

## NONO DE PANÓPOLIS Y LA INTERVENCIÓN DEL AEDO LEUCO DE LESBOS

*Antonio Villarrubia*  
*Universidad de Sevilla*

Este artículo ofrece algunas consideraciones sobre el aedo Leuco de Lesbos, presentado por Nono de Panópolis al final del libro 24 de las *Dionisiacas*, y sobre la composición de su relato mitológico.

This paper offers some considerations on the bard Leucus of Lesbos, as presented by Nonnus of Panopolis at the end of Book 24 of the *Dionysiaca*, and on the composition of his mythological tale.

1. Nono de Panópolis (siglo V d.C.) presenta en las *Dionisiacas* la mayoría de los motivos, los elementos y las escenas propios de los poemas épicos tradicionales. Con esta intención literaria elabora también un pasaje que gira en torno a la intervención del aedo Leuco de Lesbos, acaecida durante la celebración inmediata de una derrota india, cuya estructura es doble, (*D.* 24.230-329)<sup>1</sup>. El propósito de este trabajo es ofrecer una lectura de dicho episodio y algunas reflexiones sobre las características del aedo noniano.

2. La primera parte de su intervención recogía motivos primigenios (vv. 230-236):

τοῖσι δὲ τερπομένοισι παρὰ κρητῆρα λιγαίνων  
Λέσβιος αὐτοδίδακτος ἀνέπλεκε Λεῦκος ἀοιδὴν,  
πῶς πρότεροι Τιτῆνες ἐθωρήχθησαν Ὀλύμπῳ·  
καὶ Διὸς ὑψιμέδοντος ἀληθέα μέλπετο νίκην,

<sup>1</sup> Para el texto griego, cf. W. H. D. Rouse, *Nonnos. Dionysiaca* I-III, Cambridge (Massachusetts)-London, 1940, esp. II, pp. 240-247, y R. Keydell, *Nonni Panopolitani Dionysiaca* I-II, Berlin, 1959, esp. I, pp. 495-499. La edición seguida en este trabajo es fundamentalmente la de R. Keydell; no obstante, son varios los lugares en los que, en nuestra opinión, serían más oportunas otras lecturas en consonancia con el códice *Laurentianus* XXXII 16 (L), considerado, sobre todo desde A. Ludwich, como fuente de los demás: eliminación de la laguna señalada por R. Keydell (tras el verso 260) y restitución de καὶ (v. 261) frente a οὐ (F. Graefe y R. Keydell); recuperación de καινή μετέδωκεν (v. 264), de la secuencia γέρων (v. 265) y γάμων (v. 267) y de ἡμετέρου (v. 285), ἀπειρομόθου (v. 294) y ἀντυγα (v. 326) y vuelta de los versos 314-316 al orden tradicional.

πῶς Κρόνον εὐρυγένειον ὑποκλάζοντα κεραυνῶ  
 Ταρταρίῳ ζοφόνεντι κατεσφρηγίσσατο κόλπῳ,  
 χεῖματος ὕδρηλοῖσι μάτην κεκορυθμένον ὄπλοισι.

Mientras mostraban su alegría los soldados de Dioniso, Leuco, gritando con voz clara y sonora, trenzaba la canción de cómo los más viejos Titanes atacaron el Olimpo y cantaba la verdadera victoria de Zeus -circunstancia que, en nuestra opinión, queda un tanto depreciada y oscurecida con una explicación como la de R. Keydell (I, p. 495): “non mythicam, sed physicam, quippe quae tonitribus ac fulgoribus quae fiunt comprobetur”-, cómo sufrió una derrota sin paliativos Crono, que acabó encerrado en el Tártaro -tampoco parece oportuno en este contexto recurrir a una explicación como la de W. H. D. Rouse (II, p. 241): “As usual, the mythological Cronos and the astrological associations of the planet Saturn are mixed”-.

3. Y la segunda parte de su intervención recogía un enfrentamiento divino (vv. 237-329), cuyo comienzo era éste (vv. 237-245):

Κυπριάδος δὲ Λάπηθος ἀτευχέος ἀστὸς ἀρούρης  
 ἔμφρονι φορμικτῆρι παρέζετο, καὶ οἱ ἔδωδῆς  
 πίονα μοῖραν ὄρεξε, καὶ ἦτε κείνον αἰείδων  
 τερπνὸν ἀσιγήτοισι μεμηλότα μῦθον Ἴ�θήναις,  
 ἴστοπόνον Κυθέρειαν ἐριδμαίνουσαν Ἀθήνη.  
 αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο Κύπριν αἰείδων,  
 ὥς ποτε κέντρον ἔχουσα φιληλακάτοιο μερίμνης  
 χερσὶν ἀπειρήτοισι μετήιεν ἴστον Ἀθήνης,  
 κερκίδα κουφίζουσα καὶ οὐκέτι κεστὸν Ἐρώτων.

Durante el mismo festín Leuco ante la petición del chipriota Lapeto, que le había ofrecido un trozo de carne asada, comenzó a cantar una historia encantadora que contaría con el favor de Atenas: la disputa sobre el uso de la rueca entre Afrodita y Atenea (vv. 237-241). En un principio la intención no sería otra que el deleite (τερπνὸν...μῦθον) (v. 240) y, además, que este relato fuera del gusto de Atenas -a la que calificaba de “nunca silenciosa” (ἀσιγήτοισι... Ἀθήναις; cf. D. 46.369) ya por su fama universal siempre celebrada, ya con cierta ironía por la locuacidad de sus habitantes- apuntaría tanto a la importancia de la ciudad en la época de Nono como símbolo de la cultura griega como al hecho de que la historia estuviera a la altura de su diosa por excelencia. Por su parte, la presencia de Afrodita o Cipris vendría dada por la mención sutil de la patria de Lapeto, la presencia de Atenea quedaba, al menos, sugerida en las dos intervenciones del aedo y los detalles con los que Nono expondría la técnica de la tejeduría serían una muestra más de su estilo minucioso peculiar -decía W. H. D. Rouse (II, p. 242): “Nonnos knew more of spinning and weaving than of many of the subjects on which he touches in his poem; perhaps he had watched his daughter, if he had one, or some other little girl being taught the most characteristic tasks of a Greek woman”-. Cantó Leuco a Cipris, cómo se encaprichó de la rueca, se consolaba con la lanzadera y abandonaba el cinturón de los Amores (vv. 242-245).

El desarrollo del episodio era el siguiente (vv. 246-326). La Pafia, preparando un hilo basto como la cuerda de las tablonas de las naves, deshacía la labor propia de Palas a la vez que dañaba sus manos, dedicada con escasa fortuna a la tejeduría, “y fue Cipris Atenea” (καὶ

ἔπλετο Κύπρις Ἀθήνη) (v. 255b). El tejido era tan grueso que no permitía un trenzado adecuado hasta el punto de que hubo de desenmarañar todo lo urdido. Fueron testigos de su torpeza Helio (o el Sol), la lámpara y la necesaria Selene (o la Luna) -habría de verse en este tricolon más que una explicación astrológica o similar, siempre aplicada a Nono, el simple deseo de mostrar la dedicación de Afrodita, cuya tarea incesante requeriría por el día la luz del Sol y, llegada la noche, la de la lámpara y la de la Luna-. Continuaba la danza de las Gracias, las bailarinas de Orcómeno -cuya formación, por otra parte, no era la tradicional- al servicio de la nueva tarea de Afrodita: Pasítea se volcaba en el huso, Pito llevaba la lana y Áglae ofrecía hilo. Pero se habían abandonado las labores propias de la diosa: andaba extraviada como un anciano la vida de los hombres, mostraba su desconcierto Eón (o la Existencia temporal) ante el cese de las nupcias, Eros (o Amor) desmontó la cuerda de su arco, y enmudecía la melodía de amor de las forminges, dejaba de sonar la siringe y la flauta no cantaba himeneos. Su ausencia apagaba la vida. Pero Atenea vio a Afrodita, mostró su enfado con la diosa del amor y se quejó ante Zeus, su padre. Se veía Atenea, ahora Agelea (o “diosa del botín”), sustituida por Citerea, que, a su juicio, no reunía los méritos suficientes: ni había luchado por el Olimpo ni vencido a los Titanes como ella. Pero cada dios tenía en el mundo griego su esfera de actuación y era ésta la dirección en la que apuntaba la queja de Atenea, sin llegar a comprender por qué, si las funciones de otros dioses, por ejemplo, de Ártemis (aquí, la Arquera o la Flechadora) no las usurpaba ella, también llamada “la de glaucos ojos”, habría Afrodita de usurpar las suyas -decía W. H. D. Rouse (II, pp. 244-245): “*I.e., I don't poach on Artemis's preserves, hunting and help in childbirth, why should Aphrodite be allowed to invade my sphere, women's work?*”-. Con una gran curiosidad los dioses del Olimpo acudieron a ver a Afrodita en el telar. Hermes, lleno de ironía, le propuso el intercambio de funciones: “El telar tienes, Citerea; déjale tu cinturón a Atenea” (ἰστὸν ἔχεις, Κυθήρεια: τεὸν λίπε κεστὸν Ἀθήνη) (v. 297); además, insinuó entre bromas como explicación de la laboriosidad de Afrodita que, quizás, su amante Ares le había pedido el tejido de un fino vestido de novia; y también la animó a la elaboración de esta prenda multicolor, aconsejándole que representara a Factonte (aquí, el Sol), testigo de su unión secreta con Ares, que debería llevar un carrute en el lugar de las armas. Finalmente, Hermes le pidió que abandonara el telar, porque el mundo necesitaba el poder de su amor. Afrodita, sonrojada, se marchó a Chipre y volvió a sus actividades de siempre, al igual que Eros.

Y los versos finales resumían, a modo de colofón, la intervención de Leuco (vv. 327-329):

τοῖν ἡμερόφωνον ἀνέπλεκε Λεῦκος ἀοιδῆν  
 ἤλακάτης ἀδίδακτον ἀνυμνείων Ἀφροδίτην,  
 ἐργοπόνῳ μέγα νείκος ἀναστήσασαν Ἀθήνην.

4. La figura del aedo merece algunas consideraciones<sup>2</sup>. El cantor homérico podía ser un héroe, como era el caso de Aquiles que cantaba para aplacar su ira funesta las hazañas pasadas

2 Para el aedo, su función poética y su papel social, cf. G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze, 1963 y R. Harriott, *Poetry and Criticism before Plato*, London, 1969; cf. etiam Th. Berres, “Das zeitliche Verhältnis von Theogonie und Odyssee. Ein verborgenes ‘Selbstporträt’ des Odysseedichters”, *Hermes* 103, 1975, pp. 129-143, M. Brioso, “El aedo en la *Odisea*”, en *Apophoreta Philologica Emmanueli Fernández-Galiano a sodalibus oblata I* (= *EClás.* 87), Madrid, 1984, pp. 135-140 y mi trabajo “Algunas notas sobre los *Himnos Homéricos*”, *Philologia Hispalensis* 10, 1995 (en prensa).

de los hombres relevantes (κλέα ἀνδρῶν) con el acompañamiento de la forminge ante un atento Patroclo (*Il.* 9.185-191). Y algo distintos serían los casos de Odiseo en la corte de Alcínoo, rey de los feacios, cuando narraba sus peripecias (*Od.* 9), de Eneas en la corte de Dido, reina de los cartagineses, en Virgilio (*Aen.* 2) o del anciano Néstor en Quinto de Esmirna, si se advierte que el rey de Pilo haría una semblanza, al parecer narrada y no cantada, de la vida de Aquiles (4.115-175). Pero generalmente Homero optaba por la presencia de aedos profesionales, amigos de fiestas y palacios, de alta consideración social: Támiris de Tracia, aedo soberbio, castigado por las Musas en la ciudad de Dorio al regresar de la casa de Éurito de Ecalia, (*Il.* 2.594b-596), el Terpiada Femio, aedo del palacio de Odiseo en la isla de Ítaca, (*Od.* 1.153-155 y 325-359, 17.260b-271 y 22.330-380) y el héroe Demódoco, aedo de la corte de Alcínoo, rey de los feacios, (*Od.* 8.43b-45, 105-108, 254-369, 471-541 y 13.27b-28a). Estos cantores responsabilizaban a la divinidad del contenido de sus tonadas y buscaban, sin intención de zaherir, el solaz del auditorio (*Od.* 1.345-359). Con una insistencia mayor en la inspiración divina decía el propio Hesíodo que recibió la visita de las Musas al pie del Monte Helicón, que le dieron un cetro de rama de florido laurel, le infundieron una voz divina para celebrar el futuro y el pasado y le encargaron la celebración de los dioses (*Th.* 1-35). Y en una línea bastante cercana en los *Himnos Homéricos*, en concreto en el *Himno Homérico a Apolo*, cabría destacar la mención de un cantor, ya Homero, ya Cineto de Quíos, ya otro desconocido, en el pasaje de las doncellas Delfades, situado como *sphragis* en la parte final de la sección delia (vv. 156-178), que lo presentaba como ciego, habitante de la abrupta Quíos y aedo excelso (vv. 172-173). El aedo (ἀοιδός), término exclusivo del poeta -también Heródoto hablaba de ἀοιδός (1.24), aunque lo alternaba con el más específico de ἐποποιός (2.120); ποιητής fue de creación algo tardía y surgió precisamente cuando la poesía se hubo vinculado más a un ejercicio de virtuosismo técnico-, que podía servir también para el músico, es imprescindible cuando se abordaban la composición y la transmisión de la poesía épica antigua, cuyos primeros testimonios mostraban su caracterización formal: Homero (la *Iliada* y la *Odisea*) incluía a unos aedos profesionales, pero por sus características muchas veces eran antes que aedos rapsodos.

5. Por su parte, Nono en las *Dionisiacas* presenta, dejando de lado otras posibles referencias a algunas canciones de carácter hímnico y escasamente narrativas, las intervenciones de Eagro de Bistonía y Erecteo del Ática (o Cecropia), acompañados de forminges, (19.59-117).

Dioniso, que propagaba por entonces la cultura de la vid por Asiria, se vio obligado a volver al palacio de Estáfilo por la muerte repentina del rey, que poco antes lo había acogido hospitalariamente, y hubo de consolar a su hijo Botris y a su viuda Mete (18.306-19.58). Además organizó unos Juegos fúnebres en honor del difunto monarca bastante peculiares (19.59-348), que consistirían en la ejecución ditiámbica de cantos (vv. 59-117) y danzas (vv. 118-348). Centrándonos en los cantos, con un toro para el vencedor y una cabra para el perdedor (vv. 59-79), Erecteo fue el primero en ejecutar su composición (vv. 80-99) y Eagro el segundo (vv. 100-105). Erecteo narró la buena acogida que el rey Céleo dispuso a Deméter en unión de su esposa Metanira y su hijo Triptólemo (vv. 82b-84):

... .. ὅτι "ζαθέαις ἐν Ἀθήναις  
καὶ Κελεὸς ξείνισσε βίου παμμήτορα Δηῶ  
Τριπολέμῳ σὺν παιδί καὶ ἀρχαίῃ Μεταναίρη..."

Mencionó la donación del trigo o la cebada (Dioniso y la vid) y la tristeza de sus familiares ante la muerte del rey (vv. 85-96): así acabó su intervención (vv. 85-99) en la que quedaba insinuado un paralelismo con Estáfilo, Mete, Botris y Dioniso y la vid. Y el tracio Eagro, padre de Orfeo, cantó sólo dos versos sobre Jacinto de Amiclas, el de hermosa cabellera, al estilo amicleo (es decir, con la brevedad espartana) (vv. 104-105):

"εὐχαίτην Ὑάκινθον ἀνεζώγρησεν Ἀπόλλων,  
καὶ Στάφυλον Διόνυσος αἰεὶ ζῶντα τελέσσει".

El paralelismo es evidente, porque, al igual que Apolo resucitó al joven, Dioniso inmortalizaría al rey. Al final del certamen Eagro (v. 111: αἰδοπόλοιο, aplicado antes a Cadmo [D. 2.660]) fue el vencedor indiscutible y recibió como premio el toro prometido (vv. 106-117).

6. Pero el aedo profesional es Leuco de Lesbos, heredero libre de los cortesanos Femio y Demódoco y presente frente a Homero en el mismo campo de batalla. Una vez diluidos los límites de aedos y rapsodos, Nono perfila con precisión a un personaje que no respondería evidentemente a su momento socio-cultural sino al añejo de la épica homérica. Ante un público bien dispuesto Leuco aparece como αὐτοδίδακτος (v. 231), al igual que el aedo Femio (*Od.* 22.347) -variante expresa de la calificación de una tonada anterior (καὶ αὐτοδίδακτον αἰοιδῆν/ἡμιτελῆς κελάδησε χέων ὑποκόλπιον ἤχῳ) (*D.* 8.29b-30) en claro contraste con la inexperiencia de Afrodita en las artes de la tejeduría (ἡλακάτης ἀδίδακτον ἀνυμνείων Ἀφροδίτην) (*D.* 24.328)-; no obstante, resulta poco provechoso preguntarse por su aprendizaje, es decir, si por sí mismo aprendió a cantar historias divinas y heroicas partiendo de la nada, si componía y versificaba historias ya existentes o si repetiría -y esto provocaría un mayor desconcierto- con alteraciones muy concretas composiciones previas, cuestión que tampoco resuelve su reconocimiento inmediato como poeta inspirado (ἔμφροني φορμικτῆρι) (v. 238). Su función, pues, es la urdimbre de una oda (ἀνέπλεκε...αἰοιδῆν) (v. 231; *cf.* v. 327). La idea de la poesía como un tejido es propia de la lírica (*cf.* Pi. *O.* 86-87 y *fr.* 179 Snell-Maehler y B. 1.4, 5.9-10 y 19.8-9), mientras que la circunstancia de que su canto aparezca como αἰοιδῆ hace que Nono enlace con la poesía épica sin tapujos, si se advierte que éste era un término que alude al contenido de la misma. La expresión posterior αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο Κύπριν αἰείδειν (v. 242), de inspiración homérica (*cf.* *Od.* 8.266: αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν αἰείδειν; de igual manera, el verso 313 parecería remontar a *Il.* 23.762), insistiría en dicha presentación, añadiendo sólo el motivo del acompañamiento musical con la forminge.

En lo que atañe al contenido, como característica axial Leuco aúna las dos grandes directrices de la poesía épica: el canto teogónico, a la manera de Hesíodo, y el canto episódico, a la manera de Homero. El canto teogónico aparece recogido en un estilo subordinado y como un simple recuento o catálogo (πῶς..., πῶς...). En su ejecución con la mención exclusiva de los Titanes y los olímpicos y de Crono y Zeus, Nono parte claramente de Hesíodo (*Th.* 617-819),

poco atento, por lo demás, a críticas posteriores como las de Jenófanes de Colofón, que suponía al buen poeta alejado de Titanes, Gigantes y Centauros (*fr.* 1.19-23 West), idea que luego haría suya Píndaro (*O.* 9.40b-41a). El canto episódico es una muestra del orgullo que Nono siente por su aedo, incansable, como él mismo, y capaz de entonar, como un broche afortunado de los versos teogónicos, el relato de Atenea y Afrodita: y es la lucha de Atenea, que posiblemente habría quedado de manifiesto en los versos 230-236, lo que uniría ambas intervenciones de Leuco. El modelo es la canción del aedo Demódoco que versaba sobre los amores de Ares y Afrodita -a ellos alude Nono (*cf.* vv. 305-306)- y su unión furtiva en el palacio de Hefesto (*Od.* 8.266-369): es un relato marginal, con Helio como testigo, con Hefesto como dios ofendido, con el resto de los dioses contemplando entre risas a los amantes en la trampa del marido burlado y con Apolo irónico; y por su concepción un tanto digresiva difiere, por lo demás, del relato posterior de Demódoco sobre el caballo de madera y la toma de Troya (*Od.* 8.499-522).

En lo que atañe a los elementos formales, se advierte la ausencia de invocación a la divinidad, debida al estilo subordinado propio del pasaje o bien a una posible inspiración homérica, sin dejar de lado el deseo de variación del poeta, en ambas secciones: no obstante, en la primera de ellas no cabría dicho elemento por su configuración sintáctica y estilística, mientras que en la segunda la mención de Cipris (v. 242) podría sugerir una invocación a las Musas para cantar a dicha diosa o incluso una invocación a la misma diosa. Tampoco aparecen las Gracias, antiguas divinidades ctónicas protectoras de los frutos, como las divinidades de la poesía y danza que después serían, sobre todo en la lírica, sino como unos personajes más del relato, si se quiere, en la línea primitiva, como unas bailarinas de Orcómeno -con lo que, quizás, se le rendiría un tributo a Hesíodo-, ayudantes de Afrodita, ahora en sus labores de tejeduría. Además, Nono opta por la tercera persona narrativa, referida en este caso al aedo Leuco, evitando cualquier intromisión de una primera persona que encubriera a Nono, que usurparía así las funciones propias de su cantor -la primera persona pronominal, εἰπέ μοι, (v. 289) se encuadraría en una intervención de la diosa Atenea-. Y, finalmente, se ofrece frente a Homero un desarrollo mayor de la técnica dialógica con la inclusión de unos discursos retóricos, en este caso en la sección episódica, que en Nono se vuelven un rasgo estilístico relevante.