, en la 5ª hora, el oficiante se envuelve en el lienzo como si estuviera muerto, boca arriba y desnudo, coronado con hiedra negra y con un ceñidor negro sobre los ojos. Cerrados estos pero con la cabeza dirigida hacia el sol directamente, se repite tres veces²⁷¹ el *HMag.6* a Tifón.
- Después del himno se dan las señales que el *mystes* verá: un halcón marino

²⁶⁸ «θεωρῶν τὸν θεὸν ἐν τῷ ὕδατι καὶ φωνὴν λαμβάνων ἐν στίχοις παρὰ τοῦ θεοῦ, οἷς βούλει οἴσεις καὶ τὸν κοσμοκράτορα καὶ εἴ τι ἂν προσθῆς, ἐρεῖ δὲ καὶ περὶ ἄλλων, ὧν ἐπερωτήσεις/contemplando al dios en el agua y recibiendo respuesta oral que procede del dios, en versos, los que tú quieras. Te llevarás también al señor del mundo y cualquier cosa que añadas; y te hablará sobre otras cosas que le preguntes». Trad. Calvo, *PPMM*: 104.

²⁶⁹ Reitzenstein ya señaló que este es un rito de iniciación mediante una muerte ritual para renacer lleno de la energía mística del dios invocado. Calvo, 2008, también apunta al parecido entre esta performance ritual en vida y el proceso que deben pasar los difuntos en el *Libro de los Muertos* egipcio, en las ceremonias fúnebres, en las que se asimilan al dios (cf. la Fórmula 32, por ejemplo, donde se asimila precisamente a Set).

²⁷⁰ Para este rol, cf. G. Nagel, *op.cit. supra*: 33-39.

²⁷¹ Cf. O. Weinreich, 1973: 250-8.

golpeará su cuerpo indicándole que se ponga en pie.

2. Una vez pase esto, se levanta, se viste de blanco y quema incienso a la vez que pronuncia una fórmula corta en la que afirma su estado de unión: «συνεστάθην σου τῆ ἱερᾷ μορφῇ, ἔδυναμώθην τῷ ἱερῷ σου ὀνόματι, ἐπέτυχόν σου τῆς ἀπορροίας τῶν ἀγαθῶν, κύριε, θεὲ θεῶν, ἄναξ, δαῖμον αἰθουῖν θουθουῖ ταυαντι· λαω απτατω/me comunicué con tu sagrada figura, me fortalecí con tu sagrado nombre, conseguí la continua afluencia de tus bienes, señor, diose de dioses, demon *athothouin thouthouui tauanti Iaoo aptatoo*» (Trad. Calvo: 105).

3. Comienza la **lecanomancia**²⁷² a partir de la línea 220. El oficiante baja del terrado «dueño absoluto de una naturaleza semejante a la de la divinidad/ἰσοθέου φύσεως κυριεύσας», para comenzar la acción ritual que llevará a «la evocación de muertos/ νεκροαγωγῆς», es decir, se evoca al dios para atraiga a un muerto que profetice, practicando una *necromancia*. En realidad en las oraciones se deja libertad para invocar a un dios o a un demon, para que traiga lo que se pide.

- Se pone un recipiente de bronce o un plato o taza sobre las rodillas y se vierte aceite de olivas verdes y agua, de lluvia si es un dios celeste, de mar si es uno ctónico, de río si es Osiris o Serapis, de fuente si es un muerto.
- y se recita una fórmula para invocar al ente deseado: una fórmula en prosa a Amón con *voces magicæ* y el nombre de cien letras o «primer nombre de Tifón», que no aparece en la receta; probablemente, se mantiene en secreto, comunicado oralmente por el *mystesgogo* del que se hablaba líneas anteriores.
- Ahora se debería manifestar el ente mágico y profetizar.

4. Luego se da la **liberación**, usando ese nombre de cien letras, una oración en prosa («ἄπιθι, δέσποτα. τοῦτο γὰρ θέλει καὶ ἐπιτάσσει σοὶ ὁ μέγας θεός, τις/ Aléjate, señor, pues esto quiere y te ordena el dio grande, tal», trad. Calvo, *PPMM*: 106) y el talismán de la práctica (una lámina de plata grabada con el nombre y colgada de una piel de asno).

Por último se da la «comunicación divina de esta práctica» que se recita a la salida del sol, el *HMag.7*. Como comentábamos, puesto que el ritual comenzaba a la salida del

²⁷² R. Ganszyniec, “Lekanomanteia”, *PRE* 12 (1925), pp. 1879-89.

sol, supongo que es cuando este poema hexamétrico se pronuncia, así que, aunque en la receta se dé al final, en realidad va antes que el *HMag.6*, el cual se pronuncia cuando el sol ya está en todo lo alto y el oficiante envuelto en el lienzo, en mitad del proceso fúnebre. Un dato que apoya esta idea es que es una invocación en toda regla, con ese comienzo «σὲ καλῶ»; pero ya lo veremos más abajo.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
A	Abt
Cal	Calvo Martínez
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Herr	Herrero Valdés
Ho	Hopfner
vH	van Herwerden
Kr	Kroll
Le	Leeuwen
Pr	Preisendanz
Rei	Reizenstein
Sch	Schmidt
We	Wessely
Wü	Wünsch

Κραταιὲ Τυφῶν, τῆς ἄνω σκηπτουχίας
 σκηπτοῦχε καὶ δυνάστα, θεὲ θεῶν, ἄναξ,
αβεραμενθωου (λόγος)
 γνοφεντινάκτα, βρονταγωγέ, λαιλαπετέ,
 νυκταστραπ<ῆ>τα, ψυχοθερμοφύσησε, 5
 πετρεντινάκτα, τειχοσειμοποί<ησ>ε,
 κοχλαζοκύμων, βυθοταραξοκίνησε·
ἰωερβήτ αυ ταυί μηνι
 ἐγὼ {εἰμι} ὁ σὺν σοὶ τὴν ὄλην οἰκουμένην
 ἀνασκαλεύσας καὶ ἐξευρών τὸν μέγαν 10
 Ὅσιριν, ὄν σοι δέσμιον προσήνεγκα,
 ἐγὼ {εἰμι} ὁ σὺν σοὶ συμμαχήσας τοῖς θεοῖς,
 ἐγὼ {εἰμι} ὁ κλείσας οὐρανοῦ δισσὰς πτύχας
 καὶ κοιμίσας δράκοντα τὸν ἀθεώρητον,
 στήσας θάλασσαν, ρεῖθρα, ποταμῶννάματα, 15



ἄχρισ {οὔ} κυριεύσης τῆσδε τῆς σκηπτουχίας,
 ὁ σὸς στρατιώτης ὑπὸ θεῶν νενίκημαι,
 πρηνῆς ῥέριμμαί μηνίδος εἴνεκεν κενῆς·
 ἔγειρον, ἰκετῶ, τὸν σόν, ἰκνοῦμαι, φίλον
 καὶ μ[ή] με ῥίψης χθονοριφῆ, ἄναξ θε(εῶ)ν
 αεμιναιβαρωθερρεθωραβεανιμεα.
 δυνάμωσον, ἰκετῶ, δὸς δέ μοι ταύτην χάριν,
 ἴν' ὅταν τινα αὐτῶν τῶν θε(εῶ)ν φράσω μολεῖν
 ἐμαῖς ἀοιδαῖς, θᾶττον ὀφθῆ μοι μολῶν.

20

APARATO CRITICO: 2 θν Π 3 voces magicae | A 4 γνοφεντινακτα I. Pr: γλωφεντινακτα I. sed corr. γλωχεντινακτα We, vH: νοφεντινάκτα Pr | λαιλαπετε Sch, Pr, Ho: λελαπετε Π: λαιλαφέτα Cal: λαιλαφέτη Kr, He: λαμπέτα We, vH 5 νυκταστραπ<η>τα corr. He: νυκταστράπ<η>τε suppl. vH ex νυκταστραπτο Π: νυκταστράπτα Pr, Ho | ψυχοθερμοφουσησε Π: ψυχ<ρ>οθερμοφύσησε Pr-He, Ho: ψυχ<ρ>οθερμοφουσητά Cal: ψυχ<ρ>οθερμοφύσαλε corr. vH 6 τειχοσειμοποι<η>σε He: τειχοσ<ε>ισμοποιε Π, Pr, Ho (corr. vH): σέ post add. vH: τειχοσειμοποι<ση>σε add. He: τειχοσειμοποιητά coní. Cal 7 κοχλαζοκύμων Π, Pr-He: καχλαζοκύμων coní. vH | βυθοταραξοκίνησε Π, Pr-He, Ho: βυθοταραξοκίνητα corr. Cal: βυθοτάραξι, λίσσομαι coní. vH 8 voces magicae 9 (atque 12 et 13) causa metrica del. He, Cal 10 ανασκατευσας Π corr. We | ἔξευρών Pr, He: ἐφευρών Cal: κάναξευρων Le, vH 11 προσήγαγον Le, vH 12 post 12 habet οἱ δέ: πρὸς τοὺς θεοὺς 14 κοιμήσας We | ἀθεώρητον Π, Pr-He, Ho: ἀθεώτατον Sch, Cal: ἀδήριτον Die, Wu: δυσδέρκετον vH (ex Oppiano Cyn. 2.607) 15 θάλασσαν Π, Pr-He, Ho: θαλασσᾶν We: θαλασσης vH, Rei | ριθρα Π corr. We 16 del. {οὔ} Pr-He, Cal: ἄχρισ οὔ 'κράτησας aut ὡς κυριεύσας sugg. vH | post 10 pos. Cal 17 θν Π | δ'ἀγωγὸς et νικωμενος aut ἠτημένος sugg. vH 18 ἔριμμαί Π corr. vH: ἔνεκεν Cal | κοινῆς Ho 19 εγειρου et ικετεω Π corr. vH | τῶν σῶν φιλῶν We 20 λειψης vH 21 voces magicae 22 τε Pr, Cal | ταυτην την Π del. vH 23 τιν' αὐτῶν vH, Cal | θν Π | post voces magicae

TRADUCCIÓN

Oh poderoso Tifón, que de los dominios de arriba
 posees el cetro y el poder, dios de dioses, señor
aberamenthooulerthenksanaksnethreluoothemareba
 agitador de la oscuridad, que conduces el trueno, de tormentas huracanadas,
 que iluminas la noche con tus relámpagos, que insuflas calor en el alma, 5
 agitador de rocas, que haces temblar los muros,
 de oleaje revuelto, que pones en movimiento la confusión/el desorden en las
 profundidades:

Ioerbeth au tauï meni.

Yo soy el que contigo el mundo entero

registró y encontró al gran 10
 Osiris, al que te llevé encadenado.
 Yo soy el que contigo se alió contra los dioses.
 Yo soy el que cerró las dos puertas del cielo
 y puso a dormir a la serpiente ininteligible,
 el que detuvo el mar, las corrientes y las fuentes de los ríos, 15
 con tal de que fueras señor de estos dominios.
 Yo, tu soldado, he sido vencido por los dioses,
 he sido arrojado de cabeza, por causa de una ira vana.
 Despierta, te suplico, a tu amigo, te lo ruego,
 y no me dejes abatido en el suelo, señor de dioses, 20
aeminaebarooother-rethoorabeanimea
 dame poder, te suplico, y dame tu gracia
 para que, cuando le indique a uno de los dioses que venga
 por medio de mis conjuros, se le vea venir a mí presto.

COMENTARIO

Forma.

Este llamado *HMag.6* a Tifón está compuesto por veintiún trímetros yámbicos y por lo menos doce líneas más de palabras mágicas y series de vocales, en un todo completo, que se pronuncia tres veces cuando el sol está en el punto más alto del cielo, en la práctica de muerte ritual que hemos comentado, dirigida por el *mystesgogos* para que el oficiante la realice. En ésta primera parte del ritual se pronuncian ambos himnos hexamétricos a Tifón, aunque se los denominen comunicaciones con Helios, y su objetivo es hacerse «dueño absoluto de una naturaleza semejante a la de la divinidad/ἰσοθέου φύσεως κυριεύσας». Como hemos visto en la traducción, lo que se pide en esta invocación hímnica es algún tipo de gracia divina o poder mágico en la persona, que active la posterior *lecanomancia-necromancia*, es decir, la capacidad de ver a la

divinidad cuando llegue el momento²⁷³.

La estructura es la siguiente: 1-3 sección cerrada por una fórmula mágica que abre la invocación de Tifón como dios superior; 4-7 cerradas por otra línea de nombres mágicos, contiene una serie de atributos ya totalmente pertenecientes al ámbito de acción de Tifón-Set, desarrollados en adjetivos de composición de tipo poético o cultual; 9-18 es la argumentación mágica o *pars epica*, del tipo ἐγὼ εἶμι, pero no de la manera habitual pues no se está asimilando al dios mismo sino a sus iniciados o subordinados, como compañero de andanzas, método mediante el cual se enumeran parte de los principales mitos de Set y de Tifón; 19-24 es la petición, clética y de fuerza mágica o gracia para cuando el demon o dios profético vengan a la lámpara.

Como decíamos, está compuesto en trímetros yámbicos, el metro de las maldiciones de las diosas infernales, como veremos más tarde. El prof. Calvo Martínez considera que este uso es un residuo de la naturaleza ctónica de Tifón, de manera que se sigue utilizando el mismo metro para un ritual de revelación aunque se haya perdido el matiz maléfico. Sin embargo, es muy significativo el hecho de que se use en la parte del rito que es una muerte iniciática, donde se repite tres veces. El verso está preservado de manera bastante regular, con cesura pentemimeres en todos los casos menos en los versos 2, 14 y 19, donde es heptemímera. Las irregularidades más grandes que afectan al ritmo yámbico son: una sílaba extra en el verso 16 y confusión de larga en el lugar donde la breve se necesita más, el sexto pie (versos 5, 6, 7, 11, 14 y 17). Además encontramos resoluciones de largas en los versos 2, 14, 15 (cuarto pie) y 19 (segundo pie); y cambios en el ritmo - inversión dactílica del segundo metro (17 y 20) y, muy frecuentemente, sustitución de yambo por anapesto (del sexto pie en 4, del cuarto en 7 y 18, del segundo en 16, 17 y 19, del primero en 22 y 23, que también puede entenderse como resolución de la indiferente del metro en dos breves). La ruptura del ritmo en las tiradas de adjetivos compuestos (líneas 4 a 7) es algo que encontraremos también más adelante en los yambos

²⁷³ Como ya vimos arriba «θεωρῶν τὸν θεὸν ἐν τῷ ὕδατι», pero también «ταῦτά σου εἰπόντος τρις σημεῖον ἔσται τῆς συστάσεως τόδε ... ἰέραξ γὰρ πελάγιος καταπτὰς τύπτει σε ταῖς πτέρυξιν εἰς τὸ πλάσμα σου/ cuando hayas dicho esto tres veces sobrevendrá como una señal de comunicación ... un halcón marino vendrá volando y te golpeará con sus alas», 4.210-4, trad. Calvo, *PPMM*: 105.

a las Diosas Infernales, de manera que quedamos avisados de un posible uso específico como técnica de énfasis, como decíamos en otras ocasiones, y no sólo de interpolaciones o adiciones culturales a un poema litúrgico más antiguo, como se ha estipulado en el caso de las diosas, o de falta de pericia, para este caso concreto.

Contenido.

En este himno, la divinidad que se invoca es un Helios que se identifica con Tifón-Set, como dios soberano pero en la versión en la que trae males y caos, que encarna la “cólera inútil”, en su antagonismo con Osiris. Desde un punto de vista estructuralista es el polo negativo de la figura del dios superior. Veámoslo.

1-2. El himno está claramente dedicado desde el primer verso a Tifón, pero las atribuciones con las que se abre son todas del dios superior: «soberano... portador del cetro... dios de dioses... señor».

Σκηπτουχία es un término muy particular que encontramos en dos formas en este texto, que nació para denominar el gobierno de una satrapía o cualquier región del imperio Persa, donde el símbolo del poder real es el cetro, cosa que comparte con Egipto; además volvemos a encontrar la expresión hebrea «θεε θεων». De manera que este Tifón-Set detenta un poder absoluto, desde luego. Podrían ser indicios de una época en la que Set era el dios regente en todo Egipto, como comenta Calvo Martínez (2008: 232), pues a menudo se le encuentra representado llevando la doble tiara que simboliza el dominio sobre el Alto y el Bajo Egipto.

Además de eso, en mi opinión, estas referencias o sincretismos con el dios rey del panteón son un desarrollo de diferentes niveles de actuación de todo símbolo de la divinidad al nivel de la percepción o conceptualización que tenemos de lo que pueda ser esta, y en este primer momento de la invocación se está llamando a su naturaleza superior, soberana. Toda divinidad es soberana en cuanto divinidad y en cuanto representación particular de la divinidad única. Además, se va a construir un antagonismo con Osiris-Horus-Isis que debe partir de una posición de igualdad, para establecer el segundo concepto fundamental de este sistema de pensamiento: un segundo estadio básico del ser que es dual. Como iremos viendo, otra manera de representación de la

unidad del cosmos como entidad divina es la dualidad, en principio celestial-terrenal o, como veremos más adelante, con las diosas, masculina-femenina y solar-lunar. En el caso concreto de Tifón-Set es una dualidad orden-caos, como demuestran las leyendas que se van a desarrollar más abajo.

3. La invocación va separada de la siguiente sección temática por esta línea, un nombre mágico que no se da en toda su extensión. Con la indicación «*αβεραμενθου λόγος*» se está refiriendo al palíndromo *αβεραμενθωουλερθενξαναξνεθρελυωθνεμαρεβα*, que encontramos frecuentemente a lo largo de los *PGM*²⁷⁴. El significado de estos palíndromos de la magia es imposible de descifrar, pero es obvio que hacen referencia al *ouroboros* o círculo de perfección del ciclo vida-muerte, que resume la esencia eterna y total del dios superior; o que representen el poder del lazo, como dice Calvo Martínez (p. 233). Además podrían poseer un valor numérico también representativo de algún aspecto de la divinidad o frase mágica desconocida (en este caso 3436, pero eso no nos dice nada más, hoy en día). Van Herwerden lo interpreta como un nombre secreto de Tifón (*Carmina Magica*: 317).

4-7. En segundo lugar, se definen los campos específicos de acción de esta divinidad, su patronazgo, y esto se hace a través de estas cuatro líneas de adjetivos de composición muy complejos. Desde el punto de vista de la forma, reflejan un alto trabajo poético. Son típicos de la lírica coral o de la tradición cultural griega, técnicas que debía manejar bastante bien el autor de este texto en particular o los del hipotético corpus hímico del que pudieran provenir estos pasajes que se mezclan aquí y allá en los *PGM*, según la teoría general. Aquí todos estos adjetivos son *hapax legomena*, es decir, no se conoce ningún otro caso más en el que se use, de manera que este texto no apoyaría directamente la hipótesis de un corpus existente del que se toma prestado, por lo menos dedicado a Tifón-Set.

En cualquier caso, dan un toque oriental al conjunto del texto, pues las tiradas de atributos son típicas de la plegaria egipcia o de la órfica. Dentro de los *PGM*, es también un recurso típico de los himnos a las Diosas Infernales, de manera que una vez más se

²⁷⁴ En los *PPMM* aparece además en: 1.294, 2.125, 3.67, 4.181 y 3270, 5.177, 14.24 y 59.6. En el glosario de Betz: 331 se comenta que en la secuencia aparece el nombre Thooth (Toth) y se da bibliografía: Preisendanz, 1919: 11-12; J. Mahé & M. Tardieu, 1981: 412-8.

llama la atención sobre esta coincidencia. Yo diría que el uso de estos dos recursos - tiradas de adjetivos de ritmo yámbico - debe ser una manera de preparar el camino o directamente de conducir al alma del oficiante hacia el ámbito de los infiernos y de ahí la coincidencia, indispensables pues en el contexto de una muerte ritual, en el que nos encontramos.

Desde luego hablando de infiernos, el contenido de estas líneas se refiere a un estado del alma de agitación y sufrimiento que es el que más rápido lleva al hombre al deseo de salvación, en el sentido de los ritos místicos, en el sentido más profundo de liberación. Y está ordenado por secciones. En las dos primeras líneas es: «Agitador de oscuridad o de nubes negras de tormenta-γνοφεντινάκτα»²⁷⁵, «que atrae/dirige el trueno-βρονταγωγός», «de tormentas huracanadas-λαιλαπετός», «que relampagueas de noche-νυκταστραπήτα». Se habla de un Tifón-Set patrón de los fenómenos atmosféricos catastróficos. En el siguiente verso es: «agitador de las rocas-πετρεντινάκτα» y «el que hace temblar los muros-τειχοσειμοποίησης», es decir, señor de terremotos, de los desastres naturales producidos en la tierra firme; el segundo, además, tiene una connotación bélica en el sentido de destructor de ciudades, patrón del asedio. Y en la última línea es «de oleaje revuelto-κοχλαζοκύμων» y el que «remueve las profundidades-βυθοταραξοκίνησης», que se refieren a las tempestades marítimas, tal vez tsunamis, desgracia en alta mar²⁷⁶. Por lo que vemos en la parte verbal de los adjetivos, se reiteran ideas: *-tinakt-*²⁷⁷ - *kine-* o *-seis-* que sugieren "agitación, movimiento violento o golpes". Es el elemento agitador que proviene de las profundidades a todos los niveles en la naturaleza, el aire, la tierra o el agua.

²⁷⁵ En general significa "oscuridad" pero Aristóteles matiza que son las nubes negras de las tormentas (*Mu.*, 391b.12), como señala Calvo en su análisis.

²⁷⁶ Vienen muy a cuento en este contexto las interpretaciones de Plutarco de estas figuras divinas y sus atributos: si bien Osiris es el elemento húmedo y Tifón el seco (cf. J. G. Griffiths: 55-62, 85 y 424; *Plu.*, *Is.* 33-364A), en esta descripción se traen poéticamente a los sentidos de la imaginación ambos, complementando la imagen de este Tifón-Set como la otra cara de Osiris, en una invocación a algo que no es sino un equilibrio cósmico, representado en el nombre de Helios, al que se trata de contactar y que se manifiesta en una de las formas de Horus, como un halconcillo que golpeará el cuerpo del oficiante para indicarle que se ha producido la comunicación. Además, dentro del ámbito estructuralista, Tifón como elemento agua también es representado en Plutarco por el mar en oposición al Nilo, que también es Osiris, en el sentido de agua positiva que fertiliza la tierra, Isis, frente a la infertilidad del mar, cuya sal precisamente imposibilita el crecimiento de cualquier planta. Ver Griffiths: 59, 86ss. y 421-2, (*Plu.*, *Is.* 32.363D y 39.366C y D).

²⁷⁷ Veremos el uso poético de esta secuencia fonética, tanto por su sonido como por su significado, en la sección sobre Apolo. Cf. pp. 554-5.

El significado alegórico es obvio, las tormentas, los vientos huracanados, el temblor de tierra, las tempestades, indican la ira de los dioses en las religiones animistas y politeístas. Pero además se enfatiza la idea de profundidad, de las profundidades de lo real, que en el ser humano corresponde, pues, al subconsciente y que viene a estar representado en estas muertes rituales o *katabaseis* especialmente por el interior de la tierra, una idea de origen pitagórico desarrollada en las tierras del Sur de Italia, de donde provienen las leyendas de los infiernos de lava y donde se encuentran las entradas al Hades más famosas de la Antigüedad. También el océano es símbolo del subconsciente, las aguas incontrolables y oscuras de lo desconocido para la parte consciente del alma, donde se sumergen para siempre los procesos emocionales no integrados. Aún hoy en día el agua sigue siendo un elemento recurrente de los sueños lúcidos donde se produce la comunicación simbólica entre subconsciente y consciencia, no por coincidencia o herencia sino porque los seres humanos de aquel entonces y ahora seguimos estando hechos de la misma materia y sufriendo los mismos procesos.

Considero este sentido escatológico confirmado por el polémico « $\psi\chi\theta\theta\epsilon\rho\mu\phi\acute{\upsilon}\sigma\eta\sigma\omicron\varsigma$ » de la línea 5. Tal cual no parece tener sentido alguno en la secuencia en la que va insertado, pues no se refiere a ningún fenómeno natural. Así que se ha postulado el término $\psi\chi<\rho>\theta\theta\epsilon\rho\mu\phi\acute{\upsilon}\sigma\eta\sigma\omicron\varsigma$, que haría referencia al cambio súbito de temperatura que se produce en los fenómenos atmosféricos de los que tratan las líneas 3 y 4, reconocido en el contraste entre el frío de la tempestad y el fuego de los relámpagos, por ejemplo. Pero si lo dejamos tal cual significaría algo así como un «que insufla calor en el espíritu», una definición muy certera de la ira animista de la que hablan estos dioses y, sobre todo, otro de los campos de acción de Tifón-Set, que además se menciona más abajo (línea 18), de manera que, si se interpreta así, unificaría el sentido hacia el que va dirigida la alegoría.

En realidad poco importa que se ponga esa *rho* o se deje sin ella, pues el calor que se siente en un momento de peligro físico es igual al de la subida de la adrenalina en el momento del estallido de la ira, en ambas circunstancias se observan los mismos síntomas y se sienten de la misma manera en la boca del estómago. El cuerpo reacciona de la misma forma pues se encarga de la reacción en ambos caso el sistema nervioso simpático que efectivamente tiene su centro principal en el plexo solar. Es el lugar en el

que los antiguos ponían el corazón, donde se sienten tanto el miedo y la ira, como el amor y la angustia. Y el corazón es también el principal lugar de acceso a dios, según la mística tradicional. De manera que si este término es inventado para este texto y trae al oficiante la misma duda, improbable o no, la ambigüedad complementa ambos sentidos de manera intuitiva.

En definitiva, podríamos decir que en estas líneas se están trayendo al estado presente del oficiante los síntomas de epifanía física del aspecto terrorífico de la divinidad, se hacen sentir físicamente los efectos tan bien descritos gráficamente. Además, este estado de agitación del espíritu se debe de ver afectado por la ruptura del metro que se produce en estos epítetos, de la que hemos hablado más arriba - el alargamiento de la breve del sexto pie, en los cuatro versos. Se ha hecho hincapié en ellos rítmicamente.

8. Esta sección se cierra, a su vez, con otra línea de palabras mágicas, iniciada con un nombre secreto relacionado con Tifón y con Iao, que se encuentra en hechizos a Tifón en general y más específicamente en conjuros para controlar la ira o θυμοκάτοχα²⁷⁸. Es el nombre mágico ἰωερβηθ, que encontramos también en variantes como ἰωπακερβηθ, ἰωβολχοσηθ, ἰωαπομψ, ἰωπαταθναξ, ἰωακουβια ο ἰωσηθ, en muchos otros contextos. El resto de la línea es incomprensible pero hay que comentar que se repite, por única vez en todos los *PPMM*, al final del canto, el cual se alarga cinco líneas más con *voces magicae* que no he recogido en la edición pero que merece la pena tener en cuenta para la interpretación del texto, por la repetición de secuencias fonéticas significativas²⁷⁹.

9-18. En las siguientes líneas comienza lo que se ha llamado tradicionalmente, desde la descripción de los himnos griegos de Ausfeld, la *argumentatio* o sección mítica. Se describen diferentes leyendas de ambos dioses, el Tifón griego y el Set egipcio. Pero con una función muy determinada, poner el contexto cultural de la muerte ritual que se

²⁷⁸ Aparece en los *PPMM* en: 3.71 y 115 en una práctica de Osirización, dirigidas a Helios-Osiris, Iao y Tifón-Set; 4.279, el *HMag.7*; 4.3259, que es un encantamiento amoroso dedicado a Tifón; y el θυμοκάτοχον de 7.942. Además en la *tabella defixionum IL 950*, cf. D. Jordan, 1985: 205-55.

²⁷⁹ Dice: «ναῖνε βασαναπτατου εαπτου μνηωφαεση παπτου μνηωφ· αεισιμη· τραναπτι· πευχρη· τραναρα· ππουμηφ· μουραι· ανχουχαφαπτα· μουρσα· αραμει· ἰάω· αθθαραυῖ μνηοκερ· βοροππουμηθ· **ατ ταυῖ μνηι** χαρχαρα· ππουμαν· λαλαφα· τραυῖ τρανεψε μαμω φορτουχα· αειιο ἰου οηωα· εαῖ αειη ῶι ἰαω αηι αι ἰαω»

está representado.

Las líneas 9 a 11 se refieren al episodio del asesinato de Osiris por Set, aunque no en la versión que se conoce por Plutarco. En esta, la búsqueda de Osiris por el mundo (curiosamente, Plutarco usa la misma expresión «οικουμένη/mundo habitado», en 360A.6 y 364C.6) no era por parte de Set y sus secuaces para capturarlo aún vivo, sino de Isis y Neftis para recolectar sus pedazos, esparcidos por el mundo por Set una vez habiéndolo asesinado, y así traerlo a la vida²⁸⁰.

En las líneas 12 («yo combatí contigo a los dioses»), 17 («vencido por los dioses») y 18 («arrojado cabeza abajo por causa de una ira vana») parece aludirse a la lucha de Tifón contra Zeus y los dioses celestiales, puede ser que en la versión que relata Ovidio. Molesto por la derrota de los Titanes a manos de Zeus, Tifón desafía a los dioses olímpicos, que huyen de él espantados por su aspecto monstruoso hacia Egipto. Sin embargo, tras la primera derrota de Zeus, narrada en el *Himno Homérico a Apolo*, Tifón es lanzado al Tártaro, como cuenta Hesíodo, y aprisionado bajo el Monte Etna para siempre, desde donde, en sus intentos por escapar, hace retumbar la tierra y provoca terremotos y maremotos²⁸¹.

En la línea 14 se menciona sin duda la lucha contra la serpiente Apofis («puse a dormir a la serpiente ininteligible»). Cada noche la barca de Ra recorre la Duat, el inframundo que Osiris regenta, y la serpiente intenta detenerlo para que no amanezca. El reptil representa las fuerzas del mal, las tinieblas, que no quiere que la luz llegue a

²⁸⁰ Cf. *Is.* 13.356B -19358D. Como sabemos, lo intenta varias veces: primero lo engaña en un banquete para que se meta en un sarcófago que luego tira al fondo del Nilo (13); Isis lo encuentra y cuando volvía a Bytos a ver a su hijo Horus, lo deja a un lado del río en su caja que Tifón al pasar cuando cazaba bajo la luna llena, reconoce, parte en catorce pedazos y esparce por el mundo. Se menciona la búsqueda de los pedazos por Isis y Hermes en los *PPMM*, en 24.10 «τὰ γράμματα καθ', δι' ὧν ὁ Ἑρμῆς καὶ ἡ Ἴσις ζητοῦσα ἑαυτῆς τὸν ἀδελφὸν καὶ ἄνδρα Ὀσίριον <ἐξεῦρεν>», y su posterior reconstrucción, con Asclepio en 7.1001-4 «ἡ Ἴσις, ὅτε τὸν Ὀσίριον ὑπολαβούσα τὰ μέλη μελισθέντα συνήρ[μο]ζεν Ἀσκληπιὸς ἰδὼν αὐτὸν ἐξέωμολόγησεν μὴ σὺν Ἡβῆ ἢ τινὶ ἄλλῳ συναρμόσαι τὸν θανόντα».

²⁸¹ *Ov.*, *Met.* 5.319-63, donde se narra que la guerra entre los dioses, hace salir a Tifón de su escondite en lo más profundo de la tierra, para dar caza a los dioses olímpicos, que huyen a Egipto, de ahí que allí tengan los mismos dioses. También en *Hes.*, *Th.* 820-68; *Hom.*, *Il.* 2.781ss.; *A.*, *Pr.* 370; *Pi.*, *P.* 19-20; *Nonn.*, *D.* 48.10 y 48.77. En los *PPMM* se menciona una vez la derrota de Tifón, en *PGM* 57.4, en una especie de situación contraria a la que se usa aquí, pues es Tifón el que está atado y ha ayudado a salvar a Osiris: «[σώσ]ω τὰ κρέα τοῦ Ὀσίρεως ἐμπεδόν, καὶ οὐ διαρρήξω [τὰ] δεσμά, οἷς ἔδησας Τυφῶνα». Plutarco comenta su relación con los Titanes en *Is.* 49.371B, pues lo que en el alma es apasionado, sin razón ni medida, lo sujeto a la muerte; también relata su derrota por parte de Hermes, en 55.373c, que le arranca los tendones con los cuales se hace su lira (la cual simboliza cómo la razón regula el universo y lo hace armonioso a partir de partes discordantes), y explicando así que sea el patrón de los terremotos, la sequía, los vientos huracanados o las tormentas eléctricas.

iluminar el día. Curiosamente, desde antiguo, es Set el que se encarga de impedir que esto ocurra en la mitología tradicional, lo que está relacionado con su aspecto solar²⁸². Además este episodio tiene otras connotaciones importantes para esta magia, que comentaremos más abajo.

Por ahora hay que enfatizar que lo importante es que todas estas referencias mitológicas no son llevadas a cabo por el dios sino por el oficiante del rito. Se hace a través de la identificación de este con un colaborador del dios, como si lo hubiera ayudado o incluso hubiera él mismo llevado a cabo las acciones para el dios: él mismo ha recorrido el mundo buscando a Osiris y lo ha encadenado para Set (9-11), con el cual se ha aliado contra los dioses (12); además es el que ha cerrado las puertas del cielo (13) y dejó inconsciente a la serpiente (14), provocando silencio en el mundo; y junto con Tifón, finalmente fue vencido por los dioses (17) y lanzado de cabeza desde el cielo (18).

Se trata del recurso de identificación de esta magia, del tipo ἐγὼ εἰμι para encarnar los poderes que se están invocando, pero con una ligera variante de tono absolutamente egipcio²⁸³. Se está recreando en vida el proceso que sufre el muerto en su paso al más allá, como se relata en el *Libro de los Muertos*. En este, el que acaba de morir debe pasar una serie de pruebas donde demostrar su piedad en vida y defenderse de ciertas acusaciones que se van produciendo a lo largo de su camino a través de las siete puertas que llevan al inframundo. Significativamente, en el capítulo 65 el muerto debe asegurar que no pertenece al séquito de Set, que según Plutarco son 72 (*Is.* 13), según Diodoro Sículo 26 (I.21). En nuestro texto, ocurre al contrario, el oficiante declara que ha llevado a cabo estas acciones como στρατιώτης de Set, tal vez uno de estos

²⁸² Cf. G. Nagel. *op.cit.*; R. Günter, "Apophis", *PRE I A*,1 (1914), pp. 310-39; J. F. Borghouts, 1973: 114-49; C. Müller & G. Detlef, *RAC IX* (1976), p. 558; J. Assmann, 1995: 49-57.

²⁸³ Este es un recurso muy importante de la magia greco-egipcia. Lo encontramos principalmente con el objetivo de identificar al oficiante con un dios o figura divina para darle autoridad, como en: *PGM* 2.126 (Adam, cf. 3.157); 3.146, 157 (Adam), 266 (Iao), 343, 457; 4.536 (el hijo *psychon* y *macharph*), 574 (un astro), 724 (*pherura miouri*), 1018 (Balsamés), 1074 (Horus), 2995 (Hermes); 5.112 (un ángel del faraón Osoronofris), 144-56 (el Acéfalo), 246 (Toth); 7 327 (*manchnobis*), 498 (Toth); 12 74 (Iao), 92 (Moisés), 110 (Toth-Iao), 226-36, 462 (el demon Xantis); 13.254, 281, 284; 22b.35 (Lampis); 33.11; 36.169 (Cfiris), 291 (*Akarnachthas*), 317 (Horus); 70.6 (Eresquigal). Después tenemos ejemplos en los que se usa en negativo, es decir para expresar «yo no soy o he sido», en el caso de las calumnias, «sino fulana/o», por ejemplo: *PGM* 4.2474 y 7.610. Y luego, tenemos unos casos parecidos a los de este hechizo, en donde el oficiante-mago se anuncia a sí mismo como el que realizó una serie de hazañas míticas que lo hacen merecedor de la compañía del dios. El ejemplo más interesante está en el *PGM* 13, repetido de diferentes formas a partir de la línea 288 «ἀπόδος χαριστήριον τῆς ἡμέρας ἐκείνης, ὅτε σε ἐποίησα καὶ ἠτήσω με τῆν αἰτησίαν. διαπεράσεις <εἰς> τὸ πέρα, ὅτι ἐγὼ εἰμί τις/ devuélveme el agradecimiento de aquel día en que tú me pediste un favor y lo realicé. me pasarás al otro lado porque soy fulano».

colaboradores, pues, como en un posible misterio de Set; al igual que en las festividades de los de Osiris se representaban episodios de su mitología, en este se están llevando a cabo la de los de Set. Las coincidencias rituales con el viaje del muerto egipcio prosiguen, pues este incluso se identifica con ciertas divinidades, como en el otro ejemplo que pone el profesor Calvo en su edición de estos textos. La fórmula proviene del capítulo 32: «Los conozco (Osiris y Horus) por sus nombre al igual que conozco sus vidas porque he sido yo el que ha librado al padre celeste de la acción de ellos (los cocodrilos). ¡Atrás cocodrilo del Oeste, que vives de las estrellas infatigables! Lo que tú abominas está en mi vientre. He engullido el cuello de Osiris. Soy Set.» La muerte ritual que se está practicando es de carácter egipcio en muchos sentidos, como vemos.

Así que el oficiante, envuelto en el sudario y expresándose como un auténtico muerto a la manera egipcia, ha ido en busca de Osiris hasta sus dominios, se ha puesto en contra de los dioses celestiales, cerrado incluso las puertas del cielo y derrotada la serpiente, ha impuesto el silencio; convirtiendo a Set en soberano, ha caído, pues, de cabeza hasta lo más profundo del Tártaro. Nos encontramos ante otra *incubatio* en toda regla. Como en el himno anterior, se busca **detener** el mar, el cielo, la tierra y toda agitación; se busca, como veremos en la siguiente sección, **silenciar a la serpiente** (poner fin al murmullo constante del ego, del mundo que nos rodea) y vencer a los dioses celestes (patrones de los aspectos cotidianos de la vida, ídolos que se llevan el protagonismo en la vida consciente del alma); y así hacer al dios soberano de la satrapía, de la σκηπτουχία del corazón del oficiante, para lo cual cae con él a sus dominios infernales.

Las incubaciones tradicionales de Apolo se llevaban a cabo efectivamente en cuevas, que se consideraban entradas al Hades; allí se producía eficazmente la silenciación del espíritu, la ήσυχία de la que hablamos antes, a través del asesinato de la serpiente Pitón por el dios, como veremos en la siguiente sección. Sólo después de la muerte de la serpiente se consigue el silencio absoluto, que viene precedido por el chillido del animal, que es representado en estos rituales con instrumentos como el *rhombos* o la siringe de Isis, de los cuales podemos decir que “atraen a la serpiente”; pero esto lo veremos después. Así que vemos una especie de sincretismo con Apolo o más bien coincidencia estructural con los ritos apolíneos, que creo que confirma ese término

«ἀθεώρητον», que tanta polémica ha causado en los editores. Literalmente significa «invisible, que no se ve», en definitiva, que no es interpretable por los sentidos, de ahí mi traducción por «inefable». De manera que la «serpiente invisible» es todo aquello que existe por debajo de la conciencia normal que tenemos de lo que nos llega por medio de los sentidos físicos y que no es representable por conceptos normales. Atravesar ese límite es lo que se trata en estos rituales.

Este es un proceso cultural muy importante que se usaba antes en muy diferentes contextos y que se continuará usando posteriormente. Reitzenstein, a propósito de este hechizo, trae un ejemplo de la práctica monástica cristiana²⁸⁴; yo propuse en el capítulo anterior la de los Sufis, con el ejemplo de Ibn Arabí. En fin, los rituales del *Libro de los Muertos*, la mitología de las puertas, las referencias a las profundidades de la tierra y las aguas, la silenciación del espíritu, son indicadores de iniciaciones y pruebas específicas del camino del *mystes* hacia la muerte de su vida terrenal-sensible-conceptual, y su posterior resurrección en un estado diferente y lleno de conocimiento.

Por último, comentar la frase «arrojado de cabeza por causa una ira vana/μηνίδος εἵνεκεν κενῆς» ¿Por qué vana? Como se ha estipulado, Tifón-Set es el dios de la beligerante agitación interior, tanto si proviene de una desgracia externa, una catástrofe o un peligro, como si proviene del interior, del error del espíritu al sentirse amenazado, avergonzado socialmente, injuriado de cualquier manera, como en este caso Tifón ante la derrota de sus hermanos. Me refiero a la activación de los recursos de supervivencia cuando estos en realidad no son necesarios, que hoy en día es un problema tan extendido, causa de extraordinarios estados de depresión. En tantos aspectos, pues, seguimos igual que hace dos mil años, pues la acción del sistema nervioso simpático que se está describiendo aquí, manifestada por miedo ya sea real o imaginario, está sobre-desarrollada y requiere de ser equilibrada mediante la activación voluntaria del sistema parasimpático, que es el que nos hace capaces de llegar a ese estado de ἠσυχία del que tratan todos estos rituales. Y Tifón-Set representa esos dos polos del estado de esa agitación, la cual aún hoy en día se combate de la misma forma, aunque los recursos ya no se consideran mágicos en absoluto.

²⁸⁴ Cf. *Hell.Mys.*: 218-9, da el ejemplo tomado de *Apophthegmata patrum* del monje Jacobo, que se encierra en una celda durante cuarenta días hasta que Jesucristo se le presenta a responderle a sus dudas.

19-24. Y llegamos por fin a la petición. El lenguaje es de la plegaria, piadoso y tradicional, en el que se incide: «ἰκετῶ... ἰκνοῦμαι...» en la misma línea (19), dando una sensación de patetismo trágico, que se repite en 22 al iniciar la segunda sección «ἰκετῶ... δὸς δέ μοι ταύτην χάριν». Se le vuelve a invocar como dios soberano «ἄναξ θεῶν», de manera que acaba volviendo al tópico del inicio del poema en forma anular: «...θεῶν, ἄναξ (2) ... ἄναξ θεῶν (20)». Además, se divide en dos también mediante el uso de otro palíndromo, el de la línea 21, *αεμιναεβαρωθερρεθωραβεανιμεα*, igualmente relacionado con Tifón²⁸⁵.

En la primera parte, líneas 19-20, se pide la resurrección del muerto: «ἔγειρον τὸν σὸν φίλον». Literalmente es «levanta a tu amigo, al que aprecias», del suelo de la terraza en la que está tumbado (χθονοριφῆ), envuelto en el sudario, simulando estar muerto. Habiendo alcanzado las profundidades más oscuras que la emulación de la leyenda del dios inspira tan bien, ahora es el momento del despertar del estado anterior. Por cierto que seguimos en el contexto de un posible misterio de Set, pues la denominación del iniciado como «querido/amado» es típica de las tradiciones místicas y místicas de todos los tiempos²⁸⁶.

La segunda parte de la petición, líneas 22 a 24, ya contiene el objetivo específico del rito: «δυνάμωσον», para tener control sobre las divinidades menores y para que los encantamientos tengan efecto. Se considera, Reitzenstein y Calvo lo han descrito, que un ritual de iniciación de corte tradicional egipcio se vuelve en este contexto de reutilización con fines mágicos, un proceso previo de dinamización con objeto de dominación, para una posterior *lecanomania* y/o *necromancia*, pues el fin último es conseguir un oráculo de parte de un dios o un demon de un muerto, a través de un plato de revelación. Pero en mi opinión se va un grado más allá de la simple función instrumental cuando se pide «δὸς δέ μοι ταύτην χάριν». El término χάρις, "gracia", como se estudió en la introducción a este trabajo, no es sólo un favor, un regalo, tiene muchas más dimensiones de sentido en el contexto ritual de aquel momento: en este caso concreto es la propia energía divina que

²⁸⁵ Se encuentra en *PGM* 1.295 (el hechizo a Apolo de los *HHMM* 8, 23 y 4A), 14 C (una invocación maléfica a Tifón-Set, con la indicación «αεμινα (ὄλον)» para que el oficiante complete la fórmula) y 59.7, en todos junto al otro palíndromo *aberamenthoou*.

²⁸⁶ Cf. Reitzenstein, *Hell.mys.*: 310-9.

permitirá al iniciado interpretar los mensajes divinos reflejados en el agua del plato, es el efecto de la transformación que se ha producido en él mismo, gracias a la *katabasis*.

Conclusión.

Esta primera parte del ritual, de **dinamización**, usando terminología de Calvo Martínez, no es del objeto mágico sino de la percepción del oficiante, que ha quedado transformado en algo diferente, divinizado, por medio de la ritualización-escenificación de su propia muerte y asimilación, no a Osiris o versión positiva de lo divino, sino a Set o la versión negativa del dios que va a permitir la adivinación. Pero ¿por qué al “gemelo malo”? Pues porque lo que se están limpiando en este caso es todo aquello de la psique que impide la visión de la divinidad, la agitación social, psicológica, emocional del individuo que empaña su interpretación objetiva de la realidad. No sabemos para qué es la adivinación literalmente, pero conocemos los objetivos de la magia: amor, dinero, éxito. Todo eso queda tan lejos del oficiante neurótico como la misma divinidad. O tal vez este hechizo es tan válido para conseguir la gnosis mística como un simple alivio al miedo a lo desconocido del controlador estado consciente.

7. Himno a Tifón II, s. IV.

Preisendanz 7/Heitsch LIX 7 *In Typhona*.

INTRODUCCIÓN

El *HMag.7* son doce versos hexamétricos que se encuentran en la *lecanomanía* de la Carta de Nefotes a Psamético del *PGM IV* (líneas 261-73), al final del verso de la hoja 4 y el principio de la número 5. Ha sido editado en edición diplomática por Wessely junto al resto del *Gran Papiro de París* (*Gr.ZP*: 51) y por Preisendanz en el *PGM IV*. Como texto versificado individual, sólo Heitsch-Preisendanz (en la antología de los *HHMM* en los *PGM* y en *Hymni*: 185-6), Hopfner (*OZ II.2*: 402-11) y Calvo Martínez (2008: 223-42) lo han editado, siempre junto al *HMag.6*. Y lo han comentado Dieterich (“*De Hymnis Orphicis*”, 1904: 46), Preisendanz (*Akephalos*: 20) y F. Zucker, también junto al *HMag.6*.

ΤΕΧΤΟ

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Cal	Calvo Martínez
Die	Dieterich
Ei	Eitrem
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Kr	Kroll
Le	Leeuwen
Pr	Preisendanz
Sch	Schmidt
We	Wessely
Wü	Wünsch

Σὲ καλ<έ>ω, τὸν πρῶτα θεῶν, ὀργίλον, διέποντα,
σὲ τὸν ἐπουρανίων σκῆπτρον βασίλειον ἔχοντα,
σὲ τὸν ἄνω μέσον τῶν ἄστρον Τυφῶνα δυνάστην,
σὲ τὸν ἐπὶ τῷ στερεώματι δεινὸν ἄνακτα,
σὲ τὸν φοβερὸν, {καί} τρομερὸν καὶ φρικτὸν ἔόντα, 5
σὲ τὸν δῆλον, ἀμήχανον, μισοπόνηρον.

Σὲ καλέω, Τυφῶν, ὥραις ἀνόμοις ἀμετρήτοις,
σὲ τὸν ἐπ' ἀσβέστῳ βεβηκότα πυρὶ λιγείῳ,
σὲ τὸν ἄνω χιόνων κάτω τε πάγους σκοτεινοῦ.

Σὲ τὸν ἐπευκταίων Μοιρῶν βασίλειον ἔχοντα 10
κλήζω, παντοκράτωρ, ἵνα μοι ποιῆς ἅ σ' ἐρωτῶ
κευθὺς ἐπινεύσης μοι ἐπιτρέψης τε γενέσθαι...

APARATO CRITICO: 1 <ε> add. He (fortasse κλήζω, cf.3.211) | ὀργίλον Π: ὀργην l. Pr: ὄπλον Pr-He, Ho: ὄρμον Wü: ὄμιλον Cal: κόσμον Die 2 ἐπουρανίων Die, Pr-He, Wü: ἐπ' οὐρανίων Pr, Ho 3 σε τον ανω μεσον των αστρον Π, Pr, Ho: σε μεσ[ε]όντων [τῶν] ἄστρον Die: ανω μεσον οντ' coní. Sch, Pr: μεσ<ε>οντ' {ῶν} Pr-He: μεσ<ε>οντ' τῶν Cal 4 σε τον επι τω Π, Pr, Ho, Cal: σὲ τὸν <άνω> ἐπὶ Die: σὲ <καλέω> τὸν ἐπὶ {τῷ} στερεώματι Sch, Pr-He: σὲ τὸν ἐόντ ἐπι τῷ coní. Pr 5 σε τον φοβερων και Π, Pr: σὲ <καλέω> φοβερὸν καὶ Die: σὲ <καλέω> φοβερὸν {καί} Cal: σε τὸν <παμ>φοβερὸν Sch, Pr-He 6 σε τον δηλον Π, Pr, Ho, Pr-He: δεινὸν aut ἄητον Die: σὲ <καλέω> add. Cal: τὸν ἄδηλον Cal. monente Kroll (ex *PGM* 13.62-71): τὸν πασιν ἀδηλον Sch 7 Τυφῶν' Die, Pr, Ho | ανογνοις Π sed corr. Die: ἀνάγνοις Eitrem 8 βεβηκότα corr. Wü, Pr, Pr-He, Ho: βεβηκοτι Π, Die: σὲ <καλέω> βεβαῶτ' ἐπὶ ἀσβέστῳ Cal | λιγίω Π corr. Pr: θείω Cal 9 χιόνων κάτω τε Heit: χιονων κατω δε Π, Die, Pr, He: χιόνων τε κάτω τε Sch, He, Cal | σκοτεινοῦ Die, He, Cal: σκοτινου Π: σκοτεινοῦ Pr, Ho 10 ἐπευκταίων Die, Pr-He: ἐπ' εὐκταίων Pr, Ho, Cal: ἀπευκταίων Ei 11 ποιῆς Die, Pr-He, Cal: ποιησης Π, Pr, Ho | ἐπευκταίων Die 12 κευθὺς Pr-He, Cal: και ευθυς Π, Pr, Ho: εὐθὺς Die | ἐπεννεύσης Die (cf. Schulze in Wü, *Anm.* 12) | δε Π corr. Pr | post 12 (κοινά)

TRADUCCIÓN

Te invoco a ti, que con preeminencia entre los dioses diriges, irascible,
a ti, que llevas el cetro real sobre los del cielo,
a ti que gobiernas arriba como punto central de los astros, Tifón,
a ti, el terrible señor del firmamento,
a ti que eres temible y haces temblar y estremecerse, 5
a ti, el manifiesto/obvio, el imposible, el que sufre fatigas por culpa de la ira.
Te invoco, Tifón, en horas ilegales, no estipuladas,
a ti que has andado sobre inextinguible fuego crepitante,
a ti que estás por encima de las nieves y por debajo del oscuro hielo.
A ti que tienes soberanía sobre las Moiras que reciben plegarias, 10
te canto, todopoderoso, para que hagas las cosas que te pido,
y en seguida me des permiso con un asentimiento de cabeza y permitas que
suceda...

COMENTARIO

Forma.

Estos doce hexámetros se encuentran en la última fórmula que se da para la práctica de *lecanomanía* de la Carta de Nefotes a Psamético. Va introducida por la expresión «σύστασις τῆς πράξεως· πρὸς ἀνατολήν τοῦ ἡλίου λέγει», es decir, es una **comunicación** con la divinidad, la fórmula de **unió**n con el dios solar-cósmico, la cual, como vemos, se pronuncia a la salida del sol. Esto es lo que me hace pensar que, a pesar de estar al final de la receta, va antes que el *HMag.6* en la práctica e inicia el conjuro, el proceso de dinamización que vimos en la sección anterior, pues 6 se pronuncia en pleno medio día pero la práctica en sí empieza al amanecer del tercer día de la luna, como comentamos arriba a propósito de la morfología del conjuro en el que aparecen, que es el momento del día apropiado para 7.

La estructura poética y la métrica apoyarían esta idea.

Este poema se caracteriza por la repetición formal y su estructura es la siguiente: σὲ καλέω al principio de las líneas 1 y 7, encabezando dos periodos simétricos de seis

líneas cada uno; 1-6 es la primera parte de la invocación, donde el resto de líneas se inician con σὲ τὸν; 7-10 es la segunda, prosiguiendo la invocación del tipo σὲ τὸν; y 11-12 acabando con dos líneas de petición, introducida por κλήζω. La invocación, pues, consta de diez líneas donde se desarrollan los atributos del dios, distribuida simétrica y anularmente: «σὲ καλέω ... σὲ τὸν ... σὲ τὸν ἄνω... σὲ τὸν ἐπὶ ... σὲ τὸν ... σὲ καλέω ... σὲ τὸν ἄνω... σὲ τὸν ἐπὶ ... σὲ τὸν ...»

Métricamente la simetría continúa. El hexámetro está bien construido en general, sólo las líneas 1, 5 y 12 presentan problemas; sin embargo, se presenta una irregularidad en todos y cada uno de los inicios de verso desde las líneas 1 a 10, es decir, en toda la invocación, que es: inicio de *brevis in longo*. Esta irregularidad se encuentra ya en Homero y para época helenística es una licencia común. Pero la reiteración extrema en nuestro texto debe ser significativa, de hecho hay una estructura simétrica: el primer pie es un tríbraco en 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9 y 10, y un yambo en 5 y 6, de manera que hay cuatro versos y cuatro versos iniciados con tres breves unidos en el centro por un par de versos de comienzo yámbico; y el poema se cierra con dos hexámetros más o menos regulares, con espondeo y dáctilo, respectivamente, al comienzo.

Es, pues, una plegaria clética, sin una petición específica, pues ésta se deja abierta, según las necesidades del oficiante, con ese κοινά. El ensalmo no termina con los hexámetros. Prosigue varias líneas más con varias invocaciones en prosa a Tifón, petición de acción y cadenas de palabras mágicas y nombres secretos de Set, que acaba con una sincretización con Phre²⁸⁷.

«...ὅτι σὲ ἔξορκίζω γὰρ θαλα· βαυζαν· θωρθωρ καθαυκαθ· ἰαθιν· να
 βορκακαρ· βορβα· καρβορβοχ· μω ζαυ ουζωνζ· ων· υαβιθ· Τυφῶν μέγιστε,
 ἄκουσόν μου, τοῦ δεῖνα, καὶ ποιήσον μοι τὸ δεῖνα πρᾶγμα· λέγω γάρ σου
 τὰ ἀληθινὰ ὀνόματα· Ἴωερβήθ· Ἴωπακερβήθ· Ἴωβολχοσθήθ· σεν Τυφῶν·
 ασβαραβω· βιεαιση· με νερω· μαραμω· ταυηρ· χθενθωνιε· αλαμ βητωρ·
 μενκεχρα· σαυειωρ ρησειοδωτα· αβρησιοα· φωθηρ· θερθωναξ· νερδωμεν·
 αμωρης· μεεμε· ωιης· συσχιε· ανθωνιε· Φρᾶ· εἰσάκουσόν μου καὶ ποιήσον τὸ
 δεῖνα πρᾶγμα.»

²⁸⁷ Veremos más detenidamente esta figura en la sección a propósito del *HMag.24*.

Así que esta fórmula parece insertable en cualquier práctica para iniciar la dinamización, pues su función principal, quitando los deseos personales o específicos que se puedan añadir en el momento en el que se utiliza, es la atracción de la divinidad. Y hemos establecido ya que de lo que se trata con estos cantos es de una introducción a un estado del espíritu diferente del habitual, cuyo paso inicial suele ser un **adormecimiento** de la mente, que la repetición y el apoyo métrico provoca con facilidad. Es lo que hoy en día se ha explicado como una sincronización y ralentización de las ondas cerebrales para conseguir lo que se llama ondas alfa del estado meditativo.

Contenido.

Como decíamos, la invocación en diez versos está dividida formalmente a su vez en dos segmentos, y cierra el poema una petición de acción e influencia en dos versos que queda sin especificar. En esa larga invocación se desarrolla una imagen de Tifón como divinidad superior, soberano del cosmos, todo-poderoso e irascible y terrible. Aquí está, pues, íntimamente sincretizado con el dios solar, como decíamos a razón de la acción ritual, y con el dios superior Iao, de donde los nombres mágicos Ἰωερβήθ, Ἰωπακερβήθ, Ἰωβολχοσήθ. Veámoslo.

1-6. Las cuatro primeras líneas abren la plegaria dirigiéndose a un dios soberano y cósmico al igual que las dos primeras del *HMag.6*, repitiéndose además ciertas ideas. En este himno es: «el que dirige con preeminencia entre los dioses/τὸν πρῶτα θεῶν διέποντα», «el que lleva el cetro real sobre los del cielo/τὸν ἐπουρανίων σκηπτρον βασιλῆιον ἔχοντα»; «el que gobierna arriba/τὸν ἄνω δυνάστην» o «*Pantokrator*/παντοκράτωρ »; en *HMag.6* era «τῆς ἄνω σκηπτουχίας σκηπτοῦχε», «**δυνάστα**», «**θεὲ θεῶν**», «**ἄναξ**» o «**ἄναξ θεῶν**».

Pero aquí está más claramente sincretizado con Helios, como vemos en expresiones como «punto central de las estrellas/μέσον τῶν ἄστρον»²⁸⁸ o «señor del

²⁸⁸ Obviamente el punto central del firmamento no es el sol y ni los griegos ni los egipcios lo pensaban tampoco, pero en estos textos parece darse por centralizada la figura de Helios como soberano del cosmos,

firmamento/τὸν ἐπὶ τῷ στερεώματι ἄνακτα». La mención a los dioses celestes, que serían los Olímpicos en terreno griego, se vuelve más bien astrológica, como dios de los elementos del cielo, y la de este dios soberano como solar, dándole un tono egipcio a todo el proceso de diferenciación entre dioses ouránicos y ctónicos o entre las dos caras del *pantokrator* (celestial-solar-benevolente *versus* infernal-lunar-terrible²⁸⁹).

Hemos ya comentado cómo Set siempre fue una figura preeminente del panteón egipcio, incluso llegando a ser el dios superior para los hicsos. Por lo tanto, puede que esto sea un recuerdo de aquella etapa temprana, como indica Calvo Martínez. Pero también es la demarcación de los límites divinos de la que hablábamos: ser **soberano** es un rasgo propio de toda divinidad que se precie o que simplemente adquiere cuando le toca el turno de tomar el control, en cuanto a su campo de acción se refiere.

Además, este dios soberano es siempre **terrible**, como vimos en la primera sección. Y Set no lo es menos: es «δεινόν y φοβερόν»; y en la línea 5 es «τρομερὸν καὶ φρικτὸν ἔοντα/el que hace temblar y estremecerse», es decir, se está repitiendo la epifanía terrible del dios superior, al igual que en *HMag.6* (líneas 3-6 «tú que agitas, sacudes, haces temblar...»); pero, por supuesto, es iracundo «ὀργίλον/irascible» o «ἀμήχανον/imposible-inmanejable-sin control» o «μισοπόνηρον/que sufre fatigas por culpa de la ira», idea que también se encuentra en el himno anterior, a propósito de su sincretismo con Tifón y el episodio que lo lleva a ser enterrado debajo del Etna. Este es un rasgo que caracteriza a Set en el mito osírico (Plu., *Is.* 643-767) o a Tifón, en el ciclo titánico, y típico de Baal²⁹⁰, como las divinidades encargadas de la agitación y el exceso, en definitiva de la ira, de la que se habla expresamente en estos textos y que se desarrolla en mayor medida en este.

Pero también se está haciendo mención a un aspecto muy importante: a la epifanía terrible del gran dios, del que es paradigma Jehová, también un dios iracundo y belicoso, por otra parte. En la sección acerca del *Pantokrator* se habló de ésta como

que lo arrastra en su viaje físico y escatológico, como veíamos en la primera sección. Con respecto a la Estrella Polar o Sirio en la astrología mitología egipcia, lo veremos a propósito del *HMag.22*.

²⁸⁹ Esta es una idea del sentimiento religioso pitagórico o una tendencia mitológica mediterránea que se rastrea a lo largo de estos textos, como iremos viendo.

²⁹⁰ Cf. F. Cumont, "Baal", *PRE* II 2 (1896), pp. 2647-2652; T. H. Robinson, 1917: 201-11; C. H. Gordon, 1943; F. Nötscher, T. Klauser, H. Bacht & A. Baumstark, "Baal", *RAC* I (1950), pp. 1063-1113; C. Bonnet, "Melqart. Étymologiquement "Roi de la ville, Baal de Tyr, figure majeure de la religion phénico-punique", *LIMC* 8.1 (1997), pp. 830-834; H. Niehr, "Baal", *NP* II (1997), pp. 380-3.

expresión típica de ese aspecto del *hypsistos*, que se encuentra a lo largo de los textos de magia griegos de todo el Mediterráneo. Cuando se pronuncian los nombres divinos o se manifiesta la divinidad, el cosmos entero se conmueve, los ríos, los mares, los océanos tiemblan, las piedras, las montañas y los valles se rompen, los demonios, los pájaros, los reptiles, se esconden. Hemos visto esto ejemplificado a lo largo de los textos anteriores y lo seguiremos viendo. Comentábamos que es la expresión máxima del efecto de la epifanía del *pantokrator*, del creador, el efecto en el pecho del hombre ante el mayor sentimiento de piedad, el que nace de la observación de la naturaleza, de su inmensidad y eternidad, la humildad máxima que se siente como una vibración que proviene de lo más profundo del ser y que toda la creación siente al unísono como si fuera un solo ser. Una epifanía de la unidad cósmica o la presencia, consciencia absoluta del momento presente. Y comentábamos que encontramos esa expresión de la manifestación divina en conjuros a todos los dioses y en especial a los dioses ctónicos. Pero ¿por qué está relacionada tal experiencia con el terror en esta imagen?

Pues bien, Tifón-Set, al igual que Jehová²⁹¹, es en sí mismo expresión mitológica de esa epifanía terrible y con él, los demás dioses ctónicos. Estos son los habitantes de las profundidades de las que proviene esa vibración cósmica, los patrones de la agitación, pues como decíamos más arriba, esa agitación es también una vía de comunicación, de unión mística. La primera, tal vez, y más cercana al ser humano, pues proviene directamente de ese centro nervioso en el medio del torso, el plexo solar. Ahí es donde se siente ese miedo cósmico, esa pequeñez e indefensión que provoca la conciencia de la extensión y grandeza de la creación. Esa indefensión que provocan huracanes y maremotos, que impulsa a correr o por el contrario a quedarse quieto y luchar.

Es pues también el lugar donde se siente la ira. Y por eso mantengo el texto del papiro tal y como parece que se conserva (siempre hay dudas en cuanto a ligaduras de

²⁹¹ Jehová representa los tres aspectos de los que estamos hablando. A lo largo del *Antiguo Testamento* se dan multitud de ejemplos de su temperamento - el pueblo judío recibe signos del favor de Dios una y otra vez y todas las veces se acaban olvidando de él, sus milagros y sus normas rituales para adorar ídolos antiguos, de manera que una terrible desgracia los devuelve al camino de la fe. Se observan aquí las dos caras de la moneda: tanto la tendencia humana en la que se pierde la conciencia y la atención sobre asuntos divinos-espirituales en favor de los dramas y deseos del día a día; y la respuesta terrible que es la vida misma, el propio sufrimiento y la necesidad que, con suerte, conducirán a la mente fuera de los malos hábitos y la pérdida de la conciencia común o moral. Esta respuesta tiene un lado físico que es el que se describe como “epifanía terrible” en este estudio y que está relacionado con los mecanismos del miedo pero también de la belleza extática.

letras y demás inconvenientes de la cursiva y el mal estado, por supuesto). No veo descabellado mantener el ὀργίλον de la primera línea como una aposición y dejar el verbo intransitivo. Y dejo como se encuentra en el papiro la línea 6, como muy apropiada: «σὲ τὸν δῆλον, ἀμήχανον, μισοπόνηρον/a tí, el obvio, el imposible, el de fatigas causadas por la ira».

Esta línea ha provocado gran controversia porque no encaja con la imagen del dios soberano del que se ha estado hablando hasta ahora. Pero en este punto del poema se están acotando los límites de la divinidad soberana hacia su lado ctónico y los de Tifón-Set como personaje, se están dando sus atributos individuales. Y considero que el significado de esta línea está relacionado con los ataques de la ira, que se ve en la mirada, que es incontrolable una vez que estalla y que provoca un movimiento irremediable de acción. Es una reacción humana muy útil para defenderse, la mayoría de las veces totalmente inconsciente. En el momento del estallido a veces ni se sabe qué lo ha provocado y, en esos casos, se abren a la fuerza cuestiones que se habían dejado aparcadas, olvidadas o reprimidas, cuestiones importantes que encuentran su vía de salida mediante esta reacción violenta, tal vez por causa de algo que ni siquiera tenía que ver con lo que provocó el ataque de ira; de hecho, así ocurre la mayor parte de las veces, como todos hemos experimentado. Incluso hay gente que identifica su personalidad con esta reacción, “el viejo o la vieja iracundos”, por ejemplo. Tras años de guardar en el saco del inconsciente miedos y asuntos de no fácil solución, estas personas se convierten en bombas de relojería vivientes de estallido rápido, como si dijéramos. Esta es una reacción muy poderosa, pues. Así que, el ser terrible e iracundo hace a un dios muy poderoso. Por eso se invoca este poder en estos rituales, y Tifón-Set es la personificación de esa poderosa energía. La energía psicológica que se libera cuando consciencia y subconsciente se ponen en contacto es enorme, según dicen. Y eso es lo que están manejando estos rituales de los dioses ctónicos.

7-9. Aquí ya por fin se nombra al dios, Tifón, y se va a limitar su expresión a sus atributos como dios ctónico, en contraposición a los aspectos que se desarrollaron al principio del poema pero ampliando lo último que se dijo.

Es cósmico, gobierna sobre los dioses celestes, pero su naturaleza sigue siendo

ctónica e **ilegal** en el sentido de **no oficial**²⁹²: en la línea 7 se le invoca «en horas ilegales, no estipuladas/ὥραις ἀνόμοις, ἀμετρήτοις». Este verso es gemelo del 1 y, a la vez, podría parecer que opuesto: es el «que dirige el primero a los dioses» y, sin embargo, su invocación sigue estando vedada. En efecto, siguiendo en orden de sucesión de los atributos mencionados, se está convocando el poder destructivo de los desastres naturales y la ira, de manera que en la religión oficial no debería haber espacio para Tifón: es «amoral» y de hecho se lo confinó en lo profundo del Tártaro. Sin embargo, es también necesario. Sin el reconocimiento de todos estos aspectos terribles de la psique, escondidos, enterrados junto a hechos fatales que nos impulsaron a hacer o de los cuales fuimos víctimas por causa de ellos, vamos como “zombis sin cabeza” (una imagen mediática muy de moda hoy en día), reaccionando sin saber por qué a todo estímulo inquietante. Esto es lo que significan los démones de los héroes muertos o de los perecieron violentamente o antes de tiempo y su uso en esta magia; la imagen del “zombi” es de hecho la que tienen estos en la mitología griega²⁹³. La religión oficial les dedica un ritual solemne, tal vez una tumba con un epitafio que los mantenga en la memoria apaciguados. Pero es la magia la que se encarga de traerlos de vuelta, de usar esa energía de manera controlada, con unos propósitos específicos. Y no es que sean “bastardos” e interesados y por eso ilegales; la ilegalidad proviene de la naturaleza de esos actos, vergonzosos, irreconciliables con la mente consciente, con las normas sociales, con el auto-concepto. Los límites del individuo están perfectamente delimitados y estos aspectos de la naturaleza humana no tienen cabida en lo “correcto políticamente”. De manera que no hay “días fastos” para Tifón-Set en su aspecto “oficial”.

En las líneas 8 y 9 se desarrolla ya el aspecto **infern**al del dios ctónico. Tifón es una figura que engancha este texto directamente con las leyendas sud-italicas del infierno, con Empédocles y su extraña muerte en el Etna. Es el que «ἐπ’ ἀσβέστῳ βεβηκότα πυρὶ λιγείῳ/ha andado sobre fuego inextinguible, crepitante». Ovidio cuenta (*Met.* V, 346 - 353; 354 - 361) cómo, tras la lucha contra los Olímpicos, quedó atrapado entre los montes Peloro, Paquino, Lilibeo y el Etna. Este verso 8 hace sin duda referencia al magma inmemorial de los infiernos sicilianos. Así que mantengo ese λιγίῳ del papiro

²⁹² Cf. Herrero, 2008.

²⁹³ Veremos esto ampliamente a propósito del *HMag.24* y la imagen homérica de la entrada al Hades, de la *Nekyia*.

porque me parece que se está haciendo mención al sonido que hace el fuego al crepitar, un sonido agudo que entronca con lo que se comentó en *HMag.6* acerca de la serpiente y el efecto sonoro de epifanía que Kingsley describe en el inicio de la *katabasis* hexamétrica que es el proemio al *Sobre la Naturaleza* de Parménides (cf. *supra*, p. 104 ss.; cf. también 2001: 116 ss.). Es el sonido agudo del silencio absoluto, del que hablaremos más adelante otra vez. Y sabemos que este es un requisito indispensable en las incubaciones para la obtención de visiones, tome el tiempo que tome el aislamiento, como vimos en el *HMag.5*. así que esta imagen poético-mitológica es una alusión que trae a la imaginación un efecto sonoro específico, que permita la psicagogia.

El verso 9 es de más difícil interpretación pero, gracias otra vez a la investigación de Kingsley, puede que tengamos una pista. Set es el dios de las catástrofes, y las heladas son de las peores en un lugar como Egipto, que exportaba trigo por todo el Mediterráneo.

Pero además la mención del hielo puede deberse a su aspecto como dios liminal que es un rasgo fundamental de la divinidad ctónica; de hecho en los *PPMM*, es el que «se sienta sobre las puertas que abren hacia arriba» (*PGM* 36.4 y 78 «ἐλθέ, Τυφῶν, ὁ ἐπὶ τὴν ὑπτίαν πύλην καθήμενος, ἰὼ Ἐρβηθ, ἰὼ Πακερβήθ, ἰὼ Βαλχοσήθ, ἰὼ Ἀπομψ, ἰὼ ...»). Esto nos lleva al *HMag.6.13* y las misteriosas puertas del cielo que el *mystes* abre para Set. ¿Qué puertas son estas? En el proemio al poema de Parménides tenemos exactamente esa misma cuestión. Este narra su viaje en el carro de las hijas del Sol hasta otras misteriosas puertas, que están custodiadas por la Justicia, donde la noche y el día se juntan, y que dan acceso a los reinos de la misteriosa Diosa. Según Kingsley, esas puertas son las del Hades²⁹⁴, que quedan innominadas al igual que el nombre de la Diosa, Perséfone, una costumbre o tabú de los misterios de Eleusis, la de no pronunciar en vano su nombre. Y tiene lógica en este contexto donde la religión solar tiene tanto peso: la barca o el carro solares recorren de día el cielo, de noche los infiernos, como hemos visto en varios de los rituales anteriores. El límite de lo conocido, entre luz y oscuridad, entre estado consciente y sueño o inconsciente, está, pues, donde se encuentran la noche y el día, y ahí es donde habita Tifón, según estos rituales del *PGM* 36.

Con respecto a por qué la imagen del hielo es otra metáfora para el aspecto

²⁹⁴ 2001: 51 ss.

liminal de estos dioses, debemos traer a colación otra tradición griega que habla de los límites del mundo, que ha recopilado e interpretado Kingsley: la que crearon los exploradores focenses tras sus expediciones. Un tal Piteas²⁹⁵ en el siglo IV a. C. cruzó el estrecho de Gibraltar y llegó hasta Britania, pasó Escocia y Noruega, y llegó más arriba, hasta la región que ya no es «ni caminable ni navegable», el círculo Ártico, para volver sano y salvo a casa, dar testimonio de esto y demostrar de paso, con sus cálculos y mediciones, que la tierra es redonda, por primera vez en los anales de la historia. Este griego proveniente de Masalia, una colonia focense al igual que Velia, la ciudad natal de Parménides, llegó hasta los límites del mundo, y tal vez sea a estos a los que se refiere la línea 9, los de la leyenda focense acerca del fin del mundo como un lugar helado, donde la noche y el día se unen, pues efectivamente tan al norte casi son la misma cosa. Del helado norte provenía también Apolo, hiperbóreo, otra de lejanas tierras heladas, al igual que los conocimientos de Pitágoras²⁹⁶.

Así que nuestro Tifón, como soberano cósmico, observa la nieve de los confines del mundo, su superficie blanca desde arriba: se repite en este verso ἄνω, relacionándolo, por su parecido sintáctico, con el 3 «que ejerces tu poder ahí arriba, como punto central del firmamento». Pero a la misma vez, como dios ctónico, observa desde debajo (se lee en el papiro κάτω δε, «κάτω δέ»), desde las profundidades, a través de los «oscuros hielos» del Ártico. En los límites de lo que la percepción humana considera posible, se congelan las acciones y los pensamientos que pueden llevar más allá, hacia lo desconocido. En ese momento de imposibilidad, de parálisis escalofriante, habita también nuestro Tifón.

10-12. Y llegamos a la petición. He cambiado la puntuación en mi edición haciendo el verso 10, en vez del último verso de la invocación, formalmente hablando, el acusativo que rige κλήζω porque en esta línea se vuelve a invocar a Tifón como dios soberano, con el objetivo de matizar así un cambio de contenido. La forma sigue siendo la de la invocación, de hecho repite casi literalmente el verso 2, «σὲ τὸν ἐπ... βασιλείου ἔχοντα», y en la siguiente línea se le llama «*pantokrator*». Sin embargo, es un rey

²⁹⁵ Cf. 2003: 243 ss. y 271.

²⁹⁶ Kingsley, 2010.

diferente, el de las Moiras, que rigen el destino de los hombres. De manera que se cierra la invocación o bien haciendo a Tifón-Set/Helios el rey de las musas, o bien asimilando a estos a otra figura divina, Apolo; o ambas cosas, más bien. Y viene muy a propósito, después de la última y extraña atribución que se le había otorgado a Tifón-Set como divinidad que observa desde los helados confines del mundo, a la vez desde arriba y desde abajo. Pero ya adelantamos que Apolo está ligado mitológicamente también a esa imagen, pues su origen podría ser Hiperbóreo; como sabemos, era considerado por los griegos un dios extranjero y se cuenta que viajaba en su carro cada diecinueve años a esas tierras al norte de Tracia, nada menos que para rejuvenecer. Suena, pues, como dice Kingsley, a rito iniciático: el viaje a los confines de lo conocido para morir y volver puro e inocente. Así que se vuelve a conectar esta tradición setiaca con la apolínea; o simplemente a conectar estos ritos íntimamente con los de *incubatio*.

Con respecto a la petición misma es básicamente clética para que la divinidad aparezca y active el conjuro, otorgue su energía divina o autoridad. Como decíamos arriba, no se especifica ninguna intención sino que se deja abierto el final, en formulario vacío, para que el oficiante exprese lo que necesite. Sólo hacer referencia al uso de ἐπιτεύω, un verbo que se repite en multitud de plegarias a lo largo de los *PGM* y en otros textos de magia, que significa «asentir o dar una orden con un gesto», "cumplir" pues. Es el mayor signo de cumplimiento, según Homero. Dice Zeus en *Il.* 1.524-27: «εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῇ κατατεύσομαι ὄφρα πεποιθήης· τοῦτο γὰρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον τέκμων· οὐ γὰρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν οὐδ' ἀτελεύτητον ὃ τί κεν κεφαλῇ κατατεύσω/Y si lo deseas te haré con la cabeza la señal de asentimiento para que tengas confianza. Éste es el signo más seguro, irrevocable y veraz para los inmortales; y no deja de efectuarse aquello a lo que asiente con la cabeza». Pero también es una imagen muy visual, lo que indica la importancia del uso de la imaginación y las representaciones mitológicas para la obtención de favores divinos, que pasan primero por una visión o epifanía, la dinamización del oficiante de la que hablamos al principio del comentario.

Conclusión.

Este segundo himno a Tifón-Set en hexámetros, con una estructura poética tan

regular, está claramente abriendo el ritual, al momento del amanecer del tercer día de la luna. El oficiante ha subido al terrado y extendido un lienzo puro en el suelo. Considero que tumbado, al momento en el que la luz del sol empieza a asomar por el este se recita este himno que induce a un estado específico y arrastra la conciencia del que lo practica: hacia un sentimiento de pequeñez, seguido del temblor en el pecho de cuando algo va a pasar; se atrae la imaginación a los parajes infernales y luego a los límites del mundo, «donde noche y día se encuentran» como dice Parménides, que es donde el sol está precisamente en ese momento; y se pide la presencia divina y unos deseos específicos que se van a trabajar en el resto del rito.

Luego, el oficiante parece quedarse en ese mismo sitio tumbado y sin moverse el resto de la mañana y cuando el sol está justo encima de sus ojos, cegándolo, recita el segundo himno, en dímetros yámbicos, tres veces y, vestido como un muerto, se lo inicia en el misterio de Tifón-Set²⁹⁷. Ahora se ha hecho «dueño absoluto de una naturaleza semejante a la de la divinidad» y puede llevar a cabo la *lecanomanía*, es decir, la activación de un plato de visión en el cual el agua reflejará en pantalla las palabras o conocimientos que un demon o divinidad envíe.

²⁹⁷ Cf. la noticia que nos deja Plutarco en *Is.73-380D*, de un ritual en el que en la ciudad de Eleithiaspolis (el-Kab actual) se quemaban vivos a ciertos sujetos que se hacían llamar Tifonios. De manera que tal vez no sea tan descabellada la idea de la existencia de un misterio de Tifón-Set.

d. Himnos a Apolo, Apolo-Helios y a Dafne

¿una tradición oracular apolínea?

Y llegamos a los *Himnos* a Apolo²⁹⁸. Como comentábamos arriba, la aproximación a la divinidad, que es de lo que trata el canto de himnos, adopta una expresión como si dijéramos exotérica en los *Himnos* al *Pantokrator* o a Helios, y una dimensión esotérica, en el sentido de dirigida a la propia interioridad del ser humano, con los *Himnos* a los Dioses Ctónicos²⁹⁹. ¿Cómo definiríamos a Apolo?

Desde luego es un dios **Olímpico** para los griegos³⁰⁰. El *Himno Homérico* a Apolo nos enseña su posición en el panteón clásico: nacido bajo la amenaza de un oráculo desfavorable para la soberanía de los olímpicos, tal vez sólo por causa de los tejemanejes de esposa celosa de Hera, es perseguido por su padre, por miedo a haber dado paternidad al que lo destronaría. Sin embargo, nada más nacer se pone al servicio de su padre y se declara patrón de los mensajes divinos, transmisor por excelencia de la voluntad de Zeus³⁰¹. De manera que es en todo **celestial** e hijo predilecto de Zeus, además de garante de las artes poético-musicales, la adivinación y habitante de los más altos montes.

Esto tiene consecuencias en un sentido doble: aunque garante de la religión oficial, provee de una tradición que es también un culto íntimo en todas las regiones de Grecia y desde muy antiguo. El mito clásico lo hace un Letiada junto a Ártemis; sin embargo, no deja de considerarse en esencia un dios extranjero, nunca se pierde el recuerdo de haber sido traído de Asia en algún punto de la Antigüedad arcaica por los escitas³⁰², lo que lo

²⁹⁸ Plegarias de tradición Apolínea en los *PGM*, a Apolo, Apolo-Helios o Dafne, son: 1.296-7, 298-9; 2.2-11, 53-55, 79, 81-101, 130-141, 163-7, 235-56, 259-62, 289-91, 329-31; 3.289-91, 340-72 (Apolo-Touth), 6.5-27, 30-9. A Dafne y Apolo: 2.81, 3.234-56; 4.5-27, 40-47.

²⁹⁹ Cf. J. Haussleiter, "Deus internus", *RAC* 3 (1957), pp. 794-842.

³⁰⁰ Bibliografía básica en: L. de Ronchard, "Apollo", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, pp. 310-21; J. F. Hill, 1916: 134-162; K. Kerényi, 1937; D. Detschew, "Apollon", *RAC* 1 (1950), pp. 524-9; D. M. Lewis, 1960: 190-4; E. Simon & G. Bauchhenß, "Apollon", *LIMC* 2.1 (1984), pp. 363-464; M. Detienne, 1986: 124-32; F. Graf, "Apollo", *OCD* (1994), pp. 122-3, o "Apollon" *NP* 1 (1996), pp. 863-868; C. Auffarth, 1998: 608-9.

³⁰¹ cf. J. Strauss Clay, "Tendenz and the Olympian propaganda in the Homeric Hymn to Apollo", en J. Solomon, 1994: 23-36.

³⁰² Cf. Kingsley, 2010; R. Harris, 1925: 229-242; D. Hegyi, 1989: 5-21; J. Salomon "Apollo and the lyre" en Solomon, 1994: 42; R. G. Tanner, 1994: 146-158; H. Kothe, 1970: 205-30; W. Burkert, 1985: 143-

hace un dios limítrofe, estatus que lo acerca a los ctónicos. Como dios de la adivinación esto se ve reflejado, cubriendo un amplio margen de actividad en la sociedad griega que no siempre se refiere a los requisitos sociales: sus sacerdotes y diputados se ocupan de la política y el tráfico marítimo-mercantil en época Clásica desde el oráculo de Delfos; pero a lo largo de toda la Antigüedad no se pierde nunca el ritual típico apolíneo de la "incubación", un proceso de curación y revelación en sueños que no sólo el sacerdote llevaba a cabo en altares y cuevas por todo el Mediterráneo, sino el propio "enfermo" o cualquiera con la necesidad de "saber" algo oculto a sus posibilidades perceptivas, conocimiento que, como hemos visto, se produce en los límites de lo conocido, en las "entradas a los infiernos". Dioses de este culto oracular y curativo eran Apolo y su hijo Asclepio, pero también Helios, una vez que se asimilan, y además Ártemis, su hermana, o su madre, Leto. Y, como veremos en esta magia, también la propia Dafne, la primera ninfa a la que Apolo amó.

Los rituales³⁰³ de los himnos que vamos a ver son todos de la misma naturaleza, una que parece seguir esa tradición de la que hablamos, pues coinciden entre ellos y, en muchos aspectos, con los tradicionales comentados, por ejemplo, en el objetivo que persiguen - adivinación o revelación en sueños. Esto rituales además concuerdan en muchos sentidos, a menudo de manera literal: versos enteros se reutilizan una y otra vez en estos textos, los cuales parecen provenir directamente de un corpus hímnico griego tradicional que parte del mismísimo Homero; pero es que además reflejan una práctica ritual común - uso de lámparas o trípodes, camas rituales, amuletos y *tabellae* hechas con

9), "Olbia and Apollo of Didyma" en Solomon, 1994: 50, y 1975: 1-21; Wilamowitz-Moellendorf, 1931: 320-9 y 1903: 575-86; T. P. Bridgman, 2000.

³⁰³ Hay una serie de prácticas que son expresamente apolíneas, pero también muchas otras derivadas del tipo de ritual tradicionalmente apolíneo que ya no tienen trazas del culto excepto por el uso de lámparas o técnicas de incubación (como por ejemplo el de los *HMag* 6 y 7 a Tifón-Set, recién vistos). Veamos las expresamente apolíneas o con uso de elementos de su culto, que indican la acción de Apolo o cualquiera de sus diputados, en los *PGM*: 1.264-346 («*epiklesis* apolínea/Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις»); 2 entero (dos prácticas apolíneas para recibir oráculo); 3.185-262 (práctica de comunicación profética con Helio-Apolo), 284-424 (práctica para prognosis a Apolo-Touth); 4.2209-11 (*tabellae* para oráculo con laurel), 2578 y 2644 (uso del laurel en el sahumero de la calumnia a Selene) y 2676 (laurel como ingrediente de un sahumero benéfico); 5.195-200 (práctica de purificación con laurel); 6 entero (práctica de comunicación oracular con Apolo-Helios y Selene-Dafne); 7.728-39 («Ἀπόλλωνος αὐτοπτος»), 795-845 (petición de sueños de Pitágoras y Demócrito), 1010-27 (*oniromancia* a Helios); 10.36-5 («ὑποτακτικὸν Ἀπόλλωνος», a Abrasax); 12.108-121 («Agatocles, emisor de sueños/Ὀνειροπομπὸς Ζμίνιος Τεντυρίτου»); 13.91-112 (práctica de consagración), 647-80 (otra práctica de consagración), 1042-54 (amuleto de laurel); 22.3 (fórmula contra la hemorragia a partir de un verso homérico sobre Apolo).

hojas de laurel, sahumerios de laurel u otros ingredientes, y, sobre todo, la recitación de largas plegarias cargadas de versos. Estas se dirigen a Apolo que es Febo, Peán, Delfico o Pitio, Esmirteo, Castalio, Dodoneo o Delio; pero también soberano/ Ἄναξ (1.296) y dios de dioses (2.53), Letiada, vaticinador, flechador y «certero desde lejos» (2.2ss.), «señor del canto» (2.85) y médico (3.259-61); y sobre todo es Apolo-Helios, el dios solar que es fuerza iluminativa, del que hablábamos arriba, por lo que también aparece sincretizado con Horus. Además, las plegarias versificadas también se dirigen al propio laurel, Dafne, que se la invoca como «planta de adivinación y compañera de Apolo».

Estos personajes, Apolo, Helios, Dafne u Horus, además de su representación mitológica tradicional en la que son dioses soberanos y solares, o simples ninfas, coinciden en un aspecto esencial en los himnos y prácticas de las que son objeto: que son *psycopompos* e *hypnagogos*. Y así fueron ampliamente usados en los rituales místicos más extendidos de las religiones mediterráneas: los de revelación. Así que se va a desarrollar en esta sección y las siguientes, cómo el tipo de adivinación de los rituales de esta magia greco-egipcia sigue específicamente el camino atestiguado en Grecia desde los albores de la civilización europea, empezando por el testimonio del propio Parménides, del que se sabe que fue un sacerdote de Apolo legendario como también lo fue Pitágoras³⁰⁴, es decir, de la práctica de la incubación en las sedes apolíneas, que son *katabaseis* en toda regla³⁰⁵.

De manera que vamos a ver aquí otro tipo de aproximación a la divinidad, que aunque es de carácter personal y ctónico está respaldado por la más alta autoridad de las religiones oficiales o simplemente, como pasa en esta magia, por la más alta divinidad: se trata de la **revelación** de la que Apolo es patrón. El eslogan de Delfos «conócete a ti

³⁰⁴ Cf. Kingsley, 1995, 2001 y 2003, donde traza una línea de tradición apolínea desde Parménides y Empédocles, y donde se puede encontrar una descripción de las técnicas y la terminología. Otro sacerdote de Apolo famoso fue Plutarco, que ampliarían la genealogía de esta práctica a muchos otros ámbitos, como los misterios greco-egipcios de los que habla este último en *Is.* y tan en relación con prácticas como la de la sección anterior, que se entiende mucho mejor después de ver su punto de vista.

³⁰⁵ Para una bibliografía básica del proceso incubatorio, en general y en los templos de Apolo o Asclepio, cf. H. Lechat, "Incubatio", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, pp. 458-460; A. E. Brandy, "Incubation", *OCD* (1970), pp. 543-544; F. Watch, "Inkubatio", *RAC* 18 (1998), pp. 179-265; G. W. Elderkin, 1941: 125-37; Y. Ustinova, 2009.

mismo» resume este aspecto del culto apolíneo, y que podemos contemplar en la tradición posterior que recoge el famoso *hadiz* del profeta Mahoma: «Aquel que se conoce a sí mismo conoce a su señor»³⁰⁶. Es decir, no sólo que el dios soberano se puede ocupar también de los aspectos cotidianos del hombre además de los grandes sucesos de la historia, el destino o los ciclos naturales, sino que esencialmente se manifiesta en toda criatura de su creación, incluido el más humilde de los seres humanos, a través de sus más profundos e íntimos procesos, los sueños y las acciones inconscientes.

8. Hímnos a Apolo-Peán I, s. IV/V.

Preisendanz 8

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de dos líneas de invocación que abrirían un himno a Apolo Peán que han sobrevivido parcialmente al final de la columna 4 del *PGM I* (296-7). El primer verso es un trímetro yámbico y el segundo tiene secuencias silábicas de naturaleza métrica aunque difíciles de justificar, según el prof. Calvo Martínez. Preisendanz es el primero en editar este inicio de invocación apolínea, convirtiendo la primera línea en el *HMag.8* a Apolo, en su antología del vol. III de los *PGM*, pero es el prof. Calvo en “¿Licnomancia o petición de demon páedros? Edición de fragmentos himnicos del *PGM I* 262-347” (2005: 263-276), quien descubre el segundo y establece una continuidad métrica entre los dos, como veremos más abajo. Por lo tanto, además de en estas dos ocasiones de manera independiente, este pequeño pasaje ha sido editado por Parthey, en la edición del Papiro de Berlín (1866: 108-9), y por Preisendanz, en el *PGM I*³⁰⁷. Lo tratan, además, E. Abel, (*Orphica*: 286); Hopfner (*OZ II.2*: 107), a propósito de la *licnomancia* en la que aparece; o W. Lueken (1898: 78).

Como decíamos, se encuentran en el conjuro que va entre las líneas 264 a 345, al

³⁰⁶ Ibn Arabi se centra especialmente en este dicho sufi, en Los engarces de la Sabiduría, por ejemplo, probablemente heredando un ancestral conocimiento que pasa definitivamente por Grecia, Apolo y Sócrates.

³⁰⁷ Ver *HMag.4A*, para una introducción al papiro y al conjuro.

final del papiro, introducido por el título «Invocación a Apolo/Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις», y que consiste en atraer un *paredros* o asesor usando una cabeza de un lobo, a través de un sacrificio y libación, y una invocación con ayuda de una lámpara, un talismán de laurel y una varita de ébano. ¿Estamos aquí ante el precedente del mito del genio y la lámpara maravillosa, como dice el prof. Calvo Martínez? Tanto Apolo como el demon se manifestarán, pues se prepara un trono y un sillón para ellos.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π Papiro
Cal Calvo
Die Dieterich

Ἄναξ Ἀπόλλων, ἔλθε σὺν Παιήονι,
χρημάτισόν μοι περὶ ὧν ἀξιῶ, κύριε

APARATO CRITICO: 1 απολλων Π: Ἄπολλον Die 2 πάντων coni. et ἀξιῶ del. Cal

TRADUCCIÓN

Señor Apolo, ven con Peán,
profetízame acerca de las cosas que pido, señor...

COMENTARIO

En primer lugar, comentar que no comparto la división dramática que se ha hecho de la plegaria que inician estos versos pero la mantengo porque al fin y al cabo esta es una edición de la antología de *HHMM* que recopiló Preisendanz. Así pues, quedan estas líneas huérfanas y aisladas del flujo rítmico y de sentido. Pero sigamos la tendencia analítica.

1. El primer verso, pues, es un trímetro yámbico con cesura pentemímera que se considera la invocación de una plegaria apolínea para curación de la que ha sido desligado. Ha llamado la atención que Apolo y Peán parezcan ser dos divinidades independientes, según la estructura de yuxtaposición de los miembros de la frase.

En Homero, Peán es un médico heroico³⁰⁸. En época clásica se convierte en una advocación de Apolo en su esfera curativa, la cual acabó heredando Asclepio³⁰⁹ por completo, quedando Peán como referencia al aspecto musical, enmarcado en el famoso estribillo «Ἰὴ Παιῶν, ὦ, ἰὴ Παιῶν», que daría nombre a toda composición dedicada a Apolo y después a un género poético entero, aunque se desconoce si era una forma métrica o un tema concreto el que lo unificaba, como vimos en la introducción.

Como veremos, en los ritos apolíneos, la línea entre adivinación y curación es muy pequeña, de manera que todos estos nombres, en definitiva, son intercambiables. La revelación sea cual sea el medio, se pide para curar, es decir, encontrar remedio para cualquier mal, y el medio parece estar relacionado con el aspecto musical del culto.

2. El segundo verso es ya una petición, precisamente para profecía. Con respecto a la métrica no tiene ningún sentido aunque contiene secuencias rítmicas: un coriambo, un dáctilo y un hemiepes, o un pentámetro con el medio pie del primer hemistiquio resuelto en dos breves. Se puede decir que impera un ritmo dactílico que haría este verso independiente del anterior en cuanto a la forma se refiere, y tal vez más cercano al resto de la plegaria de la que forman parte. Justo después va el *HMag.23* y luego la versión A del *HMag.4*, ambos escritos en hexámetros.

Apolo es, pues, invocado de la manera tradicional griega: como soberano (Ἄναξ) y señor (κύριος). El ritual se titula «*Epiklesis* a Apolo», una *licnomancia* apolínea en toda regla a pesar de los sincretismos: se inicia invocando a Apolo junto con y/o como Peán; luego, al Apolo Pítico, junto a los arcángeles, Abrasax, Naturaleza y Eón; y por último a Helios, con el cual se identifica tácitamente³¹⁰. Consiste en preparar un amuleto de laurel, un altar, donde se pone la lámpara y el cráneo de lobo, y una ofrenda en forma de sahumero, tortas y libación. Tras un periodo de purificación (que provocará al dios un «deseo irrefrenable de estar contigo») y usando unos ropajes especiales, se pronuncia este largo canto (ἐπαιδιθή) de casi treinta líneas en verso, que es lo que provocará en última

³⁰⁸ Homero lo menciona en: *Il.* 5.401, 899, 900; *Od.* 4.232. Cf. A. von Blumenthal, "Paian", *PRE* 18.2 (1942), pp. 2340-62; L. Käppel, "Paian", *NP* IX (2000), pp. 147-149.

³⁰⁹ Cf. E. J & L. Edelstein, 1945; F. Graf, "Asclepius", *OCD* (1996), pp. 187-8; G. S. Gasparro, 2007: 245-72; D. S. Potter, "Asclepius", *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome* (2010), pp. 275-7; J. B. Pettis, 2015.

³¹⁰ Ver *HHMM* 4 y 23.

instancia la visión de la divinidad, pues se ha preparado previamente un trono para que se aparezcra con comodidad.

Esta introducción con un trímetro yámbico y un verso mixto que hace como de pasarela para el resto del periodo hexamétrico se considera simplemente un mal uso de versos litúrgicos conocidos, mezclados en una especie de *collage*³¹¹. Hay que admitir que la reutilización desde fuentes diversas se confirma en este caso concreto, pues la segunda parte, el llamado *HMag.23* es “hermano mellizo” del *HMag.5*, como vimos más arriba, y el *HMag.4* aparecen nada menos que en cuatro versiones a lo largo de los *PGM*. Sin embargo, no se encuentran tal cual fuera de aquí.

Y por último comentar que el uso del verso yámbico debe ser significativo, al igual que lo era en el hechizo del *HMag.6*, en mi opinión relacionado con el uso del demon de un lobo, animal sagrado de Apolo³¹², a través del cual éste profetice, en un complicado juego de canalización. Lo que parece ir confirmándose es un uso de este ritmo en relación a los dioses ctónicos: recordemos que en el *HMag.4* se invocaba el viaje diario por el inframundo por parte de Helios-Osiris, para la obtención del demon profético del ritual básico del que derivan todos los que contienen este himno. Esto confirmaría en cierta medida que provenga de una plegaria de curación típicamente apolínea (y amplía el debate con respecto a la forma y naturaleza del peán), pues, como estamos viendo, los ritos de incubación para revelación-curación representan, en definitiva, bajadas a los infiernos y muertes rituales.

³¹¹ Cf. los trabajos de Calvo Martínez, 2002 y 2005 acerca de la transmisión del material hímico en los *PGM*, el segundo en el caso específico de Apolo.

³¹² Apolo como λύκειος se remonta por lo menos a Esquilo (*Th.* 145 o *Supp.* 686); en los papiros se lo convoca a menudo como lobo, como en *PGM* 7.11 o 10.12. Para más información, cf. B. Kruse, "Lykeios", *PRE* 13.2 (1927), pp. 2268-2270; C. Auffarth, "Lykeios", *NP* 7 (1999), p. 558; C.-F. de Roguin, 1999: 99-123.

9. Himno a Apolo II, s. IV.

Preisendanz 9

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios

Se trata de siete versos hexamétricos utilizados en una plegaria clética que es más larga de lo que aquí presentamos, pues la petición va en prosa. Se conservan al principio del *PGM* II, líneas 2-7 (*P. Berlinensis* 5026, col. 1, líneas 2-7). Presentamos en nuestra edición los seis versos que forman el que Preisendanz llamó *HMag.9* a Apolo, más la línea que cierra la petición de acción dirigida no a Apolo sino a los démones, pero que tiene un ritmo dactílico. Estos versos han sido publicados: en el Papiro de Berlín 5026 por Parthey; en los *PGM* por Preisendanz, tanto en su edición del *PGM* I como al final del Vol. 2, en su antología de los *Himnos Mágicos*; y por Hopfner (*OZ* II.1, secciones 191-97, pp. 94-5). Además, Eitrem los menciona al dar su corrección a la lectura del papiro en “Zu den Berliner Zauberpapyri” (1923c:12)

El *PGM* II.

El *PGM* II o *Papiro de Berlín* 5026, fue encontrado junto al *PGM* I o *Papiro de Berlín* 5025 y se cree que puedan proceder de la misma biblioteca, por la semejanza de la escritura y el uso de abreviaciones y confusiones fonéticas. W. Schubart en *Die Papyri als Zeugen antiker Kultur* (1925: 68), por el tipo de cursiva lo considera de finales del siglo IV d. C. y probablemente más joven que el *PGM* I. Es un rollo de papiro de 94x33cm., compuesto por 183 líneas en cuatro columnas anchas, con el principio incompleto, puesto que comienza en mitad de una fórmula. En general está estropeado por antiguas facturas. El texto y las notas parecen escritos por la misma mano, excepto las líneas 45 y 160. Contiene signos diacríticos de todo tipo, además de algunos símbolos egipcios. Entre los primeros tenemos: los habituales signos de los papiros mágicos para abreviar, como C para Selene, \square para ὄνομα y $\square\square$ para ὀνόματα, K para καί; pero lo que se destaca es el uso frecuente de abreviaciones de terminaciones de todo tipo como -ō por -ον, χαίρ/ πορ χαίρε ο χαίετισμός, γρ πορ γραφε, γραψ/ πορ γράψον, o la compleja

γρ/ζμ para γράφε ζμύρνη; se usa a menudo una sigma adscrita para hacer ciertos genitivos femeninos; signos típicos como diéresis sobre iotas iniciales o símbolos de puntuación; otros para indicar final de párrafo, como □, y numerales del estilo Δ̄.

Fue publicado por primera vez en 1865 por Parthey junto al P. Berlín 5025, pero la edición famosa es la de los *PGM* de Preisendanz, en la que Wilcken y W. Kroll participaron. La primera mención acerca del papiro la hizo F. Lenormant en el *Catalogue d'une collection d'antiquités égyptiennes* (157, num.1075). Lo han estudiado, al hablar del Acéfalo, Hopfner (*OZ* II.1: 94-98, con la imagen del papiro en 185), Preisendanz (*Akephalos*: 58-63), A. Delatte (1914: 215ss.); y F. Boll, acerca del *Dodekaoros*, en "Der ostasiatische Terzylus im Hellenismus" (1912: 712 ss.). Además Eitrem ofrece una corrección de la lectura de Parthey y también la imagen del Acéfalo (1923c: 12-17).

Con respecto al contenido, es el soporte de una sola práctica, una *licnomancia* muy compleja para conseguir un oráculo en sueños, de tradición apolínea, en dos versiones. Parece que iría precedido de dos invocaciones más pues en el margen de la línea 81 tenemos la indicación «cuarta invocación/τετάρτη (Δ̄) κλήσις», donde empieza el segundo de los himnos. El contenido es el siguiente: línea 1, el *akrakanarba* logos; líneas 2-11 un himno hexamétrico a Apolo (*HMag.9*) mezclado con un logos prosaico a Apolo y los demonios para profecía; 11-15, preparación de la *praxis*; 15-20, receta de medidas para recordar los oráculos; 20 a 34, ejecución de la incubación; 34-35, receta para la tinta mágica; 35-40, receta para la fabricación de una poción mágica de la que se echan unas gotas en la oreja derecha durante la invocación; 40-42, receta para recordar los oráculos; 42-44, instrucciones; 45-64 coacción de los dioses durante cuatro días; 64-73 la *praxis* de otra manera; 73-80, el encuentro con el dios; 81-140 y 165-67, la «cuarta invocación» que es otro himno hexamétrico a Apolo y Helios (*HMag.11*) unido a una invocación en prosa a Horus; 141-175 más instrucciones; 176-83, liberación del dios.

Licnomancia, primera versión.

Como decíamos, comienza *in media res* y contiene dos versiones del ritual. La primera versión, que es la que nos ocupa, es como sigue:

Se inicia dando los *legomena*: conservamos sólo el nombre mágico *akrakanarba*³¹³ y el *HMag.9* a Apolo, que va cortado por algunas instrucciones, aunque puede que hubiera algo más antes, pues, como decimos, el papiro parece cortado. Este himno es clético y va medio versificado. Comienza en hexámetros pero hacia la mitad pasa a ser prosístico aunque se cierra con un hexámetro aislado en la línea 11. Tanto la palabra mágica como la invocación

- se escriben en varios soportes: en hojas de laurel y una tablilla con un dibujo del Acéfalo³¹⁴, que se enrollan juntas y se ponen junto a la cabeza del que va a recibir el oráculo;
- y se recitan en oración al realizar el amuleto, antes de ir a dormir.

Al final del hechizo se da la imagen del Acéfalo para esta ligadura y se indica que se pinta dos veces más en dos papiros, uno que se sostiene en la mano derecha mientras se hace la invocación, para acabar poniéndolo debajo de la cabeza mientras se duerme, y otro que se envuelve dentro de la ligadura y se usa según la necesidad.

Después se explican los *dromena*.

1. Primero se dice cómo preparar la tablilla descrita y la **lámpara**: se pone una

³¹³ Cf. R. Heim, 1869: 491, que conjetura un «escribe» por la indicación acerca de las palabras mágicas de que tienen que ir en forma de ala, es decir, quitando una letra en cada línea o cada vez que se pronuncien.

³¹⁴ El *Acéfalo* es una figura divina proveniente de tradiciones mitológicas de Oriente. Según el estudio canónico de Delatte (*op.cit.supra*), es esencialmente solar de manera que se relaciona con dioses y entes divinos de ese ámbito, de todo el Mediterráneo, como Iao-Sabaoth, Abrasax, Tifón-Set, Osiris, Besas, y con nombres mágicos del dios solar como *Semesilam*, *Bakhuhk-Khukh-Bakhkhukh-Baxabakhukh*, *Azaz-Zarazaz* o palabras mágicas de este dios supremo como *sesengenbarfaranges* o *ablathanalba*. Se trataría de una evocación de la mutilación de Osiris, que es representado ampliamente sin cabeza en la imaginería egipcia; así que toda imagen en la que Abrasax aparece apuntándose a la garganta con una daga o sujetando una cabeza harían referencia a este aspecto del dios solar, o la propia imagen de Besas, que no tiene cabeza pero su rostro está en el pecho o sus ojos en los pies. En los *PPMM* mágicos aparece en multitud de ocasiones, siempre sin cabeza y sujetando un cetro y una rama en sus manos, e íntimamente sincretizado con Bes-Besas. Lo encontramos en: aquí en 2.11 y 166.a (donde viene dibujado, con cinco cabezas de serpientes, según Betz, pequeños triángulos simbolizando sangre, según Delatte); en un dibujo después de 3.71; 5.97-157 (una oración dirigida al Acéfalo para un exorcismo); 7.233-248 (otra oración al Acéfalo sincretizado con Besas y Anut para revelación onírica u *᾽Ονειραιτητὸν*); 8.64-111 (otro *᾽Ονειραιτητὸν* o práctica para conseguir oráculos en sueños dirigida a Besas-Acéfalo-Anut, donde aparecía la versión D del *HMag.4*). Cf. también Preisendanz, 1926; K. Abel, "Akephalos", *PRE Suppl.* 12 (1970), pp. 9-12; Müller & Detlef, *RAC* 10 (1976), p. 621; C. Harrauer, "Akephalos, eine Dämonengestalt des griechischen Volksglaubens", *NP* 1 (1996), pp. 398-9; E. A. Pollard, "Akephalos", *The Encycl. Anc. History* (2013), pp. 259-60.

semilla de incienso en su aceite y se pronuncia una serie nueva de palabras mágicas³¹⁵, no sin antes haber hecho los rituales para recordar lo que sobrevenga en el sueño.

2. A partir de la línea 17 se explica una de las **prácticas para poder recordar** lo que sea profetizado durante el sueño: se mezcla un unguento de artemisia, heliópalo (u ópalo solar), un imán, corazón de abubilla o buitre-gallo y miel, que se pone sobre los labios con un grano de incienso también antes de irse a dormir. En la línea 41, otra: se graba el signo *shenou* de protección, que Jacoby relaciona con el jeroglífico para “atar”, en una hoja de planta pentadáctica, que se mantiene dentro de la boca durante toda la noche.

3. La **praxis** se da a partir de la línea 21:

- Se ha preparado la cama, que debe ser de juncos o hierba sobre la tierra y estar purificada con leche de burra; y hay que estar recostado sobre el lado derecho en el momento de la profecía.
- Se han hecho dos sacrificios sobre un brasero de cobre o barro, grabado con un signo en el costado que Jacoby considera relacionado con el *ankh* o jeroglífico para "vida", de incienso, doce piñas y dos gallos, uno para Helios y otro para Selene, durante el primer día (del sacrificio, probablemente).
- También se han construido unos amuletos de laurel: se inscriben unos nombres mágicos en doce ramas, con tinta de mirra, planta pentadáctica y artemisia, en las hojas; con siete de ellas se hace una corona de laurel, que se mantienen entre las manos en la cama; las cinco restantes se atan juntas y se sujetan mientras se hace la súplica (*HMag.9*); se consagran antes de usarlas, pronunciando los nombres e inscribiéndolos también en una concha.
- Por último, se había realizado otro unguento con una hoja de laurel, comino etiópico, planta adormidera y agua, que se había dejado macerar por tres noches, el cual se echa en el oído derecho justo antes de suplicar con el himno e ir dormir;
- Se indica al final que todo el proceso comienza en la séptima luna y se

³¹⁵ Contiene nombres divinos hebreos y secuencias de vocales: *PGM 2.14-16* «βοασσοχ· ωεση· ιαωιη· ωιαη· ωιαη· νιχαρο· πληξ·σθομ· ωθω[·]υ· ιε· ιω· ηι· Ιαήλ, [ι]ρμουχ· ωνορ· ωευε· ιυω· εαω· Σαβαώθ· θηοτη· παω·μιαχ [ς]ιέου· ιαω· ιε· ιεω[...].· ιου· ιέου· ιω· ιηι· ηω· ιηαί· ιέωα· αηιουω»

repite hasta que ocurra lo que se pide.

4. A partir de la línea 43 se dan una serie de **medios coactivos** contra la luna, por si acaso no se produce el contacto.

- Primero van unos sencillos. A partir del primer o segundo día de esta, en unos días determinados, se hacen: sacrificios de sustancias prohibidas, como sesos de carnero negro o sus uñas, o sesos de ibis; o se arroja a unos baños públicos la figura del acéfalo que se había inscrito en el segundo papiro, envuelto en las ropas de un ἄωρος; o simplemente se cuelga la ligadura en la lámpara, porque lo de los baños parece ser un medio más agresivo.
- A partir de la línea 54 se da otro más potente: se pronuncia una plegaria corta a Apolo, una vez que se tira la ligadura al hipocausto en el quinto día del hechizo; si aún no funciona, se echa aceite de rábano sobre un muchacho del gimnasio y se prepara una nueva lámpara, esta vez sobre un porta-lámparas de barro virgen (algunos echan el aceite sobre la lámpara simplemente).
- Por último se indica en la línea 59 que si se recibe un golpe³¹⁶, se trague de golpe el comino machacado con vino puro. Esto es una señal de que la epifanía divina se ha producido, parece que por causa de los medios coactivos, los cuales suelen ir acompañados de violencia, pues esta última acción parece un ritual de protección.

Al final del papiro se dan los signos de la aparición del dios y su liberación.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Ei	Eitrem
Pr	Preisendanz
Wü	Wünsch

2 Φοῖβε, μαντοσύναισιν ἐπίρροθος, ἔρχεο χαίρων,
Λητοῖδη, ἐκάεργε, ἀπότροπε, δεῦρ' ἄ[γ]ε, δεῦρο·

³¹⁶ Se comenta en Betz: 14, cómo este efecto parece un electro-shock que en efecto es común en estos rituales coactivos.

δεῦρ' ἄγε, θεσπίζων, μαντεύεο νυκτὸς ἐν ὥρῃ.

αλλαλαλα· αλλαλαλα· σανταλαλα· ταλαλα

5 εἴ ποτε δὴ φιλόνικον ἔχων κλάδον ἐνθάδε δάφνης 5

[σῆ]ς ἱερῆς κορυφῆς ἐφθέγγεο πολλάκις ἐσθλά·

καὶ νῦν μοι σπεύσειας ἔχων θεσπίσματ' ἀληθῆ·

λαητωνιον καὶ ταβαραωθ'· αεω· εω

10 ... φθενγόμενοι σὺν τῷ τῆς Λητοῦς καὶ Διὸς υἱῷ.

APARATO CRÍTICO: 2 θεο]προπε l. Ei 4 voces magicæ sup. Pr 5 δὴ φιλόν(ε)ικον Wü, Pr: δι φίλον εσχεν aut εσκεν

Π: τοι φίλον ἔσκεν Ei: φιλόλεσκον Sch 6 ση]ς coní. Pr: <τῆ>ς Ei | σίερης Π | εσθλά Π 7 θεσπισματ' Π 8 υιω· Π

TRADUCCIÓN

Febo, que ayudas con tus artes proféticas, acércate regocijado/trayendo gracia.

Oh Letíada, el que dispara de lejos, el lejano/protector, ¡aquí, ven aquí!

¡Aquí! ¡ven! Tú que vaticinas, profetiza en el momento de la noche.

Allalala, allalala, santalala, talala.

Si alguna vez, sosteniendo como ahora la rama de laurel amiga de la victoria, 5

desde tu sagrada cumbre, enumeraste abundantemente cosas propicias,

también ahora ven con premura a mí, con oráculos verdaderos,

Laetonion y tabaraooth, aeoo, eoo ...

... profetizando junto con el hijo de Leto y Zeus.

COMENTARIO

Forma.

Encontramos ocho versos hexamétricos a lo largo de una fórmula de unas diez líneas en las que se mezcla prosa y verso. Por un lado, se escribe en una tablilla junto a una imagen del Acéfalo, que se enrolla con hojas de laurel y se pone junto a la cabeza al ir a dormir o se usa como ligadura, si la *licnomancia* sola no funciona. Además, se pronuncia ante la lámpara en oración, antes de irse a acostar. Es un himno clético: en la parte en verso se pide la presencia de Apolo; en la parte en prosa, que los démones le

tal vez eran hojas sueltas que poder manejar con facilidad en un rito; y son el soporte de prácticas apolíneas para comunicación oracular que incluyen invocaciones y/o sacrificios a la luna-Dafne ante la luna, y a Apolo-Helios-Horus, ante el sol y/o ante una lámpara.

Pero veamos el que nos ocupa.

1-4. Apolo-Febo es por excelencia el dios de la adivinación y así se lo invoca aquí: «μαντοσύναισι ἐπιβροθος ... θεσπίζων». Como sabemos, el sobrenombre Febo/Φοῖβος significa «brillante» y se aplica también a Helios, de manera que el sincretismo de estos dos debe partir de la confusión que esto provoca, si bien en la mitología clásica no se intercambian. Para época romana Febo será siempre y únicamente Apolo.

Este es un segmento de plegaria bastante típico de la himnica griega, con la petición de gracia (χαίρων), el adjetivo referido a su origen materno y el epíteto homérico típico «ἐκάεργος»³¹⁷ (cf. *h.Ap.* 257 «Φοῖβε ἄναξ ἐκάεργε»), referido también a su genealogía, pues es común a él y a su hermana Ártemis. Homero lo usa con Apolo las más de las veces, pero también con Atenea, Ártemis y algunos de sus héroes, como con Aquiles en más de una ocasión. En los *Himnos Homéricos*, además de en el de Apolo, referido a él y a su hermana, aparece también con Hermes, repetidas veces. Posteriormente es usado en especial para Apolo. Como vemos, está relacionado con el ámbito bélico y con la caza, con la cual Apolo y Ártemis están muy involucrados. Además la flecha es el símbolo de los dioses mensajeros.

Se cuenta que Pitágoras recibió de manos de un escita una flecha con la que se convirtió en la siguiente encarnación de Apolo, una flecha que transportó al escita desde las tierras hiperbóreas. Y se dice que esta flecha es el símbolo de una técnica de estado de trance traído desde las estepas siberianas, que no sólo habría permitido a un simple hombre el trayecto a pie desde Mongolia a Grecia, sino que le habría indicado cómo llegar hasta Pitágoras, el siguiente sacerdote de Apolo personificado. Esta teoría proviene

³¹⁷ En los *PPMM* tanto «Λητοῖδῃ ο τῶ τῆς Λητοῦς κ[αί] Διός» como «ἐκάεργος» aparecen únicamente en este hechizo y en su mellizo del *PGM* 6, lo cual puede indicar que efectivamente este pasaje está tomado de algún himno a Apolo tradicional. Cf. «(ἄναξ) ἐκάεργος Ἀπόλλων» en *Il.* 5.439, 9.564, 15.243 et 253, 16.94, 17.585, 20.461, 21.478, 22.220, *Od.* 8.323, *h.Ap.* 56, 357, 382, 400, 420, 474, *h.Merc.* 281, 333, *Pi.* *P.*6.28, *B. Fr.* 5b.11; *Il.*7.34 «Ἀθήνη· ὦδ' ἔστω ἐκάεργε»; 21.462 «Ἄρτεμις ἀγροτέρη, καὶ ὀνειδείον φάτο μῦθον· φεύγεις δὴ ἐκάεργε»; *h.Merc.* 239 «Ἐρμῆς Ἐκάεργον».

también del trabajo de Kingsley (2010), en el que, hemos comentado ya, establece la genealogía de la tradición apolínea de incubación hasta Pitágoras y antes de él, a alguna civilización esteparia de religión chamánica, que extendió una manera de conocer y conectar con lo divino tanto hacia Europa como hacia el continente americano. No es el único que considera el origen de todas las manifestaciones de culto mágico en algún lugar entre Asia y Europa³¹⁸, aunque este no es el lugar para discutirlo, por ahora.

Sin embargo, confirmando en cierta medida una conexión con esta leyenda, tenemos el segundo epíteto, situado inmediatamente después, «ἀπότροπος». El verbo ἀποτρέπω significa «dar la vuelta desde, volverse, alejarse» o simplemente «alejarse» y por extensión «apartar, desviar, disuadir, **proteger**». De manera que encontramos aquí una ambigüedad significativa: puede ser «el que aparta (el mal), el que protege», un uso muy común de este epíteto de Apolo; pero también «el que se va lejos, el que se vuelve», noción que puede estar haciendo referencia al viaje anual de Apolo a Hiperbórea cada diecinueve años para rejuvenecerse, ya mencionado³¹⁹. La idea de un dios lejano, en el sentido de que actúa de lejos, desde los cielos, es también una característica de dioses soberanos, como Zeus con su trueno y sus mensajeros, o Jehová a través de sus profetas. Pero también es significativa la idea del conocimiento traído de tierras lejanas, de los confines del mundo, que revitaliza, del que ya hemos hablado en la sección anterior.

Y en este caso, ese conocimiento no es sólo personal del oficiante que hace el viaje ritual hasta los límites de sí mismo. Se percibe, además, el uso de técnicas meditativas de inducción a otros estados mentales, una vez más en estos rituales, técnicas que recorrieron un largo trayecto hasta llegar a estos ritos que estudiamos. La secuencia «... δεῦρ' ἄ[γ]ε, δεῦρο· δεῦρ' ἄγε ...» no es simplemente una estructura poética de embellecimiento, una anáfora sin más consecuencia: la repetición y el ritmo, como decimos, tiene como función - provocar un estado específico. Ya se comentó en el *HMag.1* que este δεῦρο no es una fórmula correcta para un himno, sino más bien una orden de igual a igual, o de señor a esclavo, muy corriente en Aristófanes, por ejemplo. Se hace hincapié, se apremia, a la vez que se establece un ritmo. Y súbitamente éste se rompe con el uso de la palabra mágica amétrica, que sin embargo prosigue con el uso de

³¹⁸ Cf. I. Shah, 1956.

³¹⁹ A propósito de uno de los epítetos del Tifón-Set de esta magia cf. *HMag.7*.

la repetición, jugando con secuencias de sonido idénticas otra vez, aunque sin sentido lineal en este caso. Esta palabra mágica se encuentra otra vez más sólo en los *PPMM*: en este papiro y tal cual, unas líneas más adelante, (*PGM 2 66*); aunque la secuencia *-lalala-* sí que se encuentra en otros rituales, a menudo combinada con otras expresiones sonoras³²⁰.

5-8. Se introduce esta nueva sección con la expresión «εἴ ποτε» típica de la plegaria griega³²¹, que se cierra con el «καὶ νῦν» de la línea 7, en que se da la petición de revelación. Este recurso es muy común en Homero, en oraciones a Zeus (por ejemplo, *Il.* 1.503) y peticiones formales entre los héroes (*Od.* 3.98); lo encontramos en el *h.Cer.* (64); y en *PGM 6.36 (HMag.10.14)*, que es una paráfrasis de Homero, a su vez. Es lo que llama Ausfeld una *argumentatio* del tipo *da quia dedisti*: puesto que antes ha llevado oráculo a los suplicantes con ramas de laurel, que lo vuelva a hacer.

Así que con respecto al contenido, se dan dos elementos más del culto de Apolo: su relación con el laurel, de enorme importancia en estos textos, y la mención típica de los montes en los que habita. No se especifica qué monte. Muchos son los centros oraculares famosos de Apolo a lo largo del Mediterráneo. La costumbre es mencionar específicamente desde dónde ha de venir, para convocar los poderes específicos que se le otorgan en esa región. En este caso parece ser una reiteración del concepto del viaje a tierras lejanas en busca del conocimiento, en este caso a través del tópico de la subida a la montaña en vez de ir a los confines del mundo, como vimos en el *HMag.7*. Mahoma subió a una montaña a por conocimiento; Jesús pasó cuarenta días en el desierto donde le tentó el demonio; y muchos cuentos usan este motivo, como el del Oso de la Luna Creciente o *Tsukina Waguma*, de origen japonés³²². En el caso de la Mitología griega, es Apolo el que baja del monte para proveer de conocimiento.

Con respecto al laurel, aquí se está haciendo referencia al amuleto que sostiene el oficiante en la mano, cinco ramas de laurel atadas, con nombres mágicos escritos en las

³²⁰ *PGM 4.206 λαλαπα, 1414 λαλαοιθ, 1788 λαθαῖ· αθαλλαλαφ· ιοιοιο· αἱ αἱ· αἱ· αἱ; 5.143 ανλαλα λαῖ γαῖα απα διαχαννα χορυν, 13.813 βαλαλαχ αβλαλαχ.*

³²¹ Cf. Pulleyn, 1999: 28-9.

³²² Cf. C. Pinkola Estés, 1992-5: 560 y ss. Una mujer se ve obligada a subir a la montaña en busca del Oso de la Luna Creciente para conseguir un pelo de su barba que le permita curar a su marido, el cual ha vuelto de la guerra perdido en los horrores que ha tenido que vivir.

hojas, entre los que destacan Eresquigal-Baubó. Pero no se limita a esto la presencia de esta planta: también se hace una corona con siete ramas y lana; una mixtura que incluye laurel, comino etiope y planta adormidera, de la que se echan unas gotas en el oído derecho del oficiante antes de ir a dormir; o se pone una hoja dentro de la ligadura con la imagen del Acéfalo.

El laurel es la planta por excelencia de Apolo. Es la planta que la Pitia mastica mientras da el oráculo³²³. El mito cuenta que Apolo desafió a Eros a una competición de tiro con arco, mofándose de él. Este, irritado por su arrogancia, le disparó la flecha dorada que provoca amor inmediato. La ninfa Dafne pasaba por ahí y cayó perdido de amor por ella. Pero esta huyó porque la venganza de Eros no terminaba ahí, le había lanzado a ella un dardo de plomo, el que provoca desprecio. Como se veía alcanzada, pidió ayuda a su padre, el río Peneo, que la convirtió en el árbol al que da nombre. Cuando se endurecía su piel y sus cabellos se volvían hojas, Apolo decidió compensarla convirtiéndola en el premio de cualquier certamen. Así que «φιλόνικον» es una metonimia aplicada a la rama de laurel acerca de la propia naturaleza competitiva de Apolo. Por lo tanto, esta planta es un símbolo muy fuerte de su presencia. Está obligado por el hechizo de Eros. En este mito entran en acción dos fuerzas muy importantes según tradiciones muy importantes de la Antigüedad como la de Empédocles, sin ir más lejos: el amor y la contienda. Por lo que la energía que se está invocando en ritos de este tipo alcanza un nivel cósmico, atómico, si se quiere, que es lo que puede que, a otro nivel más, esté poniendo en relación el laurel con el proceso de adivinación. Pero esto ya lo veremos más tarde.

Cierran la sección dos nombres mágicos, «*λαητωνιον*» que parece jugar con el matrnimo «Letiada»; y «*ταβαρωθ'*», nombre secreto relacionado con Sabaoth. No se encuentran ninguno de los dos ninguna vez más en los *PGM*; sin embargo hay una gran variedad de nombres derivados de la misma manera que el segundo: Ἀβαωθ, Μαμαραωθ o simplemente Ἄωθ aparecen muy a menudo con Sabaoth y Adonais; también se encuentran juegos de palabras como βαρβαρωθ o βριθιαωθ, entre muchos otros.

³²³ Se ha postulado que la función de este ritual era algún tipo de estimulación psicotrópica que la planta pueda tener en grandes cantidades, pero como S. Price, 1985: 128-54, recuerda que cierto profesor alemán realizó él mismo el experimento y nunca se sintió "extático".

9. La última línea es otro hexámetro perfecto que cierra la sección prosística de la fórmula, que hemos visto más arriba. Está dirigida a: Apolo Peán y a los démones que van a llevar a cabo la revelación en sueños. Recordemos que la *licnomancia* iba aderezada con el uso (coactivo o no, dependiendo de la eficacia) de una ligadura que contenía una tablilla y un papiro con dibujos del Acéfalo y hojas de laurel consagradas, envueltos en un trozo de ropa de un ἄωρος.

Con respecto a Apolo es aquí el hijo de Leto y de Zeus, retomando la temática de corte tradicional del inicio del canto; pero es también soberano, recalcado con la reiteración triple de esos verbos, «κατέχων, δεσποτεύων ο κρατῶν», dueño de la noche y patrón del proceso de la plegaria y la súplica. Como hemos ido estableciendo, todo dios tiene que ser soberano en el momento del hechizo, pues debe dominar el proceso, concentrar la energía psicológica en lo que se está haciendo, en el proceso que se está activando. Y en este momento del ritual se trata de hacer llegar las peticiones en ese momento exacto, es decir, de traer revelaciones oníricas, «domina la noche», el momento de este tipo de adivinación.

Es muy importante para nuestro estudio de la figura de Apolo en este contexto la expresión «τῆς εὐχῆς κρατῶν» pues se trata de una atribución tradicional griega suya como patrón de todo acto performativo del lenguaje³²⁴. En efecto, confirma la hipótesis de G. Nagy acerca de la etimología del nombre Apolo como proveniente de **apeile*, «promesa, amenaza, voto», o **apeileo*, «hacer promesas, amenazas, votos... », es decir, cualquier cosa que supone un "speech-act", en sus palabras, que se amplía por supuesto al ámbito de la música y la poesía. Indica en su estudio, además, cómo su estatus mitológico apoyaría esta idea: es un eterno efebo, rejuveneciendo cada invierno en el norte; y es el único dios de esa tercera generación completamente divino, hijo de Leto, diosa inmortal. Zeus sólo permitiría tal amenaza de su soberanía si en realidad no la hubiera, de manera que, sin madurar, nunca será soberano, nunca será el que lleve a cabo o no las promesas y súplicas, sino será un mero garante. En la mitología egipcia es Toth el dios de la plegaria, otra divinidad intermediaria, como veremos en el siguiente capítulo.

³²⁴ Cf. G. Nagy en Solomon, 1994: 3-8. acerca del lenguaje performativo, cf. J. L. Austin, 1962, y J. R. Searle, 1979. Acerca de su importancia en la plegaria tradicional griega, cf. L. C. Muellner, 1976.

Conclusión.

Todo esto se ha pronunciado justo antes de ir a dormir, además de haber estado manipulando sustancias y objetos todos con un significado simbólico relacionado con los mitos y peticiones que se han pronunciado. Esa noche, la psique tiene todos los elementos necesarios para establecer un contacto significativo con la mente consciente, que permita la revelación de lo que sea que está escondido. Y por si esto fuera poco, se utiliza una mixtura que contiene adormidera, la amapola de la que se saca el opio y la morfina, que por supuesto, por poca que sea la cantidad, ayudará a conseguir cualquier tipo de trance de una manera mucho más directa.

10. Himno a Apolo III, s. I/III.

Preisendanz 10

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios

Se trata de quince versos hexamétricos que se encuentran entre las líneas 22 y 39 del *PGM VI* (*P. London, Brit. Mus. XLVII*, líneas 22-27+30-38), aislados y reconstruidos por Preisendanz en su antología de los *Himnos Mágicos*, como un himno a Apolo que habría sido integrado en otro a Dafne (*HMag.13*). Ha sido publicado por Wessely en edición diplomática, en la edición del papiro completo (*GrZP.*: 125), Kenyon (1893: 82-3) y por Preisendanz también junto al papiro.

El *PGM VI*.

El *PGM VI* o *Papiro del Museo Británico XLVII* es una sola hoja de 22 x 34 cm. con el texto en una sola columna dividida en cuatro secciones, que hacen un total de cuarenta y siete líneas. Está muy mal conservada, de hecho la mitad izquierda de las primeras veintidós líneas está totalmente perdida, unas diecisiete o dieciocho letras de cada línea. Contiene también el título de la siguiente columna. Fue adquirido por M. Anastasi en Menfis en septiembre del año 1839 y la primera transcripción la hizo C. Wessely (*GrZP.*: 149-53) junto al *Gran Papiro Mágico Parisino* y los *Papiros del Museo*

Británico XLVI y CXXI-IV, quien por la letra, una uncial, lo considera del siglo III. Sin embargo, F. Kenyon, que también hace una edición del mismo (*op.cit.supra*: 81-3), cree que es más bien del II d. C. Preisendanz hizo una nueva colación para su edición del papiro en los *PGM*, para la cual recibió ayuda de, entre otros, Eitrem.

Contiene una sola práctica de comunicación con Helios-Apolo, parcialmente conservada. Parece que toda la parte de la praxis está cortada, si estaba antes de las fórmulas a recitar, que es lo que se preserva: 1-5 instrucciones; 5-29, himno hexamétrico a Apolo y Dafne; 30-38, himno hexamétrico a Apolo; 40-47, himno hexamétrico a Dafne. Contiene las típicas abreviaciones de los *PPMM*: ✓ para Helios, © para luna; uso de un trazo sobre la última vocal para indicar una -v final, como παλῑ por πάλι; apostrofes para ligar palabras que acaban y empiezan por vocal, a la manera tradicional; y numerales β̄.

La praxis: Σύστασις πρὸς Ἥλιον.

El hechizo es una práctica de unión o comunicación, «σύστασις», con Helios, a través de una serie de invocaciones hexamétricas: contiene los himnos de Preisendanz numerados como 13, 10 y 14, en ese orden, que veremos todos en esta sección.

El principio de la receta está cortado y parece que es dónde se indicaría en qué consistía exactamente la acción ritual de la unión, pero sí se conservan las indicaciones de cuándo y dónde se haría: en el piso bajo de la casa; mientras la unión se realiza en el cuarto día de la luna creciente, la invocación es mejor hacerla en luna llena. Se conservan bastante bien las invocaciones, que son: una εὐχή para unión con Helios en dos partes, primero al salir el sol, líneas 5 a 27 (*HMag*.13), acompañada por vocales, líneas 28-29, que se finaliza al momento del atardecer, líneas 30 a 38 (*HMag*.10); otra para la unión con Selene, líneas 40 a 47 (*HMag*.14), supongo que ante la luna llena.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Ei	Eitrem
Ke	Kenyon
Pr	Preisendanz
Pr(-He)	Antología de los HHMM (sin Heitsch)

Sch Schmidt
We Wessely

a. -^ω -^ω - π]ανυπέρτατ', έμοι έπ[άρηξον
-^ω ^ω χρυσοκό]μα, *iew* έπι Παιάν
.i*oeueiee*.....η πολυώνυμε, *ioau*[.. ακρακ]αναρβα,
Φοῖβε,[μ]αντοσύναισιν [έπί]ρροθε, Φοῖβε Απόλλ[ον,
Λ]ητοῖδη έκάεργε, [θε]όπροπε, δεῦρ' άγε, δε[ῦρο, 5
δεῦρ' άγε, θεσπίζω[ν], μαντεύεο νυκτός έ[ν ^ω]ρη.

b. «κλυθί μευ, άργυρό[τοξ]ε, ός Χρύσην άμφιβέ[βηκ]ας
Κίλλαν τε ζαθέην [Τε]νέδοιό τε ἴφι ανάσσεις»,
χρυσοφαῖ, λαῖλ[α]ψ καί Πυθολέτα *μεσεγκριφι*,
Λατῶε Σιαωθ' Σ[αβ]αώθ, Μελιοῦχε, τύραννε, 10
πευχρη, νυκτε[ρόφ]οιτε *σεσεγγενβαρφαρα<γ>γης*
καί Άρβεθω πολυμορφε, φιλαίματε, *Άρβαθιαω*,
«Σμινθεῦ, εἴ ποτ[έ τ]οι χαρίεντ' έπί βωμόν έρεψα,
ἦ εἰ δή ποτέ τοι κ[ατ]ά πίονα μηρί' έκηα
ταύρων ἦδ' α[ιγ]ῶν, τότε μοι κρήνη[ν] έέλδωρ». 15

APARATO CRITICO: 1-3 sup. Pr ex *PGM* 2.1-2: αν θπερτατε ωῖ επ ... ωαῖεω επι παιαν Ι. Ke 4 sup. We: Απολλ[ων conι. Ke 5 [θε]οπρόπε We, Ke, Pr: [άπ]ότροπε ex *HMag*:9.2 conι. Pr 6 sup. We 8 κυλλαν Ι. We 9 λαῖλ.ψ Π sup. Pr: λαῖ[λαψ We: λαῖ[ψηρ]ε conι. et Ι. Ke ex *Il.* 21.278, Eι (*Pap.mag.gr.*: 14) | και Ι. Ke, Pr: κ]λυθι We 10 Σιαωθ Ι. Pr: σιμωθ' Ke: ψαωθ' We | sup. We 11 -ραιης Ι. Ke 12 Άρβεθω πολυμορφε Pr(-He): και αρβεθω πολλορφε Π: αρβεθωα ο ροφε Ι. We: αρβεθωιπλ ..ορφε Ι.Ke: Άρβαθηθ ῶ πολύμορφε conι. Eι | φιλαίματε Eι, Pr: φιλαιμαγε Π, We, Ke, Wü: φιλάρματε conι. Sch 13 sup. Ke: [σ]οι conι. We 14-15 sup. We

TRADUCCIÓN

a. ... Supremo/el más lejano, ven en mi ayuda,
... de dorado cabello, *iew*, también Peán,
... *ioeueiee*...*ee*, de muchos nombres, *ioau* ... *akrakanarba*,
Febo, el que ayuda con artes proféticas, Febo Apolo,
Letiada, que dispara de lejos, profético/lejano/protector ¡aquí, ven aquí! 5
¡Aquí! ¡ven! Tú que vaticinas, profetiza en el momento de la noche.

b. «Escúchame, el del arco de plata, el que a Crisa proteges
y a la sagrada Cila y en Ténédos gobiernas por la fuerza»
que brillas como el oro, tormenta huracanada y asesino de Pitón *mesenkriphi*
hijo de Leto, Siaothe, Sabaoth, Meliuco, tirano, 10
peukhre, que vagas durante la noche, *sesengenbarfaranges*
y Arbeth, de muchas formas, sediento de sangre, Arbathiao,
«Esmirteo, si alguna vez he cubierto tu altar de aceptables ofrendas
o si alguna vez quemé para ti pingües muslos
de toros y cabras, concédeme este deseo». 15

COMENTARIO

Forma.

Este *HMag.10* fue identificado por Preisendanz entre las líneas 22 a 38, de manera que lo separó de la primera *εὐχή* del conjuro, que deja como *HMag.13*, y lo unió a la segunda, dejándolo con un total de diecisiete versos hexamétricos. La razón por la que separa en dos himnos diferentes esta primera plegaria, en lugar de dejarla como una oración mixta como los *HHMM* 11 y 12, no está clara para mí, pues desde mi punto de vista forma un todo completo con lo anterior: a pesar del mal estado en el que se encuentra la primera parte, se percibe perfectamente que está escrito en hexámetros y dedicado no solamente a Dafne sino en especial a su relación con Apolo³²⁵. En cualquier caso, lo que estamos llamando "primera *εὐχή*" del conjuro se ve cerrada con una palabra mágica, como si de una sección aparte se tratara, para dar comienzo al periodo que nos interesa, a la manera de dos estrofas totalmente diferentes como ocurría en el *HMag.9*, con invocación, argumentación y petición. Así que podemos continuar el análisis de esta parte aisladamente y sin más dilación.

El *HMag.10* consta, pues, de dos secciones, a su vez. En primer lugar, la que llamamos "segunda estrofa de la primera *εὐχή*", que se pronunciaba a la salida del sol,

³²⁵ Obviamente la razón es que estos versos parecen más auténticamente apolíneos que los precedentes, en el sentido de estar dirigidos con más pureza a Apolo.



formada por: una invocación en la que se desarrollan sus atributos, que va de la línea 1 a la 5, y la petición de adivinación, en la línea 6. Y en segundo lugar y separada por la indicación de cuándo recitarla (a la puesta del sol), la que consideramos la "segunda εὐχή" del conjuro, formada por: una invocación que va de la línea 7 a la 12, introducida por dos versos de la *Iliada*, 1.37-38, con los atributos del dios y algunos nombres y palabras mágicas; y la petición de adivinación, en los versos 13-15, argumentada a través del recurso «εἴ ποτέ», como en el *HMag.9*, y que son otras tres líneas de Homero, las que siguen a las anteriores en la *Iliada*, 1.39-41.

Con respecto al metro: 1-3 están muy fragmentadas y contienen nombres mágicos y series de vocales que no suelen respetar una secuencia métrica, pero las pocas palabras griegas que se conservan son de estructura dactílica; 4-6 son exactamente los mismos que encontramos en *HMag.9* 1-3, en perfectos hexámetros; 7-11 están contruidos perfectamente, a pesar de contener palabras mágicas y nombres secretos; por lo demás, contiene cinco versos homéricos conservados literalmente. De manera que en esta parte no se rompe el ritmo hexamétrico en ningún momento.

Este papiro se considera bastante más joven que el gemelo *PGM 2* donde están los *HHMM 9* y 11. De manera que aquí encontramos un ejemplo muy claro de reutilización de material himnico tradicional, tal vez bastante más antiguo que el resto de las composiciones mágicas que se editan en este estudio.

Contenido.

Como se ha establecido arriba, hay dos secciones diferenciadas aquí.

a. Líneas 1-6 o la **segunda estrofa de la primera εὐχή**. Como decíamos, se repite aquí prácticamente igual *HMag.9.1-3*, pero en este caso no abren el poema sino que lo cierran. Aquí, además de la fragmentada introducción acerca de los poderes proféticos de Dafne y Apolo que veremos más abajo (*HMag.13*), se amplía por delante la invocación clética con tres versos que han quedado para la posteridad también bastante fragmentados. En su colección de los *Himnos Mágicos*, Preisendanz hace una reconstrucción de estos versos, deshaciéndose de las vocales y palabras mágicas (si es que lo son pues no se puede afirmar con seguridad, por causa del mal estado de

conservación del texto) que parecen ir insertadas entre los epítetos de Apolo-Febo. El texto hipotético de Preisendanz, sin embargo, deja una idea muy clara y probablemente aproximada de dónde quedarían las palabras conservadas en el esquema métrico, de manera que me he apropiado de algunas de sus conjeturas para dar una idea de cómo sería esta invocación: «ἐπ[άρηξον y χρυσοκό]μα», que, se avisa, son meras reconstrucciones.

En cualquier caso, en lo que queda del poema, se amplían las cualidades que también aparecían en la primera sección del *HMag.9*. Es una plegaria clética a Apolo, que por un lado es Febo, patrón absoluto de la adivinación, pues es: «profético», «brillante» y «de dorado cabello», es decir **iluminado** como Helios; «disparador de flechas», indicador de sutilidades, de hacia dónde apunta la voluntad divina³²⁶, y «lejano», como decíamos apropósito de Tifón, en el sentido de **limítrofe**, asentado en los confines de lo concebible; y «protector», idea que se repite en las expresiones «ἐπ[άρηξον» y «[ἐπι]ρροθε», indicando no sólo que lo es del bienestar del suplicante sino de la propia voluntad olímpica que está transmitiendo, pues efectivamente pues es también «hijo de Leto» (Olímpico). Por otro lado, es «poli-nominado» y esto introduce el último rasgo pertinente, Peán, es decir, patrón de la curativa armonía que representa la música, la cual aparece sutilmente mentada a través de esa maestra imitación hexamétrica del grito peánico ἦ Παιῶν, la expresión «ἰεὺ ἐπὶ Παιῶν» de la línea 2³²⁷. Y lo que se pide es que apremie su venida y que mande oráculos de noche, exactamente igual que en *HMag.9*, con la diferencia que mientras en aquel se ampliaba esta petición, aquí se incide en los atributos de Apolo.

³²⁶ Cf. Kingsley, 2010, para el simbolismo en el culto apolíneo y sus orígenes. La flecha es un importante símbolo místico, en especial en el sufismo, como indicador de sutilidades.

³²⁷ En esta línea o lo que queda de ella, vemos que el juego se amplía con el uso de las vocales mágicas, cuya lógica debe estar en la base del grito peánico también, y el nombre mágico *akrakanarba*, que hemos visto brevemente en el *HMag.9*, donde se usaba en forma de ala, tanto en una inscripción como recitándolo. En los *PPMM* «*akrakanarba*» sólo aparece en estos dos papiros emparentados, *PGM* II y VI (2.1 y 65 y 6.24), de manera que debe estar relacionada con Apolo en su aspecto de soberano, pues todos los palíndromos indican una ciclicidad que se refiere al aspecto eónico de la divinidad superior, pero también se deduce de los contextos en los que aparece. Parece ser un juego fonético relacionado con el famoso nombre *akrammacharei*, que aparece en las mismas circunstancias, junto a notorios palíndromos como *ablathanalba* o *sesengebarfaranges* (el cual también está aquí), y junto a los nombres hebreos del *Hypsistos*, del que se habló a propósito del *HMag.5*; pero también con la raíz *arb-* de los nombres mágicos relacionados con Sabaoth-Iao-Adonais, ejemplos de los cuales vamos a ver un poco más abajo. Otras variantes son: *PGM* 5.14 «**ακραβαεωεφιαζαλε αρβαμενοθιω**» o 17c.7 «**νακρακαμαρπιταρ**».

b. Líneas 7-15 o la **segunda εὐχή**. Técnicamente se trata de una ampliación, de carácter mágico, de la famosa plegaria que hace Crises, famoso sacerdote de Apolo, a su dios, que encontramos el principio de la *Iliada* (1.37-456), cuando Agamenón rechaza devolverle a su hija, de muy mala manera. El resultado era allí la notoria peste que provocan los dardos de Apolo, uno de los episodios más impactantes de Apolo como dios "terrible", y la enemistad entre Agamenón y Aquiles. Recordamos cómo éste último protege al adivino Calcas para que desvele la razón de la cólera del dios y la solución - que Criseida sea devuelta a su padre - lo cual causa que Briseida sea arrebatada de las manos de Aquiles para compensar a Agamenón y sea el primero el que quede, pues, sin botín tras la toma de Tebas, gran hazaña aquilea por otra parte. Esta gran afrenta y sus consecuencias es lo que trae a la memoria del oficiante la utilización de esta plegaria homérica.

En este contexto de comunicación oracular, se ponen de manifiesto varios elementos, además de las consecuencias de la *hybris* y la cólera de los hombres: el papel de los sacerdotes, adivinos o intérpretes de sueños (en palabras de Aquiles «ἀλλ' ἄγε δή τινα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερῆα ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν, ὅς κ' εἴποι ὅ τι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων», *Il.* 1.62-4), como Crises y Calcas, para interpretar la voluntad de los dioses y mediar; la acción funesta de las flechas de Apolo, que en este caso no es dios adivino sino cuidadoso patrón protector, causante de plagas, y no productor de oráculos; y la acción de las plegarias.

7-8. En primer lugar encontramos el inicio de la súplica de Crises a Febo, que de hecho usa dos veces en este episodio: la primera para maldecir a los aqueos (1.37-42); la segunda para liberarlos de la maldición (1.451-6), que se produce en el contexto de la hecatombe a Apolo, una vez que Ulises trae a Criseida junto a su padre. Tras sacrificar los animales, comen, beben y «οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο καλὸν αἰδόντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν μέλποντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων» (*Il.* 1.472-4). Esto entronca con la mención de Peán de la primera sección. Peán es el aspecto sanador de Apolo, que es simbolizado aquí con los cánticos para aplacar su ira, pues suponen acabar con una plaga que asola el campamento y solucionar los problemas que han producido las malas decisiones de un espíritu enrarecido por la cólera

y la *hybris*, purificando esta situación mediante el ritual.

9-12. Entre los dos pasajes homéricos se amplían los atributos de Apolo de su versión épica. Siendo soberano, flechador y protector, lo es a la manera de un dios destructor, pues es «tormenta huracanada», «asesino de Pitón» y «tirano» «sediento de sangre». Es una ampliación de carácter mágico, mediante la adición de atributos que recuerdan al Tifón-Set de los *HHMM* 6 y 7. Se está centrando en el aspecto negativo de esta atribución ambivalente: protector porque no es castigador, proporciona protección a través del perdón del error humano, el cual es hecho manifiesto precisa y únicamente por el adivino-sacerdote.

Es pues el aspecto terrible del *Hypsistos* con el cual se está efectivamente identificando en este punto, usando nombres mágicos como: Sabaoth y derivados, como Siaoth (si no lo corregimos y lo dejamos tal cual, pues no es descabellado que sea solo una variante) Arbathiao³²⁸, Arbeth (que aparece sólo aquí en todos los *PPMM* y que parece un juego entre la raíz *arb-* reacionada con Iao-Sabaoth y el final *-eth*, relacionado con Set); Meliuco, un nombre del sol³²⁹; uno de los famosos palíndromos, que como

³²⁸ Este es un nombre secreto muy recurrente en los *PPMM*, siempre acompañando a Sabaoth: *PGM* 3.11 «**βαρβα[θ]ιαω** [βαιν] χωω[ωχ] νιαβω[αθ]α[βρ]α[β] **σεσενγενβαρφαραργησ**», 268 «**ΐάω**, **Σαβαώθ**, **ΐάω** [θ]ηηηθ.....μ **Ἄδωναϊ** **βαθ[ιαω...]**ηα θωη ἱαβραβα αρβαθρας[.]ω· **βαθιαω[ωια** ζ[αγουρη **βαρβ[αθιαω.]αη**»; 4.981 « **ΐάω**· **Σαβαώθ** **Ἀρβαθιάω** **σεσενγενβαρφαραργησ** **αβλαναθαναλβα ακραμμαχαμαρι** αἰ αἰ ἰαο αξ· αξ· ἴναξ», 1327, 1414 «ειουτ **Ἄβαώθ**· ψακερβα· **Ἀρβαθιάω**· λαλαοιθ· ἰωσαχωτου· αλλαλεθω» (*HMag*:25), 1564 «ειωη· **ΐάω** αἰω αιω φνεωσ σφινττης **Ἀρβαθιάω** **ΐάω** ιαη ιωσαι ὁ ὦν Οὐτήρ γονθιαωρ **Ἰαραηλ**· αβρα· βραχα·σοροορμερφεργαρ· μαρβαφριοιῦριγξ **ΐάω** **Σαβαώθ**, **Μασκελλι** **Μασκελλω**»; 5.54 «ειμ· το· ειμ· αλαληπ· βαρβαριαθ· μενεβρειο· **Ἀρβαθιαωθ**· **ΐουήλ**· **ΐαήλ**, ουνηηιε· μεσομμιας», 117 «**Ἀρβ[α]θιαω** ρειβετ.αθελεβερσηθ.α[ρα]βλαθα, α(λ)βευ· εβενφ(χ)ι· χιτας(γ)οη· **ΐβ[αώ-]θ** **ΐάω**», 351 «Φρῆ, ὁ μέγιστος δαίμων, **ΐάω**, **Σαβαώθ**, **Ἀρβαθιάω**, **Λαιλαμ**, Ὅσορνωφρι, Ἐμ Φρῆ Φρῆ, Φθᾶ χρωιω **ΐάω** βαβουρη θιμαμ εν Φρῆ ρενουσι **Σαβαώθ** **Βαρβαθιάω** θαχραουχεεθ Εσορνωφρι», 478 «ἐγὼ γάρ εἰμι Σιλθαχωουχ **Λαιλαμ** βλασαλωθ **ΐάω** ἰεω νεβουθ σαβιοθ **Ἀρβώθ** **Ἀρβαθιάω**, **ΐαώθ** **Σαβαώθ**, Πατουρη, Ζαγουρη, βαρουχ **Ἄδωναϊ**, **Ἐλωαί** **Ἀβραάμ**, βαρβαρυω ναυσιφ», 7.236; 8.96 «**ΐαεω**· **Σαβαώθ**· **Ἄδωναϊ**· **Ζαβαρβαθιάω**»; 10.6; 13.79 «ααα ηηηωωω ιιι ααα ωωω **Σαβαώθ**, **Ἀρβαθιαω**», 146 «**Σαβαώθ**· **Ἀρβαθιάω**· Ζαγουρη», 452, 590; 36.308 «παπ ταφε **ΐάω**// **Σαβαώθ**// **Ἀρβαθιάω**//ζαγουρη// παγουρη // καὶ κατὰ τοῦ μεγάλου Μιχαήλ//Ζουριήλ// Γαβριήλ// σεσενγενβαρφαραργησ// Ιστραήλ, **Ἀβραάμ**//». Es uno de los nombres del creador, como dice, A. Delatte, 1914: 207). Como vemos, aparece como *Arbathiao* pero también como *Barbathiao* o *Zarbathiao* o *Arbathiaoth*, acompañando a Sabaoth pero también a Iao, y muy a menudo relacionado con la palabra mágica *sesengenbarpharanges*, que también está en este contexto, todos ellos relacionados con el *Hypsistos*.

³²⁹ Sólo aparece tres veces más en los *PGM*: 3.45 y 99, en dos de las oraciones de este conjuro de *osirización* de un gato para maleficio, donde se asimila al Osiris de la barca solar; y en 5.5, en la plegaria para conseguir un «oráculo sarápico», por medio de un médium, con ayuda de una lámpara, un plato y un pedestal. Aparece a Menudo en las tablillas de maleficio, ver A. Audollent, 1967, *tabellae* 22.32 o 38.12. Para una bibliografía ver P. E. Göbel "Meliouchos", *PRE* 15 (1931), pp. 554-55; y O. Harrauer, 1987.

comentábamos, son imagen sonora del ciclo de la vida, atributo de Eón; y otras palabras mágicas como *mesenkriphi*³³⁰ y *peuchre*³³¹.

Por otro lado, las peticiones del conjuro reiteran un aspecto muy importante que apoya esta idea: se piden oráculos durante las horas de la noche, «μαντεύεο νυκτὸς ἐ[ν ὦ]ρη» 6.27 ο «ἔρχε[ο θ]ᾶσσον ... νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ» (6.43) o bien oníricos «χρησιμῶ δεῖν π<ει>στικὰ διὰ νυκτὸ[ς ἀλη]θῆ διηγουμένω <διὰ> [μ]αντικῆς ὄνειράτων» (6.46-7), al igual que en el caso del *HMag.9*. Y este tipo de conocimiento, como vemos, pasa por el reconocimiento de las propias acciones, del error y debilidades humanos, que el subconsciente amontona y esconde en lugares inaccesibles a la parte consciente, para prolongar la supervivencia, hasta que su peso es demasiado grande o el error demasiado obvio, y requieren de purificación. Así que, adquiere Apolo las cualidades del dios ctónico por excelencia y volviéndose terrible obliga a la mente consciente a adentrarse en las profundidades del infierno, de la “noche del alma” que decía San Juan de la Cruz. La referencia a la noche no es sólo porque se pida revelación en sueños sino porque es en los símbolos que el subconsciente envía durante las horas de reposo que se produce ese reconocimiento del que hablamos, si se interpretan cuidadosamente por lo que llamaremos "sacerdotes apolíneos" en referencia a ese grupo de profesionales del que hablaba Aquiles en las líneas citadas más arriba, y que engloban al mago de estos rituales que estudiamos.

13-15. Por último tenemos el resto de la plegaria de Crises que inmediatamente responde Apolo con la plaga. Es del tipo *da quia dedi*, es decir, «concede porque yo ofrecí», usando la expresión homérica para las súplicas «εἴ ποτέ», que, como decíamos,

³³⁰ Aparece a menudo en los *PPMM* en medio de ensalmos mágicos de carácter egipcio: *PGM* 1.28 «Ἄρπον [κνοῦ]φι βριντατην σιφριβρισκυλμα αρουαζαρ β[αμεσεν]κριφι νιππουμιχμουμαωφ», 239 «καμβρη χαμβρη· σιξιωφι Ἄρπον Χνουφι βριντατηνωφριβρισκυλμααρουαζαρβαμεσενκριφι νιππουμιχμουμαωφ Ἀκτιωφι αρτωσι βιβιουβιβιου σφη σφη νουσι νουσι σιεγω σιεγω νουχα νουχαλινουχα λινουχα χυχβα χυχβα καξιω χυχβα δητοφωθ ιι αα οο υυ ηη εε ωω»; 3.561 « Ἄρπονγκνουφι βρ[ιν]τατ[η]νω[φ]ριβρισκυλμα Ἄρουαζαρβαμεσε[γ]κριφινιγθου μιχμουμαωφιαωλι»; 4.1294 « ὁ Αἰών τῶν Αἰώνων· σύ εἶ ὁ κοσμοκράτωρ, Πᾶ, Πᾶν αρ· πενχνουβι· βριντατηνωφρι· βρισκυλμα· αρουζαρβα· μεσενκριφι· νιππουμι· χμουμαωφι· ἴα· ιου· ιω· αι· ουω αηιουω Βαυβῶ, Βαυβῶ, Φόρβα, Φόρβα Ὀρεοβαζάγρα ωσοιηεα ερ». Vemos la frecuencia con la que aparece acompañando a la fórmula Harpon-Cnufis, otro nombre de Horus, Horus-Knephis según R. K. Ritner (Betz: 334-5, donde relaciona Knephis con el Agathodaimon y da las siguientes referencias: *LdÄ* 1, pag. 94, o D. Meeks, *LdÄ* 2, 1977, pp. 1011-12), y en contexto solar.

³³¹ La encontramos en otras dos ocasiones: 4.202, que es el final del *HMag.6* a Tifón, para una *lecanomancia*; y 5.35, en el hechizo para oráculo sarápico mencionado antes porque se invoca a Meliuco, lo cual es otro contexto solar y adivinatorio (iba además también con médium, lámpara y plato de visión).

también encontramos en el *HMag.9*, de manera que prosiguen los paralelismos entre estos dos textos. No se usa exactamente de la misma forma, sin embargo: allí el argumento era "da porque ya diste o es propio de tu culto"; aquí es "da porque yo he hecho algo en tu culto", haciendo hincapié en el poder del sacerdote o cualquier ministro de la divinidad. Estamos ante un proceso muy personal. Además, hay que tener en cuenta, para entender el estado mental del oficiante, que esta es la plegaria que se recita al ponerse el sol, así que, independientemente de cuál era la *praxis* a seguir, que desconocemos por el estado fragmentario del papiro, el siguiente paso es probablemente irse a dormir o simplemente esperar la revelación a lo largo de la noche, en un estado de entrela o meditativo que está en última instancia influido por esta imagen de Apolo, inducida tácitamente por el ensalmo mágico: es Esminteo («cazador de ratones», el que protege las cosechas contra los animales perjudiciales)³³² y está presto a actuar, iracundo, el sonido de las flechas de plata, lunares, lunáticas, al chocar unas con otras a su espalda, sentado en una cumbre cercana desde donde dispara la plaga, incansable, durante nueve días.

En este pequeño periodo de nueve versos tenemos un ejemplo del uso de un himno a Apolo con estructura canónica pero teñido de magia negra: invocación tipo «κλῦθί μευ» (lenguaje homérico, arcaizante), mención de sus lugares de acción (protector de Crisa y Cila, gobernante de Tenedos) y epítetos más importantes («el del arco de plata ... Esminteo»), los cuales se amplifican con atributos del dios superior en su aspecto terrible, palabras mágicas, y petición de acción, justo al final.

Conclusión.

Este conjunto de versos fue identificado como un posible antiguo himno a Apolo insertado entre las plegarias de este conjuro y, siguiendo la forma de su "hermanastro" del *PGM II*, Preisendanz lo reconstruye separando toda la primera parte del ensalmo original hasta casi hacerlos coincidir, dando preeminencia a esa invocación clética y de oráculo al Letiada que se repite en ambos, y acabándolo con la petición de acción homérica tipo «εἴ

³³² Cf. H. Grégoire, 1947; F. Graf, "Smintheus", *The Homer Encyclopedia*, Vol 3, ed. by M. Finkelberg (2011), p. 810.

ΠΟΤΕ».

Sin embargo, hemos visto que, para un análisis adecuado del texto, esto no se sostiene de cara al ritual. La primera parte del texto forma parte de lo que parece ser la primera oración del conjuro. Este constaría, si no es mucho lo que se ha perdido, de una **unión** con Helios y otra con Selene. Como se ha comentado, al amanecer del cuarto día de la luna se recitará esta primera oración de la que hablamos, que se inicia invocando a Dafne-laurel pero que pronto pasa a hablar de Apolo, pide oráculo a la mitad (*HMag.13* que veremos más abajo) y acaba con lo que denominamos *HMag.10a*, que es la petición de la oración, simplemente, clética y de oráculo, donde se resume todo el contenido anterior. Lo que pasamos a llamar *HMag.10b* es el segundo ensalmo de unión solar, que se recita a la puesta del sol, que es esa reelaboración mágica de la súplica de Crises a Apolo. El estado espiritual del oficiante ya está preparado para la última oración, el *HMag.14* a Dafne y Apolo, y la **unión** con Selene que efectivamente traerá los oráculos oníricos.

Pero centrándonos en estos dos bloques de sentido vistos arriba, el Apolo ante el que nos encontramos es de carácter completamente griego, protector y garante de las artes adivinatorias y sus ministros, terrible desde sus primeras manifestaciones en la literatura homérica; además, y sin que esto sea una contradicción, está asimilado al dios superior en sus manifestaciones simbólicas solares y eónicas, lo que concuerda con y apoya al contexto ritual.

11. Himno a Dafne, Apolo y Apolo-Helios, s. IV.

Preisendanz 11

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de cuarenta y tres versos que se encuentran en dos plegarias del *PGM II* y al final de una inscripción que se hace en el trono en el que Apolo se ha de aparecer (líneas 81-101/133-140/163-166). Se publicaron por primera vez en la edición del papiro hecha por Parthey y luego por Preisendanz (*PGM*), que además extrajo los hexámetros y



los puso juntos, creando este *HM*ag.11 de su antología de *HHMM*. Se han ocupado de ellos: K. Dilthey (1872: 381-86), de las líneas 88-96, nuestra sección b del himno; Eitrem en su corrección del papiro (1923c: 14-15); y Hopfner, acerca del Acéfalo y siguiendo con la explicación del hechizo del que hablamos más arriba (*OZ* II.1, sección 197 y 199, pp. 96-7), que da el texto de los *legomena*, según la edición de Preisendanz, con traducción propia y breve comentario (líneas 77-141).

Lícnomancia, segunda versión.

El contexto de este *HM*ag.11 de Preisendanz es la segunda versión de la práctica apolínea, para conseguir un oráculo en sueños, del *PGM* II (líneas 64-182). Como la otra versión vista con referencia al *HM*ag.9, incluye el uso de ramas de laurel de doce hojas, una lámpara, los nombres mágicos *akrakanarba*, *santalala* y *sesengen*, incluir prácticas coactivas si no funciona inmediatamente. Además parece incluir acciones que el otro también podría necesitar, como la preparación del trono para Apolo y la liberación final.

1. *Praxis*. Cuando la luna está en cuarto creciente, en el signo de géminis, se realiza lo siguiente.

- Amuleto. Al igual que en la versión 1, se coge una rama de laurel de doce hojas y se inscribe otro nombre que parece haberse olvidado al copiar la receta (o tal vez sea uno de los mencionados), en forma de corazón, es decir, quitando una letra por cada lado, y una fórmula secreta que tampoco se da, por lo menos inmediatamente.
- Corona. En otra rama de laurel se escriben en sus hojas los nombres de arriba en forma de corazón, que se entretrejen usando un hilo de lana blanca, otro de lana roja y una cinta, de los cuales se deja un pedazo grande colgando al final, que cuelgue hasta las clavículas.
- Ofrenda. Luego se hace un sacrificio de un gallo blanco, se ofrece una piña y una libación de vino, para lo cual hay que estar ungido. Se suplica todo el tiempo hasta que se consume el gallo del sacrificio
- Unción: mixtura de semillas de laurel, comino etiópico, adormidera y «dedo de Hermes».

2. *Legomena*.

a. Antes de ir a dormir y ante una lámpara, se pronuncia:

- unos nombres mágicos («περφαηνω...διαμανθω.λ· διαμενχθωθ· περπερχρη ωανουθφρουμεν· θορψου»),
- una fórmula apolínea («ακτι καρα αβαιωθ· κύριε [θ]εέ, θεοῦ ὑπηρέτα, ἐ[π]έχων τήν νύκτα τα[ύ]την, παράστα μοι, Ἄπολλον Παιάν»),
- y el principio del *HMag.11* hexamétrico a Apolo-Helios, según la disposición de Preisendanz, líneas 81 a 87;

b. Al salir el sol, al día siguiente, se recita:

- La segunda parte del *HMag.11*, líneas 88 a 102,
- que se mezcla con una larga plegaria a Horus en prosa rítmica, que lleva de la línea 103 a la 132, la cual acaba con siete líneas de ritmo dactílico, que Preisendanz considera parte del himno hexamétrico original, así que forma parte de su reconstrucción del *HMag.11*, introducido, hay que decir, con grandes esfuerzos por su parte. Yo por la mía, sigo su legado para no omitir nada del verso, aunque no trato de reconstruirlo.

3. *Coacción*. No se indica como tal, pero entre las líneas 143-49, se dan más instrucciones de carácter *contra legem*, sahumerios que se ponen en la lámpara: de uña oveja en el primer día; de cabra en el segundo; pelos de lobo o taba en el tercero; si al séptimo día no se ha presentado el dios, se pone como mecha un jirón de la ropa de un ἄωρος mojado en aceite puro y se suplica nuevamente³³³.

4. Purificación y preparación de la habitación para la llegada del dios:

- tras un periodo de purificación del propio oficiante, se ungen las jambas de la puerta con barro y se graban inscripciones con un estilo de bronce (metal de los dioses infernales): «Ἄρσαμωσι· νουχα·υχα· ... ηι ηι ια ια ιε ηυ Ἄβρασαξ λερθεμινωθ» a la derecha; «ιωε· ηωα· ηιεα· ιαια· ιειαιηεα· Ἄρπον Κνουφι (ὁ λόγος)» a la izquierda; «αα εε Μιχαήλ· ηια· ευω· υαε· ευω· ιαε·» en la parte superior; y debajo un escarabajo. Fuera de la habitación se unta sangre de cabra, que parece una

³³³ En la sección acerca de las diosas veremos claros ejemplos de sustancias prohibidas, en las prácticas de coacción, que incluyen los pelos y las uñas de los animales de las diosas infernales; además, el hecho de indicarse «ὄταν μὴ ἔλθῃ» supone que aún no se ha producido la revelación y hay que actuar con mayor contundencia.

costumbre venida directamente del *Antiguo Testamento*.

- Además, se prepara el trono (donde se va a presentar Apolo o su demon enviado) con un lienzo y un escabel, la inscripción de los versos que cierran el *HMag*.11 en la parte baja, y se purifica añadiendo al aceite de la lámpara un jirón de la ropa de un ἄωρος con una imagen del Acéfalo llamado Sabaoth-Damnameneo-Semesilam, juegos de vocales y el palíndromo *sesengenbarpharanges*.

5. *Liberación*. Por último, se dice cómo liberar al dios: aspersiones con sangre de paloma, sahumerio de mirra y una última invocación en prosa «ἄπελθε, δέσποτα, χορμου· χορμου· οἷσαμοροίρωχ· κιμνοιε· εποζοι· εποιμαζου· σαρβοενδοβαιοαχχα· ἴζομνει προσποι· επιορ χώρει, δέσποτα, εἰς τοὺς σοὺς τόπους, εἰς τὰ σὰ βασιλεια καταλείψας ἡμῖν τὴν ἰσχὺν καὶ τὴν εἰς σὲ εἰσάκουσιν/Vete, señor, *chormou, chormou, odsaomoroirooch, kimnoie, epodsoi, epoimadsou, saboendobaiachcha, idsomnei prospoi, epior, vete, señor, a tus lugares propios, a tu reino, tras dejarnos el poder y la obediencia a ti*».

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Dil	Dilthey
Ei	Eitrem
Herr	Herrero Valdés
Ho	Hopfner
Pa	Parthey
Pr	Presentanz
Pr(-He)	Antología de los <i>HHMM</i> (sin Heitsch)
Sch	Schmidt

- 81 a. Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
ἧς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηθεν ἀοιδάς,
αὐτὸς ἄναξ σκηπτοῦχος. Ἰήιε, κύδιμε Παιάν,
ἐν Κολοφῶνι ναίων, ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς.
ἐλθὲ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν *σμιγγαωνυδωρ*, 5
ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεῖς ἔμπνευσσον ἀοιδάς,
85 αὐτός, ἄναξ μολπῆς, μόλε, κύδιμε μολπῆς ἀνάκτωρ.

- κλῦθι, μάκαρ, βαρύμητι, κραταιόφρων, κλύε, Τιτάν,
 ήμέτερης φωνής νῦν, ἄφθιτε, μή παρακούσης.
 στῆθι, μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιοι 10
 ἔννεπε τῶ ἰκέτη, πανακήρατε, θᾶττον, Ἄπολλον.
- b. Χαῖρε, πυρός ταμία, τηλεσκόπε κοίρανε κόσμου,
 Ἡέλιε κλυτόπωλε, Διὸς γαίήοχον ὄμμα,
 παμφαές, ὑψικέλευθα, διιπετές, οὐρανοφοῖτα,
 90 αἰγλήεις, ἀκίχητε, παλαιγενές, ἀστυφέλικτε, 15
 χρυσομίτρη, φαλεροῦχε, πυρισθενές, αἰολοθώρηξ,
 πωτήεις, ἄκαμνε, χρυσήνιε, χρυσοκέλευθα,
 πάντας δ' εἰσορόων <τε> καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων·
 σοὶ φλόγες ὠδίνουσι φεραυγέες ἤματος ὄρθρου,
 σοὶ δὲ μεσημβριόνωντα πόλον διαμετρήσαντι 20
 ἀντολίη μετόπισθε ῥοδόσφυρος εἰς ἐὸν οἶκον
 ἀχθυμένη στείχει, πρὸ δέ σου δύσις ἀντεβόλησεν
 95 ὠκεανῶ κατάγουσα πυριτρεφέων ζυγὰ πώλων,
 Νύξ φυγὰς οὐρανόθεν καταπάλλεται, εὔτ' ἂν ἀκούση
 πωλικὸν ἀμφὶ τένοντα δεδουπότα ῥοῖζον ἰμάσθλης, 25
ααααααα· εεεεεεε· ηηηηηηη· ιιιιιι· οοοοοοο· υυυυυυυ· ωωωωωωω·
 Μουσάων σκηπτοῦχε, φερέσβιε, δεῦρό μοι ἦδη,
 100 δεῦρο τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν, Ἥηιε κισσεοχαίτα.
 μολπήν ἔννεπε, Φοῖβε, δι' ἀμβροσίου στομάτιο·
 καὶ σέ, πυρός μεδέων, *ααραααααα ηηθισικηρε,* 30
 καὶ Μοῖραι τρισαὶ Κλωθῶ τ' Ἄτροπός τε Λάχισ τε,
 102 σέ καλ<έ>ω τὸν μέγαν ἐν οὐρανῶ, ἀεροειδῆ,
 αὐτεξούσιον, ᾧ ὑπετάγη πᾶσα φύσις...
- 107 (...) ἀντολ<ι>εὔ, πολυώνυμε, *σενσενγεν· βαρφααααααα*
- 118/132 κλῦθί μοι (...) ἴη· ἴη· ἴη· ἴη· Παιάν, Κολοφώνιε Φοῖβε, 35

< -̄̄̄ -̄̄̄ -̄̄̄ -> Παρνήσιε Φοῖβε,
 < -̄̄̄ -̄̄̄ -̄̄̄ -̄̄̄ -> Καστάλιε Φοῖβε·
 < -̄̄̄ -̄̄̄ -̄̄̄ -> ὑμνήσω Μέντορι Φοῖβω (...)

140 σέ καλ<έ>ω, Κλάριε Ἄπολλον *ην* Καστάλιε· *αησ* Πύθιε· *ωασ*
 Μουσῶν Ἄπολλον.

163 *σ. ιη· ιεα ιωαν* Δαμναμενεὺς *αβραη· αβραω αβραωα* δέσποτα Μουσῶ[ν], 40

165 ἴλαθί μοι, τῶ σῶ ἰκέτη, καὶ ἔσο εὐμενῆς καὶ
 εὐίλατος, φάνηθί μοι καθαρῶ τῶ προσώπῳ.

APARATO CRÍTICO: 2 *αιοδης· Π corr.* Pr 3 *ιη̄ιε et παιαν· Π corr.* Pr 4 *έν Κολοφῶνι ναίων ένναίων Π, Pr, Ei:* Κολοφῶνι Ho: ναίων έν Κολοφῶν Pr(-He) 5 *σμιγ/γά'ων υδωρ Π l. Pr:* ἀμιγῆς ὦν ὕδωρ *sugg. Herr:* <μοι> ὀμιλων coní. et υδωρ del. Pr, Ho: φέρων Pa: πεσόν Buresch (*Klars* 42, 2): μίσγων Crönert (*PGM*, 26) 6 *τε Pr:* δε Π 7 *μολπῆς κύδιμ' άνακτωρ aut μόλ' άναξ κύδιμε μολπῆς sugg. Pr(-He), Ho* 8 *βαρυμηνι· 11 τω ικετη Π corr. Pr:* σῶ coní. Sch | απολλο Π corr. Pr 13 *χατηόχου Π, Ei corr. Pr* 14 *ύψικέλευθα Pr, Ei:* ύψικέλευθε Pr(-He), Ho | διίπτετες Π 15 *άκίχητε Ei, Pr:* άκ'ά'κητα Π: άκάκητα Kirchhoff (*PGM*, 26), Dil 17 *ακαμνε Π, Pr:* άκάμας Sch, Dil, Pr(-He), Ho | χρυσοκέλευθε Dil 19 *ορθρου Π, Die:* Ὅρθρον Pr 20 *μεσημβριώνοντα Pr:* μεσεμβριοεντι Π, Ho, Dil 21 *αντολις Π, Dil, corr. Pr* 22 *στιχει, σοι et δυσες Π corr. Pr* 28 *δ'επι, ιη̄ιε Π* 30 *και σε Π:* χαίρε Ei, Pr, Ho | μεδέων, αραραχχαρα ηφθισικηρε l. Pr: μεδέωνα αραραχχαρα σφθισικηρε l. Pa 31 *τε λαχισ τε Π:* Λάχεσις Pr(-He) 32 *σε καλω τον μεγαν εν Π, Pr:* σέ καλ<έ>ω, <σέ> μέγαν, τὸν έν οὐρανῶ, άεροειδη coní. Pr(-He) 33 *αυτοξουσιον Π corr. Pr | υπεταγη Π:* υπετάχθη Pr(-He) | <ή> πᾶσα Ei: <ῶ> Kirchhoff | σε καλέω, θεὸν> αὐτεξούσιον, ῶ υπετάχθη/ πᾶσα φύσιν. σὺ κατοικεῖς [~~~~] coní. Pr(-He) (carmen post κατοικεῖς finitum intell. Pr, sed post φύσις intell. Herr) 34 *αντολευ Π corr. Pr* 35 *κλύθι μοι (ex verso 118) <Ἄπολλον> Παιάν, Κολοφώνιε Φοῖβε coní. Pr(-He)* 36 *<κλύθι μοι Ἄπολλον Παιάν> Παρνήσιε Φοῖβε coní. Pr(-He)* 37 *<κλύθι μοι Ἄπολλον Παιάν> Καστάλιε Φοῖβε coní. Pr(-He) | vocales magicae post Φοῖβε* 38 *sic coní. Pr(-He) | vocales magicae post Φοῖβω* 39 *καλῶ et απολλων Π corr. Pr | σέ καλέω, Καστάλιε, Πύθιε, Κλάριε Ἄπολλον coní. Pr(-He)* 40 *ιη Δαμναμενεὺς αβραη αβραω αβραωα / ~~~~~ δέσποτα Μουσῶν coní. Pr(-He) | carmen finitum, a «Ποίησις τῆς πράξεως», versibus 141-63, secutum* 41-42 *ικετη Π | τ' εὐίλαος ἔσο/ εὐμεν<έτ>ης τε φάνηθι ἔμοι καθαρῶ <τε> προσώπῳ Pr(-He) | εὐίλατος Π*

TRADUCCIÓN

a. Dafne, sagrada planta del arte adivinatoria de Apolo,
 por causa de cuyas hojas, habiéndolas probado aquel día, hizo manifiestos los
 cantos
 él mismo, el señor, portador del cetro; tú, Ieiós, glorioso Peán,
 el que vive en Colofón, escucha mi sagrado canto.

Ven presto a la tierra desde el cielo *smingaonudoor** 5
y, una vez presente, inspira los cantos de las divinas bocas,
tú precisamente, señor de la canción, ven, glorioso señor de la canción.
Escucha, bienaventurado, de grave cólera, de intención poderosa, escucha Titán,
nuestra voz ahora, oh inmortal, no desoigas.
¡Quédate! ¡arte adivinatoria de tu divina boca 10
inspira lo antes posible en el suplicante, tú, el completamente puro, Apolo!

b. Saludos, dispensador del fuego, que observa de lejos, señor del universo,
oh Helios, de nobles corceles, ojo de Zeus sobre la tierra,
todo brillante, de alta órbita, suspendido en el aire, que vas y vienes por el cielo,
deslumbrante, inexorable, nacido hace mucho, imperturbable, 15
de dorada diadema, que llevas la *phalera*, que fortalece con fuego, de coraza
brillante
que vuelas, incansable, de riendas de oro, de dorada órbita,
que todo lo contemplas y rodeas y escuchas.
Por ti las llamas se ponen de parto temblorosas trayendo la luz del amanecer del
día
y cuando a mediodía divides el polo por el medio 20
la mañana de tobillos de rosa se retira a su casa
entristecida, y por ti el ocaso se encuentra con
el océano devolviendo las riendas de los corceles alimentados de fuego.
La noche, fugitiva, se arroja desde el cielo, cuando oye
restallar, sobre los tendones de los potros, el silbido del látigo. 25
aaaaaaa, eeeeeee, ee-ee-ee-ee-ee-ee-ee, iiiiii, ooooooooo, uuuuuuuu, oo-oo-oo-oo-
oo-oo-oo
Soberano de las Musas, dador de vida, (ven) aquí conmigo ya,
aquí, presto, a tierra, Ieiós, de pelo coronado de hiedra,
inspira canciones, Febo, por medio de tu divina boca.
También a ti, guardián del fuego, *ararakh khara ephthisikeere* 30

* De la que ofrezco una lectura alternativa, que traduzco: “siendo agua pura/como agua pura”

Métricamente, es casi perfecto hasta la línea 31. Los hexámetros están bien contruidos, con cesuras regulares, alternando entre la pentemímeres y la del tercer troqueo. Sólo hay tres líneas con problemas: la 5, probablemente por causa de la palabra mágica, la 7 y la 17, todas con una sílaba de más. Es de comentar la línea 30, que a pesar de contener una palabra mágica, conserva la estructura del verso.

A partir de la línea 32, lo que tenemos son los periodos más o menos hexamétricos que se encuentran a lo largo de la plegaria prosaica a Horus-Helios. Preisendanz hizo una reconstrucción (cf. el aparato crítico) para justificar el ritmo dactílico que parecen contener, como si de trozos de versos antiguos mezclados con la prosa se tratara, cambiando el orden de ciertas palabras y añadiendo aquí allá principios o finales de hexámetros, según lo que ofrecen los pedazos que el texto conserva. Así que ya la línea 32 requiere de modificación, si se quiere ver ahí un hexámetro. Tiene seis pies pero el primero y el tercero son tríbracos. En el *HMag.9* se había visto y aceptado este principio «σὲ καλέω» con inicio de *brevis in longo*, que ya se encuentra en Homero y para la época Helenística debe ser de extendido uso. Luego, mi línea 33 forma el final de un verso y el inicio de otro en la versión de Preisendanz, líneas 32 y 33. Yo los he dejado juntos en un solo versos y omitido «ὄς κατοικεῖς» y todo lo que va después, de manera que me quedan cinco pies y medio. La razón es que, al igual que en el *HMag.9*, justo después de φύσις, y tal vez incluyendo su segunda sílaba, comienza un periodo prosaico que parece contener un ritmo binario, tal vez cuaternario, donde se mezclan indiscriminadamente yambos y troqueos, en tetrámetros, trímetros y dímetros, catalécticos y acatalectos, hasta llegar a la línea 107, la cual contiene otra vez combinaciones dactílicas de epítetos. En este caso, la palabra mágica no respeta el ritmo dactílico. El esquema binario del periodo prosaico quedaría más o menos así:

ὄς κατοικεῖς τὴν ὄ[λ]ην οἰκουμένην,	tú que habitas toda la tierra habitada,
<ὄν> δορυφοροῦσιν οἱ ~~~~~~	a quien sirven como guardias los
δεκάεξ γίγαντες, ἐπὶ λωτῶ καθήμενος ~~~~~~	los dieciseis gigantes, que te
	[sientas en el loto
καὶ λαμπυρίζων τὴν ὄλην οἰκουμένην ~~~~~~	e iluminas toda la tierra
	[habitada.



ὁ καταδείξας ἐπὶ τῆς γῆς ζῶα· σὺ τὸ ἱερόν ὄρνεον ἔχεις ἐν τῇ στολῇ ἐν τ[οῖς π]ρὸς ἀπηλιώτην μέρεσιν τῆς ἐρυθρᾶς θαλάσσης, ὡς[περ ἔ]χεις ἐν τοῖς πρὸς βορρᾶ μέρεσι μορφὴν νηπίου παιδὸς ἐπὶ λωτῷ καθημένου

El que estableciste en la [tierra a los seres vivos; tú el sagrado pájaro tienes en tu túnica, en la zona oriental del Mar Rojo, de la misma manera tienes en las zonas del Sur la forma de [un niño pequeño sentado sobre el loto.

De la línea 108 a 132, encontramos otras 5 líneas de atribuciones en prosa, tal vez con ritmo cuaternario, esta vez ya más difuso, mezcladas pesadamente con nombres y palabras mágicas; le sigue una argumentación tipo ἐγὼ εἶμι donde el oficiante afirma ser el *mystes* que conoció su nombre de valor numérico 9999 y en una serie larguísima de vocales se entremezclan las tres siguientes líneas de verso, con ritmo hexamétrico. Las vocales van en grupos de 2, 3, 4 y 5, largas y breves, pero los grupos nunca sobrepasan los cinco tiempos. Con respecto a las combinaciones dactílicas que se encuentran en el texto, he mantenido la interpretación de Preisendanz en las líneas 35 a 37, que hacen una sola línea en el papiro, y 38, aunque sin hipotetizar lo que iría delante y/o detrás. Y la línea 39 es el final de esta combinación de vocales con grupos de palabras dactílicos.

El periodo de la línea 40 a 42 forma otro todo completo que va inscrito en el trono, como se ha dicho, donde vocales y palabras mágicas se mezclan con palabras dactílicas, que no hexámetros. Como se ve arriba, el verso 40, aún omitiendo la terminología mágica, no da para un periodo de seis pies; el 41 contiene seis y medio; y el 42 acaba con un baqueo. Pero se percibe el ritmo dactílico-espondaico.

Como ocurría en la fórmula de la primera versión de esta licnomancia, la que incluye el *HMag.9*, aunque en este caso más extensamente, los hexámetros inician la plegaria para ir a mezclarse con una prosa de tendencia rítmica, que se resuelve con ritmo dactílico.

Εstructura.

Preisendanz considera que está formado a partir de tres himnos diferentes a las tres

potencias divinas que este culto apolíneo tiene como patronos: Dafne, línea 1; Apolo, líneas 2 a 7, 10-11, 26-28 y 34-42; Apolo-Helios, 8-9 y 12 a 25. Efectivamente, se trata de tres fórmulas, pero no con respecto al contenido sino a la forma del ritual.

a. La primera fórmula, va las líneas 1 a 11 e incluye invocaciones a Dafne, Apolo y Helios. Se recita antes de quedarse dormido, tumbado con la cabeza dirigida hacia el sur y con la luna en cuarto creciente en Géminis. La estructura es la siguiente: 1-2 es una invocación dirigida a Dafne, donde el primero verso se repite en este papiro (lo encontramos en los *HHMM* 13 y 14); 3-7 cambia y va dirigido a Apolo que es Peán, señor de la canción, con petición de inspiración oracular; 8-9 cambia otra vez y esta vez es una invocación a Helios; 10-11 repite la petición de inspiración oracular, volviendo a dirigir el canto a Apolo.

b. La segunda fórmula, que va de los versos 12 a 39, se pronuncia al día siguiente cuando sale el sol. Estructura: 12-25 es una larga invocación a Helios, un «χαριτισμός» al sol, formado por epítetos, atribuciones y desarrollos míticos de la figura divina solar; la línea 26 de vocales mágicas pone fin a este saludo al sol; 27-29 tenemos otra invocación a Apolo-Febo, ligeramente identificado con Dioniso, con otra petición de inspiración; 30-39 comienza otra plegaria esta vez ya a Helios-Apolo, grandemente sincretizados - entre 30-34 se invoca a Helios y a las Musas, prosigue la parte en prosa rítmica donde se asimila con Horus y el dios solar adquiere rasgos del *pantokrator*-creador, que no recogemos en esta edición, y entre 35-39, se vuelve a invocar a Apolo-Febo y Pítico, en todas sus formas más famosas.

c. La tercera fórmula se recoge en las líneas 40-42, que son una petición de epifanía dirigida a Apolo-dios superior, grabadas en el trono donde se va a aparecer.

Contenido.

a. Primera fórmula, líneas 1-11. Es la oración más hexamétrica, sin mezcla con prosa, que se recita antes de ir a dormir. El uso del verso se ve plenamente justificado en este caso, para inducir el sueño más dulcemente, todo cubierto por esa mixtura de laurel, comino y adormidera, tras las ofrendas de humo y la libación de vino. Los sentidos están francamente ocupados, mientras el ritmo y los símbolos mitológicos hacen el resto. Veámoslos.

1-3. Las dos primeras líneas y media van dirigidas a Dafne³³⁴, que es «μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν /planta sagrada del arte adivinatorio» y cuenta brevemente que al probar sus hojas Apolo «ἀνέφηνεν ἄοιδάς», es decir, «hace conocidos, muestra, trae luz, proclama» «cantos, ensalmos, oráculos, encantamientos». La primera se repite abriendo de la misma forma el *HMag*.13.1. La idea de la segunda es única, en el cual tenemos dos aspectos.

En primer lugar, parece que se está dando una explicación de la costumbre de la Pitia de mascar laurel al dar oráculo, a través de una versión diferente del mito de Apolo y Dafne, que conocemos notoriamente por Ovidio, *Met.* 1.445ss. O tal vez es simplemente una manera diferente de expresar este mismo mito de manera más sutil, o ambigua para introducir la explicación a esa costumbre, donde «γεύω» significa «probar» en el sentido de «sentir el sabor, comer» pero también «sentir» en general, «tener la experiencia de algo». Sabemos que Apolo sólo logra alcanzar a Dafne en el momento en el que esta se está convirtiendo en árbol, cuando su piel se vuelve dura y sus cabellos hojas, como cuenta Ovidio. «Probar sus hojas» puede bien ser una metáfora del amor súbito que Eros le inspiró por ella, al lanzarle la flecha; o referirse al momento en el que la alcanza y la siente, ya como árbol; o puede ser literalmente que come sus hojas, pues, en este contexto de la magia donde efectivamente se usan pócimas y mejunjes de plantas para acelerar los procesos de alteración psíquica, esa costumbre pítica es muy adecuada (aunque hemos comentado ya que esta planta no parece tener efectos alucinógenos, si bien es indigesta en grandes cantidades, como enseñan las abuelas).

El caso es que provoca que Apolo «produzca cantos» o más bien que los «haga manifiestos/ἀνέφηνεν» a los hombres, en el sentido de que los enseñe por primera vez. Así que se atribuye al amor que sintió por Dafne la producción de estos "cantos". Pero la versión tradicional dice que fue la victoria sobre Pitón la que inspiró por primera vez peanes en los habitantes de Delfos, para cantar su triunfo³³⁵. De manera que aquí tenemos una versión nueva del mito.

Además supone otra muy importante ambigüedad, se están aunando las dos

³³⁴ Bibliografía: A. Hermann, "Daphne", *RAC* 3 (1957), pp. 585-593; H. Gams, "Daphne", *DKP* 1 (1975), pp. 1382; O. Palagia, "Daphne", *LIMC* 3.3 (1986), pp. 344-348; D. Baudy-K. Bieberstein, "Daphne", *NP* 3 (1997), pp. 312-3.

³³⁵ Cf. Grimal, p. 36. Bibliografía complementaria en el mito: A. Primmer, 1976: 210-220; W. R. Nethercut, 1978: 333-347; W. H. S. Nicoll, 1980: 174-182; A. S. Hollis, 1996: 69-73.

cualidades principales de Apolo: dios de la adivinación y de la música. En término ἐπαιδιή es en la magia un encantamiento o ensalmo pero también un oráculo, que en el contexto del culto apolíneo va en hexámetros; y es también usado para canción simplemente. De manera que se atribuye también al amor de Dafne la manifestación de su gusto por la música. Así que el amor del que habla este mito provoca el conocimiento adivinatorio y el canto. Efectivamente, Apolo inspiraba por igual a adivinos y músicos, pero la innovación aquí es que se indica que se produce a raíz de este *affaire*, que es el primero y el más famoso de todos los que tuvo Apolo con las ninfas. Como comentábamos arriba, nace del choque entre dos fuerzas cósmicas: amor y desdén, directamente provocados ambos por Eros en estado de furia. Es un mito de naturaleza mística, en el que se están reflejando los más básicos movimientos del alma y que entronca directamente con la tradición empedoclea.

3-7. Es la primera invocación a Apolo, sin sincretismo alguno aún y de tono tradicional griego. Apolo es: «Señor, portador del cetro/ἄναξ, σκηπτουῖχος», que se enfatiza con la repetición de este tipo de epítetos; «Ιεῖός, Ρεάν/Ἰήιε, Παιάν», «κύδιμος» (dos veces, líneas 3 y 7) y «señor de la canción/μολπῆς ἀνάκτωρ», donde μολπή también se repite, enfatizando una vez más y muy bellamente, por cierto, con esa estructura anular («ἄναξ μολπῆς, μόλε, κύδιμε μολπῆς ἀνάκτωρ»); y el que habita en Colofón (se indica desde dónde tiene que venir, expresamente, para que no haya duda de qué Apolo estamos hablando). Es un himno clético en esencia, se triplica también esta petición: «ἐλθέ τάχος, σταθείς, μόλε ...».

En efecto, es soberano, en primer lugar, como todo dios debe ser de sus dominios, en este periodo de sentido específicamente del canto, sobre el cual se le pide tanto que le preste oídos como que a la vez los inspire y, así, «baje del cielo». Cierra verso la palabra αἰδιή en todos los pares de esta composición, 2, 4 y 6, acompañada inmediatamente de los aoristos «ἀνέφηεν, ἐπάκουσον y ἔμπνευσον» - los creó por primera vez, los escucha cuando se usan y los inspira cuando hacen falta, refiriéndose esta expresión tanto a la forma (perfectamente reflejado formalmente por el poeta-mago, autor de este texto) como a la necesidad de pedirlos, me atrevería a decir. En la plegaria de toda religión, el movimiento de invocación o súplica va simultáneo con el de respuesta, en el momento en

el que el orante se vuelve a pedir o dar gracias a dios, es dios el que está provocando ese ruego, pues el momento de necesidad, del cual dios es el último responsable, es el primer paso de la plegaria, como dice Santa Teresa de Jesús³³⁶, y eso es lo que se refleja aquí. Inspirado el oficiante a cantar himnos para poder acceder a la presencia de Apolo, es Apolo mismo el que inspira esa necesidad y el canto mismo. Es una expresión última de unidad pues ¿quién está invocando a quién?.

Con respecto a la identificación de canto y oráculo, en Apolo toma su máxima expresión no por la costumbre de la Pitia de usar hexámetros, sino por la técnica que se ha venido transmitiendo en los círculos apolíneos, en los que el ritmo es un paso previo para calmar el movimiento de la mente, a través de la regulación de la respiración, que a su vez ayuda a la sincronización de las ondas cerebrales, induciendo así un estado de conciencia diferente del habitual, como se ha estado postulando a lo largo de este estudio. El canto regula los ritmos físicos, calma el estado de agitación de los pensamientos y dirige el movimiento de las emociones, como sabemos, todo ello para sacar al individuo de su posición habitual en el centro del universo percibido para poder acceder a lo que está más allá de sí mismo, a la realidad de la que habla Parménides, de la que tan poco sabemos, según cuenta este, y que los dioses, seres superiores, celestes y soberanos, sí ven con claridad, desde la unidad.

Hay aquí además una serie de expresiones importantes que se irán aclarando más tarde, como el uso de «ἱερός» y «ἀμβρόσιος» para el oficiante (sus cantos y las bocas por las que estos se pronuncian), y la polémica «σμιγγαωνυδωρ». Esta última se ha dejado tal cual en la edición del texto griego, según la lectura paleográfica de Preisendanz, al igual que hacen los otros editores, entendida tal vez como una palabra mágica o simplemente por estar demasiado corrupta; pero es muy clara la mención de la palabra "agua" al final, que me ha hecho pensar en la posibilidad «ἀμιγῆς ὄν ὕδωρ/siendo agua pura, sin mancha», plausible paleográficamente y en relación con el epíteto del final de esta fórmula, «πανακήρατος», que veremos más abajo, e inspirado sobre todo por el contexto en el que viene incluida, que dice «ven rápido a la tierra desde el cielo/ἐλθέ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν».

³³⁶ Autobiografía de Santa Teresa de Ávila, capítulo 11, sección 4 «Póneles tantos peligros y dificultades delante, que no es menester poco ánimo para no tornar atrás, sino muy mucho y mucho favor de Dios». Cf. Ll. Vaughan-Lee, 2012.

8-9. Empieza el sincretismo de Apolo con otras divinidades, en especial con Helios. A este aún no se le nombra expresamente, excepto por la atribución «Titán». Prosigue la invocación de tipo tradicional griego con «κλυῖθι ο κλύε» y «μάκαρ», pero el resto de epítetos no lo son tanto. Ya establecimos antes que «inmortal» no es una manera tradicional de dirigirse a los dioses griegos, sino más bien judaica; y luego están «βαρύμητι y κραταιόφρων», dos expresiones que reflejarían la personalidad de Tifón-Set o del propio Jehová, «de grave o profunda cólera» y «de intención/voluntad/pensamiento/emoción poderosa».

Esta es una pareja de epítetos que podrían estar hablando de lo mismo - la intensidad de la emoción, de las cuales la ira es la más poderosa. Se le está atribuyendo brevemente la condición esencial del dios terrible del que hablamos en la sección anterior, iracundo y tenebroso, una sensación que proviene de lo más profundo del pecho. En el diafragma o el corazón, para ambos se usa φρήν. Ahí sitúan los griegos la mente, es decir, los pensamientos y las percepciones, pero también las emociones, sentimientos y las pasiones e incluso la voluntad y la intención, de manera que es intercambiable con καρδία. Y a partir de la primera se forman los derivados φρόνημα, que puede significar desde «mente, pensamientos o intención» hasta «espíritu» y en algunos casos incluso «emociones», las cuales pueden ser negativas o positivas, como el orgullo (*Phld. Rh.2.217*); o φρόνησις, «intención, pensamiento, juicio» y también «arrogancia». Todo esto está situado en el pecho, según los griegos. Y Empédocles sitúa ahí también la mezcla de los elementos más pura del ser humano, en la sangre que rodea al corazón, la mezcla más refinada hecha por Afrodita. He ahí donde se encuentra la semilla de lo divino, pues. En la tradición egipcia, el corazón es lo que se pesa en el Juicio del difunto, al final de su viaje, lo que determina si se diviniza y se queda en el Duat, osirizado, o si es devorado por el monstruo Ammut. Y este Apolo-Helios terrible es maestro, tiene poder, sobre el corazón, o más bien sobre esta "mezcla perfecta", por usar palabras de Empédocles³³⁷, que con tanta precisión se refieren a este "órgano" del ser humano. Apolo-

³³⁷ Según los fragmentos que quedan, Empédocles considera que la mezcla más perfecta de los elementos es la que se encuentra en la sangre alrededor del corazón, y que precisamente por eso es ahí donde se produce la conciencia y la razón, es decir, la percepción verdadera. Cf. Kingsley, 2003: 396 ss. Esto se encuentra en los *Fr.*: 97, «*Aet.* IV 5.8 (D. 391) Ἐ. ἐν τῇ τοῦ αἵματος συστάσει [sc. τὸ ἡγεμονικόν

Helios se identifica aquí con ello y se le pide que ponga oídos a los cantos, a las súplicas. Se está poniendo el acento, dirigiendo la conciencia hacia el corazón, así que ¿podríamos estar ante un ejemplo de contexto mágico de lo que posteriormente se llamó "Plegaria del Corazón"? No es la primera vez que vemos la referencia a este punto físico concreto o a sus cualidades, a lo largo de los himnos anteriores.

9-11. Esta sección acaba con dos versos, 10-11, que parecen dirigidos a Apolo, pero en realidad son el cierre de la segunda invocación que acabamos de ver a Apolo-Helios-Jehová, junto con 9, la petición final que recoge lo dicho hasta ahora. En efecto, son paralelos a las líneas de petición que cerraban la primera invocación, líneas 5 y 6:

«ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσης.

στῆθι, μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιο

ἔννεπε τῶ ἰκέτη, *πανακήρατε*, θᾶπτον, Ἄπολλον»

« (...) ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς.

ἐλθέ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν ἀμιγῆς ὦν ὕδωρ,

ἀμβροσίων στομάτων τε **σταθεῖς ἔμπνευσον** ἀοιδάς»

Ya presente, presto (indicación típica de la magia a la que se ha dado mucha importancia, pues encontramos estas expresiones adverbiales reiteradas «τάχος, νῦν, θᾶπτον»), se le pide que inspire con su boca la boca del suplicante. El uso verbal recuerda al *Génesis*, cuando Jehová insufla la vida en Adán soplándole por la nariz («ἐμπνέω/soplar» y «εν-ἐφίμη/incita en ...»). Y se retoma lo que se comentaba de la pureza: se cierra el poema indicando que la «boca pura» es la que inspira la «boca pura» del oficiante, también pura al cantar a Apolo, así que es éste mismo el que «como un agua pura» y «πανακήρατος/completamente puro» refina las voces de los suplicantes.

εἶναι] vgl. Theodor. V 22 Ἐ. κτλ. τὴν καρδίαν ἀπεκλήρωσαν τούτῳ. καὶ τούτων δ' αὖ πάλιν οἱ μὲν ἐν τῇ κοιλίᾳ τῆς καρδίας, οἱ δὲ ἐν τῶι αἵματι»; 105, «Porph. de Styge ap. Stob. Ecl. I 49, 53 p. 424, 14 W. Ἐ. τε οὕτω φαίνεται ὡς ὄργανου πρὸς σύνεσιν τοῦ αἵματος ὄντος λέγειν <αἵματος ... νόημα>. **αἷματος ἐν πελάγεσσι τεθραμμένη ἀντιθορόντος, τῇ τε νόημα μάλιστα κικλήσεται ἀνθρώποισιν· αἷμα γὰρ ἀνθρώποις περικάρδιόν ἐστι νόημα.**» («in the oceans of throbbing blood, this is where you will find what usually is called awareness by humans. For consciousness, the consciousness of humans, is the blood around the heart» - trad. Kingsley); y 30.12, «Plutarch, Stromat. ap. Eus. P. E. I 8, 10 (...) τὸ δὲ ἡγεμονικὸν οὔτε ἐν κεφαλῇ οὔτε ἐν θώρακι, ἀλλ' ἐν αἵματι. ὅθεν καθ' ὃ τι ἂν μέρος τοῦ σώματος πλεῖον ἢ παρεσπαρμένον (τὸ ἡγεμονικὸν οἶεται), κατ' ἐκεῖνο προτερεῖν τοὺς ἀνθρώπους.»

b. Segunda fórmula, líneas 12-39. Sin embargo, la aparición del dios no se produce durante la noche, pues aún queda por pronunciar esta oración al rayar el alba, pues en efecto vamos a ver que la "hora bruja" o el estado perfecto para este tipo de visitas no es el sueño profundo sino el que se produce antes de dormirse del todo o justo antes de despertarse. Comenzamos el análisis de la oración a Helios-Apolo-Horus.

12-26. Los primeros diecinueve versos son una invocación a Helios únicamente, en forma de **salutación**, sin petición ninguna, en la que se desarrollan sus atributos en tiradas de epítetos y eventos cósmicos de los que se hace cargo, y que se cierra con una línea de palabras mágicas, un juego con vocales en este caso. Al igual que en los himnos al dios solar que vimos en la segunda sección de este trabajo, este Helios es el fuego que es fuerza creativa e iluminativa, *pantokrator* y soberano del cosmos.

Como χαιρετισμός típico, comienza con «Χαῖρε», sin embargo, en vez de introducir **partes épicas** donde se desarrollan los episodios mitológicos, como ocurre en los *Himnos Homéricos*, se da primer una tirada de atribuciones, que es un rasgo orientalizante, más típico de los *Himnos Órficos*. Es en la segunda línea donde da el nombre del dios al que se dirige esta plegaria, Helios.

La salutación es un elemento frecuente de la himnica griega de todos los tiempos. Lo encontramos en: los *Himnos Homéricos* (a Dioniso 20; a Deméter 120, 213 y 225; a Apolo, 12, 61, 90, 125, 166, 466 y 545; a Hermes 31 y 579; a Afrodita 92 y 292; a Dioniso 58; a Ártemis 7; a Afrodita 4; a Atenea 5; a Deméter 3; a la Madre de los dioses 6; a Hércules 9; a Esculapio 5; a los Dioscuros 5; a Hermes 10; a Pan 41 y 42; a Apolo 5; a Poseidón 6; a Apolo y las Musas 6; a Dioniso II 11; a Ártemis II 21; a Atenea II 17; a Hestia 13; a la Madre de Todo 17; al Sol 17; a la Luna 17; y a los Dioscuros 18); en los de Calímaco (1.91, 94; 2.113; 3.44, 225, 259, 268; 4.325; 5.140-1; 6.2, 119 y 134); varias veces en nuestros *Himnos Mágicos* (3.1-2, 17.1-2); y luego en Isidoro (2.1), Sinesio (5.69-70) o Proclo (6.1 y 13), entre muchos otros textos litúrgicos.

12-18. Veamos esos epítetos de Helios. Es: «señor del universo/κοίρανος κόσμου», «nacido hace mucho/παλαιγενής», «πάντας δ' εἰσορώων <τε> καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων/que todo lo ve, rodea y escucha» y «ojo de Zeus sobre la tierra/Διὸς γαίηοχον ὄμμα». Es decir, es dios soberano sobre el cosmos material: procedente de las primeras

generaciones de divinidades (los Titanes, como se mencionó arriba), sin embargo fue originado con este mundo, se mueve al ritmo de este y es su mayor testigo, ojo que todo lo ve y más grande mensajero del mensaje, de la presencia, del dios superior. Así, se desarrollan sus imágenes como disco brillante del cielo, forma física de esta divinidad. Es: «παμφαές, ύψικέλευθα, διπετές, ούρανοφοῖτα/todo brillante, de alta órbita, suspendido en el aire, que vas y vienes por el cielo³³⁸», «αἰγλήεις/deslumbrante», «χρυσοκέλευθα/de dorada órbita», «χρυσομίτρη de dorada diadema», «αἰολοθώραξ/de coraza brillante o φαλεροῦχος/que lleva la *phalera*». Estas últimas imágenes son muy interesantes y se complementan entre sí perfectamente. Hablan de autoridad además de ser una metáfora visual: la *phalera* es un disco brillante con relieves que llevaban en la armadura multitud de pueblos, entre los más famosos los dacios o los romanos, un símbolo solar que hace referencia a la autoridad militar que representaban estos pueblos, pero también cultural pues encontramos su uso en contexto religioso entre los celtas. Además, están relacionadas en el imaginario artístico con los epítetos que se refieren a su aspecto mitológico como jinete del carro solar: en los típicos «κλυτόπωλος/de nobles corceles» y «χρυσήνιος/de doradas riendas».

Vemos la anáfora del adjetivo χρυσός para crear compuestos, complementado con otros con πῦρ, φάος, αἴολος o αἴγλη. Es, en efecto, también, el supremo patrón del fuego como elemento purificador: «dispensador del fuego/πυρὸς ταμία», «πυρισθενές/que fortaleces con fuego». Esta última expresión es muy interesante porque trae al contexto una cualidad especial del elemento ígneo, la de moldear los metales o el espíritu, una imagen de la alquimia.

Acompañando estos significados cada vez más sutiles, encontramos aquí también «τηλεσκόπος», una atribución que recuerda a uno de los aspectos que vimos es Tifón-Set «el lejano» y en Apolo «el que dispara de lejos». Toda acción divina proviene de los confines del mundo, de los límites de nuestro mundo, de donde las cosas imposibles se empiezan a convertir en posibilidad. En este sentido es «ἀκίχρητος y ἀστυφέλικτος/inexorable-inalcanzable, que no le alcanzan las plegarias, e imperturbable-inconmovible". Como ser divino, ha nacido, está un nivel más cercano al hombre, es

³³⁸ Hemos visto la importancia de los compuestos con -φοῖτος, que se complementa aquí con el epíteto «πωτήεις/que vuelas». La divinidad solar manifiesta como una entidad voladora.

cosmos, es el ojo del cosmos, en especial, la calidez del fuego iluminativo que todo lo rodea y ve; pero aún así se escapa al control perceptivo de la psique humana, como buen dios superior. No es el conocimiento dialéctico el que va a permitir su conocimiento, pero está ahí, detrás de todo fenómeno natural.

19-26. Y es en este contexto que vemos los últimos versos de la salutación al sol. Se trata ya de un desarrollo poético más cercano al estilo de los *Himnos Homéricos*. Muy bellamente expresan esa presencia divina que se esconde detrás del mismo sucederse del día y la noche, en cada manifestación de su rayo y su estado cambiante: el amanecer se pone de parto para dar a luz al pleno día; el recorrido solar divide en dos el cielo en su más alto punto, cuando la mañana ya se retira entristecida; y el ocaso y la noche se zambullen en las aguas del mar para dejar al sol volver a cabalgar cielo arriba.

Este pasaje parece estar derivado del trabajo poético de Nono de Panopolis, un poeta egipcio de habla griega de la época del papiro, final del siglo IV y principios del V. Se observa una coincidencia léxica absoluta³³⁹, que puede deberse a la contemporaneidad, pero la reutilización de pasajes dactílicos completos asegura una relación. El mago-poeta parece haber sido un gran conocedor y fan de la obra de Nono, tanto de las *Dionisiacas* como de la *Paráfrasis del Evangelio de San Juan*. Se sacan una serie de conclusiones: por un lado, por la cercanía temporal entre estas dos obras, se asegura que ambas eran de este autor; por el otro, se estima, además, que el papiro debe ser un poco más joven de lo calculado, o bien que la fama de Nono en vida en Egipto era enorme.

En cualquier caso, los episodios más importantes reciclados aquí provienen de las *Dionisiacas*, ese poema épico en hexámetros que narra el viaje de Dioniso a la India, lo cual es muy apropiado. De extremada corrección poética, se considera un compendio mitológico repleto de alusiones a los misterios dionisiacos y órficos. De hecho, siendo una recopilación de expresiones poéticas referidas principalmente a Helios, jinete solar,

³³⁹ Línea 19: Nonn., *Par.Eu.Io.* 12.146 «εις φάος, ὄφρα γένοισθε φεραυγέες υἱέες αἴγλης»; *D.* 42.298-90 «αὔλακες ὠδίνουσιν, ὅτε δρόσος εἰς χθόνα πίπτει λουομένην Φαέθοντι». Línea 20: *D.* 2.163-4 «Φαέθων δὲ πόλον δινωτὸν ἑάσσας εἰς δύσιν ἔτραπε δίφρον»; también en A.R., *Argon.* 2.739 «οὐδὲ μεσημβριόωντος λαίναται ἡελίοιο», e *HMag.* 7.3. Línea 21: Nonn., *D.* 44.163 «καὶ πόλον ὡς ἐὸν οἶκον», 48.681 (44.106) «ῥοδοςτεφός ... Ἡοῦς». Línea 23: Nonn., *D.* 12.11-12 «γείτονος Ὀκεανοῦ παρὰ προχοῆσι καθήρας μυδαλέων ἰδρῶτι πυριτρεφέων δέμας ἵππων». Línea 24: Nonn., *D.* 2.165-6 «ἀναθρώσκουσα δὲ γαίης ὑψιτενῆς ἄτε κῶνος ἐς ἡέρα σιγαλή Νύξ οὐρανὸν ἀστερόεντι διεχλαίνωσε χιτῶνι». Línea 25: Nonn., *D.* 10.13 «ἀεὶ δὲ οἱ ἔνδον ἀκουῆς Πανιάδος Κρονίης ἐπεβόμβεε δοῦπος ἱμάσθλης», *Par.Eu.Io.* 8.145 «δαίμονος ἀμφιέπων μανιῶδεα ῥοῖζον ἱμάσθλης».

el episodio que mejor se reconoce procede del Libro II, el de la guerra de los dioses contra Tifón, donde amplia y curiosamente se desarrolla el tópico de la virgen que huye de la unión sexual, uno de los temas más recurrentes en este autor³⁴⁰, en especial la historia de Dafne y Apolo. Esto es relevante para el contexto en el que nos encontramos, para entender mejor la lógica bajo este culto apolíneo a Dafne-Apolo: como dios de la adivinación, de la revelación e inspiración, es el amor provocado por Eros, la pasión ardiente, lo que le impulsa irremediamente a buscar la unión con sus sacerdotes, unión que no es fácil ni en principio querida por el aspecto consciente de la psique, que perderá el control. Confirmando un poco estas ideas, encontramos referido otro episodio de forma más directa, mediante la repetición de una expresión completa, «εἰς ἕν οἶκον»; se trata del de Penteo en el Libro XLIV, símbolo, como Dafne, de esa resistencia - acusa a Dioniso de charlatán y acaba despedazado por las Bacantes, en pleno delirio provocado por el dios.

Se cierra la salutación con una secuencia mágica donde cada una de las siete vocales griegas se repiten siete veces.

27-29. Y comienza la invocación de esta sección, con tres líneas que parecen dedicadas exclusivamente dedicadas a Apolo y petición, principalmente clética. Llama la atención del uso de «δεῦρό μοι ἦδη/ δεῦρο τάχος», un recurso de repetición poética que vimos también en los *HMag.9* y *10* (*PGM* II y VI), «δεῦρ' ἄγε, δεῦρο, δεῦρ' ἄγε», en la misma posición - ocupando el final de un hexámetro y el principio del siguiente - pero como vemos no es exactamente igual. En este caso es una ampliación poética de la típica expresión de apremio de la magia «ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ». Es obvia la intención artística, pues. Pero lo que se pide específicamente es inspiración oracular, que se vuelve a identificar con el canto, usando el mismo vocabulario de la sección a: «μολπήν ἔνεπε δι' ἀμβροσίου στομάτιο», repitiendo las peticiones de 5-6 y 10-11, que vimos más arriba, enfatizando más el aspecto musical de Apolo y su relación con la revelación o inspiración. Además, se confirma una unidad compositiva.

Así que con respecto a Apolo, se le invoca como Febo, *Ieiós*, soberano de las

³⁴⁰ Cf. S. D. Manterola & L. M. Pinkler, 1995: 38.

Musas³⁴¹ y «coronado de hiedra», que supone una identificación con Dioniso, la divinidad relacionada con la inspiración musical y con el éxtasis religioso, que tan sutilmente ha sido mencionada mediante la dependencia literaria de Nono, recién comentada. En general, Dioniso no es un dios de esta magia, no se encuentran menciones directas de él en los *PGM*, pero sí referencias como esta. Es otro dios extranjero para los griegos, relacionado con el ciclo tebano, patrón de la hiedra, el toro, la serpiente y el vino. Pertenece al ámbito de los ritos místéricos, participando, entre otros, en los Misterios de Eleusis y en los Órficos, personaje principal de la mitología de esta última tendencia espiritual. Inspira canciones y danzas a través de la melodía del *aulos* y el abuso del vino, provocando **entusiasmo**, en el sentido literal griego, una inspiración divina que, según Platón³⁴², provoca un conocimiento traído directamente de la divinidad, por medio de una especie de posesión divina. De manera que se habla una vez más de la presencia del dios en el oficiante. No es extraña esta identificación, se consideran dos caras del mismo proceso de inspiración, inducidos simbólicamente por diferentes medios: uno por la música y el otro por el vino³⁴³.

Además se le llama «φερέσβιος/que trae vida», un epíteto muy común a diosas fértiles como Deméter (S., *Fr.* 754.2; A., *Fr.* 300.7; *h.Cer.* 450 y 469), Hera (Emp., *Fr.* 6.3 «Ζεὺς ἀργῆς Ἥρη τε φερέσβιος ἠδ' Ἄιδωνεὺς Νῆστις θ', ἧ δακρύοις τέγγει κρούνωμα βρότειον»), la tierra (Hes., *Th.* 693; *h.Ap.* 341) o la Naturaleza (*HOrph.* 10.12) pero también usado con Helios, identificado con Peán, en el *HOrph.* 8.12. Dice en esta última «φωσφόρε, αἰολόδικτε, φερέσβιε, κάρπιμε Παιάν», que bien recuerda a los textos a los que nos enfrentamos, con las tiradas de compuestos adjetivales. Así que debe estar refiriéndose a los rayos del sol, productores de vida. De manera que estamos ante un Apolo que es muchos otros ya.

³⁴¹ Cf. J. Solomon en Solomon, 1994: 37-44.

³⁴² *Io.*, 533d 1-534e 5, donde establece además una cadena magnética de acción divina: iniciada por las Musas, que ejercen de imán sobre el resto de anillos, la inspiración poética pasa por el poeta y el rapsoda hasta llegar al espectador u oyente de la obra poética. Cf. C. Delgado, 2010: 65-80.

³⁴³ Dicotomía que ya Plutarco refiere (en *De E apud Delphos* 388E.7, comenta cómo Dioniso es tan importante en Delfos como Apolo), la retoma en términos artísticos F. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) y *Visión dionisiaca del mundo* (1870), o C. Jung para su teoría psicológica, para reflejar impulsos o actitudes opuestas en el ser humano y, por lo tanto, tipologías psicológicas (en efecto, lo usa para la pareja inicial de diferenciación psicológica e identifica lo Apolíneo con su tipo Introverso y lo Dionisiaco con el Extroverso), en *Psychologische Typen* (Zurich, 1921).

30-34. A partir de la línea 30, la 101 del papiro, se vuelve a dirigir a la divinidad solar en exclusiva. Mantengo el «καὶ σὲ» que parece tener el papiro y elimino las puntuaciones fuertes de final de frase de las ediciones anteriores, pues así interpretado se atrasa el encuentro con el verbo hasta la línea 32, con el llamativo principio de hexámetro *brevis in longa* «σὲ κἀλέω», del que ya hemos hablado en el *HMag.7*.

Comienza la difuminación del verso en prosa y los mayores problemas métricos, junto con la identificación con Horus. En otra gran plegaria de comunicación con Helios encontramos esta identificación, la del *PGM 3.495ss.* donde también se encuentra el *HMag.2* al Creador. Y en el *HMag.4* en dos de sus versiones, se invoca a Helios con el nombre Horus, «igual al de las Moiras en número». Además de la identificación como dios solar de Helios y Horus, se reconoce una mística del nombre triple aquí, que se confirma en otra plegaria al sol, esta vez dedicada a Horus-Harpócrates y al creador en el *PGM 4.989* y ss. En estos pasajes se identifica el nombre del dios solar con el de las Moiras, bien nombrándolas, Átropo, Cloto, Láquesis, bien usando nombres mágicos cuyo valor numérico se sospecha que es significativo y referido a estas diosas («αχαίφω θωθω αἴη ἰαηῖα αἴη αἴη ἰαω θωθω φιαχα») es el que se ofrece en el *HMag.4A-B*). En su aspecto triple representan las edades del hombre: una hilando la lana es el nacimiento, la siguiente enrollando el hilo es el desarrollo de la vida, la tercera corta el hilo en el momento que el destino ha fijado para la muerte. Y son en todo equivalentes a los momentos del día que pocos versos arriba se mencionaban tan bellamente: el amanecer, el recorrido diurno del sol y el ocaso³⁴⁴. Moira es literalmente «parte, porción», un concepto que aún en Homero es filosófico más que religioso, pero en seguida se personifica en la divinidad patrona del nacimiento, se triplica y se convierten en divinidades importantes del panteón, hijas de Zeus y Temis y hermanas de las Horas, o hijas de la Noche en la mitología Órfica, lo que las hace divinidades primigenias. También son importantes en esta tradición, como vemos, y ligadas al culto solar³⁴⁵.

Con respecto al desarrollo del dios solar en este pasaje, es «guardián del fuego/πυρὸς μεδέων», «de forma aérea/ἀεροειδῆ», «el grande en el cielo (τὸν μέγαν ἐν

³⁴⁴ Algo que también encontramos en la plegaria del *HMag.1* al Creador, en cuya parte prosaica, de tono muy egipcio, se invocan los tres soles *Anoch, Mane* y *Barchych*, y se mencionan las Moiras también.

³⁴⁵ Se mencionan en: *PGM 1.325; 2.100; 4.455, 1399, 1455, 1463, 2243, 2313, 2316, 2320, 2794, 2856; 7.81; 12.221, 255; 13.178, 495, 782; 21.16.*

οὐρανῶ)», pero también es «auto-liberado», «dominador de la naturaleza (ᾧ ὑπετάγη πᾶσα φύσις)» y «amanecer de muchos nombres (ἀντολ<ι>εῦ πολυώνυμε)». Por un lado, se reiteran las atribuciones vistas más arriba como disco solar que representa el fuego primigenio, creador, iluminativo, que también es el péndulo que mantiene en tensión dinámica el movimiento del cosmos. Por otro, como siempre, los conceptos filosóficos son muy interesantes: como «ἀυτεξούσιος» es el que «se despoja de toda propiedad por sí mismo» y por ello es «al que toda la naturaleza se somete», de la línea 33. Otro aspecto de la verdadera unión mística es la renuncia absoluta, renuncia en todos los aspectos, que San Juan de la Cruz personificó en su propia vida cuando fue encarcelado, tiempo durante el cual se le prohibió toda consagración y, eso no fue todo, sino además que se vio obligado a acceder al patio de las monjas, algo impensable para un monje, para poder escapar. Uno debe liberarse hasta de las creencias más sagradas, de toda atadura terrenal, para acceder a ese otro mundo inalcanzable. Y este Helios es el que «se libera a sí mismo».

Además hay que comentar las dos palabras mágicas pues se encuadran dentro del esquema métrico: «ααρααχχαα ηφθισικηρε» la línea 30, perfectamente; «σεισειγενβαρφααγγης» en 34 no tanto. Son las dos muy populares. La primera aparece en todo tipo de contextos y con diversas formas, mayormente conectada al dios superior y con los nombres Iao-Sabaoth-Adonais³⁴⁶; la segunda ya la vimos a propósito de Helios en el *HMag.5*, de manera que, aunque usada en diferentes contextos, tiene una relación con el culto heliaco³⁴⁷.

La parte en prosa prosigue desarrollando las cualidades del dios solar como Horus pero sin nombrarlo directamente, mencionando las diferentes formas del dios según la

³⁴⁶ Aparecen en los *PGM* en: 2.100; 4.1794 (en una plegaria al Creador), 2846 (en el Himno 18 a Selene); 13.938 (en una fórmula mágica atribuida a Orfeo); 16.68 (en un hechizo de invocación de un demon de un muerto, al conjurar por el *hypsistos*); 36 sección 2, 242-44; 59.8; 67.14, 16.

³⁴⁷ Cf. p. 278, nota 259. Aparece en los *PGM*: 2.122 «< >τίστα σεσειγενβαρφααγγης»; 3.12 (en una plegaria a Helios), 79 (a Mitra, Iao-Sabaoth-Adonais y Tifón-Seth, en la forma «αβλανα[θα]ναλβα ακραμαχα[μ]αρι σε[σε]υγενβ[αρ]φααγγ[ης]»), 110 (a Mitra-Helios), 155 (a Helios-*Pantokrator*), 217 (*HMag. 5* a Helios), 434 (en una comunicación con Helios, como uno de sus nombres); 4.364 (en una plegaria conjuro junto a Abrasax), 981 (en una fórmula a Helios-Iao/Sabaoth, de una *licnomancia*, «ἰάω· Σαβαώθ Ἀρβαθιάω σεσειγενβαρφααγγης αβλαναθαναλβα ακραμαχαμαρι»), 1025 (en una plegaria a Horus-Harpócrates), 1487 (en una plegaria a los dioses ctónicos donde encontramos también el *HMag. 26*); 7.312 (amuleto); 12.170 (en una fórmula para abrir puertas, dirigida a Toth); 36.310 (en un hechizo de evocación con fuego y azufre, de tipo hebreo, «Μιχαήλ//Ζουριήλ// Γαβριήλ// σεσειγενβαρφααγγης»); 67.13.

región o el momento del día, un recurso de tradición egipcia. Ya vimos atribuciones como estas en relación al dios creador en el mencionado comentario contextual al *HMag.1*, que comenzaba con una plegaria prosística al sol en su manifestación mitológica egipcia, emparentada con esta. Atribuciones de Horus, como dios solar y creador, en el texto que nos ocupa, son: «el que se sienta en el loto e ilumina toda la tierra, que estableciste en la tierra a los seres vivos», «que tienes el sagrado pájaro sobre tu vestido, en la zona oriental del Mar Rojo», «en las zonas del sur tienes la forma del halcón sagrado», «en las regiones del oeste, tienes forma de cocodrilo», «en las del levante, de dragón alado», «niño pequeño al amanecer», que es Harpócrates, la manifestación joven del sol-Horus. Además, se lo identifica con otros nombres: Erbeth (relacionado con Set, probablemente), Sabaoth-Adonais, Arsenofre, Phta-Ptah y Comes. Y se argumenta la plegaria con un ἐγὼ ἐμί, donde el mago se identifica con un *mystes* de Horus que ha recibido el conocimiento de su más secreto nombre, de valor numérico 9999³⁴⁸. Coincide, pues, en contenido con las plegarias mencionadas arriba que incluían a Horus y las Moiras.

35-39. Y se cierra esta plegaria compleja con unas cuantas líneas dedicadas exclusivamente a Apolo, preñadas de dáctilos y culminadas con una petición de gnosis, que son de hecho el verdadero final de la fórmula.

Con respecto a la forma, con el objetivo de señalar la estructura métrica, incluyo toda secuencia dactílica que he encontrado y la interpretación de Preisendanz en cuanto a su posición en los hexámetros hipotéticos, además de ese pequeño grito peánico en yambos, para no hacer al lector perderse la riqueza de este texto. El resto del periodo está formado por vocales mágicas que no he recogido pues no reflejan un aspecto métrico concreto aunque probablemente sí uno rítmico del que no tenemos argumentos sólidos para hablar. Sí se puede mencionar que no se han dejado de usar las secuencias de vocales en contextos cultuales aún hoy en día y que los expertos afirman que no hay una regla concreta en su uso, que depende mucho de la inspiración momentánea y del grupo de personas que lo llevan a cabo, y que su uso está relacionado con la "afinación" de

³⁴⁸ Va inmediatamente seguido por una larga secuencia de vocales y la siguiente sección dedicada a Apolo exclusivamente, de ritmo dactílico. Todo ello parece formar el nombre secreto de Horus.

cierto órgano sutil o espiritual, si se quiere³⁴⁹. Desde luego, el ritmo para pasar de prosa a verso, la repetición monótona y el juego vibratorio son significativos.

Y pasando ya al contenido, a las atribuciones de Apolo intercaladas entre las vocales, es: una vez más, «Ieós, Peán y señor de las Musas», es decir, se invoca como señor de la inspiración a través de la música, que es curativa, renovadora. Es específicamente el «Febo del Parnaso, de Castalia, Pitio y Castalio». Se está mencionando el oráculo de Delfos, situado en el monte Parnaso, y toda esa tradición. Hay dos explicaciones mitológicas acerca de Castalia: que era una muchacha de Delfos de la que se enamoró Apolo y que para huir de él se tiró a la fuente a la que dio nombre; o que era hija del río Aqueloo y esposa del rey de Delfos. En cualquier caso, la fuente Castalia y el bosque de laureles de los alrededores era donde se reunían Apolo, las Musas y las Náyades a tocar la lira y cantar. Las aguas del manantial se decían que eran "parlantes" y daban oráculo, de manera que por eso acabó construyéndose el templo a Apolo allí. Esa fuente estaba custodiada por la serpiente Pitón, que unos dicen que mató Cadmo y otros Apolo. La serpiente Pitón no solo custodiaba la fuente, sino también a Tifón en su prisión, por orden de Hera. Se dice que sus cenizas están debajo del *omphalos* del templo. De manera que se están trayendo a la memoria varios aspectos importantísimos: otra historia de la pasión de Apolo y de una virgen que huye; y la explicación de la toma de

³⁴⁹ Usos del sonido para llegar a estados de meditación o incluso de curación, que han llegado hasta nuestros días intactos y gozan de popularidad, son el trabajo sobre mantras védicos y en especial sobre el Om, en el Budismo o en el Nada Yoga. Se basan en cuatro niveles diferentes de percepción del sonido, de los que hablan los Vedas: *Vaikhari* o nivel del discurso corriente; *Madhyama*, siguiente paso, percibido como un murmullo ya casi inaudible a los sentidos; *Pashyanti* o sonido a nivel mental, el de los pensamientos o mantras recitados mentalmente; y *Para* o sonido trascendental, se define como silencio puro e incluso la raíz de todo sonido.

El uso de vocales debe trabajar a este nivel, a nivel vibratorio y de los instintos, que no ha sido olvidado tampoco. Yo misma lo he experimentado, en sesiones de Antigimnasia, una terapia diseñada para reestablecer conexiones nerviosas y emocionales bloqueadas, a partir de la flexibilización del sistema muscular, mediante técnicas quiroprácticas, pero también muchas otras, como el juego con las vocales para distender la zona de la mandíbula, el esternón y la lengua, mucho más poderosos de lo que nos imaginamos, en relación al bienestar general físico. O he oído de los talleres de Luis Paniagua, "Voz, Sonido, Silencio, Respiración, Meditación", donde utiliza su conocimiento en músicas ancestrales para establecer un contexto de aprendizaje mediante la experiencia física del sonido, usando las vocales y el tono musical.

Dos conferencias muy interesantes de R. Steiner hablan de la experiencia mística del sonido "The Inner Nature of Music and the Experience of Tone" y "The Occult Basis of Music" (Colonia, 3 de Diciembre de 1906, publicadas en *The Golden Blade*, 1956). Otro artículo interesante que trata este tema es el de D. B. Fry, *Some effects of music*, (*ICR Monograph Series* No 9, 1971), que veremos más abajo. Acerca de las vocales en contexto místico o mágico, cf. L. Goswin, 1991; S. Crippa, 1999: 95-110; R. Gordon, "Logos (2), Magisch", *NP* 7 (1999), pp. 406-8.

ese lugar por el dios, que ya era un lugar, santo, un lugar de contacto con lo divino, bien por causa de esas aguas especiales, bien por causa de una divinidad anterior que presidía ese lugar; y por supuesto, la dominación de la serpiente, de la que hemos hablado ya en numerosas ocasiones y que desarrollamos más abajo.

Además es «Febo de Claros»³⁵⁰, otro importante centro oracular de Apolo, en Colofón, Jonia. Y «Febo Méntor», de más difícil interpretación. Hay dos personajes homéricos con este nombre. En la *Odisea* es un fiel amigo de Odiseo de Ítaca, hijo de Álcimo, por el que se hace pasar Atenea en varias ocasiones, sobre todo para ayudar a Telémaco en la búsqueda de su padre, de donde nace la expresión "ser un mentor" (*Od.* 2.225, 3.22, 22.206, 24.446); en la *Iliada* es el padre de Imbrio (*Il.*13.171). Tal vez sea un epíteto a partir de un altar a un héroe divinizado en alguno de sus templos o bosques, del cual hemos perdido noticia. Los héroes y sus lugares de devoción estaban relacionados con el culto báquico y en última instancia con el apolíneo y oracular, pues eran seres humanos que habían efectuado el más honroso proceso de muerte, resurrección e inmortalización, que en definitiva habla del conocimiento más profundo³⁵¹.

De manera que se asegura la presencia del más oracular Apolo, con esta última sección poética, en la que en efecto se "canta" al dios («ύμνήσω»):

«ιη· ιε· ια· ιαη· ιαε[·]· ιευ· ιηα· ιωα· ιευ· ιηι· ηια· εα· εη·
 ηε· ωη· ηω· εηε· εση· ηεε· ααω· ωεα· εαω·
 ωι· ωε· ηω· εη· εαε· ιιι· οοο· υυυ· ωωω· ιυ· ευ· ου·
 ηεα· ιηεα· εαε· εια· ιαιε· ιηα· ιου· ιωε· ιου·
 ιη· ιη· ιη· ιηιε· Παιάν, Κολοφώνιε Φοῖβε, Παρνήσσιε Φοῖβε, Καστάλιε
 Φοῖβε·
 ιηεα· ιη· ιω· ιυ· ιε· ιωα· ιηα· ευα· ωεα· ευηα· ωευα· ευωα· ευιε·
 ευιαε· ευε· ευη· ευιε· ευω· ἴευαε· ευηαε·
 ύμνήσω Μέντορι Φοῖβω, αρεωθ· ιαεωθ·
 ιωα· ιωηα· αε· οωε· αηω· ωηα· ηωα· αηε· ιε· ιω· ιωιω·
 ιεα· ιαη· ιεου· εουω· αα· αηω· εε· εηυ· ηη· εηα·
 χαβραχ φλιεσ κηρφι κροφι νυρω φωχω βωχ

³⁵⁰ A. D. Nock, 1929: 126

³⁵¹ Cf. Kingsley, 1995: 256 ss.

σὲ καλῶ, Κλάριε Ἄπολλον ἐηυ· Καστάλιε· ἀγα· Πύθιε· ὦαε· Μουσῶν
Ἄπολλον ἰεῶ· ὦεϊ»

c. Tercera fórmula, líneas 40-42. Las últimas tres líneas, como decíamos, ya no son parte de la plegaria sino una fórmula que se inscribe en uno de los objetos del ritual, en el trono donde la divinidad se ha de aparecer.

Está compuesta de: una línea de invocación a «Damnameneo-el protector»³⁵², «señor de las Musas» (tercera vez), expresiones de carácter dactílico intercaladas entre vocales y palabras mágicas, y la petición en dos versos también de ritmo dactílico con ciertas dificultades técnicas.

Se caracteriza por el tono altamente religioso: se usan dos palabras con la misma raíz que contiene la idea de "gracia divina", «ἴλαθι y εὐίλατος»; el oficiante es un «suplicante/ ἰκέτης»; y pide que el dios sea «εὐμενής/de buena disposición, favorable» y que muestre su «rostro puro». «Καθαρός» significa «puro o purificado» en el sentido de «limpio, sin mancha, sin mezcla» y por extensión «sereno, libre» e incluso «exacto, completo». De manera que interpreto «φάνηθί μοι καθαρῶ τῶ προσώπῳ» como «muéstrate a mí con tu rostro original», con su verdadera forma, "pura, sin mezcla". La visión de Empédocles del mundo que percibimos es la de una serie de elementos o raíces puras que en un momento dado son arrastrados a la mezcla y la mortalidad, a la impureza del aspecto con el que nosotros los conocemos por acción de Afrodita, de manera que el estado original de estos elementos es la separación. Así que esta expresión puede que haga referencia a esta visión empedoclea de la divinidad.

Pero también nos trae el recuerdo un famoso episodio de la mitología griega: cuando Sémele, por astucia de Hera, le pide a Zeus que se muestre en su verdadera forma y así demuestre que es un dios y no un mortal haciéndose pasar por el grande en el Olimpo. De este episodio nace Dioniso, el cual es salvado por Hermes, pues Sémele es abrasada por los rayos que Zeus despide en su forma original, y cosido al muslo de Zeus,

³⁵² Aparece en: *PGM* 2.165 y 167 (en esta plegaria y en la figura que se dibuja en el jirón de la ropa del muerto para acción coactiva); 3.80, 101, 443, 511; 2 2770, 2777; 7.700 (en este caso aparece en femenino «ἀδαμάντα, ἀδαμάντεια, ἰὼ δαμναμένεια»); 12.299; 19b.17 (otra figura que se inscribe en forma de rombo, combinado con las vocales). En general, aparece en plegarias a conjuntos de dioses, que representan diferentes aspectos del *Hypsistos*, junto a Zeus, Iao-Sabaoth-Adonais, *Maskelli-Maskello*, Mitra y acompañado de los arcángeles.

del cual nace posteriormente cuando ya está listo. Y por eso Dioniso es el "nacido dos veces". Pero no es sólo este el que renace. Semele también es purificada por esta acción, en dos sentidos: con su propia muerte, como los héroes, como por su hijo, que al entrar a formar parte del panteón Olímpico, lo primero que hace es bajar a los infiernos a buscarla y la diviniza en el cielo, convertida en Tione³⁵³. De manera que todo esto se está evocando en el oficiante, el cual está buscando una verdadera epifanía de Apolo-Helios-Horus para el propio renacimiento y purificación, entroncando con las referencias de las líneas 5 y 11, comentadas más arriba, y la expresión «ἀμβρόσιον στόμα».

Conclusión.

La primera conclusión a la que se llega es que en todo momento en el que se menciona Apolo más expresa o puramente, se tiende a usar el ritmo dactílico, de manera que este último nombre, *Damnameneo*, parece pertenecer al culto apolíneo específicamente y ser Apolo el que se menciona con este nombre secreto en las otras plegarias en las que aparece. Este uso del ritmo se ve ejemplificado a todo lo largo del periodo, apareciendo en los momentos cúlmine: en las invocaciones, principalmente; pero también entre las secuencias de vocales evocando al más puro Apolo Pitio, domeñando a la serpiente de la consciencia habitual mediante la monotonía y la vibración, hipnotizándola hasta hacerla dormir un sueño eterno; simbólicamente en el trono que acogerá al dios, como el ritmo está también grabado en la consciencia del oficiante tras las liturgias, preparado para acoger al dios patrón de ese ritmo.

12. Himno a Apolo y a Dafne, s. IV.

Preisendanz 12

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios

Se trata de unos veintiséis versos hexamétricos encontrados al final del segundo gran fragmento y principio del tercero del famoso *P. Mimaout*, columnas 9 y 10, líneas

³⁵³ Ref. Grimal: 476.

234-58 (PGM III 234-258). El texto está mal conservado, así que la edición de Preisendanz del *HMag.12* es hipotética en su gran mayoría, deducido a partir de los otros himnos apolíneos de la colección y de las expresiones del *Himno Órfico* 34 a Apolo, en especial. Parece que procede de un texto en hexámetros que se debió de perder en la transmisión pues se percibe el ritmo dactílico pero incluso este se conserva alterado en muchos casos. Además, se deduce que cada verso ocupaba una línea de papiro, más o menos. Ha sido publicado por Fahz (1912: 409-21), que es el primer editor de los fragmentos que pasaron desapercibidos a Wessely; y por Eitrem (*Pap.mag.gr.*: 40-41, sección B), que da su propia lectura del papiro, organización de los fragmentos y numeración de las líneas (fragmentos 2-3, líneas 80-104). Además Reitzenstein hizo un repaso de las columnas 8 y 9, en *Poim.*: 148ss., de manera que tocó brevemente este texto.

La práctica mágica en la que encontramos este texto es la comunicación profética con Helios que vimos en el *HMag.5*. Consistía en la preparación de unos panecillos mágicos que se hornean en un trípode mientras se canta el peán al dios. Estas invocaciones "cantadas" son los *HMag.5* y 12, una petición de vaticinio mediante un demon y la liberación del dios. La divinidad es Helios-Apolo.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Ei	Eitrem
Fa	Fahz
Herr	Herrero
Sch	Schmidt
Pr	Preisendanz
Pr(-He)	Antología de los <i>HHMM</i> (sin Heitsch)

Μέλπω σ[έ], μακαρ, [ὦ Παι]ώνιε, χρησιμοῦ [~
 πάνσοφ[ε], Δήλι[ε ~ ~ ~ Πυθ]ολετόκτυπε,
 Δωδών[ης μεδέων ~ ~ ~ Πύ]θιε, Παιάν.
 ~ κλ]ήζω σε [~ ~ ~ ~] κελάδοιο
 ἦν]στιβ[αραῖς ~ ~ χεῖρεσσι]ν ἔχων θεῶ [~ ~
 ~ ~ ~ ~ ἄν]αξ, [εὐ]ώνυμε [~ ~

5

[.....]	
- ~ - ~ - ~ - ~] αὐτοκρά[τωρ ~	
ων και[
Παρνασσοῦ ὄρεος κο]ρυφα[ῖς πολυ]/δένδ[ροις] φοιτᾶ<ς>	10
σιγα, μη χαλ[άσης]	
μίση[ς .] ὦ <σ>μύρνης δένδρο[ν]	
Λύκει[ε ..] παυσάσθω αὔξη θ[.....	
μεῖζο[ν] φῶς· μέλλει γὰρ πεύ[θεσθαι] ~ ~	
θείω[ν ἐ]κ στομάτων τινὰ [- ~ ~ ἄ]/γεῖραι	15
τῶ πλήκτρῳ τὸν μαν[τεῖον ~]σων [- ~ ~]ν[- ~	
~ /]μόλε, δεῦρ' ἴθι, μάντι, χάρμ[α ~ ~ Σ]μινθεῦ,	
χ[ρ]ήσα[ς ~ ~ ~ ~] / κλύε, Πύθιε, Παιάν.	
ὄρπηξ [- ~]ε, χαίροις, Δελ[φικέ ~ ~ ~ ~	
σοὶ γὰρ πρῶ[τ]η Φοῖβος ἐκρ<ο>υ[σε] μέλε' ἐν ἀγίω	20
Μουσῶν· δ[ά]φνας σὺ κλάδ[ους, Φ]οῖβε, σίεις.	
εὐκέλαδόν σε τότ' ἐκ Δελφ[ῶ]ν ὑμνοῦσι θε[- ~	
ῶ [φ]ωναῖς θείαις, ῶ χρησμ[οῖς ~ ~]ωσα	
αι...ειχωχω οὐροδρόμε, [σεισ]ίχθων, φώσφω[ρ,]	
ἐλ[θ]ῆ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτη.	25

σπ[εύ]σεις, ὦ ἀεροδρόμε Πύ[θιε] Παιάν (...)

APARATO CRITICO: 1 [ε] corr. Fa | ὦ Παι[ώνιε] (aut ὦ Δωδ[ώνιε] χρησιμο[δοτῆρα Pr(-He): μακαρ [...] ωνιε χρησμου[Π: μακαρ[ιστόν] τὸν ἱερόν Ἄπ[άλλωνα Fa: ...ων και κοσμοπ... I. sed μάκαρ [ἀθανάτων] και κοσμοπ[οιητά adm. Ei 2 [ε] Pr: [ος] Fa, Ei | Δήλι' [ἄναξ και Πυθ]ολετοκτύπε ex *HOiph.*34.8, 4 (Πυθοκτόνε) et *HMag.*10.9 (Πυθολέτα), aut φολιδοκτύπε coní. Pr(-He): δηλει[.....]ωλετοκτυπε Π: αἰγλή[της μέ]γας αὐτοκράτωρ θ[εὸς ἔσει Fa (ex *HOiph.*19.2, 70.7): Δήλιε[ε]ωλετο και[. I. Ei (ὠλεσίκαρπος et Κλ[άριε sugg.) | <κοῦρε> ex *HOiph.*34.5 coní. Pr(-He) 3 Δωδών[ης μεδέων Fa (ex *Il.*16.234), Ei | [χρησμῶδει] coní. Pr(-He) | Πύθιε Fa: ...ος Παιαν I.Pr: θε[ῖους παιᾶν]ας Fa: ..λους πο[λ]α[δ]ους Ei 4 συ aut ζευ I. Ei | κ[ε]λαδοιο lege sed κ[ε]λαδοῦσι coní. Fa: ...ολαδοιο Π: [ἀρ]μοστῆρα λύρας θεὸν εὐκ[ε]λάδοιο coní. Pr(-He): 5 ἦν] σπιβ[αραῖς κρούεις χεῖρесси]ν coní. Pr(-He):] σπιβ.σ ν Π I. Pr: τιβ.σ I. Ei: πιβ. σ [...]ν I. Fa | εχων θεῶ[lege sed ἔχων θεὸς [οῖος coní. Sch, Pr(-He), ex *HOiph.*34.16: ν.εχων.ι. I. Ei: ν.εχων δῶ ... I. Fa 6 ... ἀργυρότοξε ἄν]αξ [εὐ]ών[υμε Φοῖβε, aut αἰ]ών[ιε ex *HHom.*1.148, *HOiph.*8.4 et *HMag.*10.3, coní. Pr(-He):] αξ..ων [Π: δε]ξιτερων ... Fa, Ei 10 Παρνασσοῦ ὄρεος (aut fortasse σαῖς ἱεραῖς) κο]ρυφα[ῖς πολυ]/δένδ[ροις] φοιτᾶ<ς> (aut ἠέρο[aut οὔρσει[φοῖτα] coní. Her: Παρνησσοῦ κο]ρυφαῖς πολυ]δένδ[ροις ὅς περι]φοιτᾶ[ς coní. Pr(-He): ουφας...δενδ...φοιτα I. Pr: κρυφα δ.../δενδ ... φοιτάσι I. Ei: κο]ρυφας .. υ ... I. Fa 11 σικαι I. sed sugg. σιγᾶ Pr: -σι και coní. Ei | μὴ χαλ[άσης coní. Fa,

Pr(-He): μη χωσ[]μιση[] l. Pr: μή χοθ[] l. Ei **12** μίση[] coní. Herr: μιση ... Π | <σ>μύρνης [] corr. Pr(-He): μυσ<ί>νης adm. Ei **13** Λύκει[] Pr, Ei |]παυσασθωαυξηθ[] Π: αυξηθ del. Pr(-He): αυξησ[] l. Ei **14** πεύ[]θεσθαι coní. Herr: μελλει γαρ πευ[] l. Pr, Ei sed πευ del. Pr(-He): μέλλω γάρ ύμ[]εϊν l. Fa **15** θείω[]ν έ]κ supp. Pr: θειο[] coní. Ei | ά]/γείραι coní. Herr: άνέ]/γείραι Pr: άνέ]γραι Ei: κρούω / τώ πλήκτρω l. Fa **16** μαν[]τεϊον coní. Herr: μάν[]τιν λέγων ούτως aut μαντίχαρμος coní. Ei: μάν[]τιν ... σωγ []]γ[] Pr **17** άλλά σύ δεϋρ'άγε, θεσπίζων] μόλε... ex *HMag*.9.3 coní. Pr(-He) **17** χάρμ[]α φέρων, Σ]μινθεϋ ex *HHom*.1.25 coní. Pr(-He): χαρμ.. Σ]μίνθευ Π l. Ei **18** μησα[] l. Μουσα[]γέτα coní. Ei: χρήσα[] aut χάρμ[]α βροτῶν ... ex *HHom*.1.25 coní. Pr(-He) **19** [άφθιτ]ε Pr(-He): θεϊ]ε Ei (ex *Orph*.Arg.216) | χαίροις, Δελ[]φικέ, παρθένε Δάφνη] ex *HOph*.34.4 coní. Pr(-He): χαίροις δε σ.. l. Ei **20** supp. Pr | σοι γαρ πρω.η ιρω.η l. et ή ρώμη sugg. Ei: σον γαρ ετρω.η aut πρω.η l. Pr | έκρο[]υσε] μέλη έν άγῶνι coní. Pr(-He): εκρυ...μεχεεναλιω Π: ...ελος έναλιω l. Ei **21** supp. Ei: Μουσ<ά>ων, Δάφνη] σύ κλάδ[]ον Φ]οίβω έ<π>σειεις coní. Pr(-He) **22** εύκέλαδόν σε τόθ' coní. Pr(-He): ωσκαילוδ.ν σε τοτ εκ ... aut ευκαילוδ.ν σε ... Π: συ καιλς δ.ν σε l. Ei | θε[]μίστων Sch, Pr(-He): θε/ώ aut θεῶ[]ν Ei **23** supp. Ei | ῶ χρησ[]μοϊς κυδιό]ωσα Pr(-He): ωχρησ[]]ωσα Π: ῶ χρησ[]μ[]ωδέ..ωσ aut χρησ[]μ[]ολόγε Ei **24** ~ ~ ~ ούροδρομε, φώρφωρ/ [σεις]ίχθων Pr(-He): α[].....]ειχωχω ουροδρομεχθ[].....]ιχθων φωρφωρ Π: ούρ<αν>οδρομε adm. Pr: φωσφόρε ex *HOph*.34.5 coní. Pr(-He): αι.ει χωχ ῶ ούροδρμε χθιχθων φωσφω l. Ei **25** ελ.ε ίλατος και επηκοος τ. σω προφητη Π supp. Ei: ίλαρός και έπήκοος έλθέ προφήτη coní. Pr(-He) **26** άλλ' άγε δή> coní. Pr(-He) | σπ[]ευ]σις Ei | αεροδρομος πυ[]θε] l. Ei: {ῶ} άεροδρομε Pr(-He)

TRADUCCIÓN

Yo te canto, bienaventurado, oh Peán, ... del oráculo,
omnisapiente, Delio ... acompañado por el grito de Pitón cazada,
guardián de Dodona ... Pitio, Peán.
Te invoco ... de claro sonido,
a la que] con fuertes [manos] ... 5
... señor, de (buen) nombre ...
...
...autocrátor...
... y ...
... vagas sobre las cumbres (del monte Parnaso llenas) de árboles, 10
en silencio, para que no destenses ...
(y no) odies... oh árbol de mirra ...
Liceo, que (no) cese el crecimiento ...
la luz más brillante. Pues va a dar noticia ...
alguna de las divinas bocas ... (y a) dar forma 15
al (oráculo) con el plectro ...

... apresúrate, ven aquí, adivino, alegría ..., Esminteo,
que proclamas oráculos, escucha, Pitio, Peán.
Retoño ... ¡Saludos! Délfica ...
pues para ti la primera Febo tocó en la armonía sagrada 20
de las Musas. Tú, Febo, agitas las ramas del laurel.
A ti desde entonces cantan himnos de sonido claro desde Delfos ...
¡Oh! con voces divinas, ¡Oh! con oráculos ...
a....eichocho, que recorre el límite, que conmueve la tierra, que trae luz.
Ven propicio y atento a tu profeta. 25

Apresúrate, oh tú que recorres el aire, Pitio, Peán (...)

COMENTARIO

Forma.

Se trata del segundo himno que se puede recitar junto a la práctica mágica, introducido con la expresión «ἔστι καὶ ὕμνος», y un verso dactílico extra que se encuentra al principio de la liberación del dios, la última parte del rito. En la descripción introductoria se indicaba que se iba haciendo la parte ritual mientras «παιανίζων τὸν θεόν», así que se deduce que estos himnos hexamétricos (*HHMM* 5 y 12) son los peanes a los que se refiere, entendidos como "cantos a Apolo".

En este caso concreto, el texto está tan fragmentado que se intuyen los hexámetros. Preisendanz hizo una reconstrucción usando el *HOrph.34* como modelo, que más o menos da una idea de dónde podrían haber ido los fragmentos en el verso hipotético, pero en muchas ocasiones se ve obligado a corregir o añadir secciones que cambian lo conservado. En mi edición he intentado dar una idea de cómo estaría estructurado el himno, siguiendo las ideas de Preisendanz con respecto al metro, pero sin corregir las irregularidades y respetando lo máximo posible las líneas del papiro y las lagunas en las partes en las que no hay suficiente texto como para estar seguros, como entre las líneas 11 a 13. Así que, ciñéndonos más o menos a lo que se conserva, podemos percibir un

ritmo dactílico que disuelve muy a menudo el hexámetro, si es que en general lo fue, pues en realidad no se conserva ni uno sólo completo, aunque sí secciones dactílicas de hasta cinco pies. Además hay muchas irregularidades, como tríbracos, anapestos, incluso yambos o troqueos intercambiados por dáctilos, y líneas con continuidad dactílica pero sin el acabado del hexámetro. Esto último puede que se deba a una mala deducción del lugar de las palabras en el metro, trabajo que, hay que decir, es casi imposible llevar a cabo en el estado en el que se encuentra el texto. Y en verdad no creo que haya necesidad de inventar uno nuevo completamente. Pero sí que se puede afirmar que la reconstrucción hexamétrica se hace más fácil al principio del texto que al final, donde es más ortodoxo con respecto a la técnica de la himnica griega, y que las irregularidades más grandes se concentran en las líneas de petición, como en el caso del verso 25. Esto es algo que hemos visto en la mayoría de los casos hasta ahora, pues es en la petición cuando el texto se ve más modificado conforme a la necesidad del ritual, lo cual confirma, una vez más, el uso de un material himnico tradicional adaptado a las necesidades.

Con respecto a la estructura sería la siguiente: 1-3 introducción al estilo de los *Himnos Homéricos* en los que se indica que se va a cantar al dios, como una manera poética de decir qué dios va a ser; 4-16 parece que contiene la invocación con desarrollo mítico, donde se dan las sedes y los atributos de Apolo, algo también muy típico de los himnos tradicionales, y algunas de sus potencialidades; 17-18 contiene la petición clética que cerraría este apartado, repitiendo el mismo final que en el verso 3; 19-21 es la salutación a Dafne y su relación con el Apolo músico; 22-26 se dirige otra vez a Apolo para desarrollar su aspecto de dios de los himnos y cerrar el conjunto completo con dos líneas de petición y el uso por tercera vez del final de verso que encontramos en 3 y 18.

Este último verso, como decíamos arriba, pertenece a la liberación del dios pero Preisendanz lo introduce aquí porque cierra muy adecuadamente el canto; tal vez su intuición es certera y realmente se trata del final de un himno hexamétrico completo que se moldeó y dividió en diferentes invocaciones para satisfacer las necesidades del rito, por lo que yo también añado esta línea final para mi versión, además de por abarcar todo testimonio versificado en estos textos. Sólo mencionar que obviamente se recita en otro momento de la práctica, para hacer salir al oficiante del estado de ensueño en el que se

Y por último como Febo es también Liceo, es decir «brillante y luminoso»³⁵⁴, con estos epítetos se indica su asimilación con el dios solar, que ya es total para la época de la hegemonía romana, donde Febo es el nombre sagrado más famoso de Apolo. Pero centrándonos en este caso concreto, se sigue desarrollando este aspecto: hacia el medio del poema es «autocrátor» y «la luz más brillante»; y hacia el final, es «el que conmueve la tierra» y «el que trae luz». Todos estos son aspectos que se otorgaban, como hemos visto anteriormente, a Helios como dios cósmico e iluminador. Pero veamos esto paso a paso.

1-3. Las tres primeras líneas tiene un todo muy tradicional griego.

En primer lugar, hay que mencionar que parecen formar una estrofa completa casi con toda seguridad, pues va cerrada por la expresión muy apropiada para un final de hexámetro «Πύθιε, Παιάν», que aparece en dos ocasiones más en este canto, tal vez cerrando unidades de sentido también. No se encuentra en ningún otro sitio más, por lo menos en lo que se tiene conservado de literatura griega. Sí que hay finales de hexámetro parecidos y de contexto apolíneo, como: «Δήλιε Παιάν», *Mesom. Fr.*1.8; «κάρπιμε Παιάν», *HOrph.*8.12 y 11.11; «Πύθιε, Τιτάν» *HOrph.*34.3; o «δέσποτα Παιάν», *HOrph.*67.1. Así que, en el caso de la línea 18, aunque no está en final de línea en el papiro, he intentado ponerlo como conclusión de la segunda sección del canto, al igual que el último verso cerrando todo el conjunto (aunque ya comentamos, en realidad forma parte de la siguiente sección de la oración). Sigo el ejemplo de Preisendanz, dando así una estructura simétrica al todo completo que sería este poema en origen e imitando la norma referida en estos ejemplos.

Volviendo al gusto tradicional que tiene este texto, el uso del verbo μέλπω en posición inicial es habitual de la hímica griega. Lo encontramos así en los *Himnos Homéricos*, los *Himnos Órficos*, en Píndaro y otros líricos, en Proclo y Sinesio y en otros himnógrafos cristianos. Específicamente abriendo un himno, en el *HOrph.*62.1 o en el fragmento 1 de Lasos, que es un himno a Deméter; y prácticamente en la posición, lo

³⁵⁴ O «Licio» o «lobo». Estas son las interpretaciones que W. Burkert considera las tradicionales de la Antigüedad y se ha postulado que serían el indicativo de su origen asiático, aunque en su opinión precisamente este es un testimonio puramente griego. Cf. sus artículos "Olbia and Apollo of Didyma: a new oracle text", en Solomon, 1994: 49-50, o "Apollai und Apollo", 1975: 155-60.

encontramos en Sinesio en dos ocasiones, «σέ, μάκαρ, μέλπω», en los himnos 1.21 y en 2.26, aunque en ritmo anapéstico. Estos dos textos, considerados ya por Wilamowitz complementarios, son parte de un canto de este místico a un dios cósmico hacia el que aspira su alma, como el camino «hacia las moradas, hacia el seno» de Dios (H1.710). El segundo es incluso más parecido a lo que hemos estado viendo. En la línea 27 se pide al cosmos que guarde silencio, y de las líneas 7 a 9 se llama al dios «médico de las almas». Dice en 2.26-86, en monómetros anapésticos continuos:

«Σέ, μάκαρ, μέλπω, κοίρανε κόσμου. Γᾶ σιγάτω ἐπὶ σοῖς ὕμνοις, ἐπὶ σαῖς εὐχαῖς· εὐφαιμέτω ὅσα κόσμος ἔχει· σὰ γὰρ ἔργα, πάτερ. Καππαυέσθω ἀνέμων ῥοῖζος, ἦχος δένδρων, θρόος ὀρνίθων· ἦσυχος αἰθήρ, ἦσυχος ἀήρ κλυέτω μολπᾶς· ὑδάτων δὲ χύσις ἄσφορος ἤδη στάτω κατὰ γᾶς. οἱ δ' ἐμπόδιοι ἀγίων ὕμνων κευθμωνοχαρεῖς καὶ τυμβονόμοι δαίμονες ἤδη φυγέτωσαν ἐμὰν ὀσίαν εὐχάν· ἀγαθοὶ δ' ὅποσοι μάκαρες νοεροῦ πρόπολοι γενέτου κατέχουσι βάθη ἄκρα τε κόσμου, ὕμνων ἴλεω πεύθονται πατρός, ἴλεω δὲ λιτὰς ἀνάγοιεν ἐμάς.

Μονὰς ᾧ μονάδων, πάτερ ᾧ πατέρων, ἀρχῶν ἀρχά, παγῶν παγά, ῥιζῶν ῥίζα, ἀγαθῶν ἀγαθόν, ἄστρων ἄστρον, κόσμων κόσμε, ιδεῶν ιδέα, βύθιον κάλλος, κρύφιον σπέρμα, πάτερ αἰώνων, πάτερ ἀφθέγκτων νοερῶν κόσμων, ὅθεν ἀμβροσία σταλάοισα πνοά, σώματος ὄγκοις ἐπινηξαμένα, δεύτερον ἤδη κόσμον ἀνάπτει. Ὑμῶ σε, μάκαρ, καὶ διὰ φωνᾶς, ὕμῶ σε, μάκαρ, καὶ διὰ σιγᾶς· ὅσα γὰρ φωνᾶς, τόσα καὶ σιγᾶς αἴεις νοερᾶς».

«Que la tierra guarde silencio ante estos himnos a ti, ante estas plegarias a ti; que calle todo cuanto el universo contiene, pues es obra tuya, padre. Cese el zumbido de los vientos, el murmullo de los árboles el estruendo de las aves; que el éter calmoso, que el aire calmoso oiga este canto; que la corriente de las aguas sin ruido ya se detenga en la tierra. Que quienes impiden los himnos santos, esos demonios gozosos de los escondrijos abismales y habitantes de las tumbas, se den ya a la fuga ante mi piadosa plegaria; y que los buenos bienaventurados, ministros del Progenitor intelectual, cuantos tienen como posesión las profundidades y las alturas del universo, escuchen propicios estos himnos al Padre y propicios eleven mis súplicas.

¡Oh, unidad de las unidades, Padre de los padres, principio de los principios, fuente de las fuentes, raíz de las raíces, bien de los bienes, astro de los astros, mundo de los mundos, idea de las ideas, abismo de belleza, semilla oculta, Padre de las eternidades, Padres de los inefables mundos intelectuales, desde donde se destila el soplo inmortal que, flotando sobre el peso de los cuerpos, enciende ya un segundo universo! Te canto, bienaventurado, un himno por medio de mi voz; te canto, bienaventurado, un himno también por medio de mi silencio pues cuanto percibes de mi voz todo eso también lo percibes de mi silencio intelectual». (Trad. F. A. García Romero, *op.cit.*: 69-70)

Sinesio de Cirene vivió entre finales del siglo IV y principios del V en la actual Libia, de manera que es otro contemporáneo de los papiros, griego nacido en África. Como se ha visto arriba, fue cristiano, obispo de Cirene incluso, pero completamente neoplatónico. Es importante señalar que las ideas reflejadas en sus himnos sean del mismo tono que las de estos textos que estudiamos, en especial los dedicados al *Pantokrator*, pues si bien no parece haber conexión directa, el uso de una misma tradición himnográfica es claro, además de una coincidencia en los ideales que transmitía este medio.

Siguiendo con nuestro texto, en esta sección se le invoca como Delio, recordando su lugar de nacimiento, la típica genealogía de la aproximación piadosa al dios, de manera que no haya manera de confundirlo con otra divinidad. Esta es una preocupación que proviene de la poesía homérica, donde el hombre representado es uno de alta intuición, pues precisamente por eso son héroes, seres medio divinos: por su genealogía son todavía capaces de percibir la presencia divina, expertos conocedores de las señales de la epifanía; sin embargo, no llegan a comprender sin ayuda de qué divinidad se trata exactamente, pues aunque extraordinarios siguen siendo mortales. Homero se encarga de transmitir la imagen del hombre «en su justa medida» del pensamiento griego. Esta costumbre se mantiene a lo largo de los siglos como una medida de humildad a la hora de dirigirse a la divinidad. En este caso concreto y cada vez que se invoca a Apolo Delio, se recuerda el episodio de su nacimiento, de cómo Zeus ancla la isla flotante de Delos para que Letona dé a luz a Apolo y Ártemis, escondida de Hera, transmitido ortodoxamente en

el *h.Ap.* I. En los *HHMM* que se han estudiado hasta ahora se mencionaba directamente a Leto entre las primeras tres líneas, lo que confirma esta atribución como una tendencia técnica.

La siguiente indicación tradicional es la de mencionar dónde podría encontrarse en este momento el dios, y se dan dos localizaciones «guardián de Dodona» y «Pitio». En el primer caso, «Δωδών[ης μεδέων]» es una expresión homérica para Zeus que propone Fahz y que mantengo por la estructura dactílica. En todo caso, la mención de este importantísimo centro oracular sí que está ahí a pesar de que la sede en sí no entra en relación mental directa con Apolo sino obviamente con Zeus. Allí se contruyeron templos a Zeus Dodoneo, Dione, Heracles, Temis y Afrodita, pero no a Apolo o a cualquiera de sus compañeros de culto, como Ártemis o Asclepio. Así que se deduce que se está invocando al dios cósmico superior, al asimilar a Apolo con Zeus. O se están convocando las fuerzas iniciáticas de los cultos a la madre tierra, en las personas de Dione-Deméter o de Temis, la única de los Titanes en recibir culto en época clásica, símbolo del orden natural y madre de las Parcas; o a los héroes, como Heracles, cuya muerte y resurgir como ser semidivino es esencial para los cultos místéricos de los que esta magia deriva. Temis fue testigo del nacimiento de Apolo, posee poderes oraculares y se le rinde culto también en Delfos. En definitiva, a pesar de no tener noticia de una relación entre Apolo y Dodona, sabemos de la asimilación del culto apolíneo a oráculos de la Madre Tierra en su llegada a Grecia³⁵⁵, que bien institucionalizado está en este centro cültico en la religión griega.

Y llegamos al segundo epíteto mencionado, pues la localización que se trae a la memoria del oficiante es precisamente esta, Delfos, la oficial de Apolo. Allí inspira a la Pitia y allí mató a la serpiente Pitón, del que el hipotético vocativo compuesto «Πυθ]ολετόκτυπος» da fe. Es una hipótesis de Preisendanz que también mantengo porque me encanta y que la siguiente sección confirmaría si, aún, la reconstrucción de Preisendanz del verso 5 es también certera «ἦν] στιβ[αράϊς κρούεις χείρεσσιν]». El compuesto estaría formado por Πυθώ, el sufijo de composición –λετης que significa «asesino de...» y el verbo κτυπέω que significa hacer un sonido oclusivo, es decir, es un verbo de origen onomatopéyico que posiblemente esté también en la palabra πλήκτρον,

³⁵⁵ Cf. J. Solomon, 1994: 42-46.

que precisamente encontramos líneas más abajo. Así que creo que se está intentando recrear el sonido cultural del que hablábamos en los himnos apolíneos anteriores, que también se usa en el culto a Isis con el sistro o en los rituales de magia con el *rhombos*, un sonido que permitiría conseguir el plectro al aplicar golpecitos a las cuerdas del arpa, un sonido que igualmente produciría la serpiente al ser aniquilada por las mismas manos del dios, ese silbido que perciben los oídos cuando sólo hay silencio absoluto, en el estado de ἤσυχία del que hablamos a propósito del *HMag.5*, el otro *peán* de este ritual (al cual se parece tanto el H2 de Sinesio, por cierto).

4-18. Y comienza la siguiente sección aparentemente con otra invocación, que sigue desarrollando en el aspecto sonoro. Por un lado κλήζω, que puede ser un sinónimo de μέλπω, «celebrar con canciones», es «invocar o convocar» pero mediante ofrendas litúrgicas o alabanzas. E inmediatamente tenemos κέλαδος-κελάδω, que ya encontramos en *HMag.2.6*, al Creador, a propósito de los ríos y demás elementos de la naturaleza que con su simple grandeza canta una alabanza al creador. Se refiere a un sonido agudo o estruendo y se encuentra frecuentemente atribuyendo a ríos (que es el contexto en el que lo encontramos en los *PGM*, 3.555-*HMag.2* y 4.2535-*HMag.20*); pero también lo encontramos aplicado al sonido musical (E., *IT*. 1129), el del oráculo (Pi., *P*. 4.60) o el chirrido de la cigarra (Ael., *NA*. 1.20) o el gorgo de los pájaros (*Lyr.Alex.Adesp.7.6*). De alguna manera, parece estar desarrollándose esa metáfora sonora de la que empezamos a hablar más arriba.

Durante las siguientes líneas se conservan palabras sueltas que se refieren al dios como soberano (6-9): «ἄναξ» o «αὐτοκράτωρ», que significa «el que tiene poder sobre sí mismo» o «el que tiene poder absoluto». También debe haber alguna mención a la mística del nombre pero difícil de reconstruir a partir del fragmento «...ώνυμε...». De lo demás se deduce que es una sección mítica pero no hay mucho sobre lo que trabajar. Veámoslo línea por línea.

5. Como decíamos, parece que aquí se vuelve a referir a la deposición del monstruo que regía Delfos antes de la llegada de Apolo, que se correspondería con los epítetos de las líneas 2-3, si dice efectivamente «... con fuertes (mano)s, teniendo divino... », tal vez describiendo el momento del estrangulamiento.

10. Esta es más fácil de reconstruir. En primer lugar esa mención a las copas de los

árboles hace muy probable la hipótesis de Preisendanz a partir de la estructura de *HMag.9.5* «[σῆ]ς ἱερῆς κορυφῆς». Pero en realidad podría estar repitiendo esta misma expresión (en el caso apropiado, cf. ap.crit., a partir de ejemplos como: *HMag.13.5*, 23.1 «δέσποτα, λίπε Παρνάσιον ὄρος καὶ Δελφίδα Πυθῶ»; Pau. X.36.3.2 «τὸ ὄρος τὸν Παρνασσόν»)), pues de hecho en la parte en prosa que hemos referido arriba se mencionan esos «lugares propios» de Apolo que tanto se utilizan en estos himnos de naturaleza mágica. Tal vez se esté dejando abierto el significado en esta expresión de manera consciente, que de hecho es una tendencia de la magia, donde ya no es tan importante identificar al Apolo (como en la norma homérica) que va a autorizar la magia, sino la fuerza divina abstracta que está representando; o tal vez es obvio a qué cimas se está refiriendo esta expresión y es efectivamente el Parnaso de lo que se habla. Doy mi propia versión de este inicio de verso para encajar el final, donde hay más significado que enfatizar. En efecto, el uso del verbo φοιτάω es significativo para nuestro análisis, como expresión de la manifestación del ente divino. Ya lo vimos en relación a los *HHMM.1*, 4 o 11 y veremos después en los dedicados a las diosas. Trae a la memoria, pues, ese aspecto del dios cósmico que sería de alguna manera posible percibir como algo en perpetuo movimiento o una presencia, pues también se utiliza para los demonios como veremos luego.

11-12. Sigue el problema de la fragmentación de este papiro, de manera que es difícil interpretar a qué se refieren estas líneas, pero en todo caso se pueden deducir ciertos datos a partir de una correspondencia lógica. En primer lugar interpreto el «σικα» del papiro como «σῆγα», siguiendo a Preisendanz, considerando que queda asegurado por el contexto en el que se encuentra, pues en el *HMag.5*, como recordamos, la técnica que se está imponiendo era la ἤσυχία o quietud. En efecto, esta oración es *otro peán* que se puede cantar a la divinidad y la función principal de aquel era conseguir ese silencio de la consciencia para asegurar la llegada del ente divino, de manera que en este se ha de buscar lo mismo o algo parecido. Lo que nos lleva a la segunda parte del fragmento, que según mi deducción a partir de las letras que quedan, «μη χαλ[άσησ/para que no destenses...», tal vez esté mencionando el arco de Apolo y su disparo certero o la lejanía desde la que actúa la divinidad de la que hemos hablado anteriormente. Creo que esto tiene su respuesta en la línea 12, con ese «μίση[ς]» que interpreto así como subjuntivo

μη Μύρρης ἀθέμιστον ἐπώνυμον ἔρνος ἀκούσω.» se me invoque con el nombre
sacrílego de Mirra en lugar del de Dafne!*

En este caso, es Afrodita y no Eros, la causante de la maldición, que celosa de Mirra la compele a cometer incesto con su padre Cíniras, fruto del cual nace Adonis, cuando ella ya ha sido convertida en árbol. Cíniras, enfurecido, la perseguía para matarla, y así es como Afrodita, compadecida, la salva³⁵⁷. Así que puede que se haya mencionado el episodio de Dafne antes y el arco que se tensa y la ira que se mencionan no sean los de Apolo sino los de Eros, y se trate de una comparación entre ambas muchachas, como la de Nono. O tal vez sea una asimilación de las dos historias en una nueva que no llegaremos nunca a conocer del todo.

En todo caso, por un lado, se está hablando del poder del amor como máximo embaucador de los sentimientos, de la emoción, y de la naturaleza ilusoria de nuestras percepciones, encadenadas a aspectos externos culturales y sociales, o completamente subjetivos basados en nuestra experiencia personal, que tomamos como absolutos y que creemos la realidad. El papel del amor es, pues, en estos casos, en estos rituales, embaucar a la embaucada percepción, para ir más allá, como dice Kingsley³⁵⁸. Por ejemplo, aquí, el fruto de esta unión incestuosa es Adonis, adorado por mujeres en Lesbos, una divinidad de origen semítico que sufre un destino parecido al de Perséfone: por su belleza, varias diosas se pelean por él y Zeus decide que pase cuatro meses con cada una, cuatro con Afrodita, cuatro con Perséfone y el resto del año con la que él quiera. Como él prefiere a Afrodita por encima de Ártemis, esta manda un jabalí que lo despedaza aún en sus años de juventud, de manera que, además de ser un mito para la explicación de fenómenos naturales como el paso de las estaciones en contexto semítico, es un símbolo de la fragilidad de la vida y el futilidad de la juventud, además de estar relacionado con los rituales místéricos de desmembración y renacimiento divino de los héroes. Adonis y su renacimiento como divinidad no se menciona en lo que queda de este canto ni hay espacio en las lagunas para suponer que lo haga, pero inmediatamente después se va a hacer referencia al dios como *pantokrator*, al aspecto de la luz solar como

* Traducción de S. D. Manterola & L. M. Pinkler: 92

³⁵⁷ Hyg., *Fab.* 88; Ov., *Met.* 10.438ss.; Apollod., III 14.4.

³⁵⁸ Cf. 2003: 375 ss. Lo veremos más detalladamente en el análisis del *HMag.22* a Afrodita.

elemento nutriente, como veremos en breve. Y tanto Adonis (nombre obviamente relacionado con Adonais) o lo que representa, como la mirra o el laurel son elementos simbólicos de máxima importancia en esta magia, que se están usando constantemente tanto en las invocaciones como en los rituales, entre los objetos culturales y las tintas o soportes de *defixio*. Pero lo importante es que se está hablando del engaño de la percepción ambivalente del que Afrodita es el símbolo máximo, y con ella Eros, es decir, esa fuerza de la que habla Empédocles, que une las raíces puras, sacándolas de su estado original perfecto en **discordia**, para crear lo que conocemos como el cosmos que nos rodea, la creación y la manera en que la captamos, que es su explicación de estos procesos míticos-perceptivos de los que hablan los rituales. A esa fuerza unitiva es a la que se resisten la vírgenes de las que hablan estos textos o Nono, que es la vía de *systasis* con la divinidad, que es de lo que se trata aquí.

13-14. Tenemos aquí una breve identificación de Apolo con el dios solar, iniciando el supuesto veros con «Liceo», que, como hemos comentado más arriba, puede significar «el brillante», refiriéndose al aspecto solar de Febo-Apolo, y que se complementaría con el claro «μειζο[v] φῶς/la más grande luz» que va justo después. Hay que comentar sus otros dos posibles significados, «lobo» y «procedente de Licia», porque son importantes para esta magia: el primero porque encontramos a lo largo de los *PPMM* referencias a ese animal³⁵⁹ de Apolo que está claramente relacionado con lo que implica el segundo, su procedencia desde las estepas de Hiperbórea³⁶⁰.

Además se conservan apenas dos palabras que en mi opinión se refieren al *pantokrator* como dios superior: «πασάσθω ἄξη...». No se puede decir exactamente qué había ahí y yo he supuesto una repetición de la negación de más arriba que es totalmente al gusto, suponiendo que esta expresión forma parte de las cosas que en poder del dios que no se quiere que ocurran. En efecto, no se puede negar lo que sí que queda y

³⁵⁹ En: *PGM* 1.281,2, y 5; 2.143; 3.435 (λύκαινα, epíteto de Ártemis); 4.1317, 2271 (λυκῶ de Hécate-Selene-Ártemis), 2298 y 2546 (λύκαινα de Hécate-Selene-Ártemis), 2810 (μορφόλυκον también de Hécate-Selene-Ártemis); 7.46, 729, 781; 8.11; 13.275; 20.10 y 19.

³⁶⁰ Cf. Solomon, 1994: 42, donde argumenta una asimilación con la divinidad solar desde muy temprano, desde los mismos Himnos Homéricos, estableciendo que se atribuye a Apolo un animal que es solar, el ganado vacuno, mientras el verdadero tradicional apolíneo es el ovino, presa típica del lobo. Para este momento, ya vemos que ese epíteto ha reunido ambas concepciones. Con respecto a su procedencia hitita, ver H. Kothe, 1970: 205-30; y Kingsley, 2010, el cual además relaciona el lobo con el culto chamánico que se extiende desde las estepas euroasiáticas hacia puntos tan dispares como Norte-América y Grecia.

esto trae al recuerdo algo positivo, uno de los epítetos más importantes de Zeus, «ἀύξητής/el que aumenta», que encontramos por ejemplo en el *HOrph.*11.11 o en 15.8. Hablamos de un aspecto del ritual, o de la enseñanza que conlleva más bien, que está relacionada con otra acepción de la divinidad superior que vemos aquí y allá frecuentemente a lo largo de los *HHMM*: «καρπῶν γενέτης», *HMag.*1.2. Se trata de la metáfora agrícola para la naturaleza del trabajo espiritual, que Kingsley³⁶¹ traza a lo largo de los textos iniciáticos de la literatura griega hasta el mismísimo Hesíodo, pasando por supuesto por Empédocles y la relación de este con aquel. En los *Trabajos y los Días* Hesíodo canta exhaustivamente al trabajo agrícola como una actividad religiosa dedicada a Zeus como padre de los dioses, por lo tanto de todo el cosmos. Y Empédocles insta a Pausanias a sembrar en su seno las palabras que le dirige, asegurándole que, aunque invisibles, tarde o temprano dan fruto aún sin él mismo hacer esfuerzo. El discípulo como "agricultor", como "el que trabaja la tierra de su espíritu", digamos, invoca a Zeus como Γεωργός «el que labra la tierra», Κτήσιος «el que cuida de la propiedad, del terreno» y Καθάρσιος «el purificador», pues es la primera parte de la iniciación el "preparar el terreno", purificar el alma; una vez sembrada la tierra espiritual con la enseñanza, el dios es Εποπτῆς ο Εποποιος, «el que supervisa», pues ya durante el largo tiempo de maduración de la semilla y crecimiento, sólo queda observar, mantener un cuidado para que nada estropee el proceso, para que no se eche a perder la plantación; y luego en el momento oportuno de la cosecha, es Ἀυξήτης «el que da crecimiento», Πλουσίος «el que da riqueza» y Καρποφόρος «el que trae fruto», pues siendo el único esfuerzo del discípulo estar atento a lo que ha sido sembrado en su corazón, el fruto sólo viene cuando tiene que venir, "en temporada", y es la divinidad la que lo trae. Por último, mencionar que no es casualidad que el término que usa Empédocles para los elementos sea *raíces*, para expresar esos materiales puros que unen al ser humano con lo más profundo, la divinidad.

14-18. El final de este bloque de sentido vuelve a enfocar la invocación hacia la dimensión musical del oráculo apolíneo y acaba con la petición clética. En esta ocasión me he atrevido a reconstruir la frase «μέλλει γὰρ πεύ[θεσθαί...]/pues va a dar noticia» que va muy bien con lo que queda de la siguiente línea. La expresión de la siguiente frase

³⁶¹ Cf. 2003: 526-27.

la encontramos en varias ocasiones a lo largo de los himnos y a menudo en relación a Apolo, «las divinas/sagradas bocas»: la acabamos de ver reiterada en *HMag.11.6*, 10 y 29 «ἀμβροσίῳν στομάτων» y «δι'ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιοι»; y la veremos en *HMag.23.2* «ἱερῶν στομάτων». Las referencias a la **boca** a lo largo de los *PPMM* son muy abundantes y de las maneras más curiosas, significativas del poder de la palabra que se da en esta magia: recordemos el importantísimo verso *HMag.5.1*, el "otro peán", «ἤσυχον ἐν στομάτεσσι πάντες κατερύκετε φωνήν/contened todos la voz tranquila en vuestras bocas», testimoniando el ritual de incubación, en contexto apolíneo; en el *HMag.3.4* habíamos encontrado, probablemente una alusión al Nilo, «καθαρῶν στομάτων ἀφρὸν/espuma de las bocas puras», que podría referirse a las purificaciones isíacas mediante bautismo, que, según la interpretación alegórica de Plutarco de los misterios, supone una transformación literal del *mystes*³⁶²; en *HMag.17.19* se dice de Selene-Hécate «κύων κέχηνε καὶ οὐ κλείει στόμα/perra, abre la boca y no la cierras» o en *HMag.20.9* «θεὰ τρισσοῖς στομάτεσσι/diosa de tres bocas», que veremos detenidamente en secciones sucesivas. Y otras expresiones de plegarias mágicas chocantes son: *PGM 5.155* «ἐγὼ εἶμι, οὗ τὸ στόμα καίεται δι' ὅλου/yo soy aquel cuya boca fulgura a través del Todo*»; *5.279* «τὸ σῶμα οὐ μὴ παύσω τοὺς ἰχθύας τοῖς στόμασι μασωμένους, οὐδὲ μὴν κλείσουσι οἱ ἰχθύες τὸ στόμα/no impediré que los peces devoren el cuerpo con sus bocas, ni tampoco cerrarán los peces la boca»; o *13.764* «τὸ κρυπτὸν ὄνομα καὶ ἄρρητον (ἐν ἀνθρώπου στόματι λαληθῆναι οὐ δύναται)/el nombre oculto e inefable (no puede ser pronunciado por la boca del hombre)».

Lo que se deduce de todo esto es claro: por la boca se podrán llegar a pronunciar los sagrados nombres que en principio son inarticulables para el hombre normal, es decir, el ser sin purificar, de manera que una vez puro se hace el hombre divino y, por tanto, capaz de usarlos y de dar oráculo, a su vez; pero también a la boca pertenece el cacareo constante del pensamiento que no deja lugar al silencio absoluto que es el lenguaje de lo divino, esa es la boca del ser impuro, sin purificar. Además por la boca expulsa la diosa su terrible chillido, el pitido del silencio absoluto que conduce al alma hacia el Tártaro; y por la boca del mismísimo perro Cérbero se accede a él. Así que el mago es aquel «cuya

³⁶² Cf. el *HMag.3* y Reizenstein, *Hell.mys.*: 175 y 224, acerca del ritual isíaco, y 379-80 para la referencia en Plutarco a la *divinización* en los Misterios.

* Trad. Calvo Martínez, *PPMM*: 191.

boca se quema/flamea a través del todo», adquirida la purificación que diviniza, el órgano que permite la unión se ve situado en la boca que expulsa llamas como el dios más alto, el solar. Es también por donde se traga el alimento (el «pan nuestro de cada día» del *Padre Nuestro*), como aquellos peces del Nilo que en las sagradas aguas del inconsciente tragan el cuerpo de lo divino, es decir, de Osiris, abriendo y cerrando sus fauces, de manera natural, casi como al respirar a través de sus branqueas. Es un orificio de entrada y de salida, como vemos.

En este caso concreto no sabemos a qué bocas se refiere, pero están divinizadas (θείων ἐκ στομάτων), purificadas, y van a dar oráculo, y lo hacen al son del plectro, del que hablábamos más arriba. Imagino que dice «ἀ]/γεῖραι τῷ πλήκτρῳ τὸν μαν[τεῖον/a dar forma al oráculo con el plectro», y se hace literalmente, físicamente. Volvemos a encontrar el uso poético del sonido oclusivo que acompaña al aspecto musical de Apolo «... παυσάσθω, πεύ[θεσθαι, πλήκτρῳ, κλύε, Πύθιε, Παιάν...», acompañado de otra aliteración, ésta de tipo nasal, sonora « ... μίσης, σμύρνης, μεῖζον, μαντεῖον, μόλε, μάντι, Σμινθεῦ... » (imitando la nasalidad que desarrolla también el *Om* budista). Estas aliteraciones hablan del aspecto sonoro del oráculo, del cual la boca como órgano fonador del ser humano es a su vez otro indicativo: sonido del harpa o del verso o de la plegaria que conduce al no sonido, el silencio del alma que es el lenguaje de los dioses, que conduce de vuelta al sonido del oráculo, al sonido del mundo desde la perspectiva de lo divino ya. Sonido sin sonido, que es una oclusiva, en oposición al sonido vocálico o sonoro que es expiración sin pausa.

Atraído ya con sus símbolos, se le pide que se apresure, una vez más con oráculos, adivino. Y se cierra esta sección otra vez con el final de hexámetro «Πύθιε, Παιάν», que no se encuentra en final de línea en este caso, pero que coincide con los editores que debe estar marcando el final de esta sección.

19-25. De esta última sección conservamos más, de manera que se pueden intuir hexámetros aunque no completamente dactílicos. Es una pequeña salutación a Dafne (χαίροις) para introducir una última sección mítica y petición clética, que es muy piadosa, de carácter tradicional «ἐλ[θ]ὲ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος», recordando al final del *HMag.11* («ἴλαθί μοι, τῷ σῶ ἰκέτη, καὶ ἔσο εὐμενῆς καὶ εὐίλατος»).

Esta *pars epica* parece contener el mito de la magia que venimos comentando en el que es por causa de Dafne, su primer amor, por el cual Apolo se consagra a la armonía del plectro. Él es el primero en tocar la «armonía sagrada de las Musas» («Φοῖβος ἐκρ<ο>υ[σε] μέλε' ἐν ἀγίῳ Μουσῶν») ³⁶³ y en adelante a él se dirigen los himnos y oráculos («εὐκέλαδόν σε τότ' ἐκ Δελφ[ῶ]ν ὕμνοῦσι»), la versión sagrada de toda armonía musical. Se estructura como sigue:

- 19-21 parecen ir dirigidos a Dafne, en segunda persona, «para ti tocó la primera Febo/σοὶ γὰρ πρῶ[τ]η Φοῖβος ἐκρ<ο>υ[σε]». No se la nombra directamente, excepto por la mención de ser la primera y retoño, es decir, su primer amor inspirado y que acaba convertida en árbol. En las versiones tradicionales no se indica que Febo entonara desconsolado canción de desamor alguna, de manera que este parece ser un dato nuevo que se corresponde con lo dicho en el *HMag.11*: que es este episodio el que provoca una primera manifestación músico-oracular. Además, si la restauración es correcta, se la denomina «délfica», adjetivo que no aparece en ninguna otra parte aplicado a Dafne (sí a Apolo, a la Pitia o a la serpiente y al trípode, los vestidos e instrumentos, incluso a las palabras secretas que se usan en esa sede oracular), de manera que debe estar refiriéndose específicamente al árbol de laurel que estaba al lado del *omphalos*. Esto hace esta historia más misteriosa, pues en la versión tradicional huyendo de Apolo encuentra a su padre el río Peneo, que es quien la transforma, lo que haría pensar que su localización no es exactamente Delfos, en la Fócide, sino Tesalia donde tal río fluye (o incluso si es el Ladón su padre, que está en Arcadia). Pero hace la coincidencia con el himno anterior más precisa, pues dice en *HMag.11.2* «ἤς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηεν ἀοιδάς/por causa de cuyas hojas al probarlas provocó ensalmos aquel día», es decir, se está hablando del laurel délfico, sino duda, y la costumbre pítica de mascar sus hojas.
- 21-25 ya son exclusivamente para Apolo. Y si en las líneas anteriores a Dafne se decía que Apolo usó para ella la primera su lira, aquí se dice que desde entonces (τότε) las voces inspiradas de Delfos, es decir, las de los sacerdotes, la Pitia, los

³⁶³ Sabemos que el aspecto musical y el uso de la lira no era una atribución original de Apolo sino una de las muchas absorciones de su culto al llegar a las sedes griegas, en este caso el de las Musas en Castalia, la fuente de Delos, cf. Solomon, 1994: 44-45, y esto es este texto es un testimonio más de ello.

suplicantes movidos por sus propias necesidades, sean individuos o ciudades enteras, le dedican himnos a él, que son "cantos" pero también "oráculos": «ύμνοῦσι ... φωναῖς θείαις ... χρησιμοῖς», los ἀοιδαί del *HMag*.11. Se repite el adjetivo κέλαδος matizado: «εὐκέλαδον/melodioso-bien afinado» (22) frente a «κελάδοιο/de sonido claro-afinado» de 4. No sabemos a qué se refiere este último aunque parece mencionarse el episodio de Pitón, lo que conectaría aquel primer clamor de victoria con este canto amargo de desamor. Hablamos de un tiempo mítico en el que el tiempo no es lineal aún, donde no hay contradicción entre mitos fundacionales sino complementación.

Además, se dice de Apolo en esta última invocación que es «φῶσφω[ρ/el que trae luz]» y «οὐροδρόμος/el que recorre el límite», que se corresponde con el «ἀεροδρόμος/el que recorre el aire» de la línea 26. Por esta relación, el segundo fue corregido por algunos editores en «οὐρ<αν>οδρόμος», pero creo que mi lectura, respetando el papiro, queda justificada según el análisis de secciones anteriores acerca del aspecto limítrofe de esta divinidad. Sólo comentar la relación entre *-dromos* y *-phoitos*, un movimiento que hemos visto con respecto al dios solar, en su flotar en moción constante por los cielos, que dejan estos tres epítetos relacionados entre sí, por la asimilación Apolo-Helios como ente iluminador.

Y por último, es el que «agita las ramas de laurel (δάφνας σὺ κλάδους σίεις)» (donde por fin se menta a la ninfa, aunque no por su personaje mitológico sino precisamente por su papel en el culto) y el que «conmueve la tierra/[σεισ]ίχθων». Si esta interpretación es correcta, se repite el verbo σείω, indicativo, como hemos comentado a menudo, de la epifanía: un temblor procedentes de lo profundo de la tierra que se manifiesta en el movimiento de las hojas del árbol sagrado, indicio de que la Pitia está lista para profetizar. De hecho, el verso final, la petición dice «ἐλ[θ]ἔ τ[ῶ] σῶ προφήτη/ven a tu **profeta**», una de esas **voces divinas**/φωναί θείαι mencionadas más arriba, de esas **bocas purificadas**/ἀμβρόσια στόματα, por efecto de los mismos ensalmos, del *HMag*.11.

El dios ya debe estar presente en el rito, los signos están ahí, y el oficiante se ha hecho a sí mismo su profeta, su vehículo de transmisión: las emociones son fácilmente

conmovibles a través de la música y el efecto debe haberse conseguido ya, el corazón palpitante en el pecho de emoción, la del amor que canta Apolo al ritmo del plectro, el sentimiento de unión y el ritmo que sincronizan todas las herramientas de percepción del hombre para captar, puro ya, lo que en estado normal no es capaz - Apolo apresurándose desde los límites del mundo, trayendo luz y oráculo, sabiduría.

26. Por último, como se comentó arriba y en el análisis del *HMag.5*, este verso que cerraría una hipotética versión original de un himno apolíneo más tradicional, en realidad abre la fórmula de liberación (Ἀπόλυσις) del dios, que da fin al ritual, la cual se recoge más arriba a propósito de su estructura. Es de señalar que repite la petición clética piadosa de la línea 25 (y la del *HMag.11.43-44*) pero en sentido contrario «εὐμενῆς καὶ ἐπήκοος ... ἄπελθε», ejemplo del uso de expresiones tradicionales para todo fin.

Conclusión.

Acabamos de ver la relación de parentesco entre este himno y el anterior, que coinciden en muchos aspectos: la versión del mito que desentierran del olvido; el objetivo que buscan, ie. inspirar al oficiante cuan *mystes* apolíneo; la estructura; y la aparente filiación con otra parte del ritual donde los editores han percibido el verdadero final del himno apolíneo original (en la inscripción del trono en uno, en la fórmula de liberación del otro). Esto además establece otra relación secundaria, la de este ritual del *PGM III* con los del II y los del VI, los cuales están obviamente conectados. En el aspecto ritual coinciden los cuatro rituales apolíneos que contienen y hemos analizado: uso de laurel, lámparas, liberaciones del dios al final.

Además es el segundo y/o alternativo peán del ritual, lo que emparenta este himno con el *HMag.5*: dirigidos a Helios, inspiran a un silencio ritual que permita percibir el estremecimiento profundo de la presencia divina; y la petición específica va separada y en prosa, el «envíame al demon que me vaticine en todo lo que le ordene que me diga» de las líneas 231-2.

13. Ἦμνο αὐ Dafne I, s. II/III.

Preisendanz 13

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Está compuesto por quince hexámetros, encontrados al principio de lo que queda del *PGM VI* (*P. London Brit. Mus.* XLVII, líneas 6-21). Así que su primera publicación fue con todo el papiro por Wessely (*GrZP*: 149). Luego, Kenyon (1893: 81-2) y por supuesto Preisendanz, que además hace su propia reconstrucción de ellos como canto, en su antología de los *Himnos Mágicos* al final del segundo volumen de los *PGM*.

Se ha hablado del hechizo en el que aparece a propósito del *HMag.10*. Es una práctica apolínea de comunicación oracular con Helios y Selene. Este *HMag.13* se recita ante la salida del sol. Al igual que el anterior, está muy fragmentado: lo que falta es todo el margen izquierdo del papiro y un par de pies o tres del principio de las frases.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Ei	Eitrem
Herr	Herrero Valdés
Ke	Kenyon
Pr	Preisendanz
Pr(-He)	Antología de los <i>HHMM</i> (sin Heitsch)
We	Wessely

Δάφνη, μαντοσύνης] ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
ἧς ποτε γευσάμενος Φ]οῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι
] κεφαλὴν κομόωσαν ἐθείραις
σκῆπτρ]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων,
Παρνασοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο,
]έοις, θέσπιζε βροτοῖσιν.
μεγα]λόστονος αὐτὸς Ἀπόλλων
]ῆ παρθένε δ[ει]νή.

5

λισσο]μένω ἱεροῖσι π[εδί]λοις
 δάφνης θαλ]λὸν ἑμαῖς μετὰ [χε]ρσὶν ἔχοντι. 10
 π]έμψον μάντευμ[ά τ]ε σεμνόν,
 α]ἰ σαφηνέσι φοιβή[σα]σα
]ν τε καὶ ὡς τετελε[σμη]ένον ἔσται,
] ἴν' ἔχω[ν] περὶ [παντὸς ἐτ]άζω
 δ]αμάσα[ν]δρα μ[.....]ανδρα. 15

APARATO CRÍTICO: **1** ex *HMag*:11.1 et 14.1 sup. We, Ke, Pr **2** ex *HMag*:11.2 con. Pr | στεφθεντα l. We **3** ἀρτιτόμοις ἱεράν] Pr(-He) **4** χρυσαίαις καὶ σκῆπτρον] con. Pr(-He) **5** παρνησοῦ κορυφ]ῆσι ex *II*:22.171 Pr(-He): ἐν κορυφ]ῆσι We, Pr **6** εἰς Pr: χρησμούς πᾶσιν ἔδωκε θε]εῖς Pr(-He) **7** σοὶ γὰρ ἐρασάμενος μεγα]λόστονος Pr(-He) **8** α]φ]η αὐτ] α]ρ]η Π: μαντοσύνας ἐρεεῖν πόρε νύμφ]η Pr(-He) | δ[ει]νη We **9** λισσο]μένω Herr: ἰε]μένω Pr: δεῦρο τάχος μοι λισσο]μένω Pr(-He) | sup. Pr: π ... λοις l. Ke: τ ... λοις l. We **10** καὶ δάφνης τὸν θάλ]λον Pr | sup. We **11** χρησμούς θεσπεσίους] ex *HMag*:14.4 con. Pr(-He) | π]έμψον l. et sup. Ke, Pr: μιον l. We | sup. We **12** [-α]ἰ Π: [χρησιμοῖ] E: φῆνον πάντα λόγοισ]ι Pr | φοιβή[σα]σα Pr: σαφηνισιφοιβη..σα Π: φοιβη[τη]ρα Ke **13** ὅποτε τοῦτ' ἔσται] τε καὶ con. et {ν} del. Pr(-He) | sup. We **14** δός μοι μαντοσύνην] con. Pr(-He) | sup. Pr **15** Δαμνώ, δεῦρο ἰώ] Δαμάσανδρα, μ[ολει, βιά]σανδρα con. Pr(-He) **16**]φε]

TRADUCCIÓN

(Dafne), sagrada planta (de adivinación) de Apolo,
 (por cuya causa, habiéndola probado/sentido aquel día F)ebo y coronando con
 sus ramas
 ... su cabeza de largos cabellos que se deja crecer
 ... agitando (el cetro) en las palmas de sus manos,
 sobre los picos del (monte ¿Parnaso?), de muchos valles, el más alto, 5
 ... a los suyos, profetiza a los mortales.
 ... gimiendo lastimosamente, el mismo Apolo
 ... , oh doncella terrible.
 ... al que (suplica) con sagrados metros,
 ... sujetando un brote (de laurel) en mis manos. 10
 Envía ... y sagrado oráculo,
 ... que profetizas con verdades precisas,
 ... y cómo se va a cumplir.
 ... para que, con ello, yo investigue acerca de (todo),

COMENTARIO

Forma.

Recuperamos unos quince hexámetros de lo que parecía ser el principio de la oración que se recita ante el sol naciente al principio del *PGM VI*. Como se ha comentado antes, Preisendanz dividió esta oración en dos: este himno a Dafne y un himno a Apolo más puro, el visto *HMag.10*, el cual era una versión arquetípica hipotética donde el final de esta oración ante el sol naciente y la siguiente del papiro a la puesta del sol se correspondían e iban juntos.

Como el papiro está bastante fragmentado, no es seguro que sea la primera plegaria del hechizo pues toda la parte superior del papiro, donde debía estar la receta de la práctica, está perdido. También el mismo himno sufre las consecuencias y le falta gran parte del lado izquierdo, en verdad casi toda la primera mitad de los hexámetros. Sin embargo, el texto estaba dividido en versos y lo que queda de ellos está perfectamente construido, de manera que una reconstrucción no sería difícil, como hizo Preisendanz, sobre todo por la similitud de este texto con el *HMag.11* que encontramos en el otro papiro apolíneo, el *PGM II*, donde incluso se repiten versos enteros. Yo no me aventuro en una tarea tal para mi edición, pero sí que confío en la intuición y deducción del alemán para dar un entendimiento de lo que podía haber estado escrito ahí y tomo algunas de sus hipótesis.

La estructura del canto parece ser la siguiente: 1-8 la invocación a Dafne y el desarrollo mítico, donde 1-2 y 7-8 se refieren a lo que ocurrió entre ella y Apolo, y el resto trata atributos de Apolo en relación a este pasaje mítico, que se van desarrollando a través de participios, para encontrar el verbo principal (o verbos, según la reconstrucción de Preisendanz) en el verso 6, donde se da la potencia principal que se quiere invocar para el hechizo - su capacidad oracular - todo esto en tercera persona, sin dirigirse directamente a Apolo ni una vez; 9-10 sería la petición clética que comenzaría con algo así como el «δεῦρο τάχος μοι ...» que propone Preisendanz, o con «ἐλθέ τάχος ...» del

HMag.11.5, y que parece ir en primera persona y mencionando los elementos rituales; 11-15 es la petición de prognosis, que se cierra con una serie de palabras mágicas.

Contenido.

Con respecto al contenido, este es el caso más específicamente oracular que hemos visto hasta ahora. En los anteriores se pedía o bien inspiración para las canciones que trajeran en último término los oráculos, o bien que se presentara para dar profecía o cualquier otra cosa que se desee. En este caso, se dan todos sus atributos específicos como dios oracular, se dedican cuatro versos a describir qué es lo que se quiere conocer, se le pide que venga al sonido de los metros y el movimiento del laurel en la mano del oficiante, para que otorgue «sagrado oráculo» y «verdades precisas», lo que va a ocurrir, cómo va a ocurrir y puede que también, como Preisendanz deduce, cuándo va a ocurrir, todo ello para que el propio oficiante tenga todos los elementos de conocimiento que necesita. Veámoslo.

1-8. Es la invocación a Dafne y *pars epica* que, si bien parece referirse al mito mágico de Apolo-Dafne que hemos estado viendo, se usa para desarrollar los atributos de Apolo. Se abre y se cierra con los vocativos «Δάφνη» y «παρθένε δε[ι]νή» que parecen confirmar que se dirige a ella toda la sección. Todo lo referente a Apolo está en tercera persona, una serie de participios que hablan de lo que hace para dar oráculo y el único verbo personal que no aparece hasta la línea 6, «θέσπιζε».

1-3. El primer verso lo hemos encontrado ya en el *HMag.11* y lo vamos a encontrar en el *HMag.14* también, de manera que se reconstruye con facilidad. Va dirigido a Dafne, atribuida como el símbolo más grande de la adivinación de Apolo, ya en su forma vegetal, «ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος». En el segundo verso podría estar indicándose por qué, sobre todo según la reconstrucción de Preisendanz a partir del segundo verso del *HMag.11*, iniciando la serie de atribuciones de Febo-délfico u oracular. La reconstrucción viene inspirada por la mención de las ramas que deben ser las de Dafne como laurel ya, aunque sólo conservamos la idea de que se usen para tejer coronas, «στεφθεῖς τε κλάδοισι». De manera que si la interpretación es correcta, bien significando el probar la planta, por ciertas propiedades químicas que al comerla forzaría visiones, o bien que se

refiera simplemente a que la atrapó y la besó, la sintió, como comentábamos antes, es ya transformada en árbol cuando se consuma en cierta manera la atracción provocada por Eros. Y lo que se está contando entre la segunda mitad del verso 2 y el 3 es el final del mito - que está iniciando él mismo la costumbre de tejer las coronas de laurel que presidirán toda actividad apolínea y que se usarán para honrar a los vencedores en las contiendas, compensando así a la ninfa y conmemorando el episodio. Así que se está hablando de un impulso amoroso como desencadenante de la actividad adivinatoria, además de los elementos cultuales apolíneos, en este caso concreto, además, el aspecto del Apolo profético. Prosigue pues con una descripción de la cabeza coronada de Apolo «κεφαλήν κομόωσαν ἐθείραις» - con largos cabellos de *kouros* atlético, una imagen muy popularizada en las estatuas ya desde Praxíteles, que retrotrae a la posición oficial de Apolo como mensajero de la voluntad de Zeus que se narra en los *Himnos Homéricos*³⁶⁴. Se ha comentado más arriba la concepción que impusieron estos textos, la justificación oficial de la aparición de este nuevo dios en el panteón. Como efebo eterno, nunca llega a la madurez necesaria que pudiera hacer peligrar el trono al soberano, de hecho se consagra desde su nacimiento precisamente a cantar la voluntad de su padre entre los hombres, y así se justifica su toma de los antiguos oráculos a la madre tierra. Así que esta imagen canónica de Apolo está directamente en relación con su atribución délfica o délica, con el aspecto oracular.

4-6. En las siguientes líneas, 4 y 5, se siguen dando los símbolos con los que presidirá la actividad profética, de los cuales seguimos las hipótesis de Preisendanz, una vez más: «σκῆπτρον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων/agitando entre sus palmas (el cetro)» y la homérica «Παρνασσοῦ κορυφῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο/sobre los picos (del Parnaso) de muchos valles, el más alto», que contiene una mezcla entre dos expresiones provenientes de Homero - el literal κορυφῆσι πολυπτύχου de *Il.* 22.171, que inmediatamente trae a colación las palabras de Zeus a los demás dioses, reunidos sobre el

³⁶⁴ Cf. T. H. Carpenter, "Terrible twins", en Solomon, 1994: 61-79, para un análisis de las representaciones tradicionales de Apolo en su relación con el aspecto mítico-religioso que se quiere destacar; o en el mismo trabajo (pp. 81-96), A. Bierl "Apolo in Greek tragedy: Orestes and the god of initiation", donde se desarrolla específicamente la acción de Apolo como efebo, patrocinador del paso a la adultez en la sociedad ateniense, y a un nivel más profundo y personal, en toda experiencia humana de la tragedia del adolescente. Dice en p. 95 "Orestes is again the double of Apolo. Indeed in this tragedy (*Eumenides*), besides having Apolline youth and long hair, Orestes even carries the Apolline bow. The signals of his marginal status during the initiatory process are highlighted by Euripides".

Ida, para decidir qué hacer con Héctor en su combate contra Aquiles, lo cual complementa lo dicho en 4, junto al típico final de verso ὑψηλοῖο³⁶⁵. En efecto, se representa como dios soberano (el uso del cetro y la asimilación al Zeus homérico) que habita en la lejanía de los montes legendarios, imágenes que coincidirían con lo que se ha dado en los otros himnos - que el dios debe ser soberano de sus dominios mágicos y que Apolo se caracteriza por venir de lugares limítrofes, inalcanzables para los hombres normales. Pero podría estar agitando otra cosa, el amuleto de laurel, por ejemplo; y estar refiriéndose a otros montes. En el verso 6 se resume todo esto y se dan por fin los verbos personales, posiblemente dos en una pareja simétrica referida a los inmortales dioses, en lo que se ha perdido, frente a los mortales hombres, en lo que se conserva, repitiendo el primero el contenido del segundo acerca de su capacidad de dar oráculo, como supone Preisendanz. El εοῖς que yo mantengo por dar fe de lo que se conserva del texto podría perfectamente ser su θ]εοῖς, pero en mi traducción aún se mantiene la idea de oposición entre seres divinos y no divinos.

7-8. Por último, parece volverse a traer al contexto la riña amorosa de los protagonistas, pero se ha perdido demasiado para estar seguros. Apolo sigue siendo el sujeto de 7, en el que se hace referencia a un sonido lastimero que proferiría en algún momento con ese «μεγαλόστονος», probablemente en el momento de la pérdida cuando ella es transformada en árbol, pues inmediatamente en 8 encontramos ese vocativo «oh doncella terrible» que se refiere claramente al personaje femenino de la historia. Sin embargo, esta manera de referirse a ella es típica no de Dafne sino de Perséfone, Selene o Hécate, como veremos más abajo en los Himnos a la Diosa Infernal. La "doncella-παρθένος" por excelencia es Ártemis, que forma parte también de la identidad de esta diosa de la que hablaremos luego; y "terribles" son todas. Así que más que estar aquí ante una referencia a otra diferente de Dafne, yo considero más probable que se trate de una denominación de este personaje femenino que rompe el engaño, que desgarrar la irrealidad de las expectativas y obliga a aceptar las cosas como son con crueldad. Pues Dafne es otra manifestación del *anima* de Jung, la fuerza femenina de la psique que conduce a lo impensable mediante un sentimiento pasional que lleva a la búsqueda y al

³⁶⁵ Cf. *Il.* 22.171 «Ἴδης ἐν κορυφῆσι πολυπτύχου»; *Il.* 12.388, 16.397, 702, 21.540 «τείχεος ὑψηλοῖο»; *Il.* 22.440, *Od.* 1.126, 3.402, 4.304, 7.346 «δόμου ὑψηλοῖο».

movimiento, a sobrepasar los límites. Junto a la aparición de esta figura femenina, como veremos más adelante, siempre hay un chillido o sonido agudo y profundo, que en este caso se ha indicado en el grito de pena del enamorado, en los siguientes himnos, en los ladridos de los perros de Hécate o en sus terribles chillidos triples. Volvemos a la referencia sonora que acompaña el cambio de estado del ser; o a lo mejor sólo al quejido del alma del místico en su anhelo por dios, algo que, según dicen, está en todos nosotros, enmascarado, por ejemplo, en una pasión absurda o en la insatisfacción permanente, de la que la gente de nuestro tiempo es víctima, o, en el peor de los casos, en una adicción terrible.

9-10. En estas dos líneas debe ir la petición clética que también había en el *HMag.11*, deduciéndose, como se ha dicho, un «δεῦρο τάχος μοι ο ἔλθῃ τάχος ... λισσο]μένω». Se conserva la descripción del suplicante, que se describe a sí mismo, indicando símbolos básicos para su súplica: cantando himnos, los «ἱερὰ πέδιλα/sagrados metros», con las manos en posición de plegaria y sujetando el laurel, «δάφνης θαλλὸν ἐμαῖς μετὰ [χε]ρσὶν ἔχοντι». se equipara la imagen del oficiante con la de Apolo recién dada: unos sujeta el cetro mientras el otro la planta sagrada del dios soberano; el uno canta la voluntad divina o lamentos amoroso a la vez que este entona ensalmos en el ritmo sagrado del dios.

11-15. Y por último, tenemos la petición de conocimiento detallada en cuatro versos y cerrada con una línea de palabras mágicas amétrica. Son muy típicas de esta magia las expresiones «envía oráculo», «lo que se va a cumplir» y «para investigar acerca de todas las cosas que deseo/ ἴν' ἔχω[ν] περὶ [παντὸς ἐτ]άζω». Sin embargo, versificadas de esta manera no es algo tan común: o bien distorsiona el metro o se deja en la parte prosística³⁶⁶.

³⁶⁶ En verso: *PGM 1.297-HMag.8* «Ἄναξ Ἀπόλλων, ἔλθῃ σὺν Παιήνι, χρημάτισόν μοι, περὶ ὧν ἀξιῶ, κύριε», *1.313-HMag.23* «ἂν πέμψωσί μοι τὸ θεῖον πνεῦμα καὶ τελέση, ἃ ἔχω κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν», *1.317-HMag.4A/4.1963-HMag.4C* «πέμψον δαίμονα ... καὶ φρασάτω μοι, ὅσα θέλω γνῶμησιν, ἀληθείην καταλέξας», *4.448-HMag.4B* «πέμψον δαίμοναῖν' ... ὅσα θέλω ἐν φρεσὶ ἐμαῖς, πάντα μοι ἐκτελέση», *4.2561-HMag.20* «καὶ μοι τόδε πρᾶγμα τέλεισσον εὐχομένω τε ἐπάκουσον ἐμοί», *4.2935-HMag.22* «σὺ δέ, Κυπρογένεια θεά, τέλει τελέαν ἐπασιδῆν», *7.680-HMag.15* «δὲ ἀφθάρτω κούρω μαντοσύνην <τὴν σὴν> ἐκπέμψον ἀληθῆ», *8.81-HMag.4D* «πέμψον μάντιν», *17b.23-HMag.16* «καὶ σὴν μαντοσύνην νη[μερτέα πέμψον ἐν ὕπνω».

Además, encontramos en el verso 13 otro préstamo homérico «ὥς τετελε[σ]μένον ἔσται», que Preisendanz complementa con «ὅπποτε τοῦτ' ἔσται] τε καὶ...»: «cuándo y cómo esto se va a cumplir»³⁶⁷. Trae a la memoria el inicio de uno de los discursos de Aquiles en el capítulo de la embajada que se le envía para pedirle que vuelva a combatir por Agamenón, a pesar de las diferencias que han encontrado. Responde a las súplicas de Ulises diciendo: «es necesario que diga pública y directamente lo que creo y cómo va a cumplirse, para que unos y otros, cada uno por su lado, dejéis de murmurar», y dice que no volverá a la batalla. Sin embargo, en este mismo himno se ha traído a colación mediante este recurso de la alusión literaria (línea 5), el pasaje en el que los dioses están decidiendo qué hacer, que resulta en la muerte de Héctor por su mano. Se está produciendo, pues, una conexión entre lo que anteriormente se decía que ocurre más allá de los altos picos y lo que se quiere indagar en la adivinación, que es todo lo mismo - la voluntad divina.

No es la única vez que aparece esta expresión en los *PPMM*, en el *Homeromanteion* del principio del *PGM VII* parece que se volvería a usar junto a una versión del mismo muy frecuente en los poemas homéricos: en la línea 62 de la columna se lee y Preisendanz reconstruye «ἦε πᾶν | δὴ κρανέ[ω] τε καὶ ὥς τετελεσμένον ἔσται]» (*Il.* 9.310); y en la línea 141 suple de la siguiente manera «ὦδε γὰρ ἐξερέω, [τὸ δὲ καὶ τ]ετελεσμέν[ον] ἔσται», que aparece en *Il.* 1.212 (Atenea para apaciguar la cólera de

En prosa: *PGM* 3.85 «**συντέλεσον** μοι τὸ δεῖνα πρᾶγμα, κοινὰ ὅσα θέλεις», 3.174 «[**τε]**λέ[σατε] πάντα [13] α τῆς εὐχ[ῆς]», 3.230 «πέμψον μοι τ[ὸν] δαίμονα] **χρηματίζοντά** μοι πρὸς] πάντα, ἅπερ ἐπι[κελεύο-]μαι αὐτῷ ἐννέπει[ιν]» (entre los *HHMM* 5 y 12), 3.289 «**διατέλει** ἀψευδῶς, κύριε, [ἴπ]αρ πάσης πρά[ξεω]ς πρὸς ἐπιταγὴν ἀγίου πνεύματος, ἀγ[γέ]λου Φοίβο<υ>, χα[λίφ]ρων ταύτα[ις] ταῖς μολπαῖς καὶ ψαλμοῖς», 4.2032 «καὶ **χρηματίσαι** μοι, εἰ δυνατὸς εἶ **ἐπιτελέσαι** τὸ δεῖνα πρᾶγμα», 4.2351 «**τέλει** μοι, Μιχαήλ» (después de *HMag.*17), 4.3166 «ἱερὲ Ἀγαθὲ Δαίμων, **τέλει** πάσας χάριτας καὶ τὰς σὰς ἐνθέους φήμας», 4.951 «καὶ χρηματίσον μοι, περὶ ὧν ἀξιῶ σε» (después del *HMag.*3), 7.331 «ἵνα μοι **χρηματίσης**, περὶ ὧν σε ἀξιῶ, ἵνα ἀποκριθῆς μοι, ἄ[γ]γε, ἄγε, ἦδη ἦδη, ταχύ ταχύ, καὶ λέγε, περὶ ὧν σε **ἐξετάζω**», 7.368 «χ[ρ]ηματίσατέ μοι, περὶ ὧν β[ούλο]μαι», 7.992 «κ[α]λῶς μοι **τέλει** ταύτην τὴν ἐπα[ο]ιδίην, ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ», 7.1025 «(κοινά) 'καὶ **τέλεσον** μοι τοῦτο'», 10.5 «ἐπὶ τὰ π[α]ρὰ τοῦ θεοῦ [ἐπιδράμης] καὶ **τελέσης**», 12.68 «**ἐπιτελέσαι** μοι, τῷ δεῖνα (ἢ τῇ δεῖνα), τότε πρᾶγμα καὶ δοῦναί μοι χάριν», 12.306 «φίλτρα ἐρωτικά πάντα **ἀποτελεῖναι**, δέσποτα, δέσποτα, **τέλει** τελείαν τελετήν», 13.610 «χαῖρε, κύριε, καὶ **τέλεσον** με τοῖς πράγμασί μου τούτοις καὶ σύστησόν με καὶ **μνησέσθω** μοι τὰ τῆς γενέσεώς μου», 13.848 «ἐνπνευσον ἀπ' ἐξάσθ<ματος>, πο<λοκράτωρ>, <τ>ῶ ὑπὸ σε ὄντι, **τέλεσον** μοι τὸ δεῖνα πρᾶγμα», 14.5 «**ἀνάπεμψόν** μοι ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ τὸν ἀρχάγγελόν σου Ζεβουρθαυνην, χρημάτισον ἐπ' ἀληθείας», 15.9 «ἵνα μοι **τελέσητε** πάντα τὰ ἐν τῷ πιπτακίω γεγραμμένα», 57.14 «ὁ δ' ἐπάναγκος, ἵνα σοι δείξῃ, εἰ **τελεῖται** τὸ πρᾶγμα», 62.35 «ὁ θεός, εἴσελθε, κύριε, καὶ χρημάτισόν μοι, περὶ ὧν σε ἀξιῶ», 70.11 «**τέλ]εσον** δέ μοι τοῦτο».

³⁶⁷ Cf. *PGM* 4.3020-81, fórmula de exorcismo donde se pregunta qué tipo de demon es el que causa la enfermedad y de dónde viene.

Aquiles, tras el ultraje por Briseida), 8.401 y 454 (Zeus), 23.410 (Diomedes), 672 (Epeo); *Od.* 16.440 (Eurímaco), 19.487 (Ulises), 21.337 (Penélope); otras versiones son *Il.* 2.257 (Ulises), *Od.* 2.187 (Eurímaco), 17.229, 18.82 (Antínoo) «ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται», *Il.* 8.286 (Agamenón) «σοὶ δ' ἐγὼ ἐξερῶ ὡς καὶ τετελεσμένον ἔσται»). Como vemos esta expresión «esto diré que habrá de cumplirse», la usan tanto dioses como héroes para afianzar su discurso, en promesas o amenazas por igual. Es una manera de expresarse, pues, notoria y noble que enlaza estos rituales directamente con Homero, dando más consistencia a la idea de una rama apolínea de rituales mágicos para adivinación de tradición griega, emparentada con la religión oficial y la cultura helena.

Se cierra, como se ha dicho, con una línea de palabras mágicas corrupta. Tenemos otros dos ejemplos en los que se percibe parte de ella 4.2845 (*HMag.*18) «Δαμνῶ, Δαμνομένεια· Δαμασάνδρα· Δαμνοδαμί» y 7.696 «βιάσανδρα, δαμάσανδρα, καλέσανδρα, κατανίκανδρα», con la cual hace Preisendanz su reconstrucción. La única palabra completa que nos queda es *δαμάσανδρα*, que Calvo Martínez tradujo (*PPMM*, p.173) por «dominadora de hombres», como veremos más abajo, de manera que se puede deducir en la siguiente algún otro compuesto como los del *PGM* 7, «que fuerzas a los hombres, domadora de hombres, que llamas a los hombres, que tienes vencidos a los hombres» (p. 228). En cualquier caso, se cumple otra norma que estamos dilucidando, cómo se usan estas secuencias de voces mágicas para cerrar secciones de sentido.

Conclusión.

Se ha comentado ya en el análisis del *HMag.*10 que la fórmula en la que se encuentra este himno está sesgada en estas ediciones de los *HHMM*, pues en realidad esto que acabamos de analizar es la primera parte de la fórmula que se recita ante el sol naciente, para unión con Helios y Selene. Y como hemos estipulado, lo que se hace en esta primera parte es una descripción del Apolo más oracular que se asimila al que suplica, para esa primera invocación al sol, de manera que Apolo y Helios deben estar completamente asimilados en este aspecto mitológico. Y si comienza con su relación con Dafne, también lo acaba, como vamos a ver a continuación.

14. Hímnos a Dafne II, s. II/III.

Preisendanz 14

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios

Se trata de cuatro líneas más o menos versificadas al final del PGM VI (*P. London Brit. Mus.* XLVII, líneas 40-47), que, al igual que los HHMM 10 y 13, han sido publicados sólo por Wessely (*GrZP.*: 150), quien se dedicó por primera vez a este fragmento de papiro, y por Kenyon (pp. 82-3) y Preisendanz, este último además ofreciendo su propia versión de lo que pudo haber sido en origen, en su edición de los *Himnos Mágicos*, por supuesto.

Estos versos se encuentran al final del hechizo que conserva el papiro, siendo el principio de la última plegaria del ritual, para unión con la divinidad, esta vez Selene, pues se indica que se hace ante la luna, introducida con la expresión «πρὸς Σελήνην ἐστὶν αὐτοῦ σύστασις ἥδε», y, a pesar de lo que queda del principio del papiro, que todo el proceso mágico se lleva a cabo tras la luna llena, «en el cuarto día de la diosa en cuarto creciente/τὴν σύστασιν ποιήσεις τῇ δ' τῆς θεοῦ προσθέσεως ἐξ οἴκου ἐπιπέδου».

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Herr	Herrero Valdés
Ke	Kenyon
Pr	Preisendanz
Pr(-He)	Antología de los HHMM (sin Heitsch)
We	Wessely

Δάφνη, μαντο[σ]ύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
Δάφνη παρθε[νι]κή, Δάφνη, Φοίβοιο ἑταίρη,
Σαβᾶώθ, ἰαωαωοῖ ἀγχωθι πύλα μουσιάρχα οτονυπον,
δεῦρό μοι, ἔρχε[ο θ]ᾶσσον, ἐπείγομαι ἀείσασθαι
θεσμούς θεσπ[εσί]ους, νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ.

5

APARATO CRÍTICO: 1-2 sup. We 3 nomina magica, contra metrum | ἀγχόθι sugg. Herr | πύλα μουσι Pr:

πυλαῶσαι l. We: πυλη..ουσι l. Ke | Μουσιάρχα coní. Pr(-He): αρχας τον υπον Π: ὁ τὸν ὑπ<ν>ον sugg. Herf 4 sup. We | επειγομαι Π: ἔπειγέ μοι Pr 5 sup. We | θεσμούς θεσπεσίους [καωαρὰς φήμας τ'ἀναφαίνειν]/ νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ [φέρε μοι θεσπίσματ' ἀληθῆ] ex *HOrph.34.9* coní. Pr

TRADUCCIÓN

Dafne, sagrada planta de adivinación de Apolo,
Dafne virginal, Dafne, compañera de Febo,
*Sabaoth, Iao aooooio, agkhoothi, pula, musiarkha, otonupon**,
Aquí, a mí, ven rápida, me urge que se canten
las leyes de divino sonido sino en esta noche oscura.

COMENTARIO

Contexto. Este pequeño canto forma parte de una plegaria más larga, de unas nueve líneas, que constituye el final del hechizo, el cual constaba de: el *HMag.13*, una oración (εὐχή) a Dafne y a Apolo que se recitaba a la salida del sol; el *HMag.11*, una plegaria (ἔξαίτησις) a Apolo, a la puesta del sol; y este 14, la unión (σύστασις) ante la luna, así que suponemos que es en este punto cuando los resultados que se buscan se van a encontrar. Por lo que se dice en las peticiones más directas «θεσπίζων, μαντεύεο νυκτὸς ἐν ὥρῃ» (6.27-*HMag.10.6*), «ἀείσασθαι θεσμούς θεσπεσίους, νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ» (6.44- *HMag.13.5*) o «ἀληθῆ διηγούμενῳ διὰ μαντικῆς ὄνειράτων» (6.47), se deduce que el oficiante, después de la recitación de esta fórmula, se vaya a dormir o que permanezca en duermevela delante de una lámpara hasta que las visiones lleguen. Suponemos, porque no hay *dromena* en esta receta.

Forma. Comienza igual con el mismo verso que el *HMag.13*, la primera oración del hechizo, y le sigue otro hexámetro casi perfecto. Tras una línea de nombres mágicos, le siguen dos líneas más o menos dactílicas en las que el hexámetro se empieza a diluir: nuestro verso número 4 contiene problemas métricos, como troqueo por dáctilo en el primer y cuarto pies; y el verso 5 es un pentámetro. Y aquí se acaba nuestra edición pero no la fórmula de unión con la luna: tras una línea de vocales mágicas, está la petición de

* ... cerca de las puertas/¡amontona puertas!/¡amontona!, oh puerta, directora/principio de las musas, el que (está en) el sueño ...

oráculo, ya expresada en prosa. La parte en verso parece ir dirigida a Dafne mientras la parte en prosa ya se dirige enteramente a Apolo. Dice:

«ρησαβαν· αν...ανα· ανανααναναλααα· ααα· ααα.

ἔστι δέ το[ι] τῶ Δηλίῳ, τῶ Ν[ομί]ῳ, τῶ τῆς Λητοῦς κ[αί] Διός, χρησμῶ δεῖν π<ει>στικά διὰ νυκτὸ[ς ἀλη]θῆ διηγουμένῳ <διὰ> [μ]αντικῆς ὄνειράτων».

«*rheesabaan, aan ... ana, aananaananaaaaa, aaa, aaa,*

Pero es propio de ti, Delio, Nomio, el hijo de Leto y Zeus, el oráculo con persuasión en la noche, expresar verdades por medio respuestas oníricas».

Contenido. Nuestro pequeño poemilla se divide simétricamente en dos, mediante la línea de palabras mágicas referidas al gran dios.

1-2. En las dos primeras líneas se invoca a Dafne, de la siguiente manera: anáfora triple de su nombre, se la denomina «planta de adivinación de Apolo», repitiendo el inicio del hechizo, además de «virginal/παρθενική» y «compañera de Apolo». Es el atributo principal del culto, y parece reiterarse que por ser objeto de amor de Apolo, por primera vez, pues se recuerda el mito, al llamarla "doncella". Se consagra como Ártemis a la virginidad, pues fue metamorfoseada antes de que Apolo llegara a tocarla y así queda asociada a su culto. Es una especie de rito de paso fundacional, pues la palabra ἑταῖρος es un término de contexto iniciático para época helenística y probablemente antes³⁶⁸. Aquí no se está usando en el sentido de "amante" simplemente, sino para hacer a Dafne una más en el culto apolíneo, paralela a Apolo, Ártemis o Asclepio, y dedicada exclusivamente al ámbito adivinatorio, tal vez como origen del mismo, si hacemos caso de los otros himnos y la versión que transmiten.

3. Como en otros ejemplos anteriores, la línea de *voces magicæ* rompe el sentido y el ritmo para dejar paso a la siguiente sección. Parecen referidas a Apolo sincretizado con el dios superior, iniciada con ese «Σαβαώθ, ἰαωαωοῖ», Sabaoth-Iao y un juego de vocales casi palindrómico sobre el segundo nombre mágico hebreo, que recuerda al grito peánico ἰή o al dionisiaco εὔιε³⁶⁹. Luego le siguen varias palabras oscuras que podrían

³⁶⁸ cf. Reitzenstein, *Hell.mys.*: 160.

³⁶⁹ Es algo muy frecuente en los *PPMM*, hay cerca de 150 ejemplos, de los cuales muchos parecen seguir la misma secuencia sonora. Algunos de ellos son: *PGM* 1.326 «αἴη ἰαηῖα αἴη αἴη ἰαω», 2.14ss. «ωεαη ἰαωῖη ῶῖαη ῶῖαη ...εἰ ἰω· ηῖ· ἰαήλ ... ωεεε ἰυω· εαω· Σαβαώθ», 3.475 «ἰεη ἰοεη ἰε ἰάω ἰῖα»,

interpretarse fonéticamente desde el griego: ἀγχωθι, cortado tal cual, podría estar relacionado con algo como «ἀγχόθι», quizás otra forma de ἄγχι o ἄγχοϋ, o que sea una forma pasiva de aoristo corrupta de ἀναχώννυμι; le sigue un πύλα que quiero mantener en mi edición como significativo, uno de los apelativos más claros de esta línea, «oh puerta»; el Μουσιάρχα de Preisendanz, que podría ser una versión en femenino del apelativo de Apolo Μούσαρχος, «líder de las Musas», de manera que estaría refiriéndose a Dafne, pero que yo prefiero traducir como «principio o fundamento de las Musas», una expresión preciosa que puede bien referirse al mito mágico de Apolo y Dafne que se encuentra transmitido en estos textos, por el cual se inició toda actividad poética significativa, o solamente a Apolo, en una visión abstracta del proceso artístico; y οτουπov que me atrevo a reconstruir aquí como «ὄ τὸν ὑπ<v>ov/el que está en el sueño», muy apropiado para el ritual y en especial para atribuir al Apolo-*Hypsistos* que se está invocando en esta parte del ὄνειρόμαντεϊον.

4-5. Y por último tenemos la petición clética, una de apremio, de necesidad inmediata, lo cual es algo típico de la magia, como sabemos, con esos «δεῦρό μοι, ἔρχεο θᾶσσον, ἐπίγομαι.../Aquí, a mí, ven prestamente, me apremia...». Y yo la interpreto como Preisendanz, es decir, dirigida a Dafne a pesar de la línea mágica, para que sea ella la que se presente y presida los cantos en esa noche precisa, una noche que es eterna, como supone esa alusión homérica «νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ»³⁷⁰.

Lo que se canta (ἀείσασθαι) ante Selene esa noche son «θεσμούς θεσπεσίους», que es la expresión más curiosa de este texto. Literalmente significa «leyes/preceptos/lo estipulado con sonido divino/pronunciados de manera divina». La aliteración del sonido *thes-* relaciona en la imaginación del oyente dos raíces semánticas diferentes: θεσ-μός de τίθημι, «lo que ha sido otorgado, impuesto»; y θεσ-σπέσιος de θεός y ἔσπον, según Lucrecio (*Sacr.*13), que es «pronunciado por el dios o de manera divina». Así que se le pide a Dafne que al sonido de los metros divinos que se han estado usando a lo largo del

572-3 «Ἰάω α[ωι] ωαι[ωυα] ωωωωωω ααααα ιυ», 581 «ευαηω ιω ἰαω ωαι ωιω ηανι», 4.207 «αηιο ἰου σηωα· εαἰ αηι ωι ιαω αηι αι ἰαω», 955 «ιυ ευη οω αηη ιαηαιαη· ε αι ευ ηιε ωωωωω ευ ηω ἰαωαι», etc.

³⁷⁰ *Od.* 15.49 «Imposible es, Telémaco, hacer el camino en las sombras de la noche, no basta querer» traduce J. M. Pabón, 2000: 236. En primer lugar, se establece un contacto con un momento mítico; en segundo, parece hablarse así, traída sin contexto, de la "noche oscura del alma" de místico, pues es de noche cuando se amplifican los miedos, adormilada la vigilancia.

hechizo se presente ella y haga con su presencia los cantos, lo pronunciado por bocas impuras, ley divina, es decir, algo puro, algo pronunciado a la manera de los dioses. Y ese algo es lo que ha sido impuesto por el orden de las cosas. No se trata, pues, sólo de preceptos divinos como los que recibe Moisés en el Monte Sinaí, sino de una purificación del individuo que canta para que todo lo que en adelante surja de su boca no sea ya más impuro y humano, sino purificado y de acuerdo al orden divino, como ἑταῖρος del dios. Así que la epifanía se ha producido, la **unión**, y es en adelante, ya en prosa, cuando se hace la petición de profecía, de oráculos oníricos, que efectivamente es Apolo el que trae.

Conclusión. Así pues, Dafne es aquí la terrible doncella, símbolo de la pasión destructora del estado habitual de conciencia, el llanto del alma en su tendencia a la unión que simboliza el amor, y el laurel el objeto ritual cuyo sonido de hojas que se rozan unas a otras, en las manos del oficiante, o en el vaivén de las ramas al son de los vientos, que llama al estado de unión, de armonización, de purificación.

e. Hymns to Hermes

The next divine character in the hierarchy is Hermes, whose importance is demonstrated in the texts by his being summoned with traditional techniques of Greek hymnology³⁷¹. Instrumental to this point is that we can find along the *PGM*, at least, four different cults associated to him:

- the Cylenian Hermes and the Egyptian Thoth are completely assimilated by Ptolemaic times;
- we find very often the epithet Hermekate, a doublet masculine-feminine of the messenger god or "liminal being", as Sarah Iles Johnston denominated these divine characters³⁷²;
- there are traces of Hermanubis' cult³⁷³. Hermes is assimilated to the Egyptian guide of the dead in the process of embalmment, Anubis, venerated together in numerous temples of Roman times as the main messenger-gods;
- and the Mystery of Hermes-Trismegistus. We find very often that expression along *PGM*, but also Pythagorean symbols inherited by this tradition and the same kind of religious sentiment - a creationist monotheism³⁷⁴.

There clearly is an influence from the Hermetic tradition in this magic or even vice versa. Fowden and Festugière point out how such a valuable source of information are the *PGM*, to understand this phenomenon - they are contemporary; both techniques have their origin and zone of expansion in Egypt, in this time of religious convulsion that is the

³⁷¹ Prayers to Hermes-Thoth/Thought in *PGM*: 3.339-73, 471-8; 4.887, 1656, 3020-80; 5.173-81, 184-94, 248-300, **402-21**; **7.545-75**; 8.2-64; 12.156-9, 168-73; 13.139-208, 270-6, 282, 444-563; **17b**; 21.

³⁷² Cf. S. Iles Johnston, 1990.

³⁷³ Cf. Plu., *Is.* 375 E3; Eus., *PE.* III.11.43.3; Porph., *Imag.* 8.111; D.S., *Biblioth.hist.* I.18.87; J.-C. Grenier, "Hermanubis" *LIMC* 5.1 (1990), pp. 265-268; D. Stefanovic, 2013: 506-14.

³⁷⁴ Hermetic tradition and its experts transmit that Hermes Trismegistus is an Egyptian creation, a nominal hellenization of Thoth's personality or of the figure of the first man, Teuth-Adam, to whom creation of language and the beginning of the prophets' chain is attributed, and thus an ancestral and uninterrupted mystic wisdom. Cf. F. García Bazán, 2009: 10ss. For more information, cf. W. Kroll, "Hermes Trismegistos", *PRE* 8.1 (1912), pp. 792-823; B. Kruse, "Trismegistos", *PRE* 7 A.1 (1939), p. 235; E. Iversen, 1984; G. Fowden, 1986: 79-87, donde se dedica a estos textos como testimonio hermético legítimo; F. Ebeling, 2005; K. van Bladel, 2009; A. Van den Kerchove, 2012.

Hellenism, broadly speaking (from the Ptolemaic kingdoms to the Arab conquest of Egypt); and both were born as a consequence of the constant cultural exchange between the old Greek colonies and the East precisely there in Egypt, as main centre of commercial activity and of contact between the two half of the Ancient world.³⁷⁵

Focusing on the divine character of the magic we are to consider, it is a very Olympian Hermes, Cylenian in his attributes, but assimilated from Ptolemaic times and very tightly to Thoth. The clearest examples are the hymns listed below, but also the player of Atrapsoukos' love spell, *PGM VIII 1-63*, a purely Egyptian rite. We should first remember the characteristics of each god separately and in their cultural contexts.

1. Hermes is the Greek messenger god per excellence; he wears winged sandals and/or cap, the *khlamis* and holds the *caduceus*; he is *psychopompus* and patron of thresholds of all kinds - borders, milestones, travels, gates or the very concept of property, therefore he is also god of thieves and liars, ie. anyone found transgressing these boundaries. He is the youngest of the Olympians, son of Zeus and Maia. The Homeric Hymn to Hermes describes his birth and early deeds: the ingenious theft of Apollo's sacred bulls when he still was a bassinet baby or the invention of the lyre out of a tortoise and how he presented it as a gift to Apollo in exchange for the caduceus, the herald's symbol to transmit Zeus' will and divination knowledge. In *Iliad* he is the Trojans' protector, connoisseur of tricks; in The *Odyssey* he helps his descendent Odysseus against Circe, using his knowledge in magic arts, or leads the souls of those murdered by the witch to Hades or instructs men of Zeus' will³⁷⁶. In *Works and Days* he gives Pandora the art of deceit and deception by the use of words (2.60-68).

2. Thoth is the Egyptian god of knowledge - giving humankind speech and writing, sciences and the calendar, therefore he is also patron of enchantments, rites and magic. His main temple was in Khmun, called in The Greco-Roman period Hermopolis Magna

³⁷⁵ About the question of whether or not there was a religious community behind this theology cf. F. García Bazán, *op.cit.*; A. J. Festugière "L'astrologie et les sciences occultes", *Hermès I*: 86ss.; G. van Moorsel, 1985; K. W. Tröger, 1971: 376-8.

³⁷⁶ *Il.* 20.72; *Od.* 10.274 ss., 24.1; Hes., *Th.* 938. Cf. Grimal: 261-2; W. Burkert, *Greek Religion*, section III. 2.8; S. Eitrem, "Hermai/Hermen", *PRE* 8.1 (1912), pp. 696-708, and 1909; J. D. Chittenden, 1947: 89-114; S. Broc, 1963: 39-51; K. Kerényi, 1944; G. J. Baudy, "Hermes", and A. Ley, "Hermes. Ikonographie", *NP* 5 (1998), pp. 426-431 y 431-2; N. Marinatos, 2003: 130-51; G. Cursaru, 2011: 153-189, and 2014: 35-66.

because of the tight association of Thoth and Hermes. He was the ruler of the Hermopolitan Ogdoad. In early Egyptian mythology, he played the role of preserver of the universe as Ma'at's husband, the feather of truth; both of them sailed in Ra's boat, each one seated in one end of the ship in order to guard their king. Later tradition has Thoth participating in the afterlife myths - he is the divine scribe who, at the moment of the weighing of the deceased's heart (against the weight of Ma'at), enumerates this one's life experiences, thus he is the god of laws and balance. He also made the calculations for the creation of the heavens, the stars and earth, thence he is the patron of their movement. As Hermes in the Greek realm, Thoth is the inventor of the Egyptian lyre. As mediator, he appears in myths of gods' clashes like Apofis' subjugation; or in the Osirian cycle, where he helps Isis find Osiris' members, hidden by Set all along the world after slaying him, and bring him back to life with his magic arts, or he heals her and her son Horus of the wounds resulted of their struggles against the hateful relative. His cult is related to the moon, one of his main titles being *Lah-Djehuti*, under which he represents the full moon and her cycle of twenty eight days. Another of his epithets is «Three times great», translated by the Greeks as Trismegistus and immediately transferred to their Hermes. His theriomorphic shape is ibis headed or simply represented as an ibis, a man wearing different crowns depending on what the image is going to represent (the moon disc for the passing of time and seasons or the moon cycle or the *ateph* for the sovereignty over the Upper and Lower Nile, when Khnum was capitol city), or baboon headed or simply as a baboon when he symbolizes the universe's balance or the moon³⁷⁷.

In the *PGM* they are invoked as: Hermes, Hermes Trismegistus, Hermekate (a hermaphrodite form of the Hekate, in 3.49, 4.1460-*MagH.26*, 4.2609-*MagH.19*), Thoth, Mane-Thoth, Thouth, Thoith, even as Tat, the famous disciple of Hermes in *Corpus Hermeticum* (7.558, 12.293); very often as Anubis (4.336ss., 4.1460ff.-*MagH.26*, 7.546 o 23-*MagH.24*), assimilated or not. As a single character they are the one who «finds thieves» (5.186), «discoverer of remedies» (8.27) o healer, «the one who is on the prow of the ship» (8.40); inventor and guardian of words and justice, guide of the sun, the soul

³⁷⁷ Cf. E.A. Wallis Budge, 1971: 128 ss.; Reizenstein, *Poim.*: 9-10 and 30; A. Erman, 1905; P. Boylan, 1922; G. Roeder, 1925 and "Thoth", *RoscherLM* IV, cols. 825-63; A. Rusch, "Thoth", *PRE* 6 A.1 (1936), pp. 351-388; B. Kraemer, "Thoth", *Encycl. Anc. History* 12 (2013), pp. 6725-7.



and the Fates, divine Sleep, seer or lord of the four elements as we shall see in the hymns. His image is circular and tetragonal, as moon disc, wearing the *khlamis* and winged sandals. Apart from the hymns we are going to see, they also appear in collective invocations (4.2980ff., *MagH.24*) and assimilated or accompanying other divinities as Apollo (3.340ff.), Helios and Amon (5.184ff.), the moon (21), Isis (8.21ff.) or the *Hypsistos* (4.3020ff. acknowledged as Jesus-Abraoth, 12.146ff. as Horus, 61.22 assimilated to Nut, Mut, Phre and Arbaioth).

Rituals from the *PGM* that we could call *hermetic*³⁷⁸ are: animation of Hermes' statuettes, consecration of rings of Hermes, both for success in any project and divination; *praxeis* to catch a thief; rituals for revelation through dreams or divination using lamps or mediums; *tabellae defixionis* for victory. *PGM V* is full of these Hermetic rituals. In other cases, Hermes-Thoth come up accompanying other divinities, as commented above, like in: the *osirization** of a cat, at the beginning of *PGM III*; in the ritual of *systemesis* with Apollo of 3.284ff.; along with the Hell Goddess in love spells from *PGM IV*, as the letter from Nephotes to Psammetichos, the one in 4.1490ff., the document to the waning moon or the calumnies.

The main symbols of these gods' cults are those of the liminal beings, ie. messengers and *psychopompoi*. They are: sandals, dismemberment and the ability to put the pieces back together, meaning resurrection; circle as representation of unity and perfection but also of cyclic processes of birth and dead; the number four indicating

³⁷⁸ Magical practices dedicated to Hermes-Thoth/Thouth or Tat or in which they are invoked in the *PGM* are: 3.45-74 (invocation to Hermekate), 335-72 (invocation to Thouth and Apollo); 4.294-430 (love spell to a Hermes-Thoth, Anubis and the great Goddess), 850-929 (Trance of Salomon, to Phre-Osiris-Hermes-Amon), 1445-96 (invocation to daimones, the Hell goddesses and Hermekate), 1657, 2290, 2360-2441 (animation of statuette of Hermes), 2609 (Hermekate), 2984 and 2999, 3021 (Jesus-Thoth); 5.21 (invocation to Zeus, Helios, Mitra, Sarapis, Meliuchos and Thouth for prophetic communication), 70-96 (*praxis* to catch a thief using the Egyptian magic world «chooo/eye»), 174-211 (two *praxeis* to catch a thief), 212-300 («ring of Hermes» with invocation to Toit), 370-445 (animation of statuette of Hermes with the *MagH.15A*); 7.273, 540-79 (*lychnomanthia* with prayer to Osiris-Isis, Anubis, Hermes Trismegistos and Tat), 664-86 (*lychnomanthia* with the *MagH.15B*), 703-27 (request of dreams to Thouth), 920-4 (Hermes recipe for victory); 8.1-63; 12.145-52 (request of dreams with drawing of Hermes), 156-8 (invocation to Ptah, Ra and Thoth), 169, 290 and 97 (Toit and Tat in a collective invocation to the *Hypsistos*); 13.1063; 17b (*MagH.16*); 21.5 (prayer to the creator); 23.3 (*MagH.24*, along with Anubis); 24A; 32.1 (with Anubis); 61.23 (Thouth-Toth in an invocation to the *Hypsistos* for a *philtrum*); 79-80.3 (Thouth in a θυμοκάτοχον).

* Term taken from the translation of the *PGM* to Spanish by prof. Calvo Martinez.

totality of the process, as the four elements that unify and separate in order to create matter, life and death. These are symbols of initiation, *paideia*, as a human basic process of development - destruction of preconceived systems and actualization of new ones, which can be very painful events that rituals like these ones from magic were designed to ease off, through the use of folklore, ritual performance and a studied manipulation of the movement of the emotions.

Nevertheless, Hermes-Thoth are also a symbol of another aspect of human psyche important for the understanding of these rituals, they are symbol of another way of communication with the divine, perhaps the most important one since it supposes the passing from inexistence to existence (thence their liminal ability or of disruption): human language. Hermes transmits divine word - while Apollo is the foreteller of Zeus' will, Hermes inherits the *caduceus* to deliver it himself as messenger in the Homeric Hymns - and Thoth bestows the ability to understand it and use it, the power to actualize things that are to be, through discursive articulation and speech. Nothing comes to existence to our perception unless it has been conceptualized. Without thinking it, it is even not going to exist to our fragmented consciousness. Thus, we are back to the most basic principles of any philosophic or religious phenomenon - reality and its perception. We have already commented how Parmenides described this as the first step towards any relevant or real knowledge, at the beginning of his poem *On Nature*; or how all of this is found as well underneath the ancient cosmogonic conceptions as Hesiod's, Plato's, the Jewish, Orphic or Hermetic ones, just to mention the ones are related to this corpus of texts that we study (see Section a).

15/16. Hymn to Hermes.

Preisenzand 15/16, Heitsch LIX 8 *In Mercurium.*

INTRODUCTION

Description, editions and studies.

It is another of the hymns that can be found in different versions along the *PGM*,

which reinforces the idea of the reusing of traditional Greek hymnic material, in this case perhaps proceeding from Hermetic tradition, if an actual mystery religion with a community and a proper cult, based on Hermetic writings, really existed. We can find almost literal copies of this text in: *PGM V*, 400-421 (*P. London Brit. Mus.* XLVI, folio 6, verso, líneas 400-420) and *PGM VII* 668-80 (*P. Brit. Mus. gr.* CXXI, col. 20, 668-680), which are what K. Preisendanz denominated *MagH.15* because they only divert in the last lines; and in *PGM XVIIb* (*P. Argent. gr.* 1179, verso), Preisendanz's *MagH.16*, a third part longer than the other two versions.

Hence, we will call the first two prayers version A/B, since they have often been edited together, and the third one C, which has received more attention for being considered the most complete version, possibly the original one. As an independent hymn, A/B has been edited or studied by: C. Wessely, in the introduction of his *GrZP*: 28 and 137-8, with lines 414-34, and H. Van Herwerden, who also commented analytically the Greek text (*Carmina Magica*: 325-6); Kenyon also provides with a diplomatic transcription of the whole papyrus (1893: 78-9 and 105-6); and A. Dieterich (*Abr.*: 64-5) and Th. Hopfner (*OZ* II.1: 174-6), both confine their focus only to part A. On the other hand, scholars who studied C, although including mentions to the other two, are: E. Heitsch (*Hymni*: 106-7), whose reconstruction of a hypothetical archetype is included in the anthology of the *Magical Hymns*, at the end of *PGM*, Vol. II (he just notes readings from A/B that differ from C, in the *apparatus criticus*); the first editor of the *P. Argent. gr.* 1179, O. Plasberg ("Strassburger Anecdota", 1902: 209-17), who gives his hypothesis on how, when and why the three versions differ; and R. Reizenstein (1911: 564). And recently, J. L. Calvo Martínez gives the most complete edition with commentary of the three versions, in "Un himno hermético en tres versiones. Edición y comentario" (2009: 235-50), whose criterion I use for my own study, by establishing two basic versions: A/B, containing the first texts mentioned but with different endings, depending on the goal of the spell in which it is being preserved; and C, different from the others in extension, subject-matter and poetic structure, therefore, deserving an edition of its own.

a. Versions A and B: Preisendanz 15.

A. PGMV.

The PGM V is the *Greek Papyrus number XLVI of the British Museum*. Originally, it was a codex, formed of eight sheets inscribed in both sides, with an average of thirty seven lines per page. The first page is missing and its middle part is not well preserved. Measuring 28 x 21 cm., its handwriting uncial dates from the fourth century and is marked as a clumsy and uneven example, according to Kenyon. In those seven pages, there are 489 lines that preserve ten magical practices with drawings: oracle of Sarapis using a medium and a lamp or *lykhnomantia* (1-52); direct vision spell using a plate *lekhanomantia* (53-69); spell to catch a thief (70-96); exorcism with prayer to the Akephalos, Osiris and the *Hypsistos* (97-171); another two spells to catch a thief dedicated to Hermes (172-213); an Hermes' ring to obtain wisdom with a prayer to Helios (214-300); a *defixio* to subject an enemy or woman using a ring (301-69); animation of a statuette of Hermes for dream revelations (370-445); and a *praxis* for any purpose, with an image of Sarapis, a ring and invocation of the *Hypsistos* (446-489). Five of those *praxeis* are related to Hermes-Thoth - three are to catch a thief, an attribute of the Cilenian Hermes, and two for prognosis, associated to Thoth, the Egyptian god of writing and wisdom; and there are three different magic rings (generally denominated in the PGM as «Hermes' rings»). Thus, we can speak of a *grimoire* of solid Hermetic tradition.

The scribe of the papyrus used diacritic signs and abbreviations, typical of his time and of magical contexts, as: ζρ for ζμύρνη, χρ for χρηστός or χρήσιμον, γλ for γλύψον, γρ for γράψον, κλ for κλέπτη, ζωγρ for ζωγράφου; -ō for -ον, -ā for -αν, -ō for -ων, or κῆφ for κέφαλος and numerals as μθ ; separation of double consonant with apostrophe, as in ἄγ'γελλος; spetial symbols as < for δράχμη, ≋ for αὐτός, □ or ◻ for ὄνομα, ♣ for λαβών, ♠ ο δ for δεῖνα, εϛ for Ἑρμοῦ ο ϛ for σκῆπτρον; and indications of end of paragraph, as = ο ~.

The first mention of this papyrus is in the *List of Additions of the BM 1936-40*, (London, 1843, entry 1839), where it is considered a «fragment of gnostic work». It was bought by J. d'Anastasi in Thebes, along with the PGM VI. The first edition was done by

Ch. Goodwin, *Fragment of a Greco-Egyptian Work upon Magic* (1852), with English tradition and physical description of the papyrus. Subsequent works are: the diplomatic transcription of C. Wessely (*GrZP.*: 127-39); F. Kenyon's revision of the text (1893: 64-81), with description, diplomatic edition and hypothesis in the *apparatus criticus*; U. Wilcken's additions to the reading of the papyrus (1894: 728); and of course K. Preisendanz's edition of the *PGM*. Commentaries and translations of several passages can be found in W. Kroll (1894: 421), Wessely (in his study on a magic Hermes' ring, 1886: 185) and Th. Hopfner (*OZ* II:156 , 174, 201, 239 and 294).

Praxis: Animation of a statuette of Hermes.

Version A³⁷⁹ of the hymn is in page 6 of the papyrus and is composed of twenty hexameters, which are the main *logos* or prayer of the ritual for the animation of an Hermes' statuette³⁸⁰(370-445). Its goal is to get an oracle in dreams. This ritual is not introduced by any title. It consists of doing a series of actions and reciting the hymn before going to sleep:

1. *Dromena*:

- Preparation of the **statuette**. Firstly, one has to shape a Hermes wearing a *khlamis* and holding a *caduceus*, out of a dough prepared with: twenty eight bay leaves (the chthonic version of Apollo is invoked in this way - the

³⁷⁹ *PGM* V 400-420 (*Gr.Pap. XLVI Brit. Mus.*), 4th century. «Ερμῆ κοσμοκράτωρ, ἐγκάρδιε, κύκλε σελήνης, στρουγγύλε καὶ τετράγωνε, λόγων ἀρχηγέτα γλώσσης, πειθοδικαίουσνε, χλαμυδηφόρε, πτηνοπέδιλε, αἰθέριον δρόμον εἰλίσσων ὑπὸ τάρταρα γαίης, πνεύματος ἠνίοχε, Ἥλιου ὀφθαλμέ, μέγιστε, παμφώνου γλώττης ἀρχηγέτα, λαμπάσι τέρπων τοὺς ὑπὸ τάρταρα γαίης τε βροτοὺς βίον ἐκτελέσαντας μοιρῶν προγνώστης σὺ λέγη καὶ θεῖος Ὀνειρος, ἡμερινούς [καὶ] νυκτερινούς χρησμούς ἐπιπέμπων. ἰᾶσαι πάντα βροτῶν ἀλγήματα σαῖς θεραπαίαις. δεῦρο, μάκαρ, Μνήμησ τελεσίφρονος νιὲ μέγιστε. σῆ μορφῆ ἰλαρός τε φάνηθι ἰλαρός τ' ἐπίτειλον ἀνθρώπων ὅσιω μορφῆν θ' ἰλαρὰν ἐπίτειλον ἐμοί, τῷ δεῖνα, ὄφρα σε μαντοσύναις, ταῖς σαῖς ἀρεταῖσι, λάβοιμι».

³⁸⁰ This ritual is called here «ἐμπνευμάτωσις» and is the only time that this word is so used; generally, it means "flatulence" (we find it very often in *Corpus Hipocraticum*). Iamblicus speaks of this practice, *Mys.s* III.28ss., criticizing it as typical of magic and not of theurgy, although in Hermetism or the theurgy of Plotinus (who justifies it through his theory of Beauty, cf. Gracia Bazán: 39) it is highly praised since the idea is still in the idol, as a help in early stages of the initiation (cf. Fowden). It is indeed a very old belief between the Egyptians who used to fabricate statuettes of wax, stone or wood, or just to draw simple images, to which they believed to transmit the actual entity of what they were representing through incantations and rituals - from crocodiles that were to carry out vendettas for the sake of the rite performer, to images of the food that the deceased was going to enjoy in the afterlife, cf. Wallis Budge: 65ss. For the theurgic practice, cf. A. D. Vakaloudi, 1999: 87-113. For more information cf. S. Iles Johnston, 2008: 445-477; A. Haluszka, 2008: 479-494; T. C. Krulak, 2009.

moon's cycle or his sister Artemis) or twenty-eight new sprouts taken from an «olive tree cultivated and famous tree/τοῦ δένδρου κομισθέντος, τοῦ ὀνομαστοῦ» (this probably means that is to be found in an oracular temple related to Apollo or Athena), virgin earth, seed of wormwood, wheat meal, herb calf's-snout and an ibis egg. This mix must be done in the hands of a boy, when the moon is ascending in Aries, Leo, Virgo or Sagittarius. However, who receives the oracle is the practitioner of the rite not the medium. Therefore, the intermediation of the boy must mean a transmission of his state of innocence and youth to the practitioner, in order to become himself a *kouros*, as mentioned by Parmenides in his poem. The hymnic formula is inscribed in a hieratic papyrus and in a goose's windpipe, that go rolled together inside the statuette, for this purpose shaped hollow.

- **Binding.** Some hairs of the practitioner are rolled in another papyrus, inscribed with some other formulae given at the end of the recipe, along with the matter of the oracle. And this gets bound to the statuette by tying this and an olive tree's bough to it with a purple cord, or by enrolling it with the cord and the bough and putting it at its feet.
- **Offering.** The Hermes completely equipped is put in a small wooden shrine that goes by the head of the practitioner (κείσθω πρὸς κεφαλὴν σου) when sleeping. Before that, it has to be consecrated by burning incense, earth from a grain-bearing field and rock salt.

2. *Legomena*:

- In order to consecrate the little shrine and the statuette, the *MagH.15* is recited, before going to bed («κοιμῶ μετὰ τὸ εἰπεῖν μηδενὶ δούς ἀπόκρισιν»), facing East («πρὸς ἀνατολὰς ἡλίου καὶ σελήνης.
- And last, we find a series of alternative *formulae* that are to be written in the papyrus of the binding, depending on the need of the performer: a sequence of magical words addressed to Baubo, Ereskhigal and Semea³⁸¹, trice

³⁸¹ «Υεσενιγαδων Ὀρθῶ Βαυβῶ νοη<ρε κ>οδηρε σοιρε σοιρε σανκανθαρα Ἐρεσχιγὰλ σανκιστηδωδεκακιστη ἀκρουροβόρε κοδηρε Σημέα κεντευ κοντευ κεντευ<κηρι>δευ δαρυγκω λυκυνξυντα [κ]αμπυχηρη ἴρινωτον λουμανατα [.]ιον κομανδρον χρειβαχα νουβα<χ>α νουμιλλον ερουφι τετρουφι[λ]ιβινου νουμιλλον χανδαρα τον [φ]ερφερευ δρουηρ μαρουηρ».

inscribed; a coercive *logos*³⁸² that includes «the a hundred letters' name of Hermes/τὸ ἑκατογράμματον Ἑρμοῦ ὄνομα», which we not conserve because of a fracture in the papyrus; and a petition of prophesy with more coercive *voces magicae*³⁸³. These two last options are to be used in the case the main rite does not work.

B. PGMVII

The PGM VII o *Greek Papyrus CXXI of the British Museum*, the largest papyrus dedicated to magic from the collection in London, is a roll written in both sides, of 2 m. x 33 cm., with sixty six columns and 1026 lines. The beginning is lost thus what remains of the first columns is in a poor state of repair. The columns' width oscillates between 7 and 15 cm., the upper margin's between 2'5 and 3 cm., and the inferior one's between 4 and 6 cm. The handwriting, a cursive uncial, clear and upright according to Kenyon, is dated from the third century, except column 29 which seems to be from the forth century. It was acquired in 1888, according to *Catalogue of Additions of the British Museum* and its first edition was the diplomatic one by C. Wessely (*Neue grZP.*: 16-55). Before Preisendanz's one, F. Kenyon reedited (1893: 83-115), also in a diplomatic version of the text, with physical description and *apparatus criticus* for his hypothesis. Th. Hopfner dedicated himself to this papyrus extensively (*OZ* I: 828-9, and II: 141, 148, 160, 181, 183, 185, 190a, 201, 202, 203, 209, 220, 239, 313), although using Preisendanz's edition for his translation and commentary of the rituals.

The content of this roll is extensive and diverse, full of popular remedies, amulets, love spells and curses. That said, there are also complex rituals for divination: *Homeromanteion* or *prognosis* using Homeric verses (1-149); recipe for bugs and fleas (150-4); list of propitious days and hours for divination (155-68); «Demokritos' table gimmicks» (169-214); Aphrodite's amulet (215-16); amulet for fever (217-23); two *lykhnomantias* to Besas and another one to Isis (224-59); spell for the «ascent of the

³⁸² «ἔπάναγκος· **ουκρα νουκρα** πετιρινοδε τμαισια, φοβερόμματε δρουσαλιψ βλεμενιθεν βανδυοδμα τριψαδα αριβα[.]τα κραταρνα».

³⁸³ «**ιουκρα**ιωνιου ωχμαρμαχω τοννουραϊ χρημιλλον δερκων νια ἴαω σουμψηφισον σουμψηνις σιασις ἴαω, ὁ σείσας τήν οἰκουμένην, εἴσελθε καί χ[ρ]ημάτισον περὶ τοῦ δεῖνα πράγματος, θοις κοτοθ φθουφνονν νουεβουη».

uterus» or abortion (260-72); list of *nefasti dei* depending on the moon's orbit (273-305); love spell using a shell (300a-10); phylactery to the *Hypsistos* (311-318); phylactery to the moon (319); *lekhanomantia* to Anubis (320-34); charm for direct vision using an ointment (335-47); dreams divination by means of a boy-medium (348-59); another dream divination (359-69); apotropaic formula (370-3); charm to induce insomnia using a shell (374-6); spell for any purpose using a lamp (376-84); Aphrodite's cup (385-89); victory charm for the races (390-4); coercive formula for restraining (395); curse for silencing (396-404); love spell by kissing (405-6); dream spell by using a lamp (407-10); spell for causing talk while asleep (411-15); another restraining spell (416-22); formula to win at dice (423-9); hex for any purpose using a lead tablet dedicated to Osiris and an orphic formula (430-58); two love spells using zinc tablets (459-62) and another one with a shell dedicated to Typhon (463-77); dream revelation by means of a family daimon (478-90); spell to Isis for protection (491-504), communication with own daimon by invoking Helios (505-27); victory spell with prayer to Helios and burning offerings (528-39), *lykhnomantia* using a medium and reciting a prayer to the chthonic gods (540-79); amulet to protect the body with a *ouroboros* (580-92); fetching charm using a lamp and a coercive formula (593-619), la «Diadem of Moses» for any purpose (620-7); fetching charm of Asclepius using a lizard and a divination ring con (628-43); cup spell (644-52); spell to induce insomnia using a bat (653-61); again the love spell by kissing (662); *lykhnomantia* for dream revelation reciting a hymn to Hermes (663-85); invocation to the Ursa Major for any purpose (686-702); *lykhnomantia* for dream revelation dedicated to Helios and the *Hypsistos* (703-27); direct vision of Apollo-Helios (728-39); another dream revelation (740-55); invocation to Mene for any purpose (756-92), Pythagoras' and Demokritos' request for a dream oracle by invoking the angel Zizaubio, and astrologic *oniromantia* (792-845); divination using a shadow on the sun (846-62); «Lunar Spell of Klaudianos» for dream revelation and bindings (863-919); Hermes' victory spell using a golden tablet (919-24); charm to subject using a lead tablet (925-35); charm to restrain anger (940-69), *phyltros* or love potion (970-2); ointment for a love spell (973-83); formula for a love spell (984-93); divination dedicated to Helios (994-1009); and another *oniromantia* (1010-28). There is a characteristic variation in rites and purposes although practices for divination and hermetic rituals prevail, as we shall see.

The papyrus contains illustrations and diacritic signs, of which many we have seen in *PGM VIII*, others are typical of papyrus writing in order to abbreviate and the rest are particular of magic papyri: abbreviations of the sort - ω for -ων, - η for -ην or - \bar{o} for -ον; or $\chi\rho/$ $\chi\alpha\rho/$ for $\chi\alpha\rho\alpha\kappa\tau\eta\rho$ or $\chi\acute{\alpha}\rho\tau\eta$, $\lambda\upsilon\chi\nu/$ for $\lambda\acute{\upsilon}\chi\nu\omicron\nu$, $\lambda\omicron$ for $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, $\pi\rho\alpha\gamma$ for $\pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha$, $\omicron\nu\epsilon\iota\rho/$ for $\omicron\nu\epsilon\iota\rho\alpha\iota\tau\eta\tau\acute{o}\nu$, $\gamma\rho/$ for $\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\epsilon$, $\kappa\omicron\kappa\kappa\nu'$ for $\kappa\acute{o}\kappa\kappa\iota\kappa\omicron\nu$, $\kappa\omicron\iota$ for $\kappa\omicron\iota\nu\alpha$, κ for $\kappa\alpha\acute{\iota}$; combinations as $\chi/\gamma\rho/$ for $\chi\alpha\lambda\kappa\omega\ \gamma\rho\alpha\phi\acute{\epsilon}\omega$ or $\gamma\rho/\zeta\rho\mu/$ for $\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\epsilon\ \zeta\mu\upsilon\rho\nu\omicron\mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\nu$; symbols as ☉ for $\eta\lambda\iota\omicron\varsigma$, ☾ for $\sigma\epsilon\lambda\eta\nu\eta$ or ☿ for Ἑρμοῦ ; numerals like ζ' ; and some other symbols to indicate end of a paragraph or ritual, or to emphasize as // or ⚡ .

Lychnomantía

Version B³⁸⁴ of the *MagH.15* is almost identical to version A although shorter, composed of twelve verses that are to be recited in an «*oniromanthia/ὄνειραιτητόν*» or dream revelation rite, using a lamp and an olive bough. It is situated in the column number 20 of the papyrus.

The ritual (664- 686) is very simplified: the performer writes in a shred of linen, with myrrh ink, whatever he/she wants to know and rolls it around an olive bough; all of it is going to be used as a pillow by the performer or *medium* (in the hymn a pure young man is mentioned, «*ἀφθάρτω κούρω μαντοσύνην ἔκπεμψον*» 679-80, but not in the instructions, which are addressed to the performer), who is going to sleep over his left side, in a simple blanket on the floor. Once purified and lying down, he/she recites the *MagH.15* seven times, staring at the lamp until fast sleeping.

³⁸⁴ *PGM VII 668-680* (Gr. pap. CXXI Brit.Mus.), 3rd century. «Ἑρμῆ, παντοκράτωρ, ἐνκάρδιε, κύκλε Σελήνης, στρογγύλε, τετράγωνε, λόγων ἀρχηγέτα γλώσσης, πειθοδικαίόσυνε, χλαμυδηφόρε, χρυσοπέδιλε, <αἰ>θέρι[ον] δρόμον εἰλίσσων ὑπὸ τάρταρα γαίης, πνεύματος, ἡελίου ἠνίοχε, ἀθαν<άτ>ων τε λαμπάσι τέρπων τοὺς ὑπὸ τάρταρα γαίης βροτοὺς β[ί]ον ἐκτελέσαντας, Μοιρῶν τε κλωστήρ σοι λέγει <καὶ> θεῖος Ὀνειρος, ἡμερινοὺς καὶ νυκτερινοὺς [χ]ρησμοὺς ἐπιπέμπων. ἴσσαι πάντων βροτῶν ἀλγήματα <σαῖς> θεραπείαις· δεῦρο, μάκαρ, θεῆς τελεσίφρονος υἱὲ μέγιστε, σῆ μορφή ἰλαρῶ τε νοῶ· δεῖγμ' ἀνθεις δὲ ἀφθάρτω κούρω μαντοσύνην <τὴν σὴν> ἔκπεμψον ἀληθῆ.»

TEXT

CONSPECTUS SIGLORUM

A	version A
B	version B
C	version C
Cal	Calvo Martínez
Die	Dieterich
Herr	Herrero Valdés
Ho	Hopfner
Ke	Kenyon
Lu	Ludwich
Pl	Plasberg
Pr	Preisendanz
Re	Reitzenstein
Sch	Schmidt
vH	van Herwerden
We	Wessely

Ἐρμῆ κοσμοκράτωρ, ἐγκάρδιε, κύκλε σελήνης,
στρογγύλε καὶ τετράγωνε, λόγων ἀρχηγέτα γλώσσης,
πειθοδικαίουσνε, χλαμυδηφόρε, πτηνοπέδιλε.
αἰθέριον δρόμον εἰλίσσων ὑπὸ τάρταρα γαίης,
πνεύματος ἠνίοχ', Ἡελίου ὀφθαλμέ, μέγιστε, 5
παμφώνου γλώττης ἀρχηγέτα, λαμπάσι τέρπων
τοὺς ὑπὸ τάρταρα γῆς τε βροτοὺς βίον ἐκτελέσαντας·
μοιρῶν προγνώστης σὺ λέγη καὶ θεῖος Ὀνειρος,
ἡμερινούς καὶ νυκτερινούς χρησμούς ἐπιπέμπων
ἰᾶσαι πάντα βροτῶν ἀλγήματα σαῖς θεραπείαις. 10
δεῦρο, μάκαρ, Μνήμησ τελεσίφρονος, υἱὲ μέγιστε,
A
σῆ μορφῆ ἰλαρός τε φάνηθ' ἰλαρός τ' ἐπίτειλον
ἄνθρώπων ὁσίῳ μορφῆν θ' ἰλαρὰν ἐπίτειλον {έμοί, τῷ δεῖνα},
ὄφρα σε μαντοσύναις, ταῖς σαῖς ἀρεταῖσι, λάβοιμι.
B
σῆ μορφῆ ἰλαρῶ τε νοῶ· δεῖγμ' ἀνθεῖς δὲ ἀφθάρτω
κούρω μαντοσύνην τὴν σὴν ἔκπεμψον ἀληθῆ.

CRITICAL APPARATUS: 1 (A, B, C) ἔρμη A, B: ἔρμησ Die, Ho | κοσμοκράτωρ A: παντοκράτωρ B | ἐγκάρδιε A, B | κυκλοσέληνε We 2 (A, B, C) στρογγύλε καὶ τετράγωνε A: στρογγύλε τετράγωνε B: τετράγωνε ἐναγώνιε conl. We (ex *OrphH*.28.2, 33.2) | ἀρχηγέτα γλώσσης corrupta intel. We 3 (A, B, C) πειθοδικεσυν B: γλώσσης

πείθω sugg. Ke | πτηνοπέδιλε A: χρυσοπέδιλε B 4 θερι.ν δρομοῦ B corr. Ke | υποταρταρα B: ὑποτεταρταρα A 5
 πνευματ' ηνιοχε ✓A supp. Pr (*krasis* Herr): πνευματος ηελιου ηνιοχε B: ἄρματος ἠνίοχ' Ἡελίου Cal: πνεύματα θ'
 ἠνιοχῶν, αὐγῆς Die: ἥλιον ἠνιοχῶν κόσμοθ τ' ὀφθαλμὲ μέγιστε conī. We 6 παμφωνου γλωτ'της αρχηγετα
 λαμπάσι τέρπων A | αεανωντε λαμπασί'μ' τέρπων B: ἄθαν<άτ>ων τε λαμπάσι τέρπων Pr 7 γῆς τε Lu: γῆς
 We, Die: γαιης τε A: γαις B: {τε} Wü | εκτελέσαντες B 8 (A, B, C) μοιρων προγνωστης συ... A: μοιρων τε
 κλωστηρ σοι λεγοι θεοις B: Μοιρῶν τε κλωστήρ σύ λέγη <καί> θεῖος Ὀνειρος Pr 9 (A, B, C) καὶ B | επιπεμπῶ B
 10 ἰᾶσαι corr. Keil, Pr ex ἰᾶσθαι aut ἰᾶσαι Pl (cf. Helbing, *Gramm. LXX* 62): ἰᾶσθαι Cal: ειασαι παντα A: ἴασε
 παντων B ἰᾶ ἅπαντα Lu: ἰάσαι τὰ Die: ἴασαι τὰ βροντων We: τὰ sugg. Ke | σαῖς A | θεραπευεις B 11 μνηνης A:
 της B aut της corr. Pr | τελεσίφρονε Ho 12A *krasis* Die, Ke, Cal: φανηθι A, Pl, Pr 12B συ μορφη ἰλαρωι τε νοωι
 διγμανθεις τε αφθαρτω B (ση et δὲ corr. Pl): ἰλαρόν τ' ἐπιδειγμα Lu: ἀνδρ' ὀσίω ἰλαρός τε φάνηθ' ἰλαρός τ'
 ἐπίτειλον sugg. vH: ἀνδρ' ὀσίω conī. et reliqua del. Die: «δειγμανθεις δε αφθαρτω κουρω:»sup. sed corrupta
 intel. Pl: †δειγμ' ἀνθεις† δ'ἀφθάρτω corrupta intel. Cal: δεικνυθεις sugg. Ke 13A μορφήν θ' ἰλαράν ἐπίτειλον Pr:
 οσιω μορφη ἄτ' ἰλαρον A: †μορφήν θ' ἰλαράν ἐπίτειλον† corrupta intel. Pl, Cal: πνεύματα θ' ἠνιοχῶν conī. Ho:
 ἰλαρήν Lu: -άν Wü | ἐμοί, τῶ Δ extra metrum 14 ὄφρα σε corr. Pr: ὄφρα τε A, vH, Lu, Ho | μαντοσύνην Lu, vH: -ας
 Di, Pl, Ho: -ας aut -ης adm. Ke | ἀρεταί Reiter (*Epitymvion*, ed. H. Swoboda, 1927, 234ss.)

TRANSLATION

O Hermes, lord of the universe, who are in the heart, circle of Selene,
 spherical and square, founder of the words of speech,
 who defend/obey/trust justice, bearer of the *khlamis*, with winged sandals,
 who goes rapidly over the ethereal path towards earth's deep chasms,
 charioteer/helmsman of the spirit, eye of Helios, mighty one, 5
 founder of full-toned speech, who with enlightenments give joy
 to those beneath earth's chasms and to mortals who have finished life.
 You are said to be skilled in prognosis and divine Dream,
 who send forth oracles by day and night,
 you heal all mortal's afflictions with your cares. 10
 Hither, O blessed one, O greatest son of Memory, she who fulfils intentions,
 A
 in your original form and graciously appear and graciously render your
 command
 to this devoted man and render such a gracious form to me, son of NN,
 that I can seize you along with your arts of divination, which are your
 wonders/endeavours.
 B

in your original form and with a gracious heart; but you, by way of a sample,
to this uncorrupted youth send your art of divination truthfully.

NOTES TO TRANSLATION: 1 B "Hermes, lord of everything" 3 B "with golden sandals" 5 B "charioteer of Helios's spirit" or "...towards the deep chasms of earth, /of the spirit, Helios's charioteer" 6 B "who with lamps/lights of immortal gods give joy" 7 B "to mortals who have finished life beneath earth's deep chasms" 8 B "You are said to be Moirai/Fates' spindle, divine Dream" 9-10 B "who by sending forth oracles by day and night/help mortals heal all affliction" 11 B "greatest son of the goddess who fulfils intentions".

COMMENTARY

Form.

This hymn is composed out of two hexametric text very well preserved: A has fourteen verses and B thirteen.

A. The first version has been taking from a larger formula of invocation that is written (on a papyrus and placed in a goose's windpipe, that is then to be inserted in the hollow Hermes's statuette) and recited during the ritual. This *praxis* pursues to get a dream oracle, so the statuette is situated by the performer's head in bed and these *dromena* are carried out right before going to sleep, while burning incense and facing east. The formula contains these fourteen hexameters plus an extra line in prose that amplifies the petition of an oracle (cf. supra) and gives an end to the invocation.

The metrical structure of this text is impeccable. There are just two problems - extra syllables in line 7, that Ludwig soon corrected, and line 14, in the petition. This part of the prayer, usually presents modifications which break the poetical rhythm, very likely with the purpose of better adapting the text to the conditions of the ritual.

B. The second version is also part of a larger formula, which is recited seven times whilst looking into a burning lamp before sleep with the objective of obtaining an oracle. The magical prayer consists of these thirteen hexametrical verses plus a prosaic ending of three more lines of magic words and divine names.

Its metric structure is more problematic, fact that made the experts think that this is a less pure version of the archetypal text. For this reason, as previous editors, I have chosen A's readings for my edition of the text. This does not negate from the seconds

versions quality, nor its correctness. In fact, playing with the rhythm and its breaking of it is a decisive factor in a hypnotic movement that these rituals most likely pursue, as it has been presented so far in this study, and version B must have it more acute since it is a formula to be repeated endlessly, staring into the flame of a lamp.

Related to the composition of the poem, it is a hymnic text quite simple: 1-10, invocation and *pars mytica*, developing Hermes's powers; 11-14/13, revelation petition, in four or three lines, depending on the version. According to Calvo Martínez, it has the features of an ancient Egyptian hymn as described by J. Assmann³⁸⁵, divided into four blocks: brief salutation; mention of the rite's time and place, part that our text does not have; the god's praise by enumerating its powers and attributes; and argumentation of the petition, by presenting the performer as a "pious" or "uncorrupted" man.

Content.

In this text, what we have is the syncretistic Hermes-Thoth as a single god, who, as Calvo Martínez (p. 241) and Reitzenstein (*Poim.*: 9-10 and 30) comment, has acquired, by the time of its composition, a high divine status, very close to that of the *Hypsistos*. On its Greek side, his classical attributes are given: bearer of *khlamis* and winged sandals, messenger-transmitter of Zeus's will, but also of Hades and Persephone, and seer. All of this refers to the episode from the *Homeric Hymn to Apollo* above mentioned, in which the latter teaches him the art of prophesy in exchange for the lyre, created by him out of a tortoise's shell and the sinews of the stolen bulls of Apollo, all of that carried out as a new born³⁸⁶. On the Egyptian side, it is founder of speech and patron of medical remedies and

³⁸⁵ J. Assmann, 1975: 19.

³⁸⁶ Cf. J. Solomon, 1994: 37-46. Here the author explains the relationship between Apollo and Hermes, from the strange episode of the creation of the lyre by Hermes in order to present it as a gift to Apollo, who is already the god of music. His argumentation supposes the assimilation of cults and the obligation of the rhapsodist to give an etiological explanation of some obscure attributions of Apollo, in this case "leader of the Muses" of Castalia in Delphi, and so make it part of the official religion. For that, the singer would have taken an ancient myth from the end of the Bronze Age in which Hermes originally stole the Sun's cattle, what would demonstrate incidentally the original and antic connexion between Apollo and Helios. Another important point is the personality of Hermes as trickster, creative but roguish, the only candidate to star a new myth as such, as inventor of unimaginable artefacts. Nevertheless, although supporting very well the gods' common history and the mastery in reutilisation of episodes by the Greek mythographers, he does not deepen in the essential relationship between them. P. Kingsley (2003: 460 and bibliography in p. 589) emphasizes the character of Hermes as *trickster*, as Solomon does, but in relation to his ability to walk the

magical potions, and symbol of the moon.

1-10. These first ten verses form the invocation and development of the powers of the god in order to praise him.

1. The poem is open by the invocation of Hermes, of Egyptian style - by naming him from the beginning; and his first attribution «κοσμοκράτωρ/παντοκράτωρ». This study has hopefully highlighted, how in this magic every divine character refer ultimately to the *Hypsistos*, according to its henotheist-monotheist belief. Reitzenstein (*Poim.*: 10) considers these texts a testimony of the ascension of the syncretistic Hermes-Thoth to the status of sovereign, at some point of the Hellenism. It is my opinion, however, that this is not a reliable context to make such an affirmation since the belief's system is not the official one (dependent on the most important city of the Nile, economically or politically speaking, or on the pharaoh or emperor of the moment and his religious aspirations). For this study, the most important in this context is that every single one of these divine characters is an essential attribute of the supreme unique divinity which is invoked at several levels at the same time, at a cosmic but also at an individual one, as we see next. Right after Hermes is «ἐγκάρδιος», is «Hermes, lord of the universe, who art in the heart». From the first, moment we find the hermetic principle of equivalence between what happens in a cosmic but also in a human level. Therefore, this work concludes that we are working on a genuinely hermetic text.

Focusing on this intriguing epithet «ἐγκάρδιος», it seems to be an ancient Egyptian attribution, as Calvo Martinez comments: Thoth's birth from Re's heart remains a famous episode from Egyptian mythology, reflected in names as «Re's heart» (Mariette, *Dend.* III 19n) o «born of Agathodaimon's heart» (Griffith-Thomson, 1904: col. II, p. 31). Plasberg and Dieterich (*Abr.*: 8 ff.), support this relationship relating this attribute to the cosmogony of *PGM* XIII, where Hermes was born of *Nous* and *Phrenes*³⁸⁷. Van

"ethereal" or chthonic paths as messenger. And I believe this is what is in the base of that weird story of the *Homeric Hymn* - his ability to deceive the conscious mind and patterns of regular perception, through the performance of unusual acts, as the famous Sufi character Mula Nasrudin. As we can see, this aspect of the divinity is deeply Greek, from the official point of view and without forgetting the possible oriental origins or influences but mostly the simple fact of the universal phenomenon of human perception of which it refers to. Cf. also *Archilochus and the iambic poetry*, ed. C. Miralles & J. Pòrtulas, 1983.

³⁸⁷ *PGM* 13.174 y 485-90: «βουλῆς οὐκ ἐκείνου δὲ τὸ τρίτον κακχάσαι ἐφάνη διὰ τῆς πικρίας τοῦ θεοῦ Νοῦς (καὶ Φρένες) κατέχων καρδίαν, καὶ ἐκλήθη Ἑρμῆς, δι' οὗ τὰ πάντα μεθηρμήνευσται. ἔστιν δὲ ἐπὶ τῶν φρενῶν, δι' οὗ οἰκονομήθη τὸ πᾶν. ἔστιν δὲ Σεμειλαμψ»; 4.1783.

Herwerden (*Carmina Magica*: 325), and later Merkelbach-Totti (*Abr.*: 41), consider that what is happening here is that Hermes-Thoth have been equated to *Nous*, for καρδία is the mind's seat according to Greek thought.

All these references find confirmation in the hypothesis set out in this work - these are rituals for the adaptation of human regular consciousness' rhythm to that of the cosmos as a whole, of which it is to participate actively, although not necessarily consciously; this connexion or identification has its seat in the heart, according to all the mystery-religions formed in this period of late Antiquity, because of a simple reason - the rhythm of heart beatings. The traditional Heart's prayer of Orthodox Christianity is precisely a sophisticate technique for adapting natural rhythms of man to that of nature, which must be in relation to the synchronization of brain waves with those of rest of the body - if alpha waves work for the slowdown of thinking and synchronization of the perception's mental organs, gamma waves, which are produced in the occipital lobule but also in the heart, must produce a connexion between emotions and visual memories, all of that by means of noticing the breathing's rhythm.

We have already commented how old this tradition must be within the context of Greek culture, in *MagH.11.8* where Apollo-Helios was «who subdues intention/κραταιόφρων». We saw how καρδία and φρήν were interchangeable in Greek as the seat of thoughts but also emotions, passions or intention. So if Hermes is «who lives in the heart» he must be the personification of Mind, as van Herwerden said, but in a wide sense as it would be the hermetic *Nous*, of which Merkelbach-Totti spoke. Wallis Budge explained how Isis received Thoth's magical ability in order to cure and restore Osiris' body, because Thoth is «the personification of the mind and intelligence of the Creator» (*op.cit.*: 142).

But the coincidence does not stop there. We find also in κραταιόφρων the lexema *krat-* of κοσμοκράτωρ/παντοκράτωρ of this hymn. It comes from the verb κρατέω, as Hermes's classical epithet κρατύς. Thus, he has "power" over cosmos and lives in man's heart in the same way as Apollo-Helios was «κοίρανος κόσμου» and «κραταιόφρων» in *MagH.11*. This confirms the relation between Hermes and the Apolinean oracular tradition above commented, which would come from the very same *Homeric Hymns*. Even the ritual coincides in many respects, as the use of bay leaves or the connexion with

the moon (Apollo/sun-Artemis/moon): the dough for the Hermes's statuette is composed of twenty eight bay leaves for the dough, virgin earth, seed of wormwood, wheat meal, herb calf's-snout and ibis egg; the number twenty eight makes reference to the god's attribute as Hermekate, as Calvo Martinez points out, a very important figure of this magic.

Then, the third attribute of this verse is «Selene's circle/κύκλος σελήνης». It seems to be mainly an Egyptian character of the divinity although the Greek Hermes is highly related to the moon as well, as Fowden comments (*op.cit.*: 22). Originally Thoth is a moon god, he is identified with it. As patron of its cycles or of the Nile's annual floods, it is say to have created the lunar calendar, limited the days of the year to 365, made the calculations to set the heavens and stars in them or the movement of the planets. Thus he is the god of sciences and writing, as we will discuss later. The editors have tried to give an explanation to the expression used in this text, as the version given by van Herwerden «ἐγκάρδιον κύκλον Σελήνης» (*cf.ap.crit.*). I agree with prof. Calvo Martinez and keep the vocative κύκλε, understanding that Selene is a genitive of identity. *Selene's circle* makes reference to the physical characterization of Thoth in Egyptian religion - when he appears ibis-headed, his long neck represents the waxing moon; but he is also found as a baboon holding a moon disc over his head. This expression can be translated as well as «cycle of the moon», so speaking of the cyclic process of the creative cosmic movement, of which our satellite is an ancestral symbol. Thoth is originally a self-created god, prior to Osiris, Isis, Set and Nephthys, therefore also to creation³⁸⁸.

2. The image of Hermes-Thoth as a spherical entity is repeated in the second verse with «στρογγύλος», making reference again to the moon's disc or/and, at the same time, to the cosmos as a totality. The circle is the greatest expression of symmetry, symbolic of the sun as the creative fire, discussed by Pythagoras and late acquired by alchemists and handed down to posterity. We are still, then, in the level of the sovereign god, solar and creator, in the description of this Hermes-Thoth.

The next attribution is «square/τετράγωνος». Instantly recognisable is the Hermes or road milestones of the Ancient World, to which travellers consecrated themselves

³⁸⁸ And creator, cf. Fowden: 23, who considers that he receives this attribution in Hermoupolis Magna as a mean towards popularization. Regarding to the relationship between Thoth and the moon, cf. P. Boylan, 1922; Plu., *Is.* 12.

before and after their trips. They are a simple rectangular stone sometimes human headed and with apotropaic phallus³⁸⁹. But just the number four is meaningful - it resumes totality, as we have been seeing in these texts: Empedocles' elements out of which reality is built; the cardinal points of the sky that comprise everything that man can observe; the four winds over which the Helios of section b of this study ruled. Perhaps here is the origin of the *quaternio*, an aspect of spiritual alchemy in the development of the individual towards spiritual perfection³⁹⁰. Or it is rather an astronomical allusion to the square aspect of Mercury, as Calvo Martinez points out. In any case, at a deeper level of analysis we are again before the idea of integration of opposites and of universalization of all levels of reality or consciousness, which have to act together and harmonically, in the path towards perfection, not as a symbol but as incarnation of that perfection.

The next power mentioned is also of Egyptian tradition, for Thoth is the «founder of the articulated signs of language/λόγων ἀρχηγέτα γλώσσης». *Logos* is always difficult to translate but very rich; in this context I would say it stands specifically for *articulated language* comprising from the act of speech up to the act of thought, since this Thoth is the patron of transformation of reality into concepts that the mind, our dialectic perception, can understand, as a mediator-god, like Hermes himself. Thus the relation between the two is not just the creation of the lyre but the power of interpretation divine signs and revelation. And **word** is the only means: it is what restricts our perception of totality, with the purpose, at the same time, of making it accessible to our fragmented psyche, so being the most direct way. Empedocles asked Pausanias to retain

³⁸⁹ Th., VI.27.1 «Ἐν δὲ τούτῳ, ὅσοι Ἑρμαῖ ἦσαν λίθινοι ἐν τῇ πόλει τῇ Ἀθηναίων (εἰσι δὲ κατὰ τὸ ἐπιχώριον, ἢ τετράγωνος ἐργασία, πολλοὶ καὶ ἐν ἰδίῳ προθύροις καὶ ἐν ἱεροῖς), μιᾶ νυκτὶ οἱ πλεῖστοι περιεκόπησαν τὰ πρόσωπα»; Pau. IV.33.3; Babr. 48.1; Corn., ND. 16.23.

³⁹⁰ Refinement of the spirit is compared to refinement of metals, which would go through four states in the metallurgical process of "tincture": *nigredo*, the soul is still raw matter, coarse, related to the mud out of which the first man was created, which is to be transformed by the annihilation of the ego, also represented by the black colour; next step is *albedo*, the process of purification and is usually related to the moonlit; then the prima materia comes under a yellowing or *citrinitas* identified to the effect of the sun, in the spiritual development; and lastly it reaches a state of *rubedo*, or red sulphur, the station of Mercury-Hermes as an example of divinized man. The idea the Hermes-Thoth was actually a man who became divine and stayed in order to reveal the secret to the rest of his old fellows was very popular in late Antiquity, cf. Fowden *op.cit.supra*: 28ff. For more information about the *quaternio* or alchemical marriage cf. C. Jung, "Alchemical Studies", CW 18.2, 1967 y "Mysterium coniunctionis", CW 14; or Ll. Vaughan-Lee, 1998; for the metallurgical process of tincture in late Antiquity cf. D. Jacobson & J. McKenzie, 1992: 326-31.

his words as seeds in his breast³⁹¹ because it is there where the secret of the mystic of the name is: in the very same essence of words, which by definition have to retain a portion of what they represent in order to reproduce a realistic perception. So in their essence remains a portion of the divine that they represent (specifically in the vowels which are pure breathing, *pneuma*), as in the heart of man persists as well a little part of what created him, that blood composed of the most pure concentration of the primeval elements that Empedocles said that flows around the heart.

3. Following this trail of enquiry, the next epithets can be interpreted: «he who defends/trusts/obeys justice/πειθοδικαίος», «who wears the *khlamis*/χλαμυδηφόρος», «with winged sandals/πτηνοπέδιλος». The first one is referred to Thoth for he is the founder of social order and of sacred rituals already in Ancient Egypt (p. 243), even more if we translate it as Calvo Martinez «he who persuades of being just». However, Plasberg pointed out some classical attributions of Hermes with the same meaning as νόμιος (Ar., *Th.* 977; Corn., *ND.* 16.25), δικασπόλος, ἔννομος, θέσκελος ο θεσμιος³⁹². The other two seem to be just the typical characteristics of the Cylenian Hermes, who carries the message of Zeus's will, which includes divine justice to mortals by flying from the heavens. But they are two symbols intimately related to the mystery-aspect of cult. On one side, the use of *khlamis* is symbolic: it is a short woollen robe to be wore over the shoulders, typical of *epheboi*, Greek adolescents, therefore this image evokes the state of innocence of the medium or *kouros*, necessary for the performer of the rite in order to initiate the magical or mystical process; this is an iconographic attribute of Hermes not by chance, another young mythological character as Apollo. Sandals are a symbol of any liminal god as above commented: it is an attribute of Hekate, with whom Hermes is intimately connected in this piece of magic amongst others. With winged sandals Hermes walks ethereal paths; and Hécate makes her way to hell with her bronze sandals. *Anabaseis* and *katabaseis* are initiation processes considered of oriental origin³⁹³, although they are in the foundations of Greek traditional mythology, as these rituals witness, all over the Mediterranean.

³⁹¹ DK, *Fr.*5.5, «καὶ τὸν ὁμώνυμον ἐμοὶ τῶι Παισανίαι Πυθαγορικῶς παραινεῖν τὰ δόγματα στεγάζσαι φρενὸς ἔλλοπος εἶσω». Cf. P. Kingsley, 1995: 359-70.

³⁹² Plasberg: 211, in Nonn., *D.* 4.50, 33.162, 41.335, or Coluthus. Cf. Bruchmann, 1893.

³⁹³ R. Reitzenstein, *Hell.myst.*: 169 ff., chapter II, "Oriental and Hellenistic Cult". For the symbol of the sandal cf. P. Kingsley, 1995: 233-41, 238 and 287.

Another cultic object of Hermes is the *caduceus*; although here it is not used. It is a sceptre of sovereignty and also a magic wand, which Apollo gave to Hermes when he taught him the arts of divination, episode narrated in the *Homeric Hymn* to Hermes. With this caduceus, uniting both concepts, puts to sleep or awake the soul of the dead in order to take them to Hades, as Homer describes at the beginning of *Od.* 24. So Hermes is an agent of the processes for internalization, out of which one brings a knowledge not possessed before it. Characters as Parmenides did not just transmit an essential wisdom for the development of our civilization, they were lawmakers, as the philosopher Epimenides, friend of Solon, who used to get his legal concepts out of long processes of *incubatio*. This people practiced "common sense", a concept that in modernity has little to do with the original Greek - for the ancients it is the common root of objective perception that must exist in the human being, common welfare that is beyond the individual, as Kingsley explained in his studies about the Pre-Socratics³⁹⁴. This common root is the seed of the teaching of which we mentioned earlier.

4. In the fourth verse, the liminal ability is developed but emphasizing what seems to be a potentiality of his feminine counterpart - the way to hell. That mention to his «ethereal race/αιθέριον δρόμον» is characterizing him as an *ouranikos*/celestial god, an Olympian, but in this case the poet is referring to his way to «earth's chasms/τάρταρα γαίης», to Hades. This reminds us of one of the abilities of the solar god, whose apparent and mythic trajectory seems to take him to the underworld every night, thence his capacity to reach the dead and even take them with him back in order to perform magical curses and so, as we saw in *MagH.4*³⁹⁵. So once again mythical and perceptive levels get intertwined to signify any travel of the soul and any divinity able to make them possible, beautifully expressed indeed. At the same time, the astral aspect of the god is being introduced, meaning that is going to take more importance in connexion to the next verse.

5. I keep version A of this line for my edition, «πνεύματος ἠνίοχ', Ἡελίου ὀφθαλμέ, μέγιστε», because it fits metrically, so carrying on the traditional way which supposes that the more formal perfection, the closest to the original hypothetical version of the hymn. But as a matter of fact, version B is not much different, apart from being

³⁹⁴ Cf. Kingsley, 2003: 514 and 146 (for Epimenides), and 2001: 204 ff.

³⁹⁵ *MagH.5.2* «αιθέρος ἀμφίδρομοι σιγὴν ὄρνιθες ἔχοιτε» and *MagH.4.3* «αιθερίαισι τριβαῖς μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων».

divided in two verses: «πνεύματος, ἡλίου ἠνίοχε, ἀθανάτων τε λαμπάσι τέρπων», that can be interpreted as «charioteer of Helios's spirit, who give joy to mortals with your lamps» or, connecting with the line before «...towards the chasms of earth, of the spirit, Helios's charioteer, who give joy...». Helios's mention, no matter if being his charioteer or his eye, depending of the version, is amplifying the astral idea of line 4. It is speaking of its image in the sky, or it could even be referring to the phenomenon called "Transit of Mercury"³⁹⁶ - when the planet can be seen right in front of the sun, aligned between Earth and the sun. It simply passes in front of the sun as if it was his herald or his charioteer holding the reins of the solar horses/ἠνίοχος. Another reason for choosing A is that seems to be more complete - Hermes is at the same time spirit and eye of Helios; as intermediary he is who leads the souls in their way. And in the same line, he is also μέγιστος. In general it is a verse that could be addressed to Hermes Trismegistos, leader of the soul toward enlightenment.

6-7. This work will pose the question of how does this enlightenment occur. Line 6 contains the clues needed. We find the repetition of Thoth's attribution as founder of speech, which is not in version B, reason why it has been considered corrupted. I am of the opinion however, that this repetition must be just a poetic overemphasis of the most important part of the god's cult and the greatest ritualistic and spiritual technique - the mystic of the Name. The reuse of syntagmas quasi literal, as we have seen before, is not casual at all; what here has changed is the attribution of γλῶσσα, which is now «παμφώνου/containing all sounds», and immediately this enigmatic «he who brings joy with lamps/lights/enlightenments/ λαμπάσι τέρπων». Hermes learnt from Apollo to interpret Zeus's will for mortals, ie. to make it accessible, to **express** it; Thoth gave man the ability to express himself, to compartmentalize reality and, by means of articulated sounds, to represent what he perceives. There it is the seed of any real wisdom - in the proper use of words. Thus, the image that prof. Calvo Martinez beautifully reveals in his analysis of this text, of an astral charioteer Hermes or a Thoth presiding the bow of Ra's boat, illuminating the sun's path down towards Hades with his lamps or torches, at night, is a metaphor for the revelation processes that these rituals initialize. I interpret the plural

³⁹⁶ This phenomenon happens about three times per century, in intervals of 3, 7, 10 and 13 years. It must have been possible to observe from early times, although we have testimonies just from the invention of the telescope.

«λαμπάσι» as reiterative, complementing the «είλισσων» of line 4, a rapid and constant whirling movement, being in present participle. So I like the translation «through enlightenments or series of enlightenments», so including that plural and Mercury's reiterative movement, or the use of these rituals in initiation processes. In both A and B the goal is revelation although we do not know what the actual petitions were, if something more mundane, as catching a thief or revealing where something is; in any case, I believe we should cease condemning material need as if it can not lead to spiritual progress, let us remember that need is the most popular and the hardest path to god in every religion, as we saw in section C, in relation to Typhon-Seth.

7. Therefore those who rejoice with this astral daily trip of the sun, the divine heralds, are those mentioned in line 7. We spoke already of Tartarus, of the connotations of Pythagoric mythology, its Italic origins, where souls make their way to peace along rivers of magma and endless, dark caves, still alive or already dead. Here both are mentioned: «those beneath earth's chasms/τούς ὑπὸ τάρταρα γῆς» and «mortals who have finished life/βροτοὺς βίον ἐκτελέσαντας». At first this seems an unnecessary repetition but neither the first ones are supposed necessarily to have died, if these rituals are initiation *katabaseis*, as we have seen; nor the second ones, the dead, must have rid of earthly suffering because of having lost their lives, as the Greek legends tell- how many heroes manifest themselves to friend or relatives to claim justice or proper burial?³⁹⁷. Hermes-Thoth gives joy to both of them with his lamps, predictions and revelations, all of them translations from divine to human language.

8-10. This ideas is complemented in the next paragraph, although restricting the divine power described to its mantic function solely.

8-9. There is a divergence between versions, making Hermes-Thoth «προγνώστης» in A and «κλωστήρ» in B and C³⁹⁸. Again because of metrical reasons, I choose A for my edition and because of certain technicalities, although B is certainly more poetic: «connoisseur of what is to come», of destinies, or the Fate's «spindle». In this line, he is also «divine Dream». This «θεῖος Ὀνειρος» is an expression brought from Homer, *Il.2.22*, where dream is personified. Zeus sends him to Agamemnon while asleep

³⁹⁷ Or rather those who remain alive and remember or incarnate their dead ones, in most of the cases through unfinished matters between them.

³⁹⁸ Also in *CIL I 2898, CIRB 119, Il. 2.22*.

under Nestor's appearance, in order to command him to attack Troy that very same night. In this case, Zeus's intention is «πέμψαι ἐπ' Ἀτρείδῃ Ἀγαμέμνονι οὖλον ὄνειρον», to send a «pernicious dream»; but the Homeric episode transmits a clear idea of how the oneiric mechanism works: messages from an unknown plane (subconscious or intuition) are personified in known characters or personal symbols of the dreamer's daily life. Nevertheless, in Homer Hermes and the divine Dream are not the same character. Hermes is, as commented above, who puts to sleep or awake the souls, in order to lead the to Tartarus. *Od.* 24.2-5 and 9-14 says:

« ...ἔχε δὲ ῥάβδον μετὰ χερσὶ
καλὴν χρυσεῖην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει,
ᾧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνῶντας ἐγείρει·
τῇ ῥ' ἄγε κινήσας, ταὶ δὲ τρίζουσαι ἔποντο. »

« ...ἦρχε δ' ἄρα σφιν
Ἑρμείας ἀκάκητα κατ' εὐρώεντα κέλευθα.
πὰρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοᾶς καὶ Λευκάδα πέτρην,
ἠδὲ παρ' Ἥελίοιο πύλας καὶ δῆμον Ὀνειρῶν
ἦϊσαν· αἶψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,
ἔνθα τε ναίουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων. »

Interestingly, the same wand which the *Homeric Hymn* says that Apollo gave him for his mantic works, is here the instrument that **awakes** the souls, to take them to Tartarus's depths. This Homeric passage is striking the fact that it is while alive when men are asleep. And the underworld's physiognomy through which Homer makes Hermes take the souls is: the Ocean, Leukas's cape, Helios's doors and the Land of Dreams, in order to get to the Asphodel Meadows, where the souls have a rest while it is decided if they go to the Elysian Fields to the Tartarus. To the very same doors of Day and Night Parmenides arrives, guided by the Sun's daughters, in his poem, where this Land of Dreams is. It is here that Parmenides receives his wisdom.

Returning to the text, divine dream and Hermes are identified as only one and as so, as connoisseur of the spindle of Fate. This prayer is used in both practices before going to bed in order to receive a dream revelation. Along the *PGM* we have seen this kind of ritual many times addressed to the most diverse divinities, although all of them related in

one way or another to the Apollonian cult: this shamanistic practice can be traced to most traditional Greek texts. Nevertheless, what is clear is that dream or rather doze (or some sort of *parasomnia*) is the moment in which a human being is most vulnerable to the absorption of a non conscious knowledge, communication between conscious and subconscious or to messages of a different nature that logic cannot understand. The magic moment of the day is right before falling fast asleep or just before waking up. And perhaps the next verse, 9, is referring to that «ἡμερινούς καὶ νυκτερινούς χρησμούς ἐπιπέμπων/ sending oracles by day and night».

10. This section finishes by referring to the mantic god's curative powers. Going back to *Od.24*, Homer calls Hermes «ἀκάκητα», «who delivers from evil» or «benefactor»; some translate it even for «healer». This attribution is considered to be inherent to Thoth and thence of Egyptian tradition, since he is the inventor of sciences, specially botanic and medicine, which were not too dissimilar to magic in the ancient world. As wizard-god in Egyptian mythology, Thoth restored Isis's head when Horus tore it off when she tried to stop their fight³⁹⁹; or helped her to reunite Osiris's members. This work would argue that the important thing of this text is the reference made to the curative power of dreams, by means of which for example Asclepius proceeds in his temples all along the Mediterranean. This oracle sites used to be by thermal waters springs, as in Epidaurus, where the unfit not just rests and enjoys the healing effects of a special place or the draft that the priests could possibly administer. They also, through incubation processes, enquire themselves the divinities on how to become cure. On the temple's walls, there are thousands of thanksgiving inscriptions along with the description of the remedies transmitted during those visions⁴⁰⁰. I consider that they were remedies not just for physical problems but especially for psychological or spiritual suffering. Perhaps the priest used to talk to his patients and through suggestion, artifice or the administration of drugs, the patient on his own would understand what his need were and how to solve the problem that was afflicting him. Therefore, the therapeutic actions that this line talks about, those «θεραπειᾶ», are referring to the oneiric process of the line before, since what it is being asked for is knowledge that could deliver from human/mortal suffering,

³⁹⁹ In *Pap. Salier* 4.3.5. On this episode, cf. E. A. Budge Wallis; J. G. Griffiths, 1960; A. von Lieven, "Osiris", *NP* 9 (2000), p. 85; W. Schenkel, "Seth/Horus", *RGG* 7 (2004), p. 1236.

⁴⁰⁰ L. R. LiDonnici, 1995.

from «βροτῶν ἀλγήματα».

11-13/14. Verse 11 begins the petition that occupies all the end of the poem. It is full of divergences between A and B: «μνηνης» in A and «τηης» in B that Preisendanz corrected in «θειας». The syntagma would be «Mneme's son» or «goddess's son». If it is Mneme/Memory, it is a reference to one of the three Boeotian Muses that Pausanias describes (9.29), the one that is in charge of giving proper shape to abstract ideas - she remembers what her sister Melete grabbed from imagination and Aoede uses those ideas to propitiate the artistic work. She is represented as a maiden holding a styllet that rests over her chin, as trying to recall the artistic idea in order to sketch it. Hermes-Thoth could absolutely be a son of this Muse since he is who, as a matter of fact, translates from abstract to concrete, who transfers from the world of imagination, of inspiration, of the divine, to language and so to human understanding. That is why she is «τελεσίφρων», a *hapax legomenon* very appropriate: «with fulfilled intention or perfect thinking», she is who carries out intentions or thoughts. We have talked earlier of those compounds made out of φρήν, that part of the chest in which the Greeks situated emotion, intention or thought, that is a powerful nervous system centre that controls all internal organs; it is there where the physical conversion of thinking must occur, where what the brain has imagined is translated into something physical, where we feel emotions which are whatever motor that moves to make an idea into something real, an intention into an act. Therefore it is not a new version of a myth but rather a subtle allusion to the most important characteristic of Hermes-Thoth, that as a translator of divine will and his power to turn thoughts into realities. Besides, it is also a reference to a very important part of this sort of ritual, the fact of being able to remember the oneiric vision at the moment of waking up, a process very often described in the *PGM*, as we saw in one of the versions of *MagH.4*⁴⁰¹, where it is recommended to have styllet and papyrus by the bed, in order to be able to write down the dream as soon as possible. Retaining that memory, remembering it clearly, being an essential part of the ritual.

Returning to the text, the petition is cletic, of the δεῦρο kind, where Hermes is «μάκαρ and μέγιστος», very classical. And we get to verse 12, where the versions

⁴⁰¹ Cf. *PGM* 8.90.

completely differ, to the point that it is impossible to fusion them, as prof. Calvo Martinez sais, hence we follow his example and keep them separated. Both of them get started by «σὴ μορφῆ»: «in your (original) form, show yourself» in A; and «hither ... in your (original) form» in B. Or that is what it seems to mean. In both rituals the aim is to get a dream vision, being the first one more specific or less subtle since the vision is to occur in the form of an animated statuette of Hermes. If we suppose that the animation of a wax figure to make it talk is the most antic ritual, A would be the original version; but if we think that all these processes are as a matter of fact divinizations, mystic unions, initiations for divine possession or *enthousiasmos*, B could be the original, as more essential. In a process of ritualization, the transference of the vision to an inanimate object by means of an altered perception, through drugs or a simple dreaming/dozing state, which is when visions are more likely to happen, is less straightforward than if the ritual's performer is unifying himself with the divinity or allowing an inspiration. Which one was first is actually beside the point, but it is necessary to stress the popularity of the ritual of statuettes' animation, one of the marvels which mythical wizards of Antiquity where capable of⁴⁰², also very important in Hermetism (see *Corpus Hermeticum*, tractate XVIII, above the adoration of statues as direct representatives of the gods they represent).

Back to the text, a little later there is a meaningful poetic use of ἰλαρός: in nominative in A, in dative in B, concurring with νοῦς, which, along with the occurrence of μέγιστος, gives the impression of referring to hermetic context, although neither of those words are used as typically in the *Hermetic Corpus*. It is not the great god's cosmic and abstract νοῦς, reality's membrane and reflexion of which our own mind is what it is, resemblance or essential-original element that ultimately allows mystic union; it is rather Hermes-Thoth's own νοῦς, who has to manifests himself with a «propitious mind/heart/sentiment». It is in this physical-conceptualistic spot where the union is to occur, as we shall see.

In the petition is where the two versions differ the most although in essence the aim is the same: A asks for a union that should lead to obtain Hermes's divination art; B for the deliverance of divination powers as if they were a behavioural pattern of action of the god.

⁴⁰² Cf. note 12 for examples from Budge Wallis.

Bringing our attention to A briefly, it would appear that the aim of the text is a union obtainable by using poetic techniques. Its hexameters are distorted although its rhythm more or less dactylic remains; and there is a massive use of anaphora. The words ἰλαρός, μορφή and the verb ἐπιτέλλω are repeated to emphasize three points: the god must show himself «propitious, blessed, bright» and so must the performer turn; «shape, form» that first is referred to that of the god and then to that the performer has to acquire, since they are turning into the same thing; lastly, that verb means «to fulfil, command or rise». It is difficult to maintain in translation the game of repetition where the verb is used first intransitively and immediately after transitively. In the first case, we could translate for «to fulfil the things asked for», as Calvo Martinez does, in a properly magic use. But the introduction of an accusative in the next sentence restricts its meaning to a very concrete sense and I translate for «to render a happy/blessed state to the performer», as the last verse confirms with «ὄφρα σε ... λάβοιμι». The command is that the god shall appear in his true form which is a *merry* one, the one that should a god have, what is a synonym of *divine*, and so shall render the performer a similar form, *merry, divine*, so that the latter can «seize» his divine presence, so acquiring Hermes powers - the translation of impulses, signs, divine symbols into human language, which is this «μαντοσύνη» taught by Apollo to a stillborn Hermes.

In B, nevertheless, the aim is the deliverance of that power by «δείγμ' ἀνθείς», which I translate for «setting an example» or «imposing a pattern». The performer as a medium, in what I coincide with Calvo Martinez, is receiving a pattern of behavioural action which is «μαντοσύνη», which consists in: walking with divine sandals down to the depths when sleeping; obtaining there knowledge about destiny; and having the ability to remember everything that one came to know and translate it to conscious language.

And we reach the last point to discuss, those «ἄνθρωπος ὄσιος» and «ἄφθαρτος κοῦρος». Both terms are technical from initiation context: the first one was very popular in Hellenistic times; the second comes from a long initiation tradition already commented about *MagH*.11 and 12, where we tracked traditional symbologies of an absolute purification that rolls back to an earlier and original state of innocence as a child, thanks to Kingsley's studies, to the very same Parmenides and his poem where he becomes

himself a *κοῦρος*⁴⁰³. In this initiation context, who travels to the limits of self-knowledge is eliciting his/her own death to his/her regular state of being in order to be reborn as a «pure youth», innocent and uncorrupted. Therefore, this could indicate some antiquity, since A is a late terminology according to Reitzenstein. In any case, it does not mean that there must be a medium different from the performer used, not mentioned in the ritual's instructions, because of some kind of contamination of practices, as Calvo Martínez suggests (*cf.ap.crit.*); it rather suggests that the performer is as a matter of fact being initiated or possessed by Hermes's divine effect, by this point of the ritual.

b. Version C - Preisendanz 16/Heitsch 8 /n *Mercurium*.

C. PGMXVIIb.

PGM XVIIb, originally called *Greek Papyrus num. 1179 of the University and Regional Library of Strassburg* or *P. Argent. Gr. 1179v*, was acquired for the Strassburg collection by Dr. Brochart in Cairo. It is a sheet of 21'5 cm. length and a width that varies between 5'5 cm. in the upper part, 10'5 cm. in its middle and 9 cm. at the bottom, whose recto contains a fracture from the 2nd century. There are ample margins: 1'5 cm. (upper one) y 3 cm. (lower one). It is a longer copy of the *Hymn to Hermes* just discussed, the *MagH.16* of Preisendanz or our version C, formed of twenty three verses, with blank spaces between the 8th and the 14th. The first editor of the papyrus was O. Plasberg (1902: 209-17), who dated its handwriting from the 3rd century, an uncial upright in general although sloping when letters are ligated, of coarse stroke. Later K. Preisendanz edited as another more magical papyrus. It has been studied: R. Reitzenstein (1911: 564), who considers it «a copy for private use» of a pagan devotee; and E. Heitsch (*Hymni*: 186) and Calvo Martínez, with their respective editions of the *Hymn to Hermes* in "Un himno hermético en tres versiones. Edición y comentario" (2009: 235-50). It does not contain diacritic signs.

⁴⁰³ Cf. Kingsley, 2001: 71ff.; Reitzenstein, *Hell.mys.*: 20 and 40-1.

TEXT

CONSPECTUS SIGLORUM

A	version A
B	version B
C	version C
Cal	Calvo Martínez
Die	Dieterich
Pr-He	Anthology of the <i>MMHH</i> (Heitsch)
Herr	Herrero Valdés
Ho	Hopfner
Pl	Plasberg
Pr	Preisendanz
Re	Reitzenstein
Sch	Schmidt
vH	van Herwerden
We	Wessely

Ἑρμῆ κοσμοκρ]άτωρ, ἐγκάρδιε, κ[ύκλε σελήνης, στρογγύλε καὶ τ]ετράγωνε, λόγων [ἀρχηγέτα γλώσσης, πειθοδικαίουσνε,] χλαμυδηφόρε, [- ~ -- ~ - γ]λώσσης μεδέω[ν ~ -- --]είσπνοιή γὰρ[5]παρων προεῖ[πον]ἐν τυτθῶ χρόνῳ[~ - ~ -]ν πάλι μόρσιμο[ν ~ -- -- ~ - χρησμ]όν τιν' ἀληθέα [- ~ --
Μοιρῶν τε κλωσ]τήρ σὺ λέγη καὶ [θεῖος ὄνειρος 10 ~ -]αστος, ἄπερ φε[]ρα ι[.]εμ[.]ν ἐπικρίνοιο[ἐσθλὰ μὲν ἐσ [θλο]ῖσιν παρέχεις, [~ -- -- σ [ο]ὶ δ' ἠὼς ἀνέ[τ]ειλε, θοῆ δ' ἐπελά[σσατο -- στοιχείων σὺ κ[ρ]ατεῖς, πυρός, ἀέρο[ς, ὕδατος, αἴης, 15 ἠνία, πηδαλιουῆχος ἔφυς κόσμοιο [~ -- ὦν δ' [ἐ]θέλεις ψυ[χ]ὰς προάγεις, [~ -- -- κόσμος γὰρ κόσμου γεγαῶς [~ -- -- σὺ γὰρ καὶ νούσους μερόπων [πάσας θεραπείεις ἡμερινούς κα[ι] νυκτερινού[ς] χρησμούς ἐπιπέμπων· 20 καὶ μοι εὐχομένῳ τὴν σὴν [μορφὴν ἐπιτεῖλον

ἀνθρώπων ὀσίω, ἰκέτη καὶ σ[⁻ [~] ⁻⁻

καὶ σὴν μαντοσύνην νη[μερτέα ⁻ [~] ⁻⁻

CRITICAL APPARATUS: **1** (A, B, C) κοσμοκράτωρ A, Pl, Pr, Pr-He, Cal: παντοκράτωρ B | κύκλε σέληνης A, B, Pl, Pr, Pr-He **2** (A, B, C) στρουγύλε A, B, Pl, Pr, Pr-He, Cal | καὶ A, Pl, Pr, Pr-He, Cal | ἀρχηγέτα γλώσσης A, B, Pl, Pr, Pr-He, Cal **3** (A, B, C) πειθοδικαιοσύνη A, Pl, Pr, Pr-He, Cal: πειθοδικεσυν B | πτηνοπέδιλε A, Pl, Pr, Pr-He, Cal: χρυσοπέδιλε B **4** γ]λοσσης C | παμφώνου γλ... A, Pl, Pr, Pr-He | θνητοῖσι προφήτα conī. Pr (ex *HOorph*.28.4) **5** ζωογονεις aut πνοιη γαρ l. Pr-He: πνοιη aut -οι l. Pr **6** προεῖ[πον sugg. Herf **7**]φν l. Pl, Pr: ἐ[ν conī. Pr, Cal **8** ὄτα[ν conī. Pr, Pr-He | μόρσιμο]ν ἡμαρ ἐπέλθη conī. Pl, Pr, Pr-He (ex *Od.K.175*) **9** ανδ]ρασι δε aut ευσε]βεισιν conī. He (ex *HOorph*.86.6) | χρησμ]όν conī. Pl, Pr | αληθαια C | π̄μπ l. He et πέμπων sup. Pl, Pr **10** (A, B, C) Μοιρῶν τε κλωστήρ B, Pl, Pr, Pr-He, Cal: μοιρων προγνωστης A | σὺ Pr ex A: σοι B, C, Pl | καὶ A, C | θεῖος ὄνειρος A, B, Pl, Pr, Pr-He **11** in Pl, Pr, Pr-He, Cal | πανδαμάτωρ ἀδάμ]αστος (ex *HOorph*.10.3, Nonno *Dionys*. 2.223) conī. Pl, Pr: οὐκ ὀνόμαστος conī. Re | ἄ περ Re: απερ φερει αισα κραται λυγρ' αποπεμποις, εσθλα δ' επικρινοις μοι επεσθα conī. Sch: ἀπέρφερου αρουώρην voces magicæ conī. Pr ex *PGM* 7.684 **12** εμ aut ελι l. Pl | επικρήνοιο Eī **13** sup. Pl | [δειλοῖσι δὲ λυγρά ex *Il*.24.527 conī. Pl, Pr: [ἀνόμοισι aut αδικιοισι δὲ λυγρά conī. Pr-He **14** sup. Pl | ἐπελά[σσατο σοι νύξ (ex *OrphH*.7.4) conī. Pl, Pr, Pr-He: ἐπελά[σσατο δειλη conī. Cal **15** sup. Pl | αέρο]ς ὕδατος αἴης sup. Pl, Pr, Pr-He, Cal **16** ἡνία Pl, Pr-He: ἡνί<κ>a conī. Pr, Cal | [ἄπαντος conī. Pr, Pr-He **17** ὦν δ' [ἐ]θέλεις sup. Pr, Pr-He, Cal: ὦν δ[ἐ] θέλεις sup. Pl | κόσμους pro ψυ[χ]ᾶς sugg. Pl. | [τούς δ' αὐτ' ἀνεγείρεις conī. Pl (ex *HOorph*.57.6; *Il*.24.343ss.), Pr: τοὺς δ' αὐτε καλύπτεις conī. He **18** [κόσμον σὺ (aut απαντα) κρατύνεις conī. Pr-He: διεπεις συ τα παντα Sch **19** πάσας θεραπεύεις conī. Pl (cf. A10, B9), Pr, Pr-He: παντων ex *PGM*7.677, 5.413 conī. Pr **20** (A, B, C) χρησμοὺς ἐπιπέμπων rest. Pl, Pr, Pr-He, Cal **21** επιτειλον conī. Pr ex A13: μορφὴν ἐπίδειξον conī. Pl (ex A13, B11): μορφὴν aut αρετην επιδειξαι conī. He (ex *PGM* 13.71) **22** σ[ῶ στρατιώτη conī. Pl (cf. *PGM* 4.193, A13) **23** νη[μερτέα conī. Re (ex A14, B12), Pl: ναῖ C | νη[μερτέα πέμψον ἐν ὕπνω conī. Pr

TRANSLATION

Hermes,]lord (of the universe), who are in the heart, c[ircle of Selene,
spherical and s]quare, (founder of the words) of speech,
who defend/obey/trust justice], bearer of the *khlamis*, [with winged sandals
... guardian of speech...
... inspiration, for ... 5
... being present, foretell (?) ...
... in a short time ...
... again, the appointed (day) ...
... a truthful (oracle) ...
You are said to be (Moirai's) spindle and [divine Dream 10
... things that ...
... you may select me(?) ...

good things to the good you provide, [grief to the evil ones (?)
 for you dawn rose, and in haste [sunset(?) grew near
 over the elements you rule, over fire, air, [water, earth (?) 15
 you are the reins, the steersman of the universe ...
 the souls of those you like you lead, [of those you do not ...
 for becoming you universe of the universe ...
 for you too (every) disease of mortals [cure (?)
 (sending oracles) by day and night. 20
 Onto me too, because I am praying, (render) your true [form,
 onto this pious man, a suppliant and ...
 and your in(fallible) art of divination...

NOTES TO TRANSLATION: **1** B "Hermes, lord of everything" **3** B with golden sandals **10** A You are said to be skilled in prognosis of the destiny and divine Dream

COMMENTARY

Form.

It is composed of twenty two hexameters that seem to form a whole poem. However, the papyrus is in a poor state of preservation, with not a single verse complete, thence we can only suppose a metric regularity and we are not able to speak of rhythmical variations nor any other kind of poetic game.

The structure seems to be the same than in versions A and B: it develops more or less the same divine aspects although there is a sensible amplification of the Hermetic treatment; and it has a similar ending in which revelation is asked for, using a very similar formula and terminology but in an altered state. It is, though, much longer because its *pars epica* is enhanced. Thus, we can divide the text as so: 1-20, brief invocation with long mythical enumeration of divine attributes; and 21-23, divination petition.

Content.

This song is preserved in a loose papyrus sheet therefore we know nothing about its

ritualistic context. But it is clear that it pursues the same aim of versions A/B. The general hypothesis is that it is a copy for facilitating the utterance of the formula at the moment of the ritual, which very likely was a *praxis* with a lamp or a Hermes' statuette to be done before going to sleep. It has been dated from the 2nd century so it is earlier than A/B.

1-19. It is the invocation with mention of the god from the very beginning, as in traditional Egyptian hymns, and *pars epica*.

1-3. What is left of the first three verse let us deduce that they repeat exactly the same than A/B 1-3, so they have been successfully reconstructed except for the variations - we do not know if it had «πτηνοπέδιλε» from A or «χρυσοπέδιλε» from B. It is witnessing, as in A/B, the perfect syncretism of the Cylenian Hermes and Thoth who is in charge of transmitting the Pythagorean wisdom: he is a *kouros* dressed with the *khlamis* and messenger capable of walking up and down the universe thanks to magic sandals; lawgiver and founder of the sounds of speech; he has also the perfect form, square, as the corners of the heaven or the elements that conform the universe, and spherical, as the sun; but in an internal level, he dwells in the heart and his light is not solar but lunar (his disc is not that of the sun but the moon's) that is to say that he is infernal, chthonic, as we shall see in the next section about the Hell goddesses.

4-9. From verse 4, the paucity of the papyri's preservation makes reconstruction of the text problematic. Several editors have tried though, (see *ap.cr.*) but the results were rather poetic pastiches. Therefore, from what we have we are just able to comment on certain aspects of the god that can be read between lines.

4. In this verse, there seems to mention Thoth's attribution as founder of speech as in A4 and 6 but without anaphora and changing terminology: it is not ἀρχηγέτης but «μεδέων/guardian», sort of synonyms. This epithet is found just twice more in *PGM*, if Preisendanz's readings are correct, both of them in hexametrical hymns to Apollo, so we can assume a hymnic use of this term. Apart from this case, Homer uses it very often in a famous verse to invoke Zeus; in the *Orphic Hymns* occurs just once, addressed to

Sabazios⁴⁰⁴. Thus, it seems to be used when the sovereign god is involved.

For reasons mentioned above, it is impossible to specify the content from 5 to 9. We have: «...εἰσπνοιή... παρων προεἶ[πον... ἐν τυτθῶ χρόνῳ... πάλι μόρσιμον... χρησιμ]όν τιν' ἀληθέα/inspiration ... being present, give oracle... in a short time... again the appointed day ... a truthful revelation ... ». If my hypothetic «προεἶ[πον» is thorough, there could be a divination petition here that would change the structure above given (and based on the traditional editions of the text), and there would be in fact two parts: 1-4 with introduction and cosmic attributes an petition in 5-9; and 10-20 of *pars epica* with final petition in 21-23. But even if that is the lost verb, it does not have to be conjugated in that tense whatsoever, although there are many possibilities that is the right one because its meaning is very typical of revelation petitions: the god is usually commanded to make himself present or hastily come in order to prophesy, at a very precise moment of the day or night and truthfully⁴⁰⁵. Now, how was it expressed? that is impossible to say.

It is necessary to mention the connexion, pointed by Plasberg, with the *OrphH.57*, where in 6-9 it is said: «αἰνομόροις ψυχαῖς πομπὸς κατὰ γαῖαν ὑπάρχων, ἅς κατάγεις, ὅπταν μοίρης χρόνος εἰσαφίκτηται εὐιέρῳ ράβδῳ θέλγων † ὑπνοδώτερα πάντα, καὶ πάλιν ὑπνώοντας ἐγείρεις/ as guide throughout the earth of ill-fated souls which you bring to their haven when their time has come, charming them with your sacred wand and giving them sleep from which you rouse them again (A. N. Athanassakis, 2013: 77)», which is also in relation to the use of πάλιν en *PGM 4.440 (MagH.4B)* «γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις», hymn to which there is

⁴⁰⁴ Cf. *Il.* 3.276, 320, 7.202, 24.308 «Ζεῦ πάτερ Ἰδηθεν μεδέων κῦδιστε μέγιστε» or 16.234 «Δωδώνης μεδέων δυσχειμέρου»; also un *OrphH.48.5*, *MagH.11.30* y 12.3.

⁴⁰⁵ Some examples are: *PGM 2.8-10* «...[ὁ] τὴν νύκτα ταύτην κατέχων ... δαίμονες, συνεργήσατέ μοι σήμερον ἐπ' ἀλ[η]θείας φθηνγόμενοι σὺν τῶ τῆς Λητοῦς καὶ Διὸς υἱῶ» (a Apollo); *HMag.4A* «οὔπερ ἀπὸ σκίηνους ἐστὶ τόδε, καὶ φρασάτω μοι, ὅσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξας» (a Apollo-Helios), C (4.1967) «καὶ φρασάτω μοι, τῶ δεῖνα, ὅσα θέλω γνώμῃσιν, ἀληθείην καταλέξῃ πραῦς, μελίχιος μηδ' ἀντία μοι φρονέοιτο» y D (8.81) «πέμψον μάντιν ἐξ ἀδύτων τὸν ἀληθέα, λίτομαί σε ... κύριε, ἔκπεμψον τὸν ἱερὸν δαίμονα Ἄνουθ ... ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ· ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ ἐλθέ» (a Helios); 3.345 «μέλλουσα πάντα, (ἵνα) γινώσκω μετὰ πρόγ[νω]σιν τοῦτο χρηματίσαι [κ]αὶ τὰ ἐνθύμ[ια] ἀπάντων ἀνθρώπων] καὶ τὰ μέλλοντα ... ὥρα(ν) δεκάτην ... ἅμα ἀνατο[λή] ...» (a Toth); 4.1031 «εἴσελθε, κύριε, καὶ ἀποκρίθητί μοι διὰ τῆς ἱεῖρας σου φωνῆς, ἵνα ἀκούσω δηλαυγῶς καὶ ἀψεύστως περὶ τοῦ δεῖνα πράγματος» (a Horus-Harpócrates), 1328ss. «ἀνάπεμψόν μοι, τῶ δεῖνα, νυκτὸς τὸν δαίμονα ταύτης τῆς νυκτὸς χρηματίσαι μοι περὶ τοῦ δεῖνα πράγματος»; 5.294 «ὅπως αὐτοῖς ἐξαγγεῖλω τὰ προγεγονότα αὐτοῖς καὶ ἐνεστῶτα καὶ τὰ μέλλοντα αὐτοῖς ἔσεσθαι ... καὶ ἀπαγγεῖλω αὐτοῖς πάντα ἐξ ἀληθείας».

some thematic kinship, as we saw in A/B; that would explain εἰσπνοιή, from texts like *PGM* 12.238 «δεῦρό μοι, ὁ ἐκ τῶν δ' ἀν[έ]μων, ὁ παντοκράτωρ θεός, ὁ ἐνφυσήσας πνεύματα ἀνθρώποις εἰς ζώην», emphasizing Hermes' attribution as *kosmokrator*.

10-20. Verses 10 and 20 are in A/B are deductible. They allow us to ensure certain transition between the first and the second parts, as in the other versions, although amplified (in A/B this section occupied just three verse against the ten of this one).

10. Focusing on 10, it confirms certain antiquity for B8, where Hermes is also «Moirai's spindle», and all the editors supply what is missing with the obvious «Divine Dream». And if the earlier section was as a matter of fact a revelation petition, this line would be part of the justification for magical action, of the kind. In fact, if the previous line was the petition for revelation, this one must be its argumentation, of the kind "prophecy, for you are ...".

11-12. What comes after is irrecoverable. In 11 perhaps there was a magical word for Preisendanz found the same sequence of letters in *PGM* 7.684 «νουμιλα· περφερο[υ]: Ἀρουωρηρ».

13. The next verse is easy to reconstruct in relation to its content but it is impossible to say how it was expressed, as Calvo Martinez points. Diverse are the versions given by the editors, *cf.ap.crit*. What it tells in essence new in regard to A/B: Hermes-Thoth is a god that provide goods to the good ones («ἐσθλὰ μὲν ἐσ [θλο]ῖσιν παρέχεις ...») and, very likely, grief to the evil ones, if we let ourselves contaminate by the Homeric saying that it alludes to (*Il.* 24.527ff.). This seems to be amplified by the concept expressed by the *hapax legomena* of line 3, «πειθοδικαίσιος», of which we have already spoken above - a reference to Thoth as patron of social order but also to those mantic divinities providers of common sense by means of processes of liberation from the individualism that characterize man's individual consciousness, so allowing a visualization of what really is a greater good (something beyond one's own individuation), common, unique, which is precisely what the ultimate divinity of this magic is about. The idea of good and evil, of divine favour, handled here is related to need, the destiny that only Fate, the Moirai know, and Hermes is the spindle in which that fate is rolled.

14. From now on it is easier to understand the meaning. For 14, I keep Calvo Martinez's reconstruction «σ[ο]ἰ δ' ἠὼς ἀνέ[τ]ειλε, θοῆ δ' ἐπελά[σσατο δειλη/ for you

dawn rose and in haste sunset grew near» (although the versions with *νύξ*, built upon the *Orphic Hymn* to Helios, *HOrph.7.8*, maintain the same meaning, poetically speaking), which refers to the two times of the day when Mercury is brighter and more visible in the sky, and so giving confirmation of the astral interpretation given above to A/B 4 y 5. In both A/B and C, an image is created of the planet in the sky although in different ways (in A/B could have been the hypothetic reference to the Transit of Mercury). Therefore, in this magic version of the divine character in discussion is essential the movement and influence of the planet. Indeed, here there is a reference to the two magic moments of the day in which visions happen, idea that is to be repeated in C20, that is almost verbatim in A/B9 and that complements the meaning the C10's ending, that expression "Divine Dream".

15. In 15, the theme returns to the cosmic aspect of the god. Its traditional reconstruction is certainly adequate - «στοιχείων σὺ κ[ρ]ατεῖς, πυρός, ἀέρο[ς], ὕδατος, αἴης». Hermes is here the domination force of the four elements. That force is love, what unifies them to create the universe, conception of Hermetism that transmits the old philosophy of Empedocles or perhaps of oriental sources, as Reizentein suggests. As we have seen earlier up, the latter proposes a Syrian origin to any theory of ascension of the soul through different stations of man's development or reality towards perfection, and establishes that the four elements are just another gradation of this sort, the most essential or the original one in fact, that would lead to traditions as Alchemy. It is the only time in the *PGM* that a god is «lord of (κρατέω+genitive)» elements; it is said that «by his power the elements exist» (*MagH.1.12*) or that «from him or because of him the elements emerge» (*MagH.3.5*) but not that he has influence over them. The Hermes of this sections is a cosmic force that rules destinies and keeps the elements of the universe in the right state. A mention of the elements or roots of reality refers always to an idea of wholeness over which this divinity is sovereign. And perhaps it is alluding too to the different levels that soul has to go over, but in my opinion it is that, since they are always named together, is about the totality they represent, in the sense that that perfection of which initiation rituals or henotheistic religions speak of, requires that the individual be made one with the universe, that all potentialities that conform a human being be used in harmony and in unison with the movement of the universe, not just by flowing naturally

in the Stoic sense but really being one with god, by being another more element in unity with everything else, so fulfilling the function humankind has in this immense macrocosm which is one only entity. We cannot assure that this reference is an attribution of Hermes as sovereign god or that the relationship of the *Hypsistos* with the Empedoclean *stoikheia* is not in fact of Hermetic tradition by the time this texts were composed.

16. The next verse is a version of the same idea we find in A/B5, where Hermes was «charioteer of the spirit» in A or «charioteer of Helios's spirit or Helios's charioteer» depending on how one reads B. What we have in the other two versions with the word ἡνίοχος of the expressions «πνεύματος ἡνίοχε» or «πνεύματος ἡελίου ἡνίοχε» it is reunited here in «ἡνία, πηδαλιούχος», in a sort of perfect poetic mix-up from which A/B diverted into two different versions. In order to show this and supposing perhaps something missing that would give a more syntactic sense to the phrase, I give exactly what was found in the papyrus and interpret those two words as appositions. Thus, the god is both «reins» and «steersman» of the universe. In A/B the parallel expression seems to be referring to a spiritual ascension of the initiated by following the path outlined by Hermes as Helios's eye or "driver", namely, his representative, using an actual image of the phenomenon for the imagination to be fed. In C Hermes has been equated to the very same solar god, leader of the universe's movement, as we saw in Section B about Helios. Therefore, this is a *solar* or *kosmokrator* Hermes.

17. As a guide-god, his representation evolves toward the psychopomp figure, what reminds of what said in A/B 6-7, expressed in another way. As we saw, Hermes illuminates the path of those who have lost their lives but also of those who did not, at least physically, although are heading down the depths in search of knowledge, namely, the initiated ones. In C17 it is said «ὧν δ' [ἐ]θέλεις ψυχ[χ]ὰς προάγεις/the souls of those you like you lead», as an allusion to the famous Homeric saying of *Il.* 24.344 (*Od.* 5.48, 24.4), where Hermes puts to sleep «those who he pleases» and «awakes those who are asleep»; this is referring to his capacity to lead the souls and his free will on doing so. Again, we speak of "initiated" people: one does not get through initiation unless has received a call from god.

18. What we have left of 18, «κόσμος γὰρ κόσμου γεγάως», reminds of

Deuteronomy 10.14.2, when Yahweh says to Levy «ἰδοὺ κυρίου τοῦ θεοῦ σου ὁ οὐρανὸς καὶ ὁ οὐρανὸς τοῦ οὐρανοῦ, ἡ γῆ καὶ πάντα, ὅσα ἐστὶν ἐν αὐτῇ/ To the Lord your God belongs the heavens, even the highest heavens, the earth and everything in it»; in the precepts that he has sent to the Israelites is everything, the heavens, the highest heavens (the heaven of heaven) and earth. This superlative use is another expression of wholeness towards depth, that, used here, makes Hermes more cosmos than the cosmos itself, thence he is again equated to the *kosmokrator*.

19-20. This sense block is closed by two verses that are quasi verbatim in A/B 9-10, although with a change order. Lines A/B 9 and C20 are almost certainly identical - «ἡμερινούς κα[ι] νυκτερινούς[ς] χρησμούς ἐπιπέμπων». Regarding C19, it seems to transmit the same idea than A/B10 although expressed in another way, thus Plasberg reconstruction is not unthinkable and I keep it. So we have: «ἰᾶσαι πάντα βροτῶν ἀλγήματα σαῖς θεραπαίαις» A/B10 and «σὺ γὰρ καὶ νόσους μερόπων [πάσας θεραπεύεις] C20. Those *θεραπεία* can be «services of worship paid to the gods»; or a technical term, according to Reitzenstein (p. 248), to refer to all «process of purification and initiation». It can also mean «medical treatment». I suppose an ambiguous use of the curative aspect of Hermes as above, where we already commented the relationship between healing and oracles or Apollonian practices of the sort. This version of the hymn confirms a healing potentiality if the reconstruction of the text is accurate. But the most important here is what can be deduced from all of this: thanks to ritual activities of this kind it is possible to heal the soul and consequently the body.

21-23. Finally, we have the petition, in the same position as in A/B and with similar vocabulary, that allows us to unearth a third way of transmitting the same content mentioned in A12-14 and B12-13. This time we register an equivalence with A, in the way it qualifies the *mystes*:

- A. σῆ μορφῆ ἰλαρός τε φάνηθ' ἰλαρός τ' ἐπίτειλον
 ἀνθρώπων ὁσίω μορφὴν θ' ἰλαρὰν ἐπίτειλον {έμοί, τῷ δεῖνα},
 ὄφρα σε μαντοσύναις, ταῖς σαῖς ἀρεταῖσι, λάβοιμι.
- B. σῆ μορφῆ ἰλαρῶ τε νοῶ· δεῖγμ' ἀνθεις δὲ ἀφθάρτω
 κούρω μαντοσύνην τὴν σὴν ἔκπεμψον ἀληθῆ.

C. καί μοι εὐχομένω τήν σὴν [μορφὴν] επιτεῖλον
 ἄνθρωπῳ ὀσίῳ, ἰκέτη καὶ σ[- ~ - -
 καὶ σὴν μαντοσύνην νη[μερτέα - ~ - -

First of all, it seems to repeat the idea of needing the god in his true form («σὴ μορφῆ» / «τήν σὴν [μορφὴν]»); secondly, it presents the performer of the ritual not just as a suppliant («εὐχομένω») but as a «pious man», meaning "purified" («ἄνθρωπῳ ὀσίῳ/ἀφθάρτῳ κούρῳ»); and lastly it is obvious that what is asked for is μαντοσύνη. Therefore, the aim of C is the same as of A/B - to get a mystic union or direct/true vision of the god, under the justification that the performer is an initiated and through the greatest good of Hermes, the art of divination of Apollo.

As a conclusion.

As we see, some aspects of Hermes and his cult are repeated in these three texts:

- Hermes-Thoth is a *kosmokrator* god, therefore he is everywhere and especially in the depths of man, the heart.
- He is square and spherical - perfect, including all perfect forms that are to be found in nature in order to testified the perfection of creation, and in the numbers that summarize it.
- He is lunar - a light in the darkness of gloomy Hell, of psyche's depths, of the "dark night of the soul".
- He is founder and guardian of speech - of all apprehensible and comprehensible transformation of what is cognoscible or intelligible by human being, speaking in Platonic-Hermetic terminology, so that also seer.
- He is wearer of *khlamis*, meaning a *kouros* o *medium*, in a state of original innocence, purified;
- of winged or golden sandals, steersman of the universe, reins, charioteer or eye of Helios, namely, a psychopomp or guide of the souls through different states of being, in one direction or another (upwards or downwards);
- lord of the elements as their force of union or simply as the very same

wholeness of creation;

- custodian and inspiration of justice and healer, for he allows the trespassing of limitations, of partial-egotic/selfish vision and of the ignorance inherent to a regular human state of perception.
- He is spindle or connoisseur of the Moirai, of fate and need.
- He is Divine Dream, the state in which visions and communication with the divine and the occult to consciousness occurs,
- thus he is also patron of the day's magical moments, dawn and sunset, propitious times for that state of dozing in which divine vision manifests itself.
- And lastly, guide and protector of initiated, of those "chosen or pure".

We have, thus, in this hymns a proper Hermes Trismegistos, who transmits a wisdom that, since Reitzenstein, is considered of oriental origin, with all those *anabaseis* and *katabaseis*, that the specialists find inherent to Thoth⁴⁰⁶, ie. inseparable of Egyptian religion, with his lunar aspect, his invention of human language, healing and magic arts of statuettes animations or the use of mystic name, where language does not just represents the object by means of a sound or a sign but also contains a part of what it names. But this Thothian wisdom is being used for rituals that are intrinsically Apollonian, so carrying on with a tradition that since very old relates Apollo and Hermes to a divination-healing function. This Greek tradition has been considered foreign, brought from the East at some remote point in the Archaic period of Greek antiquity. Nevertheless it is not a lack of originality of the Greeks but rather a reflexion of universal aspects of the human psyche and testimonies of common ritualistic processes that are traceable in these symbols, whatever their provenance⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Fowden: 26, says Hermes Trismegistos is more Egyptian than Greek.

⁴⁰⁷ In García Bazán: 154-6, we have a summary of the basic principle of Hermetism that coincide plainly with the characteristics listed here. This little manual tracks the essence of this religion along texts, testimonies and currents of thought to conclude that it is a soteric doctrine from Egypt whose principles are:

- «La fuente del saber de lo real no es el hombre sino la revelación divina (...) revelada como escritura divina».
- «La Escritura es un aspecto inmediato y materializado de la voluntad divina ... símbolo de lo inteligible, el mundo del Dios creador, que reclama la mediación interpretativa del lenguaje, discurso que es indisoluble del intelecto, cuyo mediador es el mensajero e intérprete por antonomasia, Hermes».
- «El mensaje que recibe Hermes encierra un contenido único que envuelve tres instancias: existen Dios, el mundo y el hombre».

▪ «Dios es eterno, inmortal, increado y creador. Por esta razón es uno y único (...) "Mónada inmóvil" (...) origen del mundo inteligible y él mismo mundo inteligible, todo procede de él sin agotarlo». «Es el Uno del que deriva la totalidad simultánea de las unidades numéricas inteligibles (...) un todo que abarca simultáneamente todos los aspectos (...) por ese motivo, esfera en la que conviven en identidad centro y circunferencia». This is, according to him an Hermetic intuition but largely used by Pythagorean-Platonics for their theories.

▪ «El mundo ha sido producido por un acto de la voluntad creadora de la potencia de Dios separándolo del caos; por eso no muere, de lo contrario la voluntad divina sería limitada (...) Se trata de un orden viviente perfecto cuyo principio de vida interior y corporalidad celeste, física y material mantienen una continuidad proporcional decreciente y simpática (base de la sabiduría práctica de las ciencias ocultas)».

▪ «El caso se mantiene en su límite impuesto por el orden creado, al igual que la serpiente Apofis queda alejada». «La inmortalidad cósmica mantiene a distancia al caos y es simbolizada por la serpiente enroscada que se devora su propia cola, uroboros».

▪ «El hombre, ser singular, creado igualmente por la voluntad del Dios demiurgo, alma caída en un cuerpo (...) posee intelecto y razón». «La razón es intérprete del intelecto y dice lo que este quiere y enseña, ya que el intelecto todo lo enseña mientras que los sentidos ven por él. Quien no comprende el logos es porque carece de intelecto; por eso el desorden es mudo porque carece de discurso y de intelecto. El intelecto del cielo sólo lo percibe el hombre; él sólo es capaz de ver lo visible y captar lo inteligible».

He considers this spiritual feeling or philosophic reflexion as inherently Egyptian, oriental if you wish, but systematized in Egypt from Thoth's figure, during the Hellenism, so at Greek influence.

f. Himnos a las Diosas:

Selene, Hécate, Perséfone-Isis-Eresquigal, Ártemis y Afrodita.

Y llegamos a la siguiente figura mitológica, una de las más complejas, tanto por recibir los himnos más largos, como por la variedad de las personalidades que se usan para dirigirse a ella. Se trata de la **Gran Diosa**. Denominada así en los mismos *PGM* (12.386 «ἐπικαλοῦμαι σε, τὴν μεγίστην θεόν», ie.), sabemos que es una manera velada de referirse a Perséfone y Deméter en los Misterios griegos⁴⁰⁸, que encontramos aquí usado de manera abierta para Ártemis, Selene/Mene/Actiofi, Hécate, Perséfone/Core, Dione, Eresquigal, Nebutosualeth, Isis o Afrodita. Se las invoca⁴⁰⁹ juntas, mezclando epítetos y atributos de todas a la vez, o separadas, o como diferentes caras de la misma divinidad, que es triple o cuádruple (una facultad de Hécate, por otra parte), en lo que el prof. Calvo Martínez ha llamado un "ginecomonoteísmo" que se produce al final del paganismo⁴¹⁰.

Tiene las mismas cualidades que el Gran Dios: es soberana, así que ante su presencia el cosmos y sus habitantes tiemblan; generatriz, madre y creadora del universo; y fuerza iluminativa y cíclica. Es la mayor personificación del ciclo vida-muerte⁴¹¹, creación-destrucción, unión-separación. Y además, es la reina, guía y centinela del Hades, todo a la vez. Se podría decir que es la contraparte femenina del *Hypsistos*, el uno es solar y celestial, la otra lunar e infernal, sino fuera porque, como todas las demás figuras divinas vistas, es un atributo más de ese gran dios último. Es la expresión de la dualidad en la percepción de la realidad, la segunda gran etapa en el desarrollo perceptivo del ser humano, del que hemos hablado ya antes. Recordemos. En todas las cosmogonías, al igual que en el crecimiento físico del hombre, la primera división del universo es en dos: cielo y tierra; en la del niño es yo-ella, la madre, el

⁴⁰⁸ Por su naturaleza infernal, se la mantiene innominada como costumbre, es simplemente "la Diosa". Cf. Kingsley, 2001: 93 ss.

⁴⁰⁹ Plegarias en las que aparecen las diosas invocadas en los *PGM*, son: 3.45-9; 4.475-85, 666-73, 1276-89, 1300-06, **2242-2355**, 2471-91, **2524-67**, **2574-621**, **2644-74**, **2715-82**, **2785-870**, **2902-40**, 3219-245; PV 255-60, 261-70, 386-89, 491-504, 688-701, 758-92, 880-9, 891-912; PXII 384-94; 13.1059-64, 36.185-97; 56.15-20; 70.11-15; 72.15-7.

⁴¹⁰ 2010: 222-3; R. Turcan, 2007: pp. 73-88.

⁴¹¹ Acerca de la naturaleza de esta personificación, cf. Herrero Valdés, 2009: 359-64.

despertar de la unidad a la multiplicidad, pues hasta entonces el bebé no distinguía entre sí mismo y todo lo demás, como en un estado immaculado, de unidad, recuerdo de lo que había antes de nacer, al cual aspira el iniciado que va a renacer y al que hacen referencia los mitos de resurrección. Así que en este sistema de creencias, este fenómeno se refleja poderosamente gracias a esta dicotomía: gran dios-gran diosa, sol-luna, dioses de la iluminación o *anabasis*-diosas (y/o dioses) infernales o de la *katabasis*.

En solitario, cada diosa tiene una amplia mitología y culto, que vamos a recordar para tener frescas las imágenes y la simbología que reflejan.

1. Selene/Mene⁴¹² es en la mitología griega tradicional hija de los titanes Hiperión y Tia, hermana de Helios y Eos, la Aurora, según Hesíodo y el *Himno Homérico* a Helios. Otras versiones la hacen hija de Palante o incluso de Helios. Como su hermano, recorre el cielo montada en un carro, pero plateado y llevado por dos caballos alados, en vez de cuatro, o por bueyes o toros, y por la noche. Aparece en episodios famosos como amante de Zeus, del que tuvo a Pandia (*HHom.* XXXII), la cual parece ser la luna llena, a Ersa/Rocío (Alcman) o la ninfa Nemea; de Pan, que le regaló un rebaño para conquistarla, según Virgilio; y del pastor Endimión, del que cayó enamorada con una pasión violenta. Parece que por razón de sus amoríos con la luna, éste obtuvo que Zeus le concediera un deseo, que fue un sueño eterno que lo mantuviera siempre joven (Apolodoro). Otras tradiciones dicen que fue viéndolo así dormido, en una cueva del Monte Latmo, según Apolonio de Rodas (*Argonáuticas*), como la luna se prendó de él. Nono dice que engendraron a Narciso. Además Quinto de Esmirna, la une con Helios como padres de las Horas, dando un origen mitológico a la convención del tiempo, aunque el mito tradicional de Hesíodo las hacía hijas de Zeus y Temis. Y se dice que

⁴¹² Bibliografía básica: E. W. Fay, 1917: 212-7; A. Leski, "Mene, appulative Epiklesis verschiedener Mondgöttinnen, meist gleichbedeutend mit Selene", *PRE* 15.1 (1931), pp. 785-6; F. Brommer, 1963: 680-9; F. Gury, "Selene/Luna. Déesse de la lune et sa personnification", *LIMC* 7.1 (1994), pp. 706-15; J. Rabinowitz, 1997: 534-46; L.-E. Rose, 1999; A. Bemdlin, "Mondgottheit I. Allgemeines", *NP* 8 (2000), pp. 363; J. Renger, "Mond I. Alter Orient", *NP* 8 (2000), pp. 359-60; W. Röllig, "Mondgottheit II. Alter Orient", *NP* 8 (2000), pp. 363-4; A. von Lieven, "Mondgottheit III. Ägypten", *NP* 8 (2000), pp. 364-5; R. L. Gordon, "Luna. Allgemeines. Öffentlicher Kult und Tempel. Luna ausserhalb des öffentlichen Kultes", *NP* 7 (1999), pp. 505-8, y "Selene", *NP* 11 (2001), pp. 353-4; S. E. Hijmans, "Moon deities, Greece and Rome", *Encycl. Anc. History*, Vol. 8 (2013), pp. 4593-4.

Selene es la madre del poeta Museo⁴¹³.

Se la suele representar en su carro, con los cuernos de la luna creciente saliendo desde detrás de su cabeza u hombros, o sobre sus cejas y estrellas alrededor; o con el disco lunar o una aureola; y a partir de época helenística, con una antorcha en su mano. Y el episodio de Endimión es muy famoso en el arte funerario. Además, en época clásica ya se la asimila a Ártemis, a la vez que a Apolo a Helios, formando trío estas dos con Hécate, como diosas lunares.

Parece una figura procedente del culto minoico, a través de Creta, que en la religión oficial de Grecia no tuvo muchos lugares de veneración. Pausanias habla de un templo oracular a Selene-Pasífae, en Laconia; y el festival ateniense Pania dedicado a Zeus podría estar relacionado con la luna llena. Pero es en la magia y el arte donde se desarrolla esta figura, aunque en época romana se extiende su influencia por causa de la popularización de los misterios frigios, relacionada con Men (que podría ser la versión masculina de Mene), Atis o Sabazios.

2. Hécate⁴¹⁴ es otra diosa con pocos mitos en la tradición griega pero de gran importancia. Hesíodo le dedica un himno en la *Teogonía* (410ss.), donde dice que es hija de Asteria y Perses, nieta de la Titánide Febe que habría engendrado también a Leto, de manera que es prima de Apolo y Ártemis. Así que es pre-olímpica y titánide, pero Zeus la mantiene, se dice que porque fue la única que lo ayudó en la Titanomaquia, y le da una serie de privilegios en tierra, mar y cielo, a los que Hesíodo canta: es propicia a los hombres, asiste a los reyes, otorga elocuencia y victoria en la guerra y en la competición, procura pesca, protege el ganado y es la guardiana de la juventud. Recientes investigaciones consideran que esta alabanza parte del papel de Hécate en la religión privada del ámbito familiar, donde protege y propicia todos los aspectos de la

⁴¹³ Fuentes griegas tradicionales que desarrollan el mito de Selene: *HHom.* XXXII; Apollod., I.2.2; Hes., *Th.* 371; Nonn., *D.*48.581; Pau., V.1.4; Str., XIV.1.6.

⁴¹⁴ Bibliografía básica: J. Heckenbach, "Hekate", *PRE* 7.2 (1912), pp. 2769-2782; T. Kraus, 1960; D. Boedeker, 1983: 79-93; W. Luppe, 1985: 34; E. Simon, 1985: 271-84; C. H. Edwards, 1986: 307-18; A. Kehl, "Hekate", *RAC* 14 (1988), pp. 310-338; S. Iles Johnston, 1990 y "Hekate", *NP* 5 (1998), pp. 267-70; H. Sarian, "Hekate", *LIMC* 6.1 (1992), pp. 985-1018; Z. Goceva, "Hekate, in Thracia", *LIMC* 6.1 (1992), pp. 1018-1019; A. Heinrich, "Hekate", *OCD* (1996), pp. 671-3; I. R. von Rudloff, 1990; P. Sazeau, 2000: 199-221; N. Werth, 2009; M. Mili, "Hekate", *Encycl. Anc. History* Vol. 6 (2013), pp. 3097-8; R. Carboni, 2015.

vida diaria junto a Hermes o Hestia. Se solía tener un altar o una imagen de esta sobre la puerta de la casa, como protección. Pero el episodio más famoso está en el *h.Cer.*, donde se apiada del llanto de esta y le dice cómo encontrar a Perséfone, secuestrada en el inframundo por Hades. Por esta razón, tiene también un papel destacado en los Misterios de Eleusis. Gradualmente se va transformando en una divinidad ctónica, por excelencia ligada a la magia y la hechicería, y en tradiciones tardías se la relaciona con el parentesco de grandes brujas, haciéndola madre de Circe o de Medea. En *Argonáuticas*, esta es sacerdotisa de Hécate.

Tal evolución se ve en cómo se representa a lo largo de los siglos: en su imagen más antigua, una estatuilla de terracota del siglo VI a. C. está sentada en un trono con una guirnalda adornando su cabeza; Pausanias cuenta que el primero en representarla triple es el escultor Alcámenes en el templo de Nike en Atenas, en el siglo V a. C. En las más antiguas imágenes son tres figuras femeninas apoyadas en una columna o entre sí por la espalda. La convención clásica es que sujete antorchas, una llave, serpientes o dagas, entre otros artículos, y vaya acompañada de perros, ya sea en su forma única, triple o cuádruple, que es algo posterior.

Se considera que es una divinidad proveniente de Caria, Anatolia, donde se encuentra su templo más importante, el de Lagina donde los sacerdotes eran eunucos, y ella patrona de las puertas y del desierto. Pero se la venera por toda Grecia, Pausanias habla de su templo en la Argólide. Para época romana, su culto se ha desarrollado especialmente en el ámbito marginal de la magia, aunque persiste su importancia en el culto oficial unido al de Hermes o Cíbele. Además, toma un papel de relevancia en los llamados *Oráculos Caldeos*, atribuidos a Juliano el Teúrgo, ya como transmisor de unos originales caldeos o compuestos por él en un estado de trance sibilino, como personificación del aspecto creador y soberano en el plano material, del Intelecto, principio emanado de la *Dynamis* que emana a su vez del Padre, el principio original de todo⁴¹⁵. Así que es protagonista de uno de los misterios helenísticos más importantes.

⁴¹⁵ Cf. W. Theiler, "Demiurgos. h. Oracula Chaldaica", *RAC* 3 (1957), p. 702; S. Iles Johnston, "Julianos der Theurg, angebl. Verfasser der Oracula Chaldaica (*TLG* 1550)", *NP* 6 (1999), pp. 9-10, y "Oracula Chaldaica", *NP* 9 (2000), pp. 1-2; H. Seng, 2010 y "Oracula Chaldaica. A. Definition, B. Rezeption und Transformation", *NP Suppl.* 7 (2010), pp. 549-56.

3. Perséfone⁴¹⁶ es la hija de Zeus y Deméter, que es la diosa del cultivo o Madre Tierra, y esposa de Hades, así que es una diosa ctónica y de la vegetación. Como reina del infierno, su nombre es tabú, así que se la llama «la muchacha/Core» o la «Diosa», o junto a su madre se las llamaba «las Dos Diosas». Es una divinidad de gran importancia en el desarrollo del panteón griego por varias razones: como figura ctónica que explica el ciclo de la naturaleza; como símbolo misterioso del proceso de salvación del alma en su trayecto hacia el inframundo; y según la interpretación de A. Bernabé, como elemento de transición entre esferas divinas, en especial, entre el Olimpo y el Hades, en el que la metáfora del grano, el mayor atributo de Deméter, es muy apropiada⁴¹⁷.

El mito principal por el que se la conoce, pues, es el de su rapto, que se conserva entero en el *h.Cer.*, una historia muy antigua de origen sirio-micénico acerca del proceso cíclico de la vegetación, que se pasa todo el año bajo tierra en forma de semilla para brotar en primavera y dar frutos al final del verano, con la que se relacionan las de Ishtar y Eresquigal, Atis, Adonis, Ariadna u Osiris. Hades la vio recogiendo flores en la llanura Enna de Sicilia (según la versión más difundida, en el *h.Cer.* es la de Misa; en otras es Eleusis, junto al Cefiso, en Arcadia, en el monte Cileno o en Creta), abrió la tierra para salir y la raptó, con el consentimiento de Zeus. Deméter, sin embargo, no lo sabía, pero oyó el grito que lanzó al ser tragada por la tierra y comenzó su búsqueda por todos los rincones de la tierra, portando antorchas encendidas en cada mano. Tras nueve días, en ayuno y sin purificarse ni hablar, encuentra a Hécate, que le indica que vaya a ver a Helios, que todo lo ve, para que le diga lo que ha presenciado (o Disaules, según el

⁴¹⁶ Bibliografía básica: F. Bräuninger, "Persephone", *PRE* 19.1 (1937), pp. 944-72; E. Wüst, "Unterwelt", *PRE* 9 A.1 (1961), pp. 672-83; G. Zunz, 1971; A. Peschlow-Bindokat, 1972: 60-157; C. Sourvinou-Inwood, 1978: 101-21 y "Persephone, Kore. I. Genealogie und Mythos, II. Kult", *NP* 9 (2000), pp. 600-3; R. Lindner, 1984; E. Mavleev, "Persephone", *LIMC* 7.1 (1994), pp. 329-32; G. Güntner, "Persephone", *LIMC* 8.1 (1997), pp. 956-78; A. G. Wersinger, 2004: 109-32; M. Parca & A. Tzanetou, 2007; M. Bell, 2010: 254-5; C. A. Faraone, 2011: 25-44; J. Wallensten, "Persephone, Kore", *Encycl. Anc. History*, Vol. 9 (2013), pp. 5176-7; G. Andrieu, 2015.

⁴¹⁷ A. Bernabé, 2002: 133-57. Según Bernabé, este es un mito y ritual muy importante porque representa el orden entre los mundos terrestre, celestial e infernal: dando Zeus su hija a Hades está rompiendo un bloqueo entre el Olimpo y el submundo, al cual no es tan fácil acceder, pues ni la misma Deméter baja a buscar a su hija, una vez sabe donde está; como venganza, Deméter intenta otras dos transgresiones del orden, convertir en inmortal al hijo de Céleo e interrumpir la comunicación entre hombres y dioses, pues sin cosecha no hay ofrendas. Así, la solución de devolver a Perséfone a su madre durante unos meses al año tiene una serie de beneficios esenciales: establece una comunicación cíclica entre el Olimpo y el Hades; asegura el sacrificio, es decir, el contacto entre dioses y hombres, y el paso de la infertilidad a la fertilidad de la tierra, ie. del invierno a la primavera; y simboliza el proceso cíclico de la vida y la muerte en la forma del grano que germina y brota todos los años.

mito de Triptólemo, que lo ha visto todo mientras pastoreaba sus cerdos). Deméter, irritada, abandona sus funciones divinas hasta que se le devuelva a su hija, provocando la esterilidad del invierno: se hace pasar por una anciana en Eleusis, donde espera a que vuelva sentada sobre un vellón; acaba por irse al palacio de Celeo, donde Yambe le da de beber el ciceó y la hace reír con sus bromas de hombres; allí se convierte en nodriza de Demofonte, al que intenta hacer inmortal mediante artes mágicas, aunque sin éxito; esto termina de enfurecerla, así que se encierra en el templo que le han dedicado a ella y al fallido semi-dios, hasta que Zeus acceda a ayudarla, ante la hambruna de los hombres y la falta de ofrendas a los dioses. Al final, Zeus ordena que se le restituya su hija, pero ésta había roto el ayuno que se ha de hacer en el infierno, dicen que por una treta de su marido, que le dio a probar un grano de granada para que no pudiera dejar sus tierras nunca más. Por esto, se ve obligado a ordenar que distribuya su tiempo entre su marido y su madre, pasando un tercio del año (o la mitad del año, según los autores) fuera de los infiernos con ella. Por el contenido de esta leyenda, Plutarco identifica a Perséfone con la primavera, Cicerón con las semillas que dan fruto y Empédocles con el agua o el elemento húmedo Nestis⁴¹⁸. Además, la convierten en un símbolo de la inmortalidad y la resurrección.

Junto a su esposo Hades, aparece en leyendas de héroes, como la de Heracles, Teseo u Orfeo; y se dice que se enamoró de Adonis, repitiendo su historia al hacerlo pasar parte de su tiempo en los infiernos con ella. Y además, juega un papel muy importante en la mitología órfica, como madre de Dioniso-Iaccho-Zagreus, habiéndose unido a Zeus, formando así parte también de los misterios dionisiacos, tan antiguos como los de Eleusis⁴¹⁹.

La representación clásica es o con un manto y sujetando un haz de hojas o siendo raptada por Hades.

Parece que era una antigua divinidad agrícola a la que se consagraban las almas de los muertos al ser enterrados en la tierra y que le daba poder sobre la fertilidad de esta. En Grecia, sus mayores cultos son los Misterios de Eleusis y las Tesmoforias, que parecen ser preolímpicos. Los primeros, son ritos iniciáticos que ofrecen la salvación,

⁴¹⁸ Kingsley, 1995: 348-56.

⁴¹⁹ Cf. R. L. Gordon, "Zagreus", *NP* 12.2 (2002), pp. 665-666; V. Macchioro & Ch. Pugliese, 2014.

una preparación para el iniciado ante la muerte, tradición que parece provenir de la Creta Minoica, en un influjo oriental. Constaban de tres partes: el descenso, la búsqueda y el ascenso, proceso que duraba varios días en el mes de Boedromión, con purificaciones, procesiones, sacrificios y una serie de actos rituales que conducían a una experiencia trascendental y colectiva y una serie de visiones, aunque la iniciación misma tomaba varios años. El documento más detallado que se tiene es el *Himno Homérico* mencionado, pero es una explicación etiológica de varias partes del rito, no un documento ritual⁴²⁰. Las Tesmoforias, por su parte, están especialmente dirigidas a las mujeres y conectadas a las costumbres del matrimonio. Duraban tres días en el mes de Pyanepsión, en los que primero se hacía una procesión, un día de ayuno en el que sólo comían granos de granada y el tercer día hacían un sacrificio de carne a Calingeneia.

Estos rituales formaban parte de la religión cívica si bien era una decisión personal iniciarse o no, al contrario que los otros, y su ritual era secreto, en el sentido de que provocan una experiencia que no se puede transmitir sino mediante experiencia. Esto es algo que comparte con los misterios dionisiacos y que transmite a la forma de adaptar ciertas religiones orientales en época helenística, como el mitraísmo, el culto de Isis o el de la *Magna Mater*, los cuales eran oficiales en sus países de origen. Este es un rasgo que comparten con la magia, si bien esta está fuera de toda estipulación estatal, contrario a otra de las características de los misterios griegos, regulados por Atenas escrupulosamente⁴²¹.

4. Isis⁴²² es la diosa egipcia del Inframundo. Su nombre significa «trono» y su lugar en el panteón cambió a lo largo de los siglos. En el Impero Antiguo era esposa de Horus y asistente del faraón, en los textos funerarios más antiguos. Poco a poco pasó a ser la madre de estos, que ya se consideran asimilados, hasta tomar la forma que tiene en la

⁴²⁰ Bernabé *op.cit. supra*; K. Dowden, 1980: 409-27.

⁴²¹ Cf. Bernabé.

⁴²² Bibliografía básica: R. Merkelbach, 1995 y 1963; O. Gigon, "Isis", *Lexikon der Alten Welt* (1965), pp. 1411-1412; R. E. Witt, 1965: 48-69 y 1971; J. Bergman, 1968; T. A. Brady, "Isis", *OCD* (1970), pp. 553-554; L. Vidman, 1970; F. Dunand, 1973); F. Solmsen, 1979; J. J. V. M. Derksen & M. J. Vermaseren, 1984: 430-2; M. López Salvá, 1992: 161-92; L. Bricault, 2000 y 2007: 261-70; S. A. Takács, "Isis II", *NP 5* (1998), pp. 1126-32; L. Kákósy, 1999: 159-63; L. Assman, 2000: 29-45; Bonnet: 326-33; G. Sfameni Gasparro, 2007: 40-72.

Ogdóada Heliopolitana, en la que es hija de Geb y Nut, tierra y cielo, casada con su hermano Osiris y madre de Horus.

El mito principal en el que aparece es el de la guerra entre Osiris y Set, conocido sobre todo por el relato de Plutarco, *De Iside et Osiride*. Durante un banquete, Set orchestra una manera de deshacerse de su hermano: construye una caja en la que sólo cabe Osiris y lo hace pasar por un juego en el que gana el que quepa perfectamente. Esta caja es en realidad un ataúd que tira al Nilo inmediatamente. Isis lo recupera para darle la sepultura apropiada pero Set se apodera de él otra vez y lo corta en catorce piezas que esconde por todo Egipto para evitar que Isis le ayude. Esta, con la ayuda de su hermana Neftis, encuentra trece de ellas, pues un pez se había comido la última, su falo. Sin embargo, con la ayuda de Toth reúnen las piezas y le ponen un pene de oro mágicamente creado, para engendrar póstumamente a Horus, ella transformada en una cometa.

Además, se dice que engañó a Ra para que le dijera su nombre secreto, el cual le dio la llave para ser la patrona de la magia, por la cual su culto se extendió grandemente al final de la Antigüedad, en especial con respecto a la curación y la revelación en sueños. Heródoto la había identificado con Deméter y el culto de los misterios, y durante el Helenismo se asimiló a Astarté y Afrodita; pero fue durante el Imperio Romano que se extiende su culto por todo el Mediterráneo como un misterio más, con altares en antiguos templos, como los de Eleusis, Delos o Delfos, o construcciones de nuevos por todo el Imperio, dedicados a la trinidad Isis-Sarapis-Harpócrates, caracterizados con lugares especiales para incubación y procesiones. Un texto clave para entender la extensión de su culto es *El Asno de Oro* de Apuleyo⁴²³.

Su representación también varía a lo largo de los siglos: en las más antiguas aparece sentada en un trono o vistiendo una vaina, arrodillada, con un tocado de buitre o una corona con el jeroglífico para *trono* y sujetando el *tyet* o nudo de Isis, un loto o el *ankh*; cuando se la asimila a Hator, con la corona que representa el disco solar sujeto por dos cuernos, el sistro y el *menat*; muy a menudo dando de mamar a Horus, que dará lugar a la imagen de la virgen María con el niño Jesús; como un toro o con cabeza de

⁴²³ Para ver el relato del engaño de Ra cf. Budge Wallis, *op.cit.* Con respecto a la helenización del culto de Isis y su expansión por todo el Mediterráneo, cf. Fowden, 1993: 45-54; E. Muñiz Grijalvo, 2006.

toro; como una cometa sobre el cuerpo sin vida de Osiris; en la barca solar con los brazos extendidos; y en sarcófagos sobre el pecho de la momia, con los brazos extendidos y alas de pájaro, como amuleto contra el mal.

Sus templos más importantes estuvieron en Benheit al-Hagar, en el delta, y en la isla Filé del Nilo, en el Alto Egipto.

5. Eresquigal⁴²⁴ es una diosa mesopotámica, reina del *Irkalla o Aralu*, la tierra de los muertos o Inframundo. Es hija de Anu, el dios del cielo y rey de dioses, esposa de Nergal, el dios de las plagas, y hermana de Ishtar o Inanna, diosa del amor y la guerra, con la que hace doblete para simbolizar el ciclo de las estaciones en los mitos en los que aparecen juntas, siendo Eresquigal el símbolo de la época de infertilidad de la tierra.

Dos son los mitos principales en los que aparece. Uno es “La bajada de Istar al Irkalla” (cf. la traducción online al inglés en "Inana's descent to the nether world", en *ETCSL*⁴²⁵), que relata la visita de esta a su hermana al Inframundo. Tras pasar las siete puertas en las que se tiene que ir despojando de sus joyas y vestidos, para llegar ante la presencia de Eresquigal como una simple mujer desnuda, comete la imprudencia de sentarse en su trono; esta se enfurece, la mira con los ojos de la muerte y la convierte en un cadáver, colgado de un gancho para carne. Esta revive gracias a Enki, el dios de las artes y la inteligencia creadora del mundo, que le encuentra un reemplazo: su marido Dumuzid/Tammuz, el dios pastor y de la fertilidad. Istar se arrepiente y consigue que este pase seis meses de cada año fuera del inframundo, poniendo en su lugar, a su vez, a Gestinanna, la hermana de este. Se considera que este es el antecedente del mito fenicio de Adonis. La otra leyenda es la de cómo Nergal llegó a ser el marido de Eresquigal. Ambos eran dioses celestiales: ella llegó a ser la reina del Inframundo antes, tras ser secuestrada por el dragón Kur; allí la conoció y se enamoraron. Yacieron por seis días pero él al final se escabulló para volver al cielo. Eresquigal se enfureció tanto que amenazó con liberar a los muertos hasta que este volviera y fuera su amante para siempre, ante lo que Nergal la atacó, destruyó las siete puertas del Aralu y casi la

⁴²⁴ Cf. A. Heidel, 1946; M. Hutter, 1985 y 1984: 245-66; J. Black & A. Green, 1992: 77; G. Pettinato & S. M. Chiodi, 2000; S. Dalley, 2008: 163 ss.; G. Németh, 2010: 239-45; B. R. Foster, "Ereshkigal and Nergal", *Encycl. Anc. History*, Vol. 5 (2013), p. 2484.

⁴²⁵ <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section1/tr141.htm>

decapitó. En esto, ella le confiesa su amor y le pide ser su consorte en el Inframundo, lo que se llama la “victoria de Nergal”.

Su principal templo estuvo en Kutha, una ciudad del Eúfrates, pero la comunicación con el Mediterráneo por medio de Egipto y Fenicia fue constante.

6. Ártemis⁴²⁶ fue una de las diosas más veneradas en Grecia y de las que se conservan más mitos. Era hija de Leto y Zeus y hermana melliza de Apolo. Venerada como diosa de la caza, los animales salvajes y la virginidad, asistía los nacimientos, por lo que se la llegó a asimilar a Ilitía, y a las doncellas, permaneciendo ella misma virgen y eternamente joven. Y era patrona de las Amazonas y las mujeres guerreras. En el *HHom.* IX, sus flechas traían muerte repentina, aunque indolora, y enfermedad. Se dice que conducía un carro dorado llevado por cuatro ciervos y que tocaba la lira con su cortejo de doncellas. Y por asociación con su hermano Apolo, que se identificó con Helios, se asimiló muy pronto a Selene y adquirió características lunares, aunque no en todos los lugares de culto.

El mito más famoso es el de su nacimiento, en el que Hera perseguía a Leto para matarla. Ártemis nació en Delos y asistió a su madre con el nacimiento de su hermano Apolo poco después, en una isla surgida del mar por gracia de Zeus, para el evento; además ayudó a este a matar a Pitón, enviado por Hera para vengar la infidelidad de Zeus. En el resto de mitos a los que se asocia, es una divinidad vengadora y la protagonista suele ser su cólera, como la cacería de los hijos de Níobe, que insultó a Leto; la muerte de Orión, que, según la versión, intentó violarla a ella o a una de sus doncellas, o la desafió en competición; o la de Calisto, que rompió su voto de castidad, seducida por Zeus bajo la forma de Ártemis, a la cual transformó en la Osa Mayor para compensarla después; o la de Adonis, al que envió el jabalí que lo descuartizó porque presumió de ser mejor cazador que ella o, según la versión, por su implicación en la muerte de Hipólito, protegido de ella.

⁴²⁶ Bibliografía: K. Wernicke, "Artemis", *PRE* 2.1 (1895), pp. 1336-1439; E. Maass, 1908. 1-29; W. F. Otto, 1925: 338-360; K. Hönn, 1946; M^a J. Pena Gimeno, 1973: 109-134; E. Simon & G. Bauchhenß, "Artemis/Diama", *LIMC* 2.1 (1984), pp. 792-855; J. P. Vemant, 1991: 207-19; E. Bevan, 1987: 17 ss.; C. Sourvinou-Inwood, "Artemis", *OCD* (1996), pp. 182-4; F. Graf, "Artemis", *NP* 2 (1997), pp. 54-8; A. Ley, "Artemis, Ikonographie", *NP* 2 (1997), pp. 58-9; M. Marinatos, 1998: 114-25; E. Vikela, 2008: 78-105 y 2015.

Sus lugares de culto más famosos son Delos, donde se dice que nació, Braudón, Muniquia, Esparta y sobre todo Éfeso, donde se había asimilado a una antigua divinidad de la fecundidad, representada con el torso lleno de protuberancias que se interpretan como pechos pero que no se sabe muy bien lo que son. Su culto era llevado a cabo por doncellas.

Se la suele representar en los bosques, con una túnica corta de cazadora o pieles de leopardo o león, botas de caza, con aljaba, arco y flechas, disparando y acompañada de perros o de un ciervo. Pero cuando se asimila a Selene, como Febe o diosa que trae la muerte con sus flechas, se la representa con una túnica larga y un velo.

7. Y por último Afrodita⁴²⁷, la diosa del amor, de origen asirio, según Pausanias. Para el siglo V a. C. su culto ya se había dividido en dos: Afrodita Urania, nacida de la espuma sobre la que cayó el semen de Urano tras ser castrado por Crono, la versión de Hesíodo; y Afrodita Pandemos, hija de Zeus y Dione, la de Homero. Este fenómeno fue interpretado por Platón como que una era la diosa del amor puro y la otra la del amor físico o Eros (*Smp.* 180e). En todo caso, su culto fue muy extendido por todo el Mediterráneo y los mitos en los que aparece, múltiples.

Además del episodio de su nacimiento, es famosa por sus infidelidades, pues fue casada con Hefesto para evitar contiendas entre los dioses por causa de su belleza. Amantes famosos fueron: Ares, con el que Hefesto la pilló *in fraganti*, encadenándolos con una red mágica para ridiculizarlos en público delante de todos los otros dioses, del que tuvo a Eros, Antemo, el Terror, el Temor y la Harmonía; Dioniso, del que tuvo a Himeneo y a Príapo; Adonis, por cuya atención argumentó con Perséfone, provocando su muerte posteriormente, por celos de Ares, según unas versiones; o a Anquises, del que tuvo a Eneas; o Hermes con el que tuvo a Hermafrodito entre otros. Es también una diosa vengativa, por la que Psique, Hipólito, Eos y Orión, las mujeres de Lemnos o las hijas de Ciniras sufrieron un terrible destino. Y, sobre todo, participa del juicio de Paris,

⁴²⁷ Bibliografía: K. Tümpel, "Aphrodite", *PRE* I.2 (1894), pp. 2729-2776, y *PRE Suppl.* I (1903), pp. 102-6; F. Dümmler, "Aphrodite, in der Kunst", *PRE* I.2 (1894), pp. 2776-87; F. W. Sherwood, 1920: 283-6; P. Friedrich, 1978; A. Delivorrias, G. Berger-Doer & A. Kossatz Deissmann, "Aphrodite", *LIMC* 2.1 (1984), pp. 2-151; R. Fleischer, "Aphrodite /Aphrodisias", *LIMC* 2.1 (1984), pp. 151-4; M.-O. Jentel, "Aphrodite/in periphéria orientali", *LIMC* 2.1 (1984), pp. 154-66; R. Bloch - N. Minot, "Aphrodite/Turan", *LIMC* 2.1 (1984), pp. 169-76; V. Pirenne-Delforge, 1994; B. S. Thornton, 1997; R. Rosenzweig, 2004; A. Dalby, 2005; M. S. Cyrino, 2010.



ganándose la manzana de la Discordia al ofrecerle a Helena y provocando la guerra de Troya.

Como representación del amor conyugal aparece la Afrodita Urania, con un pie sobre una tortuguita. Nacida de la espuma como una mujer adulta, será una de las imágenes más famosas de esta desde Apeles hasta el Renacimiento, como sabemos. Y aparece muy a menudo acompañada de las Cárites, símbolos lunares.

Los lugares más importantes de su culto eran Chipre, Citera, Corinto, Atenas y Sicilia, y en sus templos se practicaba la prostitución ritual como medio de adoración, cosa que comparte con la sumeria Inanna y la acadia Ishtar⁴²⁸.

Pero volviendo a los *PPMM*, los rituales⁴²⁹ en los que se invoca a la Gran Diosa son especialmente hechizos amorosos y de maleficio (en especial para insomnio), pero también aparece en los de adivinación. Los primeros, que son los más abundantes se hacen: con figurillas; pronunciando un nombre mágico o haciendo un gesto especial, como besando o mirando fijamente; con vasos o pociones mágicas; con ofrendas especiales, sobre todo sahumerios; con tablillas de todo tipo como adobes, laminillas de plomo, conchas o incluso un murciélago. De los segundos, tenemos una *fialomancia* dirigida solamente a Afrodita, uno de los sahumerios con invocaciones a Selene y la

⁴²⁸ Cf. Reitzenstein, *Hell.mys.*: 34 ss., 118-9, 310 ss. y 508, acerca del concepto del *hieros gamos*; J. G. Frazer, 1922, cap. "Adonis in Cyprus"; S. N. Kramer, 1969; D. M. Halperin, 1990: 88-112; S. B. Pomeroy, 1995; E. Anagnostou, 2001; J. Wallensten, 2008: 151-7; S. L. Budin, 2009.

⁴²⁹ Prácticas de los *PGM* en las que la Diosa, en alguna de sus caras, se utiliza, para el ritual entero o sólo una parte: 1.44-194 (71-4 y 151-3, consagración de un amuleto a la luna), 240 (fórmula para recordar); 2.1-64 (27, 34 y 44, ofrenda y amuleto de laurel a la luna); 3.1-163 (45ss. fórmula sobre las aspersiones de la osirización, a la luna), 284-422 (373 y 417 bajo la luna), 424-90, 689-730 (a la luna) ; 4.295-467 (hechizo amoroso con figurillas de barro, fórmula en 336ss.), 1265-71 (encantamiento amoroso a Afrodita), 1390-1495 (encantamiento amoroso por necromancia dirigida a las diosas infernales, *HHMM* 25 y 6), 1720-1870 (imagen de Afrodita en una piedra magnetita), 2213, 2243-2355 (*HMag*.17), 2442-890 (*HHMM*. 18, 19, 20 y 21), 2891-943 (*HMag*.22), 2944-65 (*agrypnetikon*), 3209-54 (*fialomancia* a Afrodita); 5.1-52 (a la luna), 241 (imagen de Isis en la gema del anillo de Hermes), 339 (acción en luna menguante), 426 (inscripción secreta en el papiro que se pone en la figurilla de Hermes); 6 (*systasis* a Selene); 7.215-7 (tablilla de Afrodita), 310 (acción en luna creciente), 319 (amuleto a la luna), 385-9 (vaso mágico a Afrodita), 405 (filtro), 491-504 (amuleto a Isis y Toth), 540-77 (*licnomancia* a Osiris, Isis, Anubis y Hermes), 662 (filtro), 686-702 (Baubó), 759-92 (invocación a Mene para «Rito lunar de Claudiano»); 984-92 (encantamiento amoroso al sol y la luna); 8.1-63 (21-6 invocación a Isis), 68; 12.1-14 (comunicación con Core), 82 (invocación Isis y Nut), 117 (Nebutosualeth), 149 (Osiris-Isis), 232 (Afrodita); 13.1028 (acción bajo Venus); 14.3 y 23; 16.27; 23 (*HMag*.24); 36.135-60 (encantamiento amoroso con necromancia), 140-5 (historiola sobre Isis y Osiris), 185-98 (tablilla a Hécate), 284-94 (llave para el sexo); 57 (fórmula coactiva a Isis); 61.8 y 22; 62.10; 70 (diferentes hechizos a Hécate); 72 (a Nebutosualeth y la Osa).

comunicación con Core del inicio del *PGM* 12, que son para todo fin pero de naturaleza reveladora en esencia. Además, la Diosa aparece mencionada entre las instrucciones, en relación al influjo de la luna en sus diferentes fases o de la aparición de Venus, para contextualizar prácticas dedicadas a otros dioses, como Helios o Apolo en procesos de adivinación, o Tifón en los de maldición. O se menciona alguno de sus nombres secretos en fórmulas mágicas junto al Gran Dios o en amuletos de todo tipo, los cuales pueden incluir imágenes también (2.34, 5.241, 7.215), o en consagraciones (como la fórmula recitada junto a las aspersiones en la osirización de 3.45ss.).

Toda práctica dedicada a la Diosa puede ser, en palabras de los *PPMM*, benéficos o maléficos, que, como veremos, consisten en que se utilicen los objetos de su culto de una manera apropiada o, por el contrario, *contra legem*, es decir, para elogio y atracción pacífica o para coaccionarla mediante mentiras e insultos al culto que provoquen una especie de ira divina o acción maléfica violenta, en un tipo de rituales que pasaron a llamarse "coacciones". El aspecto terrible de la Diosa y la violencia de los rituales que se le dedican la conectan con Tifón-Set, y dan lugar a lo que posteriormente se llamaría magia negra. Se trata de la manipulación de los aspectos negativos de la psique para conseguir poderosas descargas de energía psicológica, pero ya no desde el punto de vista del sufrimiento que pueda haber traído una circunstancia externa solamente, como en caso de los cataclismos o desgracias que representan Tifón-Set (si simplificamos mucho porque éste, al fin y al cabo, es, al igual de la Diosa, una divinidad infernal), sino de las propias tendencias individuales, instintivas y salvajes que provienen de lo más profundo del subconsciente, en la forma de reacciones instantáneas aprendidas o desarrolladas a partir de sucesos de la vida o de imperativos sociales, las cuales van dirigidas por un poderoso impulso que es esencialmente humano, y por lo tanto, engañoso, y a la vez divino y unificador: el amor. Todo este proceso lo vamos a ver en los análisis de los textos.

De esta manera, la Diosa es la contraparte femenina del dios infernal Tifón-Set, en el cual este es la manifestación ctónica del creador, pues no es la grandeza e inmensidad de la creación la que inspira a buscar a la divinidad sino la desgracia que puede traer

consgo tal ente inmenso y desentendido del bienestar humano. En el caso de la Diosa, la búsqueda la inicia una tendencia a la unidad que es el amor como fuerza creadora, de manera que así también es contraparte femenina del *Pantokrator*, por un lado, y, por otro, contraparte lunar del dios solar, en este caso en relación a la manera en la que se accede al conocimiento divino: en lugar de dirigir la mirada del oficiante hacia las estrellas y el sol, obliga a entomar los ojos hacia adentro y hacia abajo, para ver en la oscuridad de los infiernos, al igual que Tifón.

17. Himno a la Diosa I: Selene (Hécate-Artemis-Perséfone), s. IV.

Preisendanz 17 a *Hécate-Selene-Artemis* / Heitsch 9 *In Lunam*.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de un himno de ciento cuatro versos (*PGM IV 2242-2347/ P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, 25v-26v*), la mayor parte de ellos en trímetros trocaicos, pues hay ciertas tiradas de epítetos en prosa (26-43) que se consideran añadidos posteriores. Ha sido publicado en primer lugar en la edición diplomática de Wessely del Papiro Mágico de París (*GrZP.*: 109-10), pero lo reconstruyó como himno en *Acta Academiae Vindobonensis*, Vol. 36, pp. 31ss.; de igual manera, por Preisendanz, en la edición del *PGM IV* y en su antología de los *Himnos Mágicos*, la cual incluye la edición de Heitsch (*Hymni*: 187-91). Además han hecho ediciones del texto: Kuster (*De tribus carminibus*: 81-125) y van Herwerden (*Carmina Magica*: 336-45). Y lo han tratado: Hopfner (*OZ I*: 216 y 403), que lo menciona algunas veces, especialmente dando algunos versos (58-67); Eitrem (*Pap.Mag.gr.*: 16-17; y en *NTF 4 X*, p. 114), muy brevemente, en su corrección a la lectura de Wessely del papiro; Kroll (1895: 562; y 1897: 343; Dieterich, para ilustrar diferentes ideas (*Abr.*: 35, para los versos 53-5, y 76, para 71-6, 1904: 44; o *Nek.*: 201, nota 2, donde habla de los versos 90-5); M. Smith, que hace un comentario del texto en “The Hymn to the Moon, *PGM IV 2242-2355*” (1981: 643-54); y G. A. Deissmann (1923: 87) hace referencia al texto, para ilustrar brevemente el uso de una palabra del *Nuevo Testamento* griego.

Praxis: Δέλτος ἀποκρουστική πρὸς Σελήνην.

El conjuro, que va de las líneas 4.2242 a 2356, consiste en el *HMag*.17 al que se añaden tres líneas más de petición en prosa y una larga tirada de vocales mágicas, recitado todo esto ante la luna y usando un amuleto de protección, pues las invocaciones a la diosa suelen ser peligrosas. Pero la descripción de este no se conserva. Suponemos que es una práctica simple de recitación de un *logos*, a partir del título «Δέλτος ἀποκρουστική πρὸς Σελήνην», que se puede traducir como «Tablilla de defensa ante Selene» o, más generalmente y haciendo concertar ἀποκρουστική con Σελήνην, «fórmula ante la luna menguante»⁴³⁰.

ΤΕΧΤΟ

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Die	Dieterich
Ei	Eitrem
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Herr	Herrero Valdés
Kr	Kroll
Ku	Kuster
Pr	Preisendanz
vH	van Herwerden
We	Wessely
Wü	Wünsch

Χαῖρ' ἱερὸν φῶς, ταρταροῦχε, φωτοπλήξ,
χαῖρ' ἱερὰ αὐγὴ ἐκ σκότους εἰλημμένη,
ἀναστατοῦσα πάντα βουλαῖς ἀστόχοις.
καλέσω καὶ ἀκούση μου τῶν ἱερῶν λόγων
φρικτῆς ἀνάγκης παντότε σοι ὑπεστρωμένης· 5
δεθεῖσα τρίς, λύθητι, ἐλθέ, βρίμασον
τὸν δεῖνα· Κλωθῶ γὰρ ἐπικλώσει σοι λίνα.
νεῦσον μάκαιρα, πρὶν στυγνήν σε καταλάβω,
πρὶν τοὺς ξιφήρεις ἀναλάβης σου κονδύλους,
πρὶν ἡδὲ λυσοῆς, ἰσοπαρθένος κύων. 10

⁴³⁰ Como hace Calvo Martínez, *PPMM*: 156, n. 97, sobre la interpretación de la entrada ἀποκρουστική en *LSJ*.



τὸ δε(ῖ)να ποιήσεις, κἄν θέλῃς κἄν μὴ θέλῃς,
 ὅτι οἶδά σου τὰ φῶτα πρὸ<ς> στιγμῆς μέτρον
 καὶ τῶν καλῶν σου μυσταγωγὸς πραγμάτων
 ὑπουρ<γος> εἰμι καὶ συνίστωρ, παρθένε.
 τὸ διγενές δε τοῦτ' οὐκ ἔξεστι φυγεῖν, 15
 τὸ δ(εῖνα) ποι<ή>σεις, κἄν θέλῃς κἄν μὴ θέλῃς.
 ἐνεύχομαί σοι τήνδε νύκτα κυρίαν,
 ἐν ἧ τὸ σὸν φῶς ὕστατον χωρίζεται,
 ἐν ἧ κύων κέχνηνε κού κλείει στόμα,
 ἐν ἧ τὸ κλειῖθρον ἠνέωχε ταρτάρου, 20
 ἐν ἧ προλυσοῶ Κέρβερος κεραύνοπλους.
 ἔγειρε σεαυτήν, ἠλιωτίδος τροφοῦ
 χρῆζουσα Μήνη, νερτέρων ἐπίσκοπε,
 ἐνεύχομαί σοι, ξένη δ' αὔγη, παρθένε,
 ἐνεύχομαί σοι, δαιδάλη καὶ π<ε>ιθόη, 25
 λοφαίη, ὀλκίτι φασγάνων, θυμάντρια,
 παιωνία, προμηθῆς δ' αὔγη, πολυκλείτη
 νύσσα, ποδάρκη, ἀλκίμη, πορφυρέη,
 σκοτεΐη, Βριμώ, ἄμβροτε, ἐπήκοε,
 Περσία, νομαῖε, Ἄλκυόνη, χρυσοστεφή, 30
 πρέσβειρα, φαεννώ, πελαγίη, εἰδωλίη,
 ἰνδαλίμη, δείκτειρα, βαριδοῦχε, εὔστοχε,
 αὐτοφυής, μιτρίη, ἀνδρείη, στρατηλατί,
 Δωδωνίη, Ἴδαϊα, νεοπενθῆς, λυκώ,
 στηλίτι, οὐλοή, ἄρκιη, χαροπή, ὄξυβόη, 35
 Θασία, Μήνη, πήματη {ν}, καλλισμένη {ν}
 ἀκτῖνας ἢ σώτειρα, πανγαίη, κύων,
 Κλωθαίη, πανδώτειρα, δολίχη, κυδίμη,
 ἄνασσα, ἄρηγέ, ἀγλαή, εὐρύστοχε,
 αἰζηίη, ἀγία, ἡμέρη, ἀφθίτε, 40
 λιγεῖα, λιπαροπλόκαμε, θαλία, ζαθη,

χρυσῶπι, τερψίμβροτε, Μινῶα, λοχιάς,
 Θηβαία, τλητή, δολόεσσα, ἀτασθάλη,
 ἀκτινοχαῖτι, ἰοχέαιρα, παρθένε,
 δόλου γέμουσα καὶ φόβου σωτηρία. 45
 ἦ σ' οἶδα, πάντων ὡς μάγων ἀρχηγέτης,
 Ἐρμῆς ὁ πρέσβυς, Ἴσιδος πατήρ ἐγώ.
 ἄκουσον ἦω {φορβα βριμω σαχμι
 νεβουτο σουαληθ}, τοῦτο γάρ σου σύμβολον·
 τὸ σάνδαλόν σου ἔκρυφα καὶ κλεῖδα κρατῶ,
 ἦνοιξα ταρταρούχου κλειῖθρα {ταρταρου} Κερβέρου 50
 καὶ νύκτα τὴν ἄωρον παρέδωκα σκότει.
 ῥόμβον στρέφω σοι, κυμβάλων οὐχ ἄπτομαι.
 ἄθρησον εἷς σε, Νειλωῖτι, δὸς χάριν,
 κάτοπτρον ἦν ἰδοῦσα σαυτὴν θαυμάσεις,
 πρὶν ἢ μέλαν φῶς ἐκπτύσης ἀπ' ὀμμάτων. 55
 ὃ δεῖ σε ποιῆσαι, τοῦτο δεῖ σε μὴ φυγεῖν,
 τὸ δεῖνα {μοι} ποιήσεις, κἂν θέλῃς κἂν μὴ θέλῃς.
 ἵππος, κόρη, δράκαινα, λαμπάς, ἀστραπή,
 ἀστήρ, λέων, λύκαινα, ἀηω ἦη,
 σκεῦος παλαιόν, κόσκινόν μου σύμβολον 60
 καὶ ψωμὸς εἷς κόραλλος, αἷμα τρυγόνος,
 ὄνου καμήλου καὶ βοὸς θριξ παρθένου,
 Πανὸς γόνος, πῦρ ἠλιωτίδος βολῆς,
 χαμαίλυκον, νήθουσα, παιδέρως, ἄρις,
 γλαυκῆς γυναικὸς σῶμα διεσκελισμένον, 65
 σφιγγὸς μελαίνης ἢ φύσις θεωρουμένη,
 ἅπαντα ταῦτα σύμβολόν μου πνεύματος.
 ὄλης ἀνάγκης δεσμὰ συρραγήσεται,
 καὶ κρύψει σὸν φῶς Ἥλιος πρὸς τὸν νότον,
 Τηθύς τε τὴν σὴν κουφίσει οἰκουμένην, 70
 Αἰῶν κραδαίνει, κινηθήσεται οὐρανός,

Κρόνος φοβηθείς τὸν βεβιασμένον σου νοῦν
 πέφευγ' εἰς Ἴιδην νερτέρων ἐπίσκοπος,
 Μοῖραί σου τὸν ἀνέκλε<ε>ιπτον ρίπτουσι μίτον,
 ἄν μὴ μαγείης τῆς ἐμῆς ἀναγκάσης 75
 βέλος πετηνὸν ταχύτατον τέλος δραμεῖν.
 οὐ γὰρ φυγεῖν ἔξεστι μοῖραν μου λόγων,
 ὃ δεῖ {σε} γενέσθαι μὴ σα<υ>τὴν ἀναγκάσης
 ἄνωθεν εἰς ἄνωθεν ἀκούειν συμβόλων.
 τὸ δεῖνα ποιήσεις, κἂν θέλῃς κἂν μὴ θέλῃς, 80
 ἀχρ<ε>ίου φωτὸς πρὶν σε μοῖρα καταλάβῃ.
 ποιήσον ὃ λέγω, ταρταροῦχε, παρθένε·
 ἔδησα δεσμοῖς τοῖς Κρόνου τὸν σὸν πόλον
 καὶ σφιγγανάγκη ἀντίχειρά σου κρατῶ.
 οὐ γίνεταί αὔριον, εἰ μὴ γένηται ὃ βούλομαι 85
 ἔνευσας Ἑρμῆ, τῶ θεῶν ἀρχηγέτη,
 εἰς τήνδε {τὴν} πρᾶξιν συμβαλεῖν· σ' ἢ μὴν ἔχω.
 ἄκουσον ἢ θεωροῦσα καὶ θεωρουμένη·
 βλέπω σε καὶ βλέπεις με, εἴτα κάγώ σοι
 ἐρῶ σημεῖον· χάλκεον τὸ σάνδαλον 90
 τῆς ταρταρούχου, στέμμα, κλείς, κηρύκ<ε>ιον,
 ρόμβος σιδηροῦς καὶ κύων κυάνεος,
 κλειθρον τρίχωρον, ἐσχάρα πυρουμένη,
 σκότος, βυθός, φλόξ ταρτάρου σημάτων
 φοβοῦσ' Ἑριννῦς, δαίμονας τεραστίους· 95
 εἰσηλθας, ἦκεις; ὀργίσθητι, παρθένε,
 τῶ δεῖνα, ἐχθρῶ τῶν ἐν οὐρανῶ θεῶν,
 Ἥλιου Ὀσίριδος καὶ συνεύνου Ἴσιδος.
 οἶον λέγω σοι, εἴσβαλ' εἰς τοῦτον κακόν,
 ὅτι οἶδά σου τὰ καλὰ καὶ μεγάλα, Κόρη, 100
 ὀνόματα σεμνά, οἷς φωτίζειτ' οὐρανός
 καὶ γαῖα πίνει τὴν δρόσον καὶ κνοφορ<εῖ>,

ἐξ ὧν ὁ κόσμος αὖξεται {τε} καὶ λείπεται.

APARATO CRITICO: 1 χαιρε Π *krasis* We, vH | ἰρόφωτε conī. vH 2 χαιρε Π *krasis* We, vH | ἱεραυγές conī. vH | ειλημ/μενη Π: ἐνημμένη We, vH 3 αστοιχοις Π corr. We: εὐστόχοις conī. vH 4 καλέσ[η]ω' καὶ ἀκούση Π, Pr: κλήζω σ'ἀκούσης conī. We: καλῶ σ', ἀκούσον conī. vH: καλέσω κάκούση Ku, Pr-He | ἱερῶν ἐμῶν λόγων conī. vH 5 παντοτε σοι υπεστρωμενης Π, Pr: παντόθ' σοι υπεστρωμένης Pr-He: παντόθ' {σοι} υπερεστρωμενης We, vH, Ku 6 λυθητ' επελθε conī. vH 7 Κλωθῶ σοι δ' ἐπικλώσει λίνα conī. We 7-8 λιναν ευσον Π corr. We 10 πρινηδε Π: πρὶν ἠδὲ We, Ku, Pr-He: πρινή τε conī. vH, Pr: πρὶν ἢ βδελύσης Kr (*Phil.* 54, 562) | ἰσου- Π corr. We | κύον corr. We 11 δινα Π | πράξεις conī. We, vH 12 τὰ φῶτ' ἀείδω σου τὸ πρό<ς> στίγμης μέτρον conī. We | ὡς οἶδά σου τα (fortasse εἰδέναι τι ex αείδειν κτε) φῶτα πρὸς στίγμης μέτρον conī. vW 14 ὑπουρ<γός> conī. (cum vH, Pr, Pr-He) quamvis υπο/τρεμι in Π l. We: ἐποπτρι' Kr: εποπτρης τ' Ku 15 τὸ διγενές δε τοῦτ' Hepr: τοδι/γενεστε τουτ' Π: τὸ δεῖ γενέσθαι, τοῦτ' Pr: ὁ δεῖ γενέσθαι, τοῦτ' We, vH, Pr-He | supl. We: τοῦτο οὐκ ἔστιν φυγεῖν αὐτ τοῦτο πῶς ἔστιν φυγεῖν conī. vH 16 το Δ(εἰνα)/αποισεις Π supl. Ku, Pr, Pr-He: τον δειν'αποισεις We: ἀπολέσεις conī. vH 17 κυρία conī. Pr 19 κεχνηαι et κλει Π corr. We | κού vH, Ku, Pr-He: καὶ οὐ Pr 20 ηνεωχε Π, vH, Pr-He: ἠνέωγε Ku, Pr 21 κεραυνοπλους Π corr. We 22 σαυτην conī. vH | τροφοῦ Kr, Ku, Pr, He: τροπου Π: τρόπον conī. We, vH 23 μνηνην Π corr. We | (εγειρε σαυτην) χρηζουσι Μνηνη conī. vH 24 ξενηδαιυγη Π: ἐνεύχομαί σοι, ξείνης αὐγῆς αὐτ ξένη δ' αὐγῆ Wü: Ξείνη τ' Αὐγῆ Pr: ξεινοδηγέ We: ξειναγωγέ vH: ἐνεύχομαί δ' αὐγῆ ξένη σοι Ku: ξεινην αυγην conī. Pr-He | παρθενε αὐτ παρθενη Π corr. vH 25 δαιδαλη και πιθη Π supl. We, Pr-He: δαιδάλη καίπη θοή Pr: δαίδαλ' ἦκ' ἀκτι θοή αὐτ Ἀκτιθοή Ku 26-43 contra metrum 26 λοφαίη, ὀλκίτι conī. Pr: ολκιτι λοφαίη Π: λωφαίη We: ὀλκή λοχαία vH | θυμαντρια Π, Pr-He: θυμάνδρεια conī. Eī (*N.Tidsskr.* 4 X, 114), Pr 27 παιονια Π corr. vH, Pr | προμηθής δ' αὐγῆ Hepr: προθμηισδαιυγη Π: προμηθική conī. Pr: πορθμίσιον δ' αὐγῆ Wü: πορθμειαγωγέ vH | πολυκλειτη Π: πολυκλύτη vH 28 νυσσα Π aut fortasse χωλή: νύσσοι Eī: νύσσα Wü: λυσσάς vH | ποδαρκη Π: ποδάρκης vH: ποδαγρή Eī | πορφυρά vH 29 σκοταίη aut σκοτεία Riess (*Cl.Rev.* 10 411), Pr: σκοπεη Π: σκοπίη αὐτ σκοπεῦτι vH 30 νομαίη conī. Riess: νομει Π 31 ειδωλίη Ku, We: ειδωνη Π 32 ἰνδαλιμη Π, l. Riess: εἰδαλίμη conī. Pr: ἰνδαλίμη Eī | δείκτειρα Hepr: δειχτιρα Π: δέκτειρα conī. Riess: δείχτειρα Pr, Pr-He | βαρυδοχη Π corr. vH: βαρύδουπε We 33 μητρείη conī. Riess 34 Δωδωναίη Ku | Ἰδαία We: εἰδεα Π | Λυκῶ conī. Pr: Λυκο-πολιτι conī. Riess 35 στηλιτι conī. Wü, Pr-He: στηλητι Π: στηλητι vH, Kroll (*RhM.* 52, 343) | αρκη He: αρκη Π: ἀκρή Pr 36 θα ς ια Π: θ[ρ]ασεῖα Eī | πήματη{ν}, καλλισμένη{ν} Hepr: πηματηκα.λισμενην Π: κεκαλλισμένην Riess: την καλλωπισμένην ἀκτίνα Ku: πύματ' ἠγκαλισμενη Pr: πηματ' ἠγκαλισμενη Pr-He 37 παγγαιη Π corr. Pr | κύων Pr-He: κυνῶ Pr: κυτώ Riess 38 δολία vH | κύδιμη Pr: κυδίμη Π, Riess 39 ἄνασος ἄπηξον vH | ευροστουχε Π corr. Pr: ευρυστειχε conī. Eī 40 εζηειη Π: εζαιη corr. aut αἰζηή conī. Pr: ηζηηα αὐτ θωζηηει αὐτ εἰζηηει, voces magicae in *Pistis Sophia* 271, conī. Schmidt (*PGM*, 143) | εμερη Π: ἡμέρη αὐτ ἴμερη conī. Pr 41 λιγεία Pr: λιγγεα Π, Eī: λυγκεία Wü, Eī | ζαθέη Pr-He: ζαιθη Π: ζαθείη Pr: 43 Θηβαία ἀτλητή conī. Eī 44 ἀκτινοχαῖτις vH 45 δολου τ(αὐτ γ)εμουσαν Π: γέμουσαν Nov, Eī, Pr, Pr-He: τεμοῦσα (=μοι ουσαν) We: τέ μοῦσαν Ku: τέ μοι σύ vH | σωτηρινη Π del. We, Pr: σωτηρίην Ku: σωτηρίαν vH 46 ησοιδα Π: ἦ σ' οἶδα 47-48 unum solum versum, sine qua deleta, intel. Pr-He, vH: ἰκετῶ pro voces magicae conī. We: Βριμῶ solum pro voces magicae conī. Ku | δεδοῦσα παντός conī. vH 50 ταρταρου del. We, Ku, Pr, Pr-He: κλειθρα ταρταρούχου Κερβέρου conī. We, vH 51 νύκτ' ἄωρον τήνδε conī. vH 52 τ' ἀνθάπτομαι conī. vH 53 εἰς σε Π: εἰς με conī. Wü, Ku | νειλωτιδος Π, Wü, dist. Pr: εἰς Νειλῶα νάμθ', ὡς conī. vH 54 κατοπτρω sugg. Pr-He | ἦν ἰδοῦσα He: ηνίδουσα Π: εἰσιδουσα We, vH: ἦν ἰδοῦσα Ku, Pr | σαυτῆς et θαυμάσης conī. vH 55 με πᾶν conī. vH | ἐκπτύτης Jacoby (*PGM*, 144): ἐκτυπησαι sive ἐκτυπεῖν conī. vH 56 ποιησαι Π: πραξαι conī. We, vH 57 Δ Π: Δ(εἰνα) He: δεῖ Pr | μοι del. et πράξεις conī. We, Pr-He 58 ἄστραπη Π 59 καρνικος κυων pro αἰωρη conī. Ku | ὦση vH, Ku cl. *PGM* 7.780 60

μοι vH 61 φῶμος We, vH 64 χαμαιλυκος vH, Ho et νήθουσα Ku: χαμαιλυκον νηθουσα Π: χαμαιλέων άνθουσα We 65 γλαυκης Π, We: γλαυκός vH, Ku 66 θεωρουμενη Π, vH, Ku, Pr, Pr-He: πηρουμένη We: τορουμένη Ei (N.Tidsskr. 4 X 114), Pr 67 μοι vH 68 συνραγήσεται coní. We 69 κρυφει τε σόν We, vH: κρυφει θ' εον coní. vH | νοτον αυι νετον Π 70 γῆν νοσφιεῖτ' οίκητόρων coní. vH 71 αἰθήρ κραδαίνετ' vH | κινηθήσεται Π: κινηθήσεται Pr-He | ούρανός κινήσεται coní. We 72 τόν βεβιασμένον σου νοῦν Die (Abr. 76) metri causa, Pr-He, Pr: σου τον νουν βεβιασμενον Π, Ku: σου τε νοῦν βεβιασμένον We: τόν βεβιασμένον πόλον vH 73 πεφευγε Π, Pr krasis vH, Ku, Pr-He | εἰς Ἄιδην Pr, He: εισαδην Π: ἐς Ἄιδην vH, Ku 74 ανεκλιπτον Π add. Ku: ανεκλιπη μοιραι τε coní. We: ανεκκλιτον Μοῖραι τε coní. vH | add. vH 75 ὑπο κλιθῆς We: μαγείας et μ'εἰς, δίκην coní. vH 76 βελους et ταχυτάτου We, vH | πετηνου Π, We, vH, coní. Ku 78 οδεισε Π del. vH, Ku, Pr, Pr-He | σα<υ>την Wü, Ei, Pr: σατην Π: σ' ἄτην We: τ' Ἄτην Ku: σ' ἄδην ἀναγκάσω Sch: τοῦτο πῶς ἔστιν φθφεῖν vH 79 ανωθεν εις ανωθεν ακουειν Π, Pr-He (sed sugg. εις κατωθεν): ἄνωθεν εις ἄνω τ' ἀκούειν Pr: ἄνωθεν <αὔτων> εισακούειν Wü, Ku: ἄνωγ' ἀκούειν, μή σ' ἄτην ἀναγκάσης We: ἄνωγ' ἀκούειν, μή πάθη σ' ἀναγκάση vH | συμβολον Π coní. Kr 80 δ(εινα) Pr-He: δεῖ Pr | πράξεις We, vH | κανθαλης Π coní. We 81 81 post versum 80 pos. We | αχριου Π add. We | φωτός τ'(δ) ἀχρείου We, vH 84 σφιγγανάγκη Pr-He: και σπινγιαναγκη Π, Sch: στυγνη τ' ἀνάγκη We, vH, Ku: σπιδνη ἀνάγκη Pr: δεσποινα ex δαισπινα coní. Ei 85 γεινεται et fortasse βουλωμαι Π, Pr-He: γίνεται Pr: οὔτ' αὔριον, νῦν δεῖ γενέσθ' ὁ βουλομαι coní. Ku: οὔκ αὔριον γένηται, νῦν ὁ βουλομαι We, vH 87 {την} del. We | σημην Π: σ' ἦ μήν Pr, We: ἦ μή σ' vH: ἦ μήν σ' He: φήμην coní. Wü, Ku 88 θεωρουσα αυι θεωρουσα et θεωρευμενη Π coní. vH 89 εἴτα κάγώ σοι Ei, Pr: καγω ειτα σε Π: κάγώ εἴτα σέ We: κάγώ ἔπεισά σε vH, Ku 90 ἐρῶ σημειον transpos. Die (Nek. 201, 2; Abr. 35), Ku, He: σημειον ερω Π, Pr: σημειον αἴρω We, vH 91 supl. vH 92 σιδηρους Π, We, vH, Die: σιδήρεος Ku | κυων κυανος coní. vH, Pr, Pr-He: κύων <ό> κυάνεος vH κυάνεος κύων Ku: κύων κυανόχροος Die 95 φοβοῦσ' Ἐρινῦς We, Die, Ei, Pr-He: φοβουσα ερινυς Π: φοβοῦσα (αυι φορουσα) Ἐρινῦς Pr: φόβους, Ἐρινῦς, Ku | τεραστιους Π, Pr, Pr-He: τ' ἐραστίους We, vH: τ' ἐπαστίους Die, Ei, Ho 96 εἰσῆλθες et <σεμνή> παρθένε vH 97 δινα Π | δεῖν, ἄτ' ἐχθρῶ vH 98 και συνευνου Π, Pr: συνεύνου τ' Ἴσιδος Ku, Pr-He 99 δεινοῖς λέγω σοι τοῦτον εἰσβαλεῖν κακοῖς vH 100 σα Π: σου coní. Ku 102 κοιοφορ Π: κυοφορ<εἰ> coní. Kr (Phil. 54, 563) 103 τε και Π: {τε} del. Ku, Pr, Pr-He

TRADUCCIÓN

Saludos, sagrada luz, que gobierna el Tártaro, que golpea con luz,
saludos, sagrado rayo (de luz), que, proveniente de las tinieblas, orbita,
que perturbas todas las cosas con consejos absurdos.
Te llamaré y tú escucharás mis sagradas liturgias,
pues la estremecedora necesidad se extiende bajo tu presencia; 5
tú que estás encadenada tres veces, libérate, ven, bufá con ira
a fulano; pues Cloto hilará sus hilos para ti.
Asiente, bienaventurada, antes de que a ti, odiosa, te obligue,
antes de que pongas en guardia tus nudillos empuñando la espada
y antes de que la rabia te haga delirar, perra con aspecto de muchacha. 10

Tales cosas harás, tanto si quieres como si no,
 pues conozco tu luz hasta la medida de un punto/en gran detalle
 y mistagogos de tus bellos rituales,
 ministro y testigo soy, muchacha;
 y del de doble género, de este, no es posible escapar, 15
 tales cosas harás, tanto si quieres como si no.
 A ti te suplico esta noche señalada
 en la que tu luz se va la última,
 en la que el perro ha abierto la boca y no la cierra,
 en la que el cerrojo del Tártaro/abismo está abierto, 20
 en la que Cérbero se aproxima rabioso, armado con el trueno.
 Levántate, tú que del alimento heliaco
 necesitas, Mene, guardiana de los muertos,
 te suplico, extranjera sino rayo, muchacha,
 te suplico, astuta y persuasión, 25
 empenachada, que desenvaina espadas, la que se encarga del ánimo,
 curadora, anticipadora sino rayo, de gran fama,
 punto de giro, de pies ligeros, valiente, purpúrea,
 oscura, Brimo, inmortal, propicia,
 Persia, pastoril/costumbrista, Alcíone, de dorada corona, 30
 embajadora/anciana, brillante, marina, ídolo,
 imagen mental, que trae a la luz, que gobierna la barca, de disparo
 certero,
 auto-engendrada, que llevas la mitra, varonil, líder de ejércitos,
 Dodónica, Ídica, de reciente sufrimiento, loba,
 grabada en estelas, letal, osa, feroz, de agudo grito, 35
 Tasia, Mene, que produce calamidad, de bella disposición,
 la salvadora de madera de sauco, que abarca toda la tierra, perra,
 Clotea, que otorgas todos los dones, extensa, gloriosa,
 señora, socorro, brillante, de lejano objetivo,
 vigorosa, sagrada, día, inmortal, 40



de claro tono, de cabellos brillantes, abundante, sagrada,
de dorado rostro, que alegras el corazón de los hombres,
Minoica, protectora de los nacimientos,
Tebana, paciente, sutil, malvada,
con rayos por cabellos, flechadora, muchacha,
que estás llena de engaño y salvadora a través del miedo. 45
En verdad te conozco puesto que el líder de todos los magos,
el embajador de Hermes, el padre de Isis yo soy.
Escucha *eeoo* {Forba, Brimo, Sechmet,
Nebutosualeth,} pues este es tu símbolo: 48
escondí tu sandalia y tengo en mi poder tu llave,
he abierto las cerraduras del señor del Tártaro, de Cérbero del abismo 50
y la noche prematura he sumido en la oscuridad.
Giro la churinga para ti, no toco los címbalos.
Mírate a ti misma, Nilótida, otorga gracia,
si te sorprendiera que el reflejo del espejo es igual que tú misma,
antes de que lances de tus ojos la negra luz. 55
Lo que debes hacer, de esto no debes huir.
Tales cosas harás para mí, tanto si quieres como si no.
Yegua, muchacha, serpiente, lámpara, destello,
estrella, leona, loba, *aeoo eeee*,
un recipiente antiguo, un cernedor es mi símbolo, 60
y un fragmento de coral, sangre de tórtola,
uña de camello y pelo de una vaca virgen,
semen de Pan, fuego de un proyectil del sol,
tusílogo, vethusa, amor de niño, *áris*,
el cuerpo de una mujer blanca con las piernas separadas, 65
el sexo visible de una esfinge negra,
todas estas cosas son símbolo de mi espíritu.
La cadena de toda necesidad va a saltar en pedazos
y ocultará tu luz Helios en el sur,

y Tetis aligerará tu tierra habitada, 70
Eón la sacudirá, el cielo se conmoverá,
Crono temiendo que tu intención haya sido forzada,
ha huido al Hades como guardián de los muertos,
las Moiras arrojan tu hilo sin cortarlo,
si no fuerzas el dardo alado de mi 75
magia a que corra con presteza hasta el objetivo.
Pues no puede huir del destino de mis palabras
lo que tiene que ocurrirte: no te obligues a ti misma
otra vez a oír desde el principio tus símbolos.
Tales cosas harás, tanto si quieres como si no, 80
antes de que te detenga el destino de una luz vana.
Haz lo que digo, señora del Tártaro, doncella;
Até tu pelo/órbita con las cadenas de Crono
y tengo sujetos tus pulgares con la fuerza de la atadura.
No llega mañana si no sucede lo que quiero, 85
aceptaste unirte a Hermes, el jefe de los dioses,
para esta práctica: sí, te tengo.
Escucha, tú que contemplas y eres contemplada:
yo te miro y tú me miras, además luego también yo
diré tu señal: la sandalia de bronce 90
de la señora del Tártaro, la corona, la llave, el caduceo,
la churinga de hierro y el perro oscuro,
el cerrojo de tres huecos, el hogar encendido,
tiniebla, abismo, llama, sello del Tártaro,
Erinia que asustas a los démones monstruosos; 95
¿Has entrado, estás presente? Irrítate, doncella,
con fulano, enemigo de los dioses celestiales,
de Helios, de Osiris y de su esposa Isis.
Como te digo, lleva un mal a este,
porque conozco de ti los más bellos y grandes, Core, 100

los sagrados nombres por los cuales el cielo se ilumina
y la tierra bebe rocío y se queda preñada,
a partir de los cuales el cosmos se expande y se abandona.

COMENTARIO

Forma.

Se trata de un himno-conjuro de salutación a y ligadura de la diosa. Como decíamos, está compuesto en trímetros yámbicos que se diluyen en prosa en las largas tiradas de atributos de la diosa lunar y hacia el final, junto a las vocales mágicas y la última petición. A pesar de iniciarse con el tradicional χαῖρε y acabar como un canto de alabanza a la diosa cósmica, en conjunto es un conjuro coactivo muy complejo, pues en última instancia de lo que se trata es de coaccionar a la diosa mediante la mención de una serie de símbolos, cuyo conocimiento y uso otorgan un poder sobre ella. Esto se denota mediante la repetición del estribillo «τὸ δεῖνα ποιήσεις, κἄν θέλῃς κἄν μὴ θέλῃς» hasta cuatro veces. Además contiene un objetivo específico que es que la diosa lleve un mal a alguien, pues es un conjuro de maleficio. Pero está abierto, es decir, es de "formulario vacío", usando la terminología de Calvo Martínez, es decir, de los que se deja el nombre de la víctima y lo que se quiere que le ocurra en blanco, en el espacio δεῖνα.

El ritual mismo está todo inserto en el texto, de manera que es una plegaria de gran complejidad, principalmente de tipo oriental, a la manera de los himnos a Isis o los Órficos, por las series de símbolos. Pero se utilizan casi todas las formas de expresión religiosa griega que hemos visto en los anteriores, como en un intento de cerciorarse de conseguir la atención de la diosa, usando todo método necesario. De manera que a pesar de ser esencialmente coactivo, se pide su presencia, ie. que escuche, o se le suplica. Y a partir de esta idea es como vamos a analizar su estructura, que será: 1-3 salutación; 4-16 primera petición con argumentación coactiva; 17-25 súplica; 26-45 tirada de atributos y símbolos, en prosa pero organizados en grupos de 3 a 5 epítetos, predominando las líneas de 4 y cerrando el periodo ya un verso; 46-57 petición con argumentación tipo ἐγὼ εἰμὶ; 58-67 tirada de epítetos y símbolos del culto; 68-79 desarrollo mítico coactivo; 80-83

petición; 84-87 pequeño κατάδεσμος; 88-99 plegaria clética con petición; 100-103 elogio.

Con respecto a la métrica, los trímetros yámbicos están muy bien contruidos excepto en algunos versos con sílabas extra como: el verso que contamos como 48, siguiendo la edición de Preisendanz, que hacen dos líneas en realidad, al contener inserta una tirada de nombres mágicos de la diosa; o 50,78, 87 y 103 con palabras extra que no ayudan ni al significado ni al ritmo yámbico; o el verso-estribillo «τὸ δεῖνα ποιήσεις, κἄν θέλῃς κἄν μὴ θέλῃς» con una sílaba de más. Además, la línea 59 tiene por último metro una tirada de vocales que ensucian el ritmo. Por lo demás, como en el *HMag.6* a Tifón, anteriormente comentado, se rompe el ritmo deliberadamente, supongo, y bastante a menudo y chocantemente, mediante el alargamiento de la breve del segundo yambo del metro, en 4, 8, 15, 50, 51, 78, 79, 96 y 98 (segundo metro), 69, 73, 74, 81 y 90 (primer metro) y 72 y 89 (último metro, haciéndolos escazontes); y mediante el cambio de yambo a troqueo en algunos pies, como en 4 (primer metro), 10 (haciendo un coriambo del segundo metro), 24 (primer pie del segundo metro), 53 (segundo pie del segundo metro) y 91 (haciendo un coriambo del tercer metro). Por último, mencionar que esa ruptura del metro se suele producir al final o al principio de unidad de sentido, en la frase-estribillo que hemos comentado ya, que acompaña a todas las peticiones, y tal vez enfatizando palabras (como algunos pronombres de segunda persona en 72, 74 y 79), de manera que parece ser significativo, con el onjetivo de llamar la atención. Pero también hay algún caso en el que podría ser simplemente un error como en el del *hapax legomenon* de difícil interpretación de 24 «ξενηδauγη». Además, la línea 85 es considerada una interpolación posterior en prosa por Heitsch y por ello la pone entre llaves; tiene un par de sílabas extra y además cambia el ritmo a trocaico, hacia la mitad de la frase.

Contenido.

Como vemos en la bibliografía, es un himno al que se le ha prestado mucha atención, probablemente por su complejidad, puesto que contiene todo lo necesario para hacer un himno, y sin embargo es un conjuro paradigmático de la magia de ὑποτακτική, que se considera lo opuesto a lo religioso.

Como conjuro tiene varios rasgos a comentar: por supuesto, y más enfático, a lo largo del texto, la coacción a la diosa para que actúe, de muy diferentes maneras - «harás porque yo soy fulanito y menganito», «harás porque conozco los símbolos», «harás porque si no ocurrirá esto y lo otro»; el objetivo último, que es que la diosa envíe un mal a alguien; y además el uso de un método mágico muy determinado y característico de la magia griega, la *ligadura*⁴³¹.

Como himno, comienza con un saludo que no sólo es típico de la plegaria griega sino que se encuentra también en la liturgia universal y la contemporánea, como el saludo a la virgen en el sermón católico. Además, se le pide que «escuche», que «venga», que «se haga presente», que «acceda» a las peticiones, mediante algunos futuros que claramente denotan coacción, pero con mayoría de imperativos aoristos que son el modo clásico de la plegaria imperiosa. Y luego tenemos la súplica de las líneas 17 a 25 o la alabanza del final del poema, donde ya nada queda negativo y la diosa es la potencia cósmica de género femenino que da lugar a la vida. Veámoslo en el texto.

1-3. Χαῖρε da comienzo a la **salutación** de apertura donde se empieza a presentar a la diosa sin dar su nombre, de hecho este no aparece hasta la línea 23, dónde es llamada por fin Mene. Se saluda a una diosa que es primeramente «sagrada luz y sagrado rayo de luz/ἱερὸν φῶς y φωτοπλήξ»⁴³². Se mantiene pues la noción positiva del himno tradicional en los dos primeros versos, y se plantea una imagen visual del asteroide que se mezcla con lo mitológico: mantengo el uso técnico del verbo εἶλω, como sugiere Morton Smith, de manera que en el verso 2 se está estableciendo una imagen mental de la luna apareciendo de la nada con intensa luz a un lado del cielo, para desaparecer al otro, durante la noche. Esta imagen daría explicación al primer verso «que gobierna el Tártaro/ταρταροῦχος», pues, como Helios en los himnos que vimos secciones arriba, cuando no está en el cielo, está viajando por el submundo, sólo que en el momento opuesto del día al de su contrario masculino. Esta simple concepción los hace las divinidades regentes de esta magia de iniciación ascendente o descendente que estamos estudiando, mitología que parece provenir de contexto asirio-babilonio, pasando por

⁴³¹ Cf. C. A. Faraone, 1991b: 165-205 y 1991a, pp. 3-32; J. G. Gager, 1992; E. E. Voutiras, 1999; S. F. Davis, 2010: 255-66.

⁴³² Otros paralelos en: Luc., *Astr.* 29; Pl., *Cra.* 409a; *PGM* 5.405, 7.671, 71.2.

Egipto y por los círculos místicos griegos, pero que muy bien expresa una imagen universal del proceso psicológico y espiritual humano.

Desde el primer verso comienza el juego poético de anáforas, contraposiciones e imágenes sonoras: el verso 1 tiene tres miembros y repite φῶς ... φωτο- en el primero y en el tercero; el verso 2 establece el contraste en el medio con «αὐγή ἐκ σκοτούς», luz/oscuridad, aunque pertenezcan a dos unidades de sentido diferentes; y por último comentar ese «φωτοπλήξ» - comienzan los golpes, los efectos sonoros que acompañan a toda invocación que lleva a un verdadero estado espiritual profundo. El místico persa del siglo XII, Najmudin Kubra describe el estado de invocación que él llama "del cuerpo", de la siguiente manera: «En ese momento oyes la invocación del cuerpo, escuchas una invocación que emana de cada miembro como si soplara una trompeta o se tocara un tambor con fuerza»⁴³³. Así que esta imagen de Selene golpeando con luz es más bien un signo de epifanía que se está ante la presencia del *kosmokrator* terrible del que hablábamos al principio de este estudio.

3. Se cierra esta salutación con un verso atributivo regido por un participio perfecto, ya anunciando el carácter negativo de la diosa: «que perturbas con consejos absurdos/sin objetivo/ἀναστατοῦσα πάντα βουλαῖς ἀστόχοις». Comienza de nuevo el recuerdo de la diosa innominada de Parménides a las puertas donde el Día y la Noche se encuentran, engañosa, cuyas palabras no han de ser creídas, pero que curiosamente va a describir lo que conocemos por realidad objetiva o percepción habitual. Seguimos en el terreno de la terminología técnica en el cambio del estado mental, en el que la diosa infernal es fundamental.

4-16. Comienza la **primera coacción** en la que encontramos la petición, que se divide en tres periodos estilísticos.

4-7. Se inicia con los futuros «καλέσω καὶ ἀκούση». Es el primer verso irregular métricamente, con este principio trocaico y el segundo metro con la breve alargada. Estos futuros, «llamaré y escucharás», no sólo indican que la unión aún no se ha producido, que está todavía en proceso, además se está dando un matiz imperativo, como comentábamos antes. El verbo ἀκούω, usado normalmente en imperativo aoristo al dirigirse a la

⁴³³ N. Kubra, 2004: 51.

divinidad, es típico de la plegaria clética o de la súplica; aquí el tiempo está introduciendo el elemento coactivo de la magia, que no se encuentra en ningún otro ejemplo de comunicación con la divinidad. Pero lo curioso de este verso 4 es ese «ἱερός λόγος», otra expresión técnica procedente de círculos órficos en su expresión tardía, que parece proceder de contexto dionisiaco o pitagórico⁴³⁴. Se refiere a textos, libros, expresiones secretas que conducen a la iniciación. Puede que sea otra apropiación de la magia, pero no es la única y no es ineficaz en absoluto, o simplemente se usan los mismos métodos para satisfacer objetivos diferentes a los de la moral religiosa. El proceso es realmente complejo en estos conjuros, en cualquier caso.

El verso 5 da la razón por la cual la divinidad escuchará estas fórmulas secretas y sagradas: «φρικτῆς ἀνάγκης παντότε σοι ὑπεστρωμένης/pues la estremecedora necesidad se extiende bajo tu presencia». Este genitivo absoluto de tipo causal explica que la necesidad, esa fuerza absoluta de la mitología mágica que permite el efecto del ritual, está extendida debajo de la divinidad como una sábana sobre la que se recuesta. Quién tiene poder sobre quién es irrelevante, van conjuntas. Este poder sobre los sucesos, sobre el destino, se refuerza con los dos siguientes versos.

Si 4 y 5 eran petición y argumentación del tipo «...harás porque...» en sentido abierto, es decir, pidiendo más que nada asistencia general por razón de las cadenas de simpatía de la necesidad que tan bien conoce la teoría mágica, 6 y 7 especifican sobre todo la petición y amplifican la argumentación, en una estructura de sentido paralela: primero le pide ya por fin epifanía, presencia, unión, con ἐλθέ, y además encontramos la primera petición específica de maleficio, en βρίμασον, el «enfurécete con fulano, bufa con furia contra él»; y en el siguiente verso, se amplía el concepto de la Necesidad con el de destino, «Cloto hilará sus hilos para ti». Se cierra la estructura simétrica con el uso de otro futuro, ἐπικλώσει, pues.

Centrándonos en el verso 6, donde está la petición clética y de maleficio, se empieza a caracterizar a la diosa de una manera muy concreta: triforme, encadenada y enfurecida, como Hécate, pero también como el propio Cérbero que guarda las puertas del Hades. Como en el poema de Parménides, estamos ante las puertas del submundo, justo a punto de producir el cambio de estado. Y el primer imperativo aoristo que

⁴³⁴ Cf. A. Bernabé, 2003.

encontramos es «λύθητι/libérate de las cadenas», de la percepción habitual, se sobreentiende, que es cuando la diosa puede realmente sobrevenir. Y se vuelven a utilizar las imágenes sonoras: la diosa hará su aparición rabiosa, bufando como un toro. Esta visión está siendo proyectada sobre un tal enemigo del oficiante, o sobre la limitación que sobre este ejerce la persona del enemigo. Hoy en día el uso de la visualización para la obtención de objetivos es una técnica de la psicología moderna, que, si bien muchos consideran superstición o autoengaño, ha demostrado claramente el poder de la autosugestión mediante el uso de la imaginación. Se habla de enfermedad psicosomática, pero ahora también se está introduciendo el concepto de "salud psicosomática", a partir del uso positivo y consciente de esta herramienta de la psique humana, cuya utilidad se conoce desde siempre en el terreno del rito y la filosofía del hombre. Ya en el siglo XV dijo Paracelso «aquello que el hombre imagina que él mismo es, eso será, y es aquello que imagina»⁴³⁵. Así que imaginando la ruptura de las cadenas que impiden actuar a una fuerza destructora y omnipotente sobre ese personajillo de la psique particular, se están liberando las energías que pueden llevar a cumplir los objetivos que se están persiguiendo y que ese personaje simboliza. Es un uso positivo a fin de cuentas, de un aspecto de la psique que, sin control, es destructivo y absurdo, el igual que los «consejos de Selene», de unas líneas más arriba.

Estamos viendo en este verso, pues, el inicio de un proceso bastante largo que se cierra hacia el final del himno, en el κατάδεσμος de las líneas 84 a 87. Estaba encadenada la diosa, se le impele a liberarse a sí misma por razón de la voluntad del mago, para luego al final volverla a encadenar y que cumpla exactamente las órdenes de este. Si bien toda magia de maleficio o sometimiento, es decir, de ύποτακτική, es en último término un acto de ligadura mediante el poder de la analogía performativa, todo acto ritual es también ligadura en último término, pues mediante la puesta en escena y el pronunciamiento de una serie de símbolos arquetípicos y órdenes, se está enlazando una realidad mental a una realidad externa o, si se quiere, objetiva. Ese es el poder de la mística del nombre. Pero ya terminaremos de comentar este proceso en la parte final.

7. Por último, llamar la atención sobre ese juego de palabras, la anáfora de la misma raíz semántica en «Κλωθῶ ... ἐπικλώσει», que cierra este periodo, enfatizando

⁴³⁵ Ref. sacada de E. Herrero, 1987: 65.

un cumplimiento futuro seguro. Cloto es la Moira que hila los destinos, como su propio nombre indica. Ella decide si dioses y hombres viven o mueren o cuándo nacen. Las Moiras⁴³⁶ hijas son de Zeus y Temis, o la Noche, según la tradición, de manera que juegan un papel importante en círculos dionisiacos y órficos; además se dice que crearon las palabras de la lengua junto a Hermes. Por su parte Cloto mató a Tifón con una manzana envenenada y está relacionada con un mito de desmembramiento y resurrección de un héroe, el de Pélope. Como vemos es un personaje muy mágico, de manera que no es casualidad que se la nombre en varias ocasiones en los *PGM* (2.100 y 4.2794).

8-10. Comienza el segundo periodo simétrico de la coacción, esta vez de tres versos, de 8 a 10, con el imperativo aoristo *νεῦσον* y la conjunción *πρίν* introduciendo tres miembros, que además empieza y acaba con irregularidades rítmicas: tanto 8 como 10 tienen errores en el segundo metro. La imagen es la siguiente, más o menos: «accede antes de que tenga que obligarte...antes de que te pongas a la defensiva ... antes de que te descontrolé la rabia». Ahora se está amenazando realmente con empezar la coacción.

En cuanto a la imagen de la diosa, esta aparece como «bendita/μάκαιρα» y «odiosa/στύγνῆ» en la misma frase. En la siguiente, se describe una representación de esta personalidad divina muy frecuente en estatuillas tardías de Hécate-Selene, que es de pie empuñando una espada y con los pulgares mirando hacia arriba, paralelos a la espada. Y se está refiriendo a la violencia con la que se presenta, cuando lo hace, esta divinidad de la magia. Ya hemos visto en otros conjuros advertencias y la utilización de toda clase de amuletos para defenderse de este aspecto de su personalidad, y que se corrobora en la tercera frase. La expresión «ἡδέ λυσσῆς» se ha interpretado de diferentes maneras; yo mantengo la conjetura de Heitsch, y entiendo que se refiere a la reacción rabiosa de la que se hablaba líneas arriba, «que te vuelvas loca/delires de rabia», que además complementa la representación de más arriba: se la llama «perra con forma de muchacha». Estamos en efecto ante una imagen sincrética de Selene con Hécate donde es una diosa contradictoria y "terrible", en el sentido en que lo era el *kosmokrator* o Tifón: el sufrimiento es la vía más rápida hacia el camino espiritual, hacia la divinidad, para el ser

⁴³⁶ Cf. S. Eitrem, "Moira", *PRE* 15.2 (1932), pp. 2449-2497; Grimal: 354; E.B. Harrison, "Charis/Charites", *LIMC* 3.1 (1986); S. de Angeli, "Moirai", *LIMC* 6.1 (1992), pp. 636-648; M. Dixon-Kennedy, "Clotho", *Encyclopedia of Greek-Roman Mythology* (1998).

humano. Y la diosa infernal es la representación de dónde este sufrimiento tiene lugar más a menudo, en el subconsciente: es la representación de todo lo que se va guardando en las profundidades de la psique para proteger al joven ser humano, que, contradictoriamente, irá constituyendo las bases de su personalidad, de sus reacciones inmediatas e inexplicables a la psique consciente, pero también de la sabiduría ancestral e instintiva, divina, que también está vedada a las concepciones racionales de la consciencia. Y la reacción instintiva más poderosa de todas es sin duda la ira, de la cual va, sin duda, esta sección.

11-16. Por último, el tercer periodo de esta coacción se inicia y se termina con la frase-estribillo que comentábamos arriba, la expresión mágica «tales cosas harás tanto si quieres como si no», que tiene una sílaba extra. Va de la línea 11 a la 16 y contiene la argumentación con la que el mago va a obligar a la diosa. El periodo causal va introducido por ὅτι y tiene dos argumentos: **conozco** ciertas cosas y **soy** tal y cual. Línea 12 dice «conozco tu luz hasta la medida de un punto» para lo cual me limito a transmitir la traducción de Calvo Martínez, por la oscuridad de la expresión «πρὸς στιγμῆς μέτρον». Supongo que quiere decir «en gran detalle», pero no está atestiguada esta expresión en ningún otro texto en griego. En 13 y 14 se desarrolla el ἐγὼ εἰμι típico de esta magia, y dice que la diosa ha de obedecer porque es: *mystagogos*, es decir conductor de los iniciados; "asistente o sirviente", si ese υποτρο del papiro es lo que Wessely propone y yo mantengo; y "testigo o cómplice", que quiere decir conocedor de los secretos, iniciado a su vez, todo ello complementando a «de sus misterios», por supuesto, «τῶν καλῶν πραγμάτων». Esta parece ser una expresión técnica para referirse a los misterios probablemente de Deméter y Perséfone, pues poco después se llama a la diosa παρθένος, una denominación común de la segunda de ellas y reina del Hades.

Pero la verdadera argumentación está en la línea 15, cuya corrección ha provocado quebraderos de cabeza. El τοδι/γενεστε τουτ' del papiro se interpreta como «τὸ δεῖ γενέσθαι, τοῦτ'» por Preisendanz, o como «ὃ δεῖ γενέσθαι, τοῦτ'» por Wessely y otros, de manera que traducen por «lo que es necesario que ocurra, de esto no es posible huir». Yo he optado por mantener lo que pone en el papiro más o menos, aunque no sea correcto gramaticalmente, y corregir τε por δέ, por si hay una mención velada de la figura

Hermécate en la expresión «el de doble género», que es otra característica de esta figura de la magia: la diosa infernal hace de doble femenino del dios solar, pero es ambigua en todos los sentidos con el propósito de incluir todos los opuestos, que es de lo que se trata esta figura: integración. Desde luego tiene mucho más sentido la corrección de Preisendanz, gramaticalmente y gráficamente, puesto que en contexto egipcio es muy usual la pronunciación de /ei/ por /i/ y el cambio fonético de los infinitivos en *-sthai/* por *-te/*. Pero tal vez por esta misma razón, para el que copió el texto también había una ambigüedad de sentido que nace de la unión de estas dos culturas, la griega y la egipcia.

17-25. Y comienza la **súplica**, también compuesta con recursos poéticos como la anáfora. El verbo *ἐνεύχομαι* inicia esta sección y se repite en los dos últimos versos también. Sin embargo, se desarrollan aspectos de la diosa lunar en su cara infernal, es decir, mediante una técnica de la plegaria religiosa se invocan aspectos negativos de la divinidad cósmica femenina, aunque no de manera negativa como había ocurrido en la sección anterior.

Las cinco primeras líneas forman una unidad de sentido también dominadas por la anáfora: «te suplico en esta noche señalada, en la que ocurre tal y cual/*ἐνεύχομαι σοι τήνδε νύκτα κυρίαν*». La línea 18, «en la que tu luz se va la última/*ἐν ἧ τὸ σὸν φῶς ὕστατον χωρίζεται*» está refiriéndose, según Morton Smith, a la última noche de la luna vieja, de manera que se corrobora la hipótesis acerca del título del texto y contextualización del rito, que en verdad diría «Invocación ante la luna creciente». Esta es la noche más oscura del mes, por lo tanto el momento de más oscuridad de la diosa, cuando se abren las puertas del infierno, que es lo que se dice en las siguientes líneas: «en la que el perro ha abierto la boca/*ἐν ἧ κύων κέχηνε κού κλείει στόμα*, en la que el cerrojo del abismo está abierto/*ἐν ἧ τὸ κλεῖθρον ἠνέωχε ταρτάρου*, en la que Cérbero se aproxima rabioso/*ἐν ἧ προλυσοῖ Κέρβερος κεράνοπλους*». Las fauces abiertas de un perro rabioso son una metáfora para la puerta del Hades, del inframundo. Y Cérbero, el perro guardián de esta, o la diosa con aspecto de perra, son imágenes de lo mismo. Señala Morton Smith que es una idea de la imaginería mediterránea, pues Anubis, el dios con cabeza de perro, también sostiene las llaves del mundo de los muertos, en la mitología egipcia. Pero considera inusual esta identificación de Cérbero con la oscuridad

infernol, con Anubis y con el periodo interlunar. Si es una imagen del autor de este poema, es verdaderamente profunda y aúna de manera muy inteligente las tradiciones mediterráneas. En el tercer miembro del periodo, donde se menciona ya Cérbero, se repite además el verbo que se había usado arriba para Selene, «delirar de rabia/λυσσάω» pero en composición, de manera que también se asimila a esta. Por lo demás, se atribuye a Cérbero con el *hapax legomenon* «κεραυνόπλους», que sólo aparece aquí. Es otra imagen sonora que da un carácter cósmico al conjunto. Zeus es el dios del trueno y a su epifanía precede un temblor procedente de las profundidades o de lo más alto del cielo. En última instancia, se está proponiendo que también esto ocurre cuando la diosa cósmica se presenta: se abren las fauces del infierno para dar cabida a la oscuridad más absoluta, en la noche más oscura del mes, para que la diosa se presente.

Y he aquí la epifanía, en el medio de la súplica, con «ἔγειρε σεαυτήν», donde además, por fin, se le nombra explícitamente como Mene⁴³⁷. Y comienzan los epítetos. Aún en esta parte, ella es: «la que necesita del alimento helíaco/ήλιωτίδος τροφοῦ », es decir, que brilla como reflejo de la luz del sol; «ἐπίσκοπος de los muertos», que tutela, vigila, cuida o visita a los muertos; es «rayo y extranjera/ξένη δ' αὔγη», aunque la combinación de estas dos acepciones está corrupta, pero parece repetir la concepción de que depende del sol y que su luz no es propia sino "prestada, extranjera", según la interpretación de Morton Smith; además es «astuta y persuasión/δαιδάλη καὶ πειθόη, en 25. La explicación de la representación de «la Diosa» de Parménides que hace Kingsley en *Reality* contiene estos dos aspectos como los más importantes: es engañosa, astuta y persuasiva. En su sección 1, capítulo 9, pp.141 y ss., desarrolla la idea de la diosa como la Persuasión misma. De hecho, el camino «de lo que es», el que ella está persuadiéndole para tomar, es precisamente el que ella llama «el camino de la Persuasión». Y este no es el de la percepción habitual del ser humano, esa manera de percibir contaminada por la fuerza de la costumbre de unos patrones de pensamiento adquiridos que se presentan a sí mismos con la autoridad de la lógica y la objetividad, pero que nada tienen que ver con ellos. Por eso, para que esta fuerza divina pueda actuar, debe engañar a esos patrones de pensamiento reactivos, ser muy astuta y persuasiva, y así ser capaz de vencerlos y sacar al ser humano de su visión habitual de las cosas. Como vemos, la coincidencia es

⁴³⁷ Cf. A. Lesky, "Mene", *PRE* 15.1 (1931), pp. 785-6.

máxima, una vez más, con el texto de Parménides.

26-45. Durante las siguientes diecinueve líneas, se desarrollan diferentes aspectos de la diosa mediante el uso de una larga tirada de **epítetos** compuestos o simples, conocidos o nuevos, pero sobre todo amétricos. La opinión general es que es una interpolación posterior a la composición original del poema, por la cantidad de problemas métricos y gramaticales que presenta. Sin embargo tiene un patrón estilístico: se agrupan los epítetos en grupos de tres, cuatro y cinco, por línea; predominan los grupos de cuatro, pero la primera y la última se componen de tres epítetos, a la manera de la primerísima línea del canto; y la única línea de cinco está justo en el medio. Tal vez sea casualidad, o no, porque se ha demostrado el excelente uso del ritmo que se hace en estos textos, que en todo debe estar diseñado para adaptar los ritmos del cuerpo al hilo de la argumentación⁴³⁸.

Se reparten los epítetos para formar una idea precisa.

Comienzan los atributos de una diosa masculina, combativa o cazadora, como Artemis o Atenea: «empenachada/λοφαίη, que desenvaina espadas/ὄλκῆτι φασγάνων, de pies ligeros/ποδάρκη, valiente/ἀλκίμη, de disparo certero/εὖστοχε, varonil/ἀνδρείη, líder de ejércitos/στρατηλατί, vigorosa/αἰζηή, letal/οὐλοή, o flechadora/ιοχέαιρα».

Luego, predominan los aspectos lunares que coinciden con atributos del dios solar-iluminador, en muchos casos: «rayo/αὔγη, purpúrea/πορφυρέη, de dorada corona/χρυσοστεφή, que trae a la luz/δείκτειρα, brillante/φαεννώ, de cabellos brillantes/ἀγλαή, de rostro dorado/χρυσῶπι, con rayos por cabellos, τερψίμβροτος (un epíteto homérico de Helios, que aparece en *Od.* 12 269)».

Además se la denomina con epítetos de Apolo: «curadora-peania/παιωνία, Dodónica/Δωδωνή, loba/λυκώ, osa/ἀρκη, (de disparo certero o flechadora)... » o «εὐρύστόχος/de objetivo amplio o lejano», que recuerda también a la terminología apolínea, pues él y su hermana son los que «disparan o apuntan de lejos», que comentábamos un par de secciones arriba, referido a su capacidad divina de alcanzar los confines más alejados y cruzarlos. Y se dan otras acepciones que indican el lugar de

⁴³⁸ Con respecto a los efectos del ritmo en el ser humano y su uso estilístico en la música, cf. D. B. Fry: 10 y ss.

donde pueda provenir, que es una costumbre de los himnos apolíneos: «Idea⁴³⁹, Tebana, Minoica, Tasia, Dodónica».

Por supuesto, se desarrollan los de la diosa infernal y de Hécate: «oscura/σκοτειή⁴⁴⁰, Brimo-rabiosa/Βριμώ⁴⁴¹, perra/κύων, de agudo grito/όξυβόη, de claro tono/λιγεία, que produce calamidad/πήματα, malvada/άτασθάλη, muchacha/παρθένε ο δολόεσσα/astuta-sutil».

Se dan expresiones visuales como «grabada en estelas/στηλίτι, ídolo/ειδωλίη, la salvadora de madera de sauco/άκτινας ή σώτειρα», haciendo referencia a imágenes de templos y estatuillas para ritual.

O se la asimila con ciertos personajes: se la llama Alcíone, un personaje de las *Metamorfosis* que fue convertida en martín pescador, por equipararse a Hera según unas versiones, según otras cuando se tiró al mar al saber de la muerte de su marido en un naufragio⁴⁴²; así que también se la llama «marina/πελαγίη»⁴⁴³ cuan ninfa, o simplemente por razón de la anterior, o tal vez se refiera a Afrodita Urania; o se la hace una diosa del destino con ese «Clotea/hiladora».

Además, se enumeran unos atributos que parecen técnicos, de los aspectos de la psique que le son propios: «θυμάντρια/patrona del ánimo, ινδαλίμη/imagen mental, νεοπενθής/de sufrimiento reciente o τλητή/paciente»; tanto las emociones como los movimientos de la mente o las intuiciones, como hemos comentado antes, se consideraban situados en el diafragma en la Antigüedad griega, y ahí es donde se sitúa la acción de esta diosa, pues, con estos epítetos.

Y por supuesto, tiene atributos del *Hypsistos*: «inmortal/άφθίτε, autoengendada/αύτοφυής, propicia/έπήκοε, de bella disposición/καλλισμένη, gloriosa/κυδίμη, dadora de todo bien/πανδώτειρα⁴⁴⁴, señora/άνασσα, socorro/άρηγέ», que se complementan con otros nuevos que hacen referencia a un tamaño figurado que no es medible, como «δολίχη ο πανγαίη». Así que, como aquel, esta es eterna e inmensa.

⁴³⁹ Significa del Ida, una cadena montañosa de Frigia o Creta, se repite esta acepción en *PGM* 5.455-6, 70.4. Cf. Betz, 1980: 293; o H. von Geisau "Idaia", *KP* 2 (1979), p. 1337.

⁴⁴⁰ Th. Kock, "Skotia", *PRE* III A.1 (1927), pp. 611-2.

⁴⁴¹ C. Trümpy, 2004: 13-42.

⁴⁴² Cf. Grimal: 19; W. Nestle, 1936: 248 ss.

⁴⁴³ Cf. J. Schmidt, "Pelagia" *PRE* 19.1 (1937), p. 223.

⁴⁴⁴ Cf. W. A. Oldfather, "Pandora (2)", *PRE* 36 haldband, p. 531.

Y luego hay una serie de expresiones aisladas dignas de comentar: *νύσσα* es el punto de giro en una carrera y también la meta, ya desde Homero. Esta divinidad de la magia es, como hemos visto acerca del *kosmokrator*, cíclica. De manera que esta expresión se refiere al giro de los acontecimientos en el lenguaje de los cuentos, en la narrativa de las historias de aventuras, que siempre ocurre y lleva al héroe a salir de la cotidianidad. Es una imagen sorprendente, en este contexto. Y por último, «βαριδοῦχος, que gobiernas la nave», que indica que la diosa es también *timonel* como lo era Hermes-Toth, en el himno anterior.

Acaba esta sección en la línea 45, volviendo al trímetro yámbico para finalizar la tirada de epítetos, como resumiendo «llena de engaño y salvadora a través del miedo/δόλου γέμουσα καὶ φόβου σωτηρίη». Se enfatizan las dos características que hacen de la diosa el mejor camino hacia la realización espiritual o la destrucción de las limitaciones (*gnosis* o magia): maestra del engaño, aspecto que Kingsley ha expresado tan bien en su trabajo; y terrible, como el gran dios.

46-57. Comienza otra **petición con argumentación**, o tal vez sólo se esté ampliando la anterior, pues comienza con dos líneas que parecen resumir lo que se dijo antes entre 12 y 14-15: «te conozco pues soy tal y cual ...». Y se cita la potencia última a la cual remite el poder del mago, la cual es Hermes. Esto podría estar además remitiendo al problemático *διγενής*, de la línea 15, de cuyo poder tampoco podía nadie escapar.

Se utiliza otra vez el recurso mágico-místico del *ἐγώ εἰμι*, pero no sólo tomando la personalidad de la figura divina en cuestión, «soy el padre de Isis», que es lo más común en este recurso, sino además engrandeciendo su posición como maestro «soy líder de magos, emisario de Hermes». El toque teatral es fundamental para una buena performance de esta magia, pues el objetivo principal es mover las emociones en el sentido adecuado. Pero aquí se han dado una serie de términos técnicos progresivos, por los que el mago ha ido escalando hasta llegar a igualarse a la divinidad: *μυσταγωγός*, *ὑπουργός*, *συνίστωρ*, *μάγων ἀρχιτέτης*, *πρέσβυς* e *ἰσίδος πατήρ*. Como vemos, el ser mago está poco antes del volverse emisario de la divinidad y de la misma unión. En los *PGM* se usa el término "mago" sólo en tres ocasiones más: 4.243, invocando a Amón, y en 4.2074 y 63.4 donde habla de sus prácticas. Y con respecto a la denominación

«padre de Isis», comparto la idea de Morton Smith de que se autodenomina progenitor de la divinidad invocada, con dos consecuencias: comienzan las atribuciones de Selene-Hécate como diosa infernal que vamos a ver en la siguiente parte del texto; y además es una expresión de la unión mística de la que el mago es un experto, según la gradación. El padre de Isis no es Hermes tradicionalmente, aunque sí en el sincretismo, ni Hermes es un dios creador en sí mismo (sólo como manifestación específica del gran dios); el "padre" es una expresión muy hermética⁴⁴⁵ para referirse al *Hypsistos*.

48-57. De 48 hasta 57 está lo que se puede denominar como una petición más ortodoxa, que comienza con el ἄκουσον típico de la plegaria y acaba con la frase-estribillo «tales cosas harás, tanto si quieres como si no». En las líneas intermedias, se invoca a la diosa por sus nombres, se enumeran una serie de símbolos y objetos de su culto, y se hace la petición piadosa «δὸς χάριν». No se pide nada maléfico aunque sí va tomando tono coactivo progresivamente hacia el final. Veámoslo.

La línea 48 se considera originalmente «ἄκουσον ἦω τοῦτο γάρ σου σύμβολον», que hace un perfecto trímetro yámbico, al cual se le insertan los nombres mágicos «φορβα βριμω σαχμι νεβουτοσουαληθ/Forba, Brimo, Sechmet y Nebutosuaeth». El primer nombre parece ser parte de la palabra mágica «βορβοροφόρβα» que se encuentra de muy variadas formas a lo largo de los *PGM*, acompañada de Brimo y otros nombres de Selene-Hécate, en su aspecto infernal como Eresquigal y Nebutusuaeth⁴⁴⁶, de origen babilonio, al invocar a la diosa infernal, pero también junto a otras palabras mágicas para invocar al *Hypsistos*, sobre todo con la fórmula Iao-Sabaoth-Adonais y sus variantes⁴⁴⁷. Por el otro lado, Sechmet⁴⁴⁸ es la diosa egipcia de la guerra y la venganza; es la «más poderosa», «terrible», hija de Ra, esposa de Ptah, representada con cabeza de león (a veces de cocodrilo o con el ojo de Horus), coronada con el disco solar, sujetando el *Ankh*

⁴⁴⁵ Cf. Reitzenstein, *Poim.*: 136; Festugière, *Hermès* III: cxxvii. Para Hermes como padre de Isis, ver *Plu.*, *Is.* 236.

⁴⁴⁶ Nebutosuaeth parece un nombre secreto de Eresquigal, derivado del nombre del dios babilonio Nebo. Cf. Preisendanz "Nebutosuaeth", *PRE* 16 (1935), 2158-60; C. Zintzen, "Nebutosuaeth", *DKP* 4 (1975), pp. 6-7; Bonner, *SMA*: 197-8.

⁴⁴⁷ Φορβα aparece en los *PGM* en: 1.151; 3.432; 4.1256, 1402, 1416, 1432, 2054, 2196, 2286, 23432481, 2607, 2746, , 2954; 7.403, 654, 658, 978; 70.2. Brimo en: 4.2264, 2286, 2607, 2960; 7.692; 70.21.

⁴⁴⁸ Cf. Roeder, "Sachmet", *RoscherLM*; S. E. Hoenes, 1975; M. Page-Gasser, "Sachmet", *LIMC* 7.1 (1994), pp. 649-50; Bonnet: 643-6; A. von Lieven, "Sachmet", *NP* 10 (2001), p. 1197; N. M. Wahlberg, 2002; R. Eavis - S. Ikram, "Sekhmet", *Encycl. Anc. History*, vol. 9 (2013), pp. 6118-9.

y una flor de loto o de papiro; su ira era temible y se le ofrecían sacrificios para apaciguarla o convocarla contra los enemigos. Es, pues, el doblete del dios creador en su versión terrible. Así que estamos en un punto culminante del himno, donde se pronuncia el nombre más secreto y otros apropiados para invocar la fuerza cósmica última, en su variante femenina.

Y los símbolos que se convocan son: la sandalia, la llave, la cerradura y el perro guardián, la noche y el *rhombos*. Pero lo importante es cómo se está usando, de manera coactiva: la sandalia se esconde (τὸ σάνδαλόν σου ἔκρυψα); se le ha robado la llave para abrir la cerradura del Tártaro, que es la boca del perro (κλειῖδα κρατῶ), y se ha hecho de la noche oscuridad absoluta (νύκτα τὴν ἄωρον παρέδωκα σκότει), es decir, la luna está ausente; además se gira el *rhombos* (ῥόμβον στρέφω σοι) y no se tocan los címbalos (κυμβάλων οὐχ ἄπτομαι). En este punto, se está volviendo a la imagen sonora, si no es que el oficiante está realmente tocando el instrumento que menciona, retomando el «ἄκουσον» con el que empezaba esta sección.

Con respecto al significado que tienen estos objetos, ambos hacen un sonido agudo o más bien vibrante, pero no de la misma naturaleza. Los címbalos son instrumentos de percusión, unos platillos metálicos pequeñitos que al golpearlos tienen un timbre cristalino, delicado; el *rhombos* o churinga⁴⁴⁹ es un aerófono, una pieza romboidal u ovalada de madera, casi siempre, que se ata a una cuerda por un extremo y se hace girar alrededor de la cabeza del que lo toca, provocando un sonido vibratorio o zumbido que es más grave o más agudo según el tamaño de la hoja, y que varía su tono esporádicamente cuando esta cambia el sentido de su rotación. Los primeros eran el instrumento sagrado de las musas, se usaban como acompañamiento rítmico para todo tipo de danzas, y su uso acabó por extenderse en contexto místico: es habitual en cortejos dionisiacos, pero sobre todo en el culto a Cíbele por los eunucos coribantes, y en el de Isis, como parte del famoso sistro. También eran habituales de la danza en Egipto, y estaban dedicados a la diosa Bastet; además, su uso se extendió a la India y China muy temprano, en contexto ritual y musical también. Con respecto a la churinga, tiene su origen en el Paleolítico y es aún hoy en día parte importante de rituales tradicionales entre los aborígenes australianos,

⁴⁴⁹ Cf. B. Spencer & F. J. Gillen, 1899: 128 ss.; A. Lang, 1908-1927: 889-890; E. Tavenner, 1933: 111; A. S. F. Gow, 1934: 1-13; R. Harmon, "Rhombos", *NP* 10 (2001), p. 1004; T. J. Mathiesen 2001: 344-348.

los chamanes del Amazonas y los norteamericanos o entre los Dogones africanos. También se ha usado como medio de comunicación en largas distancias debido a que la baja frecuencia del sonido que produce es audible a varios kilómetros, en completo silencio. Este es un instrumento famoso de las religiones místicas y de la magia de sometimiento helenísticas.

En este texto, este instrumento es el que tiene preferencia y probablemente se esté incluso usando, pero se trae a la imaginación poética el sonido de los dos. El mago proclama coactivamente que usa el *rhombos* y no los címbalos, para coaccionar. En primer lugar, estamos en el contexto de lo que estuvimos viendo en los himnos de Apolo, acerca de la serpiente Pitón-Apofis, el uso de este tipo de instrumentos de sonido agudo y vibratorio para invocar una fuerza divina cósmica, totalitaria y creadora, ancestral, una creencia que prueba ser universal y común a tradiciones provenientes de todo el mundo. Hemos mencionado antes la alusión de Parménides en su poema, a las ruedas chirriantes del carro de las Hijas del Sol o el sonido quejumbroso de las grandes puertas que separan la Noche del Día. Y la churinga es, en el otro extremo del mundo aún hoy, el instrumento de invocación de la llamada Serpiente Arco Iris, entre los Arandas australianos, un ser divino ancestral que dio lugar a la creación y que aún se puede percibir en el fondo de pozos o en los nubarrones de lluvia. En contexto más cercano, tanto San Jorge como el arcángel Miguel son famosos destructores de dragones.

Así que ambos instrumentos provocarían una armonización de algún tipo en el estado psíquico del oficiante, y mientras los címbalos actúan al nivel de la sincronización rítmica de los procesos físicos (latidos, respiración), que da lugar al movimiento de la danza y el deseo de dar continuación a ese ritmo, como explicaba Fry en el artículo citado más arriba, las bajas frecuencias de los sonidos vibratorios actúan a un nivel mucho más sutil que trae a la memoria ese estado ancestral del ser que se identifica con un sonido agudo. Tal vez ahí radica la eficacia coactiva del *rhombos*. Mientras los címbalos son más propios de contextos procesionales, la churinga provoca un sonido y en patrón rítmico similar pero desde una posición estática, abarcando otro de los requisitos que hemos visto también más arriba, esencial en rituales como la incubación, la inmovilidad. Sería pues un instrumento ritual mucho más personal. Por las culturas que lo usan y lo han usado, podemos apuntar a un origen chamánico para este instrumento y todo ritual en

el que se use, que apoya la tesis de P. Kingsley o I. Shah acerca de una procedencia mongol de esta magia.

La sandalia⁴⁵⁰, la llave, el perro y el chillido de la serpiente son símbolo de los dioses infernales, de los dioses liminales y psicopompos, de los cuales hemos hablado en las secciones de Tifón, Apolo y Hermes, y a cuyo género pertenece también la Gran Diosa.

53-57. De las líneas 53 a 57 está la petición de la que hablábamos, que es en primer lugar ritual, es decir, no especifica un deseo concreto sino un aspecto mítico; y además es a la vez piadosa y coactiva. Dice «ἄθρησον εἰς σε ... δὸς χάριν ...» y «haz lo que tienes que hacer, tanto si quieres como si no». La imagen que se va a formar a partir de ahora es del todo mística: se pide a la diosa que se mire en el espejo que debe ser el oficiante y que otorgue gracia si por ventura viera que es ella misma lo que se refleja (κάτοπτρον ἦν ἰδοῦσα σαυτὴν θαυμάσεις), y así no lance «negra luz» por sus ojos (πρὶν ἢ μέλαν φῶς ἐκπύσης ἀπ' ὀμμάτων). Es una imagen universal de la mística la del corazón como espejo del alma que si está suficientemente pulido de la herrumbre de los velos de la percepción habitual del hombre, reflejará la luz de Dios. "Luz sobre luz", ese verso de la Sura 24 del *Corán* hace alusión a esta vía de comunicación divina, pues si el corazón es lo suficientemente puro dejará ver una luz propia reflejo de la luz de Dios, que hará, a su vez, de signo de llamada para recibir la luz de Dios. La luz negra de sus ojos es la oscuridad profunda del abismo, de la "noche oscura del alma", en términos místicos más recientes, pues la llamada más poderosa de la divinidad va efectivamente de la mano de los sufrimientos y las más profundas caídas. Morton Smith interpretaba las líneas 51 y 55 como referencia al eclipse de la luna, en el cual esta refleja una luz oscura. Y puede que sea exactamente eso, un eclipse, la simbolización helenística de la noche oscura del alma.

Además, mencionar que en este párrafo se denomina a la diosa Nilótida, del Nilo, haciendo referencia a su patrona, que en la mitología tradicional egipcia es Anuket⁴⁵¹, la cual se identificaba en algunos lugares con Isis y en otros con Neftis. En cualquier caso, es la divinidad fértil que el agua representa, como las que mencionábamos antes acerca

⁴⁵⁰ D. Wortmann, 1968: 155-60. Hablamos ya de este símbolo a propósito de Hermes, *HMag.*15/16 y 17.3.

⁴⁵¹ Cf. Bonnet: 45-6; A. von Lieven "Satis, Anuket und Chnum, die drei Hauptgottheiten der Insel Elephantine", *NP* 11 (2001), pp. 104-5.

de la Serpiente Arco Iris. Además, comentar que el verso 56, que dice «ὃ δεῖ σε ποιῆσαι, τοῦτο δεῖ σε μὴ φυγεῖν» es el que ha provocado la corrección del verso 15 «τὸ διγενές τε/τὸ δεῖ γενέσθαι τοῦτ' οὐκ ἔξεστι φυγεῖν», por parte de los especialistas, con el cual hay una relación obvia, ya sea fonética o tal vez de sentido, de ahí la contaminación.

58-67. Y recreando efectivamente el efecto de reflejo de un espejo, inmediatamente después de la petición anafórica que acabamos de ver, lanza una secuencia de símbolos y **atributos** de la diosa de nueve versos, que se culmina con la repetición de la palabra *σύμβολον*, esta vez determinado con el pronombre posesivo de primera persona en vez del de segunda, cosa que ha provocado el estupor de los editores y la consiguiente corrección, entre ellos Morton Smith. Pero se trata del efecto-reflejo. Todos los símbolos que se enumeran es lo que la diosa está observando en el espejo del corazón del oficiante, y no es más ni menos que ella misma; es prácticamente lo que había enumerado antes para invocarla. También llama la atención el singular para "símbolo", si en verdad se está dando una larga lista de ellos. Este singular se repite en 48, 60 y 67, imitando un eco llamativo que acaba provocando la identificación absoluta entre oficiante y divinidad. El efecto reflectante está hecho.

Con respecto a los símbolos que se dan esta vez, los de 58 y 59 tratan el femenino de animales o seres animados de su culto, con los que se confunde y por los cuales se la puede invocar (muchacha/κόρη, yegua/ἵππος, serpiente/δράκαινα, leona/λέων, loba/λύκαινα...), elementos lumínicos (estrella/ἀστήρ, destello/ἀστραπή, lámpara/λαμπάς...) y las vocales; de 60 a 64 parecen enumerarse ingredientes mágicos de su culto, probablemente codificados, algunos muy famosos en los PGM para todo tipo de pócimas y sacrificios (sangre/αἷμα, uñas/ὄνυξ, pelos/θρίξ, vaca virgen/βοῦς παρθένου, semen de Pan/Πανὸς γόνος...); por último, 65 y 66 hacen una pareja simbólica de opuestos referidos a la feminidad, centrando la atención en el sexo, que son una mujer blanca con las piernas separadas (γλαυκῆς γυναικὸς σῶμα διεσκελισμένον) frente una esfinge negra con un agujero bien visible simbolizando la vagina (σφιγγὸς μελαίνης ἢ φύσις θεωρουμένη). Tal vez se trate de los objetos mágicos con los que el mago está invocando a la diosa, puesto que en realidad no se ha dado la receta del ritual, solamente la fórmula a recitar. Aunque puede que simplemente mencionándolos, es decir,

ni siquiera teniéndolo físicamente, en una «noche señalada (τήνδε νύκτα κυρίαν)», sea suficiente, en una plegaria poderosa como esta.

68-82. A continuación, se desarrolla lo que podríamos llamar la **sección mítica** del himno, que está caracterizada por el tono coactivo, para volver a situar la petición de acción general, repitiendo la frase-estribillo y cerrando con una amenaza. Este periodo se caracteriza por contener bastantes errores en el ritmo yámbico, la mayoría de los cuales coinciden en llamar la atención sobre pronombres de segunda persona: en 69, 72, 74 y 78, introduciendo una larga en el lugar de la breve del metro o añadiendo una sílaba extra, en el último caso.

De 68 a 74 tenemos la sección mítica cuya narrativa consiste en enumerar una serie de cosas que ocurrirán si no se produce lo que el mago pide. 74 inicia diciendo «Las cadenas de toda necesidad se romperán/ὄλης ἀνάγκης δεσμὰ συρραγήσεται»; hemos hablado del papel de la Necesidad en esta magia como fuerza natural, que parte de las nuevas concepciones científicas que se han ido desarrollando a lo largo de la Antigüedad. Así que se amenaza con romper las leyes naturales, al más puro estilo de la figura literaria del mago victoriano, como Manfred.

Las siguientes líneas mencionan una serie de dioses de generaciones tempranas que harán una serie de cosas en función de que acceda o no llevar a cabo sus peticiones.

- Helios «ocultará la luz de la diosa en el sur/πρὸς τὸν νότον», o «al medio-día» como traduce Calvo Martínez. Helios es un primo de Zeus, hijo del Titán Hiperión y la Titánide Tía, hermano de la aurora, Eos, y de la luna, Selene, y casado con la Oceánide Perseis, según la mitología griega tradicional⁴⁵².
- La siguiente que se menciona es Tetis⁴⁵³, Titánide, tía de Helios y Zeus, personificación del agua primordial, que se casó con Océano y dio a luz a las Oceánides, los 3000 ríos que hay por todo el mundo. Su morada, según Homero, está en los confines de la tierra fértil (*Il.* 14 301-2). En este texto, Tetis «aligerará la tierra

⁴⁵² Cf. Grimal: 235-6, con cuadro genealógico.

⁴⁵³ Cf. A. Legrand, "Téthys", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments*, Tome V (1915), p. 158; K. Scherling, "Tethys", *PRE* 5.A.1 (1934), pp. 1065-9; Grimal: 512; A. Kossatz-Deissmann, "Thethys", *LIMC* 7.1 (1994), 895; M.-O. Jentel, "Tethys (I). T. est la personification du principe féminin de fécondité de la mer. Fille d'Ouranos et de Gaia, la dernière-née des Titanides", *LIMC* 8.1 (1997), pp. 1193-5.

habitada/τὴν σὴν κουφίσει οἰκουμένην» de la diosa. Morton Smith, consideró que este οἰκουμένη se refiere al cielo, puesto que Selene debe ser la reina de este por oposición a Perséfone, que lo es del Hades.

- A continuación se menciona Eón, que «sacudirá» esta tierra, se sobrentiende (κραδαίνει, κινηθήσεται οὐρανός). Hemos hablado ampliamente de Eón en la sección primera, de su sincretismo con el *Hypsistos* como atributo de eternidad y movimiento cíclico del dios único; de manera que no es casual esta mención al temblor que proviene de las profundidades; se introduce la imagen sonora que previene de la epifanía del Gran Dios. En la misma línea 71, esta conmoción no se limita a la tierra sino al cielo también, de manera que yo opto por pensar que en realidad οἰκουμένη se refiere genéricamente a la tierra, cuya mayor cualidad es estar habitada por el hombre, en oposición al οὐρανός de la línea 71. El pronombre posesivo femenino de segunda persona de la línea 70 haría más bien la función de denotar su señorío universal más que una tendencia mitológica concreta, pues si bien se están enumerando divinidades clásicas probablemente relacionadas entre sí por lazos mitológicos conocidos, los actos que llevan a cabo no se refieren a episodios mitológicos habituales.
- En este sentido, seguidamente se menciona a Crono⁴⁵⁴, hermano de Tetis, Titán, padre de Zeus. En este texto, «huirá al Hades/πέφευγ' εἰς Ἄϊδην». Varios son los episodios en los que Crono se relaciona con el inframundo. Allí encarcela a sus hermanos los Hecatonquiros, y donde es arrojado por Zeus, una vez le arrebató el trono de los cielos. Según Hesíodo permanece encadenado en el Tártaro por toda la eternidad; según una versión órfica, en algún punto hacen las paces padre e hijo y acaba en las Islas de los Bienaventurados, que se sitúan en los confines de la tierra donde habitan Océano y Tetis. Morton Smith, siguiendo una idea de Sauneron, analiza el pasaje relacionándolo con una inundación de los cielos que se narra en el *Libro de los Muertos* 65.11 y ss. «el Nilo sube a los cielos y ve la verdad, mientras Re desciende al agua y ve el pez»; de esta manera, corrige κουφίσει por ἐκκλύσει, y conecta la bajada

⁴⁵⁴ Cf. M. Pohlenz, 1916: 549-94 y "Kronos", *PRE* 11.2 (1922), pp. 1982-2018; M. P. Nilsson, 1951: 122-4; Grimal: 120-1; H. S. Versnel, 1987: 121-52; E. D. Serbeti, "Kronos. Son of Ouranos and Gaia or of Okeanos and Tethys", *LIMC* 6.1 (1992), pp. 142-7; F. Beznar, 2008: 404-7; Ch. A. Faraone, 2010: 388-405; S. Hitch, "Kronos and Kronia", *Encycl. Anc. History*, Vol. 7 (2013), p. 3825.

de Re a las aguas con la de Crono al Hades. Aquí además Crono es «guardián de los muertos/νερτέρων ἐπίσκοπος».

- Por último, las Moiras «arrojan el hilo de la diosa sin cortarlo/σου τὸν ἀνέκλειπτον ῥίπτουσι μίτον». Estas son también diosas ancianas, hijas de Zeus y Témis, y hermanas de las Horas, en la versión tradicional; pero en la versión órfica son hijas de la Noche, de manera que pertenecen a la primera generación divina.

Así que, si no actúa esta diosa: las cadenas naturales se romperán; Helios ocultará la luz de esta en el sur; Tetis inundará la tierra de la que esta es soberana, mientras Eón la sacude y el Cielo se contagia de miedo; Crono huirá al Hades temiendo que la voluntad de la diosa esté siendo forzada; las Moiras arrojan el hilo de la diosa intacto, si no se produce la magia. Se están mencionando de nuevo conceptos relacionados con el culto a la diosa: las aguas primordiales de las que el Nilo es otra representación ya mencionada en el texto; de hecho este se considera uno de los hijos de Tetis. Esta es una figura femenina de la fecundidad y del proceso creativo; y aparece junto a Eón, que está relacionado con el *kosmokrator*, el doblete masculino de esta figura primordial órfica, pero como vemos también egipcia o babilónica. En el *Enuma Elish* la pareja primordial son Apsu y Tiamat, el agua dulce y la salada, con los que W. Burkert relaciona a Océano y Tetis, precisamente, suplantados en Grecia por una generación posterior de dioses⁴⁵⁵. Es de mencionar además la iconografía conocida de esta diosa, escasa pero significativa, como el mural de Antioquia del siglo IV, en el que se representa entre peces, con alas plateadas en la frente y con un timón dorado apoyado en su hombro derecho. El "timón" ha sido mencionado líneas arriba, poniendo a la diosa en relación a Hermes-Toth, como dioses psicopompos.

Además, se están trayendo a la atención del oficiante dos estadios cosmogónicos: la creación a partir de las aguas primordiales y la separación entre cielo y tierra. A nivel individual, estos son símbolos de la fragmentación de la psique que hoy en día se manifiestan más que nada en sueños y en historias de terror. Mientras el agua representa el lugar común del que nace la intuición y se esconde el subconsciente, la separación cielo-tierra es la dualidad en la que vive el hombre, angustiado por las "cadenas de la Necesidad", los patrones que limitan la consciencia habitual. Tetis de vez en cuando

⁴⁵⁵ W. Burkert, 1992: 91-93.

«aligera» la tierra; la imagen del diluvio universal o el bello cuento del Nilo inundando la consciencia de Re que Morton Smith relaciona con este pasaje, complementan el significado. Los peces a los que hacen referencia este mito egipcio o la imagen de Tetis son también arquetipos recurrentes de los sueños, referidos a lo que la consciencia está “pescando” de todo el vasto mundo inmerso en las aguas del subconsciente, en el momento en el que se manifiesta un sueño concreto de esta naturaleza; son "alimentos del alma". No es casualidad que los primeros discípulos de Cristo fueran pescadores, tampoco: Pedro, Tomás, Andrés, Juan o Felipe⁴⁵⁶. En este momento de "inmersión" se manifiesta el Gran Dios y cielo y tierra se conmueven desde las profundidades. Y Crono inicia su descenso; Helios había ocultado la luz de la divinidad femenina, Crono se ve obligado a ir a buscarla, «temiendo que el νοῦς de la diosa haya sido constreñido». El símbolo absoluto de la iluminación bloquea con la luz cegadora del medio-día el órgano iluminativo o perceptivo que es el νοῦς; cegado así el oficiante, llega Tetis, desde los confines de la tierra y inunda todo con sus aguas y así con más facilidad otro de los Titanes, fuerzas primigenias, conocedor del Tártaro, Crono, «supervisa a los muertos», es decir, explora los despojos abandonados por la consciencia en las profundidades de la psique. La palabra ἐπίσκοπος proviene del verbo ἐπισκοπέω que significa «cuidar, mirar por encima, espiar» incluso. Estamos hablando de un proceso de revisión profunda que encontramos en el contexto de la mística de todos los tiempos, en la imagen "el sol del espíritu"⁴⁵⁷, que tiene un fuerte componente hermético: es la visión interna que permite la comprensión del mundo oculto, y este sol obviamente es Dios, que se resume en el verso 35 de la Sura 24 «Dios es la luz de los cielos y de la tierra», de la que hemos hablado arriba también, precisamente. Ante esto, las Moiras arrojan el hilo del destino, sobre el cual es soberana también la diosa; es decir, el uso del posesivo de segunda persona no se refiere al destino personal de la Luna como personificación mitológica en Selene, sino a todo pues ella es precisamente todo.

⁴⁵⁶ Cf. las obras de Ll. Vaughan-Lee, específicamente 1998: 139 ss.

⁴⁵⁷ Cf. Juan Clímaco, *La escala (Klimax)*, 26.127, «Hay ojos de diferentes colores; el sol del espíritu puede brillar con diferentes colores en el alma. Hay lágrimas que brotan del cuerpo y lágrimas del alma. Hay contemplación de lo que tenemos a la vista y contemplación de realidades invisibles. Nos alegran cosas que otros nos cuentan y gozo espontáneo que viene del alma. Uno es el camino de la quietud solitaria y otro el de la obediencia en comunidad. A esto se añade otra diferencia: la del raptó y la del alma misteriosa y maravillosamente inundada por la luz de Cristo» (Trad. al español en T. H. Martin, 1998: 215). Cf. también A. Gonzalo Carbó, 2004: 23-52.

De la línea 75 a 82 se establece la petición con una serie de recursos poéticos enmascarando todo el proceso anterior descrito bajo la forma de una coacción. La anáfora del verbo ἀναγκάζω en 75 y 78, hace eco del ἀνάγκη de la línea 68. Las cadenas que se han roto provocando la *katabasis* descrita van a volver a establecerse una vez se vuelva al estado de conciencia habitual pero ya no serán iguales, formarán parte consciente esta vez de los condicionamientos adquiridos. Y a esto parece que se refiere ese βέλος alado. La flecha es un símbolo del Pitagorismo, como hemos visto antes. Se cuenta que Pitágoras recibió el conocimiento que lo hizo convertirse en Apolo mismo de la mano de un Escita llamado Ábaris (que significa literalmente «sin peso»); este viajó desde los confines del mundo subido en una flecha dorada, la cual regaló a Pitágoras como símbolo de su amistad. Kingsley, en su *A story waiting to pierce you*, considera que este extranjero procede de las estepas asiáticas de donde proceden los mongoles y los chamanes indios, cuyo símbolo más importante es la flecha, no sólo por ser maestros cazadores sino por el significado oculto que esconde. Entre los sufis la flecha es lo que "apunta" al conocimiento, el símbolo en sí mismo, pues "dirige la atención" más que contener el significado en sí mismo, al igual que los arquetipos, los símbolos, las mitologías y las teologías de toda religión. Toda construcción simbólica es flecha porque puede dirigir al devoto al conocimiento empírico, a la experiencia, que es la única forma de conocimiento que acepta el místico o el chamán. Y por lo que vemos en este texto, el mago también. El mundo mismo se volverá del revés, las cadenas naturales se romperán, el sol ocultará la luz del conocimiento para obligar a bajar a la tinieblas a buscarla «...si no fueras a la flecha de mi magia a correr hacia el objetivo/ἀν μὴ μαγείης τῆς ἐμῆς ἀναγκάσης, βέλος πετηνὸν ταχύτατον τέλος δραμεῖν». Y es que el objetivo de toda plegaria conlleva en sí mismo el origen de toda necesidad: como comentaba Reitzenstein en *Hellenistic Mystery-Religion*, acerca de la iniciación de Apolonio en el *Asno de Oro*, un iniciado no se inicia a no ser que el dios le llame; uno no pide a Dios a no ser que Dios provoque la necesidad en su corazón. La necesidad es la flecha que lanza y dirige la petición, y el objetivo, todo a la misma vez.

A continuación se repite el verbo ἀναγκάζω, las palabras σύμβολος y μοῖρα, y la frase-estribillo, en una serie de juegos de palabras. Tenemos la expresión «ἄνωθεν εἰς ἄνωθεν», que yo mantengo tal cual porque considero significativa la repetición, para

enfatar el famoso argumento de esta magia «harás esto, si no quieres volver a escuchar tus símbolos, *desde el principio todo otra vez*», que no es fácil reflejar en la traducción. Y luego tenemos el eco «τὸ διγενές/δεῖ γενέσθαι τοῦτ' οὐκ ἔξεστι φυγεῖν, τὸ δεῖνα ποιήσεις ...» de 15-6; «ὃ δεῖ σε ποιῆσαι, τοῦτο δεῖ σε μὴ φυγεῖν, το δεῖνα ποιήσεις ...» de 56-7; y «ὃ δεῖ σε γενέσθαι ... τὸ δεῖνα ποιήσεις ... ποιήσον ὃ λέγω» de 78-80-82. El efecto hipnótico de la repetición hasta tres veces de la misma secuencia pero con ligeras variantes que despierten la atención del intelecto, es parte de la técnica de la coacción. Como vemos esta es una performance ritual muy elaborada cuyo objetivo es la transgresión del estado habitual de percepción: es la ruptura de las cadenas, proceso psicológico cíclico del cual no se puede escapar. Tenemos también la anáfora de μοῖρα: «no es posible huir de la *moira* de mis fórmulas/οὐ γὰρ φυγεῖν ἔξεστι μοῖράν μου λόγων» y «antes de que te obligue la *moira* de una luz vana-sin beneficio-inútil/ἀχρείου φωτὸς πρὶν σε μοῖρα καταλάβῃ». He traducido por "destino, suerte", haciendo referencia a la línea acerca de las Moiras. Así que la repetición hace referencia a que es irremediable, inevitable, tanto el efecto de las fórmulas mágicas de estos rituales, como el de la reacción inconsciente, pues si conscientemente no se trata de remediar una situación específica en la vida, el instinto y las reacciones primitivas seguirán las órdenes del subconsciente hasta que el individuo en cuestión afronte lo que está a punto de dislumbrar. Una «luz vana» es, en mi opinión, ese arrebatado inexplicable que lleva al giro de los acontecimientos en la historia de un héroe, pero más cotidiana y fatalmente, la caída en picado hacia el boicoteo personal del individuo que no ha sabido aprender a respetarse y conocerse, un mal muy común, el "impulso de muerte" de Freud⁴⁵⁸.

83-87. Este proceso se cierra con una **ligadura** ritual con todos los términos técnicos. Comienza con «ἔδησα/até» tu polo «δεσμοῖς/con las cadenas» de Crono. La palabra πῶλος puede significar el *axis* o eje de un objeto o planeta, su órbita, un torno, un

⁴⁵⁸ La pulsión de muerte, en contraposición a la pulsión de vida, es un concepto que define por primera vez S. Freud en *Jenseits des Lustprinzips (Más allá del principio de placer, 1920, p. 56)*. Cf. J. Laplanche - J. B. Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis* (1996), p. 336: «Dentro de la última teoría freudiana de las pulsiones, designan una categoría fundamental de pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico. Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva».

pivote y, por extensión, una corona, la cabeza entera o el tocado de una diosa (Pau. II.10.5). Se vuelve a mencionar a Crono, cuyas cadenas sujetan a la diosa. ¿Serán las que lo tienen encadenado al Tártaro, que Zeus mismo puso? En ese caso, el contexto sugiere que aún estamos en las profundidades del abismo. Y «tengo sujetos tus pulgares con el *sphing-anagke*/φιγγανάγκη ἀντίχειρά σου κρατῶ». Morton Smith pone esta expresión en relación con la imagen de Hécate sujetando la espada con los pulgares en alto a la que parece referirse la línea 9 y sugiere que este término habla de un dispositivo mágico de coacción relativo a Hécate que es mantener sujetos los pulgares (se encuentra también en *PGM* 69.3 y 70.7), tal vez con un objeto específico (una especie de esposas para los pulgares, propone el estudioso) o simplemente se trate del gesto de tenerlos cruzados uno encima del otro. En cualquier caso, tenemos otra vez la anáfora de ἀνάγκη.

La línea 85 es problemática, se considera una interpolación prosaica por los errores métricos que contiene. Hace referencia a la petición y contiene anáfora del verbo γίγνομαι. Y en 86, se repite el verbo νεύω, como en la línea 8. Además se hace un juego entre las líneas 46 a 48 y 86 a 88, con la repetición de una serie de términos y estructuras:

« ἦ σ' οἶδα, πάντων ὡς μάγων ἀρχηγέτης,
 Ἑρμῆς ὁ πρέσβυς, Ἰσίδος πατήρ ἐγώ.
 ἄκουσον ...»
 « ἔνευσας Ἑρμῆ, τῶ θεῶν ἀρχηγέτη,
 εἰς τήνδε {τὴν} πρᾶξιν συμβαλεῖν· σ' ἦ μὴν ἔχω.
 ἄκουσον ...»

Como vemos Hermes es el jefe de los dioses como el oficiante lo era más arriba de los magos, y no sólo conoce a la diosa sino que ahora la tiene en su poder, de manera que ya es receptiva.

88-99. Se vuelven a enumerar una serie de atributos de la diosa a partir del verbo ἄκουσον de invocación, la cual se caracteriza por la repetición, una vez más: «la que contempla y es contemplada/ἡ θεωροῦσα καὶ θεωρουμένη ...te miro y tú me miras/βλέπω σε καὶ βλέπεις με». El verbo θεωρέω se había presentado ya en la línea 66. Se está haciendo una imagen visual de la luna que es paralela a la del dios solar *kosmokrator*, la de dominante de los cielos que lo ve todo; y además se hace referencia a

la imagen del espejo y su reflejo, de líneas más arriba. Tal vez esta reiteración e importancia de este aspecto en los cultos planetarios sea otra característica técnica del culto místico que entra en conexión directa con las tradiciones místicas posteriores, la práctica de la contemplación como primer y fundamental paso en el camino espiritual. Se explica excelentemente y haciendo recordar este pasaje en *Corpus Hermeticum*, Tratado V.

Y se dan una vez más los símbolos principales de la diosa, esta vez no con la palabra símbolo sino con «σημείον/signo, señal», eso sí, siempre en singular. Se repiten los que vimos arriba, tal vez resumiendo los más importantes. El primero es la sandalia, esta vez especificando que es de bronce, símbolo de *katabasis* desde las leyendas de la muerte de Empédocles: se cuenta que se tiró al volcán del Monte Etna y este escupió una sandalia de bronce en respuesta⁴⁵⁹. Y después, se dan los principales signos infernales: el abismo/βυθός, la oscuridad/σκότος, la llave/κλείς, un *rhombos*/ρόμβος también metálico, el perro/κύων, la cerradura triple/κλειθρον τρίχωρον, el sello del Tártaro/ταρτάρου σημάντρια o los demonios. Se menciona además la llama/φλόξ o el fuego encendido, símbolos de la diosa en su aspecto creador o iluminativo; y se la llama Señora del Tártaro/ταρταροῦχος o Erinia/Ερινυῖς, que hacen referencia a las diosas más puramente ctónicas: Perséfone y las Euménides⁴⁶⁰. Estas últimas nacieron cuando el semen de Urano se derramó sobre Gea, al ser castrado por Zeus; además viven en el Erebo, del cual sólo salen para castigar a los criminales, a los cuales, una vez muertos, someterían a eternas torturas. A esto se refiere 95, los demonios de muertos a los que se dedican a aterrorizar (φοβοῦσα δαίμονας τεραστίους). Además se menciona la corona/στέμμα y el κηρύκειον/caduceo, refiriendo el aspecto soberano de la diosa cósmica, equiparándola al gran dios, claro, o a la varita mágica de Hermes y su hegemonía sobre el arte mágica.

96-99. De 96 a 99 tenemos la petición. La pregunta retórica «¿has entrado, estás presente?/εἰσηλθας, ἤκεις;» indica que la epifanía debe haberse producido ya para este

⁴⁵⁹ Cf. Kingsley, 1995: 233-56 y 289-316, quien ha trazado el significado de la sandalia como símbolo hasta estos textos que tratamos en este trabajo.

⁴⁶⁰ Cf. V. Gebhard, "Stygios: Beinamen: 1. der Proserpina; 2. der Erinyen; 3. der Parzen; 4. des Kerberos und alles Unterirdischen", *PRE* 4.A. (1931), p. 426; Grimal: 169-70; H. Lloyd-Jones, 1990: 203-11; K. Reinstadler-Rettenbacher, 2013.

punto. Y se le hace la petición específica de maleficio habiendo invocado su aspecto terrible: «irritate/ὀργίσθητι τῷ δεινῷ ... lleva un mal a fulano/εἴσβαλ' εἰς τοῦτον κακόν» y se argumenta. Primero con la técnica mágica de la *diabole*, pues es el «enemigo de los dioses (ἐχθρῷ τῶν θεῶν)», acusándolo de impiedad⁴⁶¹; en segundo lugar, con el recurso de la mística del nombre.

100-103. Así que cierra la petición con un **elogio** como último argumento, que se centra en los aspectos positivos de Core, es decir, Perséfone: su potencia como divinidad creadora. Sus nombres «iluminan el cielo/φωτίζειτ' οὐρανός», «dan de beber a la tierra el rocío que la preña de vida/γαῖα πίνει τὴν δρόσον καὶ κνοφορεῖ» y «permiten al cosmos expandirse y morir/ὁ κόσμος αὔξεται καὶ λείπεται». Son unas imágenes bellísimas y de sabor hermético. El conocimiento de sus nombres sagrados es una potencia iluminadora, creadora-nutrientes, cíclica y destructora. Los verbos de 103 αὐξάνω y λείπω se usan contrapuestos, como expresión de las tendencias opuestas de movimiento en el ciclo vida-muerte del funcionamiento del universo del que esta diosa, esta fuerza femenina, es la máxima expresión.

Conclusión.

Este es un conjuro en toda regla y muy potente, cargado de técnicas para conseguir el propósito mágico. Sin tener receta (conocida el menos), utiliza todas las herramientas del culto de la Diosa Infernal de la magia: primero la **saluda** para atraer su atención favorable, como cualquier dios de la religión oficial; pero las peticiones son desde el principio **coactivas** y la argumentación se basa en la impiedad, en los conocimientos *contra legem* del culto de la diosa, pues lo que se hace es obligarla a actuar, primero atando su furia pues es la representación de lo indomable en la naturaleza; sin embargo, el mago justifica sus acciones presentándose a sí mismo inicialmente como un iniciado y ministro de los misterios y le **suplica** y le **canta**, canta sus atributos con juegos de ritmos, estribillos y letanías larguísimas; y luego como concededor de sus nombres y culto secretos, ya líder de magos, mensajero de Hermes y padre de la diosa, se describe a sí

⁴⁶¹ cf. Herrero Valdés, 2011, aunque veremos abajo esta técnica detalladamente a propósito del *HMag.19*.

mismo realizando acciones rituales y canta la **amenaza** contra la diosa; así que tenemos una **sección mítica** típica del himno griego pero en tono coactivo, donde se describen, no lo que ha hecho la diosa que podría repetir, su potencias benéficas o los sacrificios que el oficiante le haría para compensar, sino los males que podrían ocurrir o las acciones contra el culto de la diosa que el mago podría llevar a cabo si quisiera; así que se lanza la **atadura**, de la acción de la diosa pero también de la identificación entre el mago y la divinidad, y estando ya presente la diosa y bien atada, se le piden males para fulano; sin embargo, se cierra con un **elogio** de los poderes cósmicos de la divinidad.

Las únicas referencias rituales que tenemos son que se recita ante la luna menguante, que se usa el *rhombos* y tal vez figurillas rituales (¿muñecas de amarres o figurillas de perros, sandalias, Hermes, Hécates o Cores?, aunque la mención verbal es más que suficiente, en mi opinión, para azuzar a la imaginación) y que requiere de un amuleto poderoso para defenderse de la furia divina. De manera que todo el potencial está en la letanía, en el ritmo y la armonía que pudiera tener, en la repetición, tal vez todas las noches de la luna menguante hasta que se materializara el objetivo, que puede ser cualquier cosa. Un mal para alguien puede significar muchas cosas en la vida de una persona: la ruptura de un matrimonio, la disipación de una deuda, la ejecución de una venganza, la desaparición de un competidor o enemigo, en definitiva, la liberación de una limitación emocional personificada en las circunstancias vitales del que ejecuta el ritual, algo que conlleva una energía psicológica muy poderosa y violenta, pues conjura emociones negativas como la ira, la angustia y sobre todo el miedo.

18. Himno a la Diosa II: Selene, Hécate, Perséfone y Artemis.

Preisendanz 18 a Hécate-Selene-Artemis II/Heitsch 10 In Lunam.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Son cincuenta y cinco hexámetros que se encuentran en *PGM IV 2786-2870* o *P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574*, entre el verso de la hoja número 30 y el de la número 31. Fue publicado por primera vez junto al papiro entero por Wessely (*GrZP.*: 114-18) y

luego ha recibido bastante atención. Lo editaron como himno órfico E. Miller (*Hymnes Orphiques*: 450-8), que lo edita, lo traduce y lo compara con la *Olymp*.100, el *HHom*.3 y el *HOrph*.9, y A. Meineke (1870: 63-68) y K. Dilthey (1872: 390 y 415-9), que comentan a Miller, dando sus propias lecturas, el último comparándolo con el *HMag*.20; como mágico, van Herwerden (*Carmina Magica*: 336), que corrige brevemente a Miller también, Heitsch (*Hymni*: 191-3) y Preisendanz al publicar la versión de este último en la antología de *HHMM* y en su edición del *PGM* IV. Hacen comentarios del texto: W. H. Roscher (1890: 739); Reitzenstein (*Poim.*: 132), A. Abt (*Apol.*: 126), Preisendanz (1927: 114; *Phil. NF.* 21, p. 474); Eitrem (*NTF* 1923, p. 103), R. Wünsch (*Phil. suppl.* 27, p. 115, de las líneas 2790-2; 1909: 13; y 1905: 23, de la línea 2793), Dieterich (*Nek.*: 5 y 52) o M. P. Nilsson (*GGR* I: tab. 30, p. 3).

Praxis: Εὐχή πρὸς Σελήνην

Esta es la cuarta de una serie de prácticas mágicas muy famosas del *PGM* IV y de carácter parecido, dirigidas a las diosas infernales, para todo fin. Todas parten del uso de un sahumero compuesto de productos especiales del culto a la diosa, que se combinan tanto para hacer bien como para hacer mal, es decir, para atraer el favor de la diosa o para enfadarla terriblemente contra la víctima del maleficio, y que se queman en las horas en que la luna está en todo su esplendor. Por lo tanto van acompañados del uso obligatorio de un amuleto que proteja al oficiante, dada la violencia de estos rituales, y una parte recitada que es o bien una fórmula de carácter positivo o súplica, o bien una calumnia o fórmula coactiva, según el momento de la práctica o la urgencia de la petición.

En el caso concreto de este ritual, la fórmula a recitar es el *HMag*.18 completo, escrito en hexámetros, que va introducido como «Súplica a Selene/Εὐχή πρὸς Σελήνην», que se usa para todo tipo de práctica. Después del texto, se dan las instrucciones acerca del sahumero, que es el que determina si van a ser «acciones benéficas/ἐπι μὲν τῶν ἀγαθοποιῶν», si lleva resina, mirra, salvia, incienso y el hueso de una fruta, o «maléficas/ἐπι δὲ τῶν κακοποιῶν», con entidad/οὐσία de perro, de una cabra de color moteado y de una doncella que haya muerto antes de tiempo. Por último se da la receta del amuleto: una piedra siderita grabada con la imagen de Hécate triforme (muchacha cornífera, perro y cabra), consagrada con una unción (debe ser lavada con natrón y agua y

luego sumergida en sangre de un muerto prematuro) y una fórmula que se presupone sabida.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π Papiro
Abt Abt
Dil Dilthey
Ei Eitrem
Pr-He Antología de los *HHMM* (Heitsch)
Herr Herrero Valdés
Mei Meineke,
Mi Miller
Pr Preisendanz
Wü Wunsch

Ἐλθέ μοι, ὦ δέσποινα φίλη, τριπρόσωπε Σελήνη,
εὐμενίη δ' ἐπάκουσον ἐμῶν ἱερῶν ἐπαοιδῶν,
νυκτὸς ἄγαλμα, νέα, φαεσίμβροτε, ἠριγένεια,
ἢ χαροποῖς ταύροισιν ἐφεζομένη, βασίλεια,
Ἡελίου δρόμον ἴσον ἐν ἄρμασιν ἵππεύουσα, 5
ἢ Χαρίτων τρισσῶν τρισσαῖς μορφαῖσι χορεύεις
ἄστρασι κωμάζουσα· Δίκη καὶ νήματα Μοιρῶν,
Κλωθῶ καὶ Λάχεσις ἠδ' Ἄτροπος εἶ, τρικάρανε,
Περσεφόνη, Δημήτερα καὶ Ἄλληκτώ, πολύμορφε,
ἢ μέρας ὀπλίζουσα κελαιναῖς λαμπάσι δειναῖς, 10
ἢ φοβερῶν ὀφίων χαίτην σείουσα μετώποις,
ἢ ταύρων μύκημα κατὰ στομάτων ἀνιῖσα,
ἢ νηδὺν φολίσιν πεπυκασμένη ἐρπυστήρων,
ιοβόλοις ταρσοῖσι κατωμαδίοισι δρακόντων
σφιγγομένη κατὰ νῶτα παλαμναίοις ὑπὸ δεσμοῖς· 15
νυκτιβόη, ταυρῶπι, φιλήρεμε, ταυροκάρηνε,
ὄμμα δέ σοι ταυρωπόν, ἔχεις σκυλακωδέα φωνήν,
μορφᾶς δ' ἐν κνήμασιν ὑποσκεπάουσα λεόντων,
μορφαῖ<ς> λύκων σφυρόν ἐστι, κύνες φίλοι ἀγριόθυμοι·
τοῦνεκά σε κλήζουσ' Ἐκάτην, πολυώνυμε, Μήνην, 20
ἄερα μὲν τέμνουσαν, ἄτ' Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,

τετραπρόσωπε θεά, τετραώνυμε, τετραοδίτι,
 Ἄρτεμι, Περσεφόνη, ἔλαφιβόλε, νυκτοφάνεια,
 τρίκτυπε, τρίφθογγε, τρικάρανε, τριώνυμε Σελήνη,
 25
 Θρινακία, τριπρόσωπε, τριαύχενε καὶ τριοδίτι,
 ἢ τρισσοῖς ταλάροισιν ἔχεις φλογὸς <ἀκ>άματον πῦρ
 καὶ τριόδων μεδέεις τρισσῶν δεκάδων τε ἀνάσσεις·
 ἴλαθί μοι καλέοντι καὶ εὐμενέως εἰσάκουσον,
 ἢ πολυχωρητὸν κόσμον νυκτὸς ἀμφιέπουσα,
 30
 δαίμονες ἦν φρίσσοσι καὶ ἀθάνατοι τρομέουσιν,
 κυδιάνειρα θεά, πολυώνυμε, καλλιγένεια,
 ταυρῶπι, κερόεσσα, θεῶν γενέτειρα καὶ ἀνδρῶν
 καὶ Φύσι παμμήτωρ· οὐ γὰρ φοιτᾷς ἐν Ὀλύμπῳ,
 εὐρεῖαν δέ τ' ἄβυσσον ἀπείριτον ἀμφιπολεύεις.
 ἀρχὴ καὶ τέλος εἶ, πάντων δὲ σὺ μούνη ἀνάσσεις·
 35
 ἐκ σέο γὰρ πάντ' ἐστὶ καὶ εἰς αἰῶνα πάντα τελευτᾷ.
 ἀέναον διάδημα εἰς φορεεῖς κροτάφοισιν,
 δεσμούς ἀρρήκτους, ἀλύτους μεγάλοιο Κρόνιοιο
 καὶ χρύσε<ι>ον σκῆπτρον ἑαῖς κατέχεις παλάμαισιν.
 γράμματα σῶ σκῆπτρῳ α<ὕ>τὸ<ς> Κρόνος ἀμφεχάραξεν,
 40
 δῶκε δέ σοι φορεεῖν, ὄφρ' ἔμπεδα πάντα μένοιεν·
 Δαμνῶ Δαμνομένεια Δαμασάνδρα Δαμνοδαμία.
 σὺ δὲ χάους μεδέεις, *ἀραραχαραρα η φθισίκτηρε.*
 χαῖρε θεά, καὶ σαῖσιν ἐπωνυμίαις ἐπάκουσον.
 θύω σοι τόδ' ἄρωμα, Διὸς τέκος, ἰοχέαιρα,
 45
 οὐρανία, λιμνῆτι, ὀρίπλανε εἰνοδία τε,
 νερτερία νυχία τ', αἰδωναία σκοτία τε,
 ἦσουχε καὶ δασπλῆτι, τάφοις ἐνὶ δαῖτα ἔχουσα,
 Νύξ, Ἔρεβος, Χάος εὐρύ, σὺ γὰρ δυσάλυκτος Ἀνάγκη,
 50
 Μοῖρα δ' ἔφυς σύ τ' ἐρινὺς βᾶσανος ὀλετισὶ δίκη σύ.
 Κέρβερον ἐν δεσμοῖσιν ἔχεις, φολίσιν σὺ δρακόντων
 κυανέα, ὄφροπλόκαμε καὶ ζωνοδράκοντι,

αίμαπότι, θανατηγέ, φθορηγόνε, καρδιόδαιτε,
 σαρκοφάγε καὶ ἄωροβόρε, κοπετόκτυπε, οἰστροπλάνεια·

ἐλθ' ἐπ' ἐμαῖς θυσίαις καὶ μοι τόδε πρᾶγμα ποιήσον.

55

APARATO CRITICO: 2 εὐμένη Abt 5 ἴσον et ἴπενουσα Π 6 τρισης Π corr. We 7 αστρασιν Π 8 ηδ· Π: τε και conī. Dil | τρικάρηνε Μί, Dil 9 Δημήτερα Εἰ: περσεφονη τεμετερα Π: γενέτειρα Μί, Dil: Τισιφόνη τε Μέγαира Μεί 10 ἡ μέρας Heit: ἡμέρας sed ἡ χέρας (Μεί, Pr, Pr-He) aut ἡ κέρας sugg. Mil: ημερας Π | κελαιναις Π: κελαινας Roscher (*Phil.* 49, 737-40) 11 σείουσα corr. Μεί, Pr, Pr-He: σειστε Π: σεις τε We: σείεις τε Μί 13 νυδυν φολεισιν et ερηπηστηρων Π corr. Μί 14 ἰοβολος Π | καματωδιοισι Π corr. in κατωμαδιοισι Μεί, Pr, Pr-He: καὶ ἀκαμάτοισι Μί 15 παλαμναίος ὑπὸ δεσμοῖς corr. Μί, Pr, Pr-He: παλαμναίης ὑπο δεσμοις Π: παλαμναίης ὑπὸ δέσμης Μεί 16 ταυρῶπι Μί: ταυροκάρηνε We: ταυπωπη et γαυροκαρηνε Π: γαυρῶπι, νυκτῆβοήτι πυρῶπι conī. Μεί: νυκτιβόη φιλήρημε φαέσφορε ταυροκάρηνε Dil 17 σοι νΗ, Pr, Pr-He: σοι aut τοι aut το l. We: τοι ex το Π corr. Μί, Μεί, Dil 18 μορφαὶ νΗ | δ· Π 19 μορφα aut μορφαῖ<ς> Heit: μορφαί λυκων εστίν Π: μορφαὶ λύκων σφυρόν ἐστι sed λυκόμορφον aut σοὶ τε λύκοι φίλοι εἰσὶ aut μορφόλυκον conī. Μεί quod postremo conī.dubit. Pr, Pr-He: μαρψίλυκον Wü: μορφαὶ λύκων σφυρόν εἰσὶ Μί: μορφαὶ δ' ... λεόντων/ καὶ σφυρὰ σοι λυκόμορφα conī. νΗ 20 γε corr. Μί | Ἐκάταν Μί, Μεί | πολυκῶνθμ' ἐρήμην conī. Μεί 21 ἡέρα Μεί | ἄτ' We: ατ et ἰοχαιραν Π: ἡδ' aut ἰδ' Μί 22 τετραοδειτι Π corr. Μί 24 τρικάρηνε Μί | σεληνη Π, Pr: κούρη Μεί: μήνη Μί, Pr-He: τριῶπι σελήνη Μεί 25 θρινακίη et τριναύχην sugg. Μί 26 αματον Π corr. Μί 27 τριόδων (ex *HMag*.20.6) μέδεις conī. Pr, Pr-He et δεκάδων τε conī. Μί, Pr, Pr-He: τρισσων μεδεις τρισσων δ'εκατων τε Π: τρισσῶν Μί: τριάδων Dil: δ'Εκατῶν conī. We: τρισσῶν aut θριῶν et δεκανων Μεί 28 ἴλαθι Π | εισακουσον Π, Pr: ἐσάκουσον Μί, Μεί, Pr-He: ἐπάκουσον adm. Μεί 29 νυκτος Π, Pr: νυχὸς Μί, Μεί, Pr-He 30 φρισουσιν Π 31 κυδιάνειρε Μεί 32 ταυρῶπις Dil 33 φυσει Π corr. Μί: Φύσις Pr (*Phil. NF.* 21, 474ss.) | παμμήτειρα Μεί | ου γαρ φοιτασεν Π, Μί, He: σὺ γὰρ sugg. Μί et corr. Μεί, Pr: σὺ <τε> γὰρ sugg. Μεί 35 ανασεις Π corr. We 36 εξεο γαρ παντ'εστι corr. Μί | εις αιωνα παντα τελευτα Π, Heit: εις σ'αἰῶνα τελευτᾶ aut εἰς σ', αἰῶνε, πάντα τελευτᾶ Μί: καὶ ἐκ σέο πάντα τελευτᾶ Μεί: εις σὲ τὰ πάντα Wü: εἰς σ'ἔνα Εἰ: εἰς <σ'>αἰῶν<ι>ε πάντα Pr: εις {αἰῶνε} <σὲ ᾗ>παντα τελευτᾶ Pr-He 37 σοις Π corr. Μί 39 χρύσει<ο>ν Μεί, Pr-He: χρύσειον Π, Μί, Pr | [δῆ] Μί | κατεχαις παλαιμασιν Π corr. Μί, Μεί, Pr, Pr-He: σαῖσιν κατέχεις Nauck (*Melanges* 184): παλαμσιν Pr-He Μί 40 44 ante 40 pos. Me | τῶ Μεί | α τοι Π: α[υ]το<ς> Nauck, Die, Pr, Pr-He: ἄγε τοι Μί: ἄ τοι Μεί 41 σθηφορειν Π corr. Μεί, Pr, Pr-He: σειροφορεῖν conī. Μί | οφρ· Π 42 δαμνομενεια Π, Pr: δαμνογένεια l. Μί: δαμνογενής Μεί: δαμνογόνη Dil: δαμνομένη Pr-He: δαμνογύνης sugg. νΗ | δαμνοδάμεια Μί, Μεί, Dil παντοδάμεια sugg. νΗ 44 ὑπάκουσον sugg. Μεί 45 τοδ· et ἰοχαιρα Π 46 λιμ<ε>νῆτι Pr | ὄρ<ε>ἵπλανε Μί, Μεί | εινοδιαι Π corr. Μεί, Pr, Pr-He: εἰνοδίη Μί 47 νερτερήη Μί | νυχήη Μί: μυχία sugg. Μεί | *krasis* Μεί, Pr-He: θ' ἄδωναῖα Μί | σκοτήη Μί 48 δαῖτας We 50 μοιρα δ' εφυς συτ' ερινυς βασανος ολετισι δικη συ Π, Pr-He: μοῖρα δ' ἔφυς Ἐρινύς, βάσανος τ' ὀλέτις τε δίκη σύ Μί: μοῖρα δ' ἔφυς σύ τ' ἔρινυς, βάσανος, ὀλέτις σύ, δίκη σύ Μεί (in duo versibus cum lacunae conī.), Pr: μοῖρα δ' ἔφυς σὺ τ' ἔρις, βάσανος Μεί 51 φολιδεσσι Μί 52 κυανήη Μί, Μεί, νΗ | ὀφιοπλόκαμη Μί, νΗ 53 φθορηγόνε Μί, Pr-He: φονήγονε Μί: φθορηγενές Pr | καρδιοδιαιτε Π corr. Μί 54 σαρκοφάγος Dil | καπετόκτυπε Εἰ, Pr: και αωροβορε κοπετοκτυπε Π: κοπετόκτυπ', ἄωροβορ' Μί, Μεί: καπετόκτυπ', ἄωροβορ' He | οιστροπλανια Π corr. Μί 55 ἐλθέ Π

TRADUCCIÓN

Ven a mí, oh amada senora, de tres rostros, Selene,
y con buena voluntad escucha mis sagrados ensalmos:
deleite de la noche, joven, tú que iluminas a los mortales, nacida en la
mañana,
que te sientas sobre fieros toros, reina,
que por un camino semejante al de Helios, con tu carro, diriges los caballos, 5
que danzas en círculo con la triple forma de las tres Gracias,
celebrando en procesión con las estrellas; Dice/Justicia y tejido de las Moiras,
eres Cloto, Láquesis y Átropos, la de tres cabezas,
Perséfone, Deméter y Alecto, polimorfa,
la que arma sus brazos con negras lámparas terribles, 10
la que una cabellera de terríficas serpientes agita entre sus ojos,
la que mugidos de toros suelta por sus bocas,
la que cubre su vientre con piel escamosa de reptil,
que venenosos costados de serpientes sobre los hombros
llevas atados fuertemente a la espalda con abominables ataduras mágicas: 15
grito de la noche, cara de toro, amante del silencio, cabeza de toro,
y tu expresión (es) de cara de toro, tienes voz como de cachorro de perro,
y en las pantorrillas ocultando formas de leones
tu tobillo tiene formas de lobos, los perros de temperamento salvaje (te son)
queridos.
Por esta razón te llaman Hécate, de muchos nombres, Mene, 20
la que corta/moldea el aire, así como Ártemis flechadora,
diosa de cuatro rostros, de cuatro nombres, de cuatro caminos,
Ártemis, Perséfone, cazadora de ciervos, que brilla de noche,
de triple sonido estrepitoso/golpe, de triple sonido articulado/tono, de tres
cabezas, de tres nombres, Selene,
Siciliana/de tres extremos, de tres rostros, de tres cuellos y de tres caminos, 25
tú que en tres canastas tienes el fuego inextinguible de la llama
y cuidas de las encrucijadas y eres señora de las tres décadas/décimas partes.



Seme propicia a mí que te invoco y escúchame favorable,
tú que rodeas el inmenso cosmos de noche,
ante la que los démones tiemblan y los mortales se estremecen, 30
diosa ilustre, de muchos nombres, Calingeneia/de hermosa concepción,
de cara de toro, cornífera, madre de dioses y de hombres
y Naturaleza, madre de todo. Pues no vagas en el Olimpo
sino que estás al cuidado del abismo ancho y sin fondo.
Eres el principio y el fin, y de todo sólo tú eres señora. 35
Pues a partir de ti todo existe y en su momento todo llega a su término.
Una diadema eterna llevas sobre tus sienes,
las cadenas indestructibles, imposibles de aflojar del gran Crono
y el cetro dorado sostienes en las palmas de tus manos.
Unos caracteres grabó el propio Crono alrededor de su cetro 40
y te lo dio para que lo lleves, de manera que todo permanezca en pie:
«*Dominadora, Fuerza Dominadora, Dominadora del Hombre, Dominadora
del que domina**/
Damno, Damnomesne, Damnasandra, Damnodamia,
Pero tú cuidas del caos, *araracharara ee phthisikeere***.»
Te saludo diosa, y escucha tus títulos.
Quemo para ti esta esencia, hija de Zeus, flechadora, 45
celestial, que vives en ciénagas, que merodeas la montaña y estás en el
camino,
infernol y nocturna, habitante del Hades y oscuridad,
silenciosa y horrenda, que celebras festín entre tumbas,
Noche, Erebo, Caos inmenso, pues tú (eres) la inevitable Necesidad,
y Moira fuiste y Erinia, la piedra de toque para las destructoras, tú,
Dice/Justicia. 50
Tienes a Cérbero encadenado, tú (tienes) piel escamada de serpientes
de color azul oscuro, de trenzas de serpientes y ceñida con serpientes,

* Traducción de Calvo Martínez, *PPMM*, p. 173.

** Miller traduce esta palabra mágica por «qui détruis la mort», p. 454.

bebedora de sangre, conductora de la muerte, generadora de destrucción, que te alimentas de corazones,
devoradora de carne humana y comedora de muertos prematuros, que resuenas en los fosos, que provocas los delirios de la locura,
ven a mis sacrificios y cúpleme este asunto.

COMENTARIO

Forma.

Se trata de la fórmula completa que se recita junto a un sahumero. No se especifica cuándo pero probablemente sea en algún momento especial del ciclo lunar. Consta de cincuenta y cinco versos hexamétricos con no demasiados problemas métricos y constituye lo que se ha llamado en el propio papiro una «súplica o εὐχή», de objetivo abierto. Esto supone que no se utilizan formas coactivas de invocación sino más bien lo contrario, se hace uso de todos los verbos de la plegaria tradicional, y se deja la petición abierta, justo al final de la fórmula, para que se añada lo que se quiere conseguir inmediatamente o tal vez en el hueco «καί μοι τόδε πρᾶγμα ποιήσον». Es un himno de tipo oriental, con invocación, larga sección mítica en la forma de tiradas yuxtapuestas de epítetos y atributos, y petición. Se puede estructurar siguiendo la pista de los recursos litúrgicos de los que se vale, de la siguiente manera: 1-2 invocación clética en la que se nombra a la diosa, Selene; 3-27 primera *argumentatio* que es una larga serie de símbolos sincréticos de las diosas; 28-42 primera súplica y segunda *argumentatio*, con tirada de epítetos, desarrollo mítico y *nomina barbara*; 43-54 segunda súplica y tercera *argumentatio* de atributos; y cierra 55 con la petición.

Con respecto a la forma métrica, los hexámetros suelen estar bien contruidos pero tiene errores o rupturas del ritmo dactílico. Lo curioso es que estas rupturas parecen tener coherencia entre sí, de manera que da la impresión de haber sido compuesto por la misma persona, tal vez alguien con una técnica limitada, más que ser producto de interpolaciones. Por ejemplo, se produce la misma secuencia errónea en tres versos diferentes: 28, 30 y 36, en los que el tercer pie es un crético en vez de un dácilo, si el καί con el que acaba se mantiene haciendo hiato con la siguiente sílaba, la cual empieza por

vocal larga. Luego, hay algunas sílabas extra, como en 19, 24 y 29, y *nomina barbara* y frases con vocales mágicas que nunca se adaptan completamente al patrón rítmico. Además tenemos el inicio no dactílico del poema con «Ἐλθέ μοι», que puede o no ser un error, pues ya hemos visto ejemplos de ruptura rítmica al principio del poema que en verdad llaman la atención. Además 50 y 54 son líneas muy problemáticas que han dado qué pensar a los editores, para poder enmendarlas de alguna manera. Pero coinciden también entre sí, en tener una intención poética aunque torpe, manifestada en una división cuatripartita de la frase que le cuesta la disolución del verso. Por lo demás, la cesura es muy céntrica, predominando la del tercer troqueo sobre la pentemímera.

Contenido.

Se trata de una fórmula a Selene, según el título, pero una diosa lunar fuertemente sincretizada, con una morfología triple y cuádruple, un tema que se va a ir repitiendo a lo largo del poema.

1-2. Los dos primeros versos son la invocación a Selene, de tipo clético: «Ἐλθέ μοι/ven a mí ... ἐπάκουσον/pon oídos a mi letanía». Como decíamos, el primer pie llama la atención sobre sí mismo prescindiendo del dactilo, casi dándole un aspecto trocaico, hasta que se da uno cuenta del hexámetro. En el verso 2, hay que comentar el uso de ἐπαιδιή en vez de λόγος, en paralelo a *HMag.17.4*. El primer término lo traduzco por "ensalmos o encantamientos", manteniendo el matiz musical, mientras que el segundo lo he ido traduciendo de manera general como "fórmulas" pero también por liturgias cuando se refiere a un grupo de expresiones orales o plegarias. En general, ambos términos son usados casi indiferentemente, tanto en el contexto de la religión oficial como el de la poética y la música o la magia (cf. el uso del primer en la clasificación de las prácticas por Platón en *R. 426b*). Pero en los *PGM*, la aparición de ἐπαιδιή es mucho más escasa, catorce veces, curiosamente en varios de los himnos versificados y, en el resto de ocasiones, siempre referido a los *legomena*. Además es digno de comentar el efecto sonoro del verso 2, con la aliteración del sonido /e-/ al inicio de cada palabra.

Con respecto a la divinidad, se nombra a Selene desde la primera línea y se la denomina con las dos características principales de la diosa cósmica: triple, asimilada

plenamente a Hécate, y soberana; es «la de tres caras/τριπρόσωπος» y la «querida señora/δέσποινα φίλη».

3-27. Durante las siguientes veinticinco líneas se va a desarrollar la primera sección mítica a la manera oriental, mediante la enumeración de símbolos de la diosa y su culto, en epítetos, oraciones participiales y de relativo, y al final apelando a la mística del nombre.

3-5. En las tres primeras es aún única, soberana y lunar, de hecho parece estar situando el poema en el momento en el que se debe pronunciar, durante la luna creciente y cuando es visible en la mañana. Así que en 3 se elogia su aspecto iluminador - es «deleite de la noche/νυκτὸς ἄγαλμα ... la que ilumina a los mortales/φαεσίμβροτος», pero además «joven/νέα y nacida en la mañana/ἡριγένεια». En 4 se dan imágenes de su soberanía, es «la que se sienta sobre toros enrabados/ἡ χαροποῖς ταύροις ἐφεζομένη» y «reina/βασίλεια». El sentarse sobre lugares especiales es una imagen de estas divinidades como símbolo de su soberanía, el **trono**: Horus sobre el loto que es el Nilo; Tifón-Set sobre las puertas del Hades; Selene sobre este animal suyo sagrado (también de Afrodita). El sonido de una bestia furibunda es una de sus epifanías, como se vio arriba; pero el toro además forma parte de una serie de cultos místéricos muy antiguos, del de Dioniso, Mitra, Cíbele y Atis o Adonis⁴⁶². Como Selene, se la representa conduciendo un

⁴⁶² El contenido profundo de la imagen del toro tal vez se nos escape hoy en día, si bien es aún personaje de los sueños muy recurrente. El aspecto animal de esta diosa, especialmente en este himno, y ese contenido inconsciente salvaje y profundo, me hace recordar al pasaje de *Salmos* 22.12-21.

«12.Me han rodeado muchos toros; fuertes toros de Basán me han cercado. 13. Abrieron sobre mí su bocacomo león rapaz y rugiente. 14. He sido derramado como aguas y todos mis huesos se descoyuntaron; mi corazón fue como cera, derritiéndose en medio de mis entrañas. 15. Como un tiesto se secó mi vigor,y mi lengua se pegó a mi paladar y me has puesto en el polvo de la muerte. 16. Porque perros me han rodeado; me ha cercado cuadrilla de malignos; horadaron mis manos y mis pies. 17. Contar puedo todos mis huesos; entre tanto, ellos me miran y me observan. 18. Repartieron entre sí mis vestidos y sobre mis ropas echaron suertes. 19. Mas tú Jehová, no te alejes; fortaleza mía, apresúrate a socorrerme. 20. Libra de la espada mi alma, del poder del perro mi vida. 21. Sálvame de la boca del león y librame de los cuernos de los búfalos.» (*La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina revisada por Cipriano de Valera*, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960)

Con respecto al origen oriental del toro como figura divina relacionada con la Diosa, en el poema de Gilgamesh se encuentra la primera referencia. El héroe se gana la enemistad de Ishtar cuando rechaza sus propuestas amorosas y esta en venganza, pide a Anu, dios padre y rey de los cielos, que mande un monstruo que lo destruya. Este crea a Alu un toro contra el que luchan Gilgamesh y su amigo Ea-Bani, otro héroe mitad animal, episodio que se encuentra a menudo en las representaciones de los sellos babilonios. cf. L. W. King, 1903: 161ss.

carro llevado por bueyes blancos o por caballos. Esta última imagen la encontramos en 5 también, donde la imaginamos recorriendo el cielo sobre un carro como doblete de Helios, soberanos del cielo (Ἡελίου δρόμον ἴσον ἐν ἄρμασιν ἵππεύουσα). Así que además de situar el conjuro y dar varios aspectos importantes de esta divinidad para el hechizo, se han dado una serie de imágenes de su culto que se quedan grabadas en la retina y se van a ir desarrollando abajo.

6-9. De 6 a 9 se trata la forma triple de la divinidad femenina⁴⁶³ y el movimiento cíclico que implica. Se sincretiza con muchas otras personalidades mitológicas que implican triplicidad, o más bien que manifiestan este aspecto de la naturaleza femenina, en la mitología griega. En 6 y principio de 7, se dice que «χορεύει/danza en círculos» con la triple forma de las tres Gracias, a la vez que «κωμάζουσα/va en procesión» con las estrellas. A la vez, danza en círculos cada noche alrededor de la tierra y camina en procesión cambiando su lugar en el cielo, al ritmo del resto del mapa estelar. Además, está claro que las Cárites son un símbolo lunar⁴⁶⁴: las de los extremos miran o bien hacia dentro o bien hacia los lados, siempre de perfil, mientras la central está de espaldas o de frente, pero siempre entera. De la misma manera ocurre en las fases de la luna: cuando está creciente su arco se dirige en dirección opuesta a cuando está menguante, y a mitad de ciclo, se ve entero su contorno, como la hermana del medio. Con respecto a su valor mitológico, se dice que son las diosas de la belleza y la creatividad, y que llevan gozo al corazón de los hombres y los dioses; viven en el Olimpo con las Musas, con las que forman coros en el séquito de Apolo, Afrodita y Eros, Atenea o Dioniso. El episodio más famoso es que tejen el manto de boda de Harmonía, la hija de Ares y Afrodita, para unirse con Cadmo, el asesino del dragón. Este verso 6 además, está matizado con la repetición: en el medio, el políptoton de la palabra tres «...τρισσῶν τρισσαῖς...»; y se alitera el sonido /kh-/ en la primera y la última palabra del verso. En 7 se dice que es δίκη,

Para más información en los Misterios Frigios y el toro, cf. F. Cumont, "Attis, ein Götterwesen der Phryger und Lyder", *PRE* 2.2 (1896), pp. 2247-52; V. Graillot, 1912; J. G. Frazer, 1927; H. Oppermann, "Taurobolia. Opferritus der Mysterien der Kybele und des Attis", *PRE* 5.A.1 (1934), pp. 16-21; D. Stutzinger, 1984: 111-24; M. J. Vermaseren & M. B. de Boer, "Attis", *LIMC* 3.1 (1986), pp. 22-44; P. González Serrano, 1995: 105-15; F. Graf, "Mysterien", *NP* 8 (2000), pp. 615-26.

⁴⁶³ Cf. A. Zografou, 1999: 59-79.

⁴⁶⁴ J. Escher, "Charites", *PRE* 3.2 (1899), pp. 2150-67; E. B. Harrison, "Charis/Charites", *LIMC* 3.1 (1986), pp. 191-203; A. Schachter, "Charites", *NP* 2 (1997), pp. 1102-3; K. Patz, "Drei Grazien", *NP* 13 (1999), pp. 869-872; N. Kaminski, "Chariten", *NP Suppl.* 5 (2008), pp. 184-90.

«juicio o castigo». En Hesíodo ya se personifica: Dike o Dicea es la diosa Justicia, hija de Zeus y Temis, hermana de Eunomia e Irene. A esta pasa Parménides en su viaje hacia la Diosa, en el carruaje de las hijas del Sol. Además, es también el nombre pitagórico para el número tres⁴⁶⁵. Y entre 7 y 8, se la hace el «tejido/hilo/νήματα» de las Moiras y las Moiras mismas, «las repartidoras o porciones»: Cloto, «la que hila», Láquesis «la que da la suerte» y Átropos «la inexorable/sin giro»; se determina específicamente como τρικάρανος, indicando que es una sola figura triple. Esto va en contraposición con el πολύμορφος⁴⁶⁶ de la línea 9, en la misma posición, que habla más de asimilación o diferentes formas del mismo personaje, que son: Perséfone, Deméter y Alecto, el doblete madre-hija, diosa celeste-ctónica, y una de las Erinias, «la implacable», que se encarga de castigar los delitos morales. Las Erinias son también tres, habitan el Érebo, como comentamos en el himno anterior, se las llaman las «perras del Infierno» porque persiguen a los criminales para enloquecerlos y castigarlos, y tienen forma monstruosa: aladas, con serpientes en los cabellos y antorchas o látigos en las manos. Castigan el exceso, en especial la *hybris*. Es la única vez que sabemos que Alecto aparece sola y acompañando a Perséfone-Deméter.

10-15. Entre 10 y 15 se desarrollan imágenes poéticas visuales de esta figura. La iconografía más famosa de Hécate es sujetando antorchas en sus manos, en uno de sus tres lados; en los otros dos, serpientes y cuchillos. En esta ocasión, una misma figura lleva en sus manos, como si de espadas se tratase, antorchas desprendiendo luz negra (ή μέρας όπλίζουσα κελαιναίς λαμπάσι δειναίς), que nos recuerda al himno anterior, la luz proveniente del abismo, del profundo eclipse (*HMag*.17.55); además tiene serpientes por cabellos (ή φοβερών όφίων χαίτην σείουσα μετώποις), tres bocas por las que lanza mugidos (ή ταύρων μύκημα κατά στομάτων άνιείσα), lleva un cinturón de escamas (ή νηδύν φολίσιν πεπυκασμένη έρπυστήρων) y va vestida con una túnica de pieles de serpientes (ιοβόλοις ταρσοίσι κατωμαδίοισι δρακόντων), atada con ligaduras mágicas (σφιγγομένη κατά νώτα παλαμναίοις ύπό δεσμοίς). Es una imagen terrible. Los verbos usados para describirla son llamativos: όπλίζω/armar, en vez de sujetar; σείω para el movimiento de sus cabellos; ο σφίγγω significando «llevar bien atado». Llevan

⁴⁶⁵ Cf. Hes., *Th.* 901; Parm., *Fr.* 1.37; H. A. Shapiro, "Dike", *LIMC* 3.1 (1986), pp. 388-391, y 1996: 185-203.

⁴⁶⁶ W. Fauth, 2006.

una imagen concreta, estas expresiones: guerra, temblor y atadura. Y hay un efecto sonoro: el sonido de las armaduras al moverse o el retumbar profundo del terremoto. Además, se menciona la serpiente pero en este caso en vez de usar la repetición, se usa la sinonimia, con tres términos diferentes (ὄφεις, ἔρπυστήρ, δράκων, todos en genitivo plural), que traen a la imaginación su seseo⁴⁶⁷.

16-19. De 16 a 19 prosigue la descripción física de la diosa y se da especial hincapié en dos partes de su fisonomía: la cabeza, «cara, cabeza, expresión de toro/ταυρωπός⁴⁶⁸, ταυροκάρηνος»; y las piernas, «pantorrilla de leones/κνήμη λέοντων ... tobillo de lobos/λύκων σφυρόν», probablemente en plural porque son tres pares de cada una. Lo que se describe aquí es una quimera, un monstruo: las tres cabezas tienen expresión taurina; habría un solo torso, a juzgar por el singular de νηδύς en 13 (el plural de κατὰ νῶτα en la línea 15 parece ser genérico, como en español en la expresión «actuó a mis espaldas», de hecho en los escritores tempranos siempre aparece en plural); y se remataría la imagen con tres pares de patas también abominables, mezcla de león y lobo.

Pero lo importante en este pasaje es que presta atención a los órganos más importantes en el camino espiritual: el rostro, que es la "ventana del alma", y las piernas, que son las que "hace el camino". En los sueños es muy habitual el símbolo de los zapatos, con los que se está o no a gusto al andar, o que se pierden, se cambian por unos nuevos o se rompen de tanto usarlos. Son famosos en la imaginería actual el cuento de las *Zapatillas Rojas* o el episodio del robo de los zapatos rojos de la Bruja del Norte, en el *Mago de Oz*. Todos ellos, como las patas monstruosas de la diosa o las sandalias, aladas de Hermes o broncíneas de Hécate, hablan de lo mismo: eso a lo que se ha dado el nombre de aliento, espíritu, alma o conciencia ya hoy en nuestros días, toma forma, se desarrolla y se expande a la vez que va **andando** los avatares de la vida, de la experiencia, y sin esa actividad empírica no llega a tomar forma, a existir. De ahí la importancia de esta imagen y de todo suceso o condicionamiento que nos enfundemos cuan máscara. Unas veces serán hermosas zapatillas rojas de baile, otras envejecidos zapatitos hechos de harapo, también habrá veces que lleven alas o más bien sean pesadas

⁴⁶⁷ Con respecto a la importancia de la serpiente en esta magia, ver la sección sobre Apolo, pp. 381 ss.

⁴⁶⁸ B. Kruse, " Tauropos. 1. Epitheton des Dionysos s. Tauros Nr. 1. 2. Epitheton der Artemis-Hekate-Selene", *PRE* 5.A.1 (1934), pp. 38-9.

como el bronce. En este caso, la diosa va descalza pero protegida con pelo y garra animal. El lobo es el animal sagrado de Apolo, también el espíritu de la naturaleza en las comunidades chamánicas centroasiáticas o americanas. El perro y el toro son, según el maestro sufí Kubra, manifestaciones de la materia espiritual bruta, aún sin pulir; el león sería la de la "majestad", una vez que se empieza a tomar control y responsabilidad sobre el proceso⁴⁶⁹.

Volviendo a la importancia dada a la cabeza, que sea triple es la expresión de la fragmentación. Cada cara está mirando una posibilidad, como la encrucijada, o contemplando un aspecto de la existencia, como las Moiras, actuando cada una a un nivel diferente pero simultáneamente. Así funciona nuestro intelecto. Y en este caso es tauriforme, se ha repetido hasta hora cinco veces la raíz *taur-*, lo que indica un énfasis en el carácter primitivo de esta potencia divina. Como decíamos, es materia espiritual informe, sin control, puro instinto. Por otro lado, la cabeza es además la sede de los orificios de entrada y salida perceptivos, ojos, oídos, boca. Es donde se produce y recibe el sonido y la voz, otro de los aspectos que se enfatizan. La diosa es «grito en la noche/νυκτιβόη» y a la vez que «amante del silencio/ φιλήρεμος»⁴⁷⁰, «con voz de cachorro de perro (ἔχεις σκυλακωδέα φωνήν)» y «querida a los perros salvajes (κύνες φίλοι ἀγριόθυμοι)» que son ruidosos por naturaleza. El eco del mugido que proviene de las profundidades del pecho, un grito estremecedor en la noche silenciosa, un sonido agudo como un aullido de un infante canino o el silbido del *rhombos*, son símbolos sonoros de su epifanía, de su llegada, que solo se perciben y tienen efecto en absoluta calma.

20-27. De 20 a 27 se desarrolla el atributo «poli-nominada/πολυώνυμα»⁴⁷¹, es decir, la mística del nombre en el culto de la diosa. Entre los versos 20 y 23 su forma cuádruple: es Selene-Mene, Hécate, Ártemis y Perséfone. Aquí adquiere un cuarto valor

⁴⁶⁹ Si bien es todavía una imagen temible para aquel que no esté preparado. Cf. *op.cit. supra*, pp. 59 y 94: «... está el alma instigadora del mal, que es el alma de la mayoría de las personas. Vive en las tinieblas y cuando surge la invocación, es como una lámpara que ilumina la casa oscura. En ese momento se vuelve crítica pues ve que está llena de ratones, perros, puercos, guepardos, panteras, asnos, toros elefantes y muchas otras cosas lamentables ...» y «... los atributos de poder y majestad son buscados por sí mismo ... pero el que no esté preparado para verlos como realmente son, ve formas despojadas de significado. Ahora bien, sus formas pueden ser temibles, como el dragón, el león, el escorpión o la serpiente ...»

⁴⁷⁰ Para más información en esta expresión marginal, cf. la ref. de Preisendanz, Dübner, *Journ.gén. de l'Instr.publ.* 1864, p. 280.

⁴⁷¹ B. Kruse, "Myrionymos: epiklesis der Isis, der Selene", *PRE* 16.1 (1933), pp. 1103-4.

(o rostro, nombre o camino, τετραπρόσωπος, τετραώνυμος, τετραοδίτις): el de la diosa flechadora/ιοχέαιρα, de objetivo certero y lejano (έλαφηβόλα), al igual que Apolo. Y abruptamente, en la línea 24, vuelve a ser triple, Selene-Hécate, ampliándose los símbolos de su culto que habíamos estado viendo. Además de volver a tener tres cabezas, caras y cuellos (τρικάρανος, τριπρόσωπος, τριαύχενος⁴⁷²), responder a tres nombres (τριώνυμος) y ver tres caminos (τριοδίτις⁴⁷³), percibe tres sonidos articulados (φθόγγος, que puede ser la voz o el discurso humano, los tonos o las notas musicales) y tres inarticulados (κτύπος, ruido, jaleo o un golpe, del que hemos hablado en la sección de Apolo), y es Siciliana. Esta es una atribución curiosa, Θρινακίη, que significa literalmente «de tres extremos», es el nombre de una isla legendaria mencionada por Homero, que posteriormente se ha identificado con Sicilia⁴⁷⁴. Hemos comentado ya cómo la fisionomía infernal de esta magia tiene su origen en las leyendas de la Magna Grecia y la teoría espiritual pitagórica, y esto parece ser un residuo arqueológico que no hace más que confirmar las hipótesis de Kingsley.

Además posee el «φλογὸς ἀκάματον πῦρ» dividido en tres canastas (τρισοοῖς παλάροιςιν). Se trata de las canastas de los misterios Eleusinos. Se conoce la contraseña que se dice al inicio del rito, «He ayunado, he bebido el ciceó, lo he tomado de la canasta, he trabajado y lo he puesto de nuevo en la canasta y de ahí, en la cesta»⁴⁷⁵. Pues bien, he aquí lo que contienen esas canastas, el «fuego inextinguible» de Homero, que aparece hasta ocho veces en *Il.* y *Od.* para denotar la gracia otorgada a los héroes o el fuego destructor, ambos enviados por los dioses. Hemos hablado de esta expresión en la sección acerca de Helios de este trabajo, porque no es la primera vez que se usa este pasaje homérico en los *PGM*. En el *HMag.4.2* se aplica al fuego heliaco y aquí a la llama de la que la diosa es guardiana. Se la llamaba «llama y hogar encendido» (*HMag.17.93-4*), en el himno anterior. Pero lo significativo es que se use tanto para el dios solar como para la diosa lunar, estableciendo firmemente el doblete masculino-femenino que hacen para

⁴⁷² B. Krause, "Triauchen; epiklesis der Hécate", *PRE* 6.A.2 (1937), p. 2392.

⁴⁷³ Cf. B. Krause, "Trioditis" y T. Hopfner, "Triodos: trivium", *PRE* 7.A.1 (1939), pp. 161-6; W. Ehlers, "Trivia", *PRE* 7.A.1 (1939), pp. 521-2.

⁴⁷⁴ *Od.* 11.107, 12.127 y 135, 19.275; *Sch.Hom. Od.* 11.107 y 12.127. Cf. E. Ziegler, "Thrinakie, Thrinakria, Thrinakia", *PRE* VI A.1 (1936), pp. 601-7; K. Tausend, "Thrinakie. Mythische Insel, in der Nähe von Skylla und Charybdis", *NP* 12.1 (2002), p. 501.

⁴⁷⁵ A. Bernabé, 2002: 133-157.

representar el fuego esencial de la creación y la iluminación, el cual sirve tanto para templar mediante la gracia como para destruir, como nos recuerda el eco homérico del cual este texto es uno de sus últimos testimonios.

Por último es guardiana de las encrucijadas y señora sobre las «τρισῶν δεκάδων», si es eso lo que quiere decir el papiro. En realidad lo que se lee es «τρισῶν μεδεις τρισῶν δ'εκατων τε ανασσεις», algo así como «de las tres (todo lo triple mencionado antes o tal vez sólo las tres canastas de la línea anterior) eres guardiana y de las tres estacas/que disparan de lejos/Hécates eres señora». Siguiendo a los editores lo he corregido y he optado por cambiar el primer τρισῶν por el τριόδων de Dilthey, en esta mención de Hécate en que ha quedado la traducción, y he dejado el δεκατῶν de Preisendanz, obviando el punto alto que sigue a la delta porque el δέ delante de ἐκάτων no es correcto, siguiendo la traducción de Calvo Martínez que veremos a propósito del *HMag.20*, que supone algún tipo de apreciación astrológica.

28-42. Comienza la súplica con la plegaria tradicional y piadosa «ἴλαθί μοι ... καὶ εὐμενέως εἰσάκουσον», casi parafraseando el comienzo de la línea 2. Y le siguen trece líneas que forman una segunda sección mítica, donde además de repetirse los epítetos usuales (poli-nominada/πολυώνυμος, cornífera/κερόεσσα, rostro de toro/ταυρωπός) se desarrollan dos aspectos importantísimos de esta figura: su potencia como diosa cósmica, manifestación femenina del *Hypistos-Pantokrator*⁴⁷⁶; y su soberanía sobre el inframundo.

De noche ella «rodea el inmenso espacio del cosmos (πολυχωρητὸν κόσμον νυκτὸς ἀμφιέπουσα)»; ante ella «se estremecen démones e inmortales/δαίμονες ἦν φρίσσουσι καὶ ἀθάνατοι τρομέουσιν»; y es «generatriz de hombres y dioses/θεῶν γενέτειρα καὶ ἀνδρῶν», la «madre de todo/παμμήτωρ», «principio y fin/ἀρχὴ καὶ

⁴⁷⁶ La atribución del dios soberano para cualquier otra figura del panteón que en el esquema mayor no es el soberano, se encuentra ya en la mitología babilonia. L. W. King nos traduce de las tablillas de la biblioteca de Asurbanipal un himno a Ishtar que recuerda mucho a este pasaje, cf. *op. cit.*: 213). Achaca este visión creadora de la divinidad del amor como soberana en su ciudad y templos, o como diosa patrona de sus ciudadanos, que parte de la misma idea que hemos estado comentando. Si bien todo dios debe ser soberano en sus ámbitos de poder, como dios es inherentemente soberano y como representación última del dios supremo o de la idea última de dios. Dice el himno traducido por King: «O mother of the gods, who fulfils their commands, spring up, who created all things, who guides the whole of creation, O mother Ishtar, whose side no god can approach, O exalted lady, whose command is mighty. »

τέλος», «a partir de la que todo existe y por la que todo llega a su fin/ἐκ σέο γὰρ πάντ' ἐστὶ καὶ εἰς αἰῶνα πάντα τελευτᾷ»; «la única dueña (σὺ μούνη ἀνάσσεις)». Es la fuerza única, creadora y eterna ante la que se conmueve la naturaleza cuando se manifiesta, eco de lo que vimos en la primera sección de este estudio. De hecho, esta parte del himno es la más afectada por la ruptura del metro, con ese crético con hiato en lugar del tercer dáctilo de hexámetro, en tres de sus líneas, 28, 30 y 36, que creo que está jugando un papel esencial en esa imagen sonora de la epifanía terrible que precisamente 30 está trayendo a la memoria.

En segundo lugar, es también la «señora del abismo (εὐρεῖαν δέ τ' ἄβυσσον ἀπειρίτων ἀμφιπολεύεις)», la diosa ctónica por excelencia («no deambulas por el Olimpo/οὐ φοιτᾷς ἐν Ὀλύμπῳ»). Bajo esta acepción lleva «una diadema eterna (ἀέναιον διάδημα φορεῖς)» y sostiene en sus manos «el cetro dorado» (χρύσειον σκῆπτρον ἑαῖς κατέχεις παλάμαισιν) y las «cadenas indestructibles de Crono/δεσμούς ἀρρήκτους, ἀλύτους μεγάλοιο Κρόνοιου». Aquí encontramos la narración de un mito no conocido: el propio Crono graba el cetro y se lo entrega a la Diosa para que «todo siga en pie» (ὄφρ' ἔμπεδα πάντα μένοιεν). A lo que siguen dos líneas de palabras mágicas y vocales que parecen un encantamiento, líneas 41 y 42, y que muy posiblemente podrían ser el contenido de la inscripción del cetro, que en realidad se pronuncian en este ritual, no se graban en ningún lado. He optado por dejar la línea 42 como una serie de *nomina barbara*, pero acompañada por la interpretación que de estas hizo Calvo en su traducción de los *PGM*⁴⁷⁷.

La figura de Crono en esta mitología mágica de la que hablamos está relacionada con las cadenas que lo atan al fondo del Tártaro. Estas cadenas son las de la Necesidad, que están sólidamente ancladas en el inframundo, de las que se hablaba en el himno anterior (*HMag*.17.68 y 83). Allí se mencionaba también Crono, que bajaba al Hades a echar un vistazo a los muertos, temiendo que la diosa estuviera forzando a alguno de ellos en alguna maldición, forzada ella a su vez por algún mago. Se usaba precisamente el verbo ἀναγκάζω, anafóricamente. Aquí, está encadenado a las profundidades del abismo, por toda la eternidad e inevitablemente, y ha dado el cetro real no a Zeus sino a

⁴⁷⁷ Miller comenta que deben ser palabras mágica procedentes de las iniciaciones de Samotracia, tal vez por su parecido a palabras encontradas en amuletos de esa procedencia, ie. *Bull.Soc.Antiq. Normandie* 7, p. 217ss.

la Diosa, la cual con su diadema de rayos sujeta entre sus manos esas cadenas y ese cetro que mantienen todo «ἔμπεδα/en pie». Crono es la fuerza original y creadora (padre de los dioses, cuyos testículos son símbolo del poder creador) que retumba desde las profundidades y mantiene firmemente tensas las cadenas de la necesidad, como vemos. Es un personaje terrible de la mitología griega y el planeta Saturno, de la «concentración contemplativa»⁴⁷⁸, bajo cuyo efecto nacen los pensadores, según la astrología clásica.

43-55. Acaba con una salutación a la diosa que empieza con el «χαῖρε, θεά» y que introduce la técnica de la mística del nombre y la ofrenda del sahumerio, el cual entendemos que se empieza a quemar cuando se dice «θύω σοι». Así que la plegaria se culmina con un himno-conjuro final, que será coactivo o benéfico según los ingredientes de la ofrenda y la petición que se haga en la línea final que dice «έλθε ... ποιήσον», que se deja abierta para ese propósito, si bien la imagen de la diosa que se va a dar es la más terrible hasta ahora.

Así que al sahumerio acompaña a una tercera sección mítica con serie de epítetos y alguna otra historiola como la de Crono que acabamos de ver, en la que se vuelve a presentar a la diosa sobre todo en su aspecto infernal. Con «hija de Zeus/Διὸς τέκος» puede estar refiriéndose a cualquiera (Perséfone, Atenea, Afrodita, Ártemis, las Horas, las Musas, las Cárites...), pero «flechadora/ἰοχέαιρα» solo es Ártemis. Luego establece una oposición «celestes-infernal/οὐρανία-νερτερία», ocupando ambas palabras el principio de verso en 46 y 47, los cuales tienen la misma estructura cuatripartita. En el primero de estos dos se nombran los lugares donde la diosa puede ser encontrada, a la manera de los himnos apolíneos: «habitante de la ciénaga, de la montaña y del camino (λιμνῖτι, ὀρίπλανε εἰνοδία⁴⁷⁹ τε)», para pasar, a partir de la segunda, al aspecto infernal completamente.

Siguiendo en 46 por un momento, podría estar refiriéndose a divinidades menores que personifican las fuerzas de la naturaleza en esos parajes naturales, con las que Ártemis se identifica y que la acompañan, como las ninfas de bosques y ríos. Pero creo que además estamos otra vez ante una serie de símbolos de procesos psíquicos o

⁴⁷⁸ Najmudin Kubra: 75.

⁴⁷⁹ A. Moustaka, "Enodia", *LIMC* 3.1 (1986), pp. 743-4.

espirituales, por los que se está guiando a la conciencia del oficiante para que vaya en busca de la diosa: la ciénaga debe hacer referencia al barro primordial o *prima materia* de la alquimia, el basto material del que está hecha la conciencia humana cuando todavía no se ha iniciado o despertado del estado habitual del ser del que es esclavo; la montaña simboliza la *anabasis* o búsqueda de conocimiento oculto y superior; el camino es, como hemos mencionado antes, todo el proceso de perfeccionamiento espiritual o simplemente los acontecimientos que toca vivir y que conducen al estado del ser individual. La diosa habita en todos y cada uno de esos lugares o más bien acompaña en estos procesos por los que el espíritu puede pasar.

A partir de 47 es la «habitante del Hades/ἄιδωναία» y la que «festeja entre tumbas/τάφοις ἐνὶ δαῖτα ἔχουσα», así que se desarrolla este último lugar o proceso, el de la *katabasis* o bajada a por conocimiento a los lugares más oscuros de la naturaleza humana. En primer lugar, ese ἦσυχος, en 48, que contrasta con todo lo anterior donde se hablaba de sus gritos tritonales, de sus tres cabezas hablando todas a la vez, de los aullidos de los perros, del temblor de tierra. Pero como se comentaba también, todo esto no se oirá o no se le prestará la atención suficiente si no se está en completo silencio. Así que encontramos aquí una referencia técnica a lo que hablamos en el *HMag.5*, la técnica de la incubación para la obtención de conocimiento, que no es más que una manera de nombrar el paso previo necesario para todo proceso de meditación o invocación que es ir a un sitio tranquilo y estar en silencio hasta que se producen los signos, es decir, se regula la respiración y demás procesos rítmicos físicos y se calma el devenir de la mente y las emociones, para que puedan ser guiadas por el rito.

Además, en 49 es la Noche misma, el Erebo o el Caos (Νύξ, Ἐρεβος, Χάος), identificándosela con el lugar además de con la oscuridad, como se hacía un par de líneas más arriba, «nocturna, infernal, oscura/νυχία τ', αἰδωναία σκοτία τε...». Esto se complementa en 50, donde se la asimila a una serie de entidades ctónicas muy poderosas, algunas que ya se habían mencionado: es Moira, Erinia, la Necesidad o Dike/Justicia (Μοῖρα, Ἐρινύς, Ἀνάγκη, Δίκη), la cual se encuentra de camino al Hades, como habíamos mencionado que Parménides nos cuenta en su poema. Es interesante en esta línea la imagen «piedra de toque para las destructoras /asesinas /βάσανος ὀλετισι», entre Erinia y Necesidad. La palabra βάσανος es el término en la metalurgia para denominar la

piedra compuesta de varios elementos que se mantienen intactos en contacto con ácido, que permite identificar el grado de pureza de los metales, ya en la Grecia Antigua. Ella "determina la pureza, pone a prueba" a las ὀλέτιδες⁴⁸⁰. Es un hápax que en femenino sólo aparece aquí y que parece resumir y mencionar todas esas potencias divinas destructoras y femeninas que se acaban de enumerar. La diosa es, pues, la prueba de fuerza que hace actuar a todas esas divinidades, el hecho terrible o circunstancia que atrae a la Moira a cortar el hilo, por fin, o a hilarlo de la manera en la que lo está, el error que la Erinia castiga o la Justicia juzga inexorablemente. Es una expresión difícil que puede ser o no interpretable de esta manera, pues además la métrica es muy problemática y se considera corrupto por los especialistas⁴⁸¹. El caso es que parece traer a la memoria el símil de los metales en el desarrollo espiritual o evolutivo del hombre y la teoría alquímica, en una imagen significativa del proceso de aprendizaje a partir de la potencia de la divinidad terrible. Este aspecto de la diosa se desarrolla en todo el final del canto, como vamos a ver abajo.

Entre las líneas 51 y 52 se vuelve a establecer una representación visual de la diosa monstruosa: sujetando la cadena de Cérbero rabioso (Κέρβερον ἐν δεσμοῖσιν ἔχεις), su piel escamada es del color de los mantos fúnebres, azul oscuro (φολίσιον σὺ δρακόντων κυανέα), y sus cabellos y su cinturón son serpientes trenzadas entre sí (ὄφροπλόκαμε καὶ ζωνοδράκοντι). Esta imagen se cierra con dos versos, 53 y 54, de cuatro epítetos compuestos cada uno, en los que se amplifica este ámbito de su patronazgo del que hablábamos, la *katabasis* y su morada en el Hades o en los cementerios: celebra festín entre tumbas porque «sacia su sed con sangre/αἵμαπότις» mientras «come corazones, carne humana y muertos prematuros/καρδιόδαιτος, σαρκόφαγος καὶ ἄωροβόρος»; además «conduce a la muerte/θανατηγός, genera destrucción/κοπετόκτυπος y provoca los delirios de la locura/οἰστροπλάνεια»; y su chillido «resuena en los fosos/φθορηγόνος». Curiosamente, esta última sección que prometía ser una salutación

⁴⁸⁰ K. Preisendanz, "Oletis", *PRE* 17.2 (1937), pp. 2453-4.

⁴⁸¹ Sólo mencionar brevemente que tanto 50 como 54, los versos problemáticos desde el punto de vista de la métrica en este final de canto, cierran unidad de sentido, curiosamente. Y opino que no es casualidad ni un error sino una manera de romper el ritmo y llamar la atención en la letanía, la cual se puede volver monótona y hacer perder el hilo al oficiante, que muy fácilmente y en cualquier momento puede volver a engancharse con el runrún de sus pensamientos, sobre todo si no es un experto mago o meditador, que es lo que suponemos en este tipo de rituales. Tendría la misma función que las cuentas diferentes en un *tasbih* musulmán, por ejemplo, cada treinta y tres de las normales.

acaba siendo una mención de los aspectos más terribles de la divinidad.

La *katabasis* es desde luego el proceso humano más doloroso y el único inexorable⁴⁸², pues de una forma u otra las fuerzas del inconsciente conducen al individuo hacia ese aspecto de su vida o ser que se niega a ver conscientemente, en la forma de errores, malas elecciones, vicios o incluso sufrimientos que trae el acontecer y que parecen no tener nada que ver con la voluntad. El concepto del *karma* indio habla de esta inevitabilidad. Y estos últimos versos son a su vez testimonio de eso en este sistema de la magia: los muertos prematuros o con un fin violento, o los fantasmas con asuntos inacabados tan famosos tanto de la imaginaria popular actual como de la homérica (esos héroes como Áyax que no encuentran paz hasta que hayan sido apropiadamente enterrados) son manifestaciones de cualidades del individuo que no se llegaron a desarrollar porque la vida llevó sus pasos por otros derroteros; o instintos o deseos de infancia y sueños arrancados de raíz y llevados al olvido por razón de ciertas responsabilidades y deberes sociales, por ejemplo; o terribles sucesos que el subconsciente se encargó de enterrar en lo más profundo del corazón para mantener al piloto consciente cuerdo y socialmente aceptable, etc. Estos "espectros", aunque desechados para la vida cotidiana y social, son parte del individuo y se manifiestan en forma de pesadillas terribles cuando no se incorporan de manera sana a la vida consciente, pues son testimonio de que el sistema común de pensamiento cultural, social y ético que nos hemos formado para vivir en comunidad, no es absoluto ni la raíz esencial del bien moral y el bien-estar que llamamos felicidad, a los que aspiramos como individuos sociales; es testimonio, además, de la contradicción, de la injusticia y de la falibilidad del sistema, que provoca sufrimiento e incertidumbre por cuestionar hasta qué punto nuestros juicios individuales o lógico-conscientes son correctos. Así que, aunque dados por muertos, nos persiguen y atormentan. Y la Diosa es su reina y guardiana. Desde el Hades, como la imagen del Saturno de Goya, es la fuerza que deseca el corazón y lo devora, si es necesario, y así, portadora del cetro de una justicia instintiva y emocional, ciega y terrible, trae muerte y destrucción a aspectos de la psique consciente que no son correctos de acuerdo a su voluntad divina, instintiva y salvaje, tirando de las

⁴⁸² La *anabasis* es más o menos voluntaria del individuo con tendencia espiritual, aunque todos experimentemos momentos de lucidez o conexión espontánea que sin duda son manifestación de este proceso o capacidad humanas.

cadena indestructible de la necesidad, aullando desde los fosos de las tumbas de esos procesos psíquicos inacabados, y provocando el delirio de la locura, la reacción automática instintiva, en el individuo que insiste en no mirar ahí abajo y reconocerse en los aspectos olvidados o más oscuros de su experiencia existencial, como si la ideología moral con la que se ha construido a sí mismo a partir de la oficial, común y políticamente correcta fuera lo único que existe. De manera que muchos son los santos que han pasado por un periodo de locura, esta locura que viene del puño férreo de la Diosa, antes de recibir la bendición del camino espiritual y el máximo nivel de santidad; y de la misma manera, loco parece desde fuera el deprimido, el drogadicto o el *perdedor*, ese nuevo personaje de la imaginación ficcional actual que insiste en darse mil veces con la misma pared, enamorarse de la persona equivocada, no seguir sus sueños o actuar en contra de su propio beneficio sin llegar a ser moralmente punible.

Conclusión.

Esta primera de las prácticas de sahumero ante la luna parece ser esencialmente benéfica, en el sentido de que no usa elementos de coacción para atraer la acción mágica de la divinidad. Es básicamente un canto de atracción o *agoge* mediante súplica y ofrendas olorosas. Y el fin del rito es abierto, determinando si se busca un mal o un bien para alguien dependiendo de los ingredientes que se elijan para el sacrificio. Como decíamos, el sahumero es un elemento fundamental en el ritual religioso oficial de todas las religiones de Mediterráneo y el único acompañante para los himnos órficos, según parece.

Con respecto a la *agoge* de la Diosa, principal elemento ritual, es un canto bellamente estructurado que lleva al alma del oficiante por los parajes de la divinidad cósmica femenina.

Comienza con una llamada piadosa, al estilo del himno tradicional, a una joven Selene, el asteroide en el cielo del inicio del mes, en seguida caracterizada con el aspecto animal y poderoso de la madre tierra oriental, Cíbele, o el dios solar persa, con ese aspecto de toro que se repite como un eco en forma de mugido profundo a la largo de todo el texto; es el poderoso grito de lo original, lo instintivo, el arquetipo de lo femenino según Jung. Aquí, la luna en su aspecto triple, el movimiento cíclico del astro, da paso a

la triplicidad de la diosa en su aspecto mágico, Hécate, y en su aspecto infernal, Perséfone, mediante la triplicación de su aspecto a través de la imagen de las Moiras y demás diosas triples, o la combinación de diferentes personajes mitológicos, hasta acabar de nombrarlas a las tres, hablando así de la totalidad, como la mención del mismo ciclo lunar hace (antónimo del movimiento del Eón de la divinidad solar). Luego, en vez de lanzar cadenas de atributos del culto, como se haría en un himno órfico o en muchos de los estudiados hasta ahora, se desarrolla una imagen monstruosa de la divinidad durante diez versos, que es visual y sonora: una quimera de tres cuerpos, mezcla de león, perro pero sobre todo serpiente y toro, que ilumina toda dirección de la encrucijada de la vida con lámparas de luz negra. Y de repente es cuádruple en vez de triple y Ártemis entra en acción, para complementar la idea de la totalidad que representa esta divinidad. Mene es tres y cuatro indistintamente, pues puede ser Selene, el astro, pero como tal también Hécate, Perséfone o Ártemis pueden serlo: la identificación de la primera con la luna, que es cuando las artes mágicas tienen efecto; de la reina del infierno pues, en efecto, este se traslada de los magmas sicilianos al astro muy pronto; o de la tercera como doblete fraternal del sol-Apolo. Ya en este aspecto, en vez de lámparas lleva las canastas de la $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$ divina, el fuego inextinguible de Homero que lleva en procesión a lo largo de las tres divisiones del cielo, a la manera de los Misterios de Eleusis, como comentábamos.

Se la invoca de nuevo con maneras himnicas oficiales esta vez acompañadas de historiolas de una mitología desconocida, ya con un aspecto cósmico y de soberana pero en su lado nocturno-infernal: todo lo rodea, da principio y fin y hace estremecer al cosmos, como el *Pantokrator* y el *Hypsistos*, pues posee una diadema y un cetro que mantienen todo unido, otorgados por el mismísimo Crono, al cual tiene encadenado firmemente; pero actuando desde los infiernos, no pisa el Olimpo.

Termina con una salutación y a la vez parece hacerse por fin la ofrenda de aromas. Esta da fin al canto, con maneras religiosas pero dando la imagen más terrorífica de la Diosa, en vez de elogiarla mencionando sus bienes, y resumiendo lo anterior: primero, se la sitúa, al estilo de los himnos apolíneos, para que venga desde donde sea que se manifiesta, el barro original, la montaña de la ascensión o el camino de múltiples direcciones, es decir, todas partes porque es totalidad, pero especialmente desde el infierno, donde la imaginación del oficiante se mantiene hasta el final, entre tumbas y

cadáveres; completamente identificada con los abismos del Hades y la noche de los tiempos (los tres primeros estadios cosmológicos de Hesíodo, Caos, Noche y Érebo) se mencionan de nuevo las personalidades mitológicas con las que se ha definido antes y se la vuelve a describir, monstruosa e infernal; es entonces cuando se hace la petición, que queda abierta.

Desde las tinieblas del espíritu y bajo la luz de la luna, se ha invocado esta Diosa que es totalidad, cosmos y soberana; se han removido los cadáveres de sus tumbas y se han alineado con el movimiento celeste como en procesión. El ritmo y las imágenes han sincronizado todos los aspectos de la psique para desbloquear la energía emocional que impide conseguir los objetivos.

19. Hímnico a la Diosa III: Selene-Hécate (y Perséfone y Ártemis):

Diabolé en dos versiones.

Preisendanz 19 a Hécate-Selene-Ártemis III/Heitsch 11 In Lunam.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de un himno de carácter coactivo a las diosas infernales que encontramos en dos versiones en los *PGM*: 4.2574-610a y 2643-74 (*P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574* 28v-29v). En el primer caso, forma la tercera fórmula de un conjuro con sahumero de carácter complejo, como el anterior; en el segundo, es la única fórmula de un hechizo denominado «Calumnia a Selene/Διαβολή πρὸς Σελήνην», que ha dado nombre, entre los estudiosos actuales, al proceso mágico de coacción específica ante el que nos encontramos aquí y que se repite con variantes a lo largo de los *PPMM*.

Son veintiséis tetrámetros trocaicos, en la que llamaremos versión A, y veintitrés, en la versión B. Han sido publicados: en la primera edición del papiro por Wessely (*GrZP.*: 109-10 y 110-11), el cual hizo una edición conjunta de las dos versiones en la *Introducción*, basada principalmente en el texto de A (p. 31); van Herwerden, que hizo una edición de A con comentarios e hipótesis a partir de B (*Carmina Magica*: 332-5); Wünsch que edita y comenta el hechizo entero (1911: 17-21); Heitsch, que da su edición

de ambos textos en comparación (*Hymni*: 193-5); y Preisendanz, en la edición del papiro. Y han hecho comentarios textuales: A. Nauck (1868: 184 ss.), Dieterich (*ARW* 11, 13, 1; *Nek.* 53), Eitrem (1924: 55-6; 1915: 217), L. Fahz (1904: 55), Hopfner (*OZ* I: 422), Wunsch (*DTA* 22a, 54/9).

La *praxis* de la primera versión: Ἀγωγή.

El primer conjuro va introducido con el título simple «Evocación/Ἀγωγή»* y la matización «sahumerio lunar/ἐπίθυμα σεληνιακός». Es el primero de las cuatro famosas prácticas coactivas, amorosas dirigidas a Selene, que va de las líneas 2436 a 2620. Lo que encontramos en la receta es:

- los fines que permite conseguir este conjuro: atraer démones, provocar enfermedades y sanar, enviar sueños y revelaciones;
- propaganda acerca de quién lo ha usado y cómo: el mago Pacrates, para el rey Adriano⁴⁸³;
- los ingredientes del sahumero, que es el elemento principal de esta práctica: se toma musgaño, escarabajos lunares deificados (ahogados) en agua de río, un cangrejo de río, grasa de una cabra virgen y moteada, estiércol de cinocéfalo, dos huevos de ibis, gomorresina, mirra, azafrán, cípero itálico (un tipo de junco), incienso en grumos y una cebolla en su mata; se machaca en un mortero y se guarda en una caja de plomo hasta que haga falta;
- Llegado el momento de la necesidad (ἐπὶ τῶν χρειῶν) se quema sobre carbones en el terrado de la casa, al salir la luna, y se pronuncian tres fórmulas.

1. La primera es una calumnia en prosa dirigida a Actiofis⁴⁸⁴. Después de pronunciarla, se quema el sahumero, se grita muy fuerte y se baja del

* Traducción de Calvo Martínez.

⁴⁸³ «ἐπεδείξατο Παχράτης, ὁ προφήτης Ἡλιουπόλεως, Ἀδριανῶ βασιλεῖ ἐπιδεικνύμενος τὴν δύναμιν τῆς θείας αὐτοῦ μαγείας. ἤξεν γὰρ μονόωρον, κατέκλινεν ἐν ὥραις β', ἀνείλεν ἐν ὥραις ζ', ὄνειροπόμπησεν δὲ αὐτὸν βασιλέα ἐκδοκ<κ>ιμ<ά>ζοντος αὐτοῦ τὴν ὅλην ἀλήθειαν τῆς περὶ αὐτὸν μαγείας· καὶ θαυμάσας τὸν προφήτην διπλᾶ ὀψώνια αὐτῷ ἐκέλευσεν δίδοσθαι. / Lo mostró Parates, el profeta de Heliópolis, manifestando al rey Adriano la fuerza de su magia divina. Pues sedujo en una hora, hizo enfermar en dos, mató en siete horas y envió sueños al propio rey demostrando la verdad de su magia; lleno de admiración hacia el profeta mandó que le duplicaran los honorarios.» (Trad. de Calvo Martínez) A juzgar por esta historieta, el ritual es al menos dos siglos anterior al papiro. Cf. K. Preisendanz, "Pachrates", *PRE* 18.2 (1942); pp. 2071-4; S. Antoni, "Pachrates", *NP* 9 (2000), p. 127.

⁴⁸⁴ Hopfner sugiere que este es un nombre de Selene, sólo común en los *PPMM*.

terrado de espaldas. Hay una serie de instrucciones más de cosas que hacer o decir, según el objetivo de la práctica, que si amoroso, dañino o adivinatorio, y la receta del amuleto que acompaña a la práctica, puesto que es de alto contenido coactivo⁴⁸⁵: un papiro hierático enrollado alrededor del brazo derecho con una inscripción.

2. La segunda fórmula es de carácter benéfico y se pronuncia antes de quemar el segundo sahumero. Es el *HMag.20* de Preisendanz a Hécate-Selene-Ártemis y a Afrodita.
3. Y por último se da la tercera fórmula, la calumnia o *HMag.19* que nos ocupa. Se recomienda usarla en ocasiones especiales y para ritos maléficis de difamación.

La *praxis* de la segunda versión: Διαβολή πρὸς Σελήνην.

El segundo hechizo es más sencillo pues sólo tiene una fórmula a recitar, aunque es más confuso en la explicación, hasta el punto de que parece que ofrece dos variantes de la *praxis* mágica que acompaña al himno, sin ser muy claro al respecto. La *Calumnia a Selene* es la segunda de los cuatro encantamientos amorosos a Selene y va de las líneas 2621 a 2705.

- Primero, igual que la de antes, se dan los objetivos para los que sirve. Es eficaz para todo: para atraer a alguien, enviar sueños, provocar enfermedades, tener visiones en sueños o destruir enemigos
- Primera versión. Este conjuro sobre todo es peligroso, de manera que lo que se da primeramente es la receta del amuleto de la primera versión: una piedra imán con forma de corazón, gradada con una imagen de Hécate, en la forma de una luna pequeña rodeada por un corazón y el nombre de veinte vocales (αεω ω η ι ε ω α ε ω η ε ω α ω ι ε ω ι). La *praxis* es quemar resina cretense sobre leña de enebro y pronunciar el *HMag.19* en tetrámetros trocaicos.
- Segunda versión: como decíamos, justo después del himno, se dan las

⁴⁸⁵ «εἶωθεν γὰρ ἡ θεὸς τοὺς ἀφυλακτηριαστοὺς τοῦτο πράσσοντας ἀεροφ<ερ>εῖς ποιεῖν καὶ ἀπὸ τοῦ ὕψους ἐπὶ τὴν γῆν ῥίψαι/ pues la diosa suele arrojar violentamente por los aires a los que hacen estas cosas y no tienen algo que los proteja, y los arroja a tierra desde lo alto» (Trad. de Calvo Martínez)

instrucciones de una práctica más larga.

1. Primero, se dan los ingredientes de un sahumero benéfico que se ofrece en el primer y segundo día de la realización de la práctica: incienso en grumos, laurel, mirra, un hueso de fruta, un grano de uva, una hoja de cinamomo, *kostos*, vino medesio y miel, se mezclan y se moldean como píldoras.
2. Luego, los de un sahumero coactivo que se ha de quemar en el tercer día, junto al benéfico y la recitación tres veces de la calumnia (dice «τὸν ἐπάναγκον τὸν προκείμενον/la coacción antes señalada»). Estos son los ingredientes de la coacción: musgaño, grasa de cabra moteada, entidad de cinocéfalos, huevo de ibis, cangrejo de río, escarabajo lunar, Ártemis, entidad de perro, ajo y vinagre, mezclado todo y moldeado también el píldoras, selladas con un anillo de hierro con la imagen de Hécate y unas palabras mágicas en círculo (*Barzou pherba*).
3. A continuación se dan dos amuletos más: una corteza de tilo con una fórmula mágica protectora escrita en bermellón y envuelta en un pergamino rojizo que se lleva al cuello; y una hoja de plata inscrita con signos mágicos.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π Papiro
A Versión A
B Versión B
Die Dieterich
Pr-He Antología de los *HHMM* (Heitsch)
Herr Herrero Valdés
vH van Herwerdeen
Pr Preisendanz
We Wessely
Wü Wünsch

A. Ἡ δεῖνά σοι θύει, θεά, δεινὸν τι θυμίασμα·
αἰγὸς τε ποικίλης στέαρ καὶ αἷμα καὶ μύσαγμα,
ἰχῶρα παρθένου νεκρᾶς καὶ καρδίαν ἄωρου
καὶ οὐσίαν νεκροῦ κυνὸς καὶ ἔμβρυον γυναικός
καὶ λεπτὰ πίτυρα τῶν πύρων καὶ λύματ' ὀξόεντα,

5

ἄλα, στέαρ ἐλάφου νεκρᾶς σχῖνόν <τε> μυρσίνην τε,
δάφνην ἄτεφρον, ἄλφιτα καὶ καρκίνοιο χηλάς,
σφάγνον, ῥόδα πυρῆνά τε καὶ κρόμμυον τὸ μο<ῦ>νον
σκόρδον τε, σύκων ἄλφιτον, κόπρον κυνοκεφάλιο

B. Ἡ δεῖνά σοι ἐπιθύει, θεά, ἐχθρόν τι θυμίασμα·
αἰγὸς στέαρ τῆς ποικίλης καὶ αἶμα καὶ δύσαγμα,
ἰχῶρα, κύνεον ἔμβρυον καὶ παρθένου ἁώρου
καὶ καρδίαν παιδὸς νέου σὺν ἀλφίτοις μετ' ὄξους
ἄλας τε καὶ ἐλάφου κέρας σχῖνόν τε μυρσίνην τε,
δάφνην ἄτεφρον εὐχερῶς καὶ καρκίνοιο χηλάς,
σφάγνον, ῥόδον, πυρῆνά σοι καὶ κρόμμυον τὸ μοῦνον
σκόρδον τε, μυγαλοῦ κόπρον, κυνοκεφάλ<ε>ιον αἶμα

5

A. ὦν τε ἴβεως νέας {ἄ μὴ θέμις} τοῖς σοῖς ἔθηκε βωμοῖς
φύλλα τε τῆ Ταραντίνη <ε>ἰς φλόγας πυρὸς βαλοῦσα
ἰέρακα τὸν πελαγοδρόμον καὶ γῦπά σοι σφαγιάζει
καὶ μυγαλόν, τὸ σόν, θεά, μυστήριον μέγιστον.

10

ἔλεξε δ' ἄλγη ταῦτα σὲ δεδρακέναί ἀπηνῶς·
κτανεῖν γὰρ ἄνθρωπον σ' ἔφη, πίνειν τὸ δ' αἶμα τούτου,
σάρκας φαγεῖν, μήτηρ τε σὴν εἶναι τὰ ἔντερ' αὐτοῦ,
καὶ δέρμ' ἔχειν δορῆς ἅπαν κ<ε>ἰς τὴν φύσιν σου εἶναι
αἶμα ἰέρακος πελαγίου, τροφήν δὲ κάνθαρόν σοι.

15

ὁ Πᾶν δὲ σῶν κατ' ὀμμάτων γονὴν ἀθέμιτον ὤρσε·
ἐκ<γ>ίνεται κυνοκέφαλος ὅταν αἰ μηνιαῖαι καθάρσεις.

20

οὐ δ' Ἄκτιωφι κοίρανε, μόνη τύραννε, κραιπνή
Τύχη θεῶν καὶ δαιμόνων Νεβουτοσοουαληθ· *ιωῖ· λοιμου λαλον*
Συριστί· ηταρονκον βυθον πνουσαν· καθινβερασ·
εστοχεθ· ορενθα· αμελχεριβιουθ· σφνουθι·
στίξον πικραῖς τιμωρίαις τὴν δεῖνα τὴν ἄθεσμον,

B. ώόν τε ἴβειως νέας, ὃ μὴ θέμις γενέσθαι,
ἐν σοῖς ἔθηκε {και} βωμίους ξύλοις ἀρκευθίνοισιν. 10

ἢ δεῖνα σὲ δεδρακέναι τὸ πρᾶγμα τοῦτ' ἔλεξεν·
κτανεῖν γὰρ ἄνθρωπόν σ' ἔφη, πιεῖν <τὸ> δ' αἷμα τούτου,
σάρκα φάγειν, μήτηρ δὲ σὴν λέγει τὰ ἔντερ' αὐτοῦ,
καὶ δέρμ' ἐλεῖν δορῆς ἅπαν κεῖς τὴν φύσιν σου θεῖναι
ἰέρακος αἷμα πελαγίου, τροφήν δὲ κάρθαρρον σὴν. 15

ὁ Πᾶν δὲ σῶν κατ' ὀμμάτων γονὴν οὐ θεμιτὸν ὦσεν·
γίνεται κυνοκέφαλος ὅλη τῇ μηνιαίᾳ καθάρσει.
σὺ δ' Ἀκτιωφί κοίρανε, μηνουτύρανε Σελήνη,

Τύχη θεῶν καὶ δαιμόνων Νεβουτοσοουαληθ· ἰω ἰμι· βουλλον· ενουρτιλαι,
(αλλως νομιλλον· εσορτιλης βαθυπνου σακανθαρα· μιβεραθ· εντοχε· θωρενθα·
ἰμουη· σορενθα)

τεῦξον πικραῖς τιμωρίαις τὴν δεῖνα τὴν ἄθεσμον, 20

A. ἔπειτα ἐγὼ σοι κατὰ τρόπον ἐναντίως ἔλεξα. 25
καλῶ σε τριπρόσωπον θεάν, Μήνην, ἐράσμιον φῶς,
Ἐρμῆν τε καὶ Ἐκάτην ὁμοῦ, ἀρσενόθηλυν ἔρνος.

B. ἦν πάλιν ἐγὼ σοι κατὰ τρόπον ἐναντίως ἔλεξα.
(ὄσα δὲ βούλει, κοινά), ἃ λέγει πρὸς τὴν θεὸν ἄθεσμα,
ἀναγκάσει γὰρ τῶ λόγῳ καὶ τὰς πέτρας ῥαγῆναι.

APARATO CRÍTICO: A 1 δῖνα et θυμιαμα Π corr. We | δεινόν del. We 2 μῦσσαμα Π corr. Wü 3 εἰχωρα Π corr. We 5 {και} πίτυρα λεπτά coní. We | μυρων Π: πυρῶν Pr | λυματα Π krasis We, Wü, Pr-He | ὀξόεντα Wü, Pr-He: οξυροεντα Π: ὀξυροῦντα We: ὀξυόεντα Pr 6 στεθρ Π corr. We | σχινον μυρσίνης τε Π supl. We ex B5 7 δάφνην ἄτρεφον Wü ex B6: δαφνης ἀτρεφον Π: τε μυρσίνην τε/ δάφνης τε τρέφαν We 8 ροδα Π: ῥόδον Wü, Pr-He: ῥόδα σφάγνον trans. We | supl. We, Pr-He 9 συκον Π corr. Wü: σῦκον αἷμα τε coní. We ex B8 10 del. Deuber in Wü: καὶ ὦόν ἴβειως νέας ὃ σοῖς ἔθηκε βωμοῖς coní. We 11 φύλλα τε τῇ Ταραντίνη <ε>ἰς Herr: φυλλατε τοισαραντινοῖς Π: φύλλα τε τὰμαράντιν'εῖς coní. Deubner in Wü, Pr-He: ἀρκευθίνοισί τε ξύλοις We ex B10: ξύλοις τε τοῖς ἀρκευθίνοῖς vH: φύλλοις τε τοῖς ἀρκευθίνοῖς Wü: ξύλλοις τε τοῖς ἀρκευθίνοῖς Pr | βαλοῦσι coní. We 12 σφαγιαζαι Π corr. We 13 τον σου Π corr. We, vH, Pr, Pr-He: τῶν σῶν, θέα, μυστηρίων μέγιστον sugg. Pr 14 ἢ δεῖν' ἔλεξε τοῦτό σε δεδρακέναι τὸ πρᾶμα coní. We ex B11 15 σε Π krasis We, Wü, vH, Pr-He | πίνειν τὸ δ' αἷμα τούτου Pr, Pr-He: πειν τοδ'αιμα τουτου Π: τὸ θ' Die: τὸ αἷμ' ἀνθρώπου We: πιεῖν τε θαῖμα τούτου vH: πίνειν τὸ δ' αἷμα τούτου Wü 16 εντερα Π krasis We, Wü, vH, Pr-He 17 δερμα εχειν δορῆς Π krasis We, Wü, Pr-He: ἐλεῖν δορκῆς We



ex B14: ἐλεῖν δορκῆς Wü: δόρκης vH, Riess (*TAm. phAss.* 27, 7) | σ'έπον coní. vH | κίς Π corr. vH, Pr, Pr-He: κ'εῖς We | εἶναι Herp: εστι· Π: θείναι We, Wü, vH, Pr, Pr-He ex B14 **18** <πειν> suprl. Pr | αιμα ιερακος Π, (cum *krasis*) We, Pr: ιέρακος αίμα vH, Wü, Pr-He | πελαγοδρόμου coní. We | τροφην δε κανθαρος σοι Π, Wü, Pr-He: τρόφην τε κανθαρόν σοι Eí, Pr: κανθαρον τρόφην σοι We: κανθαρον τρόφην σοι vH **20** εκεινητε l. sed corr. ἐγγίνεταί Pr, Deubner, Pr-He: κυνοκέφαλος θ' ἢ δεινά τε transp. et coní. We: εγγενητε l. sed ἢ δειν' ἔφη vH: ἐκκρίνεται Wü | κυνοκέφαλοιο Die | ολη Π | αἰ μηνιαῖαι Pr: τὰ μηνιαῖα Π, We, Wü, Pr-He | {καθάρσαι} del. We, Wü, Pr-He metri causa: τ'ἔλειχε μηνιαῖα coní. vH **21** συ δ' et μονη Π **22-23** voces magicae | λοιποῦ λάλ<ησ>ον Συριστί, εἶτα ρόνκον βαθύπν<ε>υ<σ>ο>ν Pr (*BphW* 32, 455): ὄγκον βυθοῦ πνέουσα Riess (*op.cit.* 27, 8) **24** στίζον We, Wü, vH, Pr, Pr-He: στεξον Π | πικραισι μυριασι Π corr. We ex B20 | δε Π suprl. We ex B20 **25** ἔπειτα Herp: ηπεπα Π, Pr-He (corruptum intel.): ἦ πάλιν We: ἦν πάλιν Pr ex B21: ἦ πάντ' ἐγώ vH, Die, Fahz: ἦν εἰπ' ἐγώ Wü | σοι del. We, vH, Die | κατὰτροπον Pr | ἔλεξα We (ex B21), vH: ελεξω Π, Pr-He (corruptum intel.): ἐλέγξων Wü: ἐλέγξω Eí, Pr **26** τριποσωπε θέα, Μηνης We **27** ἀρσενόθηλυ Π, Pr, Pr-He: σὲ δ' ἀρσενόθηλυ We: τὸ δ' ἀρσενόθηλυ Wü: ἀρσεν τὲ θηλυ τ' Sch | ερνους Π corr. We, Pr, Pr-He

B 1 η Δ(εῖνα) Π **2** δυσαγμα Π: μύσαγμα sugg. Pr-He ex A1 **3** ἰχώρα, κύνεον ἔμβρυον Pr-He: ἰχωρα κυνιον εμβρυον και Π: ἰχώρα, κύνειον ἔμβρυον και Wü: κύνειον ἔμβρυον και ἰχώρα aut ἰχώρ' ἀώρου πάρθενου και ἔμβρυον κύνειον Pr **5** μυρσινη· τε Π **6** τε τρέφαν We **7** ρόδα σφάγνον trans. We **8** κυνοκεγαλιον Π corr. Wü, Pr, Pr-He | τε σύκον αίμά τε κόπρον κυνοκεφαλοιο coní. We **9** νέας Pr, Pr-He ex A10: νεως Π: νεᾶς Wü ex A10 | και ὠδὸν ἴβεως νέας ὃ σοῖς ἔθηκε βωμοῖς coní. We **10** {και} del Wü, Pr, Pr-He | ἀρκευθίνοισί τε ξύλοις φλόγας πυρὸς βαλοῦσι coní. We **11** {ελεξεν} η δ(εναι) ... ελεξεν Π del. Wü | τουτ· Π **12** σε εφη Π, *krasis* Wü, Pr-He | πιεῖν <τὸ> δ' Pr-He: πειν δε Π: πιεῖν δὲ corr. Wü, Pr: πιεῖν τὲ Die, Eí **13** εντερα Π *krasis* Wü, Pr-He **14** δερμα Π *krasis* Wü, Pr-He | δορκῆς We, Die, Riess | και εις Π *krasis* Wü, Pr-He ex A17 **15** <πειν> coní. Eí, Pr **16** γωνη Π corr. Wü ex A19 | ωσεν-γινεταί Π **17** <ἐκ>γίνεταί Deu, Pr, Pr-He ex A20: ἐγγίνεταί Wü | κυνοκεφάλου Wü | {καθαρσαι} del. Wü, Pr-He **18** μόνη τύραννε coní. Pr ex A21 **19** *nomina barbara* **20** τέγξον Radermacher | δ(εῖνα) et αθε'σ'μιον Π **21** ηνπαλιν Π: ἦ πάντ' Die | ελεξα Π: ἐλέγξω sugg. Wü, Pr **22** ὅσα τὲ Eí | καινολογεῖ Radermacher (in Pr): ὅσα δὲ θέλεις, κοινὰ λέγετω πρὸς τὴν θεὸν ἄθεσμα Eí

TRADUCCIÓN

A. Fulana quemada para ti, diosa, una terrible ofensa:

grasa, sangre y suciedad de una cabra de varios colores,

el suero de una doncella muerta y el corazón de un muerto prematuro

y la entidad de un perro muerto y el feto de un mujer

y cáscaras limpias de trigo y desechos ácidos,

5

sal, grasa de una cierva muerta, almáciga y mirra,

laurel atrofiado, cereales y pinzas de cangrejo,

salvia, rosas, un hueso de fruta y una sola cebolla,

y ajo, sémola de higos, excremento de cinocéfalos,

huevo de ibis joven, {cosas que no son lícitas}, ha puesto ella en tus altares 10

y lanzando hojas a las llamas del fuego en honor de la de Tarento
sacrifica en tu honor un halcón marino y un buitre
y un musgaño, tu mayor misterio, diosa.

Mas ella dijo que tú provocaste cruelmente estos dolores:
en efecto, dijo que tú mataste a un hombre y bebiste su sangre, 15
comiste su carne, y sus intestinos son tu ceñidor,
y que tienes toda la piel de su cuerpo y que hay sobre tu sexo
sangre de halcón marino y que tu alimento es el escarabajo.
Y Pan roció sobre tus ojos su semilla ilegal:
de lo que nace un cinocéfalo con cada purificación menstrual. 20
Y tú Actiofis, señora, única soberana, imperiosa
Fortuna de dioses y démones, *Nebutosualeth, ioo, loimou lalon,*
Siristos, eetaronkon butho pnousan kathinberao estokheth orentha
amelkheribiuth sphnuthi,
golpea repetidamente con amargos castigos a fulana la impía,
pues yo la he denunciado ante ti como enemiga según la costumbre. 24
Te invoco diosa de tres caras, Mene, luz querida,
Hermes y Hécate a la vez, retoño hermafrodita.

B. Fulana sacrifica para ti, diosa, una odiosa ofrenda:
grasa de una cabra de varios colores, sangre e impureza,
pus, un feto de perro y el de una doncella muerta prematuramente
y el corazón de un muchacho joven junto con cereales y vinagre,
sales y cuerno de ciervo y almáciga y mirra, 5
laurel atrofiado, ¡indiferente al peligro!, y pinzas de cangrejo,
salvia, rosa, un hueso de fruta, ¡a ti!, y una sola cebolla
y ajo, excremento de musgaño, sangre de cinocéfalo,
huevo de ibis joven, lo que no es lícito que ocurra,
ha puesto ella en tus altares de madera de enebro. 10
Fulana ha dicho que tú has llevado a cabo esta práctica:
en efecto, dijo que tú has matado a un hombre, y bebido su sangre,

comido su carne, y dice que sus intestinos son tu ceñidor
y que cogiste toda la piel de su cuerpo y pusiste sobre tu sexo
sangre de un halcón marino, y que tu alimento es el escarabajo. 15
Y Pan lanzó sobre tus ojos su semilla no legal:
nace un cinocéfalo a partir de todos los restos de la menstruación.
Y tú Actiofis, señora, soberana absoluta del mes, Selene,
Fortuna de dioses y démones, *Nebutosualeth, ioo imi bullon, enurtilaiee;*
(otra fórmula: *numillon esortilees bathupnou sankanthara miberath entokhe*
thoorevtha imuee sorentha),
causa (sufimientos) a fulana la impía con amargos castigos, 20
a la que yo una vez más he denunciado ante ti como enemiga según la
costumbre,
(todas las cosas que quieras, los deseos, las impiedades que ella dice contra la
diosa)
pues por la fuerza de esta fórmula obligarás hasta a las piedras que se
rompan.

COMENTARIO

Forma.

Tenemos dos versiones de unas veintitantas líneas cada una, en las cuales se repiten versos enteros o secciones o se reutiliza el vocabulario de diferentes maneras. Es imposible determinar cuál es anterior. Paleográficamente no hay indicios, pues los dos pertenecen al mismo papiro, escrito por la misma persona. Con respecto a la forma, en A hay más errores métricos que en B; y se puede decir que B tiene una intención más poética o estilo más pulido, aunque A es más larga porque amplifica, en varias ocasiones, ideas que en B se encuentran en un solo verso. Con respecto a los errores gramaticales parecen olvidos al copiar, que se corrigen fácilmente con la otra versión. De manera que ninguno de estos factores es indicio de originalidad o antigüedad, realmente.

Dentro del ritual, ambas son prácticas coactivas dirigidas a Selene. La versión A forma parte del primero de estos conjuros, que consiste en un sahumero que se quema en

el terrado de la casa, al salir la luna. Antes de encenderlo, se pronuncian tres fórmulas: la calumnia en prosa que va de 2472 a 2490, el *HMag.20*. y la calumnia en verso de la que forma parte el *HMag.19*. Efectivamente, el final de esta fórmula, donde se da la petición amorosa, está en prosa y no está recogida en la edición del texto que aquí se presenta. Este es un ritual que sirve para todo (enfermar, sanar, enviar sueños o revelaciones) pero está formulado con fines amorosos, que se pueden cambiar o completar en el momento de la realización del ritual. Con respecto al rito de la versión B, es la segunda práctica dirigida a Selene que se da, y consiste en quemar un sahumerio benéfico el primer y el segundo día, para hacer durante el tercero uno coactivo que se prende mientras se pronuncia la calumnia. Sirve también para todo (amor, enviar sueños o visiones, enfermar, destruir enemigos), pero en este caso se deja completamente abierto el objetivo final, con la frase «ὄσα δὲ βούλει, κοινά» de la línea 22, aunque es una mujer, «ἢ δεῖνα», la que supuestamente ha cometido las impiedades. Pero es un formalismo que se puede cambiar, efectivamente, en el momento de la acción.

Estos textos están escritos en tetrámetros yámbicos catalécticos, el tercer verso más usado para el recitativo. Arquíloco lo usó el primero; luego, es famoso entre los yambógrafos y en la lírica monódica, y muy usado en todas las épocas en la comedia, como verso del diálogo junto al trímetro yámbico. En la tragedia no es frecuente, aunque algo se encuentra en Esquilo y Eurípides, pero apenas en Sófocles.

En estos textos que nos ocupan están compuestos con bastante corrección, pero hay irregularidades. Veámoslo:

- En la versión A, de unos veintisiete versos, hay ocho irregulares: 5 tiene el segundo pie anapéstico (aunque en su uso en la comedia esto está permitido) y el 5º trocaico; 7 tiene dos *jónicos a maiore* en vez de dos metros yámbicos en su primera mitad; 10 tiene un metro entero extra; 11 está corrupto, con ese τοισαραντινοῖς del papiro; 14 parece tener otro *jónico a minore* por segundo metro; y 27 el 5º trocaico.
- Con respecto a B, de veintitrés versos, tiene siete versos con dificultades métricas: 1 contiene un prefijo en el verbo que rompe el ritmo yámbico, introduciendo dos breves extra en el segundo metro; 10 tiene una palabra extra, fácilmente corregible porque gramaticalmente tampoco encaja, y el 6º

pie espondaico; 11 tiene un jónico *a maiore* por primer metro; 16 tiene el sexto pie dactílico; 17 tiene un jónico *a minore* por primer metro; 18 tiene un pirriquio en el 4º pie y un troqueo en el 6º; en 21 hay otro pirriquio en el 4º pie; y en 22 tiene el segundo pie espondaico. Además de palabras *extra metrum*, hay mucha ruptura del ritmo yámbico, no respetándose la breve del metro muchas ocasiones.

En la comparación entre ambas versiones hay una serie de rasgos a comentar, también:

- Se repite el mismo error métrico en las dos versiones, en dos ocasiones: 17A y 14B tienen larga la breve del pie acatalecto del final, siendo la única vez que pasa en todo el poema; 21A y 18B tienen *brevis in longo* en el 4º pie, al igual que 25A y 21B, como ya se ha comentado.
- Luego, hay algunos casos en los que en una versión el verso está correcto y en la otra se rompe, como: 1A y 1B, donde el segundo tiene un pie de más; 8 A que se corrige en 7B, al igual que 10A en 9B; 14A y 11B rompen ambos el metro pero de diferente manera; 19A es correcto mientras 16B introduce una innovación que rompe el yambo, al igual que en el siguiente verso, 20A y 17B.
- A pesar de tener más errores en total, A corrige en más ocasiones rupturas que aparecen en B que viceversa.

Así que no parece que el autor de este papiro sea más que un copista de dos textos ya diferentes, probablemente por razón de la transmisión oral, porque si hubiera sido el adaptador de este texto desde una versión más antigua a dos contextos diferentes, tal vez hubiera más coincidencias en los errores. Además la adaptación al ritual no es una excusa para las variaciones, en este caso. La *praxis* es la misma y los sahumeros contienen más o menos lo mismo que se menciona en la fórmula, aunque no exactamente, y tampoco igual de un sahumero a otro, en las diferentes prácticas.

Con respecto a la estructura del texto, tenemos:

- En el caso de A, se compone de: calumnia, de 1 a 20, en la que de 1 a 11 se exponen los productos del sahumero, en 12 y 13 enumeran las aves del

sacrificio y de 14 a 20 se relatan las impiedades de las que la diosa es acusada; invocación de la diosa, de 21 a 27, con la petición de maldición general, insertada entre los versos 24-25. Después de eso, la fórmula sigue en prosa con una tirada de epítetos de la diosa en prosa, del tipo del himno anterior, y una petición de atracción amorosa.

- En B más o menos igual: calumnia de 1 a 17, de las cuales de 1 a 10 se dan los ingredientes del sahumero y de 11 a 17 las acciones impías; y invocación de la diosa, de 18 a 23, donde la línea 20 da la petición general de maldición y en la 22, la abierta donde poner los deseos. En B, toda la fórmula se mantiene en verso.

Contenido.

Nos encontramos ante el mejor ejemplo de lo que se ha llamado en la teoría mágica, ya en los propios *PPMM*, la διαβολή o calumnia («βαίνω γὰρ καταγγέλλων τὴν διαβολὴν τῆς μιᾶς καὶ ἀνοσίᾳς, τῆς δεῖνα/ pues voy a anunciar la calumnia de la infame e impía, fulana*», 4.2470ss.). A su uso en los *PGM* y su estructura formal ya le dediqué un artículo en *MHNH* 11, mencionado arriba, al cual remito para una ampliación de lo que voy a resumir aquí. Se trata de un recurso de la invocación en el *logos* mágico de carácter coactivo. Es decir, se usa en las prácticas que el mago determina como «ἐπι δὲ τῶν κακοποιῶν/para acciones maléficás» (4.2874), junto a un «ἐπίθυμα ἀναγκαστικόν/sahumerios coactivos» (4.2680), y los denomina como «ἐπάναγκος λόγος/fórmula coactiva» (4.2570).

Consiste básicamente en calumniar a la persona que se va a someter, denunciando una serie de actos ilícitos que se producen en contra de la divinidad o de su culto, bien enunciándolos o bien poniéndolos en boca del sometido, con el objetivo de que la divinidad o demon se enfade y actúe en contra, llevando a cabo las peticiones de maleficio del oficiante/denunciante. Y los recursos principales que lo sustentan son: acusación de **impiedad**, es decir, un uso *contra legem* de los elementos del culto; **falsedad**, pues se acusa a alguien de estar haciendo algo que en realidad está haciendo el

* Trad. Calvo Martínez, *PPMM*.

propio mago; y **denigración** de la imagen de la divinidad, usando manipuladoramente los símbolos del culto para provocar la ira. Para reflejar esto, vuelvo a traer a colación la definición de calumnia que hizo Luciano, abogado griego de origen sirio del siglo II, que forma parte del movimiento que se llamó Segunda Sofística. Me parece de la agudeza de un artista y muy afín a lo que precisamente se está produciendo aquí. Además, es de los pocos testimonios que quedan de la Antigüedad acerca del uso de este recurso en la Oratoria, que, por razones obvias, estaba mal visto emplear y hasta referirse a él⁴⁸⁶, pero que sin embargo debía estar muy en boga, pues cumple todos los requisitos de la verosimilitud aristotélica.

«En cuanto a la verosimilitud de la calumnia, sus autores no la conciben precipitadamente: en esto consiste toda su obra, pues temen añadir algún extremo discorde o incluso impertinente. Por ejemplo suelen subvertir las cualidades propias del calumniado en el mal sentido y consiguen que sus acusaciones no resulten absurdas; así al médico lo acusan de envenenador, al rico de aspirante al trono y al cortesano de traidor.

A veces incluso el propio oyente sugiere el punto de partida de la calumnia y los malvados apuntan a su blanco adaptándose al carácter de aquel. Si ven que es celoso dicen: “Hizo una señal a tu esposa durante la cena”(…) Ante el piadoso y devoto, la calumnia afirma que el amigo es ateo e impío y que rechaza a los dioses y niega la providencia. Quien tal escucha siente al punto en el oído la picadura de un tábano, arde en cólera, como es natural, y se vuelve contra el amigo sin aguardar la prueba convincente.

En resumen, los calumniadores planean y dicen aquello que saben es más capaz de provocar la cólera en el oyente y, como conocen el punto en que cada cual es vulnerable, a él disparan sus flechas y dardos, de modo que el oyente, agitado por la cólera súbita, no tenga ya serenidad para inquirir la verdad. (...)»⁴⁸⁷

En este caso del *HM*Mag.19, se utilizan cada uno de los aspectos descritos más arriba. Parafraseándome a mí misma:

«Este es el mejor ejemplo, el más completo y uno de los más violentos. El propio mago ofrece los sacrificios impíos, está realmente cometiendo el sacrilegio. Ya no sólo se

⁴⁸⁶ Cf. Carey, Ch. ‘The rhetoric of diabolé’, publicación online <http://eprints.ucl.ac.uk/archive/00003281/>

⁴⁸⁷ Cf. Luciano de Samosata, *No debe creerse con presteza en la calumnia*, 13-16. Trad. Andrés Espinosa Alarcón, 1996.

trata de acusar a otro con mentiras, en este caso ocurre de verdad pues él mismo ha convocado a la diosa mediante esas “espantosas ofrendas”. Es muy eficaz, se asegura al principio enumerando los éxitos; e inmediato («atrae <a la persona> en menos de una hora», línea 2624), pero también es muy peligroso. Se dice en la receta de uno de los amuletos «la diosa suele arrojar violentamente por los aires a los que hacen estas cosas» (2506 y ss.) o «no hagas la práctica negligentemente, de lo contrario la Diosa se irritará» (2629). Su extraordinaria eficacia proviene de su acción en diferentes niveles: en primer lugar, se comete realmente el sacrilegio, la Diosa aparece ya enfadada; en segundo lugar, la injuria, rebelando una serie de actos ilícitos que ella misma habría cometido (beber sangre, matar a un hombre, comerse un escarabajo...); en tercer lugar, acusa a la víctima del maleficio de decir y hacer todas esas cosas que han enfadado tanto a la Diosa; en cuarto lugar, está escrito en ritmo yambo-trocaico, como si fuera una burla, una invectiva. Definitivamente, este conjuro es el *summum* de la Magia de Sometimiento helenística pues aúna elementos tomados del momento histórico en su más pura forma».⁴⁸⁸

Pero veámoslo con tranquilidad.

a. Calumnia, A1-20 y B1-17. En esta primera parte, las dos versiones son casi iguales. Lo que aparece en primer lugar es el nombre propio del que va a sufrir el maleficio, que en este caso va con el femenino ἡ δεῖνά. Estamos ante otro de los que llamamos, siguiendo a Calvo Martínez, "himno-conjuro", dirigido a la Diosa, sin especificar cuál, al más puro estilo de los Misterios Eleusinos.

Es de comentar que ambos rituales, aunque enfocados en el ejemplo para fines amorosos, sirven también para enfermar o destruir enemigos, cosa que es fácil de modificar, por la naturaleza del conjuro (en las líneas 2621-22 dice «μεταστρέφοντός σου τὸν λόγον, ὡς ἐὰν θέλῃς/al cambiar tú la fórmula como quieras»). Pero también sirve para sanar o enviar sueños maravillosos y revelaciones, casos en los que se hace más difícil ver cómo se adapta el *logos* y la función coactiva. En el ritual de la versión A, entre las líneas 2496 y 2504, se dan una serie de posibilidades de modificación de la petición, para la primera fórmula coactiva del sahumero, que es en prosa. Tras la coacción que acaba en 2480, que dice «διασταλήτω μοι πᾶσα νεφῶν σκοτία, καὶ

⁴⁸⁸ Cf. F. Herrero, 2011: 235.

ἐπιλαμφάτω μοι ἡ θεὸς Ἀκτιῶφίς καὶ ἀκουσάτω μου τῆς ἱερᾶς φωνῆς· βαίνω γὰρ καταγγέλλων τὴν διαβολὴν τῆς μιαρᾶς καὶ ἀνοσίας, τῆς δεῖνα· διέβαλεν γὰρ σου τὰ ἱερὰ μυστήρια ἀνθρώποις εἰς γνῶσιν. ἡ δεῖνά ἐστιν ἡ εἰποῦσα ὅτι - (...) ἡ δεῖνα εἶπεν, οὐκ ἐγὼ /que se disipe para mí toda oscuridad de nubes y brille para mí la diosa Actiofis y escuche mi sagrada voz; pues voy a anunciar la calumnia de la infame e impía fulana, ya que calumnió tus sagrados misterios que son para iluminar. Ella, fulana, es la que dijo -(...) Fulana lo dijo, no yo», se da la siguiente fórmula para petición amorosa: «βάδισον πρὸς τὴν δεῖνα καὶ βάσταξον αὐτῆς τὸν ὕπνον καὶ δὸς αὐτῇ καῦσιν ψυχῆς, κόλασιν φρενῶν καὶ παροίστρησιν, καὶ ἐκδιώξασα αὐτὴν ἀπὸ παντὸς τόπου καὶ πάσης οἰκίας ἄξον αὐτὴν ὧδε, πρὸς ἐμέ, τὸν δεῖνα/ve a fulana y quítale el sueño y dale una quemazón de alma, castigo y aguijoneo de su mente; persíguela desde cualquier lugar y cualquier casa, y tráela así junto a mí, fulano»*. Las siguientes opciones son:

- para poner enfermo «κατάκλινον τὴν δεῖνα, ἢν δεῖνα/pon enferma a fulana, hija de mengana»;
- para destrucción/muerte «ἀνάσπασον αὐτῆς τὸ πνεῦμα, κυρία, τῶν μυκτῆρων τῆς δεῖνα/saca el aliento de ella, señora, de la nariz de fulana»;
- pero también para el envío de sueños «ὁμοιωθεῖσα, ᾧ σέβεται θεῶ/que se asimile al dios que ella venera»
- y la revelación en sueños «παραστάθητί μοι, κυρία, καὶ χρημάτισόν μοι περὶ τοῦ δεῖνα πράγματος/ven a mi lado, señora, y vaticina sobre este asunto».

De manera que también se usa este recurso coactivo aunque la función final sea positiva, como el envío de sueños, que parece usarse con función erótica y no siempre son pesadillas, como se indica en este conjuro (2441 «ὄνειραιτητεῖ θαυμαστῶς/envía sueños maravillosos»). Y además, si la petición no es para otro sino para uno mismo, como en la revelación por medio de sueños del último ejemplo, suponemos que toda la coacción se hace recaer sobre uno mismo.

Todo esto resulta contradictorio a primera vista, y hace enfocar la atención en el hecho de que en realidad la violencia de la calumnia no tiene ningún efecto directo sobre el calumniado sino sobre la reacción que las mentiras o denigraciones provocan en el

* Trad. Calvo Martínez: 164-5.

receptor, es decir, la divinidad, la potencia mágica a la que se dirige la petición, de manera que el objetivo principal de la calumnia no es poner en contra de la víctima sino enfadar a la divinidad, es decir, provocar una emoción desmesurada, como pasaba en los himnos anteriores, sólo que esta vez es ira en vez de miedo. Debemos recordar que el destinatario último de estos procesos son las fuerzas de la psique y la unión que se pide en estos casos es la identificación del oficiante con el equivalente mitológico o elemento natural, como se dice literalmente en este conjuro (la línea que acabamos de traer a colación «ὄμοιωθεῖσα, ᾧ σέβεται θεῶ» que no es casual). Así que veamos cómo se produce esto en este texto.

a.1. En la primera parte, que es A1-11 y B1-10, se dan los **ingredientes del sahumero**, una «δεινόν/ἐχθρόν τι θυμίασμα». Es la primera acusación, que dice «fulana quema para ti/ Ἡ δεινά σοι θύει/ἐπιθύει» como veremos más abajo.

A1-13. El conjuro de A es más largo en general, como lo es también la versión de la *diabole* que conserva. Su receta sólo incluye un sahumero que es de naturaleza maléfica. Contiene: musgaño y dos escarabajos lunares “deificados”, es decir, ahogados⁴⁸⁹, cangrejo, grasa de una cabra virgen de varios colores, estiércol de cinocéfalo, dos huevos de ibis, y luego gomorresina, mirra, incienso, azafrán, cípero itálico y una cebolla. Esto coincide con lo que se dice en la fórmula, aunque no enteramente:

«...grasa, sangre y suciedad de una cabra de varios colores,
el suero de una doncella muerta y el corazón de un muerto prematuro
y la entidad de un perro muerto y el feto de un mujer
y cáscaras limpias de trigo y desechos ácidos,
sal, grasa de una cierva muerta, almáciga y mirra,
laurel atrofiado, cereales y pinzas de cangrejo,
salvia, rosas, un hueso de fruta y una sola cebolla,
y ajo, sémola de higos, excremento de cinocéfalo
y *huevo de ibis* joven...»

En A además, en 12-13 se dan también los **animales del sacrificio** para el sahumero, pero ampliado también. Se dice que se sacrifican un halcón marino, un buitre

⁴⁸⁹ Se explica esta *praxis* en detalle en el hechizo de «Osirización de un Gato», *PGM* 3.1-164.

y un musgaño. De los cuales sólo el último, que se considera en la fórmula el «μυστήριον μέγιστον/el misterio más grande» de la diosa, aparece en la receta. Además, en la fórmula se mencionan unos altares de enebro que no aparecen en la receta. Tal vez se refiera al ritual original del que parten estas dos versiones o quizás sólo a los carbones sobre los que se quema la mezcla, habiéndose simplificado el ritual con el tiempo⁴⁹⁰.

B1-10. Con respecto a B, sólo hay una fórmula pero se dan varios sahumeros. En principio se dice que la fórmula se pronuncia mientras se quema resina cretense sobre leña de enebro. Pero inmediatamente después del himno se dan dos más, uno llamado «benéfico» y otro «coactivo», que se usan según la intención sea para hacer bien o mal. El benéfico (τὸ ἀγαθοποιόν) lleva: incienso, laurel, mirra, hueso de fruta, semilla de uva silvestre, hoja de cinamomo, *kostos*, vino y miel. El coactivo (ἀναγκαστικόν) es casi igual al de la versión anterior: musgaño, grasa de cabra de colores, entidad de cinocéfalo, huevo de ibis, cangrejo de río, escarabajo lunar, Ártemis, entidad de perro, ajo y vinagre. Y el himno incluye:

«grasa de una cabra de varios colores, sangre e impureza,
pus, un feto de perro y el de una doncella muerta prematuramente
y el corazón de un muchacho joven junto con cereales y vinagre,
sales y cuerno de ciervo y almáciga y mirra, 5
laurel atrofiado (...) y pinzas de cangrejo,
salvia, rosa, un hueso de fruta (...) y una sola cebolla
y ajo, excremento de musgaño, sangre de cinocéfalo,
huevo de ibis joven ...»

Otra vez coinciden una serie de elementos aunque no exactamente igual a como se dan en la receta. En este caso no se menciona ningún sacrificio pero sí se da en la receta el uso de leña de enebro que hace mención en la fórmula a los «altares de enebro» de la

⁴⁹⁰ Sólo mencionar aquí los epítetos que se dan a la divinidad: es «la de Tarento», si mi hipótesis es correcta («τῆ Ταραντίνῃ <ε>ἰς φλόγας πυρὸς βαλοῦσα»), y la Diosa. El contexto cultural es muy pronunciado en este texto, habla de un culto estipulado y complejo a esa diosa casi anónima, que se identifica solamente con la luna en sus diferentes manifestaciones. Como se ha comentado ya, Kingsley pone la pista de quién sería esta "Diosa", en los Misterios Eleusinos, donde Deméter es la Diosa y Perséfone, la Muchacha. Mi hipótesis para interpretar τοισαραντινοῖς es perfectamente plausible desde el punto de vista paleográfico, y la transposición del Hades desde las entrañas de la tierra a la luna ocurre en las tierras de la Magna Grecia, lo que daría a este texto una genealogía clara.

diosa, de la línea 10.

Como vemos en relación a la naturaleza coactiva o benéfica de los sahumeros de las recetas, en las fórmulas se mezclan ingredientes positivos y negativos, eso sí, acentuando la naturaleza maléfica de estos últimos, pues no es sólo la grasa de la cabra lo que se ofrece verbalmente, sino también sangre e impurezas; y la virginidad de la cabra se desplaza al corazón, el pus o el feto de una doncella muerta prematuramente; la entidad de perro es o un feto o excremento de uno que esté muerto; la entidad del babuino es sangre en la fórmula B; incluso el laurel debe ser «ἄτερον/sin crecimiento».

Como en el himno anterior, se hace referencia con estos ingredientes a la naturaleza infernal de la diosa, se está invocando a Selene-Perséfone-Hécate que «vive entre tumbas, grita desde los fosos, bebe sangre y se alimenta de corazones y muertos prematuros ...» (*HMag*.18.53-54); se están invocando una vez más los sueños olvidados, las posibilidades de juventud, la belleza púber pasada, los errores cometidos o las oportunidades perdidas que pueblan nuestro autoconcepto y a los que no se les ha dado el funeral adecuado, que nos persiguen aún como si no se hubiera tenido cuidado de desarrollarlos, de mantenerlos o de evitarlos, como si pudiéramos ser eternamente jóvenes, no habernos equivocado nunca o haber llevado a cabo todas las posibilidades que nuestra mente crea constantemente. Porque la imaginación y la mente están en constante movimiento, no paran, y nos identificamos con parte o todos los elementos que nos ponen delante, haciéndonos entes fragmentados y a la realidad, multiple.

En estos rituales en los que se trae a la memoria del oficiante todo «muerto prematuro» que atormenta el espíritu inconscientemente, se está realizando un trabajo en dos direcciones: en primer lugar se rompe el esquema de las limitaciones personales diarias, pues en nuestro autoconcepto ya no somos o podemos permitir la mayoría de esas posibilidades, de manera que se está abriendo la consciencia a posibilidades que se consideran ya imposibles, de acuerdo a la imagen actual que uno tiene de sí mismo y de su vida; por otro lado, se traen al recuerdo las posibilidades que ya no son realistas conforme precisamente a la vida que se lleva en ese momento, a las elecciones que se han

hecho, a la edad que se tiene incluso⁴⁹¹, a todo ese tipo de cosas se les da por fin el funeral y el descanso necesario, se purifican. Y es en este punto donde entra el uso de los inciensos de todo tipo, que son parte de la acción benéfica. Mirra, incienso, laurel, resinas, azafrán, cinamomo, huesos de fruta, semillas de Ártemis o uva, miel y vino, son ingredientes de ofrendas de humo que encontramos en todo tipo de purificaciones e invocaciones a la divinidad: en la religión greco-romana es fundamental la libación de vino y el olor de las grasas animales al quemarse; todo los himnos órficos van acompañados de un tipo de incienso especial; la mirra es una ofrenda relacionada con el sol en multitud de cultos, fundamental en los ritos judeo-cristianos⁴⁹².

El valor simbólico de la ofrenda quemada es la ascensión, en su movimiento circular y ascendente, el humo traslada las invocaciones y peticiones al lugar natural de la divinidad, el cielo. Además, el incienso de todos los tipos (que está compuesto de plantas y maderas con un olor especial) sirve para purificación de lugares y personas (como en el caso de las fumigaciones, esparciendo el humo sobre los miembros y la cabeza del devoto, en rituales budistas o en curaciones chamánicas), y para promover un estado especial del ser, probablemente porque insensibiliza o, más bien, entretiene, confunde el sentido del olfato, dejándolo adormecido por un rato. Se ha considerado que estos rituales llevan productos alucinógenos, que provoquen el adormecimiento de los sentidos, y puede ser verdad porque parte de los términos que se usan para denominar los ingredientes son oscuros para nosotros (sólo con el hecho de que en dos mil años la especie de la planta puede simplemente haber mutado). Sin embargo, como se comenta, no es necesaria una “intoxicación” física general, para conseguir el apaciguamiento de los órganos sensibles externos. Con el simple hecho de igualar durante un rato el olor circundante, de apagar el estímulo de percibir los olores del mundo, todos diferentes,

⁴⁹¹ Uno de los procesos psicológicos más importantes a los que menos se le hace caso hoy en día es al del paso del tiempo, al de la aceptación de las arrugas y de los deberes de la edad, cosa que provoca mucho sufrimiento, y hemos perdido los rituales que hacían esto más fácil.

⁴⁹² En relación al uso de inciensos y olores, cf. F. Pfister, "Rauchopfer", *PRE* I A.1 (1914), pp. 267-86; I. Malkin, "Incense in religion", *OCD* (1996), p. 753; J. Bird, 2001: 303-10; A. E. Knauf & M. Kunzler, "Weihrauch", *RGG* 8 (2005), p. 1351; M. Bradley, 2015.

Con respecto a la práctica de la libación, cf. K. Hanell, "Trankopfer", *PRE* 6 A.2 (1937), pp. 2131-7; D. Wachsmuth, "Trankopfer", *DKP* 5 (1975), pp. 922-3; F. Lissarrague, 1995: 126-44; M. Haase y J. Renger, "Trankopfer", *NP* 12.1 (2002), pp. 751-3; E. Simon, "Libation", *ThesCRA* 1 (2005), pp. 237-253.

múltiples, el sentido del olfato va a volverse hacia dentro y el estado meditativo va a ser más eficaz.

Así que se mezclan olores efectivos (para purificación o relajación de los sentidos) junto a elementos simbólicos: símbolos del inframundo, del subconsciente (muertos prematuros, sangre, corazones, excrementos...), los cuales se conectan con el cielo a través del sahumerio; y de la divinidad invocada. Entre estos tenemos la doncella, la cabra, la cierva, el escarabajo lunar, el cinocéfalos, el musgaño, el trigo o el ibis. En general son símbolos de la Diosa sincrética, Selene, Hécate, Perséfone-Deméter y Ártemis, o de la divinidad cósmica-creadora en su aspecto femenino, símbolos que hemos visto antes o que vamos a ir viendo abajo.

Por último comentar que la versión B enfatiza más claramente el matiz ilegal de esta ofrenda, de hecho, la versión A podría incluso no tener en absoluto este matiz. Como decíamos, B es más poético: en vez de ciertos ingredientes, incluye lo que yo he interpretado como exclamaciones de asombro insertadas justo en el medio del verso, en 6 y 7, llamando poderosamente la atención por su simetría (...εὐχωρῶς καί/σοι καὶ...). Además la expresión del verso 1 «δεινόν/ἐχθρόν τι θυμίασμα», en A parece hacer referencia más a la pertenencia a la Diosa, que como sabemos es «terrible» por naturaleza; sin embargo B denota más ilegalidad o aborrecimiento. Todo esto, la verdad, es que viene inspirado por el hecho de que en A «ἄ μὴ θέμις» del verso 10 muy bien podría omitirse mientras en B9 está bien integrado. Si en verdad ese metro yámbico es extra o está incluido para esta versión del texto, puede ser que la calumnia aún no se percibía en esta parte del poema, o tal vez en todo el conjunto, en las versiones más antiguas del himno.

a.2. La calumnia tiene una segunda parte que coincide en ambas versiones también, que va entre las líneas A14-20 y B11-17. Es la segunda acusación, donde se enumeran las **impiedades** de la diosa («ἔλεξε δ' ἄλγη ταῦτα σὲ δεδρακέναι ἀπηνῶς/ἢ δεῖνα σὲ δεδρακέναι τὸ πρᾶγμα τοῦτ' ἔλεξεν»).

En estos siete versos se expresa el contenido de forma casi idéntica en ambos textos. Sólo la primera frase del periodo es completamente diferente aunque el contenido

es el mismo; y además se varía alguna palabra o expresión en cinco de los versos, pero también expresando lo mismo, cosa que es indicio de transmisión oral; además, se repite la *longa in brevis* en el metro cataléctico de A17 y B14, que hace suponer que esta irregularidad debía estar en la versión original. Una vez más, la versión B es más poética, iniciando esta segunda unidad de sentido repitiendo el ἡ δεινά del verso 1; el resto de términos se repiten en ambos textos pero compuestos de diferente forma.

Sobre todo en B se ve la simetría y la composición oratoria, en cómo da paso a la segunda acusación, pero ambas versiones contienen esta estructura. El primer argumento en la acusación, el primer periodo de sentido, decía «fulana ha hecho ...»; este segundo argumento dice «fulana ha dicho...». Y la simetría construye un esquema más amplio: en la primera parte se entiende «yo digo que fulana ha hecho»; en la segunda, que «fulana ha dicho que tú has hecho». Poco a poco se va escondiendo más y más al verdadero calumniador y se va desviando la atención, a la vez que se va encendiendo la chispa de la ira. La calumnia se centraba en la víctima en la primera parte; ahora, en la Diosa.

En mi artículo sobre la *diabole* mágica di ejemplos de estos procesos, sacados de los *PGM*, del *Supplementum Magicum* y de los precedentes que recogía S. Eitrem en su artículo “Die rituelle diabole”, que en último término son tres:

1. El proceso más obvio y directo es denunciar actos, sean verdad o no, como en: *PGM* 3.111-24 donde se recuerda una actuación contra la nave sagrada de Osiris, para enfadarlo; 36.138-44 un *filtrokatadesmos* donde se acusa a fulana de actos contra el culto de la Diosa, para que esta la hechice; 58.9-14 también un fulano actuó en contra de Osiris por lo que debe pagar; *Supp.Mag.52*, donde se acusa a una tal Seblypnos de no haber dado sepultura al ἄωρος que se invoca para que la atormente; en el *Libro de los Muertos* (Totenb.33) se denuncian las abominaciones de Set para indicar que el difunto no es su seguidor; o los encantamientos mágicos de las tablillas asirias Maqlû, donde se acusa a las brujas de practicar la brujería y de adorar a Ishtar, cosas que en realidad muy bien pueden haber hecho, pero se enfatiza que todo ello va en contra del bien público, por lo que deben ser destruidas.
2. El segundo procedimiento es denunciar lo que fulana ha dicho, que en todos

los casos implica un acto ilegal o a su vez una mentira: en *PGM* 4.2470-85, donde se proclama a fulana testigo de acciones malvadas de la Diosa; 7.602-10, fulana ha hablado mal de Iao-Sabaoth-Adonais y los arcángeles, de manera que deben enfurecerse contra ella; o en 61.50-59, fulana calumniaba al demon del lagarto provocando que los dioses lo castigaran con las calamidades que sufría en el ritual (otra vez la doble mentira porque el mago es el que hace actos impíos y calumnia, no la víctima).

3. El tercer elemento es el acto mismo de injuriar a la divinidad: como ocurría en los hechizos mencionados de *PGM* 7.602-10 y 4.2470-85; también tenemos la noticia de Heródoto, IV.184.6-9, que trae a colación Eitrem, acerca de esta práctica, de cómo los Libios Atlantes lanzaban improperios al sol al amanecer, por lo fuerte que pega en esa zona de África; y, por supuesto, este texto ante el que nos encontramos, en el cual se reproducen los tres procedimientos descritos. El hecho de denunciar los actos de la divinidad como injustos o *contra legem* es algo que forma parte del recurso de la plegaria personal, y que ha sido utilizada en ámbito literario en numerosas ocasiones, empezando por el mismo *Antiguo Testamento* «Y dijo Moisés a Jehová: ¿Por qué has hecho mal a tu siervo? ¿y por qué no he hallado yo gracia en tus ojos, que has puesto la carga de todo este pueblo sobre mí?», por ejemplo en *Números* 11.11⁴⁹³. Pero el uso de la calumnia, de la mentira para el agujoneo de las emociones, con el objeto aparente de incitar una acción divina más terrible, es algo original de esta magia.

En este ejemplo llevado al extremo que nos ocupa no sólo se denuncian actos físicos sino también de palabra, y tanto de la víctima del sacrificio, supuestamente, como de la Diosa misma. En esta segunda sección se inician los actos que la misma Diosa comete contra su propia ley o más bien contra la ley oficial o lo políticamente correcto. Estas son las "calumnias" acerca de la Diosa:

- A15-17 y B12-14: «matar a un hombre, beber su sangre, comer su carne,

⁴⁹³ Para ejemplos en la literatura grecorromana, cf. L. J. Alderink & L. H. Martin, "Prayer in Greco-Roman Religions", *Prayer from Alexander to Constantine: a critical anthology*, ed. M. Kiley, (1997), pp. 123-127.

usar sus intestinos para decorar su pelo y su piel para vestirla como una túnica» (κτανεῖν γὰρ ἄνθρωπον, πίνειν τὸ δ' αἷμα τούτου, σάρκας φαγεῖν, μίτρην τε σὴν εἶναι τὰ ἔντερ' αὐτοῦ /κτανεῖν γὰρ ἄνθρωπον, πιεῖν <τὸ> δ' αἷμα τούτου, σάρκας φαγεῖν, μίτρην δὲ σὴν λέγει τὰ ἔντερ' αὐτοῦ, δέρμ' ἐλεῖν δορῆς ἅπαν);

- A17-18 y B14-15: «manchar su sexo con sangre de halcón» y «comer el escarabajo» (κείς τὴν φύσιν σου θεῖναι αἷμα ἰέρακος πελαγίου, τροφήν δὲ κάνθαρόν σοι/ κείς τὴν φύσιν σου θεῖναι ἰέρακος αἷμα πελαγίου, τροφήν δὲ κάνθαρον σὴν);
- A19-20 y B16-17: «dar a luz un babuino cinocéfalos partir de los desechos menstruales» por causa de un desliz de Pan, que «lanzó su semilla ilegal sobre los ojos» de la diosa (ὁ Πάν δὲ σῶν κατ' ὀμμάτων γονὴν ἀθέμιτον ὤρσε, ἐκ<γ>ίνεταί κυνοκέφαλος ὅταν αἰ μηνιαῖαι καθάρσεις/ δέρμ' ἐλεῖν δορῆς ἅπαν κείς τὴν φύσιν σου θεῖναι, ὁ Πάν δὲ σῶν κατ' ὀμμάτων γονὴν οὐ θεμιτὸν ὤσεν).

La primera acción se presenta como una mentira, como el relato inverosímil de una ilegalidad que la diosa no debería cometer; pero hemos visto en los himnos anteriores que esto es uno de sus aspectos más importantes, es una de las acciones más propias de la Diosa. Se la representa aquí como una cazadora (Ártemis) haciendo lo propio cuando alcanza a su presa: usar todo lo utilizable, comer la carne y vestirse y decorarse con sus pieles. Y es Hécate-Selene-Perséfone, la diosa del Hades que sujeta en una mano las cadenas indestructibles del Tártaro y devora fetos como Crono. Es la divinidad terrible que se invocaba en la primera parte, a la que se ofrecen corazones, sangre, desechos de muertos prematuros. Esto no es mentira. Lo que es mentira es que la tal fulana lo haya visto y lo pronuncie en voz alta, como si fuera una bruja, como si participara del culto horrendo de la Diosa.

Prosiguen los actos que la Diosa sí sería capaz de hacer, en su afán por romper la norma establecida, por ir en contra de la convención estipulada por los dioses soberanos y la ley humana. El halcón es un animal solar sagrado, la forma habitual de Horus, el cual

es básicamente el generador de la civilización egipcia, por lo tanto de toda civilización. Es el dios soberano y el faraón es su representante en la tierra desde el Imperio Antiguo. El escarabajo también está relacionado con los mitos solares, se considera una manifestación de Khepri, el dios auto-creado, que simboliza el sol naciente, como hemos mencionado ya.

Así que a primera vista parece que está actuando en contra de esos símbolos masculinos, solares, representantes del orden social y religioso. Pero de lo que se está hablando aquí en realidad es del ciclo de la vida. Mientras las líneas anteriores creaban una imagen que sugiere muerte, el fin de los procesos vitales, aquí se está empezando a hacer referencia al proceso creativo y a su origen, del que la fuerza femenina es patrona. En primer lugar, «pone sangre de halcón en su sexo/κείς τήν φύσιν σου εἶναι αἶμα ἱέρακος πελαγίου», que no es una manera retorcida de desafiar al dios soberano sino la primera de una serie de referencias a creaciones espontáneas a partir de fuerzas originales y puras, que se representan en la imagen de la doncella virgen. Ella se alimenta del escarabajo, cuyo nombre egipcio se translitera *hpr*, que significa “convertir, transformar”. Este se consideraba un animal asexual, masculino pero sin necesidad de hembra para procrear, pues lo haría depositando una gota de su semen en la bola de estiércol que acarrea. Así que es auto-engendrado, igual que el sol naciente Khepri, con el cual se asimila. La diosa se alimenta, pues, de los rayos del sol, es decir, la luna brilla gracias a la iluminación del sol precisamente cuando no se ve; y el sol al que hace referencia es el símbolo del ciclo de la renovación del día tras la noche.

Y esto nos lleva a la siguiente acusación, una historiola de la que no se conoce otro testimonio, donde Pan, en uno de sus actos locos de pasión privada (pues si no consigue al objeto de su deseo, es famoso por desahogarse él sólo), habría manchado la cara de la Diosa con su semen, a partir del cual esta crea cada mes, cada vez que menstrúa, un cinocéfalo. Esta es una imagen lunar, donde el rostro de la diosa es obviamente el astro en el cielo, en ese momento del mes cuando se ve entero, que es cuando las pasiones se desatan y los animales crían. El único caso en el que se conoce un emparejamiento entre estos dos es en Virgilio, en *G.* 3.390ss., donde se dice que la sedujo regalándole un vellocino blanco; y además hay una cueva en el monte Niceo, donde se los veneraba

juntos.

Pan⁴⁹⁴ es un dios pastor, procedente de Arcadia, mitad hombre, mitad carnero, representado con pezuñas y patas cabrías llenas de vello, barbudo y con cuernos en la frente. Los cuernos son otro de los símbolos lunares, como sabemos, y en este culto a la Diosa hemos visto que la cabra es uno de los animales que se le sacrifican más a menudo. Como figura divina es la contraposición a Eros, en el sentido de que representa el amor pero en su aspecto más pasional, desenfrenado; es famoso por perseguir ninfas y jóvenes en ataques de pasión. Así que es símbolo de la potencia sexual, a menudo en imágenes con un falo enorme. Esta es una de las emociones humanas más poderosas y violentas, como la ira de la que hace uso este recurso de la calumnia que estamos tratando aquí. Con respecto a su genealogía, las tradiciones más famosas lo hacen hijo de Hermes, como el *HHom.* XIX que se le dedica; y forma parte del cortejo de Dioniso, de manera que es uno de los dioses de los Misterios. Su culto se extiende por toda Grecia y pronto llegó a Egipto, al sincretizarse a divinidades relacionadas con el macho cabrío, como Mendes, Cnufis o Min⁴⁹⁵. Este último precisamente, siendo también una figura relacionada con el arrebató sexual (se le denomina “El cazador de mujeres” y también se le representa sujetando su pene erecto con la mano izquierda), protagoniza un episodio en el que deja embarazado a Set al derramar su semen sobre una lechuga que este estaba comiendo⁴⁹⁶.

Estamos ante un episodio típico de la mitología universal, el del nacimiento espontáneo a partir del semen de un dios y sin contacto sexual. Son famosos el de Afrodita, que nace de la espuma del mar cuando se derraman los genitales recién seccionados de Urano; también en la cosmogonía hitita Anu es destronado y castrado, cuando Kumarbi se come sus genitales, quedando encinta y dando a luz a la nueva generación de dioses. Erictonio también nació del intento fallido de Hefesto por violar a Atenea, cuyo semen cayó por el muslo de esta a la tierra/Gea, de la que efectivamente

⁴⁹⁴ Para una bibliografía básica de Pan, cf. *RoscherLM* 2, p. 2977 y 3, 1499; F. G. Jünger, 1943; R. Herbig, 1953; F. Brommer, "Pan", *PRE Suppl.* 8 (1956), pp. 950-1008; F. Bader, 1989: 7-46; M. Jost, "Pan", *OCD* (1996), p. 1103, y 2009: 173-80; J. Boardman, "Pan", *LIMC* 8.1 (1997), pp. 923-941; J. Holzhausen, "Pan", *NP* 9 (2000), pp. 221-3; J. Robert, 2008: 539-44; O. R. H. Tomas, "Pan", *Encycl. Anc. History* 9 (2015), pp. 5014-5.

⁴⁹⁵ Roscher, 1895.

⁴⁹⁶ M. Blanco Cesteros, “El embarazo infamante de Selene: una calumnia verosímil”, *Mito y Magia en Grecia y Roma*, 213-22, Málaga, 2013. Cf. A. Rusch, "Min (2)", *PRE Suppl.* 6 (1935), pp. 432-61; W. Helck, "Min, ägyptischer ityphallischer Gott", *Lexikon der Alten Welt* (1965), p. 1963; M. Lichteim, vol. II, 1976.

surgió este futuro rey de Atenas. También de la Tierra y unas gotitas del de Zeus nace Agdistis, un ser hermafrodita que a su vez dio origen immaculado a Atis, según Pausanias. Los dioses se asustaron de sus monstruosos genitales, se los cortaron y del lugar donde cayeron nació un almendro, del cual la ninfa Nana cogió un fruto que la dejó inmediatamente encinta, al ponerlo en su regazo. El niño sería Atis, que acabó auto-castrándose cuando su progenitor divino Agdistis/Cíbele se enamoró perdidamente de él, y en un momento de celos, lo volvió loco en frenesi⁴⁹⁷.

Así que la semilla ilegal de Pan sobre los ojos de la Diosa, la sangre del halcón sobre su sexo o el símbolo del escarabajo, ser auto-engendrado del que ella se alimenta, ponen de manifiesto el carácter cíclico y renovador del proceso ritual que se está reproduciendo aquí. Tras la muerte o los pesares del luto, viene el cambio, la transformación que traerá vida, pero sólo si se permite a la Diosa devorar los fantasmas más persistentes del espíritu. Aunque el proceso no es fácil. Debe volverse a un estado de pureza absoluto, que es lo que representa la diosa virgen (la cazadora-asesina Ártemis-Hécate) y el proceso de creación asexual a partir de una semilla divina.

La versión más famosa de esta imagen es la generación de Cristo por la Virgen María y el Espíritu Santo, episodio que desde luego está más en relación con el texto que tenemos aquí que muchos de los otros mencionados. De una fuerza femenina virginal en contacto con la potencia última creadora nace el ser divino que es una manifestación del dios creador, es decir, se auto-engendra en el seno puro de la feminidad. Este es uno de los motivos más interesantes de la mística de todos los tiempos, proveniente de cultos místicos como los órficos, donde mediante el rito iniciático, que suele ser una *katabasis* purificadora, el corazón convertido en un doncella virgen como imagen del ser más inocente y bello, queda preñado con la semilla de la gracia divina, para dar lugar al nacimiento del ser divino, que es el hombre iniciado, como hemos comentado en secciones anteriores⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Cf. H. Otten, 1950; R. Lebrun, 1995: 1971-80; B. Pongratz-Leisten, "Chthonische Götter (Chthonioi theoi)", *NP* 2 (1997), pp. 1185-6; W. Haas, "Kumarbi, hurritischer Gott", *NP* 6 (1999), pp. 914-5; J. A. Hild, "Erechtheus-Erichthonius", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments* (1892), pp. 808-9; M. Fowler, 1943: 28-32; Grimal: 167-8; E. Kearns, "Erichthonios", *NP* 4 (1998), pp. 66-7; M. J. Vermaseren & M. B. de Boer, "Attis. Sohn oder/und Geliebter der Kybele oder Agdistis", *LIMC* 3.1 (1986), pp. 22-44; J.G. Baudy, "Agdistis, mythisches Zwitterwesen", *NP* 1 (1996), pp. 244-5.

⁴⁹⁸ Cf. Reitzenstein, *Hell.mys.*, acerca del *hieros gamos*.

En este caso concreto que estudiamos, de esta unión primigenia, pues el aoristo ὄρσε/ὄσεν es bastante claro al respecto, puntual y único en un tiempo fuera del tiempo, nace cada mes (en contraste con el presente ἐκγίνεται/γίνεται) un cinocéfalo. Es decir, se produce un cambio monstruoso cíclicamente, en relación al movimiento cósmico del que la luna como el sol es el símbolo máximo. En efecto, si se siguen los ritmos naturales y la purificación no se produce, lo que nace de los contactos lunares es algo como esto, un tipo de babuino cuya característica principal es que tiene «cabeza de perro», y es cierto, tiene un morro que lo hace parecer una especie de mezcla entre ser humano y perro que, por lo visto, ha dado lugar a las más diversas leyendas sobre hombres-lobo por todo el mundo. Es el hijo legítimo de Hécate, el hombre dominado por los impulsos irracionales del instinto y de un subconsciente sin purificar, dominado por reacciones inconscientes e irracionales, un ser animal que se corresponde con el barro primigenio del que la alquimia rescata a sus sabios. No es humano ni un ser divino, sino semi-animal pues surge de una «semilla ilegal/ γονὴν ἀθέμιτον / οὐ θέμιτον» y de las menstruaciones o «purificaciones mensuales/μηνιαῖαι καθάρσεις». Mensualmente la luna actuará sobre los instintos para que el hombre se purifique; la mujer de hecho naturalmente purifica su cuerpo, tanto de lo que no ha sido usado para albergar el feto como de los excesos hormonales que también tienen como objetivo la procreación. A nivel psicológico y espiritual, esta función desintoxicante la tienen unos buenos rituales (hoy en día, es un buen terapeuta lo que se utiliza, a nivel profundo; y a nivel diario, como ya he comentado antes, una sesión de cine, unas compras o una buena charla con amigos hacen las veces...). Si no se efectúan las purificaciones, el resultado será que las fuerzas del inframundo aún se manifestarán y el hombre irá por el mundo dominado por unos instintos salvajes, de manera que, bajo una luz tenue y en una noche apacible, este pueda hasta parecer una monstruosidad con cabeza animal e ir acompañado de los gritos terribles de Hécate.

Así que como vemos, la calumnia y la ilegalidad son aparentes: todo de lo que se acusa a la divinidad es verdad, es patrona de cada uno de los procesos psicológicos e iniciáticos de los que hablamos, así que nada de esto va contra la ley de la diosa. Sin embargo, es subversivo: se están liberando de sus ataduras sociales las emociones que no

son apropiadas al estado social y se están trayendo a colación aquellos comportamientos, acciones o errores que no eran propios de la imagen social que el oficiante del rito había creado con el paso del tiempo y el amoldamiento a los contornos de la comunidad. La única mentira que se ha ido manteniendo a lo largo del rito es que la víctima del maleficio es la que hace y dice todo lo mencionado hasta ahora, acusándola de bruja como en los encantamientos Maqlû. Pero ni siquiera eso es verdad, porque en el caso en el que el hechizo se usa para revelación en sueños, en los que se pone como sujeto de todos los anuncios al propio oficiante, en realidad este está llevando a cabo todo lo que está pasando y viendo a la Diosa en sus más odiosos atuendos. En uno u otro caso, está claro que el que ofrece su corazón, sus muertos prematuros, su carne, su sangre y sus hijos caniformes por nacer es el oficiante, y la purificación femenina de la que van estos rituales se ha producido.

b. Invocación de la diosa y petición, A21-27 y B18-23. Así que es ahora cuando se invoca a la diosa propiamente.

En A es Actiofis y Nebutosualeth, se dan unas palabras mágicas, una sólo línea de petición y otra de calumnia, y se la vuelve a invocar como Mene y Hermécate; después de esto, se amplía esta última sincretización con varias líneas en prosa de epítetos de la Diosa-bruja, *nomina barbara* y ya la petición de atracción amorosa que completa el verso aquel para maldición sin objetivo específico.

En B, sin embargo, se recoge todo esto en verso, sin ampliación prosaica. En este, la Diosa es sólo Actiofis, Selene, Nebutosualeth, y tras la línea de palabras mágicas, se da la petición completa, que es la maldición general, dos líneas de argumentación y una formularia abierta donde se deja espacio para pedir lo que venga en gana, todo ello en cuatro versos.

Coinciden prácticamente A21, 22, 24 y 25, y B17, 18, 20 y 21, que contienen

- la invocación a Selene-Actiofis, donde la diosa es Fortuna, Nebutosualeth y Hermécate⁴⁹⁹:

⁴⁹⁹ Esta última sólo aparece en A. En otras ocasiones en las que aparece este epíteto en los *PGM*: 3.47 «καὶ αὐτὸν Μελιῶχον οροβαστρια [Nε]βουτοσουαληθ, ἀρκυία, νεκυία, Ἐ[ρ]μῆ, Ἐκάτ[η], Ἑρμῆ, Ἑρμε-

«σύ δ' Ἀκτιωφι κοίρανε, μόνη τύραννε, κραιπνή, Τύχη θεῶν καὶ δαιμόνων Νεβουτοσουαληθ· ... καλῶ σε τριπρόσωπον θεάν, Μήνην, ἐράσμιον φῶς Ἑρμῆν τε καὶ Ἐκάτην ὁμοῦ, ἀρσενόθηλυν ἔρνος / σύ δ' Ἀκτιωφι κοίρανε, μηνοτύραννε Σελήνη, Τύχη θεῶν καὶ δαιμόνων, Νεβουτοσουαληθ·»

«Y tu Actiofis, senora, unica soberana, imperiosa, Fortuna de dioses y demonos, Nebutosualeth ... Te invoco diosa de tres caras, Mene, luz querida, Hermes y Hecate a la vez, retono hermafrodita/ Y tu Actiofis, senora, soberana absoluta del mes, Selene, Fortuna de dioses y demonos, Nebutosualeth ...»;

- la petición de maldición general con argumetación calumniosa:

«στίξον πικραῖς τιμωρίαις τὴν δεῖνα τὴν ἄθεσμον, ἔπειτα ἐγὼ σοι κατὰ τρόπον ἐναντίως ἔλεξα/ τεῦξον πικραῖς τιμωρίαις τὴν δεῖνα τὴν ἄθεσμον, ἦν πάλιν ἐγὼ σοι κατὰ τρόπον ἐναντίως ἔλεξα (ὅσα δὲ βούλει, κοινά), ἃ λέγει πρὸς τὴν θεὸν ἄθεσμα ἀναγκάσει γὰρ τῷ λόγῳ καὶ τὰς πέτρας ῥαγῆναι»

«golpea repetidamente con amargos castigos a fulana la impia, pues yo la he denunciado ante ti como enemiga según la costumbre / causa (sufrimientos) a fulana la impia con amargos castigos, a la que yo una vez más he denunciado ante ti como enemiga según la costumbre, (todas las cosas que quieras, los deseos, las impiedades que ella dice contra la diosa) pues por la fuerza de esta fórmula obligarás hasta a las piedras que se rompan»;

- y una línea de palabras mágicas insertada que comienza a partir del nombre babilonio Nebutosualeth, en la que se mantiene más o menos la estructura yámbica durante unos cuantos pies más: diez en A; en B hasta el final de la línea, exceptuando una especie de jónico *a maiore* entre medias:

«ἰωῖ· λοιμου λαλον Συριστί· ηταρονκον βυθον πνουσαν· καθινβεραο· εστοχεθ· ορενθα· αμελχεριβιουθ· σφνουθι· / ἰω ἰμι· βουλλον· ενουρτιλαι. αλλως νουμιλλον· εσορτιλης βαθυπνου σακανθαρα· μιβεραθ· εντοχε· θωρενθα· ἰμουη· σορενθα»

La de A es una línea muy larga donde se establece una especie de ritmo binario de largas y breves, en combinaciones de grupos de 2, 3, 4, 6 y 8 sílabas. En B, es el final de 18, y 19 es simplemente una variación más larga, por si se quiere usar. Ésta es también

[κᾶτη ληθ· αμουμα[ο]υτερμνω[ρ]; 4.1443 «Ἑρμῆ χθόνιε καὶ Ἐκάτη χθονία», 1463 «Ἐκάτη καὶ Πλουτεῦκαὶ Κούρα, Ἑρμῆ χθόνιε».

una serie de ritmo binario donde las combinaciones de sílabas se hacen de tres en tres y una palabra muy larga de once, a juzgar por la separación que da el papiro, que probablemente se esté refiriendo a un ritmo de lectura.

Además, hay que comentar la línea A25-B21, donde la calumnia se presenta como «κατὰ τρόπον/según la costumbre». Se presenta a fulana como «enemiga/ἐναντίως» de los dioses siguiendo una antigua costumbre. Hemos visto que esta costumbre se puede rastrear hasta contexto babilonio, en las tablillas *Maqlû* y que en el *Libro de los Muertos* se hace lo contrario, el difunto debe presentarse como seguidor de los dioses. Así que vemos que este es un recurso muy antiguo de la magia oriental, que en algún punto de su desarrollo adquirió una alta complejidad, que muy posiblemente puede haber ocurrido por contacto con la lengua y la teoría del pensamiento griegas, pues vemos que hay una larga tradición esotérica escondida entre los grandes tratados filosóficos de la Antigüedad, donde hasta el más mínimo recurso de aproximación a la divinidad ha sido escrupulosamente observado, experimentado y explicado con terminología del pensamiento y la mitología griega. Reitzenstein observa cómo este recurso no es más que una versión cáltica del proceso de *gnosis* (*Hell.mys.*: 376), encontrando la equivalencia entre los pasajes *PGM* 4.2473 «διέβαλεν γάρ σου τὰ ἱερὰ μυστήρια ἄνθρωποις εἰς γνῶσιν» y *Corp.Herm.* XIII 22 «ἴνα μὴ ὡς διάβολοι λογισθῶμεν», donde διαβαλεῖν es sinónimo de γινώσκειν pues, por un lado, se conoce y, por ello, se es capaz de desvelar, es decir, se es “enemigo de los dioses”; pero, por otro lado y más importante, al desvelar, efectivamente se produce la γνῶσις en el sentido de experimentar-conocer. Así que encontramos la relación entre el gnosticismo de neoplatónicos como Jámblico y Proclo, el *Corpus Hermeticum* y las acciones mágicas más odiosas y contrarias al gusto, que es básicamente la mística del nombre como medio máximo de acceso a la divinidad, condimentado aquí con procesos cálticos de dominio y sometimiento de los aspectos instintivos de la psique, lo llamado por la mística posterior, el "hombre primitivo o ser inferior".

Por último, hay que comentar las diferencias entre las dos versiones.

- En los versos iniciales, donde coinciden, aún hay diferencias: Actiofis es

«soberana única e imperiosa (κοίρανε, μόνη τύραννε, κραιπνή)» en A; y en B es «soberana, reina del mes⁵⁰⁰ y Selene (κοίρανε, μηνοτύραννε)». De manera que en una, en primer lugar se enfatiza más el aspecto soberano de la Diosa, mientras en la otra se hace más hincapié en el lunar, en especial haciendo referencia a los ciclos lunares de los que hablaban las historiolas analizadas.

- En los dos versos finales, que es donde más difieren los dos textos, se intercambian las tornas: en A se enfatiza el aspecto lunar, invocándose a Mene «de luz querida» y de «triple rostro», que es una imagen de Hécate (la cual también se invoca junto a Hermes), pero obviamente ésta es una alusión al aspecto lunar de la diosa, como las Gracias, los tres rostros de la luna durante su ciclo, probablemente referidos en su terioformismo a los ciclos hormonales que rigen la periodos reproductivos y el comportamiento más instintivo, como hemos comentado arriba; en B, sin embargo, se hace referencia en el verso final a la epifanía de la divinidad soberana, cuyo nombre mencionado provoca los más terribles temblores de tierra y «que las piedras se rompan/τὰς πέτρας ῥαγῆναι» como vimos en el primer capítulo de este trabajo.
- Además, comentar que la versión A no acaba con los versos mientras que B sí. A se ve complementada con una tirada final de epítetos en prosa al estilo de los conjuros-himnos benéficos o de los *Órficos*, para introducir una última petición de atracción, tanto de la divinidad como de la víctima del maleficio, argumentada con una frase final que resume la calumnia realizada. Dice:

«...μουφωρ Φόρβα, βασίλεια Βριμώ, δεινή καὶ θεσμία καὶ Δαρδανία, πανοπαῖα, δεῦρο, ιωιη, παρθένε, εἰνοδία καὶ ταυροδράαινα σύ, Νύμφη καὶ ἵπποκύων καὶ ν<ε>υσίκρανε καὶ Μινώη τε κραταιή· εαλανινδω, δεῦρο, ατηης ενιδελιδιμα ἄνασσα φαιαρα· μηδιξα εμιθηνίω, μόλε μοι, ἰνδεομη, δεῦρο, Μεγαφθη, δεῦρο ἦξει, ἄγε μοι τὴν δεῖνα τάχιστα, τὴν πάντα σαφῶς, θεά, αὐτὸς ἐλέγξω, ὅσα σοὶ θύουσα δέδορκεν»

«...mouphoor Forba, reina Brimo, terrible, legal, Dardania, que todo lo ves, aquí iooiee, doncella, que estás en el camino, mitad toro, mitad serpiente, tú, Ninfa, que eres mitad yegua, mitad perra y asientes con la cabeza, Minoica y poderosa, ealanindoo, aquí,

⁵⁰⁰ H. Hebbing, *RGV* 1, 208ss.; Drexler, *RoscherLM*. 2.2, 2754ss., ref. de Preisendanz.

ateees enidelidima, señora *faiara*, *meedixa emitheenioo*, ven aquí, *indeomee*, aquí *Megaphthe*, aquí vendrá, tráeme aquí a fulana, lo antes posible, a la que yo mismo, oh Diosa, confundiré manifiestamente por todas las cosas que ha hecho cuando te ofrecía el sahumero.»

Conclusión.

Este ritual es de gran complejidad y denota una serie de importantes rasgos del culto de esta divinidad. La Diosa es la patrona del engaño y este himno es un tributo a ese aspecto.

El/la oficiante del rito obra ilegalidades contra el culto de la divinidad a la que invoca de acto y de palabra: quema sustancias prohibidas, enumera actos de impiedad y miente. Dice: primero que la víctima del maleficio es la que está ofreciendo sacrificios sacrílegos; luego que la Diosa está llevando acabo actos impíos y que la que denuncia tales actos es la víctima del sacrificio, no él/ella. Se ha desarrollado en el estudio cómo la calumnia se va envolviendo más y más escondiendo más profundamente cada vez al verdadero ultrajador, el que lleva a cabo el ritual; y cómo, en última instancia, es su propia emoción encontrada la que se trata de someter o más bien, liberar, como siempre en estos rituales mediante un acto de contradicción.

Sin embargo, lo importante a comentar en esta última sección, es el uso del culto de la Diosa. Se repiten a lo largo del texto expresiones que implica un conocimiento profundo y como si dijéramos oficial de ese culto: se usa la raíz que significa ilegal en múltiples formas, mencionando cosas ilegales/no legales (ἄ ἄθεσμα, ὃ μὴ θέμις) o al denominar a la víctima como impía (τὴν δεῖνα τὴν ἄθεσμον); se habla de altares (ἐν σοῖς ἔθηκε βωμίους ξύλοις) y sacrificios («σοι θύει/ἐπιθύει ... θυμιάσμα»); y, sobre todo, de unos misterios («τὸ σὸν, θεά, μυστήριον μέγιστον»). Vemos repetidos muchos de los elementos del culto aberrante de esta Diosa a lo largo de los *PGM*: grasa, pelo, uñas, excrementos, cuernos, sesos de determinados animales, como la cabra moteada, el perro, el ciervo, el musgano, el escarabajo o el cinocéfalos, una paloma blanca o el buitre; el huevo del ibis; los aullidos del perro o del lobo; el seseo de la serpiente, sus escamas; cáscaras de trigo, cebolla y ajos infértiles, vinagre, vino ácido, mirra y sal o laurel oscuro; pero también salvia, resina, esencia de rosas o frutas, sus huesos o pasteles.

Como se comentaba a propósito de ese posible epíteto, la Tarantina, estos elementos y la mitología que se va desarrollando hablan de una figura divina muy bien estipulada, que aparece en diferentes formas en todas las religiones del Mediterráneo y que esta tradición esotérica se limita a reunir audazmente en una sola figura, que se encarga de los aspectos más oscuros del alma, que estudiamos en este capítulo.

20. Himno a la Diosa IV: Selene-Hécate, Ártemis, Perséfone y

Afrodita.

Preisendanz 20 a *Hécate-Selene-Ártemis IV*/Heitsch LIX 12 *In Dianam-Lunam.*

INTRODUCCIÓN

Descripción, edición y estudios.

Son treinta y siete versos hexamétricos (*PGM IV 2522-2567/P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574*, fol. 28r) que encontramos en la misma práctica en la que se encuentra el *HMag.19* versión A y que tiene gran cantidad de coincidencias con el *HMag.18*. Ha sido publicado por: Wessely junto a todo el *PGM IV* (*GrZP.*: 107-8) y en la Introducción (pág. 30); van Herwerden (*Carmina Magica*: 329-33), como un himno órfico; R. Wünsch (1911: 10-16), E. Heitsch (*Hymni*: 195-6), Preisendanz y, por último, por J. L. Calvo Martínez (“Himno sincrético a Mene-Hécate (*PGM IV 2522-2567*)” (2010: 219-38). H. Usener (1903: 166) se dedica a los versos 1-8 y Dieterich a los versos 10-17 (1888; 29-30). Miller (*Hymnes Orphiques*: 437-58), A. Meineke (1870: 56ss.) y K. Dilthey (1872: 375-419) lo incluyen en sus comentarios a la edición del *HMag.18*, por sus semejanzas. Hacen comentarios textuales S. Eitrem (1924: 56), R. Wünsch (*Phil. suppl.* 27, p. 116) y Dieterich (*Abr.*: 35; *Nek.*: 52, 5), M. Smith (1981: 643-654), R. Novossadsky (1895: 81-7) o L. Radermacher (*ZöG* 65, pp. 227ss.).

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π Papiro
Cal Calvo Martínez
Die Dieterich

Dil Dilthey
 Ei Eitrem
 Pr-He Antología de los *HHMM* (Heitsch)
 Herr Herrero Valdés
 Mei Meineke
 Mi Miller
 Nov Novossadsky
 Pr Preisendanz
 Us Usener
 vH van Herwerden
 We Wessely
 Wü Wunsch

<Θύω σοι> τόδ' ἄρωμα, Διὸς τέκος, ἰοχέαιρα,
 Ἄρτεμι, Περσεφόνη, ἐλαφηβόλε, νυκτοφάνεια,
 τρίκτυπε, τρίφθογγε, τρικάρανε, Σελήνη,
 Τριναχία, τριπρόσωπε, τριαύχενε καὶ τριοδίτι,
 ἢ τρισσοῖς ταλάροισιν ἔχεις φλογὸς ἀκάματον πῦρ 5
 καὶ τρίοδον μεθέπεις, τρισσῶν δεκάδων δὲ ἀνάσσεις
 καὶ τρισὶ μορφαῖσι<ν> καὶ φλέγμασι καὶ σκυλάκεσσι.
 δεινὴν ἐξατόνων πέμπεις ὄξεϊαν ἰωὴν
 φρικτὸν ἀναυδήσασα θεὰ τρισσοῖς στομάτεσσι.
 κλαγγῆς σῆς ἀκούοντα τὰ κοσμικὰ πάντα δονεῖται 10
 νερτέριαί τε πύλαι καὶ Λήθης ἱερὸν ὕδωρ
 καὶ Χάος ἀρχέ<σ>τατον καὶ Ταρτάρου χάσμα φαεινόν·
 ἦν πάντες ἀθάνατοι ἦν τε θνητοὶ τ' ἄνθρωποι
 οὔρεά τ' ἀστερόεντα, νάπαι καὶ δένδρεα πάντα
 καὶ ποταμοὶ κελαδοῦντες ἰδ' ἀτρύγετός τε θάλασσα, 15
 ἠχῶ ἐρημαίη καὶ δαίμονες οἱ κατὰ κόσμον
 φρίσσουσί<ν> σε, μάκαιρα, ἀκούοντες ὅπα δεινὴν.
 δεῦρ' ἴθι μοι, νυχία, θηροκτόνε, δεῦρ' ἐπ' ἄρωγῆς,
 ἦσυχε καὶ δέσποινα, ῥῶσις ἐπὶ δετὸν ἔχουσα,
 εὐχαῖσιν <τ'> ἐπάκουσον ἐμαῖς, πολυώδυνε Σελήνη, 20
 ἢ νυκταιροδύτειρα, τρικάρανε, τριώνυμε, Μηνη,
 Μαρζουνη, φοβερὰ <τε> καὶ ἀπρονόη καὶ Πειθῶ·
 δεῦρ' ἴθι μοι, κερατῶπι, φαεσφόρε, ταυρεόμορφε,

ἵπποπρόσωπε θεά, κυνολύγματε, δεῦρο, λύκαινα,
 καὶ μόλε νῦν ἄγία, νυχία, χθονία, μελανείμων, 25
 ἦν ἀνακυκλεῖται κόσμου φύσις ἀστερόφοιτος·
 ἠνίκα γὰρ αὖξεις, σὺ τὰ κοσμικὰ πάντα τέθεικας.
 γεννᾶς γὰρ σὺ <ᾶ>παντα ἐπὶ χθονὸς ἠδ' ὑπὸ πόντου
 καὶ πτηνῶν δ' ἐξῆς παντοῖα γένη παλίνεδρα,
 παγγενέτειρα <θεὰ> καὶ ἐρωτοτόκει' Ἀφροδίτη, 30
 λαμπαδία, φαέθουσα καὶ αὐγάζουσα Σελήνη,
 ἀστροχειὰ καὶ οὐρανία, δαδοῦχε, πυρίπνου,
 τετραπροσωπεινή, τετραώνυμε, τετραοδίτι.
 χαῖρε, θεά, καὶ σαῖσιν ἐπωνυμίαις ἐπάκουσον,
 οὐρανία, λιμενῖτι, ὄρ<ε>ίπλανε εἰνοδία τε, 35
 νερτερία, βυθία, αἰωνία σκοτία τε·
 ἐλθ' ἐπ' ἐμαῖς θυσίαις καὶ μοι τόδε πρᾶγμα τέλεσον
 εὐχομένω τ' ἐπάκουσον ἐμοί, λίτομαί σε, ἄνασσα.

APARATO CRITICO: 1 αδωναί Π: <Θύω σοι> We ex *HMag*.18.45: θύω σε Ei 2 νυκτιφάνεια We 3 τριφοντε Π corr. We ex *HMag*.18.24 | Σελήνη Π, Pr: τριώνυμε μήνη We, Wü, Pr-He, Cal ex *HMag*.18.24 4 Τριναχία Π, Pr-He, Cal: θρινακίη We, Wü: θρινακία Pr (ex *HMag*.18.25) 5 φλογας Π corr. We 6 τρίοδον μεθέπεις corr. Mi, Pr, Pr-He: τριοδων μεθεπεις Π: τριοδων μεδέεις Us: θριῶν Mei: τριάδων Dil | δεκάδων δὲ He: δεκάδων τε Mi, Us: δεκατων δε Π: Ἐκατῶν τε We: δεκανῶν Mei: δ'έκατων τε cf. 2823 (*HMag*.18.27) 7 τρεις Π corr. Us, Wü, Pr, Pr-He, Cal: τρισσαῖς μορφαῖς We, vH | φθέγμασι ex 2810 Ei (*SO* 2, 56): φάσμασι vH 8 ἑξατόνων πέμπεις ὄξεϊαν ἰωήν Nov, Cal: διονυν/ ἑξατονων πεμπεις οξεανῶν Π: δεινήν ἐξ ἀτόνων πετεηνῶν ὄσσαν ἰεῖσα We: δῖον ὕον λαγόνων πέμπεις ἐξ ὠκεανῶν Us: δίνων ἐξ ἀγόνων πέμπεις <ὄπα> ὠκεανῶν Die (*Handex*): δεινήν ἐξ ἀτόνων πέμπεις ὄξεϊαν ἰωήν Wü, Pr 9 φρυκτῶ Π corr. We 10 κλαγγῆς Π | συνιεντα We, vH: αἰοντα Die 11 νερτέρια vH, Pr-He, Pr, Cal: νεκταρια Π, We, Wü sed sugg. νυκτέρια | δε Π: τε corr. We 12 comp. ἀρχαῖον Die: ἀρχετατον Π: ἀρχαίτατον Pr: ἀρχέγονον We, vH, Wü, Cal | ταρ/ταρου Π, Pr: Τάρταρα We | τ'αἰνῶν aut χάσματ'αἰνῶν con. vH 13 καὶ We | ἀθάνατοι ἦν τε θνητοὶ τ' ἄνθρωποι Hepr: αθα/νατοι ηντεθνητοτε Π: θεοὶ ἠδὲ θεαὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι We: πάντες θνητοὶ Die: θεοὶ ἀθάνατοι θνητοὶ τ' ἄνθρωποι Wü, Pr-He: πάντες <θεοὶ> ἀθάνατοι {ην τε} θνητοὶ τ' ἄνθρωποι con. Pr-He ex We: ἀθάνατοι, ἦν τε θνητοὶ ἄνθρωποι Pr 14 *krasis* We: οὔρεα τε στερέ' ὄντα Rademacher (*ZöG* 65, 227ss.): οὔρεα τε σκίοεντα Cal 15 κελάδοντες Cal | ηδ: Π: ἄμ' We, Die: ἰδ' Wü, Pr, Pr-He, Cal 17 φρισσοσι Π | μακαρ' ἐπακούοντες We 18 ἐπ' ἀγωγῆ vel ἐπαγωγῆ vH 19 δέσποινα, ῥῶσις ἐπὶ δετόν Hepr: δεσποισαρῶσις ἐπὶ δετόν Π: δασπλητι, σοροῖς ἐπὶ δαιτῶν Radem.: δασπλητι, τάφοις ἐνὶ δαίτας We, Die (*Nek*. 52, 5): ἐνὶ δαίτας Pr-He: δασπλητι, τάφοις ἐνὶ δαιτῶν Wü (*Il*. 22 496): δασπλητι, τάφοις ἐνὶ δαίταν Pr, Cal 20 <τ'> We, Wü, Pr-He | πολυώνυμε Kr | μήνη We, Wü, Pr-He 21 τρικάρανε, τριώνυμε μήνη Π: τριώνυμε <καὶ> τρικάρανε et del. {μήνη} We, Pr-He, Cal 22 μαρζουνη Π, We, Wü, Pr, Cal: Μαρζουν, ἢ Pr-He: βαρζουνη con. Pr (*BphW* 1912, 454) | <τε> We, Wü, Pr-He, Cal | ἀβρονόη Pr | κ'αί Π 23 δευροθι Π corr. We 24 κυνολύγματε Π:

κυναλάγματε vH: κυνο(λο)λύγματε cop. Wü **25** μολε νυν νυχια χθονια αγια Π, Wü, Pr: μόλε μοι We: αγία, νυχία, χθονία Pr-He: μ'άερια, άλία, χθονία Cal **26** ην Π: ἡ γ' Wü **27** ἡνίκα γὰρ αὔξεις Wü, Pr-He, Cal: ηνικα γαρ αυξης Π: ἡνικ' ἄγαν αὔξης Pr: ἡνικ' ἄν αὔξηθης We **28** σὺ <ᾶ>παντα Wü, Pr-He, Cal: συ παντα Π, Pr: σύ<μ>παντα We, vH | επι Π, Wü, Pr, He: τὰπὶ We, Cal: τ'ἐπὶ vH | χθονας cop. We | ἡδ' ὑπὸ We, vH, Pr-He: ηδ απο Π, Wü, Pr, Cal **29** δ' ἔξῃς Benedikt (ZöG 65, 229,1), Pr: δεξιε Π: τέξει αυτ τίκτεις We: δ' ἔξεις vH: δ' ἐκ σοῦ Wü monente W. Laudien, quoque δέξει | πολύενδρα vH **30** πανγεννητειρα Π: <θέα> add. We **31** λαμπαδιάς We **32** ἀστροχειά Hepr: αστροχια Π: ἀστριχίτων τε καὶ We, Wü: ἀστρο[δ]ία Pr: ἀστρωία Cal **33** τετραπροσωπεινή Pr, Pr-He: τετραπροσωπεγνη αυτ -γλιη Π: τετραπροσωπε γυνη Wü: ἀγνή Non: τεταπροσωπ' αἴγλη Radem. (229, 1) **34** σαισεν Π cop. We **35** λιμᾶτι We | ὄρ<ε>ίπλανε vH, Pr-He: οριαιλανα Π: ὀρίπλανε We, Pr **36** νερτερία cop. ex 2851 We: πορτερια Π | αἰωνία σκοτία τε Pr: αιωνια ασκοτια τε Π: αἰδωναία σκοτία τε We, Wü, Pr-He

TRADUCCIÓN

Quemo para ti esta hierba aromática, hija de Zeus, lanzadora de flechas,
 Ártemis, Perséfone, cazadora de ciervos, que brillas de noche,
 de tres sonidos estrepitosos/golpes, de tres sonidos articulados/voces, de tres
 cabezas, Selene,
 Siciliana/de tres extremos, de tres rostros, de tres cuellos y de tres caminos,
 tú que en tres canastas tienes el fuego inextinguible de la llama 5
 y visitas la encrucijada y eres señora de las tres décadas/décimas partes (del
 mes)
 y, con tres formas y llamas y perros cachorros,
 lanzas un terrible grito agudo de seis tonos
 cuando elevas la voz estremecedoramente, diosa con tres bocas.
 Al escuchar tu agudo grito, todos los elementos del cosmos se conmueven 10
 y las puertas subterráneas y las sagradas aguas del Leteo
 y el Caos más antiguo y el resonante/brillante abismo del Tártaro;
 tú, ante la que todos los inmortales y los mortales hombres
 y los montes estrellados y los valles y los árboles todos,
 y los ríos estrepitosos y el infatigable mar, 15
 el eco solitario y los demonios que están en el cosmos
 se estremecen, bienaventurada, al oír tu terrible voz.
 Ven aquí junto a mí, nocturna, asesina de fieras, aquí, al hechizo,
 silenciosa y señora, fuerza que mantiene lo que está atado,

escucha mis plegarias, Selene que mucho sufre, 20
 tú que de noche sales y te pones, de tres cabezas, de tres nombres, Mene,
 Marzoune, horripilante e imprudente, y Persuasión.
 Ven aquí junto a mí, la del rostro con cuernos, portadora de luz, tauriforme,
 diosa de rostro de caballo, que aúllas como un perro, aquí, loba,
 y ven ahora, nocturna, ctónica, sagrada, de ropajes negros, 25
 alrededor de la cual da vueltas la naturaleza del cosmos que vaga entre las
 estrellas:
 pues cuando creces das a luz todos los elementos del cosmos,
 pues tu das nacimiento a todo sobre la tierra y lo del mar
 y todo género de los que vuelan y vuelven a sus nidos,
 madre de todo y de la que nace Eros, Afrodita, 30
 portadora de lámparas, que brillas y resplandeces Selene,
 estelar y celestial, portadora de antorchas, que respiras fuego,
 de cuatro rostros, de cuatro nombres, de cuatro caminos.
 Saludos, diosa, y escucha tus títulos,
 celestial, que vives en ciénagas, que merodeas la montaña y estás en el
 camino, 35
 subterránea, abismal, eterna y oscura.
 Ven a mis sahumeros y cúpleme este asunto
 y escucha mi plegaria, te suplico, señora.

COMENTARIO

Forma.

Se trata de treinta y ocho hexámetros dactílicos que forman un canto completo. Se presenta como la segunda fórmula del primer rito coactivo a la luna con sahumero, que va de las líneas 2442-2620, que hemos visto en la sección anterior. En las instrucciones dice «δεύτερος λόγος μετὰ τὸ θῦσαι σε πρῶτον· κάλλιον δὲ σέ ἐστιν εἰπεῖν πρὸ τοῦ σε ἐπιθῦσαι. ἔστιν δὲ λόγος συνάψας τῶν πρώτων» lo cual es un poco confuso con respecto a cuándo, aunque está claro que en todos los casos primero se invoca y luego se

procede a quemar las ofrendas. Por comparación con el rito del *HMag.19B*, puesto que son muy parecidos, que dice «ἔστιν οὖν τὸ ἐπίθυμα τὸ ἀγαθοποιόν, ὃ θύεις πρώτη καὶ δευτεραία ἡμέρα (τῇ δὲ τριταία μετὰ τοῦ ἐπανάγκου καὶ τὸ ἐπίθυμα τὸ ἐπαναγκαστικόν)», supongo que es un ritual de varios días, sobre todo si no funciona desde el primer momento, como se indica en muchas ocasiones en los *PGM*, aunque en este caso no se da más que una receta para la ofrenda y es de naturaleza coactiva. De manera que habría un sahumero con la fórmula coactiva en prosa el primer día; si eso no funciona o tal vez también aunque funcione, se hace otro sahumero igual al anterior y se recitan la primera y la segunda fórmulas; y ya, si acaso hace falta una coacción más, se llevaría a cabo otro sahumero el tercer día, con la recitación de la *diabole* del *HMag.19A*.

Esta fórmula es de carácter benéfico, una ofrenda verbal con retahíla de epítetos de la Diosa y sus potencias, salutación y atracción benéfica de su poder, mediante el uso del verso hexamétrico. De manera que Miller, y siguiendo a este, Dieterich y Wunsch, lo consideraron un himno órfico; pero es más complejo que estos, como veremos. Además, se caracteriza por reutilizar versos que ya hemos visto antes en otro de los himnos, el *HMag.18* a Selene-Hécate, Perséfone y Ártemis, que formaba parte de la cuarta versión de estos conjuros con sahumero a Selene, el cual también podía ir con intención benéfica o coactiva. De manera que Preisendanz simplemente lo consideró una versión diferente de aquel otro, en el aparato crítico. En este caso, los versos reutilizados se concentran al principio y al final, desarrollándose en la parte central lo que no se encuentra en ningún otro lado y donde se ve una intención poética por parte del autor.

Se considera una peor composición métrica, comparado con *HMag.18*, pues, aunque la proporción de usos irregulares es más o menos la misma, los problemas que conllevan son más difíciles de cuadrar en el metro, es decir, son más torpes. Hay ocho versos irregulares: a 3 le falta un pie entero pero no es un pentámetro (este verso está también en *HMag.18.24* y con problemas, tercer metro tríbraco y breve extra en el 5º pie); 11 tiene un pirriquio y un yambo por 5º y 6º pies; 12 tiene por tercer y 4º pies un baqueo y un crético; 13 tiene una breve extra en el 1er pie y un yambo por 4º pie (está en *HMag.18.30* formulado de otra manera y problemático, con un tercer pie crético); 16 tiene también una breve extra en el primer pie; 17 tiene el 5º pie anapéstico; 19 tiene el 5º

pie proceleusmático (este también está en *HMag*.18.48 pero sin problemas); 20 tiene una breve extra en el 5º pie; y 21 tiene una larga extra entre el 2º y 3er pie. Como vemos, en comparación con *HMag*.18 tiene más dificultad en la adaptación de esos antiguos versos (en realidad sólo le lleva ventaja en uno). Con respecto al resto de la composición, se concentran casi todos los problemas en la misma zona, que, como vamos a ver, está más o menos restringida a una imagen sonora de la divinidad.

Así que la estructura es la siguiente: 1-17 ofrenda e invocación con la primera parte atributiva; 18-22 primera petición clética con segundo desarrollo atributivo; 23-33 segunda petición clética con desarrollo mítico; 34-36 salutación; 37-38 petición de acción.

Contenido.

Lo más destacado de este himno es que es una contraposición positiva y en hexámetros a la versión A del *HMag*.19 que hemos visto recientemente. Ésta es la segunda fórmula del ritual y la *diabole* es la tercera, como hemos comentado. El paralelismo es claro: mientras la calumnia empezaba con la frase «ἡ δεινά σοι ἐπιθύει, θεά...» ésta se inicia con el reconstruido «<Θύω σοι> τόδ' ἄρωμα...» (en realidad el papiro dice «ἄδωναι τόδ' ἄρωμα...» pero Wessely lo corrigió a partir de *HMag*.18.45, con el que este verso coincide en todo lo demás), pero en lugar de ir introduciendo los términos de las acusaciones, da paso a una invocación de tipo oriental con larga tirada de atributos (por eso se ha considerado órfico), un recurso muy utilizado en esta magia, como se habrá notado ya a esta altura de este estudio.

1-17. En esta primera invocación encontramos tres partes: 1 ofrenda; 1-9 invocación de la Diosa triple, a Ártemis, Perséfone y Selene; 10-17 epifanía cósmica.

1-9. Este himno invoca en primer lugar a Ártemis, mientras que en su paralelo, el *HMag*.18, esta venía a aparecer como cuarto término del sincretismo, justo después del que aquí es el verso 33 y que hace a Afrodita el cuarto término del sincretismo. Sin embargo, el uso de las líneas antiguas es paralelo en ambos himnos: desarrollan en primer lugar la naturaleza trina de la diosa y van antes de su descripción como diosa cósmica, sólo que en *HMag*.18 esa primera parte es casi 20 líneas más larga. Aquí, los tres

primeros epítetos se refieren a la hermana de Apolo «hija de Zeus, lanzadora de flechas, cazadora de ciervos/Διὸς τέκος, ἰοχέαιρα, ἔλαφηβόλος», primera personalidad de la Diosa. Inmediatamente después se invoca a Perséfone, segunda diosa, que no se desarrolla más. Y en tercer lugar, Selene-Hécate, que si bien no se nombra a la segunda en ningún momento, del verso 3 al 9 se dan todos los compuestos a partir de la forma *tri-* que la caracterizan, en un efecto anafórico que ya comentamos en el *HMag.18*, pues las líneas 3-6 se encuentran allí literalmente y presentando los mismos problemas. En ambos himnos la Diosa es: la «de tres rostros, cabezas, cuellos/ τριπρόσωπος, τρικάρανος, τριαύχενος»; «de tres caminos/las encrucijadas/τριοδίτις», la «de los tres golpes/ τρίκτυπος» y «de los tres discursos/τρίφθογγος»; «Siciliana o la de los tres extremos» (suponemos que Τριναχία es el Θρινακία o τρινακία de *HMag.18.25* que sí significan algo, como dice Calvo Martínez); la que lleva en tres canastas eleusinas la «llama del fuego inextinguible» de Homero (cf. *HMag.18.26*, pag. 511); y la que gobierna sobre las tres δεκατων, según el papiro, que en esta edición hemos dejado como δεκάς, al igual que los editores principales (τρισσῶν δεκάδων δὲ ἀνάσσεις), a partir de la deducción de Miller. Añadimos en esta ocasión la traducción del prof. Calvo Martínez, en su edición del texto, que lo interpreta como «las tres décadas (del mes)» en su estudio en *MHNL 10*, confirmando el carácter lunar que este aspecto triple de Hécate conlleva en último término. Aquí se acaban los versos repetidos.

De 7 a 9 se completa la imagen visual y sonora de la divinidad triple: las tres caras, cabezas, cuellos, mirando hacia tres caminos diferentes (τρίοδον μεθέπεις), sujetando tres canastas con "fuego inextinguible" o gracia divina (ἢ τρισσοῖς ταλάροισιν ἔχεις φλογὸς ἀκάματον πῦρ), tienen tres formas (¿animales?) diferentes, tres llamas y les acompañan tres cachorros (τρισὶ μορφαῖσι<v> καὶ φλέγμασι καὶ σκυλάκεσσι); y por sus tres bocas lanza un «terrible grito agudo de seis tonos» (δεινὴν ἑξατόνων πέμπεις ὀξεῖαν ἰωήν/φρικτὸν ἀναυδήσασα θεὰ τρισσοῖς στομάτεσσι), que acompaña a los tres golpes y a los tres discursos que suelta.

Como comentamos ya en *HMag.18*, las tres cabezas cada una parlotando y mirando en direcciones opuestas, con forma animal, representan el runrún imparable de la mente, siempre inventando nuevas posibilidades y sin embargo siguiendo irracionalmente los impulsos instintivos; y se caracterizan por una dimensión sonora que hace referencia a

tres estados del espíritu, que se manifiestan simultáneamente cuando la diosa está presente: la racionalización constante de la lengua o la compartimentación de la realidad en conceptos lingüísticos de la mente (φθόγγος); el tuntún o palpitante del corazón que lleva el ritmo de los procesos físicos y su conexión con las emociones, es decir, el temblor proveniente de las profundidades del pecho, que se manifiesta en la raíz del verbo κτυπεῖν y sobre la que Apolo es soberano mediante su maestría sobre el plectro (recordemos el sonido oclusivo al que hace referencia la secuencia *-kt-* que contienen estas dos palabras griegas); el grito agudo, en medio del silencio más absoluto, de Hécate o de la serpiente al ser asesinada por Apolo, que es la señal del estado de reposo de la incubación, indispensable para la visita de la divinidad.

El verso 8, *διοῦν εξατονῶν πέμπεις οἰξανίων*, es de los más corruptos pero la reconstrucción de Wunsch, que Preisendanz recoge y Calvo Martínez apura, no sólo es altamente posible sino que el significado, oscuro a primera vista, es apropiado o incluso indispensable. Ese sonido agudo de seis tonos se refiere a la “plenitud musical” de los seis tonos de la octava griega, como aclara Calvo Martínez, trayendo a colación a Plutarco (2 1028 D 1 ss.), haciendo referencia a la totalidad que representa la divinidad y a la que el ser humano puede acceder, según claman los místicos. Es una manera de traer a la memoria el efecto de los armónicos, de la vibración que provoca la sincronización de los dos ritmos físicos mencionados arriba. Así que este es el punto medio de la imagen sonora que empezó en el verso incompleto 3, un pentámetro, que se ha ido desarrollando con el eco anafórico de los compuestos de *tri-*, y que se va a seguir ampliando en la siguiente unidad de sentido, la que va de 10 a 17, que precisamente se caracteriza por estar repleta de versos métricamente irregulares. Dice «lanzas un terrible grito/δεινὴν πέμπεις ἰωήν» y «elevas la voz estremecedoramente/φρικτὸν ἀναυδήσασα» donde φρικτὸν repite el sonido oclusivo *-kt-* que despierta la atención de los movimientos de la emoción.

10-17. Y pasamos a encontrar una vez más la descripción más tradicional de la epifanía, que hemos visto es un elemento esencial en la literatura del espíritu, pero aplicada a la Diosa. Es la descripción física de los signos de la divinidad cósmica creadora que vimos extensamente en el primer capítulo acerca de Helios. De manera que

en los siguiente siete versos, la Diosa lunar y generadora de vida se equipara a su doblete masculino, solar y *pantokrator*, al hacerla la fuerza soberana del cosmos, que se hace manifiesta a todos los niveles existenciales como el palpitar de un corazón único. Al «ἀναυδήσασα/que elevas la voz» de la línea 9 le responde el «ἀκούοντα/que escuchas» de la línea 10. Y no es ante el sonido del nombre más secreto de la divinidad que se estremecen/conmueven (δονέω/φρίζω) los elementos de la naturaleza, sino ante la propia manifestación de la divinidad, como veíamos en el *HMag.1.7-10* al *Pantokrator*, que dice: «ὄν καὶ τρέμουσιν οὐραεὶα σὺν πεδίοις, πηγῶν ποταμῶν τε τὰ ῥεῖθρα καὶ βῆσσαι γαίης [κ]αὶ πνεύματα, πάντα τὰ φύντα. οὐρανὸς ὑψιφαῖς σε τρέμει καὶ πᾶσα θάλασσα». La Diosa se manifiesta mediante su terrible grito agudo y una vez lo hace sobrevienen los efectos de la epifanía en la naturaleza: ¿es el *mystes* capaz de oír el lenguaje divino de la naturaleza, pues? Lo que está claro es que aquí se juega con el sonido y las atribuciones de la diosa para ir conduciendo al oficiante por los signos que ha de ir encontrando, igual que ocurre en el *Poimandres*, por ejemplo, y otros tipos de literatura mística griega.

Veamos la imagen y el trabajo poético: el periodo de siete versos se abre y se cierra usando el verbo ἀκούω y los sinónimos «κλαγγή/sonido agudo» y «ὄψ/voz», que se cualifica con «δεινός», anáfora del inicio del verso 8, provocando un efecto de eco que precisamente se menciona en este pasaje. No sólo hay una irregularidad métrica en este pasaje, que puede bien ser producida por las deficiencias culturales del trasmisor de los versos más antiguos (como podría dar que pensar la corrupción gramatical a la que está sometida el texto), o que puede ser una ruptura consciente del ritmo para llamar la atención poderosamente (de manera que la corrupción proviene de la transmisión oral e indica una antigüedad de todo el conjunto del texto que sobrepasa el contexto de las dos versiones de este *PGM IV* y al despistado copista del papiro); sino que hay una constante voluntad de hacer al receptor **oír** lo que se está diciendo, con cantidad de imágenes auditivas. Estas van de lo profundo a lo manifiesto, a los sentidos, en dos periodos de sentido que los verbos se encargan de repartir.

En primer lugar, en 10, al oír su voz, «se agita/δονεῖται» «el conjunto de los elementos del cosmos/τὰ κοσμικὰ πάντα», es decir, las raíces de Empédocles, agua, fuego, tierra y aire, de cuya mezcla nace todo lo que conocemos, y de los cuales la

versión más pura está alrededor del corazón del hombre, como sabemos. Y además también, en 11, las «νεκταριαι πυλαι», según el papiro, que se ha corregido por νεπτέριος, por razones de contexto y que yo también he mantenido por la mención inmediatamente posterior de la fisionomía del Hades. Sin embargo, considero bastante posible que se trate de la pronunciación popular de «νεκτάρεος/fragante» y sea esta una metáfora para referirse al sahumerio. Todo el proceso ritual es una sugestión hipnótica, las cuales juegan con los sentidos internos, es decir, cuantos más sentidos se usen con la imaginación, más realista resulta a la consciencia y más eficaz es. Y todo el mundo conoce la imagen mística del “perfume” que acompaña en la búsqueda de la “rosa del conocimiento”. Ibn Arabi consideraba que su padre alcanzó la estación *de al-rahmaniyyun*, uno de los tipos en la gradación del hombre realizado en el camino espiritual que caracteriza a aquellos que la consiguen por «percibir realidades espirituales y perceptibles por los sentidos, a través del olfato»⁵⁰¹.

Así que tiemblan «las perfumadas puertas y las aguas del Leteo» resulta hasta apropiado en el contexto del uso de un sahumerio para atraer a la conciencia, al *mystes*, al *kouros* que era Parménides, hasta las puertas que hay donde se encuentran la Noche y el Día, es decir, en ese estado de entrevela donde se producen las visiones, tras las cuales empieza el Hades. A Parménides no le hacía falta atravesarlas, era un hombre realizado y la Diosa se presentaba ante ellas, manteniéndolo en el límite entre la conciencia y la inconciencia, el estado meditativo, por cierto. Pero el *mystes* de los rituales de sometimiento tiene que traspasarlas, el objetivo es la *katabasis*, y lo primero que encuentra es el Leteo, el río del Hades cuyas aguas provocan el olvido de las almas antes de reencarnarse, de las cuales el iniciado en el orfismo no ha de beber, una vez hace el recorrido final en la verdadera muerte, como testimonian las tablillas funerarias de oro⁵⁰². Aquí igualmente el oficiante no se para, ni bebe ni se deja engañar para olvidar, que es en lo que el inconsciente es experto, en hacer olvidar a la consciencia aquello que, de otra manera, no le permitiría "seguir tirando", como se dice popularmente. Pues justo después está «el antiquísimo Caos», línea 12, el barro primigenio con el que Jehová hizo al hombre o la *prima materia* de la alquimia: el inicio del camino espiritual es una mente y

⁵⁰¹ Cf. C. Addas, 1993: 18-9, traducción mía a partir de la inglesa realizada por P. Kingsley.

⁵⁰² Cf. F. Graf & S. Iles Johnston, 2007.

una vida caóticas donde el individuo cae de rodillas y pide, suplica, a Dios, a quién sea en la mayoría de los casos, que lo pare, que traiga una luz, esperanza, entendimiento. Con respecto a la edición, supongo un ἀρχέστατος porque me parece más fácil suponer que el escriba olvidara o no pronunciara la sigma del superlativo.

Y tras pasar por la masa informe y desordenada, primigenia, sobre la que se mueve la conciencia del hombre, se llega al «φαινόων abismo del Tártaro». El adjetivo φαινόων significa «brillante, claro» y se puede aplicar a sonidos, como en español, en el sentido de que se percibe con facilidad. Es una imagen chocante la del un Tártaro brillante, que ha hecho pensar en las llamas del magma asomando (Dieterich, *Nek.*: 35 y 201), pero que contrasta con lo que hemos visto en otros himnos acerca de la negrura y oscuridad de los abismos (las fauces de Cérbero o la luna en un eclipse total del *HMag.*18). Opino que se trata de una metonimia referida al sonido del temblor del abismo y no al abismo mismo, y así lo reflejo en mi traducción, aunque se pierde el juego de palabras en el que las imágenes sonora y visual evidentemente tienen su lugar. En esta magia no hay contradicciones y el abismo puede ser profundamente negro y a la vez cegadoramente brillante, que es una de las ambivalencias del símbolo de la luz y la iluminación mística: tras la luz siempre hay una sombra. Hasta aquí la epifanía infernal, profunda.

En la segunda parte, a partir de la línea 13, los seres naturales «φρίσσοουσιν/tiemblan, se estremecen», que es el verbo que más a menudo acompaña a la epifanía cósmica, la de la creación. Aquí se va a ir haciendo una gradación entre el cielo y la tierra, en oposición al inframundo descrito antes, una *anabasis*: primero se mencionan «todos los inmortales y los mortales hombres (ἦν πάντες ἀθάνατοι ἦν τε θνητοὶ τ' ἄνθρωποι)», el dualismo más famoso - el de los habitantes de los planos celeste y terrenal. Luego, los montes, valles, árboles, ríos y el mar («οὔρεά τ' ἀστερόεντα, νάπαι καὶ δένδρεα πάντα/καὶ ποταμοὶ κελαδοῦντες ἰδ' ἀτρύγετός τε θάλασσα»), lugares de la tierra donde los seres mortales, terrenales viven, que implican además dos elementos empedocleos, tierra y agua, frente al fuego del abismo. Tenemos aquí otra metonimia, el uso de ἀστερόεντος para montes (que aparece frecuentemente

asociado al cielo en Homero⁵⁰³, pero no a ὄρος/monte) agrupa juntos cielo y tierra en contraposición al Hades. El sabor homérico no se limita a esto; la línea 15 es una mezcla de dos versos de la *Iliada*, 18.576 y 14.204. El primero lo hemos visto en el capítulo acerca del *Pantokrator* (cf. pp. 202 ss.). El segundo trae a la memoria muy apropiadamente el pasaje entero, 14.197-210, una petición de Hera a Venus para que le preste su don, en el que precisamente menciona que va a ir a los confines de la tierra a ver a Océano y Tetis, los padres de los dioses, para apaciguar por medio del amor la ira que los ha separado, recordando de paso el principio de los tiempos, su propio nacimiento y el encarcelamiento de Crono en el Tártaro a manos de Zeus, encadenado precisamente debajo de ese «mar fértil». Hace alusión a la cosmogonía y al poder mágico del amor para disipar emociones liadas.

Y la línea 16, «ἤχῳ ἐρημαίῃ καὶ δαίμονες οἱ κατὰ κόσμον», por último, se referiría al elemento aire: en la primera mitad se usa una expresión que aparece en el poeta helenístico Arquias (*AP*. XVI 94), acerca del eco, que lo más interesante que tiene es su irregularidad métrica, la cual "hace eco" al verso 13: ambos comienzan con un metro yámbico, conectando «todos los inmortales» con «y los demonios del cosmos», que es precisamente lo que encontramos en el *HMag*.18.30. Y acaba en eco también, con la expresión «ἀκούοντες ὄπα δεινῆν» gemela del verso 10.

18-22. Comienza la primera petición clética, con la expresión introductoria en repetición «δεῦρ' ἴθι μοι ... δεῦρ' ἐπ' ἄρωγῆς» y con la típica de la plegaria religiosa «εὐχαῖσιν ἐπάκουσον ἐμαῖς». En mi opinión son dos recursos de la petición clética: uno más apremiante, típico de la magia usado para dirigirse a un dios; el otro, de la religión oficial. Y van introduciendo una segunda sección mítica en la forma de epítetos de la Diosa, con la forma terrible de Selene-Hécate, con reelaboraciones de cosas que hemos encontrado también en el *HMag*.18: el *νυχία* de la línea 18 va en la misma posición en el verso que el de *HMag*.18.47, justo encima del verso 48 que es una reelaboración del 19 de este; y 20 y 21 tienen en su segunda mitad versiones de las de *HMag*.18.20 y 24.

Así que, es la divinidad femenina horrenda, nocturna, cazadora y triforme: «nocturna/*νυχία*», «que nace y se pone de noche/*νυκταιροδύτεια*», expresión que

⁵⁰³ cf. *Il.* 15.371, 19.128; *Od.* 9.527, 11, 17, 12.38.

parece referirse a momentos determinados del año o del mes⁵⁰⁴; Ártemis, en ese «cazadora/θηροκτόνος» (en E., *IA*. 1570 se usa para ésta); «silenciosa/ἤσυχος», es decir, patrona de la ἤσυχία ritual; «aterrorizadora/φοβερά», acerca de lo cual se ha hablado en lo relativo al sonido de su grito; y por supuesto, «de tres caras/τρικάρανος y de tres nombres/τριώνυμος». Esta última noción no es abstracta en este caso, se la nombra literalmente de tres maneras: Selene, Mene y *Marzourne*, tres nombres de la luna. El último nombre mágico parece de origen indoiranio, el femenino de Barza, que es el sol (cf. Calvo Martínez, 2010). Como tal es «πολυώδυνος/de muchos sufrimientos», nombre que también se ha querido corregir por comparación con el *HMag*.18, donde al lado de Selene encontramos πολυώνυμος (*HMag*.18.20 o 24). Yo creo que sigue refiriéndose a su aspecto como patrona de la *katabasis* y la purificación cíclica de aspectos dolorosos de la psique-espíritu, que se manifiesta en los síntomas de la angustia y el dolor físico psicósomático.

Por último, y muy importante, es «ῥῶσις ἐπὶ δετὸν ἔχουσα/fuerza que mantiene lo que está atado», expresión de 19 que se ha querido corregir con la versión más hexamétrica del *HMag*.18.48, pero que yo mantengo tal cual porque es de muy rico contenido. Por un lado, parece referirse a la Diosa como patrona de la magia de sometimiento y los encadenamientos por la terminología, es decir, la diosa de las brujas, Hécate. Por otro lado, y relacionado con los dos últimos epítetos, parece que se está hablando aquí de la fuerza que provoca la unión de los elementos o raíces empedocleos, es decir, el amor, Afrodita, la cual es Persuasión/Πειθῶ, como aprendimos en el poema de Parménides, y aquí además es «imprudente/ἀπρονόη». Parece una introducción a la siguiente parte del poema, indicando tres aspectos sutiles de la nueva fuerza que se va a invocar: que mantiene unido lo separado, sin previsión o cautela y es altamente persuasiva.

Ya hemos comentado antes los trabajos de Kingsley acerca de su detallado análisis de la concepción filosófica de Parménides y Empédocles como sacerdotes de Apolo. En los últimos capítulos de *Reality*, habla de la aparente contradicción donde el primero dice que lo original, la última realidad a la que puede acceder el ser humano, tras mucho

⁵⁰⁴ En una latitud como la de España la luna nace y se pone de noche una o dos veces al mes (solar) durante el otoño, el invierno e inicio de la primavera, y ninguna en verano. No es una cosa tan frecuente como popularmente se cree.



trabajo, es la unidad, el ser divino último del que todos participamos; mientras el segundo habla de un estado original del ser dividido en cuatro elementos o raíces puras que acaban por unirse. En el primero se destacaría la irrealidad y el engaño poderosamente persuasivo que caracterizan al estado habitual del ser, fragmentado y perdido en la conceptualización de la mente, donde la Diosa, innominada pero habitante de los límites y las profundidades, es la máxima expresión. En el segundo, esa potencia engañosa y persuasiva es la que mantiene unidos los elementos, que convence poderosamente, sin beneficio lógico, de hacer lo contrario a la naturaleza, pues los elementos son originalmente independientes, entes separados que acceden a unirse en lo que conocemos como realidad objetiva, en una mezcla impura. Esta fuerza es el amor. Creo que todos estos conceptos están resumidos en lo que acabamos de ver, introduciendo por fin a la potencia que va a terminar de caracterizar a la Diosa.

23-33. La siguiente sección es paralela a la anterior, formalmente. Se repite en 23 el δεῦρ' ἴθι μοι de la línea 18, para volver a usar δεῦρο al final de la siguiente línea (24) y, otra vez, presentar la petición «μόλε νῦν» (25). Se hace, pues, otro eco repitiendo hasta cuatro veces la petición clética y dando dos variantes más, en las mismas posiciones que en la sección anterior. En los tres primeros versos se dan una serie de epítetos al estilo oriental, donde se presenta a la diosa lunar, básicamente. Y a partir de la línea 26 se da una sección mítica donde se desarrolla el poder creador de la divinidad, para indicar que esta es la cuarta potencia de la que hace gala e indicando el nombre secreto de esta, Afrodita. El cuatro es el número de la totalidad, que incluye los cuatro elementos, las cuatro esquinas del cielo, el *quaternio* de la alquimia, donde se produce el equilibrio de la mezcla perfecta. Pero veamos el contenido de nuestro texto.

23-26. En las tres primeras líneas, la Diosa se presenta como: «cornífera, lucífera y tauriforme (κερατῶπι, φαεσφόρε, ταυρεόμορφε)», es decir, como Selene con sus rayos; además, con forma de caballo, de perro y de loba («ἵπποπρόσωπε θεά, κυνολύγματε, δεῦρο, λύκαινα»), es decir, triforme y animal como Hécate; y por último, «nocturna» otra vez, vestida de negro y «ctónica» («νυχία, χθονία, μελανείμων»), como la noche de un eclipse total, como las fauces de Cérbero y su relación con el abismo del Tártaro, es decir, como Perséfone.

27-30. Y a partir de la cuarta línea y hasta la mención de Afrodita, en la línea 30, se dan los atributos de la Diosa Creadora y la imagen divina se vuelve cuadriforme. Sin dejar de ser Selene-Hécate-Perséfone, en su imagen cósmica como lucero de la noche, es centro «alrededor del que gira la naturaleza del cosmos (ἦν ἀνακυκλεῖται κόσμου φύσις)», «sitúa los elementos del cosmos con su crecimiento (ἡνίκα γὰρ αὐξῆς, σὺ τὰ κοσμικὰ πάντα τέθεικας)» y «da nacimiento a los seres que andan, nadan y vuelan (γεννᾷς γὰρ σὺ <ᾗ>παντα ἐπὶ χθονὸς ἡδ' ὑπὸ πόντου/καὶ πτηνῶν δ' ἐξῆς παντοῖα γένη παλίνεδρα)», «generadora del todo y del amor». Encontramos gran cantidad de anáforas para enfatizar su aspecto cósmico, totalizador y generador: κόσμος y κοσμικά; el uso reiterado de πᾶς/πᾶσα/πᾶν y compuestos de *pan-*; o variantes de γίγνεται (γεννάω, γενέτειρα o γενή). Son imágenes complicadas, pequeñas historiolas.

La línea 26 dice que la naturaleza/φύσις del cosmos gira alrededor de ella, es decir que provoca el movimiento cíclico del cosmos natural, femenino, creado. La palabra φύσις se usa a menudo para referirse al sexo femenino, como hemos visto en *HMag.19A17-B14*, de manera que es un ente femenino, generador de vida en su aspecto más fundamental, y se caracteriza por vagar entre las estrellas/ἀστερόφοιτος», una expresión que hemos visto en diferentes variantes a lo largo de los himnos y plegarias de los *PGM*: referido al sol en el *HMag.4*, ἀεροφοιτήτων, o en *PGM 2.89*, οὐρανοφοῖτα; o a Apolo en el *HMag.10.11* νυκτε[ρό]φιτε y en el *HMag.12.10*, δένδροις φοιτάς; o a los dioses en conjunto en *PGM 4.1370*, οὐρανοφοίτου; o referido a la Diosa, en *HMag.18*, «σὺ γὰρ φοιτᾷς ἐν Ὀλύμπῳ», en el *HMag.21*, πυρίφοιτε, que veremos más abajo, además de aquí; o al espíritu de un demon que se quiere conjurar, como en *PGM 13.278* «πνεῦμα ἐν ἀέρι φοιτῶμενον».

Como vemos, el verbo φοιτάω es un término técnico en esta magia, para denotar el movimiento y el espacio natural de ciertas potencias divinas, que «vagan de aquí para allá» ya sea en el cielo, en el aire, en el Olimpo, en el fuego o en la noche. Aquí la naturaleza (el órgano generador) del cosmos lo hace entre las estrellas. Creo que para este punto, la Diosa se ha personificado y se está produciendo una ascensión o *anabasis*, que retoma las nociones de las líneas 14 y 16. Allí los montes «llenos de estrellas» eran el lugar de morada del eco y los «démones del cosmos», otra expresión oscura o, más bien, misteriosa, en sentido técnico. Si Reitzenstein está en lo cierto y la mención de los cuatro

o cinco elementos que conforman el mundo es una imagen muy antigua, asirio-babilonia, de la ascensión del alma a lo largo de los estados del espíritu o etapas de desarrollo del hombre sabio hacia la divinización, estaríamos aquí al nivel del aire, el éter de Empédocles donde se sitúan las estrellas fijas, que es donde «se manifiestan los espíritus» según la fuente tardía del maestro Kubra, que he mencionado antes. Dice:

«Sigue creciendo y el viajero alcanza un estado tal que los espíritus se presentan ante él, lo deseen o no, gracias a su penetración contemplativa. Después eleva su estado más y llega a distinguir los espíritus de los vivos de los de los muertos, los de los profetas, los de los mártires y los de otras personas. El cielo, con las estrellas que alberga, se manifiesta al viajero encima suya. Es el comienzo de la ascensión hacia los estados de los servidores (...). Si el cielo aparece en él y le place ser él mismo, degusta la igualdad de su estado con el de los suyos. Si el cielo y las estrellas que contiene aparecen debajo de él, es la elevación perfecta...»⁵⁰⁵

Es una imagen muy compleja pero de clara intención psicagógica, en la que se indica al *mystes* lo que está viendo o sintiendo, ese movimiento cíclico de la creación y generador. Es una imagen al más puro estilo hermético.

A partir de la línea 27, se da la historiola que desarrolla el ciclo creativo, volviendo a recorrer los elementos y trayendo a la memoria lo que se acaba de decir entre las líneas 10 y 17: del propio crecimiento de la luna, que es centro del movimiento pero se mueve ella también, se sitúan en su lugar los elementos del cosmos (hay un uso ambiguo del verbo τίθημι, donde «ponerlos en su lugar» es lo mismo que "concebirlos"); y así da nacimiento a lo que hay sobre la tierra, en las aguas del mar y los seres alados con su trayectoria del nido al aire y vuelta al nido. El uso del verbo ἀΐξάνω, referido aparentemente a las fases de la luna, la imagen física de la Diosa en este contexto tardío, coincide curiosamente con el inicio del texto de Kubra, el cual está hablando del buscador místico, el "viajero", que debe crecer en su viaje, manteniendo el equilibrio, en su ascensión cuan ave, entre la fuerza de sus alas, que serán, según este sea «un niño, un hombre maduro o un anciano», es decir, según esté «al principio, en el medio o al final» del trayecto, donde se mantiene en equilibrio entre «el temor y la esperanza, la contracción y la dilatación, y la intimidad y la veneración» según el plano existencial (pp.

⁵⁰⁵ Najmudin Kubra: 146-7.

87-88).

Esta fuerza es Afrodita, que es en 30 «generatriz de todo/παγγενέτειρα» lo existente y «madre de Eros/έρωτοτόκος», o «que produce amor o pasión amorosa». Se está refiriendo así además al elemento del *fuego*. Antes este elemento se había desarrollado en su ámbito infernal, en expresiones como «Ταρτάρου χάσμα φαινόν»; ahora se va a desarrollar en su aspecto celestial, poniendo a la luna como círculo brillante del cielo que es elemento iluminador, la contraposición femenina del dios solar. Así que en este sentido es Selene y «portadora de lámparas y antorchas (λαμπαδία, δαδοῦχος), la que brilla (φάεθουσα, contestando a la expresión sobre el Tártaro de unas líneas arriba) e ilumina (αὐγάζουσα, recordemos que en el *HMag.17* la Diosa era varias veces αὐγή)», «de las estrellas y celestial/ἀστροχειά καὶ οὐρανία», y sobre todo, la «que respira fuego/πυρίπνους». Se ha producido la ascensión: desde lo más profundo del abismo infernal a todo lo alto donde brillan los astros.

33. Y es ahora cuando la diosa es cuatripartita, como respuesta a las líneas 4 y 21: «de cuatro rostros, de cuatro nombres, de cuatro caminos/ τετραπροσωπεινή, τετραώνυμη, τετραοδίτι». A partir de esta línea, todo está en *HMag.18*, sólo que distribuido de otra manera.

33-38. La Diosa, como decimos, se ha presentado y ahora se hace el saludo típico religioso, con χαῖρε, y la petición final, que vuelve a repetir la plegaria clética, usando por segunda y tercera vez ἐπάκουσον, añadiendo el «ven a mis ofrendas olorosas/ἐλθ' ἐπ' ἐμαῖς θυσίαις» y un piadoso «λίτομαι/te lo ruego», sin embargo, dejando el formulario vacío típico de la magia «cúmpleme esta práctica/μοι τόδε πρᾶγμα τέλεσον».

Lo más destacado de este final es que repite el saludo cargado de epítetos para situar a la divinidad en sus lugares sagrados, de tipo apolíneo, que también encontramos al final del *HMag.18*, pero resumido, y la petición de formulario abierto. Los versos, en definitiva ocupan el mismo lugar en ambos cantos, de manera que debían servir para cerrar la plegaria original.

Con respecto al contenido, tiene variantes pero fundamentalmente mantiene el significado y la estructura. Por un lado, los epítetos van en grupos de cuatro, indicando

totalidad, y se refieren a los lugares propios de la Diosa:

- «celestial, que vives en ciénagas, que merodeas la montaña y estás en el camino /ούρανία, λιμενῖτι, ὄρ<ε>ίπλανε εἰνοδία τε», igual en ambos himnos
- «subterránea, abismal, eterna y oscura/νερτερία, βυθία, αἰωνία σκοτία τε» en 20.36 y «subterránea, nocturna, habitante del Hades y oscura/νερτερία νυχία τ', αἰδωναία σκοτία τε» en 18.47.

Por otro, se amplía la petición, con ese 38 «εὐχομένω ... λίτομαι, σε, ἄνασσα», y el sentido religioso, presentando al oficiante como un hombre piadoso.

Conclusión.

En efecto, este himno está emparentado con otros dos de los vistos: con *HMag.19A*, pues son parte del mismo rito, siendo este salutación y elogio de la Diosa, mientras el otro tiene una aproximación más dura, usando la calumnia y la coacción; y con *HMag.18*, con el que comparte una naturaleza muy parecida, son fórmulas benéficas frente a las maléficas de la sección anterior.

Con respecto al rito, se da sólo una receta de sahumerio, cuyos ingredientes son mayormente contrarios a la ley del culto, según se ha visto, aunque se mencionan dos: uno antes de recitar la primera fórmula, que es una calumnia en prosa, y otro que se quema después de recitar el ensalmo, que es el *HMag.20*. Sin embargo, inmediatamente después se da el tercer logos, el *HMag.19A*, que es en verso y coactivo. Las únicas instrucciones que lleva es que acompaña a sacrificios maléficos, y lo más curioso es que coincide en la descripción que hace de estos con la receta del sahumerio que se da al principio, de manera que es el más adecuado para acompañar a la ofrenda descrita. De manera que parece que se dan dos alternativas, a elegir entre el *HMag.20* y el 19A a la hora de hacer el ritual, según se busque una acción maléfica o benéfica, o según la necesidad sea más o menos apremiante, o el ánimo negativo o positivo. En realidad, la estructura de los textos es paralela:

1. comienzan con un «Yo te ofrezco estos aromas...» frente a «Fulana quema para tí estas odiosas ofrendas» y mientras el primero desarrolla una lista de

- nombres y atributos de su terrorífico patronazgo, el segundo desarrolla los ingredientes "espantosos";
2. se pasa a las historiolas, uno desarrolla el tópico de la epifanía sonora de la divinidad creadora terrible (enumera acciones, pues), mientras el otro prosigue la acusación de la víctima, que supuestamente enumera los actos terribles de los que es capaz la divinidad;
 3. se da la petición, clética acompañada de epítetos infernales frente a la maldición de tormento a la supuesta impía;
 4. y prosiguen atributos antes de la petición final clética: en el caso que nos ocupa son más actos de la creación, en desarrollo del cuarto aspecto de la divinidad, Afrodita, con un broche final en forma de salutación donde se vuelve al aspecto infernal; en el caso de la calumnia, vuelve a la prosa y tras unos epítetos y nombres mágicos, pide la atracción de la víctima.

La primera fórmula del rito había dado ya la petición, que vimos que se podía alterar según el objetivo específico de la práctica (atracción amorosa, poner enfermo a alguien, enviar sueños y revelaciones e incluso la muerte). La segunda fórmula del rito, el *HMag.20* no pide nada específico, es esencialmente clética, de atracción de la divinidad donde se la elogia, saluda formalmente y se establecen los parámetros de su posible aparición, con la mención de la epifanía. La tercera fórmula parece un paralelo más específico de esta, una ampliación de la primera (calumnia) a través de la estructura de la segunda (himno).

Esto nos lleva al segundo paralelismo, con *HMag.18*. Ambos son ensalmos cléticos, sin petición específica mágica excepto la aparición de la divinidad; y siguen un esquema parecido, con grandes coincidencias y uso de versos de manera casi literal, como se ha comentado:

1. Invocación de la divinidad triple, Selene-Hécate, Ártemis y Perséfone, adaptada al rito, en el que nos ocupa al sahumero («Ofrezco estos aromas»), en el otro es una súplica («Ven a mí») sin ritual aparente, con primera serie de epítetos y nombres, que aparecen casi literalmente en ambos, e historiolas - en uno, actos de la Diosa y su epifanía; en el otro, se

- desarrolla su imagen según la iconografía del momento.
2. Segunda invocación («Ven a mí» y «Seme propicia y escúchame») con más atribuciones, esta vez desarrollando su aspecto cósmico - en este, desarrollando el cuarto aspecto de la divinidad, Afrodita, con epítetos e historiolas; en aquel con la descripción de la epifanía de la divinidad terrible y epítetos e historiolas.
 3. Salutación final («te saludo» en ambos), donde se vuelven a repetir atribuciones casi literales en ambos textos - en este es más cortita, sólo se mencionan los lugares donde encontrarla y la petición abierta («termina para mí esta práctica»); en el otro, se menciona por fin la ofrenda aromática («ofrezco estos aromas», lo que indica que el ritual es el mismo, el uso de un sahumero, si bien no se dan instrucciones), con los mismos epítetos sobre dónde encontrarla, un resumen de su aspecto infernal, iconográfico, y la petición, también abierta («hazme estas cosas»).

21. Himno a la Diosa V: Hécate (y Ártemis, Perséfone y Selene).

Preisendanz 21 a *Hécate-Selene-Artemis V*/Heitsch LIX 13 *In Hecatam*.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Son treinta y cuatro versos hexamétricos (*PGM IV 2714-2783/P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 30r-v*) que tienen grandes coincidencias con el *HMag.19*. Ha sido publicado: por primera vez por E. Miller (*Hymnes Orphiques: 440-6*), que lo considera un himno órfico y no dice de dónde proviene; A. Nauck (1868: 177ss.); Meineke (1870: 56-61) y Dilthey (1872: 375-405), que conjeturan sobre el texto de Miller; Abel (*Orphica: 289-91*), que también lo considera órfico; en la edición del papiro, por Wessely (*GrZP.: 112-14*); Reizenstein (1892-3: 18-28); y ya más recientemente Preisendanz, con el resto del papiro, Heitsch (*Hymni: 195-6*) y, por último, Calvo Martínez ("Himno a Hécate-Selene. Práctica coactiva (*PGM IV 2714-2783*)", 2013: 85-98. Y hacen comentarios textuales: el propio Wessely (1886: 195), van Herwerden (*Carmina Magica:*

553-6), Dieterich (*Abr.*: 90), Preisendanz (*Akephalos*: 28, 1) y Wunsch (*Phil. suppl.* 27, p. 116).

Praxis: Ἄλλη ἀγωγή.

Se trata de la tercera práctica a las diosas infernales usando un sahumerio, que va de las líneas 2705 a 2783, esta vez sí con marcado carácter erótico. En este caso se introduce con la expresión Ἄλλη ἀγωγή y consta de unas rápidas instrucciones acerca de cuándo, dónde y qué quemar, a la hora de pronunciar el texto en el que aparece el *HMag.21* a Hécate, lo cual es la parte central del hechizo.

Se quema una mezcla de comino etíopico y grasa de una cabra moteada, en un brasero de cerámica sobre unos carbones, en el día 13º o 14º del ciclo lunar, en una habitación de los pisos de arriba de la casa, a la luz de la luna.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Ab	Abel
Cal	Calvo Martínez
Di	Dilthey
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Herr	Herrero Valdés
Mei	Meineke
Mi	Miller
Na	Nauck
Nov	Novossadsky
Pr	Preisendanz
Re	Reizenstein
Sch	Schmidt
vH	van Herwerden
Wü	Wünsch

Δεῦρ' Ἐκάτη γιγάεσσα, Διώνης ἢ μεδέουσα,
Περσία, Βαυβώ, Φρούνη, ἰοχέαιρα,
ἀδμήτη, Λυδή, ἀδαμά<σ>τωρ, εὐπατόρεια,
δαδοῦχ', ἠγεμόνη, καταψυκαύχενε, κούρη,
κλυθι, διαζεύξασα πύλας κλυτοῦ ἀδάμαντος,
Ἄρτεμι, ἦ καὶ πρὸς με ἐπίσκοπος ἦσ<θ>α μεγίστη,

5

πότνια, ῥηξίχθων, σκυλακάγεια, πανδαμάτειρα,
 εἰνοδία, τρικάρανε, φαεσφόρε, παρθένε, σεμνή,
 {σὲ καλῶ}, ἔλλοφώνα, λώεσσα, Ἄυδναία, πολύμορφε.
 δεῦρ' Ἐκάτη, τριοδίτι, πυρίπινοα φάσματ' ἔχουσα, 10
 κατέλαχες δεινὰς μὲν ὁδοὺς, χαλεπὰς δ' ἐπιπομπάς,
 τὰν Ἐκάταν σὲ καλῶ σὺν ἀποφθιμένοισιν ἰσχύροις
 κεί τινες ἠρώων εθάνον ἀγυναῖοί τε ἄπαιδες,
 ἄγρια συρίζοντες, ἐπὶ φρεσὶ θυμὸν ἔχοντες,
 στάντες ὑπὲρ κεφαλῆς {τῆς δεῖνα}, ἀφέλεσθ' αὐτῆς {τὸν} γλυκὺν
 ὕπνον· 15
 μηδέποτε βλέφαρον βλεφάρῳ κολλητὸν ἐπέλθοι,
 τειρέσθω δ' ἐπ' ἐμαῖσ<ι> φιλαγρύπνοισι μερίμναις.
 εἰ δὲ τιν' ἄλλον ἔχουσ' ἐν κόλποισ<ιν> κατάκειται,
 κείνον ἀπώσασθω, ἐμὲ δ' ἐν φρεσὶν ἐγκαταθέσθω
 καὶ προλιποῦσα τάχιστ' ἐπ' ἐμοῖς προθύροισι παρέστω 20
 δαμνομένη ψυχὴ ἐπ' ἐμῇ φιλότητι καὶ εὐνῇ.
 ἀλλὰ σύ, ὦ Ἐκάτη, πολυώνυμε, παρθένε, κούρα,
 λώεσσα, ἰλέομαι, ἄλως φυλακὰ καὶ ἰωγή,
 Περσεφώνα, τρικάρανε, πυρίφοιτε, βοῶπι,
βουορφορβη, πανφορβα φορβαρα Ἀκτιωφι Ερεσχιγαλ 25
 Νεβουτοσουαληθ παρὰ θύραις *πυπυλη δεδεζω* ῥηξιπύλη τε.
 δεῦρ' Ἐκάτη, πυρίβουλε, καλῶ σ' ἐπ' ἐμαῖς ἐπαιοδαῖς:
μασκελλι μασκελλω· φνουκενταβαωθ· ὄρεοβαζάγρα ῥηξίχθων·
 ἰππόχθων· ὄρεοπηγανύξ· *μορμορον τοκουμβαι* (κοινόν),
 μαινομένη {ἢ δ(εῖνα)} ἤκοι ἐπ' ἐμαῖσι θύραισι τάχιστα
 ληθομένη τέκνων συνηθείης τε τοκήων 30
 καὶ στυγέουσα τὸ πᾶν ἀνδρῶν γένος ἠδὲ γυναικῶν
 εἰς τόδ' ἐμοῦ τοῦ δ(εῖνα), μόνον με δ' ἔχουσα παρέστω
 ἐν φρεσὶ δαμνομένη κρατερῆς ὑπ' ἔρωτος ἀνάγκης.
θενωβ· τιθεληβ· ηνωρ· τενθηνωρ· πολυώνυμε, *κυζαλευσα παζαους.*
 διὸ *καλλιδηχμα* καὶ *σαβ'*

φλέξον άκοιμήτω πυρί τήν ψυχήν τῆς δ(είνα).

35

... άμυναμένη, αλκεια, θεά, νέκεια, Περσία, *σεβαρα ακρα*,

σπευδε τάχιστα, ἦδ' έπ' έμαϊσι θύραισι παρέστω. (κοινόν)

APARATO CRÍTICO: 1 γιγασσα et διη'ωνη (corr. Mei) Π, Pr, Pr-He: γεγαῶσα δι' εύνῆς Maury in Mi: αίηνῆς ή Μεδέουσα coní. Maury: χαρίεσσα Διώνῆς ή μεδέουσα Mei: τριφάεσσα, διηνεκέυς μεδέουσα Na: Τιτανίς άπ' αϊώνος (aut Διωναίῆς aut Διώνῆς) μεδέουσα Dil: φαέεσι Σεληναίῆς μεδέουσα Ludwig (*Beiträge* 93, 65), Ab: κερόεσσα δίη, μήνης μεδέουσα Die: τὺ γίγας Δηωίνῆ μεδέουσα Re 2 Περσ<ε>ία corr. Dil, Na, Pr-He: Περσία Π, Pr: Περσείη Μί, Meí | βομβώ l. Dil, Ab. | <λευκο>φρύνῆ Die: φρούνη <τε και> Μί: φρυνίτι <και> Meí, Ab: φρούνη <θέα> Wü, Pr-He | ἴοχαριρα· Π 3 λυσίη Die: λυσία Bruchmann (*Epith. Deor.*), Ab: ἄδημτ' Είλειθι' Na: λισιη άδμήτη Dil: ἄδημτ' aut άδμής εύαθῆς vH | άδαμάτωρ We: εύάτωρ Na: πανδμάτωρ Dil: πανδαμάτεϊρ' Ab: άδμάτεϊρ Die: άγαμάτωρ Wü | εύπατέρεια Μί, Meí, Dil, Ab, vH 4 δαδουχε Π *krasis* Μί | καταφυκαύχενε Herf: καταφυκαυχε/να Π: κρατερή, ύψαύχενε Μί: άγνά, ύψαύχενε Meí, Ab: [Ε]κατα ύψαύχενε Die, Cal: κατα<καμ>ψυ<ψ>αύχενε Wü, Pr-He, Pr 5 κλυτου Π, Μί: άλύτου Re, Pr, Pr-He, Cal: κλειτου vel κλυμένοι sugg. Μί, Meí, Ab 6 Άρτεμι ή Dil, Ab, Pr, Pr-He, Cal: αρτεμη· Π: ει Re: δῆ aut σὺ Μί: del. Meí | προσμε Π: πρόσθεν sugg. Μί, Dil, Ab, Pr, Pr-He, Cal: πάρος άμμιν Meí | ἦσα Π corr. Μί: οὔσα Na 7 σκυλάκαινά γε aut τε Μί, Meí: σκυλακαγέτι Na, Ab 8 εϊνοδίη τρικάρηνε Μί 9 σε καλω ελλεφονα | λωεσσα αυδναια Π (λῶεσσα aut λῶεσσα sugg. Herf): κλήζω σ'έλλοφόν' ή λῶεισσ' αυδναιη Maury, Μί: έλλοφόνῆ λῶεσσ' αυδναιά Meí: καλή έλλοφόνῆ καί αυδναιη Dil: έλλοφόνῆ, Αιδωναια Re: δολόεσσ' Αιδωναια Wü: έλλεφόν' έλθῆ άνασσα Αυδναια Ab 10 τριοτιδι Π: πυρίπνοε Μί, Meí, Dil, Ab, Rohde (*Psyche* 2, 412) | άγουσα coní. Na 11 κατελαχες Π: και τε λάχες Μί: και τ' έλαχες Meí: ήτ' έλαχες Na: άτ' Re, Pr-He, Cal: χάτ' Pr | τ' έφοδους coní. Rohde | έπί πομπάς Μί 12 τήν Έκάτην Ab, Rohde | γε Μί, Dil, Na 13 οϊτινες adm. Μί | θάνον Na (del.), Μί, Meí, Dil, Ab, He | άγναϊό Na, Μί, Meí, Dil, Ab | και Na, Dil, Ab 14 post 16, coní. Na | έπί φρεσί Π, Μί, Meí, He: ενί φρεσί Di, Na, Pr: έπ' όφρυσί Re | θυμόν έχοντες Π, Dil, Pr-He, Cal: θυμόν έδοντες Dil, Ab, Pr: θυμαίνοντες Na | οί δέ άνέμων είδωλον έχοντες· Π, variationem intell. et del. We, Pr, Pr-He, Cal, Herf 15 άφέλεσθ' corr. Μί | σταντες υπερ κεφαλῆς της Δ αφειλε|σθε Π: οί δέ άνέμων είδωλον έχοντες πάντες ύπερθεν/ τῆς κεφαλῆς άφέλεσθ' έπιθυμητόν γλυκύν ύπνον vel πάντες ύπερ κεφαλῆς άφέλεσθαι τόν γλυκύν ύπνον coní. Μί: οί δέ άνέμων είδωλον έχοντες [άερθειητε]/πάντες ύπερ κεφακῆς άφέλεσθε δέ τόν γλυκύν ύπνον coní. Meí: ήνεμόεν είδωλον στάντες ύπερθεν κέβλης τῆσδ' άφέλεσθ' εύάντητον γλυκύν ύπνον coní. Na: ήνεμόεν δ' είδωλον έχοντες <άερθειητε> στάντες ύπερ κεφαλῆς, άφέλεσθε δέ νήδυμον ύπνον Schenkl in Ab: στή δ' άρ' ύπερ κεφαλῆς Dil (ex *Il.* 24.682; *Od.* 4.803, 7.21, 20.32) 16 μηδέ ποτε Meí | κυλλιστόν Μί: σύνκλειτον coní. Na: κληιστόν Dil 17 τερπέσθω coní. Meí | δ' επι Π *krasis* Μί | έμαϊσι έμοι φιλαγρύπνοισιν μελεδῶναις Na 18 ει δέ τιν' άλλον έχουσ' έν κόλποισ<ιν> κατάκειται Pr, Pr-He, Cal: ειδετιν' άλλον εχοις· εν κολποις Π, Nov, Abt (*Apol.* 309): έχοις έν κολποῖς [ός] κατάκειται Μί: άλλον έλοιτ' έν κόλποισ<ιν> Meí: ει δέ τις άλλος έοις έν κόλποισιν Dil, Ab: έχοισ' <άδ'> έν κόλποις Re 19 δέ Re | ένκαταθέσθω Pr 20 *krasis* Μί 21 δαμναμένη Μί, Meí, Dil, Ab | ψυχῆν Meí, Ab, Pr-He, Cal: ψυχῆ Pr 22 κούρη Μί 23 λῶεσσα (aut λῶεσσα), ίλέομαι, άλλως φυλακά και ίωγή Herf: λῶεσσ', ίλέομαι, άλλως φυλακά και έπωπί Meí: λοεσσα ελομαι άλλως φυλακα και ίωπη Π: <έ>λθέ, θέα, <κ>έλομαι, άλλως φυλακά και ίωγή Na, Pr: έλάουσ' ύλακῆ και ίώη Dil: <έ>λθέ, θέα, <κ>έλομαι, άλλως φυλακά και ίώη Ab: λῶεσσα έλομαι Μί: ίωγή Die: <έ>λθέ, θέα, <κ>έλομαι, έλάουσ' ύλακῆ και ίωῆ Cal 24 περσεφόνῆ Μί, Ab | τρικάρηνε Μί | <θέα> add. Μί, Meí, Ab, Pr-He, Cal | βοωπη Π corr. Μί 25 *nomina barbara* | βουφόρβη παμφορβη Μί | φαρβαρα Pr-He 26 *nomina barbara* | ῶ προπύλαια δεδέξο θύραις πάρα ρῆξιπύλητε Die 27 *krasis* Μί | περίβουλε Meí: πολύβουλε Ab: πυρίουλε Re 28 *nomina barbara*

| ρηξιχθῶ Π | ὑπόχθων Pr (*Akephalos* 28, 1) **29** del. Pr-He, Cal | μαινομένη ἢ δεῖνα ἤκοι Pr, Pr-He, Cal: μαινομενηδη/καί επεμασι Π: μαινομένη [δή] καὶ Μί: μαινομένη ἴσταιτ' Na, Meī, Dil, Ab: μαινομένη δ' ἰκέλη Re **30** <τε> add. Μί, Meī, Ab, Pr-He, Cal | δε Π corr. Meī: <τε> add. | τεκόντων Meī: τοκέων τε συνηθείης τε τέκνων τε Dil **31** τὰ πόλλ' Μί, Meī, Ab **32** εἰς τοδε εμου /του δεῖνα μονον μεδ' εχουσα Π, Pr-He (*krasis*): ἐς τόδε τοῦ δεῖνα Ab: εἰς τόδε τοῦ μοῦ [δῶμα], μόνον δ' ἔμ' ἔχουσα Meī: ἐκτός ἐμοῦ, τοῦ δεῖνα Pr, Cal: <μηδένα τῶν κατὰ οὔν> μοῦνον δ' ἔμ' ἔχουσα Re: ἔμον μόνον <ἔρχομένη> με ἔχουσα Die: ἔλοῦσα Wü: εἰς δὲ τὰ δέμνιά μου μοῦνον με φιλοῦσα (vel ἐθέλουσα) παρέστω vH **33** δαμναμένη Μί, Meī, Ab **34** *nomina barbara* | κυζαλευουσα Π: κυδιάουσα Meī: κυδαλέουσα Nov (6.1) | σαβ' Π: σαβιοθη cf. PGM 4.2777 **35** δεῖνα Π **36** ἀμναμένη Die in Wü 38: αμειναμενη Π **inter 35 et 36** PGM 4.2770-9 *voces magicae* et *versuum heroicorum reliquiae* **37** τάχιστ' ἤδη δ' ἐπ' Meī, Ab: τάχιστ' ἤδ' ἐπ' Μί

TRADUCCIÓN

Aquí, Hécate, gigante, guardiana de Dione,
 Persia, Baubo, Frune, flechadora,
 indomable, lidia, inconquistable, de noble familia
 portadora de antorchas, caudilla, de frío orgullo, muchacha/Core,
 escucha, tú que abriste un hueco entre las puertas de glorioso adamantó, 5
 Ártemis, tú que también eras para mí la guía más grande,
 soberana, que rompes en pedazos la tierra (para aparecer), que conduces
 perros cachorros, que todo lo dominas,
 Enodia/que estás en el camino, de tres cabezas, portadora de luz, doncella,
 sagrada,
 te invoco, cazadora de ciervos, la de las cosas deseables/la cautivadora/la de
 diciembre, Audnea/la de julio, polimorfa.
 Aquí, Hécate, la de la encrucijada, con espectros que respiran fuego, 10
 obtuviste como dominios por un lado los terribles caminos, por otro las
 difíciles iniciaciones,
 a ti, Hécate, te invoco junto con los que murieron antes de tiempo
 y cualquiera de los héroes que murieron sin mujer ni hijos,
 silbando salvajemente, con deseo en el corazón,
 de pie sobre la cabeza de fulana, alejad el dulce sueño de ella: 15
 que nunca pueda pegar párpado con párpado,
 sino que se angustie por causa de mis demandas amigas del insomnio.

Si yace con algún otro en su regazo,
que rechace a aquel y me ponga a mí en su corazón
y tan pronto lo abandone se presente ante mis puertas, 20
estando sometido su espíritu al deseo por mí y mi lecho.
Pero tú, oh Hécate, de muchos nombres, doncella, muchacha/Core,
la de las cosas deseables/la cautivadora/la de Diciembre, te invoco, guardiana
del halo y cobijo,
Perséfone, de tres cabezas, que vas y vienes en el fuego, de ojos de buey,
bouorphorbee, *phorba* de todo, *phorbara*, Actiofis, Eresquigal, 25
Nebutosualeth, junto a la entrada, *pu-puertas*, *dededsoo*, y que rompes en
pedazos las puertas (para aparecer).
Aquí, Hécate, de ardiente consejo, te invoco por mis ensalmos,
«*maskelli maskello*, *phnukentabaooth*, montaráz y caminante Agra, que
rompes en pedazos la tierra (para aparecer), tierra de caballos, montaráz noche
escarchada*, *mormoron tokoumbai* (lo que quieras)»
que venga fulana, frenética, a mis puertas lo antes posible
sin recuerdo de la convivencia con sus hijos y sus padres 30
y odiando todo el género de los hombres y de las mujeres,
excepto por mí, fulano, y que se presente teniéndome sólo a mí
en su corazón, estando dominada por una poderosa necesidad de amor.
«*thenoob*, *titheleeb*, *eenoor*, *tentheenoor*, polinominada, *kydsaleousa*
padsaous,
por eso bella-*deekhma* y *sab* »
inflama con fuego incansable el espíritu de fulana. 35
... defensora/vengadora, la de la mar en calma, diosa, la que hace hablar a los
cadáveres/Nigromante, Persia, *sebara akra*,
apresúrate lo más rápido que puedas y que se presente a mis puertas (lo que
quieras).

* Calvo Martínez traduce estos compuestos, en *MHNNH* 13, por «la que camina y caza en el monte, la que quiebra la tierra, la que en el monte abre fuentes».

COMENTARIO

Forma.

Se trata de unos treinta y cinco hexámetros que se encuentran insertos en un texto de unas cuarenta líneas. Los versos abren el conjuro, se pierden hacia la mitad final del texto, donde deja de estar dirigido a la Diosa durante unas tres líneas para hacerlo a una figura divina masculina, y se retoma el ritmo en la última línea, cosa que hemos visto ocurrir en los himnos a Apolo, por ejemplo. Mi edición del texto es mayor que la de Preisendanz o la de Calvo Martínez porque las secuencias dactílicas de la parte en prosa hacen difícil decidir dónde cortar, de manera que he incluido todo lo que se refiere a la Diosa, dejando fuera sólo la pequeña historiola acerca de Orión-Miguel y su dominio sobre la Gran Serpiente también llamada Adonais, Zeus-Damnameneo, Ió o Teseo.

Con respecto a la parte en verso, es bastante problemática: hay muchas irregularidades, rupturas del verso que hemos visto en otras ocasiones y muchas inserciones de palabras mágicas en medio de líneas que parecen haber sido versos en origen. Son: a 2 le falta un pie entero pero no es un pentámetro (caso que también tenemos en *HMag.20.3*); a 4 le falta una sílaba que Preisendanz suplía con la hipótesis «κατα<καμ>ψυψαύχενε» significando «la que inclina orgullosos cuellos»; 5 tiene un 4º pie trocaico; 9 comienza con la expresión anapéstica σὲ καλῶ que encima está de más, haciendo siete pies; 13 tiene una sílaba de más y un 4º pie anapéstico; 14 tiene el 5º pie tríbraco; 15 presenta varias expresiones que se consideran interpolaciones corregidas por los editores; 17 y 18 el hexámetro se corrige fácilmente con la formas del dativo poético-épica, como vemos en la corrección; 21 tiene el 5º pie trocaico; a 24 le falta medio pie; 25, 26, 34 y 36 están plagadas de palabras mágicas que simplemente no siguen el ritmo hexamétrico; 35 tiene el 4º pie trocaico; y a 37 le falta medio pie.

Con respecto a la parte prosaica, también contiene una serie de secuencias rítmicas yambo-trocaicas, difíciles de obviar pero que se pierden en cuanto aparecen las palabras mágicas, al igual que pasaba en la parte hexamétrica. Ocorre como sigue:

«καὶ Ὀρίων καὶ ὁ ἐπάνω καθήμενος Μιχαήλ· - - - - - - - - / - - - - - -
ἐπτὰ ὑδάτων κρατεῖς καὶ γῆς, κατέχων, - - - - - - / - - - - - -

ὄν καλέουσι δράκοντα μέγαν - - - - - ...
 ακροκοδηρε μουίσρω Χαρχαρ Ἄδωναί, Ζεῦ δη Δαμναμενεῦ κιννοβιου
 εζαγρα(κοινόν).
 Ἰὼ πασικράτεια καὶ Ἰὼ πασιμεδέουσα· - - - - - / - - - - -
 Ἰὼ παντρεφέουσα Ζηλαχνα· καὶ σασδ· - - - - - / - - - - - ...
 σαβιωθη νουμιλλον ναθομεινα ἀεὶ κεινηθ
 ἄλκιμος Θεσεὺς ὄνυξ, περίφρον Δαμναμενεὺς ...⁵⁰⁶» - - - - - / - - - - -

Vemos que la primera línea parece un tetrámetro yámbico cataléctico y la segunda un trímetro yámbico cataléctico, ambos con el pie cataléctico irregular; que la tercera línea comienza con una ritmo dactílico que se pierde en cuanto se presentan las palabras mágicas; que la quinta línea parece otro tetrámetro yámbico cataléctico; la sexta línea continúa un ritmo yámbico en donde la cesura indicaría que tal vez podría ser un trímetro pero que se pierde hacia la mitad del verso por causa de los *nomina barbara*; y la última línea parece comenzar con un ritmo trocaico que se intercambia con el yámbico, en secuencias de dos sílabas e incluyendo pies espondeicos, si lo consideramos unido al verso 36.

Con respecto a la estructura del poema hexamétrico, tenemos: 1-9 primera invocación clética con tirada de epítetos y desarrollo mítico; 10-14 segunda invocación clética con desarrollo mítico; 15-21 petición maléfica-erótica, el conjuro; 22-8 tercera invocación con atributos y palabras mágicas; 29-37 petición erótica final. El profesor Calvo considera que «sigue el patrón característico de los escritos de magia que consiste en acumular material y reduplicarlo con variaciones múltiples», y que «se trata de un himno doble en que la segunda mitad repite a la primera aunque lo hace con variantes» (2013: 86).

⁵⁰⁶ PGM 4.2770-81: «Tanto Orión como tú, el que estás sentado arriba, Miguel, dominas siete aguas y la tierra dominando al que llaman Gran Serpiente *akrokodere mouieroo* Carcar, Adonais, Zeus, Damnameneo, Ioo que todo lo domina, Ioo que de todo se ocupa, Ioo que todo lo alimenta, Celacna *kai saad, sabioothee, noumillon, nathomeina, aei keineeth*, poderoso Teseo, prudente Damnameneo, defensora, diosa poderosa de los muertos, Persia *sebara akra*» Trad. Calvo Martínez, *PPMM*.

Contenido.

Se trata de otro himno-conjuro. Las instrucciones hemos visto que son mínimas, un sahumero, de carácter coactivo pero bastante suave (sólo la grasa de cabra de varios colores indica *contra legem*), con una fórmula recitada sobre la que recae toda la acción mágica, que si bien no es una obra maestra de la poética clásica, juega y mucho con la versatilidad del verso griego. Es básicamente un himno clético argumentado sobre el uso de tiradas de epítetos de tipo oriental y la narración de historiolas, en el que la petición está muy elaborada y es muy precisa, una maldición erótica. Es el único de los cuatro sahumeros a Selene que no podría ser modificado ni usado para cualquier otra cosa.

Al igual que su sahumero, tiene un matiz coactivo que lo relaciona con el *HMag.19* de *diabole*. Este matiz se ve en el uso reiterado de la secuencia imperativa «δεῦρ' Ἐκάτη», que, como sabemos por los estudios de Calvo Martínez, es una variante popular del «Ἐλθέ μοι» del himno religioso, pues se usa entre iguales o dirigido a esclavos en la comedia y tragedia. Encontramos este tipo de invocación apremiante en los versos 1, 10 y 27, y la mención de Hécate en 1, 10, 22 y 27, de manera que se deja bien claro a cual de las personalidades de la Diosa se dirige este canto. No obstante, no es la única cara de esta que se invoca. Veámoslo.

1-9. En esta primera parte, que es genuinamente clética, con la doble petición «κλῦθι» (4)- «σὲ καλῶ» (9), se está presentando a Hécate también como Ártemis y como Core (κούρη), es decir, Perséfone, caracterizada básicamente como «polimorfa (πολύμορφος, línea 9)». Es, por un lado, «portadora de lámparas/δαδοῦχος, conductora de perros cachorros/σκυλακάγεια (que también sirve para Ártemis), Enodia/εἰνοδία (la que está en el camino) o de tres rostros/τρικάρανος» y en su aspecto lunar «lucífera/φασφόρος» y «gigante/γιγάεσσα»⁵⁰⁷; por otro, es «flechadora/ιοχέαιρα, doncella/παρθένος y cazadora de ciervos/ἔλλοφόννα»; y además es «soberana/πότνια y caudilla/ἡγεμόνη», diosa *pantokrateira* pero especialmente del lado infernal.

La historiola de la línea 5 desarrolla este aspecto infernal, «que abriste las puertas

⁵⁰⁷ No sólo por el tamaño del astro en el cielo sino por la interpretación que destapa Calvo Martínez, de Gigante como figura mitológica equivalente a Titán, pues efectivamente Selene es hija de un Titán, por lo tanto Titánide (y de ahí vendría la conjetura de Dilthey, cf. ap.crit.). Esto podría verse confirmado por el epíteto «εὐπατόρεια/de noble familia». Cf. 2013: 82; Drexler, *Rorsch.LM*, 2, 1, 1708, 46.



de glorioso adamanto/διαζεύξασα πύλας κλυτοῦ ἀδάμαντος», en eco con los epítetos ἀδμήτη y ἀδαμάστωρ, versión poética y hápax derivado, respectivamente, de ἀδάματος, o «πανδαμάτειρα». Son anáforas de la raíz *adama-/dama-*, procedentes del verbo δαμάω, que se conoce más por sus formas δάμνημι o δαμάζω, «ser seducido o amaestrado, domeñar, moldear o doblar (cuando aplicado al metal), conquistar o subyugar». Los términos con alfa privativa tienen, pues, el significado «salvaje/inconquistable/inflexible o sin la capacidad de cambiar». El adamantio al que hacen referencia es un material mitológico indestructible, del que estaba hecha la hoja de la hoz con la que Urano cortó los testículos de Crono, por cierto; pero principalmente es una expresión poética que se usa para indicar fortaleza de espíritu. El ejemplo más importante lo tenemos en Platón, *R.* 10.618e 4, donde se narra el mito del armenio Er que tras diez días muerto vuelve para contar lo que le pasa a las almas en la muerte y cómo según su calidad moral van al Tártaro o a los Campos Elíseos para pasar la eternidad⁵⁰⁸.

Parece que estamos ante una serie de epítetos que se refieren a cierta calidad moral de la que la Diosa, como soberana, es patrona, y además íntimamente relacionados con la naturaleza infernal de esta, o si se quiere escatológica. Podemos rastrear aquí las huellas de la metáfora metalúrgica para referir los estados del alma en el desarrollo hacia la perfección o divinización, del contexto místico-iniciático. Y la Diosa es la protectora de este proceso: ella es inflexible, inquebrantable (además de señora/πότνια, ie. dueña de su propio destino, o doncella/παρθένος, ie. inocente o sin mancha, o Enodia, ie. caminante del camino hacia la perfección o actualización de la vida/camino que nos ha tocado vivir/caminar), como lo debe ser el individuo a la hora de moldear su alma, la cual sufrirá o no castigos en el inframundo y en vida, por igual, como advierte Platón en el pasaje citado; ella es además, y a la vez que todo lo anterior, «la que todo lo subyuga/moldea/quebranta» y la que «abre las puertas de adamanto/de lo inquebrantable

⁵⁰⁸ Pl., *R.*, Steph. 618d 5-619b 1: «... ὥστε ἐξ ἀπάντων αὐτῶν δυνατὸν εἶναι συλλογισάμενον αἰρεῖσθαι, πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς φύσιν ἀποβλέποντα, τὸν τε χεῖρω καὶ τὸν ἀμείνω βίον, χεῖρω μὲν καλοῦντα ὡς αὐτὴν ἐκέῖσε ἄξει, εἰς τὸ ἀδικωτέραν γίγνεσθαι, ἀμείνω δὲ ὅστις εἰς τὸ δικαιοτέραν. τὰ δὲ ἄλλα πάντα χαίρειν ἑάσει· ἐωράκαμεν γὰρ ὅτι ζῶντί τε καὶ τελευτήσαντι αὕτη κρατίστη αἴρεσις. ἀδαμαντίνως δὲ δεῖ ταύτην τὴν δόξαν ἔχοντα εἰς Ἴδου ἰέναι, ὅπως ἂν ἡ καὶ ἐκεῖ ἀνέκπληκτος ὑπὸ πλούτων τε καὶ τῶν τοιούτων κακῶν, καὶ μὴ ἐμπεσῶν εἰς τυραννίδας καὶ ἄλλας τοιαύτας πράξεις πολλά μὲν ἐργάσθαι καὶ ἀνήκεστα κακά, ἔτι δὲ αὐτὸς μείζω πάθη, ἀλλὰ γινῶ τὸν μέσον αἰεὶ τῶν τοιούτων βίον αἰρεῖσθαι καὶ φεύγειν τὰ ὑπερβάλλοντα ἐκατέρωσε καὶ ἐν τῷδε τῷ βίῳ κατὰ τὸ δυνατὸν καὶ ἐν παντί τῷ ἔπειτα· οὕτω γὰρ εὐδαιμονέστατος γίγνεται ἄνθρωπος».

o inmoldeable», o «ῥηξιχθων/la que rompe la tierra para salir», otra manera de expresar su aspecto ctónico.

Encarna, pues, los opuestos de un proceso que va en dos sentidos: imprescindible una entereza moral para desarrollar la flexibilidad definitiva de la ruptura de esquemas subconscientes que permita precisamente esa inquebrantabilidad ética. Si somos esclavos de las reacciones instintivas inmediatas, es decir, del miedo y del deseo, de los complejos y traumas o las pasiones incomprendidas del cuerpo, es imposible no ser injusto (incondicional, no sujeto a las condiciones existenciales) en el contexto social en el que vivimos o fluir naturalmente en las circunstancias de la comunidad. Así que, se está construyendo una imagen ética de la Diosa que la convierte en la «más grande ἐπίσκοπος», es decir, «supervisora, guardiana», la que ve las cosas desde una perspectiva más amplia.

A un nivel más prosaico, esto obviamente la hace la reina del sometimiento, que es lo que se pide en este conjuro: el enamorado oficiante del rito debe ser de inquebrantable temperamento para llevar a cabo la ruptura de sus propias limitaciones, que le impiden seducir a la tal fulana de manera más natural, es decir, más aceptable socialmente. Apoyando todavía este nivel ético-social, tenemos el problemático, gramatical y métricamente, *hapax legomenon* «καταψυκάρχενος», que parece una composición a partir de la combinación de κατάψυξις y αὐχίη, αὐχη o incluso καύχησις. Lo he traducido por «de frío orgullo», que puede significar «la que enfría el orgullo» o «la que produce escalofríos», que se sienten como una repentina sensación de frío subiendo por la espalda hasta la base del cráneo. Probablemente se trate de un juego de palabras que pueda implicar ambas cosas, pues el aspecto terrible de la Diosa es una sensación física que se percibe por gracia del sistema nervioso y no a un nivel enteramente consciente. Sensaciones parecidas en la espina dorsal son las que provocan el percibir de repente la perfección de la creación cuando se observa en armonía con el entorno, acompasados los ritmos físicos a lo que nos rodea⁵⁰⁹, o la trepidación del corazón cuando se desata la

⁵⁰⁹ K. Helminsky, 2011: 149ss. «Existimos y hemos evolucionado en un océano electromagnético. Nuestro planeta tiene una fuerza y frecuencia características de un campo electromagnético. Así ocurre también con nuestro sistema nervioso y no debería extrañarnos que ambos estén estrechamente relacionados. El campo magnético de la tierra late con mucha fuerza a una velocidad de ocho a diez

emoción de pertenecer, de amar y ser amado, o la de la certeza, o el escalofrío del miedo justo antes de lanzarse hacia el vacío de lo desconocido, de lo impensable. Y en griego los términos orgullo o bravuconería están representados de manera muy visual, la del un hombre erguido, con el cuello bien derecho (ie. *καυχηματίας*), lo que se corresponde en español con la expresión “llevar la cabeza bien alta”. De manera que la idea sería que la Diosa se manifiesta en esa sensación de frío que recorre el sistema nervioso y encoge hasta al hombre más inflexible, terco, orgulloso, cuando se rompen los esquemas que mantienen el esqueleto del alma sólido en sus creencias. En relación con esto debe estar el enigmático aunque visual título de Hécate «*τριαύχενος*».

Además, se la menciona con los nombres mágicos Baubo/Βαυβώ y Frune/Φρούνη. El primero es un nombre muy popular de la magia lunar⁵¹⁰, que parece hacer referencia al personaje de la anciana que consiguió hacer reír a Deméter, levantándose la falda y enseñándole el sexo, episodio al que hace referencia el momento de los Misterios de Eleusis en el que a las mujeres se les permite hacer bromas obscenas contra los hombres en general y los maridos en particular. La segunda sólo aparece una vez en los *PPMM* y

hertzios. Eso se corresponde con la frecuencia alfa de las ondas cerebrales, el estado de conciencia en el que nos sentimos más presentes. Cuando la frecuencia de nuestras ondas cerebrales es superior a unos diez hertzios nos encontramos en un estado de pensamiento superficial y reactivo, nos sentimos acelerados. Este segundo estado beta es la condición en la que se encuentra la sociedad moderna la mayor parte del tiempo. Existe un tercer estado, theta, que es más lento que la frecuencia alfa. Theta es de cinco a seis hertzios, es más común cuando estamos dormidos, aunque algunas veces las personas lo experimentan cuando están volcadas en la expresión creativa o accediendo al subconsciente. Si pudiésemos acceder conscientemente al estado theta, tendríamos acceso a nuestro propio subconsciente y a nuestras profundidades creativas. Una de las formas para poder regular nuestra ondas cerebrales es mediante la respiración consciente. (...) Cada uno de nuestros sentidos tiene capacidad para despertar estas aptitudes más sutiles. En la liturgia de la iglesia ortodoxa oriental es el incienso el que despierta el corazón. La campana que se golpea y cuyo sonido se va desvaneciendo poco a poco al comienzo de la meditación zen estimula un punto situado entre las cejas (que provoca un movimiento de los ojos hacia arriba y hacia adentro que sincroniza las ondas cerebrales). Los tambores de los chamanes contienen un conjunto de frecuencias que estimulan al sistema nervioso rítmicamente. La entonación y el sutil cambio de tono de la recitación del Corán estimulan muchos niveles a la vez ... ».

⁵¹⁰ Baubo aparece en: *PGM* 2.33 (donde es uno de los nombres, junto a Eresquigal, que se inscriben en las hojas de laurel de doce ramas que es el amuleto en la práctica apolínea donde se recita el *HMag.9*); 4.1257 (en una *tabellae defixionis* para curar junto al nombre mágico «*βωρ φωρ φορβα φορ φορβα*»), 2195 (en la consagración de una laminilla con versos de Homero, también junto al nombre *Forba*), 2712; 5.424 (junto al nombre Eresquigal, en la fórmula del papiro que se mete en la figura de Hermes, para cuya animación se recita el *HMag.15A*); 7.681 (dentro de la fórmula donde se encuentra *HMag.15B* y junto al nombre *Ὀρθώ*), 692 (en una oración a la Osa Mayor, junto al nombre *Brimo*), 886 y 896 (dos veces en el llamado «Rito Lunar de Claudiano», junto a Eresquigal y *Ortho* otra vez); y en 13.926 (en una tablilla de oro del «Libro Octavo de Moisés», para la consagración del treceavo día, junto a *Ortho* y Eresquigal, además de Dioniso y el *Hypsistos* hebraico).

parece una versión alargada tardía de la palabra φρόνη que significa «sapo», sobrenombre dado a la concubina de Praxíteles, Mnesareté, por su palidez. Puede ser un nombre despectivo (pues era común para las prostitutas), parte de la coacción sutil; pero puede que incluso hiciera referencia a la mujer mencionada, pues fue notoria tanto por ser el modelo para sus estatuas de Afrodita (Plu., *Pyth.* 401A.8 y B.8), tal vez usado aquí como un sobrenombre para referir esas estatuas, como por las historias que se cuentan de ella. Una de ellas, la más famosa, incluso la relaciona con los Misterios, "el juicio de Friné". Según parece, se la acusó de impiedad como a Sócrates, por desvelar secretos de los Misterios y por compararse a la diosa Afrodita. El orador Hipérides la defendía, pero incapaz con su discurso acabó por desnudarla en el mismo areópago para demostrar que efectivamente era un monumento viviente a la diosa, que había que proteger⁵¹¹. Calvo Martínez apunta a la relación con la diosa Heket, que se representaba con cabeza de rana y por el parecido de su nombre con el de Hécate. Era la patrona de las embarazadas y los nacimientos, de la vida y la fertilidad; se dice que le daba al recién nacido el soplo de la vida, poniéndole en *ankh* en la nariz⁵¹². Así que estos dos nombres mágicos de la Diosa parecen estar relacionados con el culto de Deméter y Perséfone o los Misterios a las diosas.

También se la nombra a través de los lugares donde se manifiesta, al estilo del himno apolíneo, de manera que es Lidia/Λυδῆ o Persia/Περσία. Lidia, la región del oeste de la península de Anatolia, fue hitita hasta la conquista persa hacia el 1300 a. C., y siempre estuvo muy influenciada por la cultura griega, por el contacto que se producía en las colonias jónicas. En relación con esto debe estar la expresión «Guadiana de Dione». Dione⁵¹³ es una figura divina cuyo nombre parece ser una especie de femenino de Zeus, de la que se conocen pocos episodios. En la *Iliada* (5.370ss.) es la madre de Afrodita, a la que cura de una herida que recibió mientras protegía a Eneas en batalla, de manera que es Titánica, es decir hija de Urano y Gea, y hermana o equivalente de Rea. Y a veces es

⁵¹¹ Esta historia ha sido objeto de famosas obras de arte, como *Friné ante el areópago* (1861), de Jean-Léon Gérôme (Hamburg Kunsthalle). Con respecto a la importancia de la rana en la magia, como animal representante de los dioses ctónicos, ver M. Weber "Frosch", *RAC* 8 (1970), pp. 524-38.

⁵¹² Cf. Bonnet: 284-5; S. Ikram, "Heket", *Encycl. Anc. History* 6 (2013), p. 3099.

⁵¹³ Cf. R. Wunsch, 1905: 23-4 (para Dione como Afrodita); G. D. Hadzsits, 1909: 38-53; E. Simon, "Dione", *LIMC* 3.1 (1986), pp. 411-3; R. S. Bloch, "Dione", *NP* 3 (1997), p. 624.

Afrodita misma. En Hesíodo (*Th.*, 17 y 353) es una Oceánide, hija de Océano y Tetis. Además de consorte de Zeus, se la hace también de Tántalo, una figura ctónica, con el cual tiene a Pélope.

Este es un episodio muy interesante en relación al contexto en el que nos encontramos: Tántalo es un rey de Frigia o del monte Sípilo en Lidia, que se convirtió en uno de los más famosos encarcelados del Tártaro por una serie de ilegalidades que cometió contra los dioses. Fue invitado al banquete olímpico y no sólo se jactó de ello con otros mortales sino que contó secretos que oyó a los dioses y robó un poco de ambrosía y néctar para compartir luego con los amigos con los que fanfarroneaba. Para compensar, invitó a los dioses a un banquete en el Monte Sípilo y como veía que la comida escaseaba, descuartizó a su propio hijo, Pélope, hirvió sus miembros y los sirvió a los invitados. Estos se dieron cuenta y no comieron, excepto por Deméter que en aquellos momentos precisamente estaba trastornada por la desaparición de Perséfone, de manera que se comió su hombro derecho. Hermes, bajo las órdenes de Zeus, reconstruyó el cuerpo de Pélope, le puso un hombro de marfil de delfín, forjado por Hefesto y ofrecido por Deméter, y lo hirvió en un caldero mágico para devolverle su antigua forma. Y las Moiras le devolvieron la vida. Pero no es ni siquiera por esto que Tántalo acaba en tortura eterna en el abismo, sino porque urdió junto a Pandareo el robo del mastín de oro que cuidó de Zeus bebé, al cual mintió, provocando la ira divina y su propia muerte: acabó aplastado por una roca del monte Sípilo y fue a parar a un lago del Tártaro (identificado con el Lago Negro o Yagaröl del Monte Yamanlar en Turquía) en el que, inmovilizado, moría cada día de sed y de hambre, sin poder alcanzar las aguas ni las abundantes frutas que colgaban de los árboles de la orilla⁵¹⁴.

Como vemos, muchos personajes de la mitología infernal vienen a la memoria al evocar a Dione, pero también un desmembramiento ritual y consiguiente reconstrucción mágica para un segundo nacimiento, conocimiento proveniente directamente de la fuente divina utilizado ilegalmente y un castigo cíclico en lo más profundo del abismo. Hemos hablado de cómo estos castigos del Tártaro se relacionan psicológicamente con el

⁵¹⁴ Cf. F. Schwenn, K. Fiehn & W. Ruge, "Tantalos", *PRE* IV A.2 (1932), pp. 2224-30; K. Scherling, "Pelops", *PRE Suppl.* 7 (1940), pp. 849-66; A. Kossatz-Deissmann, "Tantalos", *LIMC* 7.1 (1994), pp. 839-43; I. Triantis, "Pelops", *LIMC* 7.1 (1997), pp. 282-287; J. R. Stenger, "Tantalos", *NP* 11.1 (2002), pp. 11-12.

concepto indio del *karma*, una especie de conjuración universal que lleva al individuo a repetir una misma acción hasta que de cierta manera se soluciona para la siguiente vida o periodo vital. Pues bien, esto ocurre cada día en la psique.

Y finalmente, se la llama «λώεσσα» y Audnea/ Ἀυδναία, múltiples son las correcciones de los editores (cf. ap.crit.). Los únicos que los dejan tal cual, más o menos, son Miller, siguiendo a H. Maury, y Meineke, que consideran que se trata del femenino de dos de los meses del año del calendario macedonio, en los que se hacían las fiestas a Hécate, Λώιος y Αὐδναῖος, luna de julio y de diciembre (también aparecen en el cretense), el cual siguió en uso en Macedonia hasta época romana, junto al juliano. El primero de ellos aún sigue presentando dificultades, de ahí tanta versión entre los editores. En mi interpretación, mantengo la forma femenina irregular, no descarto que se refiera al mes macedonio, pero le he dado una traducción a partir del adjetivo comparativo λωίων, que parece provenir de una forma dórica de ἐθέλω, λῶ, de manera que sería algo como «la de las cosas deseables».

10-14. Y pasamos a la segunda invocación clética que es una repetición de la primera en estructura: el segundo «δεῦρ' Ἐκάτη» y otra vez «σὲ καλῶ», esta vez encajando perfectamente en el hexámetro. Aquí se llama a Hécate, mediante el uso de epítetos e historiolas, y a los démones de muertos prematuros y héroes que murieron sin hijos ni mujeres.

En este caso, se la invoca como patrona de las encrucijadas (τριοδίτις), de los caminos (κατέλαχες δεινὰς μὲν ὁδοῦς) y de las «iniciaciones/ἐπιπομπῶν» (χαλεπὰς δ' ἐπιπομπάς). Se ha traducido simplemente por «encantamientos» pues las procesiones que dirige, los rituales que guía o escolta son mágicos. Pero me parece que el proceso que dirige es más profundo, se refiere a las *katabaseis* que se han planteado en toda la sección anterior, donde se mencionan varios tipos de viajes infernales. Es una diosa psicopompa. Serían pues tres niveles de actuación en el proceso místico: inmóvil en el momento de la decisión trascendental, con una mente dividida; inicio del camino, sea cual sea la decisión que se haya tomado con respecto a la dirección, es el aprendizaje del movimiento, el caminar mismo; el movimiento ritual que representa la procesión, que

requiere de la guía de la divinidad, donde la decisión individual ya no parece importante pues todo está en manos de un ente superior.

En este momento del ritual, se invoca a la Diosa para que asista en el movimiento ritual, que aparecerá silbando terriblemente (ἄγρια συρίζοντες⁵¹⁵), signos de la epifanía y acompañada de fantasmas que «respiran fuego» (πυρίπνοα φάσματ' ἔχουσα), démones de héroes y muertos prematuros (σὺν ἀποφθιμένοισιν ἄωροις κεί τινες ἠρώων εθάνον ἀγυναῖοί τε ἄπαιδες), es decir, los espectros de la psique o asuntos inacabados, sesgados antes de dar fruto o recibir la compensación del amor o de la actualización experimental. El sonido se describe con el verbo «συρίζω» que se usa tanto para «hablar el idioma sirio», como para «tocar la siringa» o flauta de Pan, o para todo sonido agudo como un “silbido” o el “siseo” de la serpiente. Estos personajes terroríficos expulsan llamas de fuego al espirar y producen un sonido agudo que hemos visto al estudiar los himnos de Apolo; y además van «ἐπὶ φρεσὶ θυμὸν ἔχοντες/con deseo en el corazón», que es la traducción más habitual. En realidad, esta va complementada con una frase amétrica «οἱ δέ· ἀνέμων εἶδωλον ἔχοντες», que se ha eliminado en la mayoría de los casos, o se ha modificado mediante la *variatio* poética, como en la versión de Preisendanz «ἐπὶ φρεσὶ θυμὸν ἔδοντες».

Como hemos comentado en secciones anteriores, φρήν no es exactamente el corazón sino el diafragma, el plexo solar, un centro nervioso muy importante donde se sienten los impulsos de las emociones, pero también sede de los pensamientos y la voluntad, según los griegos. Hoy en día se sabe que controla las funciones de todos los músculos y órganos del torso, muy importante para los procesos de reacción y de la posterior relajación. Es ahí donde Empédocles le indicaba a Pausanias que guardara sus palabras como semillas. Con respecto a la palabra θυμός, principalmente es «alma, espíritu, aliento o vida», como principio de la vida, del sentimiento y del pensamiento, pero también «alma» en el sentido de «pasiones, deseos o inclinaciones», que también tienen su lugar de asiento en el corazón; así que se usa intercambiado con otros términos

⁵¹⁵ Calvo Martínez trae a colación el pasaje de *Od.* 24.1-10, ya mencionado antes con respecto al poder psicagógico de Hermes, esta vez por el parecido en la descripción de los démones de los pretendientes con los que acompañan en este caso a Hécate: «τῆ ρ' ἄγε κινήσας, ταὶ δὲ τρίζουσαι ἔποντο, ὡς δ' ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρου θεσπεσίῳ τρίζουσαι/ despiertas por (su vara), se llevaba sus almas que daban agudos chillidos, detrás de él cuán murciélagos dentro de un antro asombroso...» (trad. J. M. Pabón, 2000)

para significar «mente, temperamento o voluntad», o para ciertas emociones como «coraje o ira», y finalmente, también se usa como el mismo «corazón». Así que es muy apropiada la mantención de toda la frase e incluso la variación de Dilthey y Preisendanz, «que devoran el corazón en el pecho; otra versión: con la forma de los vientos», aunque yo prefiero dejar lo que el papiro muestra. Como vemos, en la terminología mágica, siguiendo la norma griega, φρήν, θυμός, ψυχή, πνεῦμα ο νοῦς, se intercambian en el uso para significar a veces lo mismo, a veces diferentes aspectos de todo ese proceso que nos hace humanos seres vivos, y que se produce en lo que llamamos corazón.

De manera que esta expresión de la línea 14 es muy importante en el contexto del hechizo erótico, pues se transfiere el deseo del oficiante a los espectros que van a llevar a cabo el hechizo, que son imágenes del fuego del corazón, tan intenso que se ve a través de los orificios de sus narices y bocas, y se escapa con cada movimiento de la respiración, produciendo un sonido agudo. Exactamente igual que le está ocurriendo al enamorado oficiante. Pero éste no sabe que esa es la epifanía de la Diosa, que él mismo está encarnando a la Diosa con ese deseo irrefrenable, en ese fuego del corazón que se manifiesta involuntariamente en impulsos de amor. Cualquier místico dirá que el amor físico es una manifestación terrena del anhelo por dios, siendo también ese mismo anhelo físico una manifestación misma de la divinidad, que se hace oír desde lo más profundo. Y así de la misma manera funcionan los asuntos inacabados de la psique, esos sufrimientos, esperanzas o identificaciones de la personalidad con algo que ya no existe, a los que no se les dio la apropiada paz, espectros que impiden seguir adelante y traen a la garganta un amargo sentimiento. Estos son también epifanías de la Diosa que habita las profundidades del Tártaro y en las situaciones que provocaron ese sufrimiento cíclico se manifestó la voluntad de esta, de manera que esté siempre encarnada en los más íntimos movimientos de la psique, el del pensamiento-emoción-reacción, no necesariamente en ese orden.

15-21. Y llegamos a la petición de maldición erótica. Es una fórmula que encontramos innumerables veces en los textos de magia griega pero muy pocas versificado como en este caso (sólo en *HMag.22* y en 25, además de aquí), de hecho en los que hay himnos, la maldición suele ir en prosa y no se incluye en los textos de este

estudio (como en *HMag.4B*, 19A y 26), o llevan una petición genérica del tipo «cúmpleme lo que te pido» para que el oficiante lo rellene en el momento de la realización del encantamiento (en todos los demás casos donde el himno lleva petición⁵¹⁶). De manera que en este último caso, el ritmo versificado se romperá en el momento del rito. Pero ese no es el caso aquí. El verso está bastante bien construido, aunque hay ruptura del ritmo en 15, 17, 18 y 21: en el primero por la introducción del nombre de la víctima, que si se omite hace un hexámetro casi perfecto, así que supongo que su presencia ahí permite llamar la atención del oficiante en ese punto concreto, para despertar justo ahí aún mayor intensidad en las emociones que se están conjurando; 17 y 18, como se dijo, tienen la forma errónea del dativo, que si se poetizan, hacen un hexámetro completo, de manera que puede ser un fallo de transmisión; y 21 lo mantienen tal cual los editores, pues en el final «καὶ εὐνή» la iota puede interpretarse como consonántica y así completar el aparente troqueo del pie anterior.

Con respecto al contenido, tenemos dos secciones:

- a) De 15 a 17, se hace la petición de maleficio por medio de insomnio, muy popular en esta magia, y que se usa para todo tipo de prácticas⁵¹⁷:

«στάντες ὑπὲρ κεφαλῆς {τῆς δεῖνα}, ἀφέλεσθ' αὐτῆς {τὸν} γλυκὺν ὕπνον·

μηδέποτε βλέφαρον βλεφάρῳ κολλητὸν ἐπέλθοι,
τειρέσθω δ' ἐπ' ἐμαῖσ<ι> φιλαγρύπνοισι μερίμναις/

...de pie sobre la cabeza de fulana, alejad el dulce sueño de ella:

que nunca pueda pegar párpado con párpado,

sino que se angustie por causa de mis demandas amigas del insomnio.»

- b) De 18 a 21 se da la petición erótica, también de carácter maléfico:

«εἰ δὲ τιν' ἄλλον ἔχουσ' ἐν κόλποισ<ιν> κατάκειται,

κεῖνον ἀπώσασθω, ἐμὲ δ' ἐν φρεσὶν ἐγκαταθέσθω

⁵¹⁶ *PGM* 4.335-403(294-465, que incluye el *HMag.4B*), **1401-1434** *HMag.25* y 1444-66 *HMag.26* (1390-1495), 1496-1595, 1784-1811 (1719-1871), 1874-1925, 2471-91 (2442-2620 que incluye el *HMag.20* y el *HMag.19A*), **2709-81**, **2902-15** o *HMag.22* (2893-2943), 2944-66; 7.300a-10, 385-9, 459-76, 601-12(594-619), 620-6, 644-51, 864-919, 970-2, 973-83, 984-992; 10.1-23; 11C; 12.455-88; 15; 16; 17A; 19A y B; 32; 32a; 36.71-103, 104-32, 133-60, 186-94, 334-60, 361-71; 61.1-40; 64; 68.

⁵¹⁷ Peticiones de maleficio por medio de insomnio, llamadas Ἀγωγὴ ἀγρυπνητικὴ ο Ἀγρυπνητικόν en los *PGM*, son: 4.2943ss., 3255ss.; 7.375ss., 652ss.; 12.15ss. («ἀγρυπνίαν ποιεῖ», 16), 376ss.; 52; 70. Cf. A. Baumstark, "Agrypnia", *RAC* 1 (1950), p. 190.

καὶ προλιποῦσα τάχιστ' ἐπ' ἑμοῖς προθύροισι παρέστω
δαμνομένη ψυχὴ ἐπ' ἑμῇ φιλότητι καὶ εὐνή/
Si yace con algún otro en su regazo,
que rechace a aquel y me ponga a mí en su corazón
y tan pronto lo abandone se presente ante mis puertas,
estando sometido su espíritu al deseo por mí y mi lecho.»

La Diosa ha enviado los démones a la cama de la víctima y flotando sobre su cabeza le impiden dormir con sus bufidos agudos, con los cuales traen una sensación de angustia al corazón de la susodicha que inmediatamente abre los ojos como platos. En su mente, el deseo por el oficiante le impedirá dormir o yacer con otro si es que lo está haciendo, de manera que se levantará como sonámbula e irá directamente a las puertas de este. Como vemos, se crea una imagen muy detallada de lo que se quiere que ocurra. Hemos comentado ya antes el poderoso efecto de la visualización en la autosugestión y en técnicas actuales de auto-hipnosis que se usan para adelgazar o vencer adicciones como el tabaco, o en las de hipnosis que se usan en algunos hospitales para combatir el dolor en fases terminales de ciertas enfermedades o en el momento del parto, por las cuales el doctor E. Herrero fue famoso, del que hemos citado su obra más arriba, *Entrenamiento en Relajación Creativa*.

Esto no quiere decir que la mujer vaya a salir corriendo de su cama (o tal vez sí), sino simplemente que los efectos de purificación sobre toda limitación que esté contaminando la voluntad para conseguir el objetivo se está produciendo, por gracia de la utilización positiva de la sugestión de la que es capaz la psique con sus mecanismos.

22-28. Aquí tenemos una tercera y una cuarta invocación de Hécate, introducidas con la repetición del nombre de esta.

- La primera, introducida con «ἀλλὰ σύ, ὦ Ἑκάτη», sección que gira en torno a un piadoso «ἰλέομαι», se la sincretiza con Perséfone-Eresquigal-Nebutosualeth y Actiofis (Selene);
- la otra, es la tercera anáfora de la secuencia «δεῦρ' Ἑκάτη ... καλῶ σ'», y se caracteriza por la enumeración de epítetos típicos de la diosa triforme y el uso de palabras mágicas, así que está enfocado en Hécate.

Con respecto a las primeras, se repiten varios conceptos: «doncella/παρθένος, muchacha/κούρα y λώεσσα»; pero principalmente es «πολυώνυμος» y enumera epítetos de la triple diosa Perséfone-Ártemis-Hécate, pero en otra forma, con la secuencia Hécate-Perséfone-Actiofis⁵¹⁸ (Ártemis siempre será la versión lunar del Apolo solar), como «de tres rostros/τρικάρανος» y otros que veremos más abajo porque introducen nuevos matices; además, también las llama «ρήξιθων», llamando la atención sobre el carácter ctónico y mágico de la Diosa. Esta palabra se ve enfatizada en la siguiente sección, mediante la anáfora de las partes del compuesto que la forman y la ampliación poética, creando a su vez otros compuestos: hace eco con el principio de la expresión «ρήξιπύλη⁵¹⁹» que aparece más abajo, refiriendo a la capacidad de esta ciencia mágico-mística para la destrucción de los límites, con los significados «la que rompe en pedazos la tierra o las puertas» para permitir la *katabasis*; y con el final de «ίππόχθων/terra de caballos», al final del periodo, enfatizando además una de las caras animales de Hécate. Son artificios visuales y sonoros, trayendo a la imaginación el sonido de los cascos de los caballos salvajes apisonando en manada la tierra o el terremoto que abre abismos entre placas tectónicas, y un escalofrío parte desde el medio del pecho con sólo imaginarlos.

Así que, en efecto, en la siguiente parte, las características que más se desarrollan entre estos epítetos son las de Hécate. Es «ojos de buey/βοῶπις», otro de los animales de su culto en esta magia, otra de sus posibles cabezas animales, que, como hemos visto en este estudio, es representativo del estadio más elemental del espíritu, el animal-instintivo. En esta forma, en Homero es el epíteto más usado para Hera (cf. *Il.* 1.551), aunque también lo aplica a muchas heroínas (Clímene, Filomédua entre otras); o lo encontramos para Ártemis en Baquílides, *Oda* 10.99, haciendo referencia a las muchachas de grandes ojos⁵²⁰.

Y es «πυρίφοιτος y πυρίβουλος», «la que flota en el fuego y la de consejos de fuego». Por un lado, estos compuestos se ponen en relación mutuamente por la

⁵¹⁸ Drexler, *RoschLM* II, 1, 1585.

⁵¹⁹ Höfer, *RoschLM* III, 2, 3132.

⁵²⁰ Aplicado a la luna solo se encuentra en Nonn., *D.* 17.239-40 «ἀλλὰ Λυαῖος οὐράνιον μίμημα βοῶπιδος εἶχε Σελήνης».



coincidencia en la raíz, que habla del aspecto infernal de la divinidad lunar en la mitología siciliana. Con respecto a la segunda parte de estos compuestos, en el himno anterior hablamos del uso reiterado del verbo φοιτάω en estos compuestos mágicos, que se refiere al movimiento de estos espectros, al aspecto que deben tener cuando se aparecen. No olvidemos que este himno se pronuncia para consagrar un sahumerio. Este *hapax* trae a la memoria inmediatamente la expresión de la línea 10 «πυρίπνοα φάσματ' ἔχουσα/con espectros que respiran fuego» y la segunda versión del verso 14 «ἀνέμων εἶδωλον ἔχοντες/con forma de vientos», de manera que sobre las llamas del carbón sobre el que se echan los ingredientes coactivos se insinuarán las formas de los demonios, de la profundidad de cuyas bocas ululantes saldrá a su vez un fuego divino en el cual se manifiesta la Diosa, flotando de aquí para allá en el terrorífico humo y dando desde allí sus «flameantes consejos». El uso de βουλή aparece en tres ocasiones en estos himnos: en *HMag.*2.8 «αὐταῖς σαῖς βουλαῖς δορυφοροῦσιν ἅπαντα», en 17.3 «ἀναστατοῦσα πάντα βουλαῖς ἀστόχοις» y aquí. Cada una de estas veces en las que lo encontramos, se refiere a las órdenes que son la voluntad de la divinidad: por cuya voluntad el *kosmokrator* convierte a los elementos en guardianes de la creación (cf. p. 204); la Diosa que confunde, es decir, que pone el mundo patas arriba, con su voluntad sin objetivo lógico; aquí es la Diosa cuya voluntad está forjada en el fuego creador, transformador, de las llamas del Hades, pues surge de las bocas de los demonios que transmiten esa potencia iluminativa y/o purificadora proveniente de las entrañas del Tártaro.

Y es «la que está sobre las puertas o la que las rompe (παρὰ θύραις y ῥηξιπύλη)»; como dijimos más arriba, otra de las atribuciones de Hécate es como diosa liminal, que hemos visto que es también de Tifón y Hermes: el uno es el que "se sienta sobre las puertas del Hades" (36.4 «ἐλθέ, Τυφῶν, ὁ ἐπὶ τὴν ὑπτίαν πύλην καθήμενος/ven, Tifón, el que está sentado sobre la puerta superior» y 76 «ἐλθέ, Τυφῶν, ὁ ἐπὶ τὴν ὑπτίαν πύλην καθήμενος/ven, Tifón, el que está sentado sobre la puerta que abre hacia arriba», trad. Calvo Martínez, pp. 348-9); el otro se pone junto a Hécate en el dintel de las puertas o en los mojones de los caminos, como protectores de las fronteras entre lo privado y lo público o entre países o entre simple elecciones en todo viaje⁵²¹.

⁵²¹ Cf. G. Radke, "Propylaia. I. Epiklesis der Artemis. II. Epiklesis der Hekate", *PRE* 23.1 (1957), p. 835.

Además encontramos dos expresiones curiosas y que se salen ya del ámbito específico de Hécate: se la llama «guardiana del halo/ἄλωος φυλακὰ», que debe referirse a Selene y a sus rayos, imagen de la Diosa en su posición privilegiada para observar y cuidar, al igual que Helios, pero también para ser «cobijo/ἰωγή», un apelativo muy piadoso y místico.

Por otro lado, tenemos el asunto de las palabras mágicas, que rompen toda la estructura rítmica. En este texto se caracterizan por dos cosas: por usarse secuencias famosas como los juegos a partir del nombre mágico *Phorba* («βουορφορβη, πανφορβα φορβαρα») ⁵²² o el logos *maskelli-maskello* («μασκελλι μασκελλι· φνουκενταβαωθ· ὄρεοβαζάγρα ῥηξιχθων· ἰππόχθων· ὄρεοπηγανύξ·μορμορον τοκουμβα») que se utiliza para invocar a la necesidad ⁵²³; y por hacerse mezclas de *nomina barbara* con palabras griegas como las secuencias «πανφόρβα, πυπυληδεδεζω, ὄρεοβαζάγρα ο ὄρεοπηγανύξ ⁵²⁴» de las cuales he traducido el griego para una mejor comprensión del juego que se hace (cf. trad.). Sólo comentar que la tercera parece contener el título de Ártemis, Agra, de Atenas, que significa «cazadora».

29-37. Por último, tenemos la segunda petición que se abre y se cierra con una anáfora («ἦκοι ἐπ' ἐμαῖσι θύραισι τάχιστα» y «σπεῦδε τάχιστα, ἦδ' ἐπ' ἐμαῖσι θύραισι παρέστω»), va intercalada por dos invocaciones con palabras mágicas, una de ellas con la llamada al dios en prosa poética, que hemos omitido de la edición pero que damos en el análisis de la estructura, más arriba, y se complementa con una última invocación de características de la Diosa.

Con respecto a la petición de maleficio erótico, se dan cuatro órdenes: «ἦκοι/que

⁵²² Son variaciones sobre el famoso nombre mágico *borboraphorba*, que Calvo Martínez traduce por «que se alimenta de basura», 2013: 97.

⁵²³ *Maskelli-maskello*: PGM 3.90, 120, 354, 545 (donde aparece también *phnoukentabao*); 4.1569 (también con *phnoukentabaoth*), 2052 (con *phorphorba*), 2197 (con *phorba* y *baubó*), 2750, 3178 (con *phnoukentabao*); 7.302, 419; 9.10 (con *phnoukentabaoth oreabadságra rheexichthoon* y *pyripeganyx*); 19a.9, 10; 36.154 (con *inoukentabaoth, oreobadsagra, rheexichthoon, ippichthoon* y *pytupeeganax*), 252, 342 (con *phnoukentabaoth oreabadságras rheexichthoon ippochthoon pyrichthoon* y *pyripaganax*); 78.9 (con *phnouncentabaoth oreabadságra rheexichthoon ippochthoon* y *pyripeganyx*). *Phorba* solo o en secuencias mágicas: PGM 1.1513 432, 1256, 1402, 1416, 1432, 2054, 2196, 2286, 2343, 2481, 2607, 2746, 2954; 7.403, 654, 978; 70.21.

⁵²⁴ Drexler, *RoschLM* 2, 1, 1584, 53.

venga (a mis puertas), παρέστω/que se presente ante mí, φλέξον/inflama (su espíritu) y σπεῦδε/apresúrate», que cierra con la anáfora combinada «ἐπ' ἐμαῖσι θύραισι παρέστω» (como vemos, dos expresiones que se encuentran en el periodo, van unidas en el verso final, en estructura anular). Y se atribuye a la víctima con una serie de participios, que acompañan a las órdenes: «μαινομένη/como loca, en frenesí», es la misma expresión que se usa para las bacantes⁵²⁵ e indica que la divinidad la ha tomado y ya no es ella misma; «ληθομένη/sin recordar (a sus hijos o sus padres)», una forma homérica de λανθάνω, de la que proviene también el nombre del río Leteo del Hades, de donde las almas beben olvidando su vida anterior antes de ir a los Campos Elíseos, o de reencarnarse, según la mitología órfica; «στυγέουσα/detestando (todo tipo de hombres y mujeres)»; «ἐν φρεσὶ δαμνομένη/forzada en su corazón (por una poderosa necesidad de amor)», raíz que se repite después en la invocación prosaica de Zeus Damnameneo. Esta línea 33 hace eco con la expresión de la línea 14 «ἐπὶ φρεσὶ θυμὸν ἔχοντες».

Vemos que se han transmitido a la víctima las características de los demonios que la atormentan: locos de deseo divino, del fuego de Hécate, sin recordar su vida pasada una vez muertos, chillando de odio y locura, y dominados por las fuerzas del inframundo. Esto se confirma con la línea 35: «φλέξον ἀκοιμήτω πυρὶ/inflama con fuego incansable», que recuerda imperiosamente al «φλογὸς ἀκάματον πῦρ» homérico que, hemos visto, se refiere a la gracia de las canastas de Deméter, la otorgada en los misterios a los iniciados. No sólo se transfieren los síntomas del oficiante una vez sino dos: primero al referirse a los demonios, luego a la víctima. De manera que se demuestra a un nivel consciente que en última instancia el que está dominado por el «fuego incansable» de la Diosa, el atormentado por espíritus que provienen de lo más profundo, en frenesí divino y salvaje, es el oficiante, estableciéndose un contacto directo entre aspectos subconscientes, instintivos, y reacciones conscientes, sanándose la comunicación entre estos dos niveles de la psique y provocando una reacción más consciente a esos impulsos instintivos, más coherente, probablemente, desde el punto de vista social de la consciencia. Se calman los "demonios", pues. Volvemos a ver un intercambio de conceptos donde ψυχή se usa como antes se ha utilizado φρήν ο θυμός.

⁵²⁵ Cf. P. Bosman, 2009; C. Tsokane, 2011. Con respecto a la locura en la magia, cf. D. Wortmann, 1968: 101-2, hablando de este texto; o J. Mattes, 1970: 44-9.

Este aspecto como diosa liminal y psicopompa se enfatiza con una anáfora en dos variantes que se ha visto a lo largo del poema y que aquí se termina de actualizar, por la que hace equivaler el concepto genérico y simbólico "puerta" a diferentes dimensiones de acción de las que es patrona, ya sea con el término πύλη o θύρα. Aparece en las líneas: 5, donde ella tiene la capacidad de abrir las puertas de adamantos del Tártaro; en la 20, donde se mencionan las puertas de la casa del oficiante, que se identifican con las de la línea 26 donde la Diosa se sienta o las que la Diosa es capaz de romper, y a las que se hace referencia en dos ocasiones más en 29 y en 37. Y es con esta imagen que se la vuelve a invocar con las palabras mágicas⁵²⁶, como «poli-nominada» y «Persia» (¿un lugar lejano, limítrofe? ¿o tal vez el de los orígenes de lo mágico, de misterios?), y se incluyen varias concepciones más, muy interesantes: «la que defiende o ayuda/ἀμυναμένη»; «ἀλκυια» que parece ser un femenino relacionado con ἀλκυών, de manera que puede significar «la de los martines pescadores», del que también deriva ἀλκυονίς, los días en los que la mar está en calma y los martines pescadores sobrevuelan la superficie, de ahí mi traducción «la de la mar calma»; y «νέκυια», que es el nombre del rito de *necromancia* para invocar démones de muertos y preguntarles acerca del futuro o la ceremonia del funeral, de manera que la Diosa es el ritual mismo de atracción de démones. Esta combinación de epítetos hace pensar en una diosa misteriosa pero también *soteira* y protectora, que trae calma, curiosamente mediante la convocación de los más airados espíritus, mediante la práctica ritual, sea la que sea, en resumidas cuentas.

Conclusión.

Este era el penúltimo de los cuatro encantamientos con sahumero para coacción

⁵²⁶ La que recogemos aquí dice: «θενωβ-τιθεληβ· ηνωρ· τευθηνωρ· πολυώνυμε, κυζαλευσα παζαους. διὸ καλλιδημα καὶ σαβ'», que hace eco con otra secuencia insertada en el verso 37 «σεβαρα ακρα». De estas, encontramos el uso frecuente de ηνωρ y variantes: *PGM* 4.1291 «θηνωρ Ἦλιε σανθηνωρ, παρακαλῶ, κύριε», 1932 «ἐπικαλοῦμαι σε, κύριε Ἦλιε ἐγὼ γάρ εἰμι θηνωρ», 7.567 «μεδχηνωρ», 13.920 «Διόνυσε, μάκαρ, Εὔιε, σου υυυ, Θηνωρ», 77.19 «σαν]θην[ωρ» (?). Y la sección ακρα no puede más que traernos a la memoria los famosos palíndromos ακραμμαχαρι y ακρακαναρβα. Es llamativo también σαβ', que podría ser una abreviación de algo más largo, el nombre Σαβαώθ, probablemente, con el que se contruyen otros nombres mágicos, como σαβιωθη, σαβρωθ, Σαβαουμ, σαβριαμ, σαβερρα, o se hacen juegos rítmicos o palíndromos, como en 3.443 «σαβηλε σαβηλε» 4.1241 «σαβαρβαρβαθιωθ» 4.2774 «σαβαρβαρβαθιωθ σαβαρβαρβαθιουθ· σαβαρβαρβαθιωνηθ σαβαρβαρβαφαί», 11a.3 «θουχαρα ωσουχαρ[i] σαβαχαρ» o 12.486 «τουχαρ· σουχαρ· σαβαχαρ», series sonoras de clara influencia hebrea; o tal vez sea una indicación de una secuencia numérica de tres dígitos «612» que resumiera una frase completa, al estilo del *abjad* árabe.

mágica, dirigidos a la Diosa Infernal. Aquí la coacción se limitó a ciertos ingredientes de la ofrenda y a la petición de maleficio erótico, en el que se trata de transferir a la víctima el estado de deseo pasional del propio oficiante y el patronazgo salvaje e instintivo de la Diosa, última responsable del estado de *insania* del oficiante, al fin y al cabo obligado devoto de la divinidad infernal.

Así que el himno-conjuro mismo es más bien una simple invocación clética o súplica suave de atracción de la acción propia de la Diosa, desarrollándose, pues, principalmente el aspecto ctónico, liminal y triple de esta, como Hécate, en especial, pero esencialmente asimilada a una Ártemis de aspecto lunar y cazadora y, por supuesto, a Perséfone-Eresquigal-Nebutosualeth. Con este propósito, se invocan junto a ella las fuerzas de la psique que andan desbocadas por causa de lo instintivo, anónimos muertos prematuros de tragedia y héroes, y una serie de personajes masculinos, ya en prosa, rompiendo en ese punto el ritmo de la letanía, llamando así la atención. Unos son caracteres mediadores como Orión, el arcángel Miguel («que domina al que llaman Gran Serpiente/κατέχων, ὃν καλέουσι δράκοντα μέγαν») o el héroe Teseo; otros parecen convocar al *Hypsistos*, cuando se usan voces como Adonais o Ioo («el que todo lo domina, que de todo se ocupa, que todo lo alimenta/ ἴω πασικράτεια καὶ ἴω πασιμεδέουσα ἴω παντρεφέουσα*»), o Zeus Damnameneo.

En este caso, a diferencia de muchos otros, no aparece este personaje masculino para salvaguardar la práctica como última autoridad de la jerarquía, sino que se invocan estos nombres como otros de los muchos de la Diosa, aunque diferenciados por el cambio de ritmo. Si bien no hay espacio aquí para situarlos mejor, y estrictamente hablando se salen de la temática de este estudio (por ir en la parte en prosa), algunos de ellos los hemos visto, como Adonais, Orión, Zeus Damnameneo o Ioo, al hablar de Apolo, y otros los veremos más abajo, como Miguel, lo que dará una idea, en el marco mitológico, de su aparición aquí. En cualquier caso, suponen énfasis sobre la dualidad de la existencia, materializada en la pareja femenino-masculino, que paradójicamente existe dentro de la misma figura de la Diosa, sobre todo al imponerse como soberana, pero también de cualquier otra figura divina, como alegorías del funcionamiento de la psique a nivel inmediato, o de cualquier energía en movimiento de la naturaleza que reconocemos como

* Trad. Calvo Martínez, *PPMM*: 171.

el "ciclo de la vida".

22. Hímnico a la Diosa VI: Afrodita.

Preisendanz 22 a *Afrodita*/Heitsch LIX 14 /n *Venerem*.

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de diecinueve versos hexamétricos que acompañan a un sahumero del PGM IV (líneas 2902-2939/P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 32r). Así que fue publicado por primera vez por Wessely en la edición del papiro y de manera independiente, en la introducción (*GrZP.*: 29 y 118), Kuster (*De tribus carminibus*: 55-81), van Herwerden (*Carmina Magica*: 236-9), Heitsch (*Hymni*: 198-99) y Preisendanz, y por último Calvo Martínez ("Dos conjuros a Afrodita: PGM IV 2901-2940", 2012: 239-56). Lo han comentado críticamente: Reitzenstein (1892-3: 22; *Hell.mys.*: 3 y 38), W. Kroll (1894: 421), L. Fahz (1904: 3), S. Eitrem (1915: 154), A. Abt (*Apol.*: 121) y Hopfner (*OZ* II: 100).

La praxis: Ἀγωγή.

Es el hechizo que ocupa las líneas 2891 a 2942, introducido con el título simple Ἀγωγή. Aunque traducido genéricamente por *encantamiento* por Calvo Martínez (*love spell of attraction*, por E. N. O'Neil, en la traducción al inglés de Betz), la expresión denota una acción de atraer que bien puede atribuirse al objetivo de la práctica, de fin amoroso, por supuesto, o bien al ritual mismo, como fuimos definiendo en el Trabajo de Investigación Tutelada que precedió a este trabajo (*cit.supra*) y que se resumió en el artículo de MHNH 8, "Tipología y estructura de las prácticas de Dominio y Sometimiento de la Magia Greco-egipcia" (2008: 67-97). En él comentamos cómo el objeto de la acción mimética es la atracción de la divinidad misma, o de su acción benéfica en el ámbito que le es propio. Si bien hemos visto que este es el fin último de toda acción ritual mágica, en estos llamados *agogai*, esa "conducción intencionada" vendría a ser más obvia. Se trata de otro sahumero con invocación en hexámetros y un amuleto, y opción a coaccionar.

Sin embargo, este se dedica a Afrodita y se quema bajo su estrella, Venus, es decir, en alguno de los momentos en los que es visible⁵²⁷.

El ritual va como sigue:

1. Primer se da el sahumero. Los ingredientes son: sangre y grasa de una paloma blanca, mirra y Ártemis, todo mezclado para hacer unas píldoras que se queman sobre madera de vid o carbones. Para la coacción, si acaso necesaria, se usan sesos de buitre, que se queman como ofrenda.
2. Se da un amuleto, suponemos que sobre todo por si se llega a utilizar la acción coactiva. Está hecho con dientes superiores derechos de un asno hembra o un becerro, que se atan al hombro izquierdo con lo que se denomina «cordón de Anubis (άνουβιακός⁵²⁸)».
3. Luego va lo que se recita, nuestro *HMag.22*. Se compone de dos partes, ambas determinadas como un logos coactivo/ἐπάναγκος, dirigidas a Afrodita y en hexámetros, aunque la primera en peor condiciones que la segunda.
 - Una contiene una historiola acerca de Adonis y la petición de maldición erótica.
 - La otra es la invocación de la diosa propiamente, que incluye también a un tal Ruzo-Zuro.
4. Al final, van unas indicaciones del grado de cumplimiento del hechizo, relacionadas con el brillo de Venus: «ἐὰν ἴδῃς τὸν ἀστέρα λαμπυρίζοντα, σημεῖον, ὅτι ἐκρούσθη, ἐὰν δὲ σπινθηροβολοῦντα, ἐν τῇ ὁδοῦ ἦλθεν, ἐὰν δὲ παραμήκην ὡς λαμπάδα, ἤδη ἦξεν./Si ves que la estrella brilla, es señal de que ha sido alcanzada; si centellea, es que viene de camino; si se alarga su luz como una antorcha es que ya ha llegado.*»

⁵²⁷ Por estar más cerca del sol que la tierra, sólo se puede ver a simple vista antes del amanecer, en unos momentos del año, en otros poco después del atardecer, y, cuando es más brillante, incluso a plena luz del día, siendo el único cuerpo celeste que se ve de día, junto al sol y la luna.

⁵²⁸ Se menciona a menudo este elemento, como en *PGM* 1.147, 4.1083, 36.237. En Betz, se hipotetiza que podría ser un trozo de tela usado en una momificación, por ser Anubis el patrón de tal proceso funerario. Cf. P. Wolters, 1905: 1-22; Bonner, *SMA*: 3.

* Trad. Calvo Martínez, *PPMM*: 175-6.

ΤΕΧΤΟ

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Cal	Calvo Martínez
Fa	Fahz
Pr-He	Antología de los <i>HHMM</i> (Heitsch)
Herr	Herrero Valdés
Ku	Kuster
Pr	Preisendanz
Re	Reitzenstein
Sch	Schmidt
vH	van Herwerden
We	Wessely

1) *ἐπάναγκος τῆς πράξεως*

εἰ δὲ καθῶς θεὸς οὔσα μακρόψυχόν τι ποιήσης,
οὐκ ὄψη τὸν Ἄδωνιν ἀνερχόμενον Ἄϊδαο.
εὐθὺ δραμῶν ἤδη τοῦτον ἐγὼ δήσω δεσμοῖς ἀδάμασιν·
φρουρήσας σφίγξω Ἴξιόνιον τροχὸν ἄλλον,
κούκέτι πρὸς φάος ἤξει, κολαζόμενος δὲ δαμεῖται· 5
διὸ ποιήσον, ἄνασσα, ἰκετῶ· ἄξον τὴν δεῖνα ἦν δεῖνα τάχιστα μολοῦσαν
ἐλθεῖν ἐν προθύροισιν ἐμοῦ {τοῦ δεινός, οὔ ἢ δεῖνα}, φιλότητι καὶ εὐνῆ,
οἴστρω ἐλαυνομένην, κέντροισι βιαίοις ὑπ' ἀνάγκη,
σήμερον, ἄρτι, ταχύ. ὀρκίζω γάρ σε, Κυθήρη·
«ουμιλλον βιομβιλλον Ἄκτιωφι
Ἐρεσχιγάλ·Νεβουτοσουαληθ·φρουρηξια θερμιδοχη βαρεωνη» 10

2) *ἐπάναγκος*

Ἄφρογενὲς Κυθήρεια, θεῶν γενέτειρα καὶ ἀνδρῶν,
αἰθερία, χθονία, Φύσι παμμήτωρ, ἀδάμαστε,
ἀλληλοῦχε, πυρὸς μεγάλου περιδινήτεια,
ἦ τὸν ἀεικίνητον ἔχεις περιδινέα Βαρζαν
ἄρρηκτον, σὺ δὲ πάντα τελεῖς, κεφαλὴν τε πόδας τε, 15
σαῖς τε θελημοσύναις περιμίγνυται ἱερὸν ὕδωρ,
ἠνίκα κινήσης τὸν ἐν ἄστροις χεῖρεσι Ρουζω,
ὄμφαλον οὔ κατέχεις κόσμον· κινεῖς δὲ τὸν ἀγνόν

[ί]μ[ε]ρ[ο]ν εἰς ἀνδρῶν ψυχὰς ἐπὶ τ' ἄνδρα γυναῖκας,
 κἀνδρὶ γυναῖκα τίθησ <συ> ἐράσμιον ἤματα πάντα. 20
 ἡμετέρῃ βασιλείᾳ, θεά, μόλε ταῖσδ' ἔπαιδαῖς,
 πότνια {*Ἀρρωριφρασι Γωθητινι*}, Κυπρογένει', {*σοι ης θνοβοχου θοριθε*
σθενεπιω, ἄνασσα σερθενεβηηι, } καὶ τῇ δεῖνι ἦν δεῖνα βάλε πυρσὸν
 ἔρωτα,
 ὥστ' ἐπ' ἐμοῦ {τοῦ δεῖνος, οὔ ἢ δεῖνα} φιλότῃ τακῆναι ἤματα πάντα.
 σὺ δέ, μάκαρ, Ζουρῶ, τάδε νεῦσον ἐμοί, τῶ δεῖνα,
 ὡς σὸν ἐν ἄστροις ἐς χόρον οὐκ ἐθέλοντ' ἤξῃς ἐπὶ λέκτρα μιγῆναι, 25
 ἀχθεῖς δ' ἐξαπίνης καὶ τὸν μέγαν ἔστρεφε Βαρζαν,
 στρεφθεῖς δ' οὐκ ἀνεπαύσεται ἔλισσόμενός τε δονεῖται.
 διὸ ἄξόν μοι τὴν δεῖνα, ἦν δεῖνα, φιλότῃ καὶ εὐνῇ
 {σὺ δὲ} Κυπρογένεια θεά, τέλει τελέαν ἔπαιδῆν.

APARATO CRITICO: 1 καθως Π: καὶ ὡς con. vH | μακροψυχον, ποιησης Π: μικρόψυχον, ποιήσης con. vH 2 ουκ Π | ὄψη vH, Ku, Pr, Cal: ὄψει We | τον Π: σὸν con. vH 3 εὐθὺ δραμῶν ἤδη τοῦτο ἐγὼ Pr: εὐθυ δραμεν (aut δραμον vel δραμων) ἤδη τουτονεγω Π: εὐθὺ δραμῶν ἤδη (deletis τοῦτο ἐγὼ) con. Cal: εὐθὺς ἀρᾶ τοῦτον Ku: εὐθὺς τοῦτον ἐγὼ Fa: ἐνδραμένη τοῦτον We: ἐμβραμένης τοῦτον vH | ἀδαμασιν Π, Ku, Pr, Cal: ἀδαμασιν We, vH, Fa 4 φρουρηρας Π: φρουρήσας con. We | (ιξιου[[ιο]]ν, delete io in -νιον) Ἰξιόνιον τροχὸν ἄλλον Π, Ku, Pr, Cal: τ' Ἰξίονα εἰς τροχὸν ἄλλον We, Fa: Ἰξιονίῳ τροχῶ ἄλλῳ vel Ἰξιόνος εἰς τροχὸν ἄλλον vel Ἰξίονα εἰς τροχὸν ἄλλον sugg. vH 5 ἤξει Π, Ku, Pr: εἶσι Wes, Fa, Cal | δὲ con. Pr: τε Π 6 διὸ ποίσον, ἄνασσα, ἰκετῶ· ἄξον τὴν Δ ἦν Δ, τάχιστα μολοῦσαν Π, Pr: ἄξον ἄνασσ', ἰκετῶ, τὴν δεῖνα mutato ordine et delete ἦν δεῖνα We, Fa: δι' ὅ ποίησον, ἄνασσ' ἰκετῶ sublatο ἄξον Ku: ἄξον ἄνασσ', ἰκετῶ, τὴν δεῖνα τάχιστα μολοῦσαν/ ἐλθεῖν Cal 7 ἴστασθ' ἐν προθύροισιν ἐμοῖς con. vH 8 κέντροισι βιαίοις υπ αναγκη Π, Pr: κέντροις βιαίοις ὑπ' ἀνάγκης (fortasse κέντροις βιαίοισιν ἀναγκης) Cal: κέντροις βιαίοις ὑπ' ἀνάγκη Ku: καὶ ἐμοῦ κέντροισι βιαίοις Fa: μὲν ἐμοῦ κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης We: <ἐμέθεν> κέντροις τε βιαίος con. vH 9 τάχιστα κικλήσκω We: τάχιστ' ὀρκίζω Fa 12 αἰθερήν τε χθονίη vH 13 ἀλληλου|χα Π con. We: λαμπτηροῦχε aut ἀρρητουργε con. vH: ἀλλήκτου τε Fa | con. We: περιδεινητειρα Π, Ku 14 con. We: περιδεινεα Π, Ku 16 πυρὶ μίγνυται con. vH 17 con. We: κινήσεις Π, Pr, Cal 18 ὄμφαλον οὔ Herp: ὄμφαλός οὔ Sch: ομφαλος ον Π: ὄμφαλόν ὄν We, Pr-He, Ku, Cal | κοσμον con. We | τε We, Ku | το con. We 19 ἴμερον εἰς Pr, Pr-He, Cal | ..ε..νεις Π: ἐντείνεις We: (γυναῖκας) ἐκμαίνεις ἐπ' ἀνδράσιν vH: φλεγμαίνεις aut θερμαίνεις Ku | φυχὰς Pr-He | ἐπὶ δ' ἀνδρα Π: τ' We, Pr-He 20 τίθησ σύ con. We, vH, Ku, Pr-He, Cal: τίθησι Π, Pr | ἐράσμιον We, He: ερασμιαν Π, Ku, Pr, Cal 21 ἡμετερε Π con. We: ἡμετέρα Ku | ἐπ' αἰδαῖς Fa 22 del. Ku, Pr-He, Cal: Ἀρρωριφρασι Γωθητινι We | κυπρογενεια Π | τῶ Δ ἦν Δ Π con. Pr: καὶ τῇ δεῖνι ἄνασσ' ἰκετῶ πῦρ ἔμβαλ' ἔρωτος We: αὐτῇ καπυρὸν βάλ' ἔρωτα Ku: πυρων Π I. We: πικρὸν Kroll (*Phil.* 53, 421): πυρσὸν Pr, Re (*Index* 22): βαλὲ πυρῶν ἔρωτα Ei (*Opferitus* 154ss): <αὐτῇ> βάλε πυρσὸν ἐρώτων Pr-He: <θεά> βαλὲ πυρσὸν ἔρωτος Cal 23 ὥστ' ἐ· Π | Δ Π del. We, Ku, Pr-He, Cal | τακῆναι Ku: τα/γηναι Π: μιγῆμεναι We: ἐμοῖ et μανῆμεναι con. vH: τακῆμεναι Fa, He 24-5 Ῥουζω We, Ku, Pr | τῶ δεῖνα Pr-He: τῶ Δ Π: τῶ δεῖνι Pr: del. We, Ku, Cal | ἐς κόρον con. vH | εθελοντα ἤξῃς Π (*krasis* Pr-He): ἤξας Pr, Cal | καὶ νεῦσον σὺ μάκαρα σὺ καὶ Ῥουζῶ τὸν

ἐν ἄστροις/ ἐς χρόνον οὐκ ἐθέλοντ' ἄξασ' coní. We: νεῦσον ἐμοὶ σὺ μάκαιρα ταδ' ὡς 'Ρουζω σὸν ἐν ἄστροις Ku, Cal 27 δ' Pr-He: τ' Π, We, Ku, Pr, Cal | ανεπαυσετ' Π, Pr-He: ἀνεπαύσατ' Pr, Cal: ἀνεπαύσεθ' We: ἀνεπαύσε θ' Fa: ἀναπαύσετ' Ku 28 del. Ku, Pr-He | Δ Π | ἄξον μοι τὴν δεῖν' <ίκετω> φιλοτηρι coní. We, vH : <θεά> Cal 29 del. He: ἀλλὰ σὺ We, Ku, Cal | θεά del. We, Ku, Cal | <σὺ> τέλει coní. Pr-He

TRADUCCIÓN

1ª Fórmula Coactiva:

Pues bien, si tú, como diosa que eres, haces tal con tedio en el ánimo,
no verás a Adonis salir del Hades.

Corriendo directamente hacia él, inmediatamente lo ataré con ataduras
indestructibles:

habiéndolo detenido, lo encadenaré bien a otra rueda como la de Ixión
y ya no volverá a la luz, sino que será forzado a sufrir castigo; 5
por esto, actúa, señora, te lo suplico: trae a fulana, hija de mengana,
apresurándose

a venir a mis puertas, las de fulano, hijo de mengano, mi deseo y mi lecho,
movida por una pasión insana, por los agujijoneos violentos que causa la
necesidad,

hoy, ya, rápidamente, pues yo te conjuro, Citerea,
«*noumillon biombillon*, Actiofís, Eresquigal, Nebutosualeth, la que rompe la
guardia, la que lleva fiebre, la grave. » 10

2ª Fórmula Coactiva:

Nacida de la espuma, Citerea, generatriz de dioses y de hombres,
etérea, ctónica, Naturaleza, madre de todo, inconquistable,
que haces que las cosas permanezcan unidas, que haces girar el gran fuego,
tú que mantienes en perpetuo movimiento a Barza, el que gira
indisoluble; mas tú todo lo llevas a término, la cabeza y los pies, 15
y según tus deseos se mezcla el agua sagrada

cuando mueves con tus manos al que está entre las estrellas, Ruza,
ombliigo del cosmos del cual eres señora. Y tú impulsas el sagrado
anhelo hacia las almas de los hombres y a las mujeres hacia el hombre

y haces a las mujeres deseadas por el hombre todos los días. 20

Reina nuestra, diosa, ven a mis ensalmos,
soberana, *Arrooriphra*si/la de enfermizo discurso, *Goothetini*/la sierva de
Goo, nacida en Chipre, *soui ees thnobokhou thorithe sthenepioo*, señora,
*serthenebeeee*i, y a fulana, hija de mengana, infúndele un amor ardiente,
de manera que por mí, fulano, hijo de mengano, se derrita en deseo todos los
días.

Y tú, bienaventurado Zuro, garantiza tales cosas para mí, fulano,
de la misma manera que a tu coro entre las estrellas atrajiste al que no quería,
para uniros en tu lecho, 25

y llevado de repente allí, giraba también alrededor del gran Barza,
y habiendo girado no paró y rotando produce un zumbido.
Por eso conduce hacia mí a fulana, hija de mengana, a mi deseo y mi lecho,
y tú, diosa nacida en Chipre, lleva a término el encantamiento.

COMENTARIO

Forma.

Encontramos unos veintiocho versos hexamétricos en este texto que se divide en las dos fórmulas que se recitan junto al sahumero. La primera (1) es una fórmula conminatoria en la que se hace propiamente la petición; la segunda (2) es la que realmente contiene la invocación de la diosa.

La mayoría de los editores consideran que son dos partes de un mismo *logos* (Wessely y Fahz los editan juntos y sin darle más vueltas), tal vez con el principio truncado, como señala van Herwerden, por el hecho de que empieza con una oración condicional adversativa, que suele pertenecer a la parte final del himno. Así que podría parecer que en realidad el orden de los textos está de alguna manera invertido; hemos visto en otros conjuros cómo el orden en el que se da la receta no supone que sea el orden de la práctica; de manera que (2) podría haber sido la invocación con la que se abre la fórmula y (1) la petición con la que acababa. Sin embargo, no hay indicaciones temporales que induzcan a pensar esto, como pasaba en el otro himno mencionado.

Kuster, que observa sistemáticamente tres partes en estos himnos, y considera que aquí (1) es la parte mágica o conjuro y (2) la órfica o invocatoria, que acabaría con una mezcla de las dos, que sería la tercera parte.

El profesor Calvo en su edición y comentario (p. 240) ve dos textos diferentes que se han traído juntos para este ritual por tener una temática similar: un conjuro conminatorio o amenaza con el inicio truncado (de hecho, sólo conservaría la petición final urgente, típica de la magia, cf. pag. 244) y un himno (que pide lo mismo pero ya sin constricción ni urgencia), ambos dirigidos a Afrodita, aunque en dos versiones muy diferentes de esta figura divina (el primero se dirige exclusivamente a la diosa del amor, mientras el segundo lo hace a la Afrodita sincrética y astral del helenismo, pag. 241, lo que demostraría que son dos textos por completo independientes).

Parece que por la irregularidad de su composición, Preisendanz-Heitsch no incluyeron la primera fórmula en su edición del *Himno a Afrodita*, pero lo cierto es que contiene secuencias dactílicas que no podemos obviar; eso sí, mezcladas con otros ritmos, arregladas en secuencias de seis pero también de cinco, tal vez diez o siete pies, y con interpolaciones que, omitidas, dejan más claro el ritmo. Yo incluyo ambos por su naturaleza poética aunque no como un todo sino como dos textos diferentes donde el primero contextualiza al segundo, en este ritual coactivo.

Así que, formalmente, (1) estaría formada por unos nueve versos casi hexamétricos más una línea de palabras mágicas, con problemas métricos en casi todos: 1 quinto pie trocaico; 3 cuarto pie anapéstico, presentando además un séptimo pie, también anapéstico; 4 tiene por cuarto pie un tríbraco; 5 tiene por segundo pie un crético y por tercero un antibaqueo; 6 se inicia con tres breves, tiene por cuarto pie un antibaqueo y tiene tres pies extra, si se divide su estructura como yo lo he hecho; 7 sería correcto si omitimos «τοῦ δῆϊνος, οὔ ἡ δῆϊνα»; 9 comenzaría con un antibaqueo y terminaría con un jónico menor; y 10 tendría un yambo por cuarto pie.

En la invocación de Afrodita propiamente dicha (2), también hay muchas irregularidades: 12 parece tener una sílaba breve extra entre el segundo y tercer pie, aunque podría interpretarse esa iota como consonántica, en una pronunciación rápida, como en el nombre Sonia, que se escribe Sonja en el norte de Europa; en 20 Wessely introdujo un ó para completar el dactilo; siguiendo a Heitsch contamos como 22 una

línea plagada de interpolaciones de palabras mágicas que, si se omiten, siguen dejando un verso de ocho pies con problemas (tríbraco en el sexto pie); a 23 se le omite el formulario vacío para conseguir un hexámetro; 24 comienza con tres sílabas breves o tríbraco; 25 es una frase de ocho pies dactílicos; 28 presenta siete pies, se inicia con un anapesto y el quito es un tríbraco; y 29 tiene dos sílabas breves extra al principio.

Como vemos, hay coincidencias entre los dos textos, como: el uso del mismo final de verso homérico en 7 y 28; uso de $\delta\iota\omicron$ a principio de verso (6 y 28) rompiendo el dáctilo inicial; inicio de hexámetro en tríbraco (6 y 24); alteración del verso mediante la interpolación del formulario vacío (7 y 23); aparición hacia el medio-final de los cantos de uno o varios versos larguísimos que rompen el hexámetro. Hay que decir que, en general, poco importa la omisión o no del patronimo en ninguno de los casos, práctica que se ha llevado a cabo por los editores con el objetivo de corregir en lo posible la estructura métrica, pues, de todas maneras, como bien indica Morton Smith (*op.cit.supra*), cuando se introducen los nombres del oficiante y la víctima, se rompe sistemáticamente el ritmo tradicional, en esa parte de la frase.

Contenido.

Tenemos, pues, dos textos hexamétricos con grandes irregularidades en su adaptación a este ritual, no sólo formales sino funcionales. Se trata de un sahumero que se quema bajo la luz del planeta Venus, con características coactivas. Se aconseja tener sesos de buitre preparados para coaccionar en el momento de la ofrenda olorosa («ἔχε δὲ καὶ ἐγκέφαλον γυπὸς εἰς τὸν ἐπάναγκον, ἵνα ἐπιθύης», *PGM* 4.2891-3) y las dos fórmulas que lo componen se introducen con la misma denominación: (1) es «la coacción de la práctica/ ἐπάναγκος τῆς πράξεως»; (2) es simplemente «ἐπάναγκος». Así que mientras la una comienza con una amenaza y acaba con expresiones de apremio, que le da el carácter negativo que esperaríamos de una coacción, y la otra es simplemente una invocación, según el autor ambas son fórmulas coactivas. En mi opinión, el ritual entero es de carácter coactivo, y no es, como en otros casos, que se dé la opción a amenazar si la divinidad tarda en actuar, de manera que el sahumero es la ofrenda en sí a la que se refiere el «ἵνα ἐπιθύης», en la que, una vez que se encienden las pellas a base de sangre y grasa de paloma, mirra y Ártemis sobre los carbones o la leña de vid, se ponen también

los sesos de buitre y se procede a pronunciar la primera fórmula y verdadera coacción. Cuando la atención de la diosa ha sido atraída poderosamente mediante el olor de sustancias prohibidas y amenazas de ritmo distorsionado, y se ha traído miedo al corazón del oficiante (que invoca con un amuleto fuertemente atado a su brazo), se procede a la verdadera invocación. Pero pasemos al análisis de los textos.

Fórmula 1: conjuro con amenaza y petición erótica.

1-5. Se trata de una especie de historiola donde se mezclan dos historias mitológicas diferentes: la de Adonis y Afrodita y la posterior muerte y castigo de aquel; y la de Ixión.

Comienza con la forma de una oración condicional adversativa⁵²⁹ que, a primera vista, hace pensar en la petición *quia dedisti* de estilo homérico que encontramos en *HMag*.9.5 y 10.14-15, donde ya se ha invocado a la divinidad y recoge una conclusión, o al uso copulativo de δὲ en contexto mágico que en formas tipo «σὺ δέ ο ἄλλά» hacia el final del canto, se intercambian perfectamente con «σὺ γάρ», recogiendo también la conclusión de los epítetos y demás invocaciones dados hasta ahora, no adversativamente por necesidad, sino a manera de conclusión. De manera que parecería, como indicaba van Herwerden, que le falta el principio. Sin embargo, se conocen usos de δέ para comenzar una historia (*Od.* 4.440, ie.), o en oraciones condicionales repetido en la prótasis y en la apódosis, para establecer los dos miembros de la frase. Si se tratara de este último caso, aquí faltaría el segundo en el verso 2. En mi traducción, he optado por la otra opción y lo interpreto como un inicio narrativo, sea o no el final de un himno mucho más antiguo, pues al fin y al cabo en este rito su función es simplemente iniciar coactivamente los *legomena* mágicos.

Así que, se amenaza a la Diosa si no actúa con la velocidad necesaria, lo cual es un inicio doblemente coactivo: apremiante y conminativo. El mito de Afrodita y Adonis es una leyenda de origen sirio, de la que hemos hablado más arriba porque parece mencionarse brevemente en el *HMag*.12 a Apolo y Dafne, línea 12. Se sitúa en el Monte

⁵²⁹ Calvo Martínez apunta que no hay atestiguado ningún otro ejemplo de himno que empiece así.

Idalio (Chipre) o en el Líbano. El origen sirio es evidente en el nombre Adonis, que deriva de la palabra hebrea para *Señor*, como sabemos por el nombre secreto del *Hypsistos*, Iao-Sabaoth-Adonais.

La historia completa parece comenzar con una venganza de Afrodita contra Cencreis, abuela de Adonis. Esta habría dicho que su hija Esmirna, la mirra, era más bella que la diosa. De manera que esta infundió en la joven un amor incestuoso por su padre, Tías en Hesíodo, Cíniras en época helenística, del cual, una vez consumado mediante engaños, nacería Adonis y se daría origen legendario al árbol al que da nombre. Enterado de la atrocidad, Tías-Cíniras la perseguía para matarla cuando Afrodita se apiada de ella y la convierte en la planta. Diez meses después, o tal vez de un hachazo furioso del padre, o por un jabalí que buscaba brotes con sus colmillos, anticipando la manera de su muerte, nacería Adonis al salir de la corteza, y Afrodita lo confiaría a Perséfone para que lo criara. Aquí comienza la segunda parte de la leyenda, a la que hace referencia nuestro himno. Cuando crece, ambas diosas quedan prendadas por su belleza, disputa que zanjaría Zeus o la musa Calíope en su nombre, enviando a Adonis un tercio del año con Perséfone, otro con Afrodita y dejando elegir para el tercero al propio joven, que decidiría quedarse con Afrodita, desdeñando así a Ártemis, la cual, según algunas tradiciones, también estaría enamorada de él y por eso mandó al jabalí a descuartizarlo. Otras dicen que lo hizo por Ares, amante celoso de Afrodita; otras que por Apolo, por causa de Erimanto, su hijo, que fue cegado por Afrodita al sorprenderla desnuda⁵³⁰.

En todo caso, la **amenaza** de los versos 1 y 2 («εἰ ... μακρόψυχόν τι ποιήσης, οὐκ ὄψῃ τὸν Ἄδωνιν ἀνερχόμενον Ἄϊδαο/ Si haces tal con tedio en el ánimo, no verás a Adonis salir del Hades») parecen hacer referencia a la subida desde el Hades que hace Adonis cada primavera para ver a Afrodita. Se dice que este mito explica el misterio de la naturaleza, y de cierto que representa la germinación bajo tierra de la semilla que nace rompiendo la corteza de la tierra y pasa el resto del año bajo el sol para desarrollarse. De

⁵³⁰ Cf. Ps.-Appolod., *Bibl.* 3.183, y Theoc., *Id.*15. Para más bibliografía, cf. *Rosch.LM*, I, col. 69ss.; J. G. Frazer, 1921: cap. 29, "The myth of Adonis"; G. Türk, "Smyrna", *PRE* III A.1 (1927), pp. 723-30; E. Reiner, 1938; F. Nötscher & T. Klauser, "Adonis", *RAC* 1 (1950), pp. 94-8; W. Atallah, 1966; M. Detienne, 1972; B. Servais-Soyez, "Adonis", *LIMC* 1.1 (1981), pp. 222-9; Grimal: 104-5 (Cíniras) y 7-9 (Adonis); G. Berger-Doer, "Myrrha", *LIMC* 6.1 (1992), pp. 691-3; J. D. Reed, 1995: 317-47. Con respecto a su resurrección, cf. Nilsson, *GGR* 2: 35, n.2, y 650, n.4; Griffiths: 320-22; H. Whitehouse, 1995: 215-44.

hecho, Afrodita, desconsolada por la pena (corriendo hacia su cadáver, se hirió en el pie con un rosal y tintó con su sangre las flores que hasta entonces sólo habían sido de color blanco), instituyó un ritual fúnebre que consistía en plantar los llamados “Jardines de Adonis”, en los que se sembraban semillas de flores que se obligaban a nacer rápidamente al ser regadas con agua caliente, de manera que morían poco después de salir de la tierra, al igual que Adonis.

Sin embargo, en las líneas 3-4, continúa la amenaza mezclando la suerte de Adonis con la de Ixión, otro de los famosos presos del Tártaro. El mago irá presto, no como la diosa (hay un contraste entre el «μακρόψυχόν/ con tedio en el ánimo» de 1 y la expresión de corte mágico «εὐθὺ δραμῶν ἤδη/corriendo directamente hacia él, ya, inmediatamente» de 3), y no sólo no lo dejará ir a visitarla sino que lo confinará en el Tártaro a un castigo eterno: «σφίγξω Ἰξιόνιον τροχὸν ἄλλον/lo encadenaré bien a otra rueda como la de Ixión». Este fue un tesalio, rey de los Lapitas, que agravió varias veces a Zeus. Primero asesinó a su suegro, un crimen contra un familiar que nunca se había producido antes, de manera que nadie se atrevía a purificarlo, como era costumbre; Zeus se apiadó de él y lo hizo, dándole a probar la ambrosía y haciéndolo así inmortal. Pero este no mostró agradecimiento alguno y no sólo eso sino que además se enamoró de Hera y la intentó forzar. De una nube con la imagen de Hera que Zeus creó para protegerla, nacieron los centauros e Ixión fue finalmente castigado: fue atado a una rueda en llamas que giraba sin parar y lanzado por los aires en el Tártaro, donde está destinado a estar por toda la eternidad por causa de su inmortalidad⁵³¹.

Si las líneas 1-2 eran una amenaza ritual, 3-4 son una **atadura** mágica en toda regla, con la expresión anafórica «ἐγὼ δῆσω δεσμοῖς ἀδάμασιν/lo ataré con ataduras indestructibles», caracterizada por la paronomasia ἀδάμασιν/δεσμοῖς y la aliteración silábica δη- δεσ- prolongada con -δα- de ἀδάμασιν, haciendo un eco con la repetición de la dental sonora que ya empezaba en «δραμῶν ἤδη», todo ello enfatizado por el sinónimo «σφίγξω» de la línea siguiente junto a φρουρέω, que en pasiva es «estar bajo

⁵³¹ Cf. Pi., *P.* 2.20; D.S., 4.69; A. B. Cook, 1940: 200-5; Weizsäcker, "Ixion", *Rosch.LM* 2, pp. 766-72; O. Waser, "Ixion", *PRE* 10.2 (1919), pp. 1373-84; H. von Geisau, "Ixion", *KP* 3 (1979), pp. 31-2; D. R. Blickman, 1985/6: 193-205; C. Lochin, "Ixion", *LIMC* 5.1 (1990), pp. 857-862; F. Graf, "Ixion, thessalischer König und einer der großen Bűßer der Antike", *NP* 6 (1999), p. 119.

custodia o ser detenido», o en terminología astrológica es cuando un planeta ocupa una posición por un tiempo (Vet.Val., 106.18). Se ha creado una imagen de inmovilidad que contrasta con la de la rueda ixiona, en llamas y girando eternamente. Esta, además, se corresponde con la representación de Barza de las líneas 13 y 14, que parece ser una denominación persa para Helios, como veremos después. De manera que la relación entre los textos es mayor de lo que a primera vista se percibe.

En 5 se completa la amenaza y la fusión de mitos: «κούκέτι πρὸς φάος ἦξει, κολαζόμενος δὲ δαμεῖται/γ ya no irá a la luz sino que será forzado a cumplir castigo». Obviamente la primera parte del verso se refiere a su salida del Hades, donde no corrijo el verbo porque lo que me interesa no es la corrección métrica sino el uso. Además, esta expresión, única en esta forma, aparentemente, se corresponde con la más común del *HMag.4.18 (PGM 4.1971)* «εἰς φάος ἔλθειν», referida a la llegada de un demon profético desde el Hades. Con respecto a la segunda parte, se dice que se le tratará como un criminal: no sólo la semilla no se desarrollará para salir a la luz del sol, ni el amante podrá ir a ver al objeto de su afecto, que es castigo suficiente, sino que quedará atrapado girando eternamente como un segundo sol en las tinieblas del abismo. Es una imagen extraña. Se elige un personaje de los misterios de la Diosa, por cierto con un culto muy extendido en época helenística, que está relacionado con Afrodita y con Perséfone, que sufre una desmembración como Dioniso o como Osiris, y es símbolo de la semilla, una de las imágenes más poderosas de la enseñanza esotérica de Empédocles, y del rojo de la rosa, la flor del conocimiento y elemento cáltico de Afrodita. A este se le atribuye uno de esos castigos cíclicos de la mitología griega que se refieren a los asuntos inacabados de la psique, al proceso errado que conduce al sufrimiento por toda una eternidad o hasta que el individuo se hace consciente, acepta o deja de rechazar, perdona y así continúa. En este caso, es la *hybris* de un rey que se compara con Zeus, intentando incluso yacer con la consorte divina. Esto está en cierto aspecto relacionado con la arrogancia de Cencreis que compara a su hija con Afrodita, la cual provoca un amor equivocado en esta. Dos situaciones de arrogancia y dos pasiones prohibidas parecidas, aunque en generaciones diferentes en el segundo caso. Por un lado, se enfatizan estos dos elementos psíquicos; por otro, se desarrolla la imagen solar que tiene un reflejo infernal en la rueda ixiona, que se va a retomar en el segundo *logos*. Como siempre en estos rituales de la Diosa, una

acción terrenal, humana, errada, como lo es una pasión como las que se narran aquí, produce un camino de sufrimiento pero también de luz, que acaba reflejando, mediante un proceso de iluminación y aceptación consciente, de desmembración a veces también, a la divinidad de la que toda alma o corazón es reflejo. Es el camino del sufrimiento, de la necesidad, que también conduce a la gnosis divina.

6-10. Y así sentadas las bases de la pasión que inflama al oficiante, una pasión que no es de este mundo, que, para bien o para mal, ha sido provocada en último término por la voluntad divina, por la propia Diosa, se hace la petición. Comienza con un tríbraco en inicio de hexámetro que, como hemos visto antes, no es algo insólito en esta poesía mágica - hemos visto un himno entero que hace uso de este recurso de ruptura, el *HMag.7* a Tifón. Y acaba con la invocación de la Diosa, mezclada de palabras mágicas.

6-9. La petición en sí misma («διὸ ποιήσον, ἄνασσα, ἰκετῶ· ἄξον τὴν δεῖνα ἦν δεῖνα τάχιστα μολοῦσαν ἐλθεῖν ἐν προθύροισιν ἐμοῦ τοῦ δεινός, οὗ ἢ δεῖνα, φιλότῃ καὶ εὐνή, οἴστρω ἐλαυνομένην, κέντροισι βιαίοις ὑπ' ἀνάγκη, σήμερον, ἄρτι, ταχύ/por esto, actúa, señora, te lo suplico: trae a fulana, hija de mengana, apresurándose a venir a mis puertas, las de fulano, hijo de mengano, mi deseo y mi lecho, movida por una pasión insana, por los agujijoneos violentos que causa la necesidad, hoy, ya, rápidamente») se divide en dos partes: petición de acción en la línea 6, con dos verbos, uno de petición general y piadosa, «ποιήσον y ἰκετῶ»; y la erótica, con el verbo «ἄξον», que también empieza en 6 y dura dos líneas más. La 6 es una línea problemática porque es extremadamente larga; es muy difícil corregirla para hacerla un hexámetro, incluso omitiendo elementos como el *διο*, que no suele aparecer en verso, el patronimo o el formulario vacío entero, como han hecho los editores anteriores. Así que he optado por dejarlo tal cual. El sentido general es de apremio, con la repetición de verbos que indican movimiento (ἄξον, μολοῦσαν, ἐλθεῖν, ἐλαυνομένη) y la anáfora «τάχιστα- ταχύ». Contiene todas las expresiones típicas de los conjuros eróticos: también están «ἦδη, σήμερον ο ἄρτι»; y la petición típica «que venga hasta mis puertas/ἦκοι ἐπ' ἐμαῖσι

θύραισι», que se formula aquí de forma diferente a la habitual⁵³², más poética a través del uso de la expresión homérica «ἐν προθύροις».

En efecto, la petición amorosa está caracterizada por la mezcla de dos expresiones homéricas, adaptadas al contexto e intercaladas por el formulario vacío que, por lo tanto se puede simplemente omitir, en este caso. Con respecto a la segunda expresión, que también encontramos en el verso 28, se repite en cuatro ocasiones en Homero, para referir ilustres uniones pasionales, en la forma «μίγη/ἐμίγη φιλότῃτι καὶ εὐνή»: *Il.* 3.445, en boca de Paris que recuerda la primera vez que yació con Helena, en la isla de Cránae, tras robársela a Menelao; *Il.* 6.25, para señalar la genealogía de los mellizos Eseo y Pedaso, que nacieron de la unión de Bucalión y una ninfa; *Od.* 5.125, con respecto a la unión de Deméter con Jasión; y *Od.* 23.219, narrando la unión de Helena con Paris, “hombre extranjero”, repitiendo exactamente la misma expresión que en el primer caso. Así que se está pidiendo una unión de proporciones divinas.

Y por último, se utiliza otra vez la sinonimia para enfatizar el concepto «οἷστρος/aguijón- κέντρον/aguijoneo»: el primero⁵³³ es tanto el tábano como su picadura, que vuelve loco al ganado, de manera que se usa para la locura amorosa o el furor báquico también, aparece muy a menudo en la poesía erótica, pues, referido a Afrodita y a Eros; y el segundo es toda punta afilada, así que puede ser el aguijón de una avispa o una pica o lanza, o una fusta, o cualquier cosa que estimule o incentive. Así que se amplifica en dos miembros la imagen del mismo impulso de la necesidad (aderezada esta expresión variada con «ὑπ' ἀνάγκη»): la locura de la pasión, el frenesí divino, las reacciones instintivas, todas tienen la misma expresión física y el mismo origen en la voluntad de la Diosa. No es coincidencia, entonces, con el pasaje de Platón, *Phdr.* 240d1-4, que dice «ἀλλ' ὑπ' ἀνάγκης τε καὶ οἷστρου ἐλαύνεται, ὃς ἐκείνῳ μὲν ἡδονὰς ἀεὶ διδοὺς ἄγει, ὀρῶντι, ἀκούοντι, ἀπτομένῳ, καὶ πᾶσαν αἴσθησιν αἰσθανομένῳ τοῦ ἐρωμένου, ὥστε μεθ' ἡδονῆς ἀραρότως αὐτῷ ὑπηρετεῖν/sino que es azuzado por un impulso insoslayable que, por cierto, siempre le proporciona gozos de la vista, del oído, del tacto, de todos los sentidos con los que siente a su amado, de tal manera que, por el

⁵³² *PGM* 4.2754 o 2780 «σπεῦδε τάχιστα, ἦδη ἐπ' ἐμαῖσι θύραισι παρέστω».

⁵³³ Se utiliza mucho en la poesía erótica, cf. Theoc., *Id.* 6.28, en la trad. de J. L. Calvo Martínez, , 2009: 39.

placer, queda como esclavizado y pegado a él*».

9-10. Es la invocación final (ὄρκίζω γάρ σε, Κυθήρη· «*νουμιλλον βιομβιλλον* Ἀκτιωφι Ἐρεσχιγάλ·Νεβουτοσουαληθ·φρουρηξια θερμιδοχη βαρεωνη»), introducida con el verbo típico «ὄρκίζω» donde, por fin, se nombra a la Diosa: Cíteera⁵³⁴, que se deducía por la mención de Adonis, pero volvía a despistar con la de Ixión; además es también Actiofis y Eresquigal-Nebutosualeth, los dos nombres babilonios para Perséfone-Isis. De manera que en este texto también hay sincretismo de la Diosa *pantokrateira* y triple.

Además se incluyen unas palabras mágicas⁵³⁵ y epítetos que contienen cierta estructura griega o juego con raíces griegas, como los que vimos en el himno anterior. El primero de ellos es «φρουρηξια», que hace eco del φρουρήσας de la línea 3 y de los compuestos del *HMag.21* «ῥηξιπύλη ο ῥηξιχθων», de manera que debe significar algo como «rompedora de la vigilancia»; es un concepto interesantísimo. En ciertas tradiciones espirituales orientales como el sufismo, una de las disciplinas básicas en el "Camino" es lo llamado "la vigilancia de los propios pasos". No es nada que una persona no iniciada no entienda o desconozca, de hecho es uno de los conceptos básicos de la actuación social, que no siempre es tan fácil de practicar, sobre todo cuando los arrebatos del subconsciente impulsan a cometer actos incomprensibles para la consciencia. Y la Diosa es la que "rompe en pedazos" esa "vigilancia", ese detenerse cada poco a examinar lo que se ha hecho o dicho para congratularse por los éxitos o mejorar la siguiente vez, o atormentarse por reacciones contra la norma social o incluso contra el propio beneficio. En un camino espiritual ese detenerse debe ser sereno, sin juicio, pues uno es el peor de los jueces, sin que el condicionamiento mismo tome las riendas. Pero en este caso, ella es la fuerza que rompe toda vigilancia, serena o condicionada, siendo por un lado, pues, la garante de las acciones del destino, o por el otro, la representante de los impulsos irracionales o instintivos que van más allá de todo control consciente o social.

Luego, tenemos el término «θερμιδοχη/la que trae fiebres o calor» parece referirse

* Trad. C. Garcia Gual, 1988: 334.

⁵³⁴ Cíteera es un epíteto muy común que parece indicar el lugar de nacimiento de Afrodita Urania, la isla Cítera. Cf. *LSJ*; B. Prehn, "Kythereia", *PRE* 12.1 (1924), pp. 217-8.

⁵³⁵ Encontramos *νουμιλλον* en los *PPMM* en: 4.2663 y 2774 con Selene y Actiofis; 5.431 y 432 junto a Eresquigal; 7.684 en un himno dirigido a Hermes. Con la forma *νουμιλα. βιομβιλλον* sólo aparece aquí.

en exclusiva a la diosa del amor, tanto en su aspecto positivo-pasional, como en el negativo que usa la magia («pon enferma a fulana hasta que ceda a amarme» petición amorosa típica). Y «βαρεωνη», una especie de sustantivo femenino a partir de βαρύς, que tiene un amplio espectro de significados, que podríamos resumir como «la pesada, grave, opresiva, violenta, la severa, molesta o inoportuna», enfatizando el aspecto irresistible del mundo de los instintos y las reacciones inconscientes. De manera que destino e instinto van de la mano, y esta figura es la garante de que el individuo coja el camino adecuado.

Fórmula 2: Hímnico de invocación a Afrodita y a Ruzo-Zuro.

11-20. Se inicia con esta invocación de Afrodita de nueve líneas, compuesta por nombres de la diosa e historiolas sobre su poder.

Si seguimos la secuencia del papiro, aquí, temáticamente, se retoma la invocación del final del texto anterior, prácticamente desde el punto en el que se dejaba ahí. Sin nombrarla como Afrodita, sí lo hace como Citerea, en 11 como hizo justo antes en 9, con ligera variación, «Κυθήρη-Κυθήρεια», iniciando la sección como acababa la anterior e indicando así también un inicio de sentido en 22, mediante la anáfora, llamando a la Diosa por su tradicional nombre «Κυπρογένεια/nacida en Chipre». Junto con ἀφρογενής, aunque tardío (2012: 250), son los epítetos que se refieren a la Afrodita más conocida, la diosa del amor. Este aspecto principal suyo, se ve amplificado en las historiolas de los versos 18 a 20 donde es la que «mueve el sagrado deseo en las almas de los hombres (sentido genérico de humanos, como dice el prof. Calvo Martínez) y a las mujeres hacia el hombre, y hace deseables a las mujeres para el hombre/[ἴμ]ε[ρο]ν εἰς ἀνδρῶν ψυχὰς ἐπὶ τ' ἄνδρα γυναῖκας, κἀνδρὶ γυναῖκα τίθησ <συ> ἐράσμιον». La palabra «ἴμερος» es una conjetura de Preisendanz pues sólo quedan cuatro letras del principio de la frase, pero es una elección interesante pues significa el «anhelo o deseo», pero también "amor" o cualquier impulso o emoción, más ampliamente.

Relacionado con esto, tenemos otras atribuciones muy importantes en esta sección: en la línea 13, el epíteto «ἀλληλοῦχος/la que mantiene todo unido»; y en 16, la frase «por tus deseos se mezcla el agua sagrada/σαῖς τε θελημοσύναις περιμίγνυται ἱερὸν ὕδωρ». Se refieren a sus poderes como *pantokrateira*, que también se desarrollan en este

texto, pero parten de su papel como diosa del amor y el concepto empedocleo de este. Como se ha comentado antes, el amor es la fuerza que une las raíces de la realidad, que en origen son elementos puros y separados. Afrodita los engaña para que lleguen a mezclarse y formar lo que percibimos. Así que, con respecto al primero, ella es la que mantiene los elementos juntos mediante su poder de seducción⁵³⁶. En esa forma es un término tardío, aparece por primera vez en Epicuro, precisamente para referirse a la unión de los átomos (*Ep.Ad.Pythocl.* 99.4 y *Fr.* 24.19 y 49), y es común en medicina (Gal., *De antidotis* 12)⁵³⁷. En este contexto, la segunda frase hablaría de la realidad como un mejunje, a esa mezcla de elementos primordiales de la cual ella es responsable. En la expresión «agua sagrada», *ιερός* se refiere a lo que está investido con poder divino, así que se está refiriendo al elemento puro, original, todavía caracterizado por su divinidad, y sólo se menciona este porque es el primogénito, el primero en aparecer en la mayoría de las cosmogonías, como vimos en la sección primera de este estudio. Así que Afrodita es la que mezcló los elementos primordiales, la madre de todo en última instancia.

De manera que, como *pantokrateira*, es: «θεῶν γενέτειρα καὶ ἀνδρῶν/generatriz de dioses y hombres», «παμμήτωρ/madre de todo» y la propia Naturaleza, Φύσις. Y la totalidad de la que se habla se manifiesta en el texto por medio de la mención de los cuatro elementos: los dos primeros mediante epítetos de ella, identificando el todo por la parte, como «αἰθερία, χθονία»; los otros dos, en las expresiones «πυρὸς μεγάλου περιδιθήπειρα» y la comentada «περιμίγνυται ἱερὸν ὕδωρ». Ella es la que «hace girar el gran fuego», Barza-Helios⁵³⁸, y la que «mezcla el agua primigenia». Llama la atención la repetición de la preposición *peri-* no en dos sino en tres ocasiones (13, 14 y 16), que se corresponde con la anáfora del verbo *κινέω*, en el «ἀεικίνητον» de 14, y en la acción verbal en 17, 18 y sobreentendido en 19. Efectivamente, ella es el movimiento mismo que puso en marcha el mecanismo del universo y la que lo mantiene activo y como es⁵³⁹. Pero veamos la secuencia.

Como «madre de dioses y hombres» es «etérea y ctónica», que también es como

⁵³⁶ Kingsley, 2003: 378-409.

⁵³⁷ cf. Calvo Martínez, 2012: 251.

⁵³⁸ Los *PPMM* confirman esta identificación, en *PGM* 14a.4, que dice «θεὸν μέγαν Βάρζαν βουβαρζαν ναρζαζουζαν βαρζαβουζαθ, Ἥλιον»; no sólo ahí se ve el nombre en un juego de palabras mágicas, está también en 3.423 «φορ[φ]ορβαρζαγρα».

⁵³⁹ Kingsley, *op.cit.*: 385.

decir “celestial y terrenal”, se están uniendo los dos planos de realidad más importantes: lo divino y lo humano, y los dos primeros elementos, aire-*aether* y tierra. De manera que es la divina Naturaleza, madre de todo e «indomeñable/ἀδάμαστος», no está en su esencia lo que es propio de la totalidad de la que es madre, la flexibilidad, la mezcla, como hemos visto en el himno anterior. Así que, en la misma posición que αἰθερία-χθονία está ἀλληλοὔχος, es la que «mantiene todo trabado», como traduce Calvo Martínez (p. 251). E inmediatamente en el mismo verso, marcando el contraste, está «περιδινήτειρα/señora del movimiento giratorio» del gran fuego, el siguiente elemento representado en la expresión más conocida y visible, el sol. Se explica esto en la siguiente línea, la 14, haciendo la conexión mediante la anáfora, donde ella es «la que mantiene en eterno movimiento/ἀεικίνητον al giratorio/περιδινέα Barza, indisoluble/ἄρρηκτον», y se establece la identidad entre el gran fuego empedocleo, fuente primigenia de transformación e iluminación (con ese "indisoluble" indica que es original, sin mezcla, primordial), con el lucero que rige la vida en nuestro sistema solar. Barza es un nombre propio de origen persa, que parece significar «luz brillante» (cf. Betz: 93, a partir de Hopfner, *OZ* II: 100), que se encuentra en nombres como Barzanes o Ariobarzanes, cultura en la cual la religión es solar, y que, como se ha dicho, aparece asociado a Helios en los *PPMM*, como comenta Calvo Martínez (p. 252).

Siguiendo con su atribución como *Madre del Todo*, como *movimiento que inicia*, también es *la que termina*, como vemos en la línea 15: es la que «cumple/lleva a término todo, de la cabeza a los pies» (trad. Calvo Martínez de «σὺ δὲ πάντα τελεῖς, κεφαλὴν τε πόδας τε»). Esta parece la imagen egipcia del universo como un ente antropomórfico. Pero principalmente se están volviendo a unir extremos como el cielo-tierra de la primera línea, que aquí es principio-final, vida-muerte, cabeza-pies de todo cuanto existe. Pues, como comentábamos, ella es la que «mezcló el agua primigenia», en 16, «porque mueve con sus manos a Ruzo, ombligo del cosmos del cual es señora/ ἡνίκα κινήσης τὸν ἐν ἄστροις χεῖρεσι Ρουζῶ, ὄμφαλον οὗ κατέχεις κόσμου», en 17-18. Ruzo es un personaje desconocido, tal vez también de origen persa, a juzgar por la secuencia fonética⁵⁴⁰, que se relaciona con la estrella polar de la Osa Menor, porque también se la ha encontrado

⁵⁴⁰ La secuencia aparece, efectivamente, en *nomina barbara* a lo largo de los *PGM*: 1.137 «ζουζῶ· αρρουζῶ ζωτουαρ ζουζῶ· αρρουζῶ ζωτουαρ»; 4.2193 «αρουζαββα»; 4.3267 «αρουζορον».

denominada como “umbilical” por Nicandro, *Al.* 7 (cf. Calvo Martínez: 253), lo cual contrasta con el hecho de que se diga que la diosa lo mueve con sus manos y que ese movimiento produzca la mezcla de las aguas sagradas.

El polo es la estrella que más cerca está del eje de rotación de la tierra, de manera que parece no moverse e indicar siempre el norte; además no está relacionada con las mareas, como lo está la luna, aunque obviamente es el punto de referencia de los marinos. Pero parecer que lo que está pasando es que hasta 16 van las menciones de los elementos, de cuyo movimiento la voluntad de la Diosa es origen, y que en realidad ἡνίκα no se refiere sólo al agua, como se ha postulado por los anteriores editores por ir inmediatamente después, sino a todas las acciones que se han mencionado antes, usando el presente de todos los verbos anteriores (en 14, 15 y 16) en contraste con el subjuntivo aoristo de la oración temporal. De manera que ella «une, pone en movimiento, mezcla» los elementos primigenios y «lleva a término» todas las cosas porque es la que «movió con sus manos» a Ruzo, «el ombligo del cosmos que está entre las estrellas».

Esta puede ser o no una referencia astronómica a un elemento celeste. En apoyo de esta última opción está el uso paralelo de ἔχω-κατέχω de 14 y 18, en la misma posición del verso, indicando el mismo proceso pero en una sucesión diferente de acciones, poniendo en relación a Ruzo y a Barza: «la que *mantiene en movimiento* eterno al giratorio Barza-la que puso en *movimiento* a Ruzo que *mantiene* como ombligo del cosmos (trad. Calvo Martínez)». Dos hechos se presentan aquí. Primero la intuición de que el cielo entero se mueve y que ni el polo es totalmente inmóvil, pues en los últimos mil años la estrella que marcaba el polo efectivamente había cambiado, llegando a haber estado completamente ausente por unos centenares de años al inicio de la era cristiana. El resultado de este movimiento del polo en círculo alrededor del eje del Universo es la precesión de los equinoccios, que se formuló definitivamente cuando Tolomeo (II d.C.) comparó los tiempos de aparición de las constelaciones en su época con los que había establecido Hiparco en el II d.C. Es efectivamente un hecho astronómico bien conocido en ámbitos de cierta cultura científica en la época de los Papiros Mágicos⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Para mi entendimiento, esto debía ser un hecho remarcable entre griegos y egipciones - las galerías de las grandes pirámides apuntan exactamente hacia el norte, hacia la estrella polar, que en la época en la que fueron construidas era la estrella hoy en día llamada Thuba, perteneciente a la constelación Draconis, y

Pero apoyando la otra opción está el hecho de que estamos ante un proceso de *anabasis* espiritual de corte persa, a través de la enumeración de los elementos, como demostró Reitzenstein en su estudio sobre las raíces orientales de los misterios helenísticos. De manera que, para este momento del proceso, los cuatro elementos que componen la realidad han sido sobrepasados y nos encontramos a un nivel superior. Los elementos estaban separados en origen; en el presente están unidos por acción de la Diosa, que, en un momento también primordial, inició el proceso de unión al cual se refiere el subjuntivo aoristo. Estaríamos, pues, en un momento originario del pasado mítico más que en un lugar concreto del cielo. Por supuesto, las tradiciones están mezcladas (y el tiempo mítico está situado en un nivel intelectual o inteligible de la existencia) y este momento del proceso está, a su vez, situado por encima del movimiento de las estrellas, en la imagen de ascensión, en efecto, más allá de las siete esferas, que es donde se sitúa a este tal Ruzo-Zuro.

Cualquiera de las dos opciones se ven confirmadas por la posible coincidencia de este nombre bárbaro, Ruzo-Zuro con el nombre sánscrito de la estrella polar, Dhruvá, que significa literalmente “fijo”, ya usado en el Rig-veda. De manera que esta tradición tendría indudablemente un origen oriental. Este Dhruvá aparece como personaje por primera vez en el *Visnú-purana* (s. IV d. C.) que es una versión mejorada del *Purusha sukta* (s. X a. C.). Es una historia acerca de la perseverancia, sobre un niño príncipe que a sus seis años quiso ver a Visnú para pedirle que lo hiciera rey, para lo cual se retiró al bosque a meditar. Un sabio volador llamado Nárada le enseñó el mantra que debía recitar y a ayunar. Tras seis meses, Visnú se le apareció pero estaba tan absorto en la imagen interior que tenía del dios que no salía de su trance. Este le tocó con su caracola divina en la mejilla derecha, ante lo cual Dhruvá despertó y al ver la visión que había tenido en su interior por meses, recitó un himno de alabanza o *stuti* de doce versos, según unos; según otra versión, le pidió que le enseñara a componer versos de alabanza como premio a su perseverancia, puesto que ya no tenía deseo personal alguno mas que permanecer ante la presencia divina. Por esto, unos dicen que los siete sabios o *Saptarshís* le dieron el trono más venerado en la estrella polar; otros que Visnú lo convirtió en la estrella polar misma,

ahora apuntan exactamente hacia la cola de la Osa Menor. Agradezco a Aurelio Pérez la confirmación, que ha apuntado amablemente en la referencia final de este párrafo.

para librarlo del cataclismo final o *pralaia*, que destruye todos los astros del universo excepto este⁵⁴². Otra etimología que da Fahz es la que se encuentra en Zoroastro, Ζωρωάστηρ, que está también en su otro nombre Ζουρουάμ, Zurvan, en Teodosio de Mopsuestia (Hopfner, *OZ* II: 100), de manera que según Calvo Martínez se trataría de un relato persa, mazdeísta. En todo caso, son personajes que se parecen, profetas que llegan a los niveles espirituales más altos, por lo cual son divinizados. Tal vez todos provengan de una fuente común.

Volviendo al rito, una referencia tan lejana como la de Dhruvá, en un nombre distorsionado como Ruzo-Zuro, no aparecería en la mente del oficiante, pero explicaría la posición de tal personaje divino sobre el sol y los elementos, y apoya la tesis de un ritual de *anabasis* detrás de estos supuestamente simples conjuros eróticos. En cualquier caso, la idea de la perseverancia es muy apropiada en el caso de cualquier hechizo de maldición.

Ahora bien, es Afrodita la que en último término tiene soberanía y poder sobre esta divinidad o nuevo nivel en el proceso espiritual. Y es ahora cuando se trae el elemento más importante de su soberanía divina, el amor, que es en sí mismo un movimiento de atracción, de unión. Es el movimiento mismo de unión, indispensable en estos rituales gnósticos, pues, el «τὸ <ν> ἄγνὸν [ἴ]μ[ε]ρ[ο]ν εἰς ἀνδρῶν ψυχάς/el sagrado [lo que sea] hacia el alma de los hombres», pues en verdad da igual lo que ponga en la parte corrupta. Lo importante es que lo equipara al movimiento de los hombres hacia las mujeres y viceversa, en el día a día. Es la afirmación mística de que el amor humano es reflejo del anhelo divino del alma, la tendencia del espíritu hacia el conocimiento absoluto o inteligible, hacia la ascensión.

21-24. Habiendo recorrido todos los aspectos de esta divinidad, se hace la petición general, que es típica de la plegaria mágica «ven a mis ensalmos/μὲν ταισδ' ἐπαοιδαῖς», usando el verbo «βλώσκω» que implica apremio. Después se hace una breve petición erótica que se abre con una invocación de la Diosa mediante epítetos como

⁵⁴² V. Mani, 1975: 238-9.

soberana (βασίλεια, πότνια, ἄνασσα) y palabras y nombres mágicos⁵⁴³, que rompen el hexámetro. Estos últimos parecen incrustados puesto que se pueden percibir secuencias dactílicas. Encontramos Ἀρρωριφρασι junto a σθενεπιω en *PGM* 4.2229, y parece que no es un epíteto desconocido de la magia pues, según Schwab aparece en la Venus 110 del museo Capello (Calvo: 254). En todo caso, contiene una estructura griega que parece significar «la de discurso sin fuerza/sin entusiasmo/enfermo», a partir de la raíz del verbo ῥώννυμι que se utiliza para despedirse en las cartas, con alfa privativa, y φράσις. También el enigmático «Γωθητινι» tiene algo de griego, del cual doy una traducción para reflejar el juego, como en el himno anterior: parece contener la raíz del verbo «θητεύω/ser siervo de», refiriéndose a un tal Γω.

La petición no tiene mayor dificultad, «lanza sobre fulana un amor ardiente hasta que se consuma en deseo por mí, fulano/ τῆ δεῖνι ἦν δεῖνα βάλει πυρσὸν ἔρωτα, ὥστ' ἐπ' ἐμοῦ {τοῦ δεῖνος, οὗ ἢ δεῖνα} φιλότῃτι τακῆνα», excepto por dos cosas. Primero, el hecho de que cada vez que aparecen los elementos del formulario vacío la estructura métrica no concuerda ni lo haría en el momento del ritual, cuando se introducen los nombres reales. Ya comentamos en el himno anterior que sólo en tres casos la petición va en verso también, y en todos presenta problemas. Pero la intención poética es indiscutible, como prueba por ejemplo la repetición de «ἦματα πάντα» a modo de estribillo en 20 y 23. En segundo lugar, que el final de la petición va dirigida a lo que parece ser un nuevo personaje, Zuro, abriéndose una nueva invocación, con la forma «Pero tú, bienaventurado Zuro, asiente para mí/concédeme estas cosas/σὺ δέ, μάκαρ, Ζουρω, τάδε νεῦσον ἐμοί, τῶ δεῖνα».

Sólo comentar el vocabulario erótico que, no sólo en la petición, coincide con la del conjuro (1). Tenemos φιλότης repetido en tres ocasiones en el mismo caso dativo (7, 23 y 28), ocupando el lugar de la petición. En (1) lo tenemos intercambiado con οἴστρος y κέντρον, también en dativo (línea 8), y en (2) con ἔρωσ, en la expresión de 22 «πυρσὸν ἔρωτα». Luego aparecen varias expresiones para *cama*, como εὐνή (líneas 7 y 28) y λέκτρον (línea 25), ambas usadas para «lecho nupcial». Esto no hace más que realzar el parentesco entre estos dos textos himnicos.

⁵⁴³ Las palabras mágicas dicen «σοι ης θνοβοχου θοριθε σθενεπιω ... σερθενεβηηι» y no se encuentran en otra parte de los *PPMM*, si bien se reconocen en otras algunas de sus secuencias (-*thnob-* o -*serth-*) o se confirma el uso reiterado de los sonidos -*th-* o -*kh-*.

24-27. Ese «σὺ δέ, μάκαρ» supone un comienzo en tríbraco que marca una parte completamente nueva, al igual que ocurría en la primera parte, donde 6 se inicia con tres breves y da paso a la segunda parte del canto, la petición en aquel caso. Con respecto a quién es ese Zuro, yo postulo sin dudar que es Ruzo, en un juego de palabras propio de la magia, como Hopfner (*OZ* II: 100): Ruzo en la primera parte, Zuro en la segunda, que no hace falta corregir como hizo Preisendanz⁵⁴⁴. De hecho se repite la expresión «ἐν ἄστροις» (en 17 y 25) para referirse a él. Y tampoco cambio la historiola para hacer a Afrodita la legítima protagonista, como han hecho Kuster y Calvo Martínez, alteración que cambiaría el texto grandemente. Recordémosla:

«ὡς σὸν ἐν ἄστροις ἐς χόρον οὐκ ἐθέλοντ' ἦξες ἐπὶ λέκτρα μιγῆναι
ἀχθεῖς δ' ἔξαπίνης καὶ τὸν μέγαν ἔστρεφε Βαρζαν
στρεφθεῖς δ' οὐκ ἀνεπαύσετ' ἔλισσόμενός τε δονεῖται»

«de la misma manera que a tu coro entre las estrellas atrajiste al que no quería, para uniros en tu lecho,

y llevado de repente allí, giraba también alrededor del gran Barza,

y habiendo girado no paró y rotando produce un zumbido»

Considero, de hecho, que este es el momento climático del texto, donde la conexión con la divinidad ya se ha producido, y lo que se indica aquí son las visiones o sensaciones físicas del oficiante del rito, a la manera de los textos iniciáticos herméticos. La ascensión del alma se llevó a cabo en la primera parte, a lo largo de los elementos que constituyen el universo conocido por la percepción humana. De esta manera que, «el/la que no quería/οὐκ ἐθέλοντα» no es Calisto, dejándose seducir por Zeus y transformada, para compensar, en la Osa Menor, como se ha interpretado entre los editores⁵⁴⁵; sino que es el propio oficiante, que ha sido transportado a «su (de Zuro) coro entre las estrellas/σὸν ἐν ἄστροις ἐς χόρον», donde está su lecho. Se está refiriendo al espacio físico circular donde danza el coro, volviendo a traer a la imagen mental su lugar como ombligo del cosmos, alrededor del cual las estrellas giran. Ahí, el oficiante se ha unido con el dios

⁵⁴⁴ Preisendanz escribe la entrada "Zuro" en *Roscher LM* 6, pp. 763-4.

⁵⁴⁵ Calvo Martínez hace referencia a esta hipótesis, pag. 255, en la que se sustituiría a este tal Ruzo-Zuro por la ninfa Calisto, que es la que, según la mitología clásica, es convertida en la Osa Menor por Zeus (para evitar que Ártemis la cazara, cf. *Ov.*, *Fast.* 2.155-90, *Met.* 2.417-507).

(λέκτρον en plural se usa ya desde Píndaro para el *lecho nupcial*, uno de los símbolos más universales de la unión mística) y no sólo ve a las estrellas danzar en torno suyo, sino que se pone él mismo a rotar alrededor del sol como un planeta más y producir él mismo el zumbido vibratorio correspondiente. El oficiante, «ἀχθεις/habiendo sido conducido (allí)», «ἔστρεφε/gira alrededor» de Barza/Helios y, «στρεφθεις/girando», no para sino que, «ἑλισσόμενός/rotando», «δονεῖται/zumba». Esto supone un sistema heliocéntrico y una unión mística en toda regla. El sentido sonoro del verbo δονέω lo tenemos en *h.Merc.* 563, acerca del zumbido oracular de sus abejas, o en Píndaro, *N.* 7.81, que dice «Διὸς δὲ μεμναμένος ἀμφὶ Νεμέα πολύφατον θρόον ὕμνων δόνει ἤσυχᾶ». Si en verdad este verbo se refiere al sonido de las esferas, un sonido que venimos a imitar con nuestra música según la concepción pitagórica, no es descabellada la relación con Dhruvá, que prefirió el trono de la estrella polar donde seguir cantando himnos a Visnú.

28-29. Y se cierra el canto con la petición final, caracterizada por dos versos iniciados por dos breves, llamando la atención otra vez sobre ellos, en contraste con el resto del himno, y reflejándose como en un espejo en la petición de las líneas 21-24.

El 28 repite la petición erótica «διὸ ἄξον μοι τήν δεῖνα, ἦν δεῖνα, φιλότητι καὶ εὐνῇ», no sólo del himno sino también del conjuro. Es una reelaboración de los versos 6-7, «διὸ ποιήσον, ἄνασσα, ἰκετῶ· ἄξον τήν δεῖνα ἦν δεῖνα τάχιστα μολοῦσαν, ἔλθειν ἐν προθύροισιν ἐμοῦ {τοῦ δεῖνος, οὗ ἡ δεῖνα}, φιλότητι καὶ εὐνῇ», con repetición de la expresión homérica para los lechos divinos más famosos. Y lo remarcable es que todavía va dirigido a Zuro, de manera que refleja el cambio de sujeto de la línea 24.

El 29 retoma la invocación a Afrodita usando el mismo recurso de la línea 24 para cambiar de sujeto, el οὐ δέ, repitiendo el epíteto clásico Κυπρογένεια y haciendo la última petición, esta vez de carácter general, típica de la plegaria mágica «τέλει τελέαν ἐπαιοιδήν», haciendo eco de las líneas 21 y 22, en estructura simétrica. De manera que, tal vez la métrica clásica no se respete en absoluto, pero la intención poética es exquisita.

Conclusión.

Este himno es de los más remarcables, en su análisis profundo, para demostrar una ascensión de carácter oriental como motivación de todos estos rituales. Enmarcado en un

ritual dedicado a Afrodita para atracción erótica, hace esta deducción cuanto más difícil de creer; sin embargo, sitúa el lugar de la magia de este tiempo y de todos en el lugar que le corresponde como herramienta de *shock*, de desplazamiento de la conciencia individual hacia un lugar diferente en el que la intuición y los instintos sean escuchados de otra manera. Ningún usuario de magia en su sano juicio optaría conscientemente por un ritual de ascensión mística para sus objetivos, ese es un trabajo duro y personal que sólo unos pocos deciden hacer. Pero la necesidad psicológica, personal, sigue ahí y el mago se encargaba, en esta época por lo menos, de tratarla, cuan médico cirujano.

Por otro lado, está la cuestión de si este himno está formado por varios himnos, el primero truncado e insertado abruptamente aquí. Calvo Martínez ha demostrado ampliamente el uso de material hímico heredado, tanto de fuentes griegas tradicionales como de un corpus greco-egipcio que debía ser muy popular entre los practicantes de esta magia, del que estos *PGM* son testimonio directo. En este caso, el parentesco entre ambos textos se ha hecho patente y se ha visto el uso de elementos de ruptura para llamar la atención poderosamente, como herramienta poético-mágica; de manera que en mi opinión, el compositor de este ritual tenía a su disposición todos estos elementos e hizo un remarcable uso de ellos.

g. Himnos colectivos.

Por último, se incluyen los dos conjuntos de textos versificados que proponían Preisendanz-Henrichs, que no parecen dirigidos a una sola divinidad, si se puede decir que los anteriores lo hubieran sido, sino al grueso de todos los dioses de esta magia, que permite hacerse una idea de hasta qué punto llegaba el sincretismo mitológico de estos rituales⁵⁴⁶.

23. Himno a todos los Dioses I, s. IV/V.

Preisendanz 23

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de diecinueve versos hexamétricos (*PGM* I 297-314+342-345/*P. Berlinense* 5025, col. 4-5) que se encuentran dentro de una plegaria más larga, de la cual ya se ha hablado con anterioridad, en relación a *HMag.4A* y *HMag.8*. Además está relacionado con el *HMag.5*, por su contenido. Ha sido publicado: por el primer editor del Papiro de Berlín, Parthey (1866: 109-26), Abel (*Orphica*: 286), y Preisendanz, tanto en el *PGM* I como en la antología de *Himnos Mágicos*. Han anotado comentarios textuales: W. Lueken (1978: 78 ss.), W. Kroll (1901: 13), R. Wünsch (1905: 37), C. Dilthey (1872: 388) o Hopfner (*OZ* II: 107ss. y 364-5). El último en editarlo y analizarlo ha sido Calvo Martínez (2005: 263-76), junto al *HMag.8*, donde lo considera compuesto por dos textos independientes: dos versos iniciales en hexámetros que serían parte de una invocación himnica a Apolo Delfico, los cuales habrían sido fusionados con un himno-conjuro al dios Creador-Abrasax, también en hexámetros. Preisendanz añade tres líneas más que encontramos al final del conjuro, las cuales van como *praxis* de liberación del dios, que este considera parte del original, suponemos, y Calvo Martínez simplemente omite, probablemente como una sección de versos aparte, utilizados para otro fin aunque dentro del mismo conjuro. Abel lo editó como *Himno Mágico* I, sin excluir lo que en este

⁵⁴⁶ Ensalmos dirigidos a grupos de dioses: *PGM* 1.298-314; 4.234-49, 335-404, 1399-1434, 1445-95, 1345-79 y 1814-24; 5.4-30, 99-157 y 460-87; 7.350-59, 545-74 y 601-11; 12.67-77, 81-97, 164-7, 217-38, 325-34, 384-94; 23; 32; 36.1-27, 137-160; 57.2-13; 59; 61.7-30 y 50-9.



estudio se ha llamada *HM*ag.4A e incluyendo las líneas de la liberación.

Mi edición incluye todos los versos hexamétricos encontrados (que no han sido reproducidos más arriba en este estudio), sin pretensión de reconstrucción.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Cal	Calvo Martínez
Dil	Dilthey
Ho	Hofner
Pa	Parthey
Pr	Preisendanz
Pr(-He)	Antología de los <i>HHMM</i> , sin Heitsch
Wü	Wünsch

Δέσποτα, λίπε Παρνάσιον ὄρος καὶ Δελφίδα Πυθῶ
ἡμετέρων ἱερῶν στομάτων ἄφθεγκτα λαλούντων,
ἄγγελε πρῶτε θεοῦ, Ζηνὸς μέγαλοιο, Ἰάω,
καὶ σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ,
καὶ σὲ καλῶ, Γαβριήλ πρωτάγγελε· δεῦρ' ἀπ' Ὀλύμπου, 5
Ἀβρασάξ, ἀντολίης κεχαρημένος, ἴλαος ἔλθοις,
ὃς δύσιν ἀντολίηθεν ἐπισκοπιάζει[ς, Ἀ]δωναί·
πᾶσα φύσις τρομ<έ>ει σε, πάτερ κό<σ>μοιο, Πακερβηθ.
ὀρκίζω κεφαλήν τε θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν Ὀλυμπος,
ὀρκίζω σφραγίδα θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν ὄρασις, 10
ὀρκίζω χέρα δεξιτερήν, ἧ κόσμον ἐπίσχει,
ὀρκίζω κρητῆρα θεοῦ πλοῦτον κατέχοντα,
ὀρκίζω θεὸν αἰώνιον Αἰῶνά τε πάντων,
ὀρκίζω Φύσιν αὐτοφυῆ, κράτιστον Ἀδωναῖον,
ὀρκίζω δύνοντα καὶ ἀντέλλοντα Ἐλωαῖον, 15
ὀρκίζω τὰ ἅγια καὶ θεῖα ὀνόματα ταῦτα,
ὅπως ἂν πέμψωσί μοι τὸ θεῖον πνεῦμα
καὶ τελέση, ἃ ἔχω κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν.

ὀρκίζω τὸ πῦρ τὸ φανέν πρῶτον ἐν ἀβύσσῳ,

ὀρκίζω τὴν σὴν δύναμιν, τὴν πᾶσι μεγίστην,
 ὀρκίζω τὸν φθείροντα μέχρις Ἄιδος εἴσω,
 ἵνα ἀπέλθῃς εἰς τὰ ἴδια πρυμνήσια καὶ μὴ
 με βλάβῃς, ἀλλ' εὐμενῆς γενοῦ διὰ παντός.

20

APARATO CRÍTICO: 1 λιπε παρνας'σ'ιον Π, corr. Pr: λείπε Παρνάσιον Ab: Παρνασσόν λίπ' Pr(-He): Παρνασοῦ λίπ' ὄρος Ho: Παρνάσιον λίπ' ὄρος Cal 3 πρώτε θεοῦ Pr: πρωτετου Π: πρωτευων Kirchhoff (PGM, 16), Ab 6 Ἀβρασαῆ, ἀντολίης Pr: ἀβρασαῆ ἀντολίης Π: Ἀβρασαῆ ἀντολίης Ab: ἀντολίης Ἀβρασαῆ Pr(-He), Cal | κακαρημενος Π corr. Pr: καταρήμενος Ab 7 ὄς corr. Pr ex HMag.5, Cal: ες Π | ἀντολίηθεν Dil, Pr, Cal: ἀντολίης Π, Pa, Ab | ἐπισκοπιάζει[s Pr ex HMag.5, Cal: ἐπισκοπιαζει..αδωναι Π: ἐπισκοπιάζει[ν Ἄ]δῶναι Pa, Ab: ἐπισκοπιάζη Pr(-He) 8 τρομει ετ κομοιο Π corr. Pa 9 τε Pr, Cal: νυ Π: σε Ab 10 σφρακιδα Π corr. Pa 11 ἡ κόσμον ἐπίσχει Cal: ἡν κοσμος επεσχες Π: ἡ κόσμον ἐπέσχεν Pa, Ab: ἡν κόσμῳ ἐπίσχεις Ho: ἡ κόσμον ἐπίσχεις Schenkl: ἡν κόσμῳ ἐπίσχεις Pr(-He): ἡν κόσμῳ ἐπέσχες Pr 13 αἰωνιον Π: αἰώνων Eitrem 14 κρατιστον αδωναιον Π, Pa, Pr: <τε> κράτιστον Ἄδωναι Pr(-He): κρατερόν Ab, Cal 15 ἀντελλοντα Π, krasis Ab, Pr(-He), Cal 16-18 desunt in Pr(-He) 17 ὄππως Cal 18 τελέσωσι Ho | ἄπερ οἶδα ἔχω Cal (ex II. 6.447) 19-23 desunt in Cal 19 <τε> Pr(-He) | πρωτον Π: πρώτως Wü | ἀβυσσωι Π, corr. Ab 21 τον φθειροντα Π: θεὸν φθείροντα coní. Pr: φθείροντα θεὸν coní. Pr(-He) | μέχρις Ἄιδος Pa, Pr: μεχρεις αἶδος Π: μέχρις Ἄιδος Ab: μέχρι Pr(-He) 22-23 desunt in Pr(-He) 22 πρυμνήσια Π, Pr: πρευμεωῆς Dil, Ab

TRADUCCIÓN

Ensalmo:

Soberano, abandona el monte Parnaso y la délfica Pitón,
 cuando nuestras sagradas bocas pronuncian palabras sin sonido.

Oh ángel primero de dios, del gran Zeus, Iao,

y a ti que sostienes el cosmos celestial, Miguel,

y a ti te invoco, Gabriel, proto-ángel. Aquí, desde el Olimpo,

5

Abrasax, que recibes saluciones al amanecer, quieras venir propicio,

tú que contemplas el atardecer desde el amanecer, Adonais.

Toda la naturaleza tiembla ante ti, padre del cosmos, Pacerbeth.

Conjuro la cabeza de dios, que es el Olimpo,

conjuro el sello de dios, que es la visión,

10

conjuro su mano derecha que sostiene el cosmos,

conjuro la crátera de dios que contiene la riqueza,

conjuro al dios eterno y a Eón de entre todos,

conjuro a la Naturaleza auto-generadora, a Adoneo el más poderoso,

conjuro al atardecer y al amanecer de Eloeo,
conjuro estos sagrados y divinos nombres,
de manera que me envíen el divino espíritu
y cumpla lo que tengo en mi mente y en mi corazón.

15

Liberación:

Conjuro el fuego que se mostró primero en el abismo,
conjuro tu poder, el más grande ante todos,
conjuro al que destruye hasta el interior del Hades,
para que te alejes a tus aposentos personales de popa y no
me dañes, sino que seas favorable por siempre.

COMENTARIO

Forma.

Efectivamente, este canto forma parte de dos *logoi* que se encuentran en la práctica a Apolo para conseguir un *paredros* del *PGM* 1.264-345, que hemos visto antes ya porque Preisendanz lo dividió en tres himnos diferentes, dos de los cuales ya han sido tratados. Creemos que la causa debe ser la falta de unidad con respecto al ámbito divino, a pesar de que se titula «Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις/invocación apolínea». Esos *logoi* son: un ensalmo/ἐπαιοιδή que contiene en sus dos primeros versos el que hemos estudiado como *HMag.8* a Apolo-Peán, los primeros dieciocho versos de este *HMag.23* a todos los dioses y doce versos más que son la versión A del *HMag.4* a Helios «ἀεροφοιτήτων ἀνέμων»; además, el rito contiene una liberación de Apolo que consiste en el 13º verso de la versión A del *HMag.4* y las cinco líneas finales que se recogen en este *HMag.23*. Como se ha dicho, Preisendanz no incluye los versos 16-18, 22 y 23, supongo que por la gran cantidad de problemas métricos que contiene, pero yo veo un patrón hexamétrico aunque no dactílico en multitud de ocasiones (al igual que Calvo Martínez).

Veamos las irregularidades que, en realidad, se producen en casi todas las líneas: 1 tiene por segundo pie un pirriquo y por cuarto un anapesto; 3 tiene otro pirriquo por cuarto pie; 6 contiene el nombre Abrasax que hace un crético en el primer pie; 7 parece

tener un antibaqueo en el quinto pie; 9-16 y 19-21 comienzan todos con un troqueo por causa del verbo ὀρκίζω, que por otro lado no es la primera vez que se encuentra iniciando hexámetros en estos himnos; 13, además del primer pie trocaico, tiene un anapesto en cuarto lugar; 14 y 15 hacen ambos el sexto pie con dáctilo; 15 además se inicia no con un troqueo sino con dos; 17 tiene seis pies pero muy irregulares, con troqueo en el primero, crético en el tercero y anapesto en el cuarto; 18 tiene hiato para hacer el segundo dáctilo y un pirriquio por cuarto pie; 19 es también muy confuso con doble troqueo en el comienzo y un anapesto por quinto pie; 22 se inicia con un tríbraco; y 22, a pesar de hacer seis pies, comienza con yambo y tiene dos troqueos tanto en el tercer como en el cuarto pie.

En general, los dos *logoi* del conjuro presentan irregularidades parecidas, en el sentido de que mantienen un esquema hexamétrico reconocible: el ensalmo comienza con dos trímetros yámbicos (el segundo casi imposible, con un dáctilo, un espondeo y dos troqueos por los primeros cinco yambos), que forman el *HMag.8*; los dieciocho siguientes versos, que tenemos en este *HMag.23*, presentan irregularidades en trece de ellos aunque mantienen los seis pies; los diez siguientes, de la versión A del *HMag.4*, tienen sólo cuatro versos con pies que no son dactílicos (dos trocaicos, un crético y un tríbraco), de manera que tiene mejor calidad de composición pero el mismo tipo de errores; y la liberación se inicia con el hexámetro correctísimo que parece pertenecer al texto que dio lugar a las diferentes versiones del *HMag.4*, en contraste con los cuatro hexámetros finales no dactílicos (cf. la sección correspondiente).

Con respecto a la estructura de lo que nos ocupa, tenemos: 1-8 invocación de Apolo, los arcángeles, Abrasax y el *Hypsistos*; 9-16 el conjuro; 17-18 petición de *paredros*; 19-21 conjuro; 22-23 petición de liberación.

Contenido.

Recordamos que el ritual consiste en la invocación de un «espíritu divino/τὸ θεῖον πνεῦμα» (línea 284 y 313) o «demon/δαίμονα» (317), para lo cual se usa una lámpara no pintada de rojo, con mecha de lino y aceite de rosas o nardos y una cabeza de lobo, que parece que son los «despojos/σκήνους» a los que se refiere la línea 320. Además, se hace

un sacrificio, el mago debe estar purificado y llevar ropajes de profeta, una varita mágica de ébano y un amuleto que consiste en una rama de laurel de siete hojas con nombres mágicos. Hay que preparar un trono y un sillón al lado del altar del sacrificio donde se van a aparecer las visiones, y proceder, tras la adivinación o petición, a «liberar al dios/ἀπολῦσαι αὐτὸν τὸν θεόν». De esta manera, suponemos que se invoca al dios bajo la apariencia del Apolo oracular y al demon del lobo, que es el que va a llevar a cabo las acciones que se pidan, como enviar sueños o enfermedad. La petición del demon sólo aparece en lo que es el *HMag.4*, para lo que se usa en todas las versiones que se tienen en los *PPMM*, de manera que se postulaba un mismo origen en un rito de invocación de un *paredros*. Con respecto a los *HMag.8* y 23, suponen la invocación de los entes divinos, simplemente, y su consiguiente liberación.

Veamos el texto que nos ocupa.

1-8. Los primeros ocho versos se pueden considerar la **invocación inicial**. En verdad, el ensalmo comenzaba con los dos trímetros yámbicos a Apolo y a Peán del *HMag.8*, que Preisendanz recogió separados porque en sí mismos parecen un todo completo, con invocación y petición, que decían «Caudillo Apolo, ven con Peán, profetiza para mí sobre las cosas que te pido, oh señor».

1-2. Después se procede a iniciar otra invocación, esta vez más larga, que comienza con otros dos versos, ya hexamétricos, a Apolo, en este caso el Delfico. En 1, se invoca a Apolo y se le hace una petición clética que incluye la mención tradicional de los himnos apolíneos, del lugar donde se puede encontrar al dios: «abandona el monte Parnaso/λίπε Παρνάσιον ὄρος». Siguiendo con la representación del dios de los versos anteriores, Apolo es «soberano/δέσποτα» (en *HMag.8* era Ἄναξ y κύριος), y oracular-advino, pues proviene de Delfos, donde habita con Pitón («καὶ Δελφίδα Πυθῶ»). Ya hemos hablado acerca del significado de la mención de esta figura, una imagen sonora que contrasta con el «ἤμετέρων ἱερῶν στομάτων ἄφθεγκτα λαλούντων/cuando nuestras bocas sagradas pronuncien palabras sin sonido» de la línea 2.

En efecto, un ritmo peánico se había iniciado con el himno anterior, donde la mención de Peán es también un recordatorio musical de a lo que nos enfrentamos; en esta segunda parte, se procede a recordar el grito de Pitón que inicia los rituales más sagrados

de Apolo, el sonido agudo que también caracteriza los de Hécate. En Delfos, Apolo siempre estará en abrazo mortal asfixiando a la serpiente gigante, abriendo grandemente sus fauces, para dar acceso, como las de Cérbero en los de Hécate, a la negrura del abismo y a un silbido casi imperceptible. Y este sonido que lleva Apolo con su presencia es provocado aquí con una recitación sin sonido, una plegaria del corazón en toda regla. Se dice que lo que se produce en estos casos es una sincronización de los ritmos vitales a los mentales y de los del individuo a los de su entorno, si consentimos en creer no que toda materia tiene un campo electromagnético y una vibración, cosa que ha demostrado la ciencia, sino que esa vibración tiene una especie de sonido que puede ser percibido de manera natural en estos rituales.

Todo este uso del sonido para adaptar los ritmos de la mente y proceder a la relajación que produce un estado alfa en las ondas del cerebro se puede conseguir también sin realmente pronunciar en voz alta lo que se dice, pues todo el proceso comienza en la regulación de la respiración. Obviamente, el uso de la vibración vocálica y el esfuerzo mayor en la respiración al recitar versos, hará más rápido el efecto.

Pero quiero remarcar que ese «ἄφθεγκτα λαλούντων» es demasiado importante para ser una referencia metafórica o poética, y, como hemos visto antes, demostrado a partir de los estudios de Kingsley, hay escondidas referencias técnicas a lo largo de estos textos⁵⁴⁷. De manera que esta expresión podría estar refiriéndose a una parte del ritual que hemos pasado por alto. Tiendo a pensar que se está refiriendo a lo que ocurría al inicio mismo del rito, durante la preparación del amuleto, que es una parte de la receta mágica muy detallada en casi todos los casos, a veces con consagraciones habladas incluso. En este caso, dice:

«λαβῶν κλῶνα δάφνης] ἐπτὰφυλλον ἔχε ἐν τῇ δεξι[ῆ] χειρὶ καλῶν τοὺς οὐρανίους θεοὺς καὶ χθονίους δαίμον[ας]. γράψον εἰς τὸν κλῶνα τῆς δάφνης τοὺς ζ' ῥυστικούς χ[α]ρακτῆρας. (...) βλέπε δέ, μὴ ἀπολέσης φύλλον [καὶ] σεαυτὸν βλάβης· τοῦτο γὰρ μέγιστον σώματος φυλακτικόν, ἐν ᾧ πάντες ὑποτάσσονται καὶ θάλασσα καὶ πέτραι φρίσσουσι καὶ δαίμονες φυλάσσονται χαρ>ακτῆρων τὴν θείαν ἐνέργειαν, ἥνπερ μέλλεις ἔχειν/Toma una rama de siete hojas de laurel y sostenla con la mano derecha, mientras invocas a los dioses del

⁵⁴⁷ Cf. 2001: 116ss.

cielo y a los demonios subterráneos. Escribe en la rama de laurel los siete signos salvíficos ... Atiende no sea que destruyas una hoja y a ti mismo te perjudiques. Porque este es el mayor amuleto protector de tu cuerpo y por él todos se te someten, el mar y las piedras se estremecen y los demonios se ponen en guardia ante la divina energía que vas a poseer» (líneas 264-66, 271-75, trad. Calvo Martínez, *PPMM*, pp. 64-5).

En efecto, mientras se inscriben los nombres divinos en las hojas con mucho cuidado, se están pronunciando interiormente, de manera que todo se haga sin temor a ofender a la divinidad, se está, ya desde el inicio de todo el proceso ritual, estableciendo un estado de suma concentración en el oficiante e iniciando la invocación de manera tácita. La mención en el himno de esta oración sin palabras articuladas sonoramente hace pensar que se conocía y usaba conscientemente este tipo de plegaria.

3-8. Y el texto pasa bruscamente a lo que el prof. Calvo Martínez considera un himno-conjuro a Abrasax como dios solar y Creador, que parece ser un todo completo e independiente de lo anterior y lo siguiente, que va de la línea 3 a la 18. Está dominado por un tono hebraico, aunque la mezcla con lo griego y lo gnóstico hace pensar en una tradición copta. Además hay que comentar la coincidencia casi literal de ciertos versos en el *HMag.5* a *Helios-Pantokrator*.

3-5. En los tres primeros versos encontramos la invocación con «σὲ καλῶ» de la figura triple Iao, Miguel y Gabriel. Se les invoca separados aunque parecen el mismo personaje, con esos vocativos «ἄγγελε πρῶτε <θε>οῦ» abriendo y «πρωτάγγελε» cerrando, igual que ocurría en el texto emparentado *HMag.5*, donde Iao es «πρῶτο[τὸ]ν Διὸς ἄγγελον», Rafael es «τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα» y Miguel es «el más grande, etéreo, benefactor». Y es que Miguel, Gabriel y Rafael⁵⁴⁸ son los primeros en la lista de los arcángeles (arcángel y proto-ángel son intercambiables); en efecto, las tradiciones exegéticas consideran que estos tres son los que en el Pentateuco se

⁵⁴⁸ Cf. J. H. Michel, "Engel I (heidnisch)", "Engel II (jüdisch)", "Engel III (gnostisch)", "Engel IV (christlich)" y "Engel V (Katalog der Engelnamen)", *RAC* 5 (1962), pp. 53-60, 60-97, 97-109, 109-200 y 200-239; T. Klauser, "Engels X (in der Kunst)", *RAC* 5 (1962), pp. 258-322; L. Thunberg, 1966: 560-70; S. Eitrem, "Angels", *OCD* (1970), p. 64; L. T. Stuckenbruck, 1995; P. R. Carrell, 1997; D. T. Frankfurter, 1999: 298-9; P. Crone, 2011: 315-36; B. P. Blosser, 2012; S. R. Garreth, "Angels. Christian", y R. H. Cline, "Angels. Jewish", *Encycl. Anc. History*, Vol. I (2013), pp. 424-6 y 426-8; E. Muehlberger, 2013; J. van der Watt, 2013: 658-62.

manifiestan como ángeles de Jehová, aunque en ningún momento se determinan con un nombre concreto. El hecho de que en estos himnos aparezcan sincretizados podría indicar en cierto modo esa tendencia original a no concretar, como si no importara en realidad cuál es cual o porque en realidad en último término todos son el mismo. Pero lo curioso, en verdad, es que se los asimile a Iao, y que todos ellos estén subordinados nada más y nada menos que a Zeus, pues, por un lado, las referencias a este son muy escasas en los *PPMM*. Por el otro, hemos visto que el más importante de los nombres secretos del *Hypsistos* es precisamente Iao-Sabaoth-Adonais.

Ciertamente la subordinación de Iao-Jehová y otros de los personajes que aparecen en este texto al nivel de ángeles es de tradición gnóstica; Calvo Martínez trae a colación el texto del siglo IV de Epifanio de Salamina, *Adversus Haereses*, del que tomamos los pasajes 1.257.8ss, 258.10ss, 263.17ss. y 287.1ss., acerca de la doctrina gnóstica en Basíledes y otros, un texto que debe ser un centenar de años posterior a este Papiro de Berlín⁵⁴⁹; pero la doctrina es del siglo II. Ángeles y personajes como Iao, Sabaoth, Set, Adoneo y Eloeo, estarían subordinados a Abrasax, el poder originario en las esferas más altas de la existencia:

«ὅτι, φησίν, ἦν ἐν τῷ Ἀγέννητον, ὁ μόνος ἐστὶ πάντων πατήρ· ἐκ τούτου προβέβληται. φησίν, Νοῦς, ἐκ δὲ τοῦ Νοῦ Λόγος, ἐκ δὲ τοῦ Λόγου Φρόνησις, ἐκ δὲ τῆς Φρονήσεως Δύναμις τε καὶ Σοφία, ἐκ δὲ τῆς Δυνάμεως καὶ Σοφίας ἀρχαὶ ἐξουσίαι ἄγγελοι. ἐκ δὲ τούτων τῶν δυνάμεων τε καὶ ἀγγέλων γεγονέναι ἀνώτερον πρῶτον οὐρανόν, καὶ ἀγγέλους ἐτέρους ἐξ αὐτῶν γεγονέναι, τοὺς δὲ ὑπ' αὐτῶν γεγονότας ἀγγέλους πεποικέναι αὐθις δεύτερον οὐρανόν καὶ αὐτοὺς δὲ πάλιν πεποικέναι ἀγγέλους. καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν γενόμενοι τρίτον αὐθις πεποιήκασιν οὐρανόν καὶ οὕτως οἱ καθ' ἓνα οὐρανόν εἰσαὐθις ἕτερον καὶ ἐτέρους κατασκευάζοντες ἄχρι τριακοσίων ἐξήκοντα πέντε οὐρανῶν ἐληλάκασιν τὸν ἀριθμὸν ἀπὸ τοῦ ἀνωτάτου ἕως τούτου τοῦ καθ' ἡμᾶς οὐρανοῦ.»

«(Basíledes) dice que había un No-engendrado, el cual es el único padre de todo; de este ha sido emitido, dice, *Nous*/Mente, y de *Nous Logos*/Palabra, y de *Logos*

⁵⁴⁹ Todas las traducciones de los pasajes que se aportan en este trabajo son mías, con la ayuda de la edición en inglés del texto de F. Williams, E. Thomassen y J. van Oort, 2009.

Fronesis/Intención, y de *Fronesis Dynamis*/Poder y *Sofia*/Sabiduría, y de *Dynamis* y *Sofia* los arcontes, las esencias y los ángeles. Y de estos poderes y ángeles un primer cielo que está más arriba ha nacido, y los otros ángeles han nacido de estos, y los ángeles que nacieron de estos han hecho a su vez un segundo cielo y de nuevos han hecho los mismos ángeles. Y los que nacieron a partir de estos han hecho a su vez un tercer cielo y de esta manera los (ángeles) de cada cielo haciendo otro (cielo) y otros (ángeles) han construido un número de hasta trescientos sesenta y cinco cielos desde el más alto hasta este que está sobre nosotros.»

«ὑστερον δέ φησιν ὑπὸ τῶν ἐν τούτῳ τῷ καθ' ἡμᾶς οὐρανῷ ἀγγέλων καὶ τῆς ἐν αὐτῷ δυνάμεως τὴν κτίσιν ταύτην γεγενῆσθαι· ἐξ ὧν ἀγγέλων ἓνα λέγει τὸν θεόν, ὃν διελῶν τῶν Ἰουδαίων μόνον ἔφη εἶναι, ἓνα τοῦτον καὶ συναριθμοῖ ἀγγέλοις τοῖς ὑπ' αὐτοῦ (...) καὶ τούτους ἅμα αὐτῷ μεμερικέναι τὸν κόσμον κατὰ διαίρεσιν κλήρων τῷ πλήθει τῶν ἀγγέλων, τούτῳ δὲ λελογχέναι τὸ γένος τῶν Ἰουδαίων τῷ προειρημένῳ θεῷ τῶν Ἰουδαίων.»

«Y (Basíledes) dice que después esta creación fue engendrada por los ángeles que hay en este cielo que está sobre nosotros y por la *dynamis*/poder en este; llama a uno de estos ángeles dios, el cual dice que este es sólo el que conduce a los judíos - este es contado como uno entre los ángeles por él (...). Y estos, junto a él, han dividido el cosmos en parcelas para la multitud de los ángeles y a este tocó la raza de los judíos, el cual es llamado el dios de los judíos.»

«... φάσκων ὅτι ἡ <ἄνω> Δύναμις τὸν Νοῦν προεβάλετο, ὁ δὲ Νοῦς τὸν Λόγον, ὁ δὲ Λόγος τὴν Φρόνησιν, ἡ δὲ Φρόνησις Δύναμιν καὶ Σοφίαν, ἐκ δὲ Δυνάμεως καὶ Σοφίας ἐξουσίαι καὶ δυνάμεις καὶ ἄγγελοι. λέγει δὲ τὴν ὑπεράνω τούτων δύναμιν εἶναι καὶ ἀρχὴν Ἀβρασᾶξ, διὰ τὸ τὴν ψῆφον τοῦ Ἀβρασᾶξ ἔχειν τριακοσιοστὸν ἐξηκοστὸν πέμπτον ἀριθμὸν ... »

«... afirmando que arriba *Dynamis*/Poder emitió *Nous*/Mente, y *Nous Logos*/Palabra, y *Logos Fronesis*/Intención y *Fronesis, Dynamis* y *Sofía*, y de estas *Dynamis* y *Sofía* las esencias y poderes y los ángeles. Y dice que el poder/*dynamis* y principio por encima de estos es Abrasax, pues la suma de las letras de Abrasax es el número trescientos sesenta y cinco (...).»

«...καὶ λέγει· «ἐγὼ εἰμι ὁ Χριστός, ἐπειδὴ ἄνωθεν καταβέβηκα διὰ τῶν

ὀνομάτων τῶν <τξε> ἀρχόντων.» Τὰ δὲ τῶν μειζόνων κατ' αὐτοὺς ἀρχόντων ὀνόματα ταῦτα εἶναι λέγουσι, πολλοὺς λέγοντες· ἐν μὲν τῷ πρώτῳ οὐρανῷ εἶναι τὸν Ἰαὼ ἄρχοντα, καὶ ἐν τῷ δευτέρῳ φησὶν εἶναι τὸν Σακλᾶν ἄρχοντα τῆς πορνείας, ἐν δὲ τῷ τρίτῳ τὸν Σῆθ ἄρχοντα, ἐν δὲ τῷ τετάρτῳ εἶναί φησι τὸν Δαυίδην. τέταρτον γὰρ ὑποτίθενται οὐρανὸν καὶ τρίτον, πέμπτον δὲ ἄλλον οὐρανόν, ἐν ᾧ φασὶν εἶναι τὸν Ἐλωαῖον τὸν καὶ Ἀδωναῖον. ἐν δὲ τῷ ἕκτῳ φασὶν εἶναι οἱ μὲν τὸν Ἰαλδαβαώθ, οἱ δὲ τὸν Ἥλιλαῖον. ἄλλον δὲ ἑβδομον οὐρανὸν ὑποτίθενται, ἐν ᾧ λέγουσιν εἶναι τὸν Σαβαώθ· ἄλλοι δὲ λέγουσιν οὐχί, ἀλλ' ὁ Ἰαλδαβαώθ ἐστὶν ἐν τῷ ἑβδόμῳ. ἐν δὲ τῷ ὀγδόῳ οὐρανῷ τὴν Βαρβηλῶ καλουμένην καὶ τὸν πατέρα τῶν ὄλων καὶ κύριον τὸν αὐτὸν αὐτοπάτορα καὶ Χριστὸν ἄλλον αὐτολόχευτον καὶ Χριστὸν τοῦτον τὸν κατελθόντα καὶ δείξαντα τοῖς ἀνθρώποις ταύτην τὴν γνῶσιν, ὃν καὶ Ἰησοῦν φασιν·»

«... y dice “yo soy Cristo, puesto que ha descendido a través de los nombres de trescientos sesenta y cinco arcontes.” Y (los gnósticos Fibionites) dicen que estos son los nombres de los mejores arcontes según ellos, y dicen que son muchos: en el primer cielo está el arconte Iao, y en el segundo dicen que está el arconte Saclas de la fornicación, y en el tercero el arconte Set, y en el cuarto dicen que Davides. Pues sitúan un cuarto cielo y un tercero y otro quinto cielo, en el que dicen que están Eloeo y Adoneo. Y en el sexto dicen que están Ialdabaioth y Elilaeo. Y sitúan otro séptimo cielo en el que dicen que está Sabaoth; pero otros dicen que no, sino que Ialdabaoth está en el séptimo. Y en el octavo cielo está la llamada Barbelo y el padre y señor de todo y mismo auto-creado y otro Cristo, uno auto-creado y este Cristo que bajó y dio esta gnosis/conocimiento a los hombres, al cual también dicen Jesús (...).»

En nuestro texto, Iao, Miguel y Gabriel son los ángeles primeros de Zeus, este es el dios último, denotando tal vez un gusto helenizante todavía. El papiro dice en realidad «αγγελλε πρωτε του ζενος» (fue corregido por Preisendanz por razones métricas, aunque a pesar de ello el verso sigue siendo irregular), determinando con el artículo a Zeus, tal vez a propósito, en un uso antiguo para denotar la divinidad en general, dios.

Lo que también se percibe es un sistema de pensamiento de tradición gnóstica

aunque no expresado de la misma manera: tenemos aquí, pues, un recorrido por las esferas de existencia, una ascensión por conceptos o parcelas de la realidad necesarias para el conjuro (no una ascensión iniciática por los trescientos y tantos cielos típicos de la teoría gnóstica, sino un recorrido rápido sólo por los que interesan), donde los arcángeles son como nombres de la divinidad máxima, es decir, maneras, si se quiere, de acceder a la divinidad, y de las más importantes, siguiendo la tradición judeo-cristiana, pues son «los primeros mensajeros de la divinidad». Veamos cuáles son esas maneras.

Miguel se considera el jefe de los ejércitos de dios, su nombre significa «quién como Dios» y se lo conoce principalmente por vencer a Satanás en el *Apocalipsis* (12.7-9) de San Juan. Dice:

«Καὶ ἐγένετο πόλεμος ἐν τῷ οὐρανῷ, ὁ Μιχαήλ καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ τοῦ πολεμῆσαι μετὰ τοῦ δράκοντος. καὶ ὁ δράκων ἐπολέμησεν καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ, καὶ οὐκ ἴσχυσεν, οὐδὲ τόπος εὐρέθη αὐτῶν ἔτι ἐν τῷ οὐρανῷ. καὶ ἐβλήθη ὁ δράκων ὁ μέγας, ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ ὁ Σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὅλην – ἐβλήθη εἰς τὴν γῆν, καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ μετ' αὐτοῦ ἐβλήθησαν.»

«Y sobrevino guerra en el cielo, Miguel y sus ángeles guerrearon contra el dragón. Y el dragón y sus ángeles guerrearon y no prevalecieron ni tuvieron ya un lugar en el cielo. Y fue arrojado el gran dragón, la serpiente antigua, el que llaman Diablo y Satanás, el que engaña/hace vagar/produce duda/extravía a todo el mundo habitado – fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él.»

Este, que es el acto más famoso, lo pone en relación directa con la línea 1 y con Apolo. Y lo hace uno de los personajes más importantes del Judaísmo, Cristianismo o del Islam, su lucha contra la “antigua serpiente”.

En la tradición judía, los *Midrash* o el *Talmud*, lo consideran el defensor de Israel, tanto de obra como de palabra, rescatando a Abraham, siendo el principal interlocutor de este y de Moisés, o defendiendo al pueblo de las acusaciones de Satanás-Samael (nombre que se traduce por Lucifer, por contener la raíz de la palabra luz) de quejarse por haber salido de Egipto o de idolatría. En el Catolicismo se lo representa con armadura de general romano, sujetando una espada en la mano derecha, sobre el cuerpo tumbado de un dragón o diablo. Su papel de defensor en seguida pasó a manos de mártires como San

Jorge (representado por cierto de manera muy parecida, pues también mató un dragón), y se lo hace patrón de los enfermos. En la Iglesia Ortodoxa este es el papel principal que tiene, sanador angelical, junto con el de verdadero defensor de la luz en la noche mística. En sus santuarios de Konia y Constantinopla, en la fuente de *Chonae* (antigua Colosas) la gente iba a bañarse para curarse, y en el *Michaelion* de Constantino pasaban la noche para recibir una visita del gran sanador Miguel, aspectos de los que se encargaba antiguamente Apolo y su séquito, Peán y Asclepio. Los ortodoxos, por cierto, lo representan vistiendo una túnica, con una espada o lanza en la mano derecha y en la izquierda un globo con una pequeña cruz que significa el universo sobre el cual tiene poder Cristo, una imagen que muy bien se puede corresponder con ese «σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα/ tú que sostienes el cosmos celestial» de la línea 4. En la Iglesia Copta también tiene un papel importantísimo, donde se hizo patrón, además, del Nilo. En el Islam se encarga de las revelaciones a Abraham, junto a Gabriel y Rafael, vive en el séptimo cielo, va después de Gabriel en importancia y se encarga de las bendiciones⁵⁵⁰.

Gabriel, por su parte, significa «poder/fortaleza de dios» y es el ángel mensajero por excelencia en el Judaísmo, Cristianismo e Islam, pues los episodios más famosos son la Anunciación del nacimiento de Cristo y la revelación del Corán a Mahoma. En el Antiguo Testamento, se intercambia con Miguel y Rafael en la identificación de los mensajeros de Jehová, aunque ya se le nombra tal cual en *Daniel*, al cual trae visiones. En el *Talmud* se dice que va armado con una guadaña y existe desde el inicio de la creación, que enterró a Moisés y que era la voz que hablaba Abraham, a Noé y la que surgió de la zarza ardiente, y que también hablaba sirio y caldeo. En el *Evangelio de Lucas*, Gabriel se presenta a Isabel, la prima de María, para anunciarle que esta daría a luz a un niño llamado Jesús. Además revela a Juan el *Apocalipsis* y en el momento del Juicio Final, toca las trompetas que lo anuncian. En el Islam es el ángel que revela los mensajes a los profetas y acompañó a Mahoma en su ascensión a los cielos; se lo representa con un mensaje escrito en la mano⁵⁵¹.

Es difícil precisar qué de todo esto estaba ya en uso en el conocimiento popular en el Egipto del siglo III, pero las atribuciones principales que estos ángeles primeros o

⁵⁵⁰ J. H. Michel, "Engel VII. Michael", *RAC* 5 (1962), pp. 243-51.

⁵⁵¹ J. H. Michel, "Engel VI. Gabriel", *RAC* 5 (1962), pp. 239-43.

arcángeles de dios contienen en su imagen esencial y van a ir completando con el paso de los siglos y las civilizaciones por las que pasan, es bastante clara: el primero se encargará de las bendiciones, de la otorgación de la gracia, mientras el segundo se dedica a la revelación, ambos aspectos del culto de Apolo. El significado de sus nombres da la pista: «quien como dios» hará referencia a lo que en el interior del individuo conduce hasta la certeza de dios, la gracia, la cual supone un periodo de duda y fragmentación (alejamiento de dios), que se representa en la forma de la serpiente (sin necesidad no hay razón para buscar a dios y la necesidad proviene directamente de las circunstancias individuales); y «el poder de dios» es su palabra, un concepto muy importante tanto en las religiones reveladas de las que son protagonistas, como en esta magia.

5-7. Al final de 5 y siguientes dos líneas, tenemos la petición clética muy piadosa «ἄλαος ἔλθοις», iniciada con el típico δεῦρο, para invocar a Abrasax-Adonais, nombres que abren y cierran la sección, respectivamente. Se repite el contenido gnóstico con tono helenizante y hebraico. Se hace de Abrasax un Helios olímpico, determinado con la expresión hebrea para *señor*, que forma parte del nombre mágico más secreto del *Hypsistos* de esta magia (Iao-Sabaoth-Adonais). De manera que se está equiparando a Abrasax con el Iao de la línea 3, es decir, no parece que este sea superior en la jerarquía a ninguno de los personajes nombrados antes, al contrario de lo que ocurría en el gnosticismo de textos como el que hemos visto arriba.

Dos versos se repiten casi igual que en el *HMag.5* haciendo referencia al aspecto solar de este Abrasax-Adonais: Abrasax es el que «ἀντολίης χάρι[ω]ν/κεχαρημένος» es decir «el que saluda al amanecer/es saludado por el amanecer o el que se alegra o regocija/alegró o regocijó cuando amanece»; y Adonais es en los dos textos «el que observa/supervisa desde el amanecer al atardecer (ὅς δύσιν ἀντολίηθεν ἐπισκοπιάζει[ς]).».

Esto ha hecho pensar al profesor Calvo Martínez que el contexto original de este himno-conjuro era el amanecer y una comunicación con Helios, al igual que en el rito del *PGM III*. Ciertamente, ambas prácticas coinciden en aspectos apolíneos rituales, en su ámbito solar: ambos son para comunicación profética; contienen el *logos* de invocación completamente en hexámetros, con al menos una sección cada uno dirigida a Apolo y

otra a Helios; requieren de una liberación del dios al final del proceso; y entre los objetos culturales y ofrendas están el fuego y la miel. El que nos ocupa es más completo, con una lámpara, una ofrenda y un amuleto; el del *HMag.5* es una ofrenda de panecillos en un trípode. Pero ambos coinciden en invocar en verso mientras se realiza el sacrificio: *PGM* 1.295 «ὅταν τελέσης πάντα τὰ προειρημένα, κάλει τῇ ἐπαιδιῇ/cuando termines con las cosas que sean explicado, invócalo con el siguiente ensalmo» y *PGM* 3.191 «καὶ χρῶ οὔτω[ς] παιανίζων τὸν θεόν/ y utilízalo (el panecillo), mientras cantas el peán». Dentro del logos de invocación, también se producen coincidencias funcionales, como el inicio haciendo referencia a la silenciación del espíritu: «ἤσυχον ἐν στομάτεσσι πάντες κατερύκετε φ[ωνήν]/mantened todos en silencio la voz en las bocas» (*HMag.5.1*) en correspondencia con «ἡμετέρων ἱερῶν στομάτων ἄφθεγκτα λαλούντων/cuando vuestras bocas sagradas pronuncien palabras sin sonido». O como la equiparación de este personaje múltiple y solar con el dios creador.

8. Esto se ve en la línea 8, donde Pacerbeth, que parece ser un nombre mágico y secreto de Set porque aparece siempre en conjuros e invocaciones de este a lo largo de los papiros mágicos⁵⁵², es «padre del cosmos/πάτερ κόσμοιο», ante el cual se produce la epifanía terrible por la que la Naturaleza entera «tiembla/τρομ[έ]ει». En efecto, en el *HMag.5* los démones deben guardar silencio temblando como hojas (*HMag.5.7* «δαίμονες ἐν φθιμέν[ο]ις, σιγὴν τρομέοντες ἔ[χοιτ]ε»); y Semea es «κόσμου [γενέτω]ρ» (9) a la vez que Sabaoth es «ἄναξ κόσμοιο» (11) ocupando la segunda mitad del hexámetro con cesura en el tercer troqueo, igual que aquí.

Así que en *HMag.5* este Helios titánico-Adonais, es también un Abrasax-patrón del amanecer y Semea (tal vez, un nombre semítico con la raíz de la palabra luz que encontramos en Samael, otro nombre de Satanás)-padre del cosmos, que se invocaba junto a Iao-el ángel primero del dios, Rafael-sostén del cosmos, Miguel y Sabaoth-señor del cosmos; y en este *HMag.23* se invocan junto a Iao y Gabriel-primeros ángeles del dios, Miguel-sostén del cosmos, Abrasax-patrón del amanecer y Adonai-Helios.

⁵⁵² Pacerbeth aparece principalmente en la forma «Ἰὼ Πακερβήθ», junto a los nombres de Σήθ, Ἐρβήθ y Βολχοσήθ en: *PGM* 1.254, 304; 3.72; 4.279, 2208, 2220, 3259; 7.646, 942; 12.370, 451, 459; 14.22; 19a sec.8.31; 36.6, col.1.11, col.3.34, 77; 58.24, 32. Io parece provenir del copto *eiō*, que significa "asno", cf. M. Philonenko: 444.

De esta manera, sacamos dos conclusiones: que mientras el *HMag.5* estaba dirigido principalmente al dios solar y su séquito, diferentes todos del *Hypsistos* ($\Delta\iota\omicron\varsigma/Z\eta\eta\nu\omicron\varsigma$ respectivamente), este *HMag.23* está dirigido a un conjunto de dioses que son todos mensajeros del *Hypsistos* y por tanto diferentes de este; pero que ambas invocaciones tratan de conjurar los mismos aspectos de la divinidad única que es el Gran Dios. Estas son, para resumir: la iluminación gnóstica de Abrasax que está obviamente equiparada a la iluminación oracular apolínea y heliaca o solar de las religiones orientales, ie. egipcia o persa; la silenciación de los niveles habituales de percepción que son, por otro lado, los órganos que indican la presencia física de la divinidad o estado meditativo; la sincronización de los órganos superiores de percepción que representan los arcángeles, ie. el estado de gracia, que va de la mano de la silenciación del espíritu, y la palabra revelada o mística del nombre, que debe ser ya un nivel más arriba de certeza, pues supone no sólo fe en la obtención de conocimiento mediante el uso de palabras mágicas o *tokens*-símbolo de la divinidad, sino la misma obtención de conocimiento y de los *tokens* mismos.

Lo que más llama mi atención acerca de estos dos textos, es la subordinación de todas estas imágenes mítico-religiosas a un dios superior que es innominado en *HMag.5* y que en este 23 es el mismísimo Zeus, dejando por debajo al dios creador e iluminador de las religiones orientales y místicas, como vía máxima de obtención de conocimiento divino, y convirtiendo al dios hebreo en una vía de percepción humana más, al igual que lo son los arcángeles, lo cual es una concepción concretamente gnóstica, con sus raíces en la religión de los caldeos.

En resumidas cuentas, al leer el *Antiguo Testamento*, el requisito máximo del culto de Jehová, y que Israel insiste en olvidar, es una fe absoluta en él, una certeza o gracia que Jehová otorga a cada paso del camino mediante milagros y una larga tradición de profetas designados, junto al consiguiente castigo por la ruptura del acto de fe. Si lo que se invoca cada vez que se recita Iao-Sabaoth-Adonais es el recordatorio de esta famosa historia de la humanidad, lo que se trae al recuerdo es la necesidad del acto de fe y las señales que en el estado de máximo sufrimiento el dios está enviando. Este es, pues, el acto absoluto de comunicación con la divinidad: el castigo-sufrimiento como acto involuntario de fe y vía opuesta a la voluntaria búsqueda del conocimiento (de la iluminación que supone el camino místico), del que trata ese olvido mismo de la

divinidad y la consiguiente sublimación de la propia naturaleza humana, olvidadiza en esencia, analfabeta, completamente a oscuras en el tártaro más profundo.

Esto supone dos cosas: que en nuestra propia esencia está el camino más profundo de acceso a la divinidad (que supongo que es lo que defendían los padres de la Iglesia, con textos como el que hemos visto de pasada más arriba o los concilios como el de Nicea de siglos posteriores a este papiro, en el sentido de una religión más personal); y que para los receptores de este tipo de magia en Egipto, son tan importantes las referencias hebraicas a un dios del esfuerzo personal, como las helenizantes acerca de los procesos humanos de la mitología, las caldaico-judaicas sobre los órganos de percepción o ángeles, o a la estructura escatológica de las que hablan las cosmogonías y los procesos de origen oriental de *anabasis* y *katabasis*.

9-16. Y pasamos al **conjuro** del que es objeto este ensalmo, que se caracteriza por la ruptura constante del hexámetro en el primer pie en todos los versos, con el verbo ὀρκίζω, que se usa en los juramentos. Con esta palabra, se indica que el pacto está hecho, sellado a todos los efectos. Implica, pues, el cumplimiento en el mismo acto hablado, la atracción inmediata de lo que se conjura, en este caso, una serie de aspectos de la divinidad única de la que hablan los personajes divinos mencionados hasta ahora. Se enfatiza de manera poética esta referencia al dios único, mediante la repetición de θεοῦ indeterminado en tres ocasiones en la misma posición del verso (9, 10 y 12), cerrando la primera mitad en cesura heptemímera, en eco del hipotético θεοῦ de la línea 3⁵⁵³, que cierra a su vez la primera mitad de ese verso y que se aclara con la aposición del segundo miembro del verso «Ζηνὸς μεγάλιο». Además, es difícil que no llame la atención el número de repeticiones, ocho, que sin ser un número místico concreto, como siete o nueve, aún hace pensar en los cielos de las tradiciones herméticas o gnósticas de las que se ha hablado arriba, y que estamos ante otro proceso de ascensión por diferentes cualidades de la divinidad.

9. A la manera estoica, por un lado se mencionan miembros de una fisionomía antropomórfica del dios para indicar la totalidad del cosmos, como parece hacerse

⁵⁵³ Intención poética que demostraría que el copista del libro no es el mismo que el compositor del texto.

también de pasada en el *HMag.22*. Así en la línea 9 se conjura o se jura por «la cabeza del dios que es el Olimpo/κεφαλήν τε θεοῦ ὅπερ ἐστὶν Ὀλυμπος», que recuerda al «κεφαλήν τε πόδας τε» de *HMag.22.15*, principio y fin, cielo y tierra, del universo del que Afrodita era creadora. De manera que Abrasax-Helios-Adonais se considera la cabeza del dios, el cielo-Olimpo, no puede ser el dios absoluto-*Hypsistos*, pues se le pedía líneas más arriba, en la forma de Zeus, que «quisiera venir propicio desde el Olimpo (δεῦρ' ἀπ' Ὀλύμπου... ἴλαος ἔλθοις)». Así que es clara la identificación entre el cielo y la cabeza, lo que enlaza con la idea de que se trate del inicio de una *anabasis*. Y en este primer nivel, estaría Abrasax-Helios.

11. Siguiendo con la metáfora antropomórfica, en la línea 11 se jura por «la mano derecha (del dios) que sostiene/mantiene a raya el universo/χέρα δεξιτερήν, ἦν κόσμος ἐπίσχει». Esta referencia y la manera en que se expresa, con un derivado del verbo ἔχω, parece hacer eco de la línea 4 («σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ/a ti que sostienes el cosmos celestial, Miguel»), induciendo a pensar que se está hablando de Miguel, otra vez. De manera que en el tercer nivel estarían el arcángel y la antigua serpiente, el mundo encarnado.

10. Además de miembros de una especie de cuerpo cósmico que encarnan el cosmos y la divinidad como la totalidad de este, se utilizan para el conjuro elementos culturales del dios. En la línea 10 se jura por, o más bien se sella el juramento mediante, el «σφραγῖδα θεοῦ que es la visión/ὄρασις». Este concepto significa el acto mismo o la capacidad de *ver* y se utiliza en época tardía para las visiones de los apóstoles o los santos (cf. *LXX, Jl. 2.22* o *Act.Ap. 2.17*). Así que no creo que se intercambien las tornas en este caso y la oración de relativo sea la que se refiere a un aspecto fisonómico del dios, sino más bien a la capacidad de tener visiones, que por cierto es lo que se pide en este conjuro, una visión de Apolo y un demon asesor para revelación, entre otras cosas. En *HMag.5.29* aparece esta expresión casi tal cual, a manera de juramento al final del canto: «ὀρκίζω σε, σφραγῖδ[α θεοῦ], ὃν πάντες Ὀλύμπου ἀθάνατοι φρίσσο[υσι θεοὶ κ]αὶ δαίμονες ἔξοχ' ἄριστοι κ[αὶ] πέλαγος σιγᾶ[ν ἐπιτ]έλλεται, ὅππότε' ἀκού[ει]/te conjuro por el sello del dios, que todos los dioses inmortales del Olimpo temen y hace que los démones más nobles y el mar guarden silencio cuando lo oyen», pero en vez de estar relacionado con la visión, está relacionado con la imagen sonora del dios creador terrible al

presentarse. En cualquier caso, se habla de la "certeza", una prueba física, de la argumentación oratoria. Aunque el *HMag.5* no excluye la mención del sentido perceptivo de la visión: en la línea 18 se invoca (κλήζω) al «Δι[ὸς] ὄμμα τέλ[ειον]/ojo o visión perfecta de dios», que es otra coincidencia más en contenido, entre estos dos textos.

12. El segundo objeto del culto que se conjura es el de la línea 12 «κρητῆρα θεοῦ πλοῦτον κατέχοντα/la crátera de dios que contiene riqueza». La crátera es un símbolo de la mitología órfico-pitagórica⁵⁵⁴ del que ya hemos hablado, del que tomará luego la alquimia y la poesía mística tradicional árabe⁵⁵⁵. En la crátera se mezcla el vino con el agua y se produce la riqueza de la que habla nuestro verso, la riqueza espiritual. Es un elemento muy importante del hermetismo, al que se le dedican dos tratados en el *Corpus Hermeticum*, el IV y el XIX: es el *Nous* donde se bautiza o baña el iniciado o hombre perfecto para adquirir la gnosis. De alguna manera esta crátera está en el cuarto nivel.

13-15. Después se invocan símbolos de la totalidad que es la esencia de esta divinidad, como son Eón o la Naturaleza. En la línea 13, pues, se vuelve al ámbito de la teoría gnóstica y se conjura «al dios eterno y Eón de todas las cosas/θεὸν αἰώνιον Αἰῶνά τε πάντων», que estaría en el quinto nivel. Los eones son otra versión de los cielos o niveles de desarrollo espiritual en la teoría gnóstica, múltiples inteligencias divinas que emanan a su vez de Eón, que se identificaría con el dios supremo, en una jerarquía descendente hasta la materia. Aquí Eón sería el quinto nivel y la Naturaleza el sexto, en la línea 14, que en este texto se convierte en un ente divino auto-engendrado («Φύσιν αὐτοφυῆ»), otra de las características de estos eones o los ángeles de estos cielos, que ellos mismos dan lugar al espacio espiritual y a otros habitantes de ese espacio.

En este mismo sexto nivel, se vuelve a la tradición judaica, conjurando al «poderoso Adoneo/κράτιστον Ἀδωναῖον» y en el séptimo, línea 15, al «Eloeo que se pone y amanece/δύνοντα καὶ ἀντέλλοντα Ἐλωαῖον», trayendo a la memoria otra vez el aspecto solar de Abrasax-Adonais. Estos dos nombres⁵⁵⁶ parecen una helenización de

⁵⁵⁴ Th. Hopfner, *OZ* II: 365.

⁵⁵⁵ Cf. Kingsley, 1995: 133-48.

⁵⁵⁶ Con la forma *Adonaion* sólo aparece aquí, pero en vocativo Ἀδωναῖε, si aparece más veces en los *PGM*: 4.1560, 1743, 1800; 5.142; 7.979; 8.61; 12.264; 13.80, 147. *Eloaion* también sólo aparece aquí, y luego tenemos una especie de vocativo ελωαῖοε en 4.321. Los encontramos también en contexto gnóstico, como vimos arriba, en *Adversus Haereses* 287.5-7. Aparecen también en: Cels., *Ἀληθῆς λόγος* 1.24.2 y

Adonais y Elohim, mediante la adición del sufijo para hacer adjetivos gentilicios en – αιος⁵⁵⁷, de manera que significarían «de/perteneciente a Adonais y Elohim», dos nombres de Jehová, el primero derivado del ugarítico para «padre, señor», el segundo parece que es un plural mayestático o superlativo del cananeo *El*, que es «dios o majestad», de manera que significa «el más dios o el único dios» (también se encuentra la forma Eloah o Elah, en el *Antiguo Testamento*). Así que podríamos decir que significan más o menos «conjuro al más poderoso (siervo) del Señor y al (siervo) del Dios más grande, que se pone y amanece». En el texto gnóstico que incluimos más arriba ocupaban el cielo número cinco y eran el mismo personaje.

16. En el último nivel de este conjuro, el octavo, línea 16, se echa mano de lo más importante en esta magia, la mística del nombre y se jura por «estos sagrados y divinos nombres/τὰ ἅγια καὶ θεῖα ὀνόματα ταῦτα», incluyendo de esta manera cada una de las figuras místicas que se han nombrado hasta ahora, y yendo a la esencia del proceso, al mismo uso del nombre. Esta técnica del gnosticismo supone pasar de los atributos a la esencia de los atributos y de la esencia de estos a la esencia última, al estilo de la posterior mística árabe. A propósito de esto dice Kubra (pp. 169ss.):

«En cuanto a Él, Él es la significación última de los significados, el espíritu de los espíritus, el corazón de los corazones. El mundo inferior da nombre al otro mundo, mientras que el otro mundo da significado a este. Debido a su significado, el otro mundo es el nombre de Dios. El conocimiento del viajero aumenta gracias a la manifestación de los signos ocultos. Continúa creciendo al producirse la desaparición de estos cuando irrumpe la magnificencia y la maravilla. Mientras la manifestación de los signos ocultos le resultan sorprendentes en comparación con la banalidad de los signos visibles, la revelación de los atributos y de la esencia constituyen cosas extraordinarias que contrastan con los signos ocultos. Después permanecerá casi impasible hasta que el nombre y el significado resulten idénticos. La estupefacción que experimenta al mirar los signos visibles equivale a la que experimenta en el universo de la revelación cuando observa los signos ocultos. Lo

5.41.10, y Greg.Naz., *Contra Julianum imperatorem* I, 35.604.15; por lo tanto en Orígenes, *Cels.* 1.24.2, 5.41.14, 5.45.2, 5.45.54, 6.32.20, 6.32.24-5, y en *Philoc.*, 17.1.2, 17.3.2, 17.4.29.

⁵⁵⁷ Cf. Ps.Nonn., *Scholia mythologica*, 4.43.8 «<Αδωναῖον> διὰ τὸν Ἄδωνιν»; Orígenes, *Cels.*, 6.32.25 «παρὰ τοῦτον τὸν Ἄδωναῖον, ὃν λέγουσιν αἱ γραφαὶ Ἄδωναί, καὶ ἄλλον τὸν Ἐλωαῖον, ὃν οἱ προφήται ὀνομάζουσιν ἔβραϊστὶ Ἐλωαί».

mismo le sucede cuando se le revelan los atributos y la esencia, pero sabe que la certeza brota a partir del significado, no a partir del nombre.»

17-18. Y se pasa a la **petición** que es de carácter profético y general, referido al ritual, al proceso de obtención del conocimiento, pues la petición específica se deja para el momento mismo de la visión o visita del ente divino.

Con respecto al primer término de la petición, línea 17, parece hacer referencia a la necromancia, que se desarrolla especialmente mediante la versión A del *HMag.4*. Pero es remarcable un uso de la terminología gnóstica. Según el estudio de Reitzenstein (*Hell.mys.*: 391ss.), acerca del significado en los *PPMM* del vocablo *pneuma*, se usa para indicar la dimensión supra-sensual del estado del ser, de manera que indistintamente se ve utilizado para la del hombre en oposición a su ser físico o *soma*, al hablar de *paredros* como en este caso; para denominar todo espectro divino, sean dioses o démones menores; pero también en lugar de *dynamis*, denotando poder mágico, fuerza dadora de vida o incluso plegarias que son las que dan el poder mágico, por otra parte. De manera que la expresión «πέμψωσί μοι τὸ θεῖον πνεῦμα» parece un concepto técnico que no sólo se refiere al espíritu que se está invocando, sea el demon de la cabeza del lobo o el propio Apolo-Abrasax-Helios, sino la gracia o conocimiento inspirado mismo que se piden, mediante la obtención o más bien actualización del nivel supra-sensual del ser, por medio del cual se produce la conexión con lo divino y la propia obtención de conocimiento obscurecido a la conciencia, según estas teorías escatológicas gnóstico-platónicas: la semilla de lo divino que es el alma humana, según Platón, la esencia en el atributo que son los diferentes cielos, según los gnósticos, o la mezcla de raíces puras en la sangre alrededor del corazón, según Empédocles.

En el segundo término de la petición, encontramos la expresión «κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν», una manera muy antigua de expresar el proceso profético, que ya encontramos en el Antiguo Testamento, por ejemplo en *Samuel* 1.9.19, «καὶ ἀπεκρίθη Σαμουηλ τῷ Σαουλ καὶ εἶπεν Ἐγὼ εἰμι αὐτός· ἀνάβηθι ἔμπροσθέν μου εἰς Βαμα καὶ φάγε μετ' ἐμοῦ σήμερον, καὶ ἔξαποστελῶ σε πρῶτὴ καὶ πάντα τὰ ἐν τῇ καρδίᾳ σου ἀπαγγελῶ σοι./Y Samuel respondió a Saul y dijo: yo soy yo mismo; sube delante de mí a Bama y come conmigo hoy, y por la mañana te despacharé y te anunciaré todo lo que

está en tu corazón». Hemos comentado que φρήν es el diafragma, donde se encuentra el corazón, las emociones, la voluntad o intención y los pensamientos, y θυμός es intercambiable con *pneuma*, pues es el principio vital que produce las emociones y pensamientos, de manera que se pide que «se cumpla todo lo que el individuo tiene en su pecho/su intención», que primero ha de discernir. Se dirá que en un texto mágico el objetivo está bastante claro desde el principio, pero no en un caso de profecía. Lo que se está pidiendo aquí en primer lugar es, como Samuel a Saúl, que le desvele los secretos de su corazón con el objetivo de poder llevarlos a término. Esta es la eterna cuestión humana, que los videntes o profetas vienen a desvelar, la obscuridad en los deseos del corazón, en el conocimiento profundo del propio ser, y que es lo primero en desentrañarse en la práctica de la plegaria - para que esta sea eficaz es necesario un proceso de limpieza de esa obscuridad y sincerarse.

19-23. Las últimas cinco líneas del texto contienen la **liberación** del dios, que tiene la misma estructura que el ensalmo pero mucho más corto. Comienza con la invocación del dios creador, que no recogemos aquí sino en el *HMag.4*, «ἴλαθί μοι, προπάτωρ, προγενέστερε, αὐτογένεθλε» porque parece pertenecer a ese otro texto hexamétrico, pues se repite en todas las versiones. De las líneas 19 a 21 se realiza el conjuro, completamente paralelo al del ensalmo, introduciendo cada miembro con ὀρκίζω, lo que hace pensar que se recorren algunas de las esferas divinas vistas anteriormente, de vuelta al estado habitual del ser, pero esta vez centrado en otros aspectos de la existencia, como vamos a ver. Y acaba con dos líneas de petición que contienen la liberación en forma de historiola.

19-21. Con respecto al conjuro inverso, la línea 19 conjura el «fuego que primero brilló en el fondo del abismo/τὸ πῦρ τὸ φανέν πρῶτον ἐν ἀβύσσῳ». La línea 20 se jura por la *dynamis* más grande («τὴν σὴν δύναμιν, τὴν πᾶσι μεγίστην»), otro concepto de la teoría gnóstica, visto más arriba. Y la línea 21, por un misterioso ente divino «que destruye hasta lo que hay en el interior del Hades/τὸν φθείροντα μέχρις Ἄιδος εἶσω».

Por un lado, se está haciendo referencia al mundo infernal aquí, más propio de *katabaseis* que de *anabaseis*, lo cual hace pensar más que en un recorrido de vuelta por las esferas celestes, más bien en uno desde los abismos de la tierra. Esto se debe entender

en relación al conjunto de la fórmula de invocación, que acababa con el *HMag.4A*, una invocación de Helios para pedir la tracción de un demon profético. En efecto, estamos en el Hades ahora, después de haber llegado allí en el carro de Helios, que vimos en la sección 3 de este estudio. Y el fuego primordial de 19 es a la vez el máximo poder sobre todas las cosas del que se habla en la línea 20, a la vez que el poder destructor de 21. Es claramente el fuego empedocleo que transforma los metales de la alquimia, para purificar todo lo que en forma de lodo se encontraba en los infiernos de la psique (el *paredros*) y moldearlo en oro brillante mediante ese fuego original, que paradójicamente solo se encuentra en los infiernos. De manera que esta referencia deja un sabor metalúrgico en la imaginación, haciendo pensar en el proceso final del tratamiento del metal donde se enfría el material incandescente, dejando la forma final. Toda visita de la divinidad es transformativa, se ha producido un proceso de purificación ritual y de iluminación sobre los aspectos oscuros del corazón, se ha obtenido un conocimiento de mano de una fuente divina y por lo tanto una transformación en el material espiritual del oficiante, que se fija con esta imagen del fuego del abismo primigenio.

22-23. Y por último, tenemos la petición, donde encontramos en primer lugar la liberación. Se pide al dios «que se vuelva a sus aposentos de popa». Desde luego, parece hacer referencia a la barca solar, de manera que puede estar refiriéndose al propio Ra o dios solar, a quien parece ir dirigido todo este conjunto, identificado con Apolo (*HMag.8*) en la primera parte del ensalmo, con Apolo-Abrasax-Helios (*HMag.23*) en la segunda, con Helios (*HMag.4*) en la tercera. Literalmente se le pide «ἀπέλθης εἰς τὰ ἴδια πρυμνήσια/que vuelva a las cosas propias de popa o a sus cosas propias en la popa», que puede significar bien que se retire a descansar, o bien a continuar con su trabajo, que obviamente es dirigir la barca, pues en la popa se suelen encontrar los camarotes pero también el timón. La imagen supone que hasta entonces estaba en la proa, lo que me fuerza a pensar que es una referencia a la lucha con la Serpiente Apofis, a la cual se encuentran cada noche en su recorrido hacia la luz Ra y Set. En verdad, se ha hecho alusión a esta lucha al principio del texto, pero personificada en las tradiciones de Apolo contra Pitón y de Miguel; y en un punto intermedio se menciona a Set en la forma Pacerbeth. Es una manera muy lógica, pues, de liberar a la divinidad invocada, haciendo

referencia al primer paso del proceso espiritual que se ha realizado, al primer paso de la *anabasis*, que siempre supone romper el hechizo del mundo encarnado, al cual refieren estos mitos, en un proceso hacia una percepción más profunda.

Para acabar, la línea final «καὶ μὴ με βλάβῃς, ἀλλ' εὐμενῆς γενοῦ διὰ παντός/ y no me dañes, sino que seas favorable para siempre» es apotropaica, de protección, típica de los hechizos que suponen visiones o animaciones, es decir, la atracción de un poder mágico (que también encontramos en el *HMag.4A*, de manera que tiene que ser un hechizo mágico muy poderoso).

Conclusión.

Este ritual es otro de esos que demuestra el uso de un material himnico común para diferentes objetivos mágicos. Encontramos: pasajes enteros que se repiten en otros tres hechizos (*HMag.4*) y multitud de versos que también tenemos en otro himno con, además, estructura parecida (*HMag.5*); además, apoya la tesis de una influencia muy profunda en esta magia de la tradición apolínea (que hemos estudiado con respecto a *HHMM.8-14*), de donde se perciben connotaciones similares.

En efecto, el ritual es apolíneo: uso de laurel como amuleto y para atraer la presencia del dios a la invocación; *licnomancia*, es decir, el objetivo es inquirir conocimientos en la llama de una lámpara (profecía y adivinación, revelación o interpretación de sueños, o enfermedad); uso de un lobo, animal apolíneo, como *paredros* que realice la revelación; y visión de los entes divinos, para los cuales se prepara un trono, y liberación final, que suelen ocurrir en los rituales mágicos apolíneos, como hemos visto en la cuarta sección de este estudio.

Con respecto al himno, o himnos, se denomina «invocación apolínea/ Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις», una fórmula muy compleja con multitud de sincretismos:

- Comienza con una **plegaria sincrética** de Apolo délfico (*HMag.8*), identificado con dos sets de divinidades (*HMag.23*): con una serie de figuras angelicales, Iao (entendido aquí Jehová como un ángel más dedicado al pueblo judío, si la interpretación gnóstica es correcta), Miguel y Gabriel; y luego con una figura solar y *pantokratora*, identificada aquí con Abrasax, Adonai y Set (con el nombre mágico Pacerbeth). De manera que se

mencionan siete niveles de percepción de la figura divina que representa en esencia Apolo. Además, se le invoca acompañado de Peán (*HMag.8*) y subordinado a una figura divina superior y última, que se llama en este caso Zeus (*HMag.23*).

- Por este último se sella el **conjuro**, la segunda parte de la fórmula (*HMag.23*), en la que se enumeran sus atributos y símbolos, en otra especie de enumeración de diferentes niveles de percepción, pero de estado superior, como si dijéramos, por ser de la divinidad última, que parecen representar el mundo mismo y sus misterios, en última instancia: el cielo (Olimpo), que es su cabeza; la visión profunda, que es su sello; el cosmos mismo, que sujeta en la mano derecha; la riqueza que esconde en su crátera; Eón que es la eternidad; la Naturaleza que se autoengendra; un tal Adoneo (tal vez, "el siervo del señor"), que parece hacer referencia a la figura anterior Adonais-Abrasax-Set; la divinidad solar pero con el nombre de Eloeo (tal vez "el siervo del dios más grande"), reiterando otra vez la relación con la sección apolínea; y los sagrados nombres, que parecen ser todos los mencionados hasta ahora, pero, sobre todo, el concepto mismo del Misterio del Nombre.
- Luego va la **petición de un paredros** (en este caso, el espíritu del lobo, del que se tienen los despojos), que es parte de un antiguo himno a Helios (como vimos con respecto al *HMag.4*), que, como rey de los cielos, la tierra y los infiernos, tiene acceso al inframundo, en su viaje nocturno. A partir de este *HMag.4*, pues, se debe entender la liberación, que se sitúa en el Hades más profundo y en la barca solar.
- Por último, tanto en el conjuro como en la petición de *paredros*, el objetivo es llevar a conocer lo que esconde el corazón del oficiante, cualquiera que sea la petición que se atesora ahí dentro.

Así que, mediante los poderes de Apolo y sus iguales, Peán, los mensajeros Iao, Miguel, Gabriel y los solares Abrasax, Adonais y Set, que se van presentando en una especie de ascensión del alma por sus ámbitos de acción, desde los parajes de la "antigua serpiente", el mundo encarnado de la percepción cotidiana, se invoca al *Hypsistos-Zeus*,

llegada ya el alma al espacio de los símbolos y los misterios, en el cielo-Olimpo-cosmos, donde la cara del dios que se requiere es ahora la de Helios, quien es capaz de llevar en su carro-barca al oficiante al Hades y obligar al demon profético enterrado en lo profundo del corazón a desvelar definitivamente sus secretos.

En efecto, el oficiante va recorriendo aspectos del culto apolíneo (el curador, el guía-mensajero, el iluminador) hasta llegar al heliaco (Apolo-Helios), para convertirse en el psicagogo y adivino por excelencia. El escenario se traslada bruscamente al Hades, lo sabemos porque la liberación de Apolo-Helios y del demon (solo para estos dos se preparan un trono y una sillita) se realiza desde allí, que es en el único sitio donde se puede producir la alquimia del fuego original (el otro aspecto de Helios, que vimos en su sección correspondiente), la purificación última que llevan a cabo estos rituales.

24. Hímnico a todos los Dioses II, s. III.

Preisendanz 24

INTRODUCCIÓN

Descripción y estudios.

Se trata de quince versos hexamétricos (*PGM XXIII*) que se encuentran entre las líneas 22 y 36 del *POxy.* 412. Se han ocupado del texto, además de los editores del volumen III, B. P. Grenfell y A. S. Hunt (1903: 36-41); A. Ludwich (1903: 1467ss.); F. Blass (1906: 297 ss.); R. Wünsch (1909: 1-19); E. Schmidt (1910: 624-5, donde comenta la edición de Wünsch); van Herwerden (1904: 143-4, donde da sus propias lecturas alternativas); U. Wilcken (1909: 2 ss.); V. Bérard (1924, Vol. 2: 83); Hopfner (*OZ II*: 334); Preisendanz, que se atreve a reconstruirlo en su edición del *PGM XXIII*; J. R. Vieillefond (1932: 277-91) y T. DuQuesne (1991).

¶ *PGMXXIII.*

Es una sección del Papiro de Oxirrinco, la número 412, editado por B. P. Grenfell y A. Hunt. Este papiro tiene en el recto un extracto de contenido mágico o tal vez literario, de la obra Sexto Julio Africano, *Kestoi*, en una escritura de tipo uncial,

redondeada y de un tamaño mediano, datable del siglo III d. C.; Grenfell y Hunt consideran que el texto debe haber sido copiado en el papiro entre el 225 y 265, pues en el verso hay un documento del 275 escrito en cursiva, que da un margen de unos diez años para su reutilización. Además, se considera que esta otra es posterior a sus *Chronographiai*, la primera obra histórica del cristianismo, que va desde el inicio de la creación (5500 a. C.) hasta la época de Heliogábalo, *circa* 221 d. C., contemporáneo de Julio Africano.

El papiro, con grandes problemas paleográficos y del que se ha perdido todo el margen izquierdo y el inicio de todos los hexámetros, contiene dos columnas y el título del texto, que suele estar recogido al final. De esta manera, conserva el final del que sería el libro XVIII de los *Kestoi* de Julio Africano, terminando así con la polémica acerca de la longitud de esta obra, de la que se conservaban noticias contradictorias: catorce libros según Focio, veinticuatro según Suidas. Este papiro determina que deben ser por lo menos dieciocho y como mucho veinticuatro, y amplía el conocimiento acerca del contenido del libro, del que se conservaban otros fragmentos sobre asuntos militares, cuidado de animales, agricultura o medicina.

En la columna 1 de este papiro encontramos el que se ha llamado *HMag.24*, insertado en una serie de versos homéricos, la mayoría conocidos por la versión canónica, otros que fueron desestimados por los editores tradicionales, algunos incluso desconocidos completamente, que provienen principalmente del inicio del libro XI de la *Odisea* (34-43, 48-50, 51), aunque mezclados con versos aislados de la *Iliada* (3.278-80, 6.467, 11.741). El texto mágico parece ser la invocación que habría hecho Odiseo para atraer al alma de Tiresias, pronunciada a la entrada del Hades, en el país de los cimerios, para pedirle un oráculo que les revele por fin la ruta de vuelta a casa. La segunda columna pasa a estar en prosa, expresando un comentario del propio Julio Africano acerca del encantamiento. Según él, habría acabado omitido tal vez por el mismo autor de los poemas, en razón de la dignidad poética del texto, o por los Pisistrátidas al realizar la versión canónica. El caso es que afirma encontrar este pasaje incluido en varios manuscritos de diferentes bibliotecas del emperador (en Niza, Caria, y en el mismísimo Panteón de Roma).

ΤΕΧΤΟ

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
DQ	DuQuesne
Gr-Ht	Grenfell-Hunt
Ho	Hopfner
Lu	Ludwich
Pr	Preisendaz
Sch	Schmidt
vH	van Herwerden
Vi	Viellefond
Wi	Wilcken
Wü	Wünsch

Κλυθί] μοι, εὐμειδής καὶ ἐπίσκοπος, εὔσπο[ρ' Ἄν]ουβι,
]ταυλειπα[...].ετ, πάρευνε ταῶσι Ὅσι[ρεω]ς,
 δεῦρ', Ἐρ]μῆ, ἄρπαξ, δεῦρ', ε[ὐ]πλόκαμε, χθόνιε Ζεῦ,
]ι δωσάμενοι κρηήνατε τήνδ' ἐπαοιδήν.
]η καὶ Χθών, πῦρ ἄφθιτον, Ἥλιε Τιτάν, 5
]Ἴα καὶ Φθᾶ καὶ Φρῆ νομοσώσω[ν],
]θῶ πολύτιμε καὶ Ἀβλαναθῶ πολύολβε,
]οδρακοντόζων', σεισίχθων, ἰβικαρείη,
]ᾶ, περίβωτε τὸ κοσμικὸν οὔνομα δαίμων,
] καὶ χορίον καὶ φῶτα νέμων παγέρ' Ἄρκτων, 10
 ἔλθε κ]αὶ ἐνκρατεία πάντων προφερέστερ' ἐμοί, Φρήν,
]λέ Ὠρίον, καὶ Φάσιε, καὶ τσισωντ,
]νεὰ καὶ Ἀφηβιοτὰ καὶ Πῦρ καλλιαιθές,
]ς, Χθονία καὶ Οὐρανία, καὶ ὄνείρω[ν]
]ς, καὶ Σείριος 15

APARATO CRITICO: 1 κλυθί et Ἄνουβι Gr-Ht: ἴσθι aut στῆθι Vi: δεῦρο] μοι DQ | εὐμειδης Pr: εμειτης Π: οίμειτης
 Wü: εὐμήτης Lu: εὔμητις vH | εὔσπορ' Pr: ευσπε[ρ]. Π: εὔστροφ' Wü: εὔσπειρ' Lu: εὔσπετ' vH 2
]μυλειπδ[...].επαρευνεταωσισει [...].σ l. sed κλυθί τε, αἰ]μύλε, <κρ>υπτέ πάρευνε ταῶσι Ὅσι[ρεω]ς conī. Pr, DQ
 (sed κλυθί] μοι):]αυλληπαε παρευνεταωσι ρει vel θοσει[l. Gr-Ht: στρόγγυλε], Κυλληναίτε, παρευνέτα Λαοθούσας
 conī. Sch: παρευνέτα ῶσι conī. Lu: Ὠριούσιρι conī. Wü 3 suppl. Pr:]μη[Π: ἔλθε Ἐρ]μῆ Sch, Vi 4]ι Π: κύρσα]ι
 conī. Wü, Pr, Vi: καὶ με] αἰδεσσάμενοι κρηήνατε Sch: δέικτ]αι Lu, DQ 5]η Π: δεῦρ', Ἄιδ]η Pr, Vi: δεῦρ' ἤδ]η Wü:
 Αἰθερ]η Sch (ex *HOrph.* 33.11, 57.5), DQ | τειταν Π corr. Pr 6 ἔλθε καὶ] suppl. Wü, Pr, Vi | Φρῆ νομοσώσω[ν conī.
 Pr: Φρην Ομοσώσω, vox magica conī. Jacoby (*ARW* 20, 273-4) 7 καὶ Νεφ[θῶ Wü, Pr: Κλω]θῶ Lu | πολυτιμε Π
 corr. Pr 8 krasis, σεισίχθων et ἰβικαρείη corr. Die:] οδρακοντοζωνεσεισιχθωνεβηκαρειη Π: πυρσ]οδρακοντόζων'



et ἐρυσίχθων (et sugg. αἰπυκαρείη) coní. Pr, Vi, DQ: πυρσοδρακοντόζωνε σεισιχθονέβη Καρείη Wü: γλισχροδρακοντόζωνος ἐπι χθόν' ἔβη Καρείη Lu: ἀνουβικαρείη Radermacher, DQ **9** Ἀβραξ]ᾶ coní. Wü, Pr **10** τεῖρα coní. Wü: νάματι coní. Lu: ἄξονα coní. Deubner (apud Wü), Pr, Vi | χοριον Deubner, Pr: χοριω Π: χορείω Wü | παγερ Π: πάτερ sugg. Pr **11** suppl. Wü, Pr, Vi | ἐγκρατεῖα Wü, Pr ἐγκράτεια sugg. Ei (apud Pr) **12** Ὀρίον Ho:]λεωβιευκαιφασιε l. sed coní. σὲ κα]λέω, Β<ρ>ι<αρ>εῦ, καὶ Φ<ρ>άσιε Pr:]..ωριευ και φασιε και σισυων l. Gr-Ht: ὦ μέγας Ὀριεῦ καὶ φάσιε καὶ συνσεῖων Wü | σισυων Π: σ'Ἴξιων coní. Pr **13** καὶ Γε]νεᾶ suppl. Wü, Pr, Vi: χαῖρε] suppl. Sch | Ἀφηβιοτά Ei: απη aut απει Π: ἀπηβιοτά Wü νέα, κεδνή, βιοτά coní. Sch (ex *HOrph*.2.3) | καλλιαικκα Π corr. Wü **14** ἔλθ' Ἴσι]ς χθονία Wü, Vi, DQ: ἡμιτελή]ς (Νύξ) Sch: ἡδ' ἔλθοι]ς Pr | ὀνειρω]ν suppl. Wü **15** μήτηρ ἦ]ς Sch: ἡ μεδέει]ς Pr, Vi, DQ | σειριο]ς Π: Σεῖριο]ν]η θηητοῖς ἀναφαίνεις Wü: Σεῖρ', ὅς] Pr, Vi: σεῖριο]ι ἀστέρεις ἐξεγένοντο coní. Sch (ex *HOrph*. 2.8, 6.3): ἡ θηητοῖς ἀναφαίνεις coní. Wü: ἐμοὶ κραίνεις τόδ' ἐέλωρ coní. DQ

TRADUCCIÓN

Escucha]me, propicio y vigilante, de buena semilla, Anubis,
]... tú que yaces junto a los pavos de Osiris,
Aquí, Her]mes, rapiñador, aquí, el de hermosos cabellos, Zeus ctónico,
concediéndome vosotros (...), llevad a término este encantamiento.
] y Tierra, fuego imperecedero, Helios Titán, 5
] Iaa y Ptah y Phre, que preserva la ley,
...]thó, el muy venerado, y Ablanathó, el de muchas bendiciones,
] ceñido con serpientes de (...), el que conmueve la tierra, el de cabeza de ibis
] famoso por tu nombre cósmico, demon,
que regulas el metro y (...) y dispensas la fría luz de las Osas, 10
ven] a mí también, con tu poder sobre todas las cosas, el ser más antiguo que
existe, Corazón,
]... Orión y tú, Discurso Articulado, y ...
] ... y Decadencia y Fuego que bellamente arde,
] ... ctónica y celeste, y de los sueños
] ... y Sirio [...

COMENTARIO

Forma.

Se trata, pues, de quince hexámetros encontrados originariamente insertos en una

versión perdida del libro XI de la *Odisea*, pero descartados en seguida por los editores de los poemas homéricos, según la noticia de Julio Africano, por causa de su calidad poética o por no encajar en la temática del poema. En verdad, lo que queda de los hexámetros presenta errores ortográficos que siempre pueden haber sido producto de la transmisión, y una serie de problemas métricos justificables con libertades poéticas como alargamiento de vocativos o consonantizaciones de iotas. Pero lo peor es el mal estado del papiro, que nos deja sin el primer pie en todos los casos y con un número de palabras indescifrables.

Con lo que queda y la ayuda de la reconstrucción muy plausible de Preisendanz, concluimos que se trata de una plegaria clética para atraer una serie de personajes divinos y mágicos, con una sola línea de petición, casi al comienzo, de carácter general y en plural, de manera que está dirigido a un conjunto de personalidades.

Contenido.

Este encantamiento, pues, se enmarca en el contexto del ritual prescrito por Circe en *Od.* 10.505-37, para invocar a Tiresias ante las puertas del palacio de Hades y Perséfone, a la orilla del Aqueronte. Odiseo y sus compañeros deben excavar una fosa en torno a la cual se liba una mezcla de leche y miel, luego vino dulce y, por último, agua pura y, por encima, se echa harina blanca y se ora a los muertos. En esta oración se debe hacer un voto: se promete a los muertos el sacrificio de una vaca infecunda y muchos presentes para el holocausto; y a Tiresias, un carnero negro. Así aplacando a las almas que han de venir, se hace el sacrificio de un cordero y una oveja negros, a los que se les corta la garganta para que la sangre vaya al hoyo, con las cabezas mirando hacia el Érebo, el cual el mismo Odiseo debe evitar, dirigiendo su mirada al río, pues es de donde van a empezar a venir los espectros de los muertos violentamente o antes de tiempo. Mientras los demás desuellan las ofrendas y las ponen al fuego para invocar a Perséfone y Hades, Odiseo debe impedir a los espíritus ir a la sangre ofrecida, amenazándolos con el cuchillo del sacrificio, pues es la ofrenda para Tiresias, únicamente.

En el texto que Julio Africano ha dejado, tenemos el relato de Odiseo en primera persona de lo que hizo: el sacrificio a las puertas del Hades, *Od.* 11.34-43 y 48-50, de lo que se dice que son los *dromena*; una primera invocación de tres líneas que son *Il.* 3.278-80 («καὶ ποταμοὶ καὶ γαῖα, καὶ οἱ ὑπένερθε καμόντας/ἀνθρώπους τίνυσθον ὅτις κ'

ἐπίορκον ὁμόσση,/ὕμεῖς μάρτυροι ἔστε, φυλάσσετε δ' ὄρκια πιστά»); y cuatro líneas más que contienen partes de versos homéricos conocidos, donde Odiseo vuelve a narrar (justifica que usa esos ensalmos para conseguir volver a su tierra y a hijo, que dejó lactante) e introduce la invocación mágica como el mejor ensalmo y como los *legomena*; es ahora donde van los quince hexámetros mágicos; luego hay otras siete líneas de narración en primera persona que mezcla versos de ambos poemas, donde dice que hace todo lo que recuerda que Circe («la que conoce todo fármaco que la tierra da» *Il.* 11.741) dijo y todo lo que ocurre en consecuencia (el Aqueronte y los ríos se embravecen y se forma una multitud de muertos alrededor del foso de sangre); y acaba la narración con la llegada de Elpénor (*Od.* 11.51), donde Julio Africano ya no considera necesario seguir.

En verdad, la estructura de lo que transmite parece la de una receta mágica, con esas líneas que dicen (*POxy.* 412.14) «...α δει ποιησαι ιρηκεν» y (*POxy.* 412.21) «...α δει επασαι λεγει», que oportunamente usa lo que la Odisea transmite del arte mágica de Circe. Todo ello es bastante parecido a lo que hemos ido encontrando en los *PPMM*, sobre todo con respecto a los objetos cultuales (ternera virgen, cordero y cabra negros, miel, leche, vino, harina), aunque exagerado literariamente, pues en los *PPMM* nunca se menciona la visión de los muertos bebiendo sangre (sí que tenemos las calumnias sobre Selene-Hécate-Perséfone comiendo carne de cadáveres y bebiendo su sangre, como su nombre indica, no son siquiera verdad). Sin duda, parece una reelaboración ajena al grueso de los poemas homéricos, con esta estructura tipo receta, siendo tal vez ¿una versión mágica de la Odisea? o ¿un grimorio basado en los pasajes homéricos sobre magia? Desafortunadamente, la naturaleza de los textos donde Juliano encontró este pasaje no se menciona, o se perdió el fragmento donde lo hacía.

Sin embargo, si nos centramos en el encantamiento, que es «ἀρίστη ἐπαοιδή/un ensalmo excelso» según el autor del texto pseudo-homérico, y según Julio Africano «κύημα πολυτελέστερον ἐπικῆς/un valioso subproducto de la épica», razón por la cual lo deja y transmite, la tradición litúrgica que contiene es sin duda ajena a Homero y la mitología oficial griega que tan cuidadosamente estableció quien fuera que fuese este poeta legendario. Es, de hecho, de tono fuertemente egipcio y hermético, paralelo, por lo tanto, a los ensalmos de los *PPMM* que hemos estudiado, razón por la cual Preisendanz lo introdujo en su edición de textos mágicos en papiro.

Con respecto a la función del canto, es una simple plegaria clética dedicada a un conjunto de dioses. Tenemos con seguridad un «δεῦρ'» en 3 y un «...] μοι εὐμειδῆς/favorable a mí» en 1 que va muy probablemente con el κλυθί que propone Preisendanz, métricamente correcto. Además, conservamos la petición, que es de carácter general, en 4: «...δωσάμενοι κρηήνατε τήνδ' ἐπαοιδήν/concediendo...cumplidme este ensalmo», donde se insta a las divinidades invocadas a realizar el encantamiento.

Si nos detenemos en los personajes a los que va dirigido el canto, los que conservamos porque el papiro está bastante fragmentado, vemos que se invocan dioses de la mitología griega, como Hermes y Helios; divinidades de la religión egipcia, como Anubis, Ptah y Phre-Ra; personajes divinos de la magia, de origen hebreo, como Iao o Ablanathó; entes abstractos de tradición gnóstico-hermética, como la Intención, el Discurso hablado o la Decadencia; personajes de la astrología como la constelación Orión o la estrella Sirio; los elementos empedocleos, como la Tierra y el Fuego; y además, la Diosa, innominada, tal vez simplemente por el mal estado del papiro.

1-2. Se inicia el himno invocando a Anubis⁵⁵⁸, que por lo pronto es sólo «εὔσπορος/buena semilla», que se puede encontrar referido a Egipto, significando "fértil" (*API.* 4.295) o como epíteto de Hermes, como «propicio a la siembra» (*Stob.* 1.5.24). Pero podría ser también, como hemos ido viendo a lo largo de los textos anteriores, esa imagen de la literatura hermética y gnóstica de los niveles del ser preñados de semillas del nivel anterior, hasta llegar en último término al dios último o Bien. Sería un atributo paralelo al pasaje de Empédocles mencionado ya, donde Pausanias debe enterrar la semilla de las enseñanzas en la sede de su corazón. De manera que este Anubis sería un ente divino que patrocina de alguna forma la "semilla" del conocimiento, que además es plenamente fértil.

Por lo que se conserva, tal vez el segundo verso, aunque muy problemático paleográficamente, parece seguir refiriéndose a él, de manera que Anubis sea este personaje que «yace junto a los pavos reales de Osiris/πάρευνε ταῶσι Ὄσι[ρεω]ς», la

⁵⁵⁸ Anubis aparece invocado en los *PGM* en: 4.340, 1467; 7.331-3, 548; 17a.3; **23.1**; 32.2.

segunda parte del verso que se conserva con más claridad. Según Preisendanz, esta línea se refiere a Isis, aún sin nombrarla, conjeturando σαῶτι («salvadora» de σαώτης, σωτήρ) en vez de ταῶσι. Pero esta última palabra no tiene por qué estar fuera de lugar. El pavo real es símbolo de la inmortalidad mediante la resurrección en muchas mitologías, incluyendo la egipcia - es un símbolo más del movimiento cíclico, pues pierde su plumaje cada año para recuperarlo al siguiente. En la literatura griega, está relacionado con el gigante Argos⁵⁵⁹, que lo veía todo con sus cien ojos repartidos por su cuerpo, al cual Hermes mató por orden de Zeus, por vigilar sus amoríos con Io, por orden de Hera. Hermes consiguió cortarle la cabeza, tocando la flauta de Pan e induciéndolo a un sueño tan profundo que ninguno de sus ojos pudo mantenerse abierto. Y Hera, para honrarlo los puso en las plumas de este pájaro para que, cada vez que resurgiesen en el momento del apareamiento, Argos volviera a ser capaz de verlo todo. Tal vez haya alguna referencia a este episodio en esta línea tan corrupta, sincretizando ambos canes divinos en la forma de una historiola desconocida (cosa que ocurre muy a menudo en estos textos), pues podría verse una secuencia -αυλει- en el segundo pie del verso (la parte peor conservada, de la que es difícil conjeturar nada, sin embargo) y, además, Hermes se va a invocar justo después; pero no hay ningún indicio claro.

Con respecto a lo que sí conservamos, hagamos un recorrido por las cualidades divinas de Anubis⁵⁶⁰ y su posición en el panteón egipcio y grecorromano, y como esto afectaría a su posición en este texto.

Es el dios con cabeza o forma de chacal (pariente egipcio del lobo gris), representado en color negro, simbolizando la piel del cadáver momificado o la fértil tierra del Nilo, en definitiva, significando el renacimiento. En los textos de las pirámides del Imperio Antiguo, era el dios de los muertos, relacionado con el enterramiento del faraón e hijo de Ra. En épocas posteriores se lo hace hijo de Neftis y Set, o incluso de Osiris,

⁵⁵⁹ La historia de Argo se encuentra en: Apollod., *Bibl.* II.1.2; Hyg., *Fab.* 145; Macr., *Sat.* I.19.21; Prop., I.3.20; Ov., *Met.* 1.583-750. Cf. K. Blondel, "Argus", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments* (1881), pp. 417-9; A. Steier, "Pfau", *PRE* 19.2 (1938), pp. 1414-21; "Io", *LIMC* 5.1, pp. 661-76, y 5.2, pp. 442-3; Grimal: 46 ("Argo").

⁵⁶⁰ Cf. F. Robiou, "Anubis", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments* (1881), pp. 282-3; A. Herter, "Anubis", *RAC* 1 (1950), pp. 480-4; ; J. C. Grenier, 1977; J. Leclant, "Anubis", *LIMC* 1.1 (1981), pp. 862-73; R. Grieshammer, "Anubis", *NP* 1 (1996), p. 819; Bonnet: 40-5; T. DuQuesne, "Anubis", *Encycl. Anc. History* II (2013), pp. 507-8.

cuando este toma el papel del dios de los muertos. En todo caso, es patrón del proceso de divinización tras la muerte. Por un lado, es protector de los muertos y las tumbas, representado a la entrada de estas; y del proceso de embalsamamiento (el sacerdote que dirigía la momificación parece que llegó a llevar una máscara de chacal); pero, sobre todo, cumple un papel principal en el *Libro de los Muertos*, donde se encarga de medir el peso del corazón del muerto y determinar si este va al Duat o por el contrario es devorado por el monstruo Ammyt. Es, pues, el guardián de las escalas de medición. Esta es una imagen interesantísima en el contexto de nuestros rituales: Anubis pone en un platillo el corazón del individuo y en el otro una pluma de avestruz que simboliza a Ma'at, el orden natural; si pesan lo mismo, es decir, si es un hombre "justo", se osiriza, se diviniza, y va a parar al paraíso donde habitan los dioses del Inframundo, que es un Nilo de ensueño.

Anubis es, pues, símbolo de dos aspectos importantísimos del proceso: el momento de la muerte, representado en el ennegrecimiento de los atributos físicos (*nigredo* de la alquimia, que es la aniquilación de lo terrenal, del ego), y la purificación del corazón, que ha de ser ligero como una pluma, liberado de los aspectos terrenales del alma o, más bien, de las reacciones instintivas, injusticias o errores del estado primitivo del ser. Además, Anubis cumple también un rol en el Mito de Osiris, en la parte de su resurrección, precisamente: ayuda a Isis a reconstruir y momificar el cuerpo de su marido para que Toth lo devuelva a la vida. En efecto, participa de los mitos de desmembración y muerte para una resurrección posterior en un estado más puro del ser.

En el periodo Ptolemaico, se sincretizó con Hermes, de hecho se creó la figura Hermanubis, cuyo culto se celebraba principalmente en Cynopolis, la “ciudad de los Perros”, relacionado con Sirio en el cielo y Cérbero en el Hades. Gracias al Asno de Oro, se sabe que en Roma siguió venerándose al menos hasta el siglo II. Y es una figura que se retoma en la literatura alquímica y hermética de la Edad Media y el Renacimiento⁵⁶¹. Debemos empezar a reconocer esta relación en este texto, según lo que va a seguir.

3. Así que las hipótesis acerca de las líneas anteriores se vendrían a confirmar en esta pues, como comentábamos, el siguiente en ser invocado es, con toda probabilidad,

⁵⁶¹ Cf. bibliografía *supra*, n. 373.

Hermes que para esta época ya estaba más que sincretizado con Anubis. Aquí es invocado como «ἄρπαξ/ladrón», «de hermosos cabellos/εὐπλόκαμος» y un «Zeus ctónico/χθόνιος Ζεῦς», expresión para denominar generalmente a Hades. Con respecto a esta última acepción, en los *HHMM* 15 y 16 ya lo vimos como dios soberano, en su sincretización con el dios Creador y su creación, además de con el propio fuego transformador, con Toth, patrón del discurso articulado, y con el divino Sueño, además de ser el conductor de las almas hacia el Hades. De manera que esta expresión resume sus potencias como dios soberano de los ámbitos de su patronazgo, relacionados con los dominios del Inframundo y el viaje de las almas tras la muerte, que le conectan además con Anubis, también dedicado a todo el proceso del rito funerario. Iniciando la línea, se pone su epíteto más famoso enfatizando su patronazgo sobre los actos de transgresión de los límites personales y la posesión, como ladrón que es de los bueyes de Apolo, pero también como psicagogo. Hemos visto que por estas razones se usa en conjuros contra ladrones, en los *PPMM*. Además se le llama εὐπλόκαμος, que es un epíteto usado sobre todo para ninfas y diosas, a veces también para mujeres mortales muy hermosas. Aparece dos veces al menos (*Ath.*, XI.80.12; *h.Merc.* 4 o 7) junto a Hermes, pero referido a su madre Maya, de manera que tal vez sea una metonimia que indicara indirectamente su genealogía, o simplemente su mancebía, un importante rasgo que se comentó en su relación con Apolo en el capítulo correspondiente de este estudio.

4. Una vez invocados (al menos, que sepamos) estos dos, se da la petición de cumplimiento del ensalmo, «δωσάμενοι κρηήνατε τήνδ' ἔπαοιδήν», que es la visita de la divinidad, de manera que hace pensar que en verdad el canto esté dirigido a esta divinidad Anubis-Hermes (¿Hermanubis?), soberano del Inframundo, patrón de la resurrección y de la transgresión de los límites. Sin embargo, el sincretismo no es absoluto, pues la petición se hace en plural, a un conjunto de dioses y abstracciones personalizadas, como vamos a ir viendo abajo, lo que hace pensar en una serie aspectos de la divinidad total, de la que Hermes-Anubis y sus potencias son el principal elemento a usar en este conjuro. Pero veamos qué se va a ir despertando con el ritmo hexamétrico de este canto.

5. Que sepamos, se pasa a invocar a la Tierra/Χθών, no Gea sino el elemento empedocleo personificado, y a Helios, que es Titán y «fuego inmortal/πῦρ ἄφθιτον». Parece que, al igual que en los *HHMM* 15 y 16, se están trayendo al ritual las potencias de las raíces puras, apoyando la tradición “hermética” para este texto, donde Helios más que nada parece la personificación del fuego transformador, que hace a los otros elementos separarse y condensarse, pero también iluminador, como vimos en los himnos al dios solar. Mencionar además que se está produciendo una anáfora que une esta línea con la invocación de Hermes como Zeus ctónico, lo cual hace pensar en que el inicio del canto se producía a nivel de lo terrenal, lo mundano, incluso lo infernal, todo lo que de la naturaleza humana del oficiante lo liga al mundo, para hacerlo mirar irremediamente hacia el cielo, al mencionar a Helios.

6. Inmediatamente después de esto, se invocan Iao, Ptah y Phre-Ra, parece que como tres caras de un mismo ente divino que es «salvador o protector de la ley u orden natural/νομοσώσω[ν]». Jacoby interpretó «Φρῆν νομοσώσω», haciendo eco a la abstracción de la línea 11 y entendiendo el final del verso como una palabra mágica. Yo mantengo la versión de Preisendanz puesto que Ptah y Phre aparecen juntos numerosas veces en los *PPMM*⁵⁶².

Ἰάα parece una variación del nombre mágico supremo Iao, que encontramos en secuencias y juegos de vocales, en invocaciones al *Hypsistos* con nombres egipcios como Osiris, Amón, Sarapis pero también con Abrasax, como en: *PGM* 7.647 «ιααα» (Osiris, Iao, Pacerbeth), 13.623 «ιαω ιιααω» (Sarapis), 898 «αω εση εωη ιαα ηωι ηιω» o 994 «Ἄμοῦν Ἰααααω»; 19.1.24 «αιωιαωιιαααω» (Abrasax); o 62.27 «λαμψουρη Ἰααω»; pero tal cual, solo aparece en este texto.

Ptah⁵⁶³ es el dios creador de la mitología egipcia menfita, señor, por lo tanto, de los

⁵⁶² Ptah y Phre aparecen juntos en tres ocasiones (*) y multitud de veces separados. Prácticas en las que se invoca a Ptah en los *PPMM*: 2.118*; 4.972, 1585, 2403, 3009, 3001, 3243; 5.352*; 7.341, 362*, 730; 12.81, 1556; 13.1057; **23.6***; 57.20; 61.26. Prácticas en las que se invoca a Phre/Phra/Arsenophre en los *PPMM*: 2.118*; 3.472; 4.284, 718, 858, 1281, 1629, 2425; 5.350, 352*, 353; 7.329, 362*; 9.3; 12.183; 15.14; 19a.4, 8; **23.6***; 61.21. Se encuentran ambos, además, en nombres mágicos compuestos y en multitud de palabras y palíndromos mágicos.

⁵⁶³ Cf. M. Stolk, 1911; R. B. Finnestad, 1976: 81-113; M. Page-Gasser, "Ptah", *LIMC* 7.1 (1994), pp. 585-8; Bonnet: 614-9; A. von Lieven, "Phthas (ägyptisch Pth, Ptah)", *NP* 9 (2000), pp. 973-5; S. Giannobile, 2005: 161-7; N. Lazaridis, "Ptah", *Encycl. Anc. History* 10 (2013), p. 5624.

arquitectos y las artes manuales, identificado con Hefesto en época grecorromana. Con el traslado de la capital a Menfis se convirtió en una de las figuras divinas más importantes, pero lo más remarcable es la cosmología de creación mediante la palabra de la que es sujeto, recogida en la *Piedra Shabaka*, del Museo Británico. Ahí este faraón de la Dinastía V (s. VIII a. C.) recoge la teología menfita, datable de finales del tercer milenio, en un himno donde la creación se describe como un cuerpo antropomórfico: Ptah es el dios supremo identificado con las aguas primordiales Nun y Nunet, que al mezclarse engendran a Atum, el demiurgo de la teología heliopolitana que engendra al resto de la Enéada (en unas versiones esputando a Shu/espacio y Tefnut/el calor húmedo, los cuales conciben a la siguiente pareja, Nut/cielo y Geb/tierra, y estos a Isis, Osiris, Set y Neftis; en otras, mediante su semen, como se cuenta en esta teología); como Atum, Ptah es el corazón y la lengua de la Enéada y la Enéada, la boca y los dientes que pronuncian la divina palabra que da lugar a la creación; como corazón, de él emana Horus y como lengua, de él emana Toth, que son los miembros que sobresalen y a través de los cuales Ptah se manifiesta, y a su vez, a través de las bocas de los seres vivientes; así que los sentidos envían información al corazón, donde Ptah lo transforma en conocimiento y la lengua anuncia lo que el corazón piensa, creando («cada palabra divina se realizó conforme a lo que el corazón pensó y a lo que la lengua ordenó») los dioses, el *ka*, los seres vivos y el movimiento de sus cuerpos, los alimentos, los oficios, las ciudades o los cultos de los dioses. Como vemos, es una cosmogonía y una teoría de la percepción, que se basan en el poder de la palabra, por el cual se manifiesta en última instancia la voluntad divina como un acto, incluyendo todos los niveles de la existencia en cada momento creativo descrito.

Ptah se representaba en los estadios más antiguos como un enano deforme y desnudo, de manera que en época Ptolemaica se identifica con el dios Besas, muy importante en esta magia; aunque normalmente lo encontramos en la forma de un hombre de tez azulada envuelto en un sudario y sosteniendo contra su pecho el cetro *was* (que significa "poder o dominio", con la forma de un bastón largo con la cabeza de un pájaro estilizada en el extremo de arriba y una horquilla al final), el *ankh* o símbolo de la vida y el pilar *djed* (que significa "estabilidad" y tiene la forma de un pilar estilizado que simboliza la columna vertebral de Osiris), símbolos de los poderes creativos.

Por último, Phre/Phra es la manera de escribir Ra que encontramos habitualmente en los *PPMM*. Como es bien conocido, Ra es la divinidad solar soberana del panteón egipcio desde época muy temprana, que tiene tantas atribuciones como asimilaciones a otros soberanos del panteón egipcio. Su mayor centro de culto es Heliópolis donde estaba íntimamente ligado al dios creador Atum en la forma Atom-Ra, el cual, como vimos arriba, da lugar a la Enéada.

Así que probablemente, y principalmente, sea esta faceta del dios como *pantokrator* la que hace que en este texto Ptah y Ra vayan unidos junto a Iao-Jehová y la que se está convocando en este momento del canto, tras haber conjurado los poderes de la tierra y el fuego originales, en la línea anterior.

7. En la siguiente línea aparece *Ablanathó* como «el que otorga grandes bendiciones/ πολύλβος», invocado junto a otro personaje de cuyo nombre sólo se conserva la sílaba final, que es también *-thó*, y que va determinado con el epíteto «el muy venerado/ πολύτιμος», cuya morfología es muy parecida, resaltados mediante la anáfora de la secuencia *-thoopoly-* en ambas mitades del verso (dividido en el tercer troqueo), al hacer un juego sonoro de repetición y variación sobre un mismo concepto divino. Este nombre mágico sólo se conserva aquí pero es una versión del frecuente palíndromo $\alpha\beta\lambda\alpha\nu\alpha\theta\alpha\nu\alpha\lambda\beta\alpha$ del que hablamos en la primera sección, que es un nombre secreto más del *Hypsistos*, lo que es consistente con la línea anterior donde se han empezado a dar atributos de la divinidad creadora, eterna, inmortal, no engendrada y única. E. Schmidt dice en su comentario (*ARW* 13, p. 624) que la base de estos dos nombres está en la voz hebrea *ablan atha* que significa «padre, ven a nosotros».

8-10. Sólo conservamos secuencias de epítetos en estos versos, de manera que no se puede decir con seguridad a quién determinan, si a algún personaje nuevo del que se haya perdido el nombre en el primer pie de los versos o al *pantokrator* de las líneas 6 y 7, o incluso al Anubis-Hermes, de la primera parte. Preisendanz propone un « $\text{Αβραξ}] \tilde{\alpha}$ » para el inicio de la línea 9, que sería otro nombre más de este dios único o totalidad, por otra parte.

En primer lugar, este personaje, quienquiera que sea, es el que está «ceñido con serpientes de...» algo que se ha perdido. Presisendanz propone «πυρσ]οδρακοντόζωνος», tal vez refiriéndose a ese Abrasax que conjetura en la siguiente línea, pues la imagen en las gemas es de un hombre con piernas de serpiente, armado con un escudo y una espada. Pero yo creo que lo que en realidad se insinúa es una imagen de la Diosa que hemos visto en multitud de ocasiones en los *PGM*: con serpientes por ceñidor o trenzadas en el pelo (cf. 4.1405).

En realidad poco importa, salvo por lo que significa la serpiente en esta magia - es un símbolo muy importante, que hemos visto en el uso del culto de muchas otras figuras divinas, como Apolo y Pitón, Osiris-Set y Apofis, Miguel y Satanás, o incluso relacionado con el recién comentado Atum. Una de las formas en las que este es representado es como serpiente volviendo a las aguas primordiales, al final del proceso creativo, el cual es cíclico. Esto es, además, paralelo al símbolo del *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola y de los palíndromos como el mencionado en la línea anterior.

Siguiendo con los epítetos de esta línea 8, el siguiente es «el que agita la tierra/σεισίχθων», que encontramos referido a Apolo en el *HMag*.12.24, en esa misma forma, clásica para referirse a Poseidón (Pi., *I*.1.52), y equivalente al de la Diosa ῥηξίχθων. Hemos visto que el verbo σείω se usa en muchas ocasiones para indicar el principal efecto de la epifanía divina, a lo largo de estos *HHMM*; y también multitud de compuestos con el final -χθων, sobretodo referidos a las diosas infernales y sus dominios, como metáfora de las profundidades del ser, y siempre en relación a un efecto sonoro. Tras el siseo de la serpiente siempre viene el temblor procedente de las profundidades. Se vuelve a conectar lo que procede de la tierra en el sentido de lo mundano (el palpitante del corazón en el propio pecho con esta anáfora de χθων) con lo que está viniendo de un plano superior, más profundo, de la creación.

Y siguiendo con la parcela de significado de la que es patrona la Diosa o los dioses infernales, tenemos el siguiente compuesto que parece ser de carácter teriomórfico, «con cabeza de ibis/ιβικαρείη», que es Toth; también puede significar «con la cabeza alta», como traduce Calvo Martínez en su traducción de los *PPMM*, en ambos casos sólo si la interpretación dada por Dieterich a partir del difícil εβηκαρειη del papiro es correcta. Con respecto a la imagen animal, si la Diosa con su triple cuello y sus cabezas monstruosas

representan lo instintivo (pues la cabeza es la que dirige y con forma de animal indica que son los instintos animales los que imperan), los pájaros en la religión egipcia son imágenes de los diferentes aspectos del alma. El *ka*-fuerza vital, el *ba*-personalidad o el *akh*, que es la unión de los dos anteriores cuando el cuerpo muere, se representan a menudo con forma de pájaro. Es la capacidad de volar lo que se enfatiza en estas imágenes, que equivale al frecuente uso del verbo φοιτάω en los *PPMM*; sin embargo, puesto que es sólo la cabeza lo que se trae a la imaginación aquí y no las alas, puede que se esté haciendo referencia a un efecto sonoro, si tenemos en cuenta los epítetos compuestos anteriores: sonidos agudos de serpientes siseantes, conectadas con la victoria sobre lo terrenal, y pájaros en su cantar, los seres que están más cerca de las esferas celestiales donde moran los niveles superiores del ser, envolviendo el temblor de la tierra, que anuncia la aparición de la divinidad.

En las siguientes líneas, se invoca al «demon famoso por su nombre cósmico (περίβωτε τὸ κοσμικὸν οὖνομα δαίμων)», que podría ser efectivamente Abrasax, si tenemos en cuenta que la suma de las letras de este nombre gnóstico es 365, simbolizando la totalidad, como supone Preisendanz. Este, quien quiera que sea, es «νέμων/que regula el orden u organiza o dispensa» tres cosas: por un lado, y con seguridad, «la fría luz de las Osas/φῶτα παγέρ' Ἄρκτων»; por otro, «las cosas del coro/χορείον», que Preisendanz y Calvo Martínez suponen que es el coro de las estrellas en su danza giratoria al son del ritmo cósmico, por lo cual yo traduzco la expresión por «metro», pues es un significado de ese adjetivo que trae a la imaginación el orden rítmico; y al inicio parece que hay un tercer elemento al que se refiere ese participio, que Preisendanz, siguiendo con la imagen cósmica, reconstruye con ἄξονα, «el eje» del cosmos, claro.

Efectivamente, estamos ya totalmente por encima de los caminos aéreos que recorren los pájaros, a nivel de las órbitas de las esferas celestes, y ese nombre cósmico, sea el que sea, es el de la divinidad o, más bien, demon que puso en movimiento el conjunto del cielo alrededor de los punto fijos o de referencia que son las constelaciones de las Osas, movimiento del cual hemos hablado acerca de Afrodita y el tal Ruza-Zuro, en el himno anterior. En la literatura hermética, en efecto, el movimiento del mundo creado, la creación en sí, no es llevado a cabo por el dios superior sino por una

emanación de este que ya tiene acceso al mundo material, que puede que sea a lo que se refiere esa denominación “demon”. En la teoría empedoclea era, como vimos con respecto a ese *HMag.22*, el amor.

11. A continuación, se invoca a Φρήν como un personaje divino, a la manera de las epistemologías estoica, hermética o gnóstica. Hemos hablado largo y tendido de este concepto, que indica la sede en el cuerpo para una serie de conceptos epistemológicos importantísimos en toda filosofía religiosa. Lo he traducido como "corazón" por esta razón, indicando el lugar y abarcando tanto la emoción, como el pensamiento, como la intención, porque además concuerda muy bien con la teoría de la percepción de la *Teología Menfita* que comentamos arriba. Se trata, pues, de la fuerza o ente divino más antiguo y poderoso, que pone en movimiento las esferas celestes de las que se hablaba en la línea anterior, a la manera del *Nous* hermético. Es el «προφερέστερος», el «más antiguo» por ser el "situado en el primerísimo lugar", por lo tanto también puede ser «el más excelente», al cual parece invitarse ante la presencia del oficiante con ese ἐμοί y haciendo muy probable el ἐλθέ que propone Preisendanz. El dativo «ἐνκρατεῖα πάντων/con tu poder sobre todas las cosas» parece instrumental, aunque yendo justo antes del epíteto podía indicar la causa por la que es el más excelente, a ojos de un oficiante para el cual ese es el mayor símbolo de la manifestación divina.

12. Esta línea está muy corrupta, de manera que es difícil identificar los nombres que se conservan. Parecen invocarse Orión y un tal Fasios o tal vez Φάσις, en una falsa forma vocativa de la segunda declinación (encontramos algo parecido líneas arriba en 8 «...δρακοντοζωνε»); hay además un ininteligible σισων, según los primeros editores del papiro. Preisendanz interpreta la línea de manera completamente diferente: «σὲ καλέω, Β<ρ>ι<αρ>εῦ, καὶ Φ<ρ>άσιε, καὶ σ' Ἰξίω». Si en efecto son Orión y el Discurso hablado/Apariencia, prosiguen las referencias cósmicas y epistemológicas, de carácter hermético-gnóstico.

Por un lado, Orión⁵⁶⁴ es uno de los gigantes, pero no de los monstruosos que

⁵⁶⁴ Cf. F. Wehrli, "Orion", *PRE* 18. 1 (1939), pp. 1069-82; J. E. Fontenrose, 1981; Grimal: 393; C. Lochin, "Orion", *LIMC* 7.1 (1994), pp. 78-80; J. Loehr, "Orion", *NP* 9 (2000), pp. 31-2.

nacieron del semen de Urano al caer sobre Gea (aunque algunos lo hacen uno de estos, con serpientes por piernas y espesa cabellera y barba), sino en la versión más general hijo de Poseidón y Euríale, el cazador más famoso del cielo, pues es visible desde los dos hemisferios de la tierra, que va acompañado del Can Mayor, constelación a la que pertenece Sirio, mencionado en la última línea, y el Can Menor, huyendo siempre del Escorpión que lo mató, por orden de Ártemis. Unas versiones dicen que porque intentó violarla a ella o a una de sus ninfas; otras que fue ella misma quién lo mató de un flechazo, engañada por los celos de su hermano Apolo, cuando cazaban, porque estaba enamorada de él por causa de su extraordinaria belleza. Yo he optado por esta forma porque paleográficamente es fácil confundir $-\epsilon\nu$ e $-\iota\nu$ y prefiero no añadir nada. Además hay concordancias mitológicas con otros personajes. Por ejemplo, otra versión (Euforión de Calcis, poeta del siglo II) lo hace hijo de Hirieo de Tanagra, al que visitaron Zeus, Poseidón y Hermes, y a cambio de su hospitalidad, le concedieron tener un hijo, que nació de la piel del toro que les preparó para la cena, sobre el cual orinaron, una vez pasados nueve meses enterrado bajo tierra. Esto coincide con el culto al toro de Ra, que es Ptah, en época ptolemaica. Además, la representación tradicional de Abrasax es muy parecida a la de Orión, ambos con un escudo y una espada en cada mano, en posición de ataque.

En cualquier caso, si Preisendanz está en lo cierto y se trata de Briareo⁵⁶⁵, es también un gigante, este sí monstruoso, con cien brazos y cincuenta cabezas, uno de los Hecatonquiros hijos de Urano y Gea, que fue relegado al Tártaro por rebelarse contra su padre y liberado por Zeus en la Titanomaquia, cuando este a su vez se rebeló contra Crono.

Con respecto al segundo nombre, ese del vocativo «Φάσιε», o «Φ<ρ>άσιε», según Preisendanz, podría ser una personificación del acto del discurso hablado, que hemos visto más arriba relacionado con Ptah y su creación mediante el corazón y la palabra, de manera que se estarían mencionando ambos elementos de la leyenda cosmogónica menfita en este texto, y en relación con el plano celeste: *Fren/Corazón* se menciona justo después de esas dos líneas acerca del nombre cósmico y su efecto sobre el movimiento

⁵⁶⁵ Cf. L. de Ronchaud, "Briareus", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments* (1881), p. 750; E. Simon, "Hekatoncheires", *LIMC* 4.1 (1988), pp. 481-2; R. Nünlist, "Hekatoncheires", *NP* 5 (1998), p. 271; C. J. Mackie, "Briareos", *Homer Encycl.* I (2011), p. 144.

circular de las estrellas alrededor de los puntos más o menos fijos en el cielo que son las Osas; aquí *Fasis*/Discurso hablado, justo después de Orión, otra de las guías más importantes para los marinos en el cielo, que está relacionado con dos de las estrellas más luminosas del firmamento, Sirio y Betelgeuse.

Si por el contrario, la conjetura de Preisendanz es correcta, Frasios era un adivino de Chipre que se trasladó a Egipto y predijo al rey Busiris que acabaría con la hambruna si sacrificaba a un extranjero cada año, oráculo que probó el rey sacrificándolo a él el primero⁵⁶⁶. Pero me parece que tienen más sentido en el contexto del himno que se ha ido establecido hasta ahora, la primera interpretación.

13. En esta línea también hay problemas de interpretación y junto a Ἄφηβιοτὰ o ἄπηβιοτὰ se invoca sin duda alguna al Fuego «de bellas llamas/καλλιαιθές», en lo que parecen ser dos personificaciones. La primera, según la interpretación de Eitrem, podría ser una hápax formado a partir del verbo ἀφηβάω que significa «estar más allá de la flor de la vida», según el Liddell-Scott. Wunsch lo deja tal cual, con el significado «alejado de la vida», tal vez simplemente como un epíteto más. En el primer caso, se estaría personificando un momento de la vida muy determinado, cuando ya esta está decayendo, hacia su final; en el segundo, parecería referirse más bien a la cualidad de esta divinidad como inmortal y opuesta a lo viviente y corpóreo, que los textos herméticos o la mitología gnóstica con sus cientos de cielos o eones describen, no dado a los estados habituales de percepción pero no imposible de conocer por el ser humano, cuya esencia (semilla) es una inteligencia que viene directamente de ese ser divino original, como mensajero. Con respecto a la mención del fuego una segunda vez, esta vez más claramente como el elemento empedocleo y no referido al sol, parece ser el comienzo del final del poema que va cerrándose mediante la enumeración de vuelta de las potencias invocadas más arriba.

14-15. De las líneas finales, conservamos solamente dos epítetos de la Diosa que hemos visto en otros himnos, «Χθονία καὶ Οὐρανία»: *HMag*.18.46 donde Ártemis es urania; 20.25, 32 y 35, en el que la diosa cuádruple es una vez ctónica y dos urania; y en

⁵⁶⁶ Grimal: 207.

22.2, donde en vez de ir con urania va con etérea, en la secuencia «αιθερία, χθονία». De manera que estos epítetos están haciendo eco al χθων de las líneas 3, 5 y 8, y al plano celestial al que hacían referencia todos los cuerpos celestes que se han mencionado, es decir, a la dualidad entre el plano terrenal y plano celestial, pero también a los elementos tierra y aire-éter. En efecto, es habitual el uso de las raíces empedocleas en *anabaseis* relacionadas con el cielo y sus esferas, y este parece ser otro caso más.

En efecto, el elemento agua no está mencionado, por lo menos en lo que se conserva, pero no es descabellado que lo esté, por ejemplo en la referencia a Sirio, de la última línea, tan importante en Egipto con respecto a los movimientos cíclicos del Nilo (su salida heliaca marcaba el comienzo de las inundaciones del río). Este texto es muy egipcio y la mención de la estrella puede que sea ambivalente: en su relación con las mareas, haciendo una especie de imagen de los elementos empedocleos donde la tierra se ha separado de los cuerpos etéreos por mediación del fuego concentrado en el sol, los cuales reflejan y acompañan en el cielo el movimiento cíclico de las aguas en la tierra; pero también por su pertenencia a la constelación del Can Menor, junto a Orión, tal vez estableciendo una descripción de la configuración perfecta del cielo para invocar a Hermanubis, Ptah, Phre-Ra y la Diosa. O tal vez estas menciones a estrellas que son puntos de referencia en el cielo mantienen la atención del oficiante en metáforas de los niveles superiores de conocimiento que son las esferas o el conocimiento del devenir de las estrellas, o el símbolo de aquel Dhruvá que era el “polo espiritual” o punto de referencia hacia la perfección espiritual, que se mencionó en el *HMag.22*.

Por último comentar que la Diosa es también «algo de los sueños/ὄνειρων», expresión de la cual el núcleo de sentido se ha perdido junto al inicio de la línea 15. Sin embargo, esta mención vuelve a relacionar este texto con el himno hermético que conservamos en dos versiones en los *HHMM. 15* y *16*, donde Hermes es el «Divino Sueño», efectivamente, el medio más efectivo para la conexión con la divinidad, que se usaba en técnicas como la incubación.

Dos de las leyendas que se han traído a colación han hecho uso del sueño para provocar desenlaces: Hermes duerme a Argo para cortarle la cabeza, con la melodía de su flauta de Pan, mientras vigilaba los amoríos prohibidos de Zeus; Orión es cegado por Enopión mientras dormía la borrachera en la que intentó violar a la hija de este, Mérope.

Como hemos visto en otros casos, son mitos que hacen referencia al error humano a la hora de dirigir la atención de la pasión amorosa, que es el mayor impulso del hombre hacia la divinidad y a la vez el de las raíces puras de existencia a mezclarse y volverse mortales y participar de la creación de la existencia, movimiento de unión del que se encarga la Diosa, precisamente, el amor. Es un movimiento a la vez hacia lo inmortal e incorpóreo y hacia lo más mundano de la unión física. Así que, por último, se invoca a la Diosa, primero como símbolo de esa dualidad entre lo terrenal y lo celestial, y a la vez como la fuerza que los mantiene unidos, y se menciona el sueño que es ese portal (lugar entre dimensiones del que Hécate y Hermes son los señores) en el que aún las contradicciones siguen estando conectadas, aún ajena la conciencia a la razón y la lógica.

Conclusión.

Este es un texto muy curioso, desde el punto de vista del clasicista:

- Está inserto en un episodio homérico, del que se asegura haber habido varios manuscritos que lo atestiguan, pero que se dejó fuera de las ediciones canónicas por sospechoso o de mala calidad poética. Esto presenta la posibilidad de que de verdad provenga de los textos homéricos.
- Se presenta como el ensalmo (omitido en la versión actual de la Odisea) para invocar a Perséfone y Hades, y pedirles que atraigan el espectro de Tiresias, del que pretenden conseguir el conocimiento que permita a Odiseo y su tripulación volver a Ítaca. Esta es una práctica de la magia greco-egipcia (atracción de espíritus para revelación) que se ve atestiguado en la tradición de la magia griega, gracias a este episodio homérico.
- Se presenta como parte del arte mágica de Circe, que se ha asociado a las artes mágicas egipcias en multitud de ocasiones⁵⁶⁷ y, puesto que el ensalmo tiene un marcado tono egipcio, esto podría ser un argumento de autenticidad homérica;
- pero también está cargado de elementos herméticos, e incluso gnóstico-

⁵⁶⁷ Cf. por ejemplo A. Galindo Esparza, 2015: 45-50. El mayor argumento es su genealogía, hija del Sol y de Perseis (cf. Grimal: 107-8), es otra de las magas relacionadas con el culto solar, que comentamos más arriba.

neoplatónicos, lo cual apunta a que sea una interpolación tardía, procedente de esta corriente de la magia greco-egipcia. Existen precedentes de personificaciones en Homero, como por ejemplo el «Divino Sueño» del que hablamos a propósito de los himnos herméticos; pero el matiz filosófico no concordaría con el tono de la épica homérica.

Con respecto al contenido es una invocación múltiple e implica una cantidad enorme de conceptos y poderes divinos.

- Primero se les pide que lleven a cabo el hechizo (de atracción del adivino Tiresias, un demon profético) a: un **Anubis**, semilla de asuntos fértiles en el ciclo natural de las cosas, que se representa como un can sentado a los pies de Osiris, junto a sus pavos, símbolos estos a su vez del ciclo de la vida; y a un típico **Hermes**, dios de los ladrones (transgresor de límites), mancebo como Apolo (como buen mensajero celestial) y soberano de los asuntos del Hades. Si bien hay una identificación entre ambos dioses, no se puede asegurar que se trate del tardío culto a Hermanubis.
- Luego, se pide la presencia, junto con sus poderes propios, a una serie de divinidades o potencias, entre las que se pueden deducir: el elemento **Tierra**; **Helios**, como Titán y fuego imperecedero, es decir, el dios solar olímpico sincretizado con el elemento original empedocleo; **Iao** junto a **Ptah** y un **Ra-Phre** que otorga leyes, como en una representación triple del *pantokrator* solar; una pareja de divinidades de origen hebreo, que otorgan bendiciones y son grandemente venerados, de los cuales se conserva sólo el nombre de **Ablanathó**; una divinidad ceñida con serpientes (¿la Diosa o Abrasax?); una divinidad que provoca terremotos (¿Set, el *pantokrator*, la *pantokrateira*?); **Toth**, innominado pero con cabeza de ibis; un demon de célebre nombre cósmico (¿Abrasax?) y que regula el ritmo del coro celestial y la luz de las Osas del cielo (¿el Polo, Ruzo-Zuro?); la abstracción **Corazón-Intención**; **Orión**; dos abstracciones más, el **Discurso Articulado** y la **Decadencia**; el elemento **Fuego**; la **Diosa**, no sabemos exactamente en qué versión, excepto que es celestial-ctónica y patrona de

los sueños; y **Sirio**.

Parece que el ensalmo está completo, pues en la siguiente línea (*POxy.* 412.37) continúa el relato de Odiseo, donde dice que esas cosas pronunció junto al hoyo que había hecho para acumular la sangre. De manera que, como en el caso anterior, se inicia el canto invocando unas divinidades mensajeras, en este caso en su aspecto más claramente psicagógico, para que traiga específicamente un alma del otro lado, y en un tono greco-egipcio; para luego desarrollar un recorrido por toda una serie de niveles de conceptualización, enmarcada en el contexto de los elementos y en el sentido tierra-cielo. El elemento fuego conduciría este recorrido, primero mencionado junto a la tierra para luego estar entre elementos celestes y abstracciones que, a la manera gnóstica, habitan niveles-cielos-eones superiores de la existencia, más allá de (o quizás simplemente paralelos a) las estrellas y su configuración rítmica. Ese fuego elemental iría acompañado por la figura del *pantokrator* mediterráneo (hebreo-egipcio) y la Diosa, fuerzas últimas que mantienen el universo unido y en movimiento.

25. Himno a las Diosas Infernales I, s. IV.

Preisendanz 25

INTRODUCCIÓN

Descripción, ediciones y estudios.

Se trata de unos veintiocho versos en trímetros yámbicos (*PGM* IV 1399-1434/*P. Paris Bibl. Nat. Suppl. gr.* 574, fol. 17r) que forman un *logos* completo para pronunciar con una atracción de un demon de un muerto para fines eróticos. Fueron publicados por primera vez por Wessely en su edición del papiro (*GrZP.*: 80); luego, por van Herwerden (*Carmina Magica*: 320) y finalmente por Preisendanz, que los aísla como el *HMag.25*. Los han tratado: Dieterich (1904: 107), Eitrem (*Pap.mag.gr.*: 15 y *NTF.* 4 X, p. 112), Fahz (1904: 61-3), W. Kroll (1895: 563) y Abt (*Apol.*: 63).

Praxis: Ἀγωγή ἐπὶ ἡρώων ἢ μονομάχων ἢ βιαίων.

Va de las líneas 1390 a 1495 del *PGM* IV. Se trata de un hechizo amoroso usando

la ayuda de démones de muertos, que contiene dos partes.

1. El ritual principal tiene, a su vez, tres pasos:
 - se toma pan de la propia comida y, en un lugar donde hayan muerto héroes o gladiadores o haya habido algún tipo de muerte violenta, se corta el pan en siete pedazos, se recita el *HMag.25* sobre ellos y se tiran a la tierra como ofrenda a los démones;
 - luego, se recoge estiércol del cementerio o sitio de la batalla o del asesinato al que se ha ido y se lleva donde suele estar la víctima del conjuro, su casa, su lugar de trabajo, etc.;
 - por último, el oficiante se va a dormir. De manera que se ha hecho todo esto, suponemos, al atardecer.
2. Si no funciona al cabo de tres días, se intenta otra vez, añadiendo coacción:
 - se vuelve al cementerio con pan de la propia comida y se corta en siete pedazos, que se consagran con el *HMag.25* y se tiran a la tierra;
 - pero esta vez el estiércol debe ser de una vaca negra y se quema sobre brasa de lino, mientras se recita una larga fórmula coactiva, en general prosística pero con trazos rítmicos, dirigida a los dioses ctónicos, que contiene el *HMag.26*, que vamos a ver en el siguiente apartado, y una de las historiolas que también recogió Preisendanz al final del vol. II de los *PGM*, en otra pequeña antología;
 - una vez hecho esto, se recoge el estiércol y se lleva a la casa de la víctima, o donde sea que se encuentra.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Die	Dieterich
Ei	Eitrem
Fa	Fahz
vH	van Herwerden
Lee	Leeuwen
Sch	Schmidt
Pr	Preisendanz
Pr(-He)	Antología de los <i>HHMM</i> , sin Heitsch
Wü	Wünsch



Μοίραις, Ἀνάγκαις, Βασκοσύναις, Λοιμῶ, Φθόνω
 {καί} φθιμένοις ἄώροις, βιομόροις πέμπω τροφάς·
 τρικάρανε, νυχία, *Βορβοροφόρβα*, Παρθένε,
 κλειδοῦχε Περσέφασσα, Ταρτάρου Κόρη,
 γοργῶπι, δεινή, πυριδρακοντόζωνε παῖ· 5
 ὁ δεῖν' ἐκ τῆς τροφῆς ἑαυτοῦ {κατα}λείψανα
 δάκρυσιν ἔμιξεν καὶ στενάγμασιν πικροῖς,
 ὅπως αὐτὸν καρπίσηθε βασάνοις ἐχόμενον,
 ἥρωες ἀτυχεῖς, οἱ ἐν τῷ δεῖνα τόπῳ
 συνέχεσθε, λειψίφωτες ἀλλοιόμοροι· 10
 τὸν δεῖνα καρπίσασθε τὸν πονοῦντα καρδίαν,
 ἔνεκεν τῆς δεῖνα, τῆς ἀσεβοῦς καὶ ἀνοσίας.
 ἄξατε οὖν αὐτὴν βασανιζομένην, διὰ τάχους
ειουτ' Ἀβαώθ· ψακερβα' Ἀρβαθιάω· λαλαοῖθ· ιωσαχωτου· αλλαλεθω·
 καὶ σὺ, κυρία *Βορφοροφόρβα· συνατρακαβι βαυβαραβας ενφνουν·*
Μορκα' Ἐρεσχιγὰ[λ] νεβουτοσουαληθ· 15
 πέμπσον δὲ Ἐρινύν, *Ὀργογοργοιοστριαν,*
 ψυχὰς καμόντων ἐξεγείρουσαν πυρί,
 ἥρωες ἀτυχεῖς ἥρωίδες τε δυστυχεῖς,
 οἱ ἐν τούτῳ τῷ τόπῳ, οἱ ἐν ταύτῃ τῇ ἡμέρᾳ,
 οἱ ἐν ταύτῃ τῇ ὥρᾳ, οἱ ἐπὶ ταῖς μυρίναις σοροῖς· 20
 ἐπακούσατέ μου καὶ ἐξεγείρατε
 τὴν δεῖν' ἐν {τῇ} νυκτὶ ταύτῃ κάφέλεσθ' αὐτῆς
 τὸν ἠδὺν ὕπνον ἀπὸ τῶν βλεφάρων καὶ δότε
 αὐτῇ στυγεράν μέριμναν, φοβερὰν λύπην
 καὶ μεταζήτησιν τῶν ἐμῶν τύπων 25
 καὶ θέλησιν τῶν ἐμῶν θελημάτων,
 ἄχρις ἂν ποιήσῃ τὰ ἐπιτασσόμεν' αὐτῇ {ὑπ' ἐμοῦ}.
 κυρία Ἐκάτη *Φορβα φορβωβαρ βαρω*
φωρφωρ φωρβαί, εἰνοδία, κύων μέλαινα.

APARATO CRÍTICO: 2 καὶ del. vH, Die, Fa, Pr(-He) 3 βορβοροφόρβε coní. vH 5 4 Π 6 ὁ δεῖν' del. Wü, Fa | ἐκ del.
 vVh | ἑαυτου Π corr. Wü: τῆς αὐτοῦ τροφῆς coní. Lee, vH | καταλείψανα Π: λείψανα Lee, Sch: τὰ λείψανα vH 7

δάκρυσιν vH, Kroll (*Phil.* 54, 563), Fa, Ei (*N.Tidsskr.* 4 X, 112), Pr: τραχυσιν Π | ἔμιξα Wü, Fa: ἔμιξε vH, Pr(-He) **8** ὡς coní. vH | αυτον Π: με Wü, Fa, Sch, Pr | ὀρθώσητε coní. vH **9** ἀτυχεῖς hic transp. vH, Fa, Pr | οἱ ἐν τοῦτῳ τῷ τόπῳ coní. vH, Fa, Pr(-He): οἵπερ ἐν τοῦτῳ τόπῳ vH **10** λιψιφωτες αλλοιομοροι {ατυχεις} Π, del. et transpos. vH, Fa, Pr: ἀλλοίῳ μόρῳ Die, Pr: ἀθλιῳ μόρῳ vH **11** τον δεινα Π, vH, Pr: ὡς coní. Wü, Fa: ἐμέ Pr(-He) | καρπισσασθαι Π corr. vH, Fa, Pr | τὸν del. vH **12** τῆς δεῖν' ἔνεκεν, τῆς δυσσεβοῦς, vH, Pr(-He) | τῆς coní. vH **13** ουν Π: νῦν Pr(-He) **14** ἡμεῖς τε> καὶ σὺ, βορφοροφόρβα κυρία Pr(-He) | *voces magicae* **15** Ο>μόρκ', Ἐρεσχιγὰλ Νεβουτοσουαληθ Pr(-He) | *voces magicae* **16** *krasis* Fa, vH, Pr(-He) **18** ἀτυχεῖς ἥρωες Pr(-He) | τε corr. vH, Fa, Pr: ηρωιδες δε Π **19** ἐν τόπῳ τῷ τούτῳ, ταύτη θῆμέρα Pr(-He) **20** ἐν ὥρα ταύτη, ἐπὶ Pr(-He) | μυρίναις σοροῖς Pr: μυρινοῖς σοραις Π: μυρίνοις σοροῖς Fa: μυρσίναις σοροῖς Pr(-He) **21** ἐμοῦ, τοῦ δεῖ', ἀκούσατε Pr(-He) **22** ἀφ'ελεσθαι Π | *kraseis* Pr(-He) **23** ὑπνον ἀπο τῷ Π suppr. Pr **24** μέριμναν στυγερὰν ἐτ τὴν λύπην Pr(-He) **25** καὶ τὴν μεταζήτησιν Pr(-He) | τόπων Eí **26** καὶ τὴν θέλησιν Pr(-He) **27** *krasis* ??: ἐπιτασσομενη Π, Fa | <πάντα> τὰπιτασσομέν' αὐτῇ Pr(-He) | ὑπ' ἐμοῦ del. Pr(-He) **28** Ἐκάτη κυρία, μέλαινα τ'εἰνοδία κύων coní. Pr | *voces magicae*

TRADUCCIÓN

A las Moiras, a las Necesidades, a las que embrujan, a la Peste, a la Envidia, y a los que perecieron prematuramente, a los de muerte violenta, envío alimentos.

La de tres cabezas, nocturna, *Borborophorba*, doncella, que posees la llave, Perséfone, muchacha/Core del Tártaro, de mirada de Gorgona, terrible, ceñida con serpientes de fuego, niña. 5

Fulano ha mezclado restos de su propio alimento con lágrimas y con gemidos amargos de manera que hagáis de él, que está tomado por tormentos, una tierra fértil.

Héroes desafortunados, que en un terrible lugar estáis confinados, que habéis abandonado la luz, de extraño destino: 10
haced de fulano una tierra fértil, pues su corazón sufre por causa de fulana, la impía y sacrílega.

Así pues, traedla azotada por el tormento, lo más rápido posible, *eiout*, *Abaoth*, *psakerba*, *Arbathiao*, *lalaoith*, *ioosakhootou allalethoo*, y tú, señora *Borphorophorba sunatrakabi baubarabas enphnoun*, *Morka*, Eresquigal, *Nebutosualeth*, 15

y envía a la Erinia, *orgogorgoniotrian*, que estimula con fuego las almas de los que se esfuerzan.

Héroes desafortunados y heroínas sin fortuna,
que en este lugar, que en este día,
que en esta hora, que en los ataúdes perfumados estáis. 20
escuchadme e incitad
a fulana esta noche y apartadla del
dulce sueño de sus párpados y dadle
odiosa preocupación, terrible aflicción
y búsqueda de mis huellas 25
y deseo de las cosas que yo deseo,
hasta que haga las cosas que le son ordenadas por mí,
señora Hécate, *Phorba phorboobar baroo*
phoorphoor phoorbai, Enodia/que estás en el camino, perra negra.

COMENTARIO

Forma.

Es un logos de unas treinta líneas, de las cuales veintiocho son trímetros yámbicos con muchos problemas métricos o, más bien, mucha libertad compositiva, pues veinte de ellos son irregulares. Es un todo completo que se recita para invocar una multitud de entes divinos: una atracción de démones de muertos y una evocación de divinidades vengativas que realicen la acción, mediante el mandato de la Diosa.

Con respecto a la forma, son trímetros todas las líneas excepto la de nombres mágicos que contamos como 14. La he dividido en dos: en la primera encontramos una secuencia de seis grupos de sílabas con la forma 5-3-5-3-5-4 sílabas, tal y como está puntuado en el papiro; y en la segunda encontramos un tetrámetro donde se alargan todas las breves obligatorias, excepto en el primer metro que es mixto, tipo troqueo-yambo. En el resto de versos, excepto en 27 que parece trocaico, el ritmo es yámbico, pero predomina el alargamiento de las breves del metro como mayor problema métrico: se alarga la 4ª sílaba breve en 1, 3, 18 y 25; la 2ª en 6, 8, 20 y 30; la 2ª y la 4ª en 12, 13 y 19; y todas las breves obligatorias del metro en 22. Luego, otras irregularidades son: extra pies en 6, 8, 11 y 27; primer metro no yámbico en 9 (jónico mayor), 14b, 15 (con

troqueos por primer pie), 21 (pirriquio-troqueo) y 24 (otro jónico mayor); metro final irregular en 10 (con todas las sílabas breves); y 25 y 26 a los que les falta la indiferente del primer metro. Se producen una serie de coincidencias en las irregularidades que iremos comentando junto al análisis del contenido.

Con respecto a la estructura, tenemos: 1-5 invocación de las divinidades vindicativas, los demonios y la Diosa; 7-8 argumentación mediante la mención del acto ritual y petición general; 9-12 invocación de los demonios del lugar y repetición de la petición general; 13-17 primera petición amorosa e invocación mediante nombres mágicos del *Hypsistos*, de la Diosa y de las divinidades vindicativas; 18-22 invocación de los demonios del lugar; 23-27 petición amorosa; 28-29 invocación de la Diosa.

Contenido.

Es otro himno-conjuro, como vemos, en el que se incluye en verso lo que se quiere conseguir, siempre teniendo en cuenta, por supuesto, que a la hora de poner los nombres de los protagonistas del hechizo y las peticiones específicas, ese ritmo versificado se va a ver modificado en la práctica. Estamos en esencia ante una *necromancia* orquestada por la Diosa Infernal y el *Hypsistos*, en último término, usando una ofrenda tomada de la comida, que es un método de sacrificio rápido de toda religión, como la griega o el Judaísmo. Veamos el conjuro en detalle.

1-8. Las ocho primeras líneas establecen los términos del conjuro, refiriendo las divinidades involucradas al proceso ritual llevado a cabo por el oficiante. Invoca a las Moiras, las Necesidades, las divinidades de hechizan, la Peste, la Envidia, los demonios del lugar y la Diosa, mediante una ofrenda: el pan de su comida partido en siete pedazos para las siete fuerzas mágicas mencionadas, mezclado con las lágrimas y los gemidos de su sufrimiento amoroso. Así que este es el conjuro, que consiste en la invocación a lo largo de las cinco primeras líneas, con una argumentación pero no al estilo de los himnos tradicionales con desarrollo mítico, sino de carácter mágico, referido a la práctica.

Con respecto a la invocación, comienza con los dativos que indican los receptores de la ofrenda de pan: en la línea 1 los entes divinos símbolo de la fatalidad y el sufrimiento del oficiante, que van repartidas en cinco miembros, tres en plural y dos en singular; en la línea 2 los demonios de los muertos que se van a levantar para dar un

tormento a la amada equivalente al del amador. Empezando por las divinidades vindicativas, se conjura a las Moiras en primer lugar, personajes muy importantes de esta magia, de las que hemos hablado ya, puesto que se las invoca a menudo en las plegarias de estos hechizos. Son tres y representan las “porciones” de la vida del individuo: Cloto, la que hila la hebra de la vida; Láquesis, que mide la longitud de esta, y Átropo, que la corta en el momento de la muerte. Son inexorables, de manera que equivalen a las siguientes, las necesidades/ἀνάγκαι. Como indica Calvo Martínez en su traducción de los *PPMM*, más que un desdoblamiento o multiplicación de la figura de la Necesidad, otra de las fuerzas mágicas más importantes de esta magia, esta expresión es una manera de agrupar a las «diosas que coaccionan/que ejercen la fuerza de la necesidad», al igual que la expresión Βασκοσύναι agrupa a las que «hacen brujería». Entre ellas están, en efecto, las Moiras, la Erinias o las Gorgonas (que se mencionan más abajo), las Horas, la propia multitud de personalidades que forman a la Diosa sincrética o las personificaciones que se mencionan en la misma línea, como λοιμός, que es una plaga de cualquier tipo, la peste o pestilencia, y φθόνος, que es envidia, rencor, mala intención o reproche. Son sustantivos griegos masculinos que adquieren un tono femenino en cuanto asimilados a las anteriores. En el caso del primero, se refiere al enamoramiento obsesivo que se siente como una enfermedad, poniendo de manifiesto el estado emocional del oficiante pero invocando a la vez los efectos que se quieren conseguir en la víctima. Con respecto al segundo, parece englobar el sentimiento de angustia que todas esas emociones que puede significar conllevan. Estos dos efectos psicológicos del amor no correspondido son, en efecto muy poderosos, pues pueden llevar a los más drásticos cambios en la vida de una persona y, sobre todo, a las *katabaseis* más dolorosas. Todos hemos pasado por un episodio de pasión obsesiva, ya sea por rechazo, ya sea por la dificultad de romper una relación en la que se han puesto demasiadas expectativas o una fuerte auto-identificación con los roles establecidos, o conocemos a alguien que ha hecho el ridículo más asombroso "por amor". Además, este último término de la línea 1 inicia una aliteración de la secuencia fonética *phth-* para acabar esta y comenzar la 2, en la que se enumeran los demonios que se quieren atraer, los ἄωροι y βιόμοροι, incluyéndolos así en ese grupo de entes que obligan y hechizan, pues. También hemos hablado antes de la gran energía psicológica que encierran estos espectros de los asuntos inacabados, los cuales deben de

estar sanándose en estos rituales, o tal vez simplemente usándose para un fin determinado y nada más.

Y entre las líneas 3 y 5 se desarrolla únicamente la imagen de la Diosa, a la que se invoca en vocativo. Es Hécate, Perséfone y Selene, la tricéfala muchacha-doncella y nocturna señora del Hades y a la vez que guardiana de sus llaves. Además de estos atributos convencionales, se representa una imagen visual y sonora en la que tiene «mirada de Gorgona» y va «ceñida con serpientes de fuego». Petrifica de miedo con su aspecto, con serpientes trenzadas en su pelo y llamaradas serpenteantes por cinto, brazaletes o diadema. Esto nos trae a la memoria el dios creador del *HMag*.24, aunque por supuesto esta es una imagen que hemos visto a menudo en los himnos a la Diosa; pero además se está aportando a la lista de divinidades vindicativas un nuevo personaje monstruoso femenino que no habíamos visto hasta ahora. Gorgona⁵⁶⁸ o Γοργώ en griego («la feroz o siniestra»), hace referencia a cualquiera de las tres hijas de las divinidades marinas Forcis y Ceto, que habitaban en el Occidente más lejano, donde el reino de los muertos y el país de las Hespérides. Tenían un aspecto monstruoso, con serpientes por cabellos, colmillos de jabalí, manos de bronce y alas de oro. La más famosa es Medusa, que fue consorte de Poseidón y murió a manos de Perseo, quién le cortó la cabeza mientras dormía. De su sangre nacieron Pegaso y Crisanor, y sus despojos son famosos objetos mágicos: Atenea se quedó su cabeza, pues aún muerta convertía en piedra a quién mirara directamente a sus ojos; la sangre de su vena izquierda es un poderoso veneno; la de la vena derecha es un remedio que puede incluso despertar a los muertos; y uno sólo de sus rizos ponía en fuga a un ejército entero. Versiones posteriores la hacen víctima de una metamorfosis, por rivalizar con Atenea en belleza o por haber mancillado un templo de esta, involuntariamente al ser violada por Poseidón. Diodoro hace a las Gorgonas un pueblo de mujeres como el de las Amazonas y enemigo de estas.

Se termina de establecer el estado emocional del oficiante en las líneas 6 y 7, donde se hacía la referencia a los siete trozos de pan mezclados con lágrimas y gemidos. Puede que esto sea sólo una exageración poética, pero no se puede descartar que sea una

⁵⁶⁸ Cf. K. Ziegler, "Gorgo" y F. Jacoby, "Gorgon", *PRE* VII 2 (1912), pp. 1630-55 y 1656; K. Gerojannis, 1929; K. Wilhem II, 1936; Grimal: 217-8; I. Krauskopf - S. C. Dahlinger, "Gorgo/Gorgones", *LIMC* 4.1 (1988), pp. 285-330; J. E. M. Dillon, 1989; J. P. Vernant, 1991: 111-38; J. N. Bremer, "Gorgo", *NP* 4 (1998), pp. 1154-6; S. R. Wilk, 2000; M. Ebbott, "Gorgon", *Homer Encycl.* I (2011), p. 323; D. Leeming, 2013.

indicación de los gestos que acompañan a la ofrenda, o tal vez un efecto que pueda efectivamente producir un hechizo poderoso como esto, una vez que se están invocando emociones tan poderosas o recuerdos dolorosos. Lo realmente interesante de este pasaje está en la línea 8 que cierra el conjuro: la petición «de manera que hagáis a fulano, tomado por los tormentos, una tierra fértil». Esta clave se repite en el siguiente bloque de sentido. El verbo καρπίζω puede significar «hacer fértil o fertilizar» o «emancipar a un esclavo» que se hacía simbólicamente tocándole con un κάρφος, un palo seco hecho a partir de una rama de un frutal. La primera acepción confirmaría la hipótesis de que todo lo que subyace bajo estos rituales es un cuidadoso conocimiento ancestral acerca del ser humano, donde la figura de las divinidades infernales representan el camino más común y doloroso hacia el conocimiento trascendental, los sufrimientos que trae la vida, que resume el poema del místico inglés del siglo XVI John Donne (*Holy Sonnets*, 14):

«Batter my heart, three-person'd God, for you
 As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;
 That I may rise and stand, o'erthrow me, and bend
 Your force to break, blow, bum, and make me new.
 I, like an usurp'd town to another due,
 Labor to admit you, but oh, to no end;
 Reason, your viceroy in me, me should defend,
 But is captiv'd, and proves weak or untrue.
 Yet dearly I love you, and would be lov'd fain,
 But am betroth'd unto your enemy;
 Divorce me, untie or break that knot again,
 Take me to you, imprison me, for I,
 Except you enthrall me, never shall be free,
 Nor ever chaste, except you ravish me.»

La palabra que se usa para sufrimientos o tormentos en esta línea es βάσανος, que hemos visto ya antes, a propósito del *HMag*.18⁵⁶⁹. Su significado principal es el de

⁵⁶⁹ En los *PPMM* aparece en cuatro ocasiones: 2.54 (usado para tormento), aquí en 4.1407 (tormento), 2857 (que es el *HMag*.18, junto a la Necesidad, las Moiras y las Erinias), y en 13.289, donde se ve mejor la ambivalencia de significado «κλῦθί μοι, ὁ Χριστός, ἐν βασάνοις, βοήθησον ἐν ἀνάγκαις, ἐλ[ε]ήμων ἐν ὤραις βιαίοις, πολὺ δυνάμενος ἐν κόσμῳ, ὁ κτίσας τὴν Ἀνάγκη<ν> καὶ Τιμωρίαν καὶ τὴν Βάσανον/

«piedra de toque» con el que se prueba la pureza de los metales. Por extensión significa «prueba» de cualquier tipo, y al final, «agonía o tormento» del cuerpo, en tortura o en una enfermedad. Así que estos «tormentos» que provocan sus lágrimas y amargos gemidos son la «piedra de toque», la prueba de pureza que llevará al oficiante a una *katabasis* por mediación de las divinidades invocadas, las cuales representan la inevitabilidad de los sucesos de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, el dominio de las obsesiones y la angustia, las enfermedades, y sobre todo esta pasión ciega. Y esa *katabasis* permitirá convertir el corazón del oficiante en una *tabula rasa* sobre la que poder reescribir, una “tierra fértil”, que es lo que en primer lugar se está pidiendo. Así que en este primer estadio es el oficiante el que se atrae hacia el lugar de reposo de los muertos en lugar ser estos atraídos a él, si es que en realidad hay alguna diferencia de movimiento en esta conexión.

9-12. Entramos en el segundo bloque de sentido, que repite la misma estructura que acabamos de ver pero más corta: dos líneas de invocación, esta vez simplemente de los demonios del lugar (ἥρωες), y la repetición de la petición «τὸν δαίμονα καρπίσασθε», pero aportando más datos, la razón del sufrimiento del oficiante, para inmediatamente poder introducir la petición erótica. Estos héroes que se invocan son: ἀτυχεῖς, «desafortunados, sin suerte», «sin destino o sin cumplimiento»; además, están «confinados en un lugar terrible», el Hades y el Tártaro, las profundidades de la psique, enterrados bajo montones de cosas mucho más urgentes de las que ocuparse; así que, por lo tanto, son «λειψίφωτες/abandonados por la luz» de la consciencia; y además «ἀλλοιόμοροι/de destino diferente al habitual», es decir, «fatal»; en principio recuerda a la expresión homérica, usada también por Parménides en fr.1.23, para referirse a los muertos, pero si el cumplimiento del destino es la victoria, lo contrario es una derrota, un fracaso, un mal - encontramos otra vez ambivalencia aquí. A estos entes se les vuelve a pedir que hagan a fulano una "tierra fértil", pues su corazón está en el estado adecuado para ello, «sufriendo» por causa de una mujer «ἱμπρία/ἀσεβής y sacrílega/ἀνοσία». Los términos con alfa privativa inician y terminan este bloque: los héroes sin suerte ... por causa de la mujer o el objeto del deseo sin piedad ni respeto por los ritos. Tenemos una pequeña

Escúchame Cristo, entre torturas/pruebas, ayúdame en las necesidades, misericordioso en las horas de violencia, muy poderoso en el cosmos, tú que engendraste la Necesidad, el Castigo y el Suplicio/Prueba».

calumnia aquí, pues.

13-17. Y se hace una primera petición erótica de carácter general, que va atravesada por otra invocación múltiple de varias divinidades. La línea 13 es la típica «atraedla a mí lo antes posible, azotada por tormentos/ἄξατε οὖν αὐτὴν βασανιζομένην, διὰ τάχους» verbo en el cual se vuelve a usar la palabra βάσανος. Una vez más, se vuelve a igualar lo que el oficiante vive con lo que quiere que la víctima sienta.

En la línea 14 se inicia la siguiente invocación de las divinidades. En la primera parte de esta línea encontramos una serie de palabras mágicas intercaladas por los nombres de tipo hebreo del *Hypsistos*, Abaoth y Arbathiao, así que se está conjurando el poder del dios supremo. Comentar que tiene una estructura rítmica precisa, con las secuencias fonéticas agrupadas en series silábicas de 5, 3, 5, 3, 5 y 4, que es una técnica sonora para la invocación de ese poder incognoscible o para la inducción a un estado especial más receptivo de lo que no es aparente a los sentidos. La segunda parte, que llamamos 14a, se dirige a la Diosa, con la expresión κυρία y la repetición del nombre mágico βορφοροφόρβα, un palíndromo usado para invocar al *Hypsistos*, pero que también encontramos muy a menudo asociado a esta en su aspecto como soberana, que además ha aparecido ya en la línea 3, donde precisamente se la invocaba por primera vez. Además sigue la ruptura de la secuencia rítmica, pero se empieza a volver gradualmente al ritmo yámbico, con sus cuatro metros yambo-trocaicos repletos de alargamientos de breves potenciales, en las palabras mágicas. En 15 ya se vuelve al metro predominante, aunque repitiendo el inicio trocaico de 14a, y prosiguen los nombres secretos de la Diosa: Morka⁵⁷⁰, Eresquigal y Nebutosualeth.

En 16 se encuentra la segunda parte de la petición general erótica e invocación, donde se pide a la Diosa que envíe también a Erinia, añadiendo otro personaje vindicativo a los mencionados anteriormente, o tal vez resumiendo la aparición de

⁵⁷⁰ Este es un nombre mágico que no se vuelve a encontrar en los *PPMM*, si en dos inscripciones: una en la antigua Panfilia (Antalya, Turquía), *IvPerge* 11:168,174, « [‡ ὑπὲρ εὐχῆς Κ]αστορίου πρεσβυ(τέρου) υἱοῦ Εὐμήλου, ἰνδ(ικτιῶνος) ἰα΄. σῶσον [καὶ ἐλέησον], κ(ύρι)ε, τὴν κώ(μην) Μορκα», donde se usa como un nombre divino; y la otra en Sicilia, *IMC Catania* 235, « [ἐν] ὀνόματι Κ(ρίο)υ πρὸς ἀμπελῶν[αν] ΟΤΡΙΑΑΡΕ Ἀβιμήλ, Λασφέν, Ἀμιήλ, Ἐλοέλ, Ἐ-άο, Ἀζαήρ, Κορφλιήλ, Φαχθοβάρ, [—]ΑΧ, Ἀδοναήλ, ΕΩΞΕΡΜΑΡΘ Ἀβράξ ΙΑΦΕΝ[—]ΑΧΑΕΛΜΕΡΜΟΡΜΟΡΚΑΘΑΛΟΚ ΘΑ[—]ΟΔ ΑΜΕΛΜΟΥΚΗΠΡΟΧΑΗΝΟC [—] Ἐραήλ, ἀμήν, Β Ἐραήλ ΘΥΛΑΤΑΨΕ[—]ΤΗΤΟ Φ Ἴ(ησο)ῦ Χρ(ιστ)έ, ὁ πλοι- [θύνας — ἰς] τὴν θαλάσση[ν], πλοῖθνον καὶ τὸν ἀμπ[ελόν] ἰς τ[ὸν ἀμπε]λῶν[α]ν ΟΛΜΕΤΡ» enterrada en una serie de palabras ininteligibles, en una plegaria.

aquellas en esta tercera invocación, mediante la mención de las más famosas figuras infernales y monstruosas que se encargan de castigar a los culpables de los peores delitos. Hemos hablado de estas en el *HMag.17*, que en la línea 95 aparecía como un nombre más de la Diosa, y en el *HMag.18*, donde en la línea 9 Alecto era invocada junto a Perséfone y Deméter. La Erinia, que aquí no se nombra según su nombre individual sino como una raza divina, es Ὀργογοργονιοστριαν, un nombre mágico que parece contener un juego con el nombre Gorgona y que no se encuentra en ningún otro sitio más; y en la línea 17 es «la que estimula con fuego las almas de los que se esfuerzan o sufren fatigas/ψυχὰς καμώντων ἐξεγείρουσαν πυρί». El verbo ἐξεγείρω significa «despertar o levantar» y se usa para "despertar a los muertos", así que esta línea parece referirse efectivamente a la nigromancia, de la que se pone como protagonista a la Erinia, el aspecto vindicativo de la divinidad. Esta despertaría de su sueño a los espectros que vagan a orillas de la laguna Estigia, atrayendo su atención con su antorcha, pues estos son los que aún no han encontrado su camino hacia los Campos Elíseos o lo profundo del Tártaro. Pero el verbo κάμνω (sufrir) puede estar usado de manera ambivalente y tener un valor ético aquí, en el sentido de que los héroes, los démones que en especial se intenta atraer al hechizo, son los “esforzados” en Homero (κάρτιστος, cf. *Il.* 6.98), aquellos de los hombres que trataban de alcanzar la excelencia como los guerreros más famosos de la historia, sufriendo las más grandes fatigas. Suponemos, pues, que atrae a aquellos de los démones que han cometido crímenes contra el orden social y natural (Alecto castiga los delitos morales, Megera la infidelidad y Tisifone los de sangre) para llevarlos a lo profundo del Tártaro, llevando luz a aquellos aspectos más infames de la psique del oficiante, para liberarlos definitivamente o dejarlos atados a lo más profundo e inescrutable del subconsciente, donde no hagan más daño, olvidados por el resto de la eternidad.

18-20. Se vuelven a invocar los démones del lugar para introducir una petición, de la misma manera que entre las líneas 9 a 12, pero esta vez tratándose de la verdadera petición del conjuro. En efecto, se repite la secuencia «ἥρωες ἀτυχεῖς ... οἱ ἐν τῷ δεῖνα τόπῳ» ampliada. Con respecto a la primera secuencia en la línea 18, se añade «ἥρωίδες τε δυστυχεῖς», desdoblado las figuras heroicas en las masculinas y las femeninas, ambas «sin suerte», como decíamos, sin haber cumplido su destino, reiterando esta idea por tercera vez, pues. Por otro lado, se especifica a qué démones se dirige con estructura

«οἱ ἐν/los que están en» y se añade la inmediatez típica de los conjuros: «en este preciso lugar, en este preciso día, en esta precisa hora». La expresión «los ataúdes perfumados (ἐπὶ ταῖς μυρίναις σοροῖς)» debe hacer referencia a las esencias e inciensos de los ritos funerarios, si es un adjetivo relacionado con «μυρίνης», sustantivo compuesto a partir del sustantivo «μύρον», un ungüento o perfume que se mezclaba con vino para hacerlo oloroso, ofreciendo una imagen sensorial al conjunto (recordemos la importancia del sentido del olfato en cuestiones espirituales, que vimos más arriba).

21-27. Y por fin llegamos a la petición, que está dirigida al grupo de los dioses mencionados hasta ahora: las diosas vindicativas, los démones de muertos de destino truncado, la Diosa; los héroes; el *Hypsistos*, la Diosa, la Erinia y los héroes y heroínas. Así que se usan los verbos en plural: el piadoso «ἐπακούσατέ μου/escuchadme»; ese «ἐξεγείρατε τὴν δεῖνα/incitad a fulana» que repite el verbo de la línea 17 pero aplicado a la víctima en lugar de a las «almas de los esforzados»; y ya los de petición erótica, «ἀφέλεσθε αὐτῆς τὸν ἠδὺν ὕπνον/apartad el dulce sueño de ella», «δότε αὐτῇ/dadle» «preocupación o mente intranquila/μέριμναν, aflicción o dolor del cuerpo o de la mente/λύπην, un buscarlo y un desear lo mismo que él (μεταζήτησιν τῶν ἐμῶν τύπων καὶ θέλησιν τῶν ἐμῶν θελημάτων)», «hasta que obedezca (ἄχρις ἂν ποιήσῃ τὰ ἐπιτασσόμεν' αὐτῇ {ὑπ' ἐμοῦ})». Todo peticiones que encontramos a lo largo de los conjuros eróticos de los *PPMM*, pero no frecuentemente versificados. Hay muchos errores aunque con coincidencias o intención poética, que hacen pensar que son a propósito, como: el inicio sin la primera indiferente de 25 y 26, líneas que además contienen una estructura gramatical simétrica «καὶ μεταζήτησιν τῶν ἐμῶν τύπων/ καὶ θέλησιν τῶν ἐμῶν θελημάτων»; o el inicio de todo el periodo con un metro trocaico en 21 que se corresponde con la línea trocaica 27 con la que acaba.

28-29. Y se cierra el canto con una última invocación a la Diosa, que es solamente Hécate, señora, Enodia y perra negra, acompañada de un largo juego con el nombre mágico que ya encontramos en las líneas 3 y en 14a, perfectamente adaptado al trímetro yámbico. En efecto, si se divide en dos versos, no hay necesidad de eliminar las palabras mágicas y modificar el orden de los epítetos, como hace Preisendanz. Para resumir, se invoca en último lugar a la divinidad psicopompa de los hechizos eróticos, por excelencia.

26. Hímnos a los Dioses Infernales II, s. IV.

Preisendanz 26

INTRODUCCIÓN

Y llegamos al último texto himnico, dentro del mismo hechizo recién comentado. Se trata de ocho líneas de texto (*PGM IV 1459-1469/P. Paris Bibl. Nat. Suppl. gr. 574*, fol. 17v) con trazas de haber sido hexámetros, que Fahz (1904: 63 y 169), con ayuda de Dieterich y Wunsch, reconstruye como un himno completo, tras un considerable esfuerzo compositivo, y que Preisendanz reproduce casi literalmente como *HMag.26*. Wessely los publica por primera vez, con el papiro entero (*GrZP.:* 81); y Abt (*Apol.:* 230) y van Herwerden (*Carmina Magica:* 321-2) lo comentan.

Praxis: Ἀγωγή ἐπὶ ἡρώων ἢ μονομάχων ἢ βιαίων (II), la coacción.

Como se comentó arriba, dentro del hechizo de las líneas *PGM 4.1390-1495*, hay una coacción que es donde entran los versos del último canto de la colección. Si no funciona lo realizado para el *HMag.25*, se llevan a cabo lo siguientes *dromena*: al término del tercer día, tras la primera intentona: se va al mismo cementerio o lugar de batalla o asesinato o muerte repentina y se vuelve a cortar un trozo de pan de la comida en siete pedazos, que se consagran y tiran; pero esta vez se hace un sahumero coactivo con estiércol de una vaca negra sobre brasas de planta de lino y se recita una nueva fórmula, antes de tomar estiércol del lugar y llevarlo a donde vive la víctima, estableciendo así bien su identidad.

Con respecto a los *legomena*: parece que se volvería a recitar el *HMag.25* sobre la ofrenda de pan; y luego una **fórmula coactiva** sobre el sahumero. Esta es de carácter altamente complejo: está compuesta en una especie de prosa rítmica⁵⁷¹ donde se perciben

⁵⁷¹ Dice el texto completo:

«Ἐρμῆ χθόνιε καὶ Ἑκάτη χθονία καὶ Ἀχέρων χθόνιε καὶ ὠμοφάγοι χθόνιοι καὶ θεὲ χθόνιε καὶ ἦρωες χθόνιοι καὶ Ἀμφιάραι χθόνιε καὶ ἀμφίπολοι χθόνιοι καὶ πνεύματα χθόνια καὶ Ἀμαρτίαι χθόνια καὶ Ὀνειροὶ χθόνιοι καὶ Ὀρκοὶ χθόνιοι καὶ Ἀρίστη χθονία καὶ Τάρταρε χθόνιε καὶ Βασκανία χθονία, Χάρων χθόνιε καὶ ὀπάονες χθόνιοι καὶ νέκυες καὶ οἱ δαίμονες καὶ ψυχαὶ ἀνθρώπων πάντων· ἔρχεσθε σήμερον, Μοῖραι καὶ Ἀνάγκη, τελέσατε τὰ γινόμενα ἐπὶ τῆς ἀγωγῆς ταύτης, ὅπως ἄξητέ μοι τὴν δεῖνα τῆς δεῖνα, ἐμοί, τῶ δεῖνα τῆς δεῖνα (κοινόν), ὅτι ἐπικαλοῦμαι· Χάος ἀρχέγονον, Ἐρεβος,

dáctilos y espondeos en secuencias a veces bastante largas, que de repente se rompen con una sílaba extra aislada o series de tres o cuatro breves o troqueos o yambos, a veces también en secuencias. Los editores consideran que son restos de un poema hexamétrico, pero yo simplemente veo una intención poético-ritual en el uso de secuencias dactílico-espondaicas, probablemente con la función de llamar la atención al adquirir un ritmo que por momentos recuerda al himno tradicional, para romperlo en seguida, produciendo una especie de contraste o un efecto de estupefacción sobre el oyente.

Es curioso que la fórmula principal del rito esté en ritmo yámbico (el *HMag.25*) y que el *logos* coactivo vaya salpicado de ritmo dactílico, pues es el primero el que suele usar en contextos de maleficio, como hemos visto. De todas formas, se ha demostrado a lo largo de este estudio que una conclusión de este tipo es engañosa, pues, por ejemplo en este caso, a mi juicio, la secuencia rítmica establecida parece producir más inquietud que relajación mental.

φρικτὸν Στυγὸς ὕδωρ, νάματα Λήθης Ἀχερουσίαι τε λίμνη Ἄιδου, Ἐκάτη καὶ Πλουτεῦ καὶ Κούρα, Ἐριμὴ χθόνιε, Μοῖραι καὶ Ποιναί, Ἀχέρων τε καὶ Αἴακε, πυλωρὲ κλείθρων τῶν ἀίδιων, θάττων ἀνοιξον, κλειδοῦχέ τε Ἄνουβι φύλαξ. ἀναπέμψατέ μοι τῶν νεκύων τούτων εἶδωλα πρὸς ὑπηρεσίαν ἐν τῇ ἄρτι ὥρᾳ ἀνυπερθέτως, ἵνα πορευθέντες ἄξωσί μοι, τῶ δεῖνα, τὴν δεῖνα τῆς δεῖνα. κοινόν. ἢ Ἴσις ἔβη συνόμενον ἀδελφὸν ἔχουσα ἐν ὤμοις, Ζεὺς δὲ κατελθὼν ἀπ' Οὐλύμπου ἔστηκε μένων τὰ εἶδωλα τῶν νεκύων ὑπάγοντα πρὸς τὴν δεῖνα καὶ ποιοῦντα τὸ δεῖνα πρᾶγμα. κοινόν. ἦλθον πάντες θεοὶ ἀθάνατοι καὶ πᾶσαι θεαὶ ἰδεῖν τὰ εἶδωλα τῶν νεκύων τούτων. μὴ μέλλετε οὖν μηδὲ βραδύνητε, ἀλλ' ἀποπέμπετε, θεοί, τὰ εἶδωλα τῶν νεκύων τούτων, ὅπως ἀπελθόντα πρὸς τὴν δεῖνα ποιήσωσι τὸ δεῖνα πρᾶγμα, κοινόν, ὅτι ὑμᾶς ἐξορκίζω κατὰ τοῦ Ἰάω καὶ τοῦ Σαβαῶθ καὶ Ἀδωναὶ πατραξιλυτρα· βουρρεφαωμι αςσαλκη αἰδουναξ σεσενγεν (λόγος) βαλιαβα ερεχχαρνοι· αβεριδουμα· σαλβαχθι εισερσεραθω· εισερδα ωμι σισιφνα· σισαεδουβε· αχχαριτωνη αβεριφνουβα ιαβαλ δεναθι ἴθρουφι· ἀναπέμψατε τὰ εἶδω λα τῶν νεκύων τῶνδε πρὸς τὴν δεῖνα τῆς δεῖνα, ὅπως ποιήσωσιν τὸ δεῖνα πρᾶγμα. κοινόν.»

«Hermes subterráneo, Hécate subterránea, Aqueronte subterráneo, subterráneos devoradores de carne cruda, dios subterráneo, héroes subterráneos, Anfiarao subterráneo, servidores subterráneos, espíritus subterráneos, pecados subterráneos, sueños subterráneos, juramentos subterráneos, Ariste subterránea, Tártaro subterráneo, Hechicera subterránea, Caronte subterráneo, compañeros subterráneos, muertos, demonios y almas de los hombres: venid hoy, Moira y Necesidad, realizad cumplidamente lo que hay en este encantamiento, para que traigáis junto a mí, fulano, hijo de fulana, a fulana, hija de mengana (tu deseo), porque te invoco: (*HMag.26*). Enviadme fantasmas de estos muertos para que me sirvan en esta hora precisa e inmediatamente, para que vayan y me traigan a mí, fulano, a fulana, hija de mengana (a voluntad). **Isis se fue llevando sobre sus hombros al hermano con quien comparte su lecho en las sombras y Zeus, bajando del Olimpo, se detuvo a esperar a los fantasmas de los muertos que se dirigen junto a fulana y realizan la obra tal (lo que quieras). Todos los dioses inmortales y todas las diosas vinieron a contemplar a los fantasmas de estos muertos** [*Historiola Magica I*]. No tardéis, pues, ni os demoréis; antes bien, enviad, oh dioses, los fantasmas de estos muertos para que se dirijan hacia fulana y realicen tal asunto (petición), porque os conjuro por Iao, Sabaoth y Adonais (*voces magicae*). Enviad arriba los fantasmas de estos muertos, hacia fulana, hija de mengana, para que realicen tal asunto (lo que quieras)». (Trad. Calvo Martínez, *PPMM*: 139-40)

Con respecto al contenido, este es un *logos* muy interesante que repite multitud de elementos del himno anterior, pero con esta especie de ritmo cojo o renqueante. Su estructura es la siguiente: 1444-54 invocación de una serie de divinidades y abstracciones ctónicas, encabezadas por Hermes y Hécate (no olvidar que el anterior acababa dedicado específicamente a esta); 1455-9 invocación de las Moiras y la Necesidad con petición de atracción erótica; 1460-70 es la invocación a las Divinidades Infernales y petición de necromancia de los «τῶν νεκύων τούτων εἶδωλα» (expresión que se repite en cuatro ocasiones, 1467, 1479, 1481 y 1494, sin variar, al contrario que en el himno anterior donde encontramos varias expresiones diferente referidas a la atracción del demon), que forma el *HMag.26* de Preisendanz; 1471-9 una *historiola* sobre Isis y Zeus, que Preisendanz y Fahz también aíslan y reconstruyen métricamente; 1480-96 petición amorosa con invocación del *Hypsistos* en la forma Iao-Sabaoth-Adonais y una serie de palabras mágicas.

La razón por la cual Preisendanz aisló y reconstruyó simplemente esas seis líneas y media como el *HMag.26* y esas otras cuatro y media como *Historiola Magicae I*, supongo que es porque permiten observar una estructura hexamétrica y pueden llegar a formar un todo más o menos acabado, si bien con gran trabajo y variación del texto, como bien indica el propio Preisendanz (*PGM*, vol. 2, p. 264).

En mi edición me voy a limitar a dar las líneas que este consideró provenientes de algún texto originalmente en hexámetros, como ejemplo de esta utilización de los ritmos clásicos de una manera completamente nueva. Pero remarco que la fórmula coactiva entera coincide en contener el mismo tipo de irregularidad rítmica mediante la ruptura de secciones dáctilo-espondaicas, sin dar oportunidad a percibir un metro propiamente clásico.

TEXTO

CONSPECTUS SIGLORUM

Π	Papiro
Fa	Fahz
vH	van Herwerden
Pr	Preisendanz

... Χάος ἀρχέγονον, Ἐρεβος, φρικτὸν Στυγὸς ὕδωρ,

νάματα Λήθης, Ἀχερουσίατε λίμνη Ἄιδου,
 Ἐκάτη καὶ Πλουτεῦ καὶ Κούρα, Ἑρμῆ χθόνιε,
 Μοῖραι καὶ Ποιναί, Ἀχέρων τε καὶ Αἴακε, πυλωρὲ
 κλείθρων τῶν αἰδίων, θᾶπτον ἄνοιξον, 5
 κλειδοῦχέ τε Ἄνουβι, φύλαξ.
 ἀναπέμψατέ μοι τῶν νεκύων τούτων εἶδωλα πρὸς
 ὑπηρεσίαν ἐν τῇ ἄρτι ὥρᾳ ἀνυπερθέτως ...

APARATO CRITICO: 1 Ὡ> add. Fa, Pr | χάος ἀρχέγονον φρικτόν τ' Ἑρεβος vH 2 Στυγὸς ὕδωρ, νάματα Λήθης vH | αἰδίου Π | ἢ τ' Ἄιδος λίμνη, Ἀχερούσια νάματα Λήθης coní. Fa, Pr(-He) 3 Πλουτεῦ καὶ Κούρα χθονία, Ἐκάτη τε καὶ Ἑρμῆ coní. Fa, Pr(-He) 4 κλείθρων loco mut. et hic add. Fa 5-6 κλιθρων αειδιων Π corr. Pr | κλειδουχε Π | αἰδίων <σύ> πυλωρὲ, φύλαξ κλειδοῦχε τ' Ἄνουβι / ... θᾶπτον ἄνοιξον coní. Fa, Pr(-He) 7-8 τῶν νεκύων εἶδωλ' ἐς ὑπηρεσίαν ἀνάπεμψον coní. Pr(-He) | φ Π

TRADUCCIÓN

...Caos original, Érebo, agua horrenda de Estigia,
 corrientes del Olvido/Leteo, aquerontea marisma del Hades,
 Hécate, Plutón y Core, Hermes ctónico,
 Moiras y Penas, Aqueronte y Éaco, el guardián
 de las puertas de cerrojos invisibles, abre en seguida, 5
 Anubis que tienes las llaves, guardián.
 Enviadme los fantasmas de estos cadáveres para que
 me asistan en esta precisa hora, inmediatamente...

COMENTARIO

Forma.

Efectivamente, con respecto a la estructura métrica, en este pasaje se pueden llegar a reconstruir seis hexámetros (Preisendanz no incluye la última línea) y medio más o menos dactílicos, mediante la variación del orden de las secuencias dactílo-espondaicas y completando ciertos huecos, y así queda la versión de Fahz y Preisendanz:

«O> Χάος ἀρχέγονον, Ἑρεβος, φρικτόν Στυγὸς ὕδωρ,
 ἢ τ' Ἄιδος λίμνη, Ἀχερούσια νάματα Λήθης

Πλουτεῦ καὶ Κούρα χθονία, Ἐκάτη τε καὶ Ἑρμῆ
 Μοῖραι καὶ Ποιναί, Ἀχέρων τε καὶ Αἴακε, κλείθρων
 αἰδίων <σύ> πυλωρέ, φύλαξ κλειδοῦχε τ' Ἄνουβι
 ... θᾶπτον ἄνοιξον
 τῶν νεκύων εἶδωλ' ἐς ὑπερεσίαν ἀνάπεμψον.»

Pero veamos la estructura rítmica que tiene en realidad el texto del papiro, incluyendo una línea más donde aún se encuentran varios dáctilos y espondeos que dan una idea de cómo esta estructura prosigue, además de darle un final un poco más redondo al conjuro. Se podría medir como sigue:

~ -- γ~ γ - -- ~ γ//
 ~ ~ - γ ~ - - - - - //
 ~ - - - - - γ - -- ~ //
 - - - - - / ~ - ~ - ~ / ~ - ~
 - - - - ~ - /
 - ~ - - / - - ~ - ~ - // //
 ~ ~ - / - ~ - - - - - γ~
 ~ - ~ / - - - ~ - ~ - // ...

Es decir, ese ritmo dáctilo-espondaico que se rompe con la incursión de una sílaba larga o breve o varias breves, produciendo una especie de sensación de desconcierto, pues como se puede ver en los paralelos, el texto está compuesto por secuencias que podemos llamar épicas, mezcladas entre sí sin seguir regla clásica alguna.

Contenido.

A este respecto es un pena separar esta parte del resto del poema, puesto que es muy rico en figuras divinas, tanto del panteón de las divinidades infernales e incluso Olímpicas, como Zeus y Hécate, Hermes, Plutón, Core, Caronte, Éaco, las Moiras, Anubis o Isis, como de personificaciones clásicas e incluso nuevas, como la Necesidad, el Tártaro, el Aqueronte, el Caos, el Érebo o el Leteo, o las Penas, los Juramentos, los Pecados o los Sueños, todos calificados como ctónicos/subterráneos, en una larga letanía para iniciar el salmo, y como se ha dicho, también al *Hypsistos* en su versión mágica

hebraica Iao-Sabaoth-Adonais.

Además, contiene una serie de procedimientos himnicos mágicos que acompañan la coacción, que hay que mencionar para contextualizar nuestro pedacito. Se estructura de la siguiente manera:

1. Comienza con la invocación de una serie de divinidades infernales, personajes famosos del Hades, abstracciones de lugares infernales y conceptos y démones, durante doce líneas, caracterizada por la repetición machacona del adjetivo χθόνιος, después de cada uno de ellos: Hermes, Hécate, Anfírao (rey de Argos que previó su muerte en la expedición de los siete contra Tebas y que aún así fue, convencido por su esposa, encontrando su final cuando Zeus abrió la tierra por donde pasaba su carro, mientras huía de Poriclimeno en la batalla)⁵⁷², Caronte, las Moiras y la Necesidad; infernales e innominados dioses, héroes, espíritus, *paredroi*, muertos, démones y almas de hombres (diferenciando entre πνεύματα, νέκυες, δαίμονες y ψυχάί, o tal vez haciéndolos sinónimos); el Tártaro o el Aqueronte (dos parajes de los infiernos, el profundo abismo y el río que desemboca en la laguna Estigia); y Ariste/la Excelencia, los Pecados, Sueños y Juramentos ocultos. Esta primera invocación va cerrada por la primera petición que es erótica y abierta («τελέσατε τὰ γινόμενα ἐπὶ τῆς ἀγωγῆς ταύτης, ὅπως ἄξητέ μοι τὴν δεῖνα τῆς δεῖνα, ἐμοί, τῶ δεῖνα τῆς δεῖνα (κοινόν)»). Equivale a la primera parte del *HMag.25* donde se hacía una invocación de personajes y abstracciones infernales, ie. relacionados con las emociones más poderosas y difíciles de manejar, cerrada por una referencia al ritual y el estado emocional del oficiante, y la primera petición. De manera que es también una manera de atraer y proyectar el Hades y todos sus habitantes a dondequiera que el oficiante esté, o de este ir para allá.

2. A continuación va el *HMag.26*, introducido por la expresión «ὄτι ἐπικαλοῦμαι/ porque yo te conjuro:». Es, pues, la argumentación misma para la obtención de poder mágico, que en el anterior himno, como se ha dicho, iba relacionada con la ofrenda ritual. Se hace esta invocación múltiple sin cambiar mucho su estructura rítmica con respecto al contenido anterior, que hemos visto que en otros casos se enfatizaba de esta forma. Con

⁵⁷² Cf. A. Körte, "Amphiaros", *PRE Suppl.* I (1903), p. 71; R. Herzog, "Amphiaros", *RAC* 1 (1950), p. 396; I. Krauskopf, "Amphiaros", *LIMC* 1.1 (1981), pp. 713-7; Grimal: 27-8. En el artículo de M. Wacht, "Inkubatio", *RAC* 18, p. 184, se menciona su santuario como lugar sagrado de incubación para revelación y curación, famoso por sus aguas milagrosas.

respecto al contenido de esta parte, se reitera la invocación de Hécate, las Moiras y Hermes ctónico, y en dos ocasiones más la mención del Aqueronte o de sus aguas, amplificada con referencias a las del Leteo y la laguna Estigia. Además, se introducen el Caos y el Érebo, Plutón-Hades y Core-Perséfone, Anubis, las Penas y Éaco.

Así que, en primer lugar, en esta parte se desarrolla un poco más la geografía infernal, haciendo una especie de recorrido espacio-temporal por las fases originales de las cosmogonías antiguas. Se invoca por el Caos «ἀρχέγονον/original o primer creador o generador del inicio», que efectivamente, según Hesíodo da lugar al Érebo, la oscuridad que rodea los bordes del mundo y los huecos del submundo, y a *Nyx/Noche*, con la cual hace pareja para dar lugar al éter y al día, y según la tradición latina posterior, a una larga serie de personajes, entre ellos Eros y Caronte. En la tradición órfica, sin embargo, el Érebo no es primigenio, sino que es hijo de la primera pareja que hace *Chronos/Tiempo* y *Anagke/Necesidad*⁵⁷³.

Rodeada por la negra niebla del Érebo y los abismos que esconden al caos original, tenemos, en este texto, las tenebrosas aguas de la laguna Estigia, donde desembocan la corriente del Leteo y del Aqueronte⁵⁷⁴. El primero es muy importante en la tradición órfica, pues de él beben las almas de los difuntos para olvidar su vida pasada, cosa que los iniciados no deben hacer, puesto que en esta vida han conseguido los beneficios de la gnosis, para hacer su viaje hacia los felices Campos Elíseos, o para la siguiente vida. El Aqueronte da entrada al Hades y es el río que navega Caronte para transportar las almas de los recién llegados. Este es uno de los personajes por los que se conjura a los demonios, junto a una serie de infernales parejas:

- los psicopompos Hermes y Hécate, que también hacen de guías de las almas; por supuesto los dioses soberanos del Inframundo, Plutón y Core;

⁵⁷³ Con respecto a la génesis del Érebo, cf. Hes., *Th.* 116-126; Hig., *Fab., pref.*; y *Orph.Fr.* 54. Y a su descendencia, cf. además Cic., *ND.* 3.17. Con respecto al Caos cf. Hes., *Th.* 116-126; Hig., *Fab., pref.*, pero también Pl., *Smp.* 178B; Verg., *G.* 4.347, y Ov., *Met.* 1.7. Para más bibliografía: Grimal: 85-86 y 165; J. Ternus, "Chaos", *RAC* 2 (1954), pp. 1031-40; J. S. C. Egg, 1976: 52-61; G. A. Caduff, "Chaos", *NP* 2 (1997), pp. 1093-4; G. Capriotti Vittozzi, 2002: 44-67; C. J. Mackie, "Erebos", *Homer Encycl.* 1 (2011), p. 261; A. Sánchez de la Torre, 2012; R. Katz, "Erebus", *The Virgil Encyclopedia*, Vol. 1 (2014), p. 449-50. Para las teogonías órficas cf. Bernabé, 2003.

⁵⁷⁴ Cf. Pl., *Phd.* 107c-115a. Cf. W. Kroll, "Lethe", *PRE* XII 2 (1925), pp. 2141-4; K. Schneider, "Acheron", *RAC* 1 (1950), pp. 71-4; J. Boardman, "Acheron", *LIMC* 1.1 (1981), pp. 36-7; Grimal: 39, 178 y 315; F. Graf, "Acheron", *NP* 1 (1996), pp. 73-4; A. Silke, "Styx", *NP* 11 (2001), p. 1064; S. Burmeister, 2008: 431-42; C. Fuqua, "Styx", *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome* (2010), pp. 396-7; L. M. Fratantuono, "Lethe", *The Virgil Encyclopedia*, Vol. 2 (2014), p. 743.

- las Moiras, en su hilar los destinos de los hombres, mano a mano con las Penas, los sufrimientos que harán de estos «tierras fértiles» para el aprendizaje, como se expresaba en el himno anterior;
- Éaco⁵⁷⁵, antiguo rey de Egina, cuya piedad y sentido de la justicia eran tales que a su muerte los dioses lo hicieron juez de las sombras del Érebo, y Anubis, el dios del ritual de embalsamamiento egipcio con cabeza de chacal, los cuales se presentan como centinelas respectivamente de las cerraduras y de las llaves de las mismas puertas del Hades, cuan perros guardianes.

De manera que tenemos guías, soberanos y guardianes en este recorrido del Hades en sentido inverso, pues lo que se pide tras invocar al último de ellos, Anubis, es que abra las puertas («κλειδοῦχέ»). Y se cierra con otra petición para la acción mágico-erótica, esta vez por medio de démon/*paredros*, «ἀναπέμψατέ μοι τῶν νεκύων τούτων εἶδωλα πρὸς ὑπηρεσίαν ἐν τῇ ἄρτι ὥρᾳ ἀνυπερθέτως/Enviadme los fantasmas de estos cadáveres, para que me asistan en esta precisa hora, inmediatamente», pues ya tienen el camino despejado.

Con el *HMag.26* se ha hecho un recorrido mental, es decir, con la imaginación, desde lo más profundo del Hades hasta sus mismas puertas, guiando cuan ente psicopompo, al espíritu del demon que puede hacer que la víctima caiga en brazos del oficiante.

3. Y de esto es de lo que parece hablar la primera parte de la *historiola* acerca de Isis, como ejemplificando mediante una *nekyia* famosa, la cual va inmediatamente después del llamado *HMag.26*: «ἡ Ἴσις ἔβη συνόμενον ἀδελφὸν ἔχουσα ἐν ὤμοις/Isis se fue llevando a su hermano, compañero de cama, sobre sus hombros», cuando, una vez reagrupados los pedazos del cuerpo de Osiris, lo rescata del mundo de los muertos, echándoselo al hombro aún inconsciente.

La siguiente parte de la *historiola* también hace referencia a una *katabasis*, la de Zeus desde el Olimpo, con el séquito de dioses y diosas, que bajan a observar la llegada del espectro y su acción contra la víctima del maleficio amoroso, pues en último término,

⁵⁷⁵ J. Boardman, "Aiakos", *LIMC* 1.1 (1981), pp. 311-2; Grimal: 144-5 ("Eaco"); E. Kearns, "Aiakos", *NP* 1 (1996), p. 308.

es el dios soberano, el *Hypsistos*, el que realiza la acción mágica. Efectivamente, en la última parte del conjuro se reitera la petición para que hagan actuar al demon, sin mencionar ninguna divinidad en especial, excepto por el dios superior, cuya fuerza se invoca en último término para llevar a cabo el maleficio, a la manera típica de estos rituales, que actúan a tres niveles: un demon realiza la acción maléfica, enviado por una divinidad del panteón mágico, por gracia del *Hypsistos* que es el que orquesta toda acción⁵⁷⁶. Me parece que esta jerarquía tripartita muestra, en definitiva, la división de la realidad en diferentes niveles del ser o de la percepción que han de actuar juntas y en sincronía para llegar a los mejores resultados, de los que hablan las cosmogonías gnósticas con sus múltiples cielos, o la teoría hermética, como hemos venido viendo.

Conclusión a los *HHMM* 25 y 26.

Este hechizo es el último ejemplo del trabajo de los dioses infernales como guías de la psique hacia los más oscuros lugares del alma. En este hemos visto cómo los artificios mágicos, como la calumnia, la utilización de démones de muertos o los ritmos rotos y la destrucción de la norma clásica métrica, se utilizan para una especie de unificación de aspectos oscuros del individuo, en el sentido de escondidos a la consciencia, mediante la *katabasis* ritual y simbólica, donde los deseos y emociones se fusionan con los objetivos y practicalidades de la vida, la mente consciente con los fantasmas del inconsciente y los dioses y habitantes del infierno con el conjunto del universo que representa el *Hypsistos*.

⁵⁷⁶ Estudié esta estructura en detalle en mi trabajo de investigación tutelada, que resumí en Herrero Valdés, 2008.



ÍNDICES

FUENTES

- PGM I 296-297 (HMag.8)* P. Berlinensis 5025, col. 4, líneas 296-7
PGM I 297-314+342-345 (HMag.23) ... P. Berlinensis 5025, cols. 4-5,
PGM I 315-25+41-42 (HMag.4A) P. Berlinensis 5025, col. 5, líneas 315-42
PGM II 2-7 (HMag.9) P. Berlinensis 5026, col. 1, líneas 2-7
PGM II 81-101/133-140/163-166 (HMag.11)
..... P. Berlinensis 5026, líneas 81-166
PGM III 198-230 (HMag.5) P. Louvre 2391 (P. Mimaüt), cols. 8-9, verso
PGM III 234-258 (HMag.12) P. Louvre 2391 (P. Mimaüt), cols. 9, verso
PGM III 550-558 (HMag.2) P. Louvre 2391, (P. Mimaüt), col. 17, verso
PGM IV 179-201 (HMag.6) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574., fol. 4, recto
PGM IV 261-273 (HMag.7) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 4, verso -
fol. 5, recto
PGM IV 436-61 (HMag.4B) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fr.7, recto
PGM IV 939-948 (HMag.3) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 11, verso
PGM IV 1399-1434 (HMag.25) P. Paris Bibl. Nat. Suppl. gr. 574, fol. 17, recto
PGM IV 1459-1469 (HMag.26) P. Paris Bibl. Nat. Suppl. gr. 574, fol. 17, verso
PGM IV 1957-1989 (HMag.4C) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fr. 22, verso
PGM IV 2242-2347 (HMag.17) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fr. 25, verso -
fr.26, verso
PGM IV 2522-2567 (HMag.20) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 28, recto
PGM IV 2574-610a (HMag.19a) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fr. 28, verso
PGM IV 2643-74 (HMag.19b) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574 fr. 29, verso
PGM IV 2714-2783 (HMag.21) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 30, recto
y verso
PGM IV 2786-2870 (HMag.18) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 30, verso
- hoja 31, verso
PGM IV 2902-2939 (HMag.22) P. Paris Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol. 32 recto
PGM V, 400-421 (HMag.15A) P. London Brit. Mus. XLVI, fol. 6, verso
PGM VI 6-21 (HMag.13) P. London Brit. Mus. XLVII, líneas 6-21
PGM VI 22-38 (HMag.10) P. London Brit. Mus. XLVII, líneas 22-27+30-
38
PGM VI 40-44 (HMag.14) P. London Brit. Mus. XLVII, líneas 40-47
PGM VII 668-680 (HMag.15B) P. Brit. Mus. gr. CXXI, col. 20, líneas 668-680
PGM VIII 74-81 (HMag.4D) P. Brit. Mus. gr. CXXII, col. 2, líneas 74-81
PGM XII 244-252 (HMag.1) P. Gr. Lugd. Bat. J 384, col. 7 (línea 33) - 8
(línea 5)
PGM XVIIIb (HMag.16) P. Argent. gr. 1179, verso
PGM XXIII (HMag.24) P. Oxy. 412, líneas 22-36

TERMINOLOGIA

- Abaoth, 152, 685, 692
Abrasax, 7, 13, 153, 157, 161, 162, 248, 250, 251, 280, 288, 289, 290, 328, 332, 336, 378, 636, 638, 639, 640, 643, 644, 645, 649, 650, 651, 653, 654, 656, 658, 659, 660, 671, 674, 675, 677, 681
Actiofis, 535, 541, 542, 548, 561, 562, 563, 591, 604, 605, 615, 625
Adonais, 151, 152, 188, 248, 251, 252, 254, 281, 290, 296, 344, 351, 378, 379, 382, 398, 497, 555, 592, 593, 610, 620, 638, 644, 649, 650, 651, 653, 654, 659, 660, 696, 697, 700
adonio, 34, 36, 50, 70
Adonis, 35, 122, 163, 250, 397, 465, 466, 469, 470, 471, 472, 520, 612, 615, 619, 620, 621, 625
Afrodita, 31, 33, 50, 63, 70, 71, 74, 84, 109, 110, 128, 138, 165, 220, 227, 370, 372, 382, 393, 397, 461, 468, 471, 472, 495, 520, 521, 528, 536, 558, 566, 570, 572, 579, 580, 581, 583, 585, 586, 598, 611, 612, 617, 619, 620, 622, 624, 625, 626, 627, 631, 633, 634, 635, 653, 675
Ahrimán, 61, 180
Alción, 481, 495
Alecto, 516, 522, 693
Amón, 79, 152, 155, 158, 177, 236, 296, 299, 496, 671
anabasis, 291, 462, 529, 531, 577, 581, 630, 631, 652, 653, 659
Anima Mundi, 157
Anouch, 163
Anubis, 111, 250, 419, 421, 422, 429, 472, 492, 612, 664, 667, 668, 669, 670, 673, 681, 698, 699, 701, 702
Anut, 253, 254, 258, 263, 273, 336
Apofis, 294, 296, 309, 421, 460, 499, 658, 674
Apolo, 28, 33, 35, 38, 40, 48, 51, 61, 62, 63, 70, 71, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 106, 107, 108, 110, 117, 125, 130, 158, 185, 194, 217, 219, 220, 222, 235, 236, 246, 247, 248, 259, 266, 273, 276, 277, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 290, 291, 292, 294, 306, 309, 311, 313, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 379, 380, 381, 383, 384, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 415, 416, 418, 453, 463, 470, 473, 494, 499, 500, 506, 521, 523, 524, 525, 533, 573, 574, 579, 581, 592, 601, 605, 610, 619, 620, 636, 639, 640, 641, 642, 647, 648, 649, 653, 656, 658, 659, 660, 661, 670, 674, 677, 681
Aqueronte, 665, 666, 696, 698, 699, 700, 701
Arbathiao, 349, 353, 685, 692
Arbeth, 349, 353
Arsamosis, 152
Arsanofre, 152
Ártemis, 38, 48, 51, 74, 76, 77, 82, 83, 85, 93, 98, 230, 254, 327, 341, 372, 392, 393, 396, 397, 398, 410, 416, 461, 463, 470, 474, 494, 511, 516, 524, 528, 533, 534, 536, 537, 550, 552, 553, 556, 559, 566, 569, 571, 572, 579, 585, 586, 590, 594, 605, 607, 610, 612, 618, 620, 633, 677, 678
Asclepio, 38, 49, 77, 93, 95, 96, 97, 113, 114, 116, 123, 156, 284, 309, 328, 329, 332, 393, 416, 648

Atenea, 48, 74, 80, 83, 85, 100, 104,
 128, 129, 162, 286, 341, 372, 381,
 412, 494, 521, 528, 558, 689
 Atis, 94, 221, 463, 465, 520, 559
Bainkhookh, 152, 227, 228
 Barbar, 152, 188, 251
 Barbaraoth, 152
Barchych, 163, 377
 Barza, 579, 615, 616, 622, 627, 628,
 629, 633, 634
 Bel-Bal, 152
Bolkhoseh, 295
 Caos, 179, 204, 208, 210, 270, 517, 529,
 534, 569, 576, 698, 699, 701
 Cárites, 472, 521, 528
 Caronte, 696, 699, 700, 701
 Cérbero, 400, 481, 482, 488, 492, 517,
 530, 577, 580, 642, 669
 Cíbele, 51, 94, 464, 498, 520, 532, 559
 címbalos, 482, 498, 499
 citarodia, 51, 55, 56, 76, 84, 90
 Cnufis, 152, 354, 558
 Core, 160, 250, 461, 465, 472, 473, 483,
 510, 590, 591, 594, 685, 698, 699, 701
 Crises, 352, 354, 356, 396
 Crono, 88, 114, 165, 173, 205, 227, 471,
 483, 503, 504, 505, 507, 517, 527,
 528, 533, 556, 578, 595, 677
Chronos, 701
 Dafne, 277, 327, 328, 329, 341, 344,
 346, 347, 349, 350, 356, 361, 363,
 366, 367, 368, 375, 383, 388, 389,
 396, 397, 401, 402, 405, 406, 407,
 408, 410, 413, 414, 415, 416, 417,
 418, 619
 Damnameneo, 152, 359, 363, 382, 383,
 592, 593, 608, 610
daphnephorikon, 34
 Deméter, 63, 74, 75, 80, 85, 93, 94, 113,
 118, 236, 271, 372, 376, 390, 393,
 461, 465, 468, 491, 516, 522, 550,
 553, 597, 599, 608, 624, 693
 demiurgo, 164, 205, 207, 460, 672
 Dhruvá, 630, 631, 634, 679
 Dioniso, 28, 32, 33, 35, 38, 39, 40, 49,
 51, 54, 57, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 83,
 84, 86, 89, 91, 98, 99, 116, 119, 120,
 286, 366, 372, 374, 376, 382, 466,
 471, 520, 521, 558, 597, 622
 ditirambo, 28, 32, 33, 34, 36, 69, 77, 83,
 99
 Éaco, 698, 699, 701, 702
 Eloai, 152
 encomio, 28, 32, 33
 Éón, 142, 153, 157, 159, 162, 168, 171,
 172, 178, 179, 180, 183, 184, 187,
 224, 229, 248, 289, 332, 354, 483,
 503, 504, 533, 638, 654, 660
 Eos, 176, 220, 462, 471, 502
 Érebo, 179, 208, 270, 522, 534, 665,
 698, 699, 701, 702
 Eresquigal, 250, 310, 344, 461, 465,
 469, 497, 591, 597, 604, 610, 615,
 625, 685, 692
 Erinia, 483, 509, 517, 529, 685, 692, 694
 Eros, 50, 74, 160, 163, 179, 204, 286,
 344, 367, 368, 375, 397, 398, 409,
 471, 521, 558, 570, 583, 624, 701
 escarabajo, 186, 226, 237, 239, 286, 358,
 537, 541, 542, 547, 550, 553, 556,
 557, 559, 565
euhoi, io bakchos, 91
euktikon, 34
 Fanes, 154, 204, 205, 207, 235, 239
fialomancia, 227, 472
 formulario vacío, 195, 196, 325, 484,
 583, 618, 623, 624, 632
 Fotagogia, 244
 Gabriel, 248, 638, 643, 646, 648, 650,
 659, 660
 Gea, 65, 90, 179, 208, 294, 509, 558,
 598, 671, 677
 Gran Diosa, 461, 472, 500
 Harpócrates, 227, 229, 237, 377, 378,
 379, 453, 468
 Hécate, 50, 64, 67, 113, 128, 154, 164,
 220, 398, 400, 410, 439, 461, 463,
 465, 472, 474, 488, 490, 495, 497,
 508, 511, 512, 516, 520, 522, 523,
 524, 525, 526, 533, 534, 536, 537,
 541, 551, 553, 556, 559, 560, 564,
 566, 571, 573, 574, 578, 579, 580,

581, 585, 586, 587, 590, 591, 594,
 597, 598, 600, 601, 604, 605, 606,
 607, 608, 610, 642, 666, 680, 686,
 689, 694, 696, 697, 698, 699, 700, 701
 Heket, 186, 598
 Helios, 108, 128, 154, 158, 162, 165,
 176, 188, 194, 197, 213, 217, 218,
 219, 220, 221, 222, 224, 225, 227,
 228, 233, 234, 235, 245, 246, 247,
 248, 249, 251, 252, 253, 257, 259,
 261, 262, 263, 264, 266, 268, 270,
 272, 273, 274, 275, 276, 277, 281,
 282, 284, 286, 287, 288, 289, 290,
 292, 296, 298, 302, 304, 306, 308,
 318, 325, 327, 328, 329, 332, 333,
 335, 337, 341, 347, 351, 356, 358,
 362, 363, 364, 366, 370, 371, 372,
 374, 376, 377, 378, 383, 384, 390,
 403, 404, 405, 413, 422, 425, 429,
 432, 433, 434, 436, 438, 441, 443,
 453, 455, 456, 458, 462, 463, 465,
 470, 473, 482, 483, 486, 494, 502,
 504, 505, 516, 521, 525, 574, 607,
 622, 627, 628, 634, 639, 643, 649,
 650, 653, 656, 658, 660, 661, 664,
 667, 671, 681
 Hera, 70, 71, 73, 83, 99, 162, 220, 272,
 286, 294, 327, 376, 380, 382, 392,
 396, 470, 495, 578, 605, 621, 668
 Hermanubis, 419, 669, 670, 679, 681
 Hermécate, 492, 561
 Hermes, 11, 13, 50, 62, 75, 114, 139,
 142, 153, 156, 169, 178, 181, 197,
 223, 224, 227, 250, 252, 294, 309,
 310, 341, 357, 372, 382, 419, 420,
 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428,
 429, 432, 433, 434, 435, 436, 437,
 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444,
 445, 446, 447, 448, 450, 451, 452,
 454, 455, 456, 457, 458, 459, 464,
 471, 472, 482, 483, 490, 496, 497,
 500, 504, 508, 509, 510, 511, 523,
 541, 558, 562, 564, 597, 599, 601,
 606, 625, 667, 668, 669, 670, 671,
 673, 677, 679, 681, 696, 697, 698,
 699, 700, 701
 hiporquema, 34, 36
Homeromanteion, 412, 428
 Horas, 80, 162, 377, 462, 504, 528, 688
 Horus, 114, 152, 158, 165, 188, 196,
 214, 217, 219, 225, 227, 228, 229,
 230, 233, 237, 238, 253, 261, 294,
 304, 306, 309, 310, 311, 329, 335,
 341, 354, 358, 363, 364, 366, 372,
 377, 378, 379, 383, 421, 422, 444,
 453, 467, 468, 497, 520, 556, 672
hybris, 352, 353, 522, 622
Hypsistos, 149, 151, 158, 162, 179, 195,
 203, 217, 295, 296, 351, 353, 382,
 396, 417, 422, 425, 429, 434, 435,
 456, 461, 495, 497, 503, 526, 533,
 597, 610, 620, 640, 644, 649, 651,
 653, 660, 671, 673, 687, 692, 694,
 697, 699, 703
 Iao, 151, 152, 161, 188, 227, 229, 254,
 280, 288, 289, 290, 296, 308, 310,
 318, 336, 351, 353, 378, 382, 415,
 416, 497, 555, 620, 638, 643, 644,
 646, 649, 650, 651, 659, 660, 667,
 671, 673, 681, 696, 697, 700
incubatio, 311, 325, 440
Ioseth, 295
 Ishtar, 465, 469, 472, 520, 526, 554
 Isis, 12, 14, 32, 51, 110, 111, 112, 113,
 115, 123, 135, 158, 165, 239, 253,
 295, 296, 304, 306, 309, 311, 394,
 421, 422, 428, 436, 437, 444, 461,
 467, 468, 472, 482, 483, 484, 496,
 497, 498, 500, 524, 625, 668, 669,
 672, 696, 697, 699, 702
 Ixión, 615, 619, 621, 625
 Jehová, 169, 172, 174, 177, 185, 186,
 187, 189, 208, 211, 319, 320, 342,
 370, 371, 520, 555, 576, 644, 648,
 651, 655, 659, 673
 Jesús, 121, 144, 239, 240, 296, 343, 369,
 468, 646, 648
katabasis, 107, 109, 271, 291, 314, 323,
 462, 506, 509, 529, 530, 531, 559,
 576, 579, 605, 652, 691, 702, 703
 Kheper, 186

lecanomancia, 226, 297, 298, 299, 302, 313, 314, 316, 326, 354
leontocefalino, 223
 Leto, 72, 77, 80, 82, 85, 328, 339, 345, 349, 351, 393, 396, 416, 463, 470
licnomancia, 226, 227, 228, 244, 247, 296, 330, 332, 335, 339, 345, 365, 378, 472, 659
 Lucifer, 647
Lychnomantía, 430
Mane, 163, 377, 421
 Marmaraoth, 152, 165, 227, 243, 251
maskelli-maskello, 607
Medea, 220, 464
 Mene, 176, 429, 461, 462, 463, 472, 481, 486, 493, 516, 524, 533, 541, 561, 562, 564, 566, 570, 579
 Miguel, 162, 248, 288, 289, 290, 499, 592, 593, 610, 638, 643, 646, 647, 648, 650, 653, 658, 659, 660, 674
 mirra, 226, 238, 254, 337, 359, 386, 396, 398, 512, 535, 537, 540, 541, 549, 550, 552, 565, 612, 618, 620
 Mitra, 152, 158, 199, 217, 221, 222, 223, 224, 226, 235, 237, 296, 297, 378, 382, 422, 520
 Moiras, 163, 164, 248, 252, 257, 258, 274, 316, 325, 363, 377, 379, 483, 490, 504, 505, 507, 516, 522, 524, 533, 599, 685, 687, 688, 690, 697, 698, 699, 700, 701, 702
 Nebutosualeth, 461, 472, 482, 497, 541, 542, 561, 562, 591, 604, 610, 615, 625, 685, 692
necromancia, 247, 248, 249, 251, 252, 262, 263, 264, 299, 302, 313, 340, 472, 609, 656, 687, 697
 Nefotes, 226, 249, 297, 314, 316
 Neftis, 294, 309, 468, 500, 668, 672
nekyia, 702
Némesis, 103, 164
 Nergal, 469
 Noche, 108, 109, 176, 179, 204, 205, 208, 291, 377, 487, 490, 499, 504, 517, 529, 534, 576, 701
 nómos, 34, 36, 40, 90
 Océano, 65, 163, 171, 173, 207, 221, 223, 502, 503, 504, 578, 599
 Ohrmazd, 180
 Orión, 33, 157, 158, 470, 471, 592, 593, 610, 664, 667, 676, 678, 679, 681
 Osa Mayor, 26, 160, 226, 470, 597
oschophorikon, 34
 Osiris, 88, 111, 113, 114, 152, 158, 165, 174, 188, 211, 225, 227, 294, 295, 296, 299, 302, 304, 306, 308, 309, 310, 311, 314, 333, 336, 353, 401, 421, 422, 425, 429, 436, 437, 444, 465, 468, 469, 472, 483, 554, 622, 664, 667, 668, 669, 671, 672, 674, 681, 702
ouroboros, 142, 161, 162, 305, 429, 674
 Pacerbeth, 248, 295, 296, 638, 650, 658, 659, 671
pantokrateira, 594, 625, 626, 627, 659, 681
 Pantokrator, 151, 154, 157, 158, 165, 187, 189, 191, 199, 200, 203, 206, 207, 211, 213, 217, 218, 238, 285, 288, 290, 295, 296, 318, 327, 378, 392, 474, 526, 575, 578, 643, 673
parabomion, 37, 50
paredros, 160, 247, 262, 331, 639, 640, 641, 656, 658, 659, 660, 702
 partenio, 34, 36, 48
 peán, 27, 28, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 48, 49, 50, 69, 71, 73, 76, 77, 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 134, 277, 281, 282, 284, 333, 384, 394, 395, 400, 404, 650
 Perséfone, 74, 75, 79, 85, 109, 119, 165, 236, 250, 271, 323, 397, 410, 461, 464, 465, 466, 471, 474, 491, 503, 509, 510, 511, 516, 522, 524, 528, 533, 534, 550, 551, 553, 556, 566, 569, 571, 572, 573, 580, 581, 585, 586, 591, 594, 598, 599, 604, 605, 610, 620, 622, 625, 665, 666, 680, 685, 689, 693, 701
 Phre, 152, 217, 317, 422, 664, 667, 671, 673, 679, 681
 Pitia, 90, 344, 367, 369, 393, 402, 403

Pitis, 227, 249, 251, 262
 Plutón, 698, 699, 701
 Poseidón, 85, 95, 187, 372, 674, 677, 689
proemion, 28
prosodion, 29, 33, 34, 36, 50, 81, 92
 Proteo, 225, 233, 236
Protogonos, 202, 204, 210
 Psamético, 226, 249, 297, 314, 316
 Ptah, 65, 112, 155, 157, 228, 379, 422, 497, 664, 667, 671, 672, 673, 677, 679, 681
 Rafael, 288, 289, 290, 643, 648, 650
rhombos, 311, 394, 498, 499, 509, 511, 524
 Ruzo-Zuro, 612, 626, 630, 631, 633, 675, 681
 Sabaoth, 151, 152, 161, 211, 251, 254, 289, 296, 336, 344, 349, 351, 353, 359, 378, 379, 382, 415, 416, 497, 555, 620, 644, 646, 649, 650, 651, 696, 697, 700
 Sabazios, 163, 453, 463
 Samael, 647, 650
 San Jorge, 499, 648
 Sarapis, 111, 113, 114, 116, 152, 158, 422, 425, 468, 671
 Satanás, 169, 647, 650, 674
 Selene, 71, 108, 161, 162, 220, 227, 328, 334, 337, 347, 356, 378, 398, 400, 405, 410, 413, 414, 417, 432, 437, 450, 461, 462, 463, 470, 471, 472, 474, 475, 487, 489, 490, 493, 497, 502, 503, 505, 511, 512, 516, 518, 519, 520, 523, 524, 532, 534, 535, 536, 542, 551, 553, 556, 558, 561, 562, 564, 566, 569, 570, 571, 572, 573, 578, 579, 580, 581, 583, 585, 586, 594, 604, 607, 625, 666, 689
 Semea, 280, 286, 427, 650
 Semesilam, 336, 359
 Sirio, 113, 319, 664, 667, 669, 677, 678, 679, 682
 Tártaro, 400
 Tetis, 65, 207, 234, 236, 483, 502, 503, 504, 578, 599
 Tifón-Set, 158, 293, 295, 296, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 320, 321, 322, 325, 326, 328, 336, 342, 353, 370, 373, 473, 520
 Titanes, 80, 120, 173, 270, 294, 309, 373, 393, 505
 Toth, 155, 178, 188, 217, 250, 251, 305, 310, 345, 378, 422, 453, 468, 472, 496, 504, 669, 670, 672, 674, 681
 treno, 32, 34, 66
tripodephorikon, 34
 yambo, 19, 70, 74, 75, 85, 139, 303, 317, 340, 485, 544, 547, 571, 592, 617, 640, 686, 692
 yóbaco, 36
 Zeus, 14, 36, 50, 51, 61, 64, 65, 67, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 83, 88, 89, 90, 93, 94, 100, 102, 112, 116, 125, 128, 129, 152, 158, 163, 173, 187, 205, 206, 210, 211, 220, 234, 236, 272, 280, 288, 289, 294, 309, 325, 327, 339, 342, 343, 345, 362, 372, 377, 382, 392, 393, 397, 399, 409, 413, 416, 420, 422, 423, 434, 439, 441, 442, 452, 462, 463, 465, 466, 470, 471, 490, 493, 502, 503, 504, 508, 509, 517, 522, 527, 528, 559, 569, 573, 578, 592, 593, 598, 599, 608, 610, 620, 621, 622, 633, 638, 644, 646, 651, 653, 660, 664, 668, 670, 671, 677, 679, 696, 697, 699, 700, 702
 Zurvan, 179, 631
 Ἀβᾶθ, 353, 684
 ἀβλαναθαναλβα, 353, 378, 673
 Ἀγαθὸς Δαίμων, 153, 171
 ἄγαλμα, 41, 44, 513, 520
 ἄγιος, 189
 ἄγνωστος θεός, 142
 Ἀγρυπνητικόν, 296, 603
 ἀγωγή, 587
 ἄκουσον, 135, 477, 478, 497, 498, 508
 ακρακαναρβα, 609
 ακραμμαχαμαρι, 353, 378
 ἀμφιέπω, 42
 ἀναγκάζω, 26, 506, 527
 ἀναγκαστικόν, 26, 545, 550

ἀνάγκη, 506, 508
 ἄναξ, 135, 198, 260, 279, 299, 300, 301,
 313, 318, 340, 341, 359, 361, 368,
 385, 394, 650
 ἄνασσα, 135, 476, 495, 564, 568, 584,
 589, 613, 614, 623, 632, 634
 ἀνασσω, 42
 ἄξον μοι τὴν δεῖνα, 135
 ἀπόλυσις, 26
 Ἄρβαθιάω, 353, 378, 684
 ἀρκτική, 26
 ἄρωμα, 514, 567, 572
 Αὐτοπτος, 227
αχαίρω θωθω, 260, 377
 ἄωρος, 261, 338, 345, 358, 359, 554
 Βαῖνχωωωχ, 229
βαρβαριχ αρσεμφεμφρωθου, 188
 βασιλεία, 135
 βασιλεύς, 135, 157, 186, 217, 286
 Βαυβώ, 354, 587, 597
 Βησαῖ, 252, 253
 βιαιοθάνατος, 261
Βορφοροφόρβα, 684
 βουλή, 606
 Βριμώ, 476, 479, 495
 γενέτειρα, 514, 526, 581, 613, 627
 γενέτης, 157, 167, 184
 γενέτωρ, 157, 167, 170, 184, 217, 286
 Γοργώ, 689
 δέσποινα, 135, 567, 568
 δέσποτα, 135, 275, 361
 δεῦρο, 44, 135, 200, 201, 338, 340, 342,
 360, 375, 406, 407, 411, 426, 430,
 431, 445, 564, 568, 580, 649, 663
 διαβολή, 26
 Διακοπός, 296
 Δίκη, 513, 529
 δὸς χάριν, 135
 δράκαινα, 477, 501
 δράκων, 225, 230, 233, 234, 235, 523,
 647
 δρόμος, 167
 Δύναμις, 645
 δυνάμωσον, 135
 ἐγὼ εἰμί, 484
 εἶ ποτε, 339, 340, 343
 ἐλθ' ἐπ' ἐμαῖς ἐπαιδαῖς, 135
 ἐλθέ, 44, 515
 ἐλθέ ἰλαρός, 135
 ἔμοι ἴλαος ἔλθοις, 134
 ἐνεύχομαί, 134, 479
 ἐξαίτησις, 25, 26
 ἐξήγησις, 26
 ἐξήχησις, 26
 ἐξορκίζω, 153, 178, 317, 696
 ἐπαιοιδή, 25
 ἐπήκοος, 135, 231, 232, 243, 386
 ἐπήκοος μοι γενοῦ, 231, 232, 243
 ἐπίθυμα, 26, 535, 545, 571
 ἐπικαλοῦμαι, 163, 255, 260, 695, 700
 ἐπίκλησις, 25
 ἐρμαϊκός, 26
 ἐρπυστήρ, 523
 ἔρχεο θᾶσσον, 135, 417
 εὐχαῖσιν ἐπάκουσον ἐμαῖς, 135
 εὐχή, 25
 εὐχόμενος, 25, 163
 ἔχε συνεστάμενον, 135, 231, 243
 ἡγεμονῆα, 255, 260, 270
 ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ, 253, 256, 260,
 375, 453
 ἡσυχία, 283, 284, 311, 312, 394, 395,
 579
 ἡσυχος, 391, 529, 579
 θεῶν θεός, 157
 θυμοκάτοχον, 26
 θυμός, 185, 601, 608, 657
 θύρα, 609
 θύω, 135, 568
 ἱερός λόγος, 488
 ἰῆ παιάν, 77
 ἰκετῶ, 134, 301, 313, 479, 613, 614,
 623, 634
 ἰκνοῦμαι, 134, 279, 289, 301, 313
 ἰλαθί μοι, 231, 243, 255
 καλέω, 135, 315, 361, 364, 377
 καλλιγένεια, 514
 κᾶν θέλῃς κᾶν μὴ θέλῃς, 476, 477, 478,
 484, 485
 καρδία, 370, 436

καταδέσμος, 250
κάτοχος, 229
κεφαλή, 171
κλεῖθρον, 476, 478, 492, 509
κλείς, 478, 509
κλήζω, 134, 255, 260, 270, 278, 279,
286, 288, 289, 315, 317, 324, 394,
479, 589, 654
κλήσις, 25, 26, 335, 363
κλυθί, 360, 361
κοίρανος, 436
κτίστα, 135
κυρία, 135, 479, 685
κύριε, 135, 231
κύων, 400, 475, 476, 478, 479, 492, 495,
509, 684
λαγχάνω, 42
Λαίλαμ, 231, 243
λάμψον, 279, 288
λέων, 230, 233, 234, 235, 477, 501
λίτομαι, 134, 256
λόγος, 25, 153, 229, 358, 519, 545, 570,
654, 696
λύθητι, 475, 489
λύκαινα, 398, 477, 501, 568, 580
λύκειος, 333
λυκώ, 476, 494
μάκαιρα, 475, 490, 567
μάκαρ, 135, 256, 385
μαντεύεο, 135
μαντοσύνη, 447, 458
Μαρζουνη, 567
μεδέουσα, 587
μεδέων, 360, 361, 377, 384, 385, 393,
452, 453
μέδω, 42
Μέλπω, 384
μεσεγκριφι, 348
μόλε, 44, 135, 386, 569
ναίω, 42
νεῦσον μοι, 135
νικητικόν, 26
νοῦς, 181, 182, 446, 505, 602
όλολυγή, 77
όνειραιτητόν, 430
όνειρόμαντεῖον, 417
όρκίζω, 26, 178, 179, 279, 292, 613,
625, 637, 638, 640, 652, 653, 657
όρκισμός, 26
ούσία, 181, 182, 249, 512
όφρις, 523, 647
παντοκράτωρ, 157, 167, 189, 203,
279, 289, 315, 318, 430, 454
Πειθώ, 567, 579
πέμψον, 135, 450
πλεῖστον οὔλον οὔλον ἴει, ἴουλον ἴει,
30
πνεῦμα, 174, 185, 203, 204, 208, 248,
265, 283, 411, 548, 581, 602, 637,
640, 656
ποίησον, 135, 507, 614
πρόγνωσις, 26
προγνωστική, 277
προσευχή, 25, 26
πρόσωπον, 185
Πυθώ, 393
πύλη, 609
πῦρ, 179, 199, 200, 209, 235, 255, 260,
266, 267, 279, 373, 477, 514, 525,
567, 573, 608, 614, 637, 657, 663, 671
ρύστική, 26
σάνδαλον, 478
σανταλαλα, 339
σειραί, 124, 149
σενσενγεν· βαρφαραγγης, 360
σιγή, 282
στηθι, 135, 360, 371, 663
στοιχεῖα, 167, 174, 175, 189, 255, 256,
260, 268, 269
στόμα, 175, 383, 400, 476, 492
σὺ εἶ, 140, 171, 179, 354
σύνθεσις, 26
σύστασις, 26
τάχος, 135, 406, 407, 411
τέλεσσον, 135
τὸ ἀγαθοποιόν, 26, 550, 571
ὕμνέω, 27, 28
ὕμνολογούντων, 27
ἕμνος, 28, 33, 34, 387
ὑποτακτική, 485, 489

φάνηθι, 44, 361
φάος, 128, 255, 260, 271, 272, 273, 373,
374, 613, 622
Φιλτροκατάδεσμος, 249
φοιτάω, 395, 581, 606, 675
Φορβα, 497, 684
φρήν, 370, 436, 445, 601, 608, 657
φρόνημα, 370
φρόνησις, 370
Φρούνη, 587, 597

φύλαξον, 135
φύσις, 34, 360, 361, 364, 378, 477, 501,
568, 581, 637
χαίρω, 26, 45
χαρίζομαι, 45
χαρίζω, 45
χάρις, 24, 41, 44, 45, 138, 192, 198,
313, 533
ψυχή, 181, 602, 608



BIBLIOGRAFÍA

Mi trabajo está basado principalmente en las siguientes recopilaciones bibliográficas:

- BRASHEAR, W.M. "The Greek Magical Papyri: an introduction and survey with an annotated bibliography (1928-1994)", *ANRW* 2.18.5 (1995) pp. 3380-3684.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. "Cien años de investigación sobre la magia antigua", *MHNH* 1 (2001), pp. 7-59.
- PREISENDANZ, K. *Vorrede a los PGM*, Vols. I-III, 1928, 1931 y 1941.
- "Die Literatur der Zauberpapyri", *APF* 9 (1927), pp. 132-167.

TEXTOS

A. Ediciones, traducciones y comentarios de los *HHMM*.

- ABEL, E. "Hymni magici", *Orphica*, Berlín, 1881, pp. 286-94.
- ABT, A. *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zaubei*, Giessen, 1904.
- BÉRARD, V. *Odysée*, Vol. 2, Collection des Universités de France, 1924.
- BETZ, H. D. *The Greek magical papyri in translation: including the Demotic Spells*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1986.
- BLASS, F. "Literarische Texte mit Ausschluß der christlichen" *APF* 3, 1906, pp. 257-299.
- BRUCHMANN, F. H. *Epitheta deorum quae apud poetas graecos leguntur*, *RoschLM Supp.* 1, Leipzig, 1893.
- BURESCH, K. *Klaros, Untersuchungen zum Orakelwesen des späteren Altertum*, Leipzig, Teubner, 1889.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. "Dos himnos mágicos al Creador. Edición crítica con introducción y comentario", *MHNH* 3 (2003), pp. 231-250.
- "El himno Χαῖρε δράκων a Helios del Papiro Parisino. Edición crítica y comentario", *MHNH* 4 (2004), pp. 265-278.
- "¿Licnomancia o petición de demon páedros? Edición de fragmentos himnicos del *PGM* I 262-347", *MHNH* 5 (2005), pp. 263-276.
- "El himno a Helios ἀεροφοιτήτων ἀνέμων de la colección *PGM*", *MHNH* 6 (2006), pp. 157-176.
- "Dos Himnos a Set-Tifón en la colección *PGM*", *MHNH* 8 (2008), pp. 223-242.
- "Un himno hermético en tres versiones. Edición y comentario", *MHNH* 9 (2009a), pp. 235-250.
- "Himno sincrético a Mene-Hécate (*PGM* IV 2522-2567)", *MHNH* 10 (2010), pp. 219-238.
- "Dos conjuros a Afrodita (*PGM* IV 2903-2940)", *MHNH* 12 (2012), pp. 239-256.
- "Himno a Hécate-Selene. Práctica coactiva (*PGM* IV 2714-2783)", *MHNH* 13 (2013), pp. 82-98.

- CALLOIS, R. "Les demons de midi", *Revue de l'Histoire des Religions* 115 (1937), pp. 142-173.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L.-SÁNCHEZ ROMERO, M. D. *Textos de magia en papiros griegos*, Gredos, Madrid, 1987.
- DANIEL, R.W. *Two Greek Magical Papyri in the National Museum on Antiquities in Leiden. A photographic Edition of J 384 and J 395*, Oplagen, 1991.
- DIETERICH, A. "Papyrus magicae musei Lugdunensis Batavi", *Jahrbücher für classische Philologie*, Supplementband 16, 1888, pp. 778-779 (introducción repr. en *KS* 1911, pp. 1-47).
 - "Die Religion des Mithra", *KS* 1902, pp. 252-71.
 - "De Hymnis Orphicis", *KS* 1904, p. 46
 - "Die Entstehung der Tragödie", *ARW* 11 (1908), pp. 163-99. 13, 1???
- DILTHEY, K. "Ueber die von E. Miller herausgegebenen griechischen Hymnen", *RhM* 27 (1872), pp. 375-419.
- DUQUESNE, T. *Jackal at the Shaman's gate: a study of Anubis, Lord of Ro-Setawe, with the conjuration to the Chthonic deities. PGM XXIII/P.Oxy. 412, text, translation and commentary*, Oxford, 1991.
- EITREM, S. *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer*, Kristiania, Jacob Dybwad, 1915.
 - *Les Papyrus magiques Grecs de Paris*, Kristiania, Jacob Dybwad, 1923a.
 - "Notes on the magical papyri. Pap. Leid. V (Y 384)", *Aeg.* 4 (1923b), pp. 59-60
 - *Zu den Berliner Zauberpapyrus*, Kristiania, 1923c.
 - "Additional remarks on the magical papyri. Pap. Leid. V", *Aeg.* 6 (1925) pp. 117-20.
 - "Die vier Elemente in der Mysterienweihe", *SO* 4 (1926), pp. 39-59.
 - "Aus papyrologie und Religionsgeschichte: die magische Papyri", *Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte* 19 (1943), pp. 243-63.
- FAHZ, L. "De poetarum romanorum doctrina magica quaestiones selectae", *RGVV* Bd.2, Hft.3, Giessen, 1904.
 - "Ein neues Stück Zauberpapyri", *ARW* 15 (1912), pp. 409-21.
- GOODWIN, Ch. *Fragment of a Greco-Egyptian Work upon Magic*, Cambridge, Publications of the Cambridge Antiquarian Society, 1852.
- GRENFELL, B. P. & HUNT, A. S. *Oxyrhynchus Papyri*, vol. 3, Londres, 1903.
- HEIM, R. *Incantamenta Magica graeca latina*, Leipzig, B. G. Teubner, 1869.
- HEITSCH, E. "Hymni e papyris magicis collecti", *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit* LIX, Göttingen, 1961, pp. 179-199.
- HELBING, R (et al.), *Die Kasussyntax der Verba bei den Septuaginta : ein Beitrag zur Hebraismenfrage und zur Syntax der Koine*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1928.
- Van HERWERDEN, H. "De carminibus e papyris Aegyptiacis erutis et eruendis", *Mnemosyne* 16 (1888), pp. 316-347.
 - *Lexicon graecum suppletorium et dialecticum*, Lugdini Batavorum, A.W. Sijthoff, 1902.
 - "Observatiumculae", *RhM* 59 (1904), pp. 141-144.

- JACOBY, F. "Das examen in mensuris", *ARW* 20 (1920-21), pp. 236-240.
- KENYON, F. *Greek Papyri in the British Museum: catalogue with texts*, vol. 1, Londres, 1893.
 - "Greek Papyri and their contribution to Classical Literature", Cambridge, 1918.
- KEYSSNER, K. *Gottesvortellung und Lebensaussagung im Griechischen Hymnen*, Stuttgart, 1932.
- KROLL, W. "Adversaria graeca (I)", *Phil.* 53 (1894), pp. 416-428.
 - "Zu den Zauberpapyri", *Phil.* 54 (1895), pp. 526 y 560-64.
 - "Antiker Volksglaube", *RhM* 52 (1897), pp. 338-347.
 - *Analecta Graeca*, Greifswald, Druck von J. Abel, 1901.
- KUSTER, B. *De tribus carminibus papyri parisinae magicae*, Strassburg, 1911.
- LEEMANS, C. *Papyri Graecae Musaei Antiquarii Lugduno-batavi*, Leiden, 1843.
- LENORMANT, F. *Catalogue d'une collection d'antiquités égyptiennes. Cette collection rassemblée par M. D'Anastasi (Vente, Paris, 23 – 27 juin 1857)*, Paris, 1857.
- LUDWICH, A. *Kritische Beiträge zu den poetischen Erzeugnissen griechischer Magie und Theosophie*, Univ. Königsberg, Vorlesungsverzeichnis, 1899.
 - "Julius Africanus und die Peisistratos-legende über Homer", *Berliner Philologische Wochenschrift* 23 (1903), pp. 1467-70 y 1502-4.
- LUEKEN, W. *Michael: eine Darstellung und Vergleichung der jüdischen und morgenländischen Tradition von Erzengel Michael*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1978.
- MEINEKE, A. "Drei von E. Miller edirte orphische hymnen", *Hermes* 4 (1870), pp. 56-68.
- MILLER, E. "Hymnes Orphiques", *Mélanges de Littérature grecque contenant un grand nombre de textes inédits*, Paris, 1868, pp. 437-458.
- NAUCK, A. "Bericht über E. Miller Mélanges de Littérature Grecque contenant un grand nombre de textes inédits", *Mélanges gréco-romaines. Tirés du Bulletin de l'Académie Imperial des sciences de St. Pétersbourg*, vol. 3, St. Petersburg 1868, pp. 184 ss.
- NOCK, A. D. "Greek magical papyri", *JEA* 15 (1929), pp. 219-235.
- NOVOSSADSKY, R. "Ad papyrus magicam Bibliothecae Parisinae Nationalis adnotationes palaeographicae", *Journal des Russ. Ministère für Volksaufklärung*, Petersb., 1895, pp. 81-87.
- PARTHEY, G. *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums, herausgegeben und erklärt*. Abhandlungen der kgl. Akademie der Wiss., Berlin, 1866.
- PLASBERG, O. "Strassburger Anecdota", *APF* 2 (1902), pp. 209-217.
- PREISENDANZ, K. "Physis", *Phil.* 67 (NF. 21), 1908, pp. 472-475.
 - "Zur göttin Psyche", *Deutsche Literaturzeitung: für Kritik der internationalen Wissenschaft* 38, 1917, cols. 1427-1433.
 - "Miscellen zu den Zauberpapyri I. II", *Wiener Studien* 40 (1918), pp. 1-8, 11-12 y 112-115.
 - "Die griechischen Zauberpapyri", *APF* 8 (1927), pp. 104-131.
- PREISENDANZ, K. & HENRICHS, A. *Papyri Graecae Magicae. Die griechische Zauberpapyri*, Vols. I-II, Stuttgart, 1974, 2ª edición.

- RADERMACHER, L. *Neutestamentliche Grammatik: das Griechisch des Neuen Testaments im Zusammenhang mit der Volkssprache*, Tübingen, J. C. B. Mohr (P. Siebeck), 1925.
- REIZENSTEIN, R. "Berliner Klassikertexte", *GGA* 173 (1911), p. 537-68.
- *Index lectionum in academia Rostochiensi*, Rostock, typ. acad. Adlerianis, 1892-3.
- REUVENS, C. J. C. *Lettres à M. Letronne ... sur les papyrus bilingues et grecs: et sur quelques autres monumens gréco-égyptiens du Musée d'antiquités de l'Université de Leide*, Leiden, S. et J. Luchtmans, 1830, pp. 545-554.
- RIESS, E. "Critical and explanatory notes on the Magical Papyri", *CR* 10 (1896), pp. 409-13.
- "Critical and explanatory notes on the Greek Magical Papyri", *JEA* 26 (1940), pp. 51-56.
- ROBERT, D. *Two Greek Magical Papyri in the National Museum on Antiquities in Leiden. A photographic Edition of J 384 and J 395*. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen, Opladen, Westdeutscher Verlag, c1991.
- ROHDE, E. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Vols. 1-2, Tübingen, Mohr, 1907.
- ROSCHER, W. H. "Zu den Hymni magici", *Phil.* 49 (1890), pp. 738-40.
- SCHMIDT, K. "Textkritische Bemerkungen zu den magischen Papyri", *SO* 3 (1925), pp. 78-9.
- "Die griechische Zauberpapyri herausgegeben und übersetzt von K. Preiseindanz", *GGA* 193 (1931), pp. 441-58.
- "Zu dem Zaubergesang in der Nekyia", *ARW* 13 (1910), pp. 624 ss.
- SCHUBART, W. *Papyri Graecae Berolinenses*, Bonnae, Marcus & Weber, 1911.
- *Die Papyri als Zeugen antiker Kultur*, Berlin, 1925.
- SCHULTZ, W. *Dokumente der Gnosis*, Jena, E. Diederichs, 1910.
- SWOBODA, H. *Epitymvion*, Reichenberg, Stiepel, 1927.
- USENER, H. "Dreiheit", *RhM* 58 (1903), pp. 1-47, 161-208 y 321-62.
- VIEILLEFOND, J. R. *Fragments des Cestes. Jules Africain, provenant de la collection des tacticiens grecs*, Paris, Société d'édition "Les Belles lettres", 1932.
- WESSELY, C. "Bericht über griechische Papyri in Paris und London", *Wiener Studien* 8 (1886), pp. 175-230.
- *Griechische Zauberpapyrus von Paris und London*, Denk. Wienn. Akad. 36, Viena, F. Tempsky, 1888.
- "Zu den griechischen Papyri des Louvre und der Bibliothèque Nationale", *Jahr. Des k.k. Staatsgymnasiums Hernals*, 1888-9, Viena, 1889.
- *Neue griechische Zauberpapyri*, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe, Vol. 42, Viena, 1893.
- *Acta Academiae Vindobonensis*, vol. 36, pp. 31ss.
- Von WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. "Commentariolum grammaticum III".
Index scholarum in acad. Georgia Augusta, Göttingen, 1889 (también en *Kl.Schr.* IV).
- WILCKEN, U. "Nachruf", *APF* 12 (1937), pp. 172-4.
- WORTMANN, D. *Neue magische Texte*, Bonner Jahrbücher 168, Bonn, 1968.
- WÜNSCH, R. "Deisidaimoniaka I: der Zaubergesang in der Nekyia Homers", *ARW* 12

- (1909), pp. 2-19.
 - *Antikes Zaubergerät aus Pergamon*, Berlín, G. Reimer, 1905.
 - *Setianische Verfluchungstafeln aus Rom*, Leipzig, B. G. Teubner, 1898.
 - *Aus einem griechische Zauberpapyrus*, Bonn, A. Marcus & E. Weber's Verlag, 1911, pp. 17-21.
 - "Anmerkungen zur lateinischen Syntax", *RhM* 69 (1914), pp. 123-38.
 ZUCKER, F. "K. Preisendanz, PGM Review", *Byzantinische Zeitschrift* 31 (1932), pp. 355-363.
 - "Set bei Zauberem und Gnostikern", *RoschLM.*, vol. 4 Q-S, 1909, pp. 771-5.

B. Fuentes textuales y paralelos: ediciones, traducciones y estudios.

- ALLEN, T. W., HALLIDAY, W. R. & SIKES, E. E. *The Homeric hymns*, Oxford, Clarendon, 1936.
 ASSMANN, J. *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zürich, 1975.
 ATHANASSAKIS, A.N. *The Orphic Hymns, text, translation and notes*, Society of Biblical Literature, Scholars Press, Montana, 1977 (Nueva ed. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, c2013).
 - *The Homeric Hymns*, Baltimore-London, 2004.
 - *Hesiod. Theogony, Works and days, Shield*, Baltimore, 2004.
 AUDOLLENT, A. *Defixionum tabellae quotquot innotuerent*, París, 1904.
 De ÁVILA, T. *Autobiografía de Santa Teresa de Avila: El Libro de mi Vida*, ed. P. Eliecer Salesman, San Pablo, 2003.
 De AZCÁRATE, P. *Platón. Obras completas*, Madrid, 1872.
 BELLERMANN, J. F. *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes*, Berlín, Forstner, 1840.
 Van den BERG, R. M. *Proclus' Hymns. Essays, translations, commentary*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001.
 BERNABÉ, A. *Fragmentos Presocráticos. De Tales a Demócrito*, Madrid, 1988.
 - "La Teogonía Órfica del Papiro de Derveni", *ARYS* 2 (1999), pp. 301-338.
 - *Hieros Logos*, Madrid, ed. Akal, 2003.
 - *Textos Órficos y la Filosofía Presocrática*, Madrid, ed. Trotta, 2004.
 BERNAND, E. *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine: recherches sur la poésie épigrammatique des grecs en Égypte*, París, Belles Lettres, 1969.
 BONNER, C. *Studies in magical amulets, chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor, 1950.
 EDELSTEIN, E. J y L. *Asclepius: a collection and interpretation of the testimonies*, vols. 1-2, Baltimore, Johns Hopkins, 1945.
 ESPINOSA ALARCÓN, A. *Obras completas de Luciano de Samosata*, Madrid, ed. Gredos, 1996.
 FURLEY, W. D. & BREMER, J. M. *Greek hymns: selected cult songs from the Archaic to the Hellenistic period*, vols. 1-2, Tübingen, 2001.
 CÀSSOLA, F. *Inni Omerici*, Verona, 1975.
 CLAY, J. S. "The Homeric Hymns", *A New Companion to Homer*, ed. I. Morris y B. Powell, 1997, pp. 494-8.
 COMPARETTI, R. *Laminette orfiche*, Florencia, 1910.
 CUENCA Y PRADO, L. A. de & BRIOSO SÁNCHEZ, M. *Calímaco. Himnos*,

- epigramas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1980.
- DANIEL, W. & MALTOMINI, F. *Supplementum Magicum*, Opladen, 1990-92.
- DIELS, H. *Parmenides. Lehrgedicht*, Berlín, 1897.
- FAULKNER, R. O. *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, Oxford University Press, 1969.
- GAGER, J. G. *Curse tablets and binding spells from the ancient world*, Oxford, 1992.
- GARCÍA GUAL, C. *Platón: Dialogos III*, Madrid, Gredos, 1988.
- GONZÁLEZ, F. & RÍO, J. M. *Poimandres I-IX*, Symbolos. Revista internacional de arte, cultura y gnosis, ed. online, <http://symbolos.com/corpus00.htm>.
- GRAF, F. & JOHNSTON, S.I. *Ritual texts for the afterlife: Orpheus and the Bacchic gold tablets*, London, Routledge, 2007.
- GRANDJEAN, Y. *Un nouvelle aretalogie d'Isis à Maronée*, EPRO 49, Leiden, Brill, 1975.
- GRIFFITH, F. LI. & THOMSON, H. *The Demotic magical papyrus of Leiden and London*, Milán, Istituto editoriale Cisalpino-La goliardica, 1904.
- DORSCH, K.-D. *Götterhymnen in den Chorliedern der griechischen Tragödie*, Münster, 1983.
- ENGELMANN, H. *The Delian aretalogy of Sarapis*, Leiden, Brill, 1975.
- HASLAM, M. "Callimachus' hymns", *Hellenistica Groningana*, Vol. 1, ed. M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker, Groningen, 1993, pp. 111-125.
- HEIDEL, A. *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, Chigago-Londres, University Chigago Press, 1946.
- *The Babylonian Genesis: The Story of Creation*, Chicago, 1951.
- IBN-ARABI, A. B. M. *Los engarces de la sabiduría*, Madrid, 2013.
- De JAN, C. *Musici scriptores graeci. Supplementum*, Leiden, Teubner, 1899.
- JORDAN, D. "A survey of Greek defixiones not included in special corpora", *GRBS* 26 (1985), pp. 151-197.
- JÜNEMANN BECKSCHAEFER, G. *La Sagrada Biblia. Versión de la Septuaginta al Español*, Chile, 1992.
- KERN, O. *Orphicorum Graecorum Fragmenta*, Dublín-Zurich, 1973.
- KILEY, M. *Prayer from Alexander to Constantine: a critical anthology*, London- NY, Routledge, 1997.
- KING, L.W. *The Seven Tablets of Creation*, London, 1902.
- *Babylonian Religion and Mythology*, Books on Egypt and Chaldaea, vol. IV, London, 1903.
- KOTANSKY, R. *Greek magical amulets*, Opladen, 1994.
- KUBRA, N. *Las manifestaciones de la belleza*, Madrid, 2004.
- LARA PEINADO, F. *Libro de los Muertos*, Madrid, Tecnos, 5ª ed., 2009 (1989, 1ª).
- *Enuma Elish. Poema babilónico de la creación*, Madrid, Ed. Trotta, 2008.
- LERNOMANT, F. *La Magie chez les Chaldéens et les origines Accadiennes*, París, 1874.
- LIDONNICI, L. R. *The Epidaurian Miracle-Inscriptions. Text, Translation, Commentary*, Atlanta, Scholar Press, 1995.
- LOBECK, Ch. *Aglaophamus sive de theologiae mysticae Graecorum causis libri tres*, Regimontii Prussorum, Bomtraeger, 1829.

- LOMBARDO, S. & RAYOR, D. *Callimachus, Hymns, Epigrams and select fragments*, Chicago, Johns Hopkins Univ. Press, 1988.
- LONGO, V. *Aretalogie nel mondo greco I. Epigrafi e papiri*, Genova, Istituto di filologia classica e medioevale, 1969.
- LUCK, G. *Arcana mundi. Magic and the occult in the Greek and Roman worlds*, Baltimore-London, 1985. Trad. al español por E. Gallego Molla y M. E. Pérez Molina, Madrid, 1995.
- MANTEROLA, S. D. & PINKLER, L. M. *Nono de Panopolis. Dionisiacas. Cantos I-XII*, Madrid, Gredos, 1995.
- MANTZIOU, M. *Hymns and hymnal prayers in fifth-century Greek Tragedy with special reference to Euripides*, Tesis, Universidad de Londres, 1981.
- MARTIN, T. H. *Juan Clímaco. Escala espiritual*, Salamanca, 1998.
- MATEU, L. F. & MILLET ALBÀ, A. *Enûma eliš y otros relatos babilónicos de la Creación*, Madrid, Ed. Trotta, 2014.
- MERKELBACH, R. & STAUBER, J. *Steinepigramme aus dem griechischen Osten, band II: Die Nordküste Kleinasiens*, Munich-Leipzig, 2001, num. 09/01/02.
- MERKELBACH, R. & TOTTI, M. *Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts*, vols. I-III, Stuttgart, 1974.
- MOLINA AYALA, J. "El himno a Zeus de Cleantes", *Estudios* 97, vol. IX, 2011, pp. 172-181.
- MUÑIZ GRIJALVO, E. *Himnos a Isis*, Madrid, ed. Trotta, 2006.
- NOCK, A. D. & FESTUGIÈRE, A. J. *Corpus Hermeticum*, París, Sociétée d'édition "Les Belles lettres", 1945-1954.
- OLIVIERE, A. *Lamellae Aureae Orphicae*, Bonn, 1915.
- PABÓN, J. M. *Homero. Odisea*, Madrid, Gredos, 2000.
- PEEK, W. *Der Isis-Hymnos von Andros und verwandte Texte*, Berlín, 1930.
- PÉREZ JIMÉNEZ A. & MARTÍNEZ DÍEZ, A. *Hesiodo. Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2000.
- PETTINATO, G. & CHIODI, S. M. *Nergal ed Ereškigal: il poema assiro-babilonese degli inferi*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000.
- PFEIFFER, R. *Callimachus. Volumen II, Hymni et epigrammata*, Oxford, 1949.
- POWELL, J. U. *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum graecorum aetatis ptolemaicae, 323-146 A.C., epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum*, Oxonii, Typographeo clarendoniano, 1925.
- De la PRADA, J. M. *Mitos y leyendas de Mesopotamia*, Barcelona, 1997.
- QUANDT, W. *Orphei hymni*, Berlín, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1955.
- REINACH, S. "Deux fragments de musique grecque", *Revue des études grecques* 9 (1896), pp. 186-215.
- ROBINSON, J. M. *The Nag Hammadi Library in English*, Leiden, Brill, 1996.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L. *Homero. Iliada*, Madrid, Colección Austral, 1968.
- SNELL, B. & MAEHLERM, H. *Pindarus. II Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1975.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. *Píndaro. Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2008.
- TAPIA ZÚÑIGA, P.C. *Himnos y Epigramas de Calímaco*, Mexico City, 1984.
- TORRES-GUERRA, J. B. *Himnos Homéricos*, Madrid, ed. Cátedra, 2005.
- VALDERDE SÁNCHEZ, M. *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid, Gredos, 1996.
- VIDMAN, L. *Isis und Sarapis bei den Griechen und Römern (Epigraphische Studie zur*

- Verbreitung und zu den Trägern des ägyptischen Kultes*), Berlín, 1970.
- WALLIS, E. A. *Egyptian Magic*, New York, Dover Publications, 1971.
- WEST, M. L. *The Orphic Poems*, Oxford, 1983.
- *Theogonia*, Oxford, 1990.
- *Homeric hymns, Homeric apocrypha, lives of Homer*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2003.
- Von WILAMOWITZ, U. "Die Hymnen des Proklos und Synesios", *Sitzb. Ak. Berl.* 14 (1907), pp. 272-95.
- WILLIAMS, F. *The Panarion of Epiphanius of Salamis*, vols. 1-2, Leiden-NY-Köln, Brill, 1994.
- WÜNSCH, R. *Antike Fluchtafeln*, Bonn, 1907.
- ZABKAR, L. V. "Six hymns to Isis in the Sanctuary of her temple and their theological significance (part I)", *JEA* 69 (1983), pp. 115-137.

HÍMNICA

A. Estudios sobre los HHMM.

- CALVO MARTÍNEZ, J. L. "El tratamiento del material himnico en los Papiros Mágicos: el himno δεῦρό μοι", *MHNH* 2 (2002), pp. 71-95.
- GRAF, F. "Prayer in magical and religious ritual", *Magika Hiera. Ancient Greek magic and religion*, ed. Ch. Faraone & D. Obbink, 1991, pp. 188-213.
- HEITSCH, E. "Drei Helioshymnen", *Hermes* 88 (1960), pp. 139-157.
- "Zu den Zauberhymnen", *Phil.* 103 (1959), pp. 215-236.
- PETROVIC, I. "Hymns in the Papyri Graecae Magicae", *Hymnic narrative and the narratology of Greek hymns*, ed. A. Faulkner & O. Hodkinson, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 244-289.
- PHILONENKO "Une prière Magique au Dieu créateur (PGM 5, 459-489)", *CRAI* 1985, pp. 433-452.
- POCETTI, P. "Forma e tradizioni dell'inno magico nel mondo classico", en Cassio & Cerri, 1991, pp. 179-204.
- RIESENFELD, H. "Remarques sur les hymnes magiques", *Eranos* 44 (1946), pp. 152-160.
- SMITH, M. "The Hymn to the Moon", *Proceedings of the XVI Int. Congr. of Papyrology*, Chico, 1981, pp. 643-654.
- SZEPES, E. "Magic elements in the prayers of the Hellenistic Magic Papyri", *AAnth* 24 (1976), pp. 205-225.
- TISSI, L. M. "L'innologia magica: per una puntualizzazione tassonomica", *Écrire la magie dans l'antiquité: actes du colloque international (Liège, 13-15 octobre 2011)*, ed. M. De Haro Sanchez, Presses Universitaires de Liège, 2015, pp. 151-172.

B. Estudios sobre la Hímnica griega y el Género literario.

- AUSFELD, C. *De Graecorum Precantionibus Quaestiones*, Leipzig, Teubner, 1903.
- BOUCHON, R. et. al. *Hymnes de la Grèce antique: approches littéraires et historiques*, Lyon, 2012.

- BOWERSOCK, G. W. "Plutarch and the Sublime Hymn of Ofelius Laetius", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 23 (1982), pp. 275-279.
- BREMER, J. M. "Greek Hymns", en Versnel & Straten, 1981, pp. 193-215.
 - "Menander the Rhetor on Hymns", *Greek literary theory after Aristotle: a collection of papers in honour of D. M. Schenkeveld*, ed. J. G. J. Abbenes, S. R. Slings & I. Sluiter, Amsterdam, VU University Press, 1995, pp. 259-274.
 - "Greek cultic poetry: some ideas behind a forthcoming edition". *Mnemosyne* 81 (1998), pp. 513-524.
- BURKERT, W. "Griechische Hymnoi", en Burkert & Stolz, Freiburg, 1994a, pp. 9-18.
- BURKERT, W. & STOLZ, F. *Hymnen der Alten Welt im Kulturvergleich*, Freiburg, Universitätsverlag, 1994b.
- DANIELEWICZ, G. *Morfologia Hymnu Antycznego*, Poznan, 1976.
- DE HOZ, M. P. "Los Himnos Homéricos cortos y las plegarias culturales", *Emerita* 66 (1998), pp. 65-66.
- DEPEW, M. "Enacted and represented dedications: genre and Greek Hymn", *Matrices of genre: authors, canons and society*, ed. M. Depew & D. Obbink, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2000, pp. 59-79.
- DÖLGER, F. J. *Sol salutis: Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Münster, Aschendorff, 1925.
- CASSIO, A. C. & CERRI, G. *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico : atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991*, AION suppl. 13, 1993.
- DEPEW, M. & OBBINK, D. (Ed.) *Matrices of genre: authors, canons and society*, Cambridge, 2000.
- DEVLIN, N. G. *The hymn in Greek literature*, Oxford, 1995.
- FURLEY, W.D. "Types of Greek Hymns", *Eos* 81 (1993), pp. 21-41.
 - "Praise and Persuasion in Greek hymns", *JHS* 115 (1995), pp. 29-46.
- HARVEY, A.E. "The classification of Greek poetry", *CQ* 5 (1955), pp. 157-175.
- JANKO, R. *Homer, Hesiod and the Hymns: diachronic development in Epic Diction*, Cambridge, 1982.
- LA BUA, G. *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, 1999.
- LATTKE, M. *Hymnus: Materialien zu einer Geschichte der antiken Hymnologie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.
- MEYER, H. *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung*, Würzburg, 1933.
- MUELLNER, L. C. *The meaning of Homeric eukhomai through its formulas*, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft 13, Innsbruck, 1976.
- NILSSON, P. M. "Die religion in den griechischen Zauberpapyri", *Bulletin de la Société Royale des Lettres de Lund*, 1948, pp. 59-93.
- NORDEN, E. *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig, B. G. Teubner, 1913. Trad. al italiano por T. Moreschini, *Agnostos Theos, dio ignoto: ricerche sulla istoria della forma del pensiero religioso*, Brescia, 2002.
- RACE, W. H. "Aspects of Rhetoric and Form in Greek hymns", *GRBS* 23 (1982), pp. 5-14.
- TICHY, E. "Indoiranische Hymnen", en Burkert & Stolz, 1994, pp. 80-108.

- VELARDI, R. "Le origini dell'inno in prosa tra V e IV secolo a. C. Menandro Retore e Platone", en Cassio & Cerri, 1991, pp. 205-232.
- WÜNSCH, R. "Hymnos", *PRE IX*, cols. 140-184.
- ZIELINSKI, T. *Religia starzytnej Grecji*, Varsovia, 1921.

MANUALES Y ESTUDIOS ESPECIALIZADOS

A. Sobre Magia en la Antigüedad.

- BODARD, G. *Witches, cursing and necromancy. Representations of Magic in Archaic and Classical Greece*, Tesis, Universidad de Reading, 2004.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. *Religión, magia y mitología en la antigüedad clásica*, Granada, 1998a.
- "Magia Literaria y Magia Real", en Calvo Martínez, 1998b, pp. 39-59.
 - "La magia como religión y ciencia en el Helenismo tardío", en J. Peláez, 2002b, pp. 15-30.
 - "La Magia de la luz o la Fotagogia en los conjuros mágicos grecoegipcios", Congreso Internacional La Magia de la Luz, Granada, diciembre del 2015, esperando publicación.
- COLLINS, D. *Magic in the Ancient Greek world*, Malden, 2008.
- DICKIE, M. W. *Magic and magicians in the Greco-Roman world*, London-NY, Routledge, 2001.
- DIELEMAN, J. *Priests, Tongues and Rites. The London-Leiden Magical Manuscripts and Translation in Egyptian Ritual, 100-300 CE (Religions in the Graeco-Roman World)*, Leiden, Brill, 2005.
- DIETERICH, A. *Abrasax. Studien zur Religionsgeschichte des Späteren Altertums*, Leipzig, 1891.
- *Nekyia: Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse*, Leipzig, 1893.
 - *Eine Mithrasliturgie*, Leipzig-Berlín, B.G. Teubner, 1966.
- DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional*, Berkeley, 1951 (trad. español por M. Araujo, 1960).
- FARAONE, Ch.-A. "Hermes but not marrow: another look at a puzzling magical spell", *ZPE* 72 (1988), pp. 279-286.
- "Clay Hardens and Wax Melts: magical role-reversal in Vergil's Eighth Eclogue", *CPh* 84 (1989), pp. 294-300.
 - "The agonistic context of early Greek Binding Spells", en Faraone & Obbink, 1991a, pp. 3-32.
 - "Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of "Voodoo Dolls" in Ancient Greek", *Classical Antiquity* 10.2 (1991b), pp. 165-205.
 - "Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals. Sympathetic Magic in near eastern and early Greek Oath Ceremonies", *JHS* 113 (1993), pp. 60-80.
 - "Kronos and the Titans as Powerful Ancestors: A Case Study of the Greek Gods in Later Magical Spells", *The gods of ancient Greece: identities and transformations*, ed. J. N. Bremmer & A. Erskine, 2010, pp. 388-405.
- FARAONE, Ch. A. & OBBINK, D. *Magika Hiera: Ancient Greek magic and religion*,

- Oxford, 1991a.
- FESTUGIÈRE, A. J. *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, vols. I-IV, Paris, Gabalda, 1944-1954.
- FOSSUM, J. & GLAZER, B. "Set in the magical texts", *ZPE* 100 (1994), pp. 86-92.
- FOWLER, R. "Greek magic, Greek religion", *Oxford readings in Greek religion*, ed. R. Buxton, Oxford, 2000, pp. 317-343.
- FRAZER, J. G. *The golden bough: a study in magic and religion*, vols. 1-10, London-NY, 1911-15.
- GORDON, R. "Memory and authority in the Magical Papyri", *Historical and religious memory in the ancient world*, ed. B. Dignas & R. R. R. Smith, Oxford-NY, 2012.
- GRAF, F. *Magic in the ancient world*, London, Harvard University Press, 1997.
- GUNDEL, H. G. *Weltbild und Astrologie in den griechischen Zauberpapyri*, München, Beck, 1968.
- De HARO SÁNCHEZ, M. *Écrire la magie dans l'antiquité : actes du colloque international (Liège, 13-15 octobre 2011)*, Liège, 2015.
- HARRAUER, O. *Meliouchos: Studien zur Entwicklung religiöser Vorstellungen in griechischen synkretistischen Zaubertexten*, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.
- HERRERO VALDÉS, F. "Tipología y estructura de las prácticas de Dominio y Sometimiento de la Magia Greco-egipcia", *MHNH* 8 (2008), pp. 67-97.
- *La magia real en la cultura Helenística. Hypotaktiké: un estudio sobre el conjuro de sometimiento*, Trabajo de Investigación, Universidad de Granada, 2009.
- "Testimonio de la feminidad en los Papiros Mágicos Griegos: la Diosa Infernal, un símbolo sincrético del ciclo vida-muerte-vida, la encargada de la 'bajada a los infiernos'; un Catalizador de las necesidades de la mujer helenística", en la publicación online, *actas del Congreso Internacional Identidades Femeninas en un Mundo Plural*, ed. M^a E. Jaime de Pablos, AUDEM, 2009, pp. 359-64.
- "Διαβολή como recurso de la invocación en la magia greco-egipcia", *MHNH* 11 (2011), pp. 227-240.
- "Licnomancia, una incubación apolínea: el efecto psicagógico de la Luz en el ritual mágico", Congreso Internacional La Magia de la Luz, Granada, diciembre del 2015, esperando publicación.
- HOPFNER, Th. *Griechische-Agyptische Offenbarungszaubner*, vols. I-II, Frankfurt, 1924.
- "Orientalisch-Religionsgeschichtliches aus den griechischen Zauberpapyri Ägyptens", *Archiv Orientalni* 3 (1931), pp. 119-155 y 327-358.
- KAGAROW, E. "Griechische Fluchtafeln", *Eos Suppl.* 4 (1929), pp. 28-49.
- LOWE, J. E. *Magic in Greek and Latin Literature*, Oxford, 1929.
- MAHÉ, J. & TARDIEUM, M. "Aberamenthou", *Studies in Gnosticism and Hellenistic Religions*, ed. R. van den Broek & M. J. Vermaseren, EPRO 91, Leiden, 1981, pp. 412-8.
- MERKELBACH, R. & TOTTI, M. *Abrasax, Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts*, Bd. I-II, Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen

- Akademie der Wissenschaften, Papyrologica Coloniensia, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.
- NOCK, A. D. "Greek Magical Papyri", *JEA* 15 (1929), pp. 220 ss.
- PACHOUMI, E. "The religious-philosophical concept of personal «daimon» and the magico-theurgic ritual of «systasis» in the Greek magical papyri", *Phil.* 157 (2013), pp. 46-69.
- PELÁEZ, J. *El dios que hechiza y encanta: magia y astrología en el mundo clásico y helenístico. Actas del I Congreso Nacional, Córdoba 1998*, 2002.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. & CALVO MARTÍNEZ, J. L. *MHNL, Revista Internacional de Magia y Astrología griegas*, Málaga, 2001-.
- PETROVIC, I. "Tieropferrituale in den griechischen Zauberpapyri aus ästhetischer Sicht", *Ästhetik des Opfers. Zeichen / Handlungen in Ritual und Spiel*, ed. A. Honold, V. Luppi y A. Biel, München, Fink, 2012, pp. 35-62.
- PREISENDANZ, K. "Akephalos: der kopflose Gott", *Beihefte zum Alten Orient* 8, 1926.
- REITZENSTEIN, R. *Poimandres, studien zur griechisch-ägyptischen und frühchristlichen literatur*, Leipzig, 1904.
- SKINNER, S. *Techniques of Graeco-Egyptian Magic*, Singapore, Golden Hoard Press, 2014.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E & PÉREZ JIMÉNEZ, A. *Magia y Mito en Grecia y Roma*, Málaga, 2013.
- VERSNEL, H.S. "Beyond Cursing: the appeal to Justice in Judicial Prayers", en Faraone & Obbink, 1991, pp. 60 ss.
- *Fluch und Gebet: magische Manipulation versus religiöses Flehen? religionsgeschichtliche und hermeneutische Betrachtungen über antike Fluchtafeln*, de Gruyter, 2009.

B. Sobre Plegaria y Religión Griega.

- ALVAR, J. "Henotheismus und Essentialismus in den Kulturen der orientalischen Götter", *Religiöser Fundamentalismus in der römischen Kaiserzeit*, Stuttgart, ed. P. Barceló, 2010, pp. 41-56.
- ATHANASSIADI, P. & FREDE, M. *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, Oxford, 1999.
- AUBRIOT-SÉVIN, D. *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne*, París, 1992.
- BONNET, C., PIRENNE-DELFORGE, V. & PRAET, D. *Les Religions Orientales dans le Monde Grec et Romain: Cent Ans Après Cumont (1906 - 2006)*, Bruselas-Roma, 2009.
- BREMMER, J. N. *The early Greek concept of the soul*, Princeton University Press, 1983.
- BURKERT, W. *Greek Religion*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1977 (trad. inglés, Blackwell, 1985).
- *The orientaling revolution: Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*, Cambridge, Mass-London, Harvard University Press, 1992.
- "Migrating Gods and Syncretism: Forms of Cult Transfer in the



- Ancient Mediterranean", *Mediterranean Cultural Interaction*, ed. A. Ovadiah, Tel Aviv University, 2000, pp. 1-22.
- CALVO MARTÍNEZ, J.L. "La astrología como elemento del sincretismo religioso del helenismo tardío", *Astronomía y Astrología. De los orígenes al Renacimiento*, 1994, ed. A. Pérez Jiménez, Madrid, pp. 59-86.
- CHARVET, P. *La prière. Les hymnes d' Orphée*, París, 1995.
- COOK, A. B. *Zeus: a study in ancient religion*, vol. 1-3, Cambridge Press, 1914-1940.
- DEISSMANN, G. A. *Light from the ancient East: the New Testament illustrated by recently discovered texts of the Graeco-Roman world*, Londres, Hodder & Stoughton, 1923.
- FAIRMANKS, A. "The Chthonic Gods of Greek Religion", *The American Journal of Philology* 21 (1900), pp. 241-259.
- FARNELL, L.R. "The evolution of prayer", *The evolution of religion*, Londres-NY, 1905, pp. 153ss.
- GRANT, F. C. *Hellenistic Religions: the age of syncretism*. Liberal Art Press, NY, 1953.
- HARRISON, J. E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, University Press, 1903.
- KINGSLEY, P. "Empedocles' Sun", *CQ* 44 (1994), pp. 316-324.
 - *Ancient philosophy, mystery, and magic : Empedocles and Pythagorean tradition*, Oxford, 1995.
 - *In the dark places of wisdom*, Duckworth, London, 2001.
 - "Empedocles for the new Millennium", *Ancient Philosophy* 22 (2002), pp. 333-413.
 - *Reality*, California, 2003.
 - *A story waiting to pierce you: Mongolia, Tibet and the Destiny of the Western World*, California, 2010.
- KRAELING, C. H., *Anthropos and Son of Man. A study in the religious syncretism of the Hellenistic Orient*, NY, Columbia University Press, 1927.
- MAIER, B. "Henotheismus", *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* 14 (1999), pp. 391-2.
- MARETT, R.R. "From spell to prayer", *The threshold of religion*, London, 1909, pp. 52ss.
- MITCHELL, S. "The cult of Theos Hypsistos between pagans, Jews, and Christians", en Athanassiadi & Frede, 1999, pp. 81-148.
 - "Further thoughts on the cult of Theos Hypsistos", en Mitchell & Nuffelen, 2010b, pp. 167-208.
- MITCHELL, S. & Van NUFFELEN, P. *Monotheism between pagans and christians in late antiquity*, Leuven, 2010a.
 - *One god: pagan monotheism in the Roman Empire*, Cambridge, 2010b.
- MOREAU, A. & TURPIN, J. C. (ed.) *La Magie. Actes du colloque international de Montpellier, 25 - 27 mars 1999. Études rassemblées*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000.
- NILSSON, P. *Griechische Feste*, Leipzig, 1904.
 - *Geschichte der griechischen Religion*, vols. 1-2, Munich, 1941-50.
 - *Historia de la Religiosidad griega*, Madrid, 1953 (trad. español M.

- Sánchez Ruipérez, *Grekisk Religiositet*, Estocolmo, 1946).
- Van NUFFELEN, P. *Rethinking the gods: philosophical readings of religion in the post-Hellenistic period*, Cambridge University Press, 2011.
- PAKKAKEN, P. "Is it possible to believe in a syncretistic god? A discussion on conceptual and contextual aspects of Hellenistic syncretism", *Opuscula* 4 (2011), pp.125-141.
- PULLEYN, S. *Prayer in Greek Religion*, Oxford, 1997.
- REITZENSTEIN, R. *Die Hellenistischen Mysterienreligionen*, B. G. Teubner, Berlín, 1927 (trad. al inglés como *Hellenistic Mystery-Religions*, por J. E. Steely, Pittsburgh, 1978).
- *Studien zum antiken Synkretismus aus Iran und Griechenland*, Leipzig, Teubner, 1926.
- SCHLEISER, R. "Olympian versus Chthonian Religion", *Scripta Classica Israelica* 11 (1991/1992), pp. 38-51.
- SCULLION, S. "Olympian and Chthonian", *Classical Antiquity* 13 (1994), pp. 75-119.
- TEETER, T. M. "Theos Hypsistos in the Papyri", *Akten des 23. Internationalen Papyrologenkongresses, Wien, 22.-28. Juli 2001*, ed. B. Palme, Viena, Papyrologica Vindobonensia 1, 2007.
- VERSNEL, H. S. *Faith, hope and worship: aspects of religious mentality in the ancient world*, Leiden, Brill, 1981.
- "Greek Myth and Ritual: The Case of Kronos", *Interpretations of Greek Mythology*, ed. J. Bremmer, Londres, 1987, pp. 121-152.
- *Ter unus. Isis, Dionysos Hermes: three studies in Henotheism*, Leiden-NY, Brill, 1990.
- "Some reflexions on the relationship Magic-Religion", *Numen* 38 (1991b), pp. 177 ss.
- Von WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. *Der Glaube der Hellenen*, Berlín, 1931.
- XELLA, P. "Synchrétisme comme catégorie conceptuelle: une notion utile?", *Les Religions Orientales dans le Monde Grec et Romain: Cent Ans Après Cumont (1906 - 2006)*, ed. C. Bonnet, V. Pirenne-Delforge & D. Praet, Bruselas-Roma, 2009, pp. 135-50.
- ZIELINSKI, T. *Religia starzytnej Grecji*, Varsovia, 1921.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ADDAS, C. Addas, *Quest for the Red Sulfur*, Cambridge, 1993 (trad. P. Kingsley).
- ADRADOS RODRÍGUEZ, F. "Los géneros literarios griegos", *Revista 1616* 1 (1978), p. 163 ss.
- "Las fuentes de Hesíodo y la composición de sus poemas", *Emerita* 54 (1986), pp. 1-36.
- "Hesíodo y sus modelos orientales", *Anais* 1 (1988), pp. 45-49.
- "La composición de los poemas hesiódicos", *Emérita* 69 (2001), pp. 197-223.
- ALONI, A. "Proimia, Hymnoi, Elio Aristide e i cugini bastardi", *QU* n.s. 4-6 (1980), pp. 23-40.



- ALTENMÜLLER, H. "Djed-Pfeiler", *LdÄ* 1 (1975), pp. 720-724.
- ANAGNOSTOU, E. *Studies in ancient erotic mythology: ritual and literary values of initiation patterns*, Canterbury, Univ. of Kent, 2001.
- ANDRIEU, G. *Perséphone: reine des Enfers. Suivi par un essai sur la mort*, Paris, Harmattan, 2015.
- ANISTSCHKOFF, E. W. *Die rituelle Frühlingslied im Wester und bei den Slaven*, San Petersburgo, 1903.
- ASSMANN, J. "Primat und Transzendenz: Struktur und Genese der ägyptischen Vorstellung eines höchsten Wesens", *Aspekte der ägyptischen Religion*, ed. W. Westendorp, Göttinger Orientforschungen 4th series 9, 1979, pp. 7-42.
 - *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom*, trad. inglés A. Alcock, Londres, 1995.
 - "Isis bei den Griechen", *Antike Randgesellschaften und Randgruppen im östlichen Mittelmeerraum. Ringvorlesung an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, ed. H.-P. Müller & F. Siegert, Universität Münster, 2000, pp. 29-45.
- ATALLAH, W. *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris, 1966.
- AUFFARTH, C. "Apollo", *RGG* 1 (1998), pp. 608-609.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with Words*, London, 1962.
- BADER, F. "Pan", *Revue de Philologie* 63 (1989), pp. 7-46.
- BARB, B. "Abraxas-studien", *Hommages à Deonna, Collection Latomus* 28, 1957, pp. 67-86.
- BARCALA, A. "Los nombres bárbaros del Gnosticismo", *Tēs philiēs tade dōra: miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 11-33.
- BAYRAK, S. T. *Los más Bellos Nombres de Dios*, Madrid, 1983
 (trad. español A. Sánchez Andrés y P. Beneito Arias).
- BELL, M. "Demeter and Persephone", *The Classical Tradition*, ed. A. Grafton, G. W. Most & S. Settis, Cambridge, Mass.-Londres, Belknap Press of Harvard University Press, 2010, pp. 254-255.
- BERGMAN, J. *Ich bin Isis: Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isisaretologien*, Acta Universitatis Upsaliensis. Historia Religionum 3, Uppsala, 1968.
- BERNABÉ, A. "Los misterios de Eleusis", *Sectes, ritus i religions del món antic*, Palma de Mayorca, 2002, pp. 133-157.
- BERNHARD, O. "Der Sonnengott auf griechischen und römischen Münzen", *SNR* 25 (1930), pp. 244-298.
- BETZ, H. D. "Fragments from a Catabasis Ritual in a Greek Magical Papyrus", *History of Religions* 19, 1980, p. 287-295.
- BEVAN, E. "The Goddess Artemis and the Dedication of Bears in Sanctuaries", *Annual the British School at Athens* 82 (1987), pp. 17 ss.
- BEZNER, F. "Kronos, lat. Saturnus", *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, ed. M. Moog-Grünwald, *NP supp.* 5, Stuttgart, J. B. Metzler 2008, pp. 404-407.
- BIRD, J. "Censers, incense and donors in the cult of Mithras", *Archaeology of the*

- Roman Empire. A tribute to the life and works of Professor Barri Jones*, ed. N. J. Higham, Oxford, Archaeopress, 2001, pp. 303-310.
- BLACK, J. & GREEN, A. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: an illustrated dictionary*, Londres, The British Museum Press, 1992.
- Van BLADEL, K. *The Arabic Hermes: from pagan sage to prophet of science*, Oxford, 2009.
- BLICKMAN, D. R. "The Myth of Ixion and Pollution for Homicide in Archaic Greece", *CJ* 81 (1985/6), pp. 193-205.
- BLOEDOW, E. F. "Evidence for an Early Date for the Cult of Cretan Zeus" *Kernos* 4 (1991), pp. 139-171.
- BLOSSER, B. P. *Become like the angels. Origen's doctrine of the soul*, Washington, Catholic University of America Press, 2012.
- BOEDEKER, D. "Hekate: A Transfunctional Goddess in the Theogony?", *TaPha* 113 (1983), pp. 79-93.
- BÖHME, R. *Das Prooimion. Eine Form sakraler Dichtung der Griechen*, Konkordia, 1937.
- BOLL, F. "Der ostasiatische Terzylus im Hellenismus", *T'oung-Pao* 13, Leiden, 1912, pp. 699-718.
- BONNEAU, D. *La Crue du Nil: Divinité égyptienne, à travers mille ans d'histoire 332 av.-641 ap. J.-C., d'après les auteurs grecs et latins*, Paris, 1964.
- BORGEAUD, P. "Quelques remarques sur Typhon, Set, Moïse et son ane, dans la perspective d' un dialogue réactif transculturel", *Interprétations de Moïse. Égypte, Judée, Grèce et Rome*, ed. P. Borgeaud, T. Römer, Y. Volokhine & D. Barbu, Leiden, Brill, 2010, pp. 173-186.
- BORGHOUTS, J. F. "The Evil Eye of Apopis", *JEA* 59 (1973), pp. 114-149.
- BOSMAN, P. *Mania. Madness in the Greco-Roman World*, Acta Classica Supplementum III, Pretoria, Classical Association of South Africa, 2009.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, A. *L' Astrologie grecque*, Paris, 1899.
- BOUSSET, W. "Der Gott Aion", *Religionsgeschichtliche Studien* (1979), pp. 192-230.
- BOUSTAN, R. S. & REED, A.Y. *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*, Cambridge University Press, 2004.
- BOYCE, M. & GRENET, F. *A history of Zoroastrianism. v. 3: Zoroastrianism under Macedonian and Roman rule*, Leiden, Brill, 1991.
- BOYLAN, P. *Thoth: the Hermes of Egypt*, Oxford, 1922.
- BRADLEY, M. *Smell and the ancient senses*, Londres-NY, Routledge, 2015.
- BRICAULT, L. "Les Cultes Isiaques en Grèce Centrale et Occidentale", *ZPE* 119 (1997), pp. 117-122.
 - (ed.) *De Memphis à Rome. Actes du Ier Colloque international sur les études isiaques Poitiers - Futuroscope, 8 - 10 avril 1999*, Leiden-Boston, Brill, 2000.
 - "Isis, des eaux du Nil à celles de la Méditerranée", *La Méditerranée d' une Rive à l' Autre: Culture Classique et Cultures Périphériques. Actes du 17e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 20 & 21 octobre 2006*, ed. A. Laronde & J. Leclant, Paris, Diffusion de Bocard, 2007, pp. 261-270.
- BRIDGMAN, T. P. *Hyperboreans: myth and history in Celtic-Hellenic contacts*,

- Londres-NY, Routledge, 2000.
- BROC, S. "L' Hermes d' Hieron à Delphes et le nom de l' Hermes en grec", *Revue des études grecques* 76 (1963), pp. 39-51.
- BROMMER, F. "Selene", *Archäologischer Anzeiger* (1963), pp. 680-689.
- BRUNNER, H. "Set und Apophis - Gegengötter im ägyptischen Pantheon?", *Saeculum* 34 (1983), pp. 226-234.
- BÜCKER, K. *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, Emmanuel Reinike, 1899.
- BUDGE, W. E. A. *The Legends of the Egyptian Gods, Hieroglyphic Texts and Translations*, Londres, 1912.
- BUDIN, S. L. *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*, Cambridge University Press, 2009.
- BURMEISTER, S. "Lethe im Moor oder die Topographie des Vergessens", *Körperinszenierung – Objektsammlung – Monumentalisierung: Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften. Archäologische Quellen in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, ed. C. Kümmel, B. Schweizer & U. Veit, Münster, Tübinger Archäologische Taschenbücher, Bd. 6, 2008, pp. 431-442.
- BURKERT, W. "Das Proömium des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras", *Phronesis* 14 (1969), pp. 1-30.
 -"Apellai und Apollon", *RhM* 118 (1975), pp. 1-21.
 - *Cultos místéricos antiguos*, Madrid, Trotta, 2005 (trad. A. Tabuyo y A. López, de *Ancient Mystery Cults*, President and Fellows of Harvard College, 1987).
- BURNETT, A. P. *The art of Bacchylides*, Cambridge , 1985.
- BURKHOLDER, J. P. *Music: a very short introduction*, NY-Londres, 1998.
- BURKHOLDER, J. P, GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Música, 2015.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. *Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Cátedra, 2009b.
- CAPRIOTTI VITTOZZI, G. "Dal caos al cosmo: immagini egizie dell' alterità", *Aeg.* 84 (2002), pp. 44-67.
- CAQUOT, A. "Observations", *CRAI* 1985, pp. 450-451.
- CARBONI, R. *Dea in limine. Culto, immagine e sincretismi di Ecate nel mondo greco e microasiatico*, Rahden, Verlag Marie Leidorf, 2015.
- CAREY, Ch. 'The rhetoric of diabolé', <http://eprints.ucl.ac.uk/archive/00003281/>
- CARRELL, P. R. *Jesus and the angels. Angelology and the christology of the Apocalypse of John*, Cambridge University Press, 1997.
- De CERTEAU, M. "Utopies vocales: glossolalies", en *Oralità, Cultura, letteratura, discorso*, ed. B. Gentili & G. Paioni, Roma, 1985, pp. 611-627.
- CHITTENDEN, J. D. "The Master of Animals", *Hesperia* 16 (1947), pp. 89-114.
- CLAY, J. S. *The politics of Olympus*, Princeton University Press, 1989.
- COLLI, G. *La Sabiduría Griega I*, Madrid, ed. Trotta, 1995.
- COMBARIEU, J. *La musique et la magie*, París, 1909.
- CORBIN, H. *L'Archange Empourpré: Quinze traités et récits mystiques*, París, Fayard, 1979.
- CRIPPA. S. "Les savoirs des voix magiques. Réflexion sur la catégorie du rite", en De

- Haro Sánchez, 2015, pp. 239-250.
 - "Entre vocalité et écriture: les voix de la Sibylle et les rites vocaux des magiciens", *Krise und Alltag*, Stuttgart, 1999, pp. 95-110.
- CRONE, P. "Angels versus Humans as Messengers of God: The View of the Qur'anic Pagans", *Revelation, Literature, and Community in Late Antiquity*, ed. P. Townsend y M. Vidas, Tübingen, Mohr Siebeck, 2011, pp. 315-36.
- CUMONT, F. *The mysteries of Mithra*, New York, Dover Publications, 1903.
- CURSARU, G. "Les sandales d'Hermès, II. Les sandala végétales et le voyage d'Hermès (Hymne homérique à Hermès, 79-139)", *Mouseion* 11 (2011), pp. 153-189.
 - "Les plantes, jalons du parcours catabasique d'Hermès dans l'Hymne homérique à Hermès", *Prometheus* 14 (2014), pp. 35-66.
- CYRINO, M. S. *Aphrodite*, Londres-NY, Routledge, 2010.
- DALBY, A. *The story of Venus*, Londres, British Museum, 2005.
- DALLEY, S. "Nergal and Ereshkigal", *Myths from Mesopotamia: Creation, The Flood, Gilgamesh, and Others*, Oxford World's Classics, 2008.
- DAVIES, M. "Monody, choral lyric and the tyranny of the handbook", *CQ* 38 (1988), pp. 52-64.
- DAVIS, S. F. "Forget Me Not. Memory and the Female Subject in Ancient Binding Spells", *Women and Gender in Ancient Religions. Interdisciplinary Approaches*, ed. S. P. Ahern-Kroll, P. A. Holloway & J. A. Kelhoffer, Tübingen, Mohr Siebeck, 2010, pp. 255-266.
- DEACY, S. J. & VILLING, A. C. "Athena blues? Colour and divinity in ancient Greece", *Colour in the ancient Mediterranean world*, ed. L. Cleland, K. Stears & G. Davies, Oxford, John & Erica Hedges, 2004, pp. 85-90.
- DEIKMANN, A. "Desautomatization and the mystic experience" *Psychiatry* 29 (1966), pp. 324-38.
- DELATTE, A. "Etudes sur la magie grecque V: Akephalos theos", *Bulletin du Correspondance Hellénique* 38 (1914), pp. 189-249.
- DELGADO, C. " 'Inspiración' y 'entusiasmo' en la poetología platónica: expresiones relativas al estado epistémico del poeta", *Circe* 14 (2010), pp. 65-80.
- DENNINGMANN, S. *Die astrologische Lehre der Doryphorie. Eine soziomorphe Metapher in der antiken Planetenastrologie*, tesis, München-Leipzig, 2005.
- DERKSEN, J. J. V. M. & VERMASEREN, M. J. "Isis Kosmokratora", *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, ed. N. Bonacasa & A. di Vita, Roma, 1984, pp. 430-432.
- D'ESTE, S. & RANKINE, D. *Hekate liminal rites. A study of rituals, magic and symbols of the torch-bearing triple goddess of the crossroads*, Avalonia, 2009.
- DESTRÉE, P. & SMITH, N. D. (ed.), *Socrates's divine sign: Religion, practice and value in Socratic Philosophy*, *Aperion* 38, vol. 2, 2005.
- DETIENNE, M. "Apollon und Dionysos in der griechischen Religion", *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*, ed. R. Faber - R. Schlesier, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1986, pp. 124-132.
 - *Les jardins d'Adonis*, Paris, 1972.
- DILLON, J. E. M. *The Greek hero Perseus: myths of maturation*, Oxford, 1989.

- DILLON, M. "The Didactic Nature of the Epidaurian Lamata", *ZPE* 101 (1994), pp. 239-260.
- DODDS, E. R. *Stoicheiōsis theologikē: The elements of theology*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- DORNSEIFF, F. *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, 1988.
- DOWDEN K. "Grades in the Eleusinian Mysteries", *Revue de l'histoire des religions* 197 (1980), pp. 409-427.
- DUNAND, F. *Le culte d' Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*, Leiden, Brill, 1973.
- EBELING, F. *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit*, München, C. H. Beck Verlag, 2005.
- EDWARDS, C. H. "The Running Maiden from Eleusis and the Early Classical Image of Hekate", *American Journal of Archaeology* 90 (1986), pp. 307-318.
- EGG, J. S. C. "Plato's Vision of Chaos", *CQ* 26 (1976), pp. 52-61.
- EITREM, S. *Hermes und die Toten*, Kristiania, 1909.
- "Die rituelle Diabole", *SO* 2 (1924), pp. 43-58.
 - "Die magische Gemmen und ihre Weihe", *SO* 19 (1939), pp. 57-85.
 - "La théurgie chez les Néo-Palatoniciens et dans les papyrus magiques", *SO* 22 (1942), pp. 49-79.
- ELDERKIN, G. W. "The Natural and the Artificial Grotto", *Hesperia* 10 (1941), pp. 125-137.
- EL-KACHAB, A. M. "Some amulets depicting Harpokrates seated on a lotus flower", *JEA* 57 (1971), pp. 132-145.
- ERMAN, A. *Die ägyptische Religion*, Berlin, 1905.
- *A handbook of Egyptian Religion*, London, 1907.
- ESSER, H. P. *Untersuchungen zu Gebet und Gottesverehrung der Neuplatoniker*, Bonn, Habelt, 1967.
- FARAONE, Ch. "Curses, crime detection and conflict resolution at the festival of Demeter Thesmophoros", *JHS* 131 (2011), pp. 25-44.
- FAUTH, W. *Helios megistos: zur synkretistischen Theologie der Spätantike*, Leiden-New York, Brill, 1995.
- *Hekate Polymorphos: Wesensvarianten einer antiken Gottheit. Zwischen frühgriechischer Theogonie und spätantikem Synkretismus*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2006.
- FAY, E. W. "Dreams, the Swelling Moon, the Sun", *CQ* 11 (1917), pp. 212-217.
- FERGUSON, K. *Pythagoras: his lives and the legacy of a rational universe*, London, Icon, 2011.
- FESTUGIÈRE, J.-F. "À propos des arétalogies d'Isis", *HThR* 42 (1949), pp. 209-234.
- FINNESTAD, R. B. "Ptah, Creator of the Gods: Reconsideration of the Ptah section of the Denkmal", *Numen* 23 (1976), pp. 81-113.
- FONTENROSE, J. E. "Apollo and Sol in the Latin Poets of the First Century B.C", *TaPha* 70 (1939), pp. 439-455.
- *Orion, the myth of the hunter and the huntress*, Berkeley, University of California Press, 1981.
- FOWDEN, G. *The Egyptian Hermes: a historical approach to the late pagan mind*, Cambridge University Press, 1993.

- FOWLER, M. "The myth of Erichthonios", *CPh.* 38 (1943), pp. 28-32.
- FRANKFORT, H. *Reyes y Dioses*, Chicago, 1948 (trad. Madrid, 1976).
- FRANKFURTER, D. T. "Angels", *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, G. W. Bowersock, P. Brown & O. Grabar, Cambridge, Mass-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 298-299.
- FRAZER, J. G. *Atys et Osiris, études de religions orientales comparées*, Annales du Musée Guimet, Bibl. d'Études, t. XXXV, Paris, Geuthner, 1927.
- FREUD, S. *Jenseits des Lustprinzips*, Wien - Leipzig - Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920 (*Más allá del principio de placer*, trad. española L. López Ballesteros, 2010).
- FRIEDLÄNDER, P. "Das Proomium der Theogonis", *Hermes* 49 (1914), pp. 1-16.
- FRIEDRICH, P. *The meaning of Aphrodite*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1978.
- FRY, D. B. *Some effects of music*, ICR Monograph Series No 9, London, 1971.
- GALINDO ESPARZA, A. *El tema de Circe en la tradición literaria*, Murcia, 2015.
- GARCIA BAZÁN, F. *La religión Hermética*, Méjico, 2009.
- GEMELLI MARCIANO, M. L. "Images and experience: at the roots of Parmenides' *Aletheia*", *Ancient Philosophy* 28 (2008), pp. 21-48.
- GEROJANNIS, K. Gerojannis, *Gorgo e Medusa*, Atenas, 1929.
- GIANNOBILE, S. "Il Dio Egizio Ptah nella documentazione magica: Amuleti e papiri", *ZPE* 152 (2005), pp. 161-167.
- GILL, M. M. & BRENNAN, M. *Hypnosis and related states: psychoanalytic studies in regression*, New York, 1957.
- GONZÁLEZ, SERRANO, P. "La génesis de los dioses frigios: Cibeles y Attis", *Ilù* (1995), pp. 105-115.
- GONZALO CARBÓ, A. "La visión teofánica en el sufismo de Ibn Al-Arabí (ob. 638/1240)", *Convivium* 17 (2004), pp. 23-52.
- GOODALL, H. *The story of Music*, Londres, 2013.
- GOODENOUGH, E.R. *Jewish Symbols in the Greco-roman period*, New York, Pantheon Books, 1965.
- GOODISON, L. *Death, women, and the sun: symbolism of regeneration in early Aegean religion*, Londres, BICS suppl., 1989.
- GORDON, C. H. *The Loves and Wars of Baal and Anat and Other Poems from Ugarit*, Princeton University Press, 1943.
- GORDON, R. *Image and value in the Graeco-Roman world: studies in Mithraism and religious art*, Aldershot, 1996.
- GOSWIN, L. *The mystery of the seven vowels*, Grand Rapids, Phanes Press, 1991.
- GOW, A. S. F. "Iynx, rhombos. Rhombus, Turbo", *JHS* 54 (1934), pp. 1-13.
- GRAILLOT, V. *Le culte de Cybèle*, Paris, 1912.
- GRÉGOIRE, H. *Asklèpios, Apollon Smintheus et Rudra: études sur le dieu à la taupe et le dieu au rat dans la Grèce et dans l'Inde*, Bruselas, 1947.
- GRENIER, J. C. *Anubis Alexandrin et Romain*, Leiden, Brill, 1977.
- GRIFFITH, J. G. *The conflict of Horus and Set, from Egyptian and Classical Sources*, Liverpool, 1960.
- GUNTEL, H. G. *Weltbild und Astrologie in den griechischen Zauberpapyri*, München, 1968.

- HADZSITS, G. D. "Aphrodite and the Dione Myth", *American Journal of Philology* 30 (1909), pp. 38-53.
- HAGEL, S. *Ancient Greek music: a new technical history*, Cambridge University Press, 2010.
- *Modulation in altgriechischer Musik. Antike melodien im Licht antiker Musiktheorie*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000.
- HAIDER, P.W. "Von Baal Zaphon zu Zeus und Typhon. Zum Transfer mythischer Bilder aus dem vorderorientalischen Raum in die archaisch-griechische Welt", *Von Sumer bis Homer. Festschrift für Manfred Schretter zum 60. Geburtstag am 25. Februar 2004*, ed. R. Rollinger, Münster, Ugarit-Verlag, 2005, pp. 303-338.
- HALPERIN, D. M. "The Democratic Body; Prostitution and Citizenship in Classical Athens", *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York- London, Routledge, 1990, pp. 88-112.
- HALUSZKA, A. "Sacred signified: the semiotics of statues in the «Greek magical papyri»", *Arethusa* 41.3 (2008), pp. 479-494.
- HANEGRAFF, W. J. "Alterate States of Knowledge: the attainment of Gnosis in the Hermetica", *The International Journal of Platonic Tradition* 2 (2008), pp. 128-163.
- HARRAUER, H. "SOYBROM, Abrasax, Iahwe u.a. Syrien", *Tyche* 7 (1992), pp. 39-44.
- HARRIS, R. "Apollo at the Back of the North Wind", *JHS* 45 (1925), pp. 229-242.
- HART, G. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Londres, 2005.
- HEPDING, H. "Attis, seine Mythen und sein Kult", *RGVV* Bd. 1, 1903.
- HEGYI, D. "Prehellenic roots of the Greek cult of Apollo", *AAntH* 32 (1989), pp. 5-21.
- HELMINSKY, K. *Presencia Viva*, Madrid, 2011.
- HENRICHS, A. "The sophists and Hellenistic religions: Prodicus as the spiritual father of the Isis Aretologies", *HSCPh* 88 (1984), pp. 139-158.
- "Writing religion. Inscribed texts, ritual authority and the religious discourse of the polis", *Written texts and the rise of literate culture in ancient Greece*, ed. H. E. Yunis, Cambridge, 2003, pp. 38-58.
- HERBIG, R. *Pan: der Griechische Bocksgott*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1953.
- HERINGTON, J. "The Confluence", *Poetry into Drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*, part II, Berkeley, University of California Press, 1985.
- HERRERO LOZANO, E. *Entrenamiento en Relajación Creativa*, Madrid, 1996.
- HILL, J. F. "Apollo and St. Michael: Some Analogies", *JHS* 36 (1916), pp. 134-162.
- HOEKSTRA, E. *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition*, Amsterdam, 1969.
- HOENES, S. E. *Untersuchungen zum Wesen und Kult der Göttin Sachmet*, Bonn, 1975.
- HOLLIS, A. S. "Ovid, Metamorphoses 1,445ff.: Apollo, Daphne and the Pythian Crown", *ZPE* 112 (1996), pp. 69-73.
- HÖNN, K. *Artemis. Gestaltwandel einer Göttin*, Zurich, 1946.
- HORNUNG, E. *Das Amduat: die Schrift des Verborgenen Raumes*, Wiesbaden, 1963.
- HUTTER, M. *Altorientalische Vorstellungen von der Unterwelt: literar- und religionsgeschichtliche Überlegungen zu "Nergal und Ereškigal"*, Göttingen, 1985.

- "Tod und Unterwelt: Überlegungen zum babylonischen Mythos 'Nergal und Ereškigal'", *Grenzgebiete der Wissenschaft* 33 (1984), pp. 245-266.
- IVERSEN, E. *Egyptian and hermetic doctrine*, Copenhagen, 1984.
- JACOBI, J. *The Way of Individuation*, New York, 1967.
- JACOBSON, D. & MCKENZIE, J. "Transmutation of base metals into gold, a solution to the essential mystery of alchemy", *ISR* 17.4, The Institute of Materials, (1992), London, pp. 326-331.
- JESI, F. "Bès Initiateur", *Aeg.* 38 (1958), pp. 171-183.
- "Bes e Sileno", *Aeg.* 42 (1962), pp. 257-275.
- "Bes bifronte e Bes ermafrodito", *Aeg.* 43 (1963), pp. 237-255.
- JOHNSON, T. F. "Communication with the fertility god via hallucinogens in Tsongaland", *Religion* 4 (1974), pp. 85-95.
- JOHNSTON, S. I. *Hekate Soteira: a study of Hekate's roles in the Chaldean oracles and related literature*, Atlanta, 1990.
- "Animating statues: a case study in ritual", *Arethusa* 41.4 (2008), pp. 445-477.
- JORDAN, D. R. "Defixiones from a Well near the Southwest corner of the Athenian agora", *Hesperia* 54 (1985), pp. 205-255.
- JOST, M. "A propos des généalogies de Pan", *Chemin faisant. Mythes, cultes et société en Grèce ancienne. Mélanges en l' honneur de Pierre Brulé*, ed. L. Bodiou, V. Mehl, J. Oulhen, F. Prost & J. Wilgaux, Rennes, 2009, pp. 173-180.
- JUNG, C. G. *Collected Works*, 30 vols., Princeton, 1954-1990 (trad. español Ed. Trotta, Madrid, 1999-).
- JÜNGER, F. G. *Griechische Götter. Apollon, Pan, Dionysos*, Hamburg, 1943.
- KÁKOSY, L. "Mysteries in the Isiac religion", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 39 (1999), pp. 159-163.
- KÄPPEL, L. *Paian, Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin-New York, de Gruyter, 1994.
- Van den KERCHOVE, A. *La voie d'Hermès : pratiques rituelles et traités hermétiques*, Leiden, Brill, 2012.
- KERÉNYI, K. *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität*, Düsseldorf, 1937.
- *Hermes, guide of souls: the mythologem of the masculine source of life*, Dallas, Tex., Spring Publications, 1944 (trad. al inglés por M. Stein, 1986).
- KERN, O. "Das Demeterheiligtum von Pergamon un die orphischen Hymnen", *Hermes* 46 (1911), pp. 431-436.
- KIESSLING, A. & HEINZE, R. *Q. Horatius. Oden und Epoden*, Berlin, 1930.
- KIDD, D. *Aratus. Phaenomena*, Cambridge, 1997.
- KNAUF, A. E. & KUNZLER, M. "Weihrauch", *RGG* 8 (2005), p. 1351.
- KOLLER, H. "Das kitharodische Prooimion: eine formgeschichtliche Untersuchung", *Phil.* 100 (1956), pp. 159-206.
- KOTHE, H. "Apollons ethnokulturelle Herkunft", *Klio* 52 (1970), pp. 205-230.
- KRAMER, S. N. *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*, Bloomington, Indiana U.P., 1969.
- KRANTZ, W. "Typhon und Set", *Hermes* 75 (1940), p. 335.
- KRAUS, T. *Hekate. Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland*, Heidelberg, C. Winter, 1960.

- KRULAK, T. C. *The animated statue and the ascension of the soul: ritual and the divine image in late Platonism*, Athens, 2009.
- LANDAU, E. *Die dem Raume entnommenen Synonyma für Gott in der neu-hebräischen Litteratur*, Zürich, Zahn, 1888.
- LANG, A. "Bull-roarer", *Encyclopedia of Religion and Ethics*, vol. II, ed. J. Hastings, 1908-1927, p. 889-890.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. *Diccionario de Psicoanálisis*, 1996.
- LEAR, J. "Inside and Outside The Republic", *Phronesis*, 37, (1992), pp. 184-215.
- LEBRUN, R. "From Hittite Mythology: The Kumarbi Cycle", *Civilizations of the Ancient Near East*, ed. J. M. Sasson, NY, 1995, pp. 1971-1980.
- LE CORSU, F. *Isis, mythe et mystères*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
- LEEMANS, C. *Monuments Égyptiens*, parte II, Bruselas, 1846.
- LEEMING, D. *Medusa: In the Mirror of Time*, Londres, Reaktion Books, 2013.
- LEVI, D. "Aion", *Hesperia* 13 (1944), pp. 269-314.
- LEWIS, D. M. "Apollo Delios", *Annual of the British School at Athens* 55 (1960), pp. 190-194.
- LIDZBARSKI, M. *Ephemeris für semitische Epigraphik*, Vols. 1-2, Gießen, 1902-1908.
- Van LIEFFERINGE, C. *La Théurgie. Des Oracles Chaldaïques à Proclus*, Kernos Suppl. 9, 1999.
- LINDNER, R. *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, Würzburg, 1984.
- LINDSEY, J. *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, Paris, Le Rocher, 1970.
- LISSARRAGUE, F. "Un rituel du vin: la libation", *In vino veritas*, ed. O. Murray & M. Tecusan, Londres, British School at Rome, 1995, pp. 126-144.
- LICHTEIM, M. *Ancient Egyptian Literature. A book of readings*, vol. II, University of California Press, 1976.
- LLOYD-JONES, H. "Erinyes, Semnai Theiai, Eumenides", *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, ed. E. M. Craik, Oxford, 1990, pp. 203-211.
- LÓPEZ SALVÁ, M. "Isis y Sarapis: difusión de su culto en el mundo grecorromano", *Minerva* 6 (1992), pp. 161-192.
- L'ORANGE, H.-P. "Apollon-Mithras", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 39 (1952), pp. 75-80.
- LUCHTE, J. *Pythagoras and the doctrine of transmigration: wandering souls*, London-New York, Continuum, 2009.
- LUEKEN, W. *Michael: Eine Darstellung und Vergleichung der jüdischen und morgenländischen Tradition von Erzengel Michael*, Göttingen, 1898.
- LUPPE, W. "Hekate als 'Amme' der Persephone", *ZPE* 58 (1985), p. 34.
- LUQUE MORENO, J. "La música en Roma: un programa de estudios", *Florilib.* 9 (1998), pp. 169-198.
- "Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio", *Estudios de lingüística latina*, Vol. 2 (1998), pp. 971-985.
 - *Accentus: el canto del lenguaje*, Granada, 2006.
 - *Puntos y comas: la grafía de la articulación del habla*, Granada, 2006.
 - "Los gramáticos griegos y la música: los músicos griegos y el lenguaje", *KOINOS LÓGOS. Homenaje J. García López*, Vol. 2, ed. E. Calderón, A. Morales y M. Valverde, Murcia, 2006, pp. 551-563.

- "«Voces»: los gramáticos latinos y el sonido de la música", «*Munus quaesitum meritis*»: homenaje a Carmen Codoñer, ed. G. Hinojo Andrés, - J. C. Fernández Corte, Salamanca, 2007, pp. 529-538.
 - "«Styx» y «Stygius» como designaciones del infierno y de lo infernal", *CFCL* 27 (2007), pp. 11-50.
 - "Letras, notas y estrellas", *MHNH* 11 (2011), pp. 506-517.
 - "Letras, notas y estrellas 2", *MHNH* 12 (2012), pp. 199-235.
 - *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*, Granada, 2014.
 - "«Acorde»: ¿música de cuerda o música del corazón?", *Exemplaria Classica* 18 (2014), pp. 127-146.
- LURKER, M. *The gods and symbols of ancient Egypt: an illustrated dictionary*, New York, Thames and Hudson, 1982.
- MAASS, E. "Mutter Erde", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 11 (1908), pp. 1-29.
- MACCHIORO, V. & PUGLIESE, Ch. *Zagreus: studi intorno all'orfismo*, Firenze, Vallecchi, 2014.
- MACGILLIVRAY, J. A. (et al.) *The Palaikastro Kouros*, Londres, British School at Athens 6, 2000.
- MAEHLER, H. *Die Lieder des Bakchylides*, Teil I, Leiden, Brill, 1982.
- MANI, V. *Puranic Encyclopaedia: A Comprehensive Dictionary With Special Reference to the Epic and Puranic Literature*, Delhi, 1975.
- MARINATOS, N. "Striding across boundaries: Hermes and Aphrodite as gods of initiation", *Initiation in ancient Greek rituals and narratives. New critical perspectives*, ed. D. B. Dodd & C. A. Faraone, Londres-New York, Routledge, 2003, pp. 130-151.
- "Goddess and monster: an investigation of Artemis", *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel, 15. bis 18. März 1996*, ed. F. Graf, Stuttgart, Teubner, 1998, pp. 114-125.
- MARMODORO, A. & PRINCE, B.P. *Causation and creation in late antiquity*, Cambridge, 2015.
- MATERN, P. *Helios und Sol: Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*, Estambul, Ege Yayınları, 2002.
- MATHIESEN, T. J. (et al.) "Greece, (I) Ancient", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, Oxford, 2001, pp. 344-348.
- MATTES, J. *Der Wahnsinn im griechischen uynos und in der Dichtung bis zum Drama des V Jh.*, Heidelberg, 1970.
- MAUSS, M. *Théorie de la magie*, Paris, Presses Univ. de France, 1950.
- MAVROMANTIS, A. *Hypnagogia. The unique state of consciousness between wakefulness and sleep*, London, 1987.
- MERKELBACH, R. *Isisfeste in griechisch-römischer Zeit. Daten und Riten*, Meisenheim am Glan, A. Hain, 1963.
- *Mithras*, Königstein/Ts., Hain, 1984.
 - *Isis regina-Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1995.

- MERCUR, D. "Stages of ascension y Hermetic rebirth", *Esoterica* 1 (1999), pp. 80-96.
- MIRALLÉS, C. & PÓRTULAS, J. *Archilochus and the iambic poetry*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1983.
- Van MOORSEL, G. *The mysteries of Hermes Trismegistus*, Utrecht, 1985.
- MORAND, A.-F. *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden, Brill, 2001.
- MUEHLBERGER, E. *Angels in Late Ancient Christianity*, New York, Oxford University Press, 2013.
- MULLEN, W. *Choreaia. Pindar and dance*, Princeton University Press, 1982.
- MURRAY, O. *Symptotica*, Oxford, Clarendon, 1990.
- NAGEL, G. "Set dans la barque solaire", *BIFAO* 28 (1929), pp. 33-39.
- NAGY, A. M. "Daktylios pharmakites. Magical Healing Gems and Rings in the Graeco-Roman World", *Ritual Healing. Magic, Ritual and Medical Therapy from Antiquity until the Early Modern Period*, ed. I. Csepregi & C. Burnett, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 71-106.
- NEHAMAS, A. "Parmenidean being/Heraclitean fire", *Presocratic Philosophy. Essays in honour of Alexander Mourelatos*, ed. V. Caston & D.W. Graham, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 45-63.
- NÉMETH, G. "The snake-headed demon", *MHNH* 12 (2012), pp. 91-100.
- "Ereschigal-Ereškigal: migrations of a goddess", *MHNH* 10 (2010), pp. 239-245.
- NESTLE, W. "Legenden von Tod der Gottesverächter", *ARW* 3 (1936), pp. 246-269.
- NETHERCUT, W. R. "Daphne and Apollo: A Dynamic Encounter", *CJ* 74 (1978), pp. 333-347.
- NICOLL, W. H. S. "Cupid, Apollo and Daphne (Ovid, *Met.* 1.452ff.)", *CQ* 30 (1980), pp. 174-182.
- NILSSON, M. P. "The Sickle of Kronos", *Annual of the British School at Athens* 46 (1951), pp. 122-124.
- NOCK, A. D. "A visión of Mandulis Aion", *HThR* 27 (1934), pp. 53-104.
- "Clarian Apollo", *CR* 43 (1929), p. 126
- NOTOPOULOS, J.A. "The Symbolism of the Sun and Light in the Republic of Plato (I y II)", *CPh* 39 (1992), pp. 163-172 y 223-240.
- OBERLEITNER, W. "Die Apollon-Heliosplatte des Partherdenkmals: ein Neufund", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 64 (1995), pp. 39-61.
- ODEN Jr., P. A. "The contending of Horus and Seth: a structural interpretation", *History of Religions* 18 (1979), pp. 352-369.
- OGDEN, D. *Dragons, serpents and slayers in the classical and early Christian worlds: a sourcebook*, Oxford University Press, 2013.
- OTTEN, H. *Mythen vom Gotte Kumarbi*, Berlín, Akademie-Verlag, 1950.
- OTTO, W. F. "Apollon und Artemis", *Die Antike* 1 (1925), pp. 338-360.
- PANAGIOTIGOU, O. *Disease and Healing in the Asclepius Cult: A Cognitive Approach*, tesis, Tesalónica, 2014.
- PARCA, M. & TZANETOU, A. *Finding Persephone. Women's Rituals in the Ancient Mediterranean*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- PAVESE, C. O. "Il coro nel seso Peana di Pindaro", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da omero all'età ellenistica*, vol. 2, Roma, 1993, pp. 469-480.

- PENA GIMENO, M^a J. "Ártemis-Diana y algunas cuestiones en relación con su iconografía y su culto en Occidente", *Ampurias* 35 (1973), pp. 109-134.
- PESCHLOW-BINDOKAT, A. "Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts. Demeter und Persephone in der frühgriechischen Dichtung", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 1972, pp. 60-157.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. *Astronomía y Astrología. De los orígenes al Renacimiento*, Madrid, Ed. Clásicas, 1994.
- PETERSEN, E. *Eἰς θεός. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen, 1926.
- PETERSON, E. "Engel- und Dämonenamen. Nomina barbara", *RhM* 75 (1926), pp. 393-421.
- PETTIS, J. B. *The sleeper's dream. Asclepius ritual and early Christian discourse*, 2015.
- PICARD, Ch. "Orphisme, éleusisme, pythagorisme", *Revue Archéologique*, 6^a ser., vol. XXI (1944), p. 166.
- PINKOLA ESTÉS, C. *Mujeres que corren con los Lobos*, Madrid, 1992-5.
- PIRENNE-DELFORGE, V. *L'Aphrodite grecque: contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, *Kernos Suppl.* 4, 1994.
- PLEYTE, W. *La religion des pre-Israélites. Recherches sur le dieu Set*, Leiden, 1865.
- POHLENZ, M. "Kronos und die Titanen", *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* 19 (1916), pp. 549-594.
- PÖHLMANN, E. *Denkmäler der altgriechischen Musik*, Nürnberg, 1970.
- POMEROY, S. B. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Londres, Pimlico, 1995.
- PRICE, S. "Delphi and Divination", *Greek Religion and Society*, ed. Easterling-Muir, Cambridge, 1985, pp. 128-154.
- PRIMMER, A. "Mythos und Natur in Ovids «Apollo und Daphne»", *Wiener Studien* 10 (1976), pp. 210-220.
- POJMAN, L. *Classics of Philosophy*, NY-Oxford, Oxford University Press, 2011.
- RABINOWITZ, J. "Underneath the Moon: Hekate and Luna", *Latomus* 56 (1997), pp. 534-546.
- REED, J. D. "The Sexuality of Adonis", *Classical Antiquity* 14 (1995), pp. 317-347.
- REINER, E. *Die rituelle Totenklage*, Tübingen, 1938.
- REINSTADLER-RETTENBACHER, K. *Die religionsgeschichtliche Entwicklung der Erinyen*, *Studien zur Geschichtsforschung des Altertums* 26, 2013.
- ROBERT, J. "Pan", *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, ed. M. Moog-Grünwald, *NP Suppl.* 5 (2008), pp. 539-544.
- ROBINSON, T. H. "Baal in Hellas", *CQ* 11, 1917, pp. 201-11.
- ROEDER, G. *Urkunden zur Religion des alten Ägyptus*, Jena, 1925.
- De ROGUIN, C.-F. "Apollon Lykeios dans la tragédie: dieu protecteur, dieu tueur, dieu de l'initiation", *Kernos* 12 (1999), pp. 99-123.
- ROSCHER, W. H. *Nachträge zu meiner Schrift über Selene und Verwandtes*, Leipzig, B. G. Teubner, 1895.
- ROSE, L.-E. *Sun, Moon and Sothis*, Deerfield Beach, Fla., Kronos Press, 1999.

- ROSENZWEIG, R. *Worshipping Aphrodite: art and cult in classical Athens*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.
- Von RUDLOFF, I. R. *Hekate in ancient Greek religion*, Victoria, BC, Horned Owl Press, 1990.
- RUTHERFORD, I. C. "Apolo in Ivy: the tragic paeon", *Arion* 3 (1995), pp. 112-135.
- SALLES, R. "Two early Stoic theories of cosmology", *Causation and creation in late antiquity*, ed. A. Marmodoro & B.P. Prince, Cambridge, 2015, pp. 11-30.
- SAKELLARAKIS J. K. "Idaeon Cave. Minoan and Greek Worship", *Kernos* 1 (1988), pp. 207-214.
- SÁNCHEZ DE LA TORRE, A. *Hesíodo, caos y cosmos: tensiones creadoras de justicia*, Madrid, 2012.
- De los SANTOS, E. *La novedad de la metáfora kephale-soma en la carta a los Efesios*, Roma, 2000.
- SANDYWELL, B. *Presocratic Reflexivity: The Construction of Philosophical Discourse C. 600-450 BC*, Londres-New York, Routledge, 1996.
- SAZEAU, P. "Hékate, archère, magicienne et empoisonneuse", *La Magie. Actes du colloque international de Montpellier, 25 - 27 mars 1999. Études rassemblées*, ed. A. Moreau & J. C. Turpin, Montpellier, 2000, pp. 199-221.
- SCHAUENBURG, K. *Helios: archäologisch-mythologische Studien über den antiken Sonnengott*, Berlín, Mann, 1955.
- SCHENKEL, W. "Seth/Horus", *RGG* 7 (2004), p. 1236.
- SCHRÖDER, S. "Zwei Überlegungen zu den Liedern vom Athenerschatzhaus in Delphi", *ZPE* 128 (1999), pp. 65-75.
- SCHWEIZER, E. *Ego eimi*, Göttingen, 1939.
- SEARLE, J. R. *Expression and meaning*, Cambridge, 1979.
- SENG, H. & TARDIEU, M. *Die Chaldaeischen Orakel. Kontext - Interpretation - Rezeption*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2010.
- SFAMENI GASPARRO, G. S. "Le aretalogie isiache: aspetti ellenistici di una divinità egiziana", *Destino e salvezza tra culti pagani e gnosi cristiana*, Cosenza, L. Giordano 1998, pp. 219-238.
- "Theos Soter. Aspetti del culto di Asclepio dall' età ellenistica alla tarda antichità", *Salute e Guarigione nella Tarda Antichità*. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma – 20 maggio 2004), ed. Brandenburg, M S. Heid & C. Marksches, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2007, pp. 245-272.
- "The Hellenistic face of Isis: Cosmic and saviour goddess", *Nile into Tiber*, ed. L. Bricault, M. J. Versluys & P. G. P. Meyboom, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 40-72.
- SHAH, I. *Oriental magic*, Londres, Octagon Press Ltd, 1956.
- *A perfumed scorpion*, Londres, Octagon Press Ltd, 1978.
- *The commanding self*, Londres, Octagon Press Ltd, 1994.
- SHAPIRO, H. A. "Reflexions comparatistes sur l'essence de la justice ou le mythe de Dikè", *Griechenland und Rom. Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur*, ed. E. G. Schmidt, M. Fuhrmann, R. Gordesiani & C. Meier, Tbilissi, 1996, pp. 185-203.

- SHAW, G. *Theurgy and the soul: the Neoplatonism of Iamblichus*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 1995.
- "The Soul's Innate Gnosis of the Gods: Revelation in Iamblican", en Ph. Townsend & M. Vidas, 2011, pp.117-130.
- SHERWOOD, F. W. "Aphrodite: Mother Earth", *American Journal of Philology* 41 (1920), pp. 283-286.
- SIMON, E. "Hekate in Athen", *Athenische Mitteilungen* 100 (1985), pp. 271-284.
- SINGH, M. *The sun in myth and art*, London, Thames and Hudson. 1993.
- SOLMSEN, F. *Isis among the Greeks and Romans*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press 1979.
- SOLOMON, J. (Ed.) *Apollo: origins and influences*, Tucson-London, University of Arizona Press, 1994.
- SOMMERSTEIN, A. H. "The Oath in Greek Society", *Gnomon* 75 (2003), pp. 287-288.
- *Horkos. The Oath in Greek Society*, ed. junto a J. Fletcher, Exeter, Bristol Phoenix Press 2007.
- SOURVINOU-INWOOD, C. "Persephone and Aphrodite at Locri: a model for personality definitions in Greek religion", *JHS* 98 (1978), pp. 101-121.
- SPENSER, B. & GILLEN, F. J. "The Churinga or Bull Roarers of the Arunta and Other Tribes", *The Native Tribes of North Central Australia*, Londres, Macmillan and Co., 1899, p. 128 ss.
- SPIEGELMAN, J. M. *Sufism, Islam and Jungian Psychology*, New Falcon, Scottsdale 1991.
- STEGEMANN, H. "Religionsgeschichtliche Erwägungen su den Gottesbezeichnungen in den Quramranteiten", *Qurâm, sa piété, sa théologie et son milieu*, ed. M. Delcor, Leuven, 1978, pp. 195-217.
- STEINER, R. "The Inner Nature of Music and the Experience of Tone"(Colonia, 3 de Diciembre de 1906), *The Golden Blade*, 1956.
- "The Occult Basis of Music" (Colonia, 3 de Diciembre de 1906), *The Golden Blade*, 1956.
- STEFANOVIC, D. "The «Christianisation» of Hermanubis", *Historia* 62 (2013), pp. 506-14.
- STOLK, M. *Ptah. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte des alten Ägyptens*, Berlín, B. Paul, 1911.
- STUCKENBRUCK, L. T. *Angel veneration and christology. A study in early judaism and the christology of the Apocalypse of John*, Tübingen, Mohr, 1995.
- STUTZINGER, D. "Kybele und Attis", *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus. Museum alter Plastik. Frankfurt am Main. 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984*, ed. H. Beck & P. C. Bol, Frankfurt am Main, Das Liebieghaus, 1984, pp. 111-124.
- TAMBIAH, S. J. *Magic, science and the scope of rationality*, Cambridge, 1990.
- "Form and meaning of magical acts: a point of view", *Modes of thought*, ed. R. Horton & R. Finnegan, Londres, Faber, 1973, pp. 199-229.
- TANNER, R. G. "Apollo: A Northern Divinity", *Prudentia Suppl.* (1994), pp. 146-158.
- TAPIA ZÚÑIGA, P. C. "Diosemia y signos visibles", en *Revista Universidad Nacional* 586-587 (1999), pp. 68-74.

- TARUSKIN, R. *Oxford History of Western Music*, 2005.
- TAVENNER, E. "Iynx and rhombus", *TaPha* 64 (1933), p. 111.
- TE VELDE, H. *Seth, God of Confusion: A Study of His Role in Egyptian Mythology and Religion*, Leiden, Brill, 1977.
- THORNTON, B. S. *Eros: the myth of ancient Greek sexuality*, Boulder, Colo.-Oxford, Westview Press, 1997.
- THUNBERG, L. "Early Christian Interpretations of the Three Angels in Gen. 18", *Studia Patristica, Vol. VII. Papers presented to the Fourth International Conference on Patristic Studies held at Christ Church, 1963. Part I. Editiones, Critica, Philologica, Biblica*, ed. F. L. Cross, Oxford, 1966, pp. 560-570.
- TRÖGER, K. W. *Mysterienglaube und Gnosis im Corpus Hermeticum XIII* (TU 110), Berlín, 1971.
- TRÜMPY, C. "Die Thesmophoria, Brimo, Deo und das Anaktoron: Beobachtungen zur Vorgeschichte des Demeterkults", *Kernos* 17 (2004), pp. 13-42.
- TSAGARAKIS, O. "On the Question of Priority of Homer and Hesiod", *Emerita* 54 (1986), pp. 189-202.
- TSOKANE, C. *Musike mania. Stis aparches tu bakchiku enthusiasmu*, 2011.
- TURCAN, R. *Mithra et le mithriacisme*, París, Les Belles Lettres, 1993.
- "Isis gréco-romaine et l' hénouthéisme féminin", *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11 - 14 2005*, ed. L. Bricault, M. J. Versluys & P. G. P. Meyboom, 2007, pp. 73-88.
- TURNER, V. W. *El proceso ritual. Estructura y anti-estructura*, España, Taurus, 1988.
- ULRICH, M. *Atlas de la Música*, vol. 1, Madrid, 2004.
- USTINOVA, Y. *Caves and the ancient Greek mind : descending underground in the search for ultimate truth*, Oxford, 2009.
- "Consciousness Alteration Practices in the West from Prehistory to Late Antiquity", *Altering consciousness: multidisciplinary perspectives*, vol. 1, ed. E. Cardeña & M. Winkelmann, Santa Barbara-Denver-Oxford, 2011, pp. 45-72.
- VAKALOUDI, A. D. "Demonic-mantic practices: the implication of the theurgists and their power of submission in the early Byzantine Empire", *ByzSlav* 60 (1999), pp. 87-113.
- VAUGHAM-LEE, LI. *The Lover and the Serpent*, Inverness, California, The Golden Sufi, 1990.
- *Catching the Thread*, Inverness, California, The Golden Sufi, 1998.
- *Prayer of the Heart in Christian and Sufi Mysticism*, Inverness, California, The Golden, 2012.
- VERBRUGGEN, H. *Le Zeus Cretois*, París, 1981.
- VERNANT, J. P. "Artemis and Rites of Sacrifice, Initiation and Marriage" y "The Figure and Functions of Artemis in Myth and Cult (1985)", *Mortals and Immortals. Collected Essays*, ed. F. I. Zeitlin, Princeton University Press, 1991, pp. 207-219.
- "Death in the Eyes: Gorgo, Figure of the Other", en F. I. Zeitlin, 1991,

pp. 111-138.

- VIDAL CASTRO, F. "Inicio de la Creación y origen de la vida: sobre la cosmogonía del agua en el Islam", *Cuadernos del CEMyR* 18 (2010), pp. 167-185.
- VIKELA, E. "Artemis. The Worship of Artemis in Attica: Cult Places, Rites, Iconography", *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, ed. N. Kaltsas & A. Shapiro, NY, 2008, pp. 78-105.
- *Apollon, Artemis, Leto: eine Untersuchung zur Typologie, Ikonographie und Hermeneutik der drei Gottheiten auf griechischen Weihreliefs*, München, Hirmer Verlag, 2015.
- VOUTIRAS, E. E. *Marital Life and Magic in Fourth Century Pella*, Amsterdam, J.C. Gieben, 1998.
- WAHLBERG, N. M. *Goddess cults in Egypt between 1070 BC and 332 BC*, tesis, Birmingham, 2002.
- WALLENSTEN, J. "Sacred Sex as a Resource? Ritual Prostitution and Roman Religion", *Religion and society: rituals, resources and identity in the ancient Graeco-Roman world*, ed. A. Holm Rasmussen & S. William Rasmussen, Roma, Edizioni Quasar, 2008, pp. 151-157.
- Van der WATT, J. "The Angels: Marking the Divine Presence", *Character studies in the Fourth Gospel. Narrative approaches to seventy figures in John*, ed. S. A. Hunt, Tübingen, Mohr Siebeck, 2013, pp. 658-662.
- WEINREICH, O. "Trisgemination als sakrale Stilform", *Ausgewählte Schriften* (1973), pp. 250-258.
- WERSINGER, A. G. "La 'fete criminelle' (Empédocle, Perséphone et les Charites)", *La Fête. La Rencontre des Dieux et des Hommes. Actes du 2e Colloque International de Paris 'La fête, la rencontre du sacré et du profane'*, Cahiers KUBABA (Université de Paris I) et l' Institut catholique de Paris, 6 et 7 décembre 2002, ed. M. Mazoyer, J. Pérez Rey, F. Malbran-Labat, R. Lebrun, 2004, pp. 109-32.
- WERTH, N. *Hekate. Untersuchungen zur dreigestaltigen Göttin*, Hamburg, 2006.
- WEST, M. L. "The Eighth Homeric Hymn and Proclus", *CQ* n.s. 20 (1970), pp. 300-304.
- *Greek Metre*, Oxford, 1982.
- *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.
- WESTERINK, L. G. (trad.) *Anonymous prolegomena to Platonic philosophy*, Amsterdam, North-Holland Pub. Co., 1962.
- WHITEHOUSE, H. "The rebirth of Adonis", *Papers of the British School at Rome*, 1995, pp. 215-244.
- Von WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. "Apollon", *Hermes* 38 (1903), pp. 575-586.
- WILHEM II, K. *Studien zu Gorgo*, Berlín, W. de Gruyter & co., 1936.
- WILK, S. R. *Medusa. Solving the mystery of the Gorgon*, Oxford, 2000.
- WILKINSON, R. H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Londres, Thames & Hudson, 2003.
- WITT, R. E. "Isis - Hellas", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 1965, pp. 48-69.
- *Isis in the Graeco-Roman world*, Londres, Thames & Hudson, 1971.

- WOLF, F. A. *Prolegomena ad Homerum*, Halis Saxonum, Libraria Orphanotropei, 1795.
- WOLTERS, P. "Faden und Knoten als Amulett", *ARW Beiheft* 8 (1905), pp. 1-22.
- WORTMANN, D. "Die Sandale der Hekate-Persephone-Selene", *ZPE* 2 (1968), pp. 155-160.
- WUNDERLICH, E. (ed.) *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer*, Berlin, De Gruyter, 1925.
- ZAGO, M. "Besas «de la vista débil». Manipulación de las sustancias y détour mítico-ritual en los *PPMM* (*PGM* VII y VIII)", en E. Suárez de la Torre & A. Pérez Jiménez, 2013, pp. 203-212.
- ZEPT, M. "Der Gott Aion in der hellenistischen Theologie", *ARW* 25 (1927), pp. 225-244.
- ZOGRAFOU, A. "L'énigme de la triple Hekate: de l'entre-deux à la triplicité", *Zwischen Krise und Alltag. Antike Religionen im Mittelmeerraum*, ed. C. Batsch, U. Egelhaaf-Gaiser y R. Stepper, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1999, pp. 59-79.
- ZUNZ, G. *Persephone. Three essays on religion and thought in Magna Graecia*, Oxford University Press, 1971.

DICCIONARIOS Y OBRAS ENCICLOPÉDICAS

- ADRADOS, F. R. & RODRÍGUEZ SOMOLINOS, J. *Diccionario Griego-Español*, CSIC, Madrid.
- BAGNALL, R. S., BRODERSEN, K., CHAMPION, C. B., ERSKINE, A. & HUEBNER, S. R. *The Encyclopedia of Ancient History*, vols. 1-13, Orford, Wiley, 1999-2014.
- ANDERSEN, C., BARTELS, K., HUBER, L. & OBERHOLZER, W. *Lexikon der alten Welt*, Zürich, Artemis Verlag, 1965.
- BONNET, H. *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlín-NY, De Gruyter, 2000.
- BOWERSOCK, G. W., BROWN, P. & GRABAR, O. *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Harvard University Press, 1999.
- Von CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1996-2003.
- DAREMBERG, Ch. & SAGLIO, E. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments*, Paris, Hachette, 1877-1919.
- DIXON-KENNEDY, M. *Encyclopedia of Greek-Roman Mythology*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 1998.
- DÖLGER, F. J., KLAUSSER, Th. & DASSMANN, E. *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, Hiersemann, 1950-<2015>.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, 2ª edición, 1969.
- FINKELBERG, M. *The Homer Encyclopedia*, Vols. 1-3, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- GARGARIN, M. & FANTHAM, E. *The Oxford encyclopedia of ancient Greece and*

- Rome, Oxford University Press, 2010.
- GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*, París, 1951 (trad. español F. Payarols, Barcelona, 1981).
- HAMMOND, N. G. L. & SCULLARD, H. H. *The Oxford Classical Dictionary*, 1970.
- HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical Dictionary*, 1996, 2000 y 2012.
- LIDDELL, H. G., SCOTT, R. & JONES, H. S. *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940.
- Von PAULY, A. F., WISSOWA, G. & GÄRTNER, H. *Paulys real-encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1893-2014.
- RANDEL, L. *Diccionario Oxford de la Música*, Madrid, Edhasa, 4ª ed. , 2006 (trad. español por L. Gago).
- ROSCHER, W. H. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Vols. 1-6, Leipzig, B. G. Teubner, 1884-1937.
- THOMAS, R. F. & ZIOLKOWSKI, J. M. *The Virgil encyclopedia*, Vols. 1-3, Chichester, Wiley Blackwell, c2014.
- ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike* (Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter), Stuttgart, A. Druckenmüller, 1964-<2015>.
- AAVV. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW): Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung/Rise and decline of the Roman world*, Berlín, De Gruyter, Vols. 1-37.3, 1872-1996.
- AAVV. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, Zürich & München, Artemis Verlag, 1981-1999.
- AAVV. *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA)*, Los Angeles, Getty Publications, c2004-2014.

