

ELEMENTOS FORMALES EN LAS EPIFANÍAS DE APOLONIO DE RODAS

M^a. Ángeles Fernández Contreras
Universidad de Sevilla

La autora revisa todos los casos de epifanía que aparecen en el poema de Apolonio de Rodas. Estudia la construcción y todos los elementos de cada uno de esos casos e intenta mostrar en qué medida el poeta recuerda la praxis homérica.

The authoress reviews all the epiphanies in the poem of Apollonius Rhodius. She studies the particular structure of each one and all their elements, and tries to show to what extent the poet recalls the Homeric praxis.

En el poema de Apolonio de Rodas acontece un total de siete veces que alguna deidad o grupo de deidades se inmiscuye de una forma real y directa en la experiencia del grupo de héroes. Para el discernimiento y selección de esos siete casos hemos juzgado oportuno tener en cuenta los términos con que P. Pucci¹ define el fenómeno de la epifanía en los contextos épicos homéricos: “l’automanifestazione *improvvisa* d’un dio attraverso forme e segni riconoscibili e identificabili per il personaggio umano, sveglia. Con ciò escludo sogni, oracoli, manifestazioni divine come tuono, presenza e familiarità divine costanti o sempre possibili (Circe amante di Ulisse)”. La injerencia de una figura divina en las cuestiones y en las vicisitudes del grupo, la presencia y aproximación del dios a todos o a alguno de los Argonautas, siempre ha de traer consigo consecuencias muy positivas. Sucede, en efecto, que la deidad que se deja ver va buscando alguna suerte de beneficio para los hombres; de su aparición, estimulada más de una vez por verdaderos sentimientos de piedad, se deriva casi siempre la feliz solución a algún problema, la salida airosa de una coyuntura especialmente difícil². En cinco de los siete casos la epifanía es

1 “Epifanie testuali nell’*Iliade*”, *SIFC* 78, 1985, p. 172, n. 3.

2 Los dioses en los *Argonautica* están bien lejos de la afición que en Homero muestran a descender al mundo de los hombres para enturbiar los asuntos o la convivencia de éstos; así por ejemplo, en *Il.* 22.7 ss. Apolo, tras haberse hecho perseguir largo tiempo por Aquiles, se deja por fin reconocer para poder mofarse a sus anchas del frustrado héroe, Atena se transfigura en Delfobo para dolosamente arrastrar a Héctor al fatal y definitivo enfrentamiento con el Pélcida (*Il.* 22.226 ss.).

protagonizada por una o varias divinidades menores: Tetis, Glauco, Tritón, las Ninfas de Libia y las Hespérides (la aparición de una tríada no cuenta con precedentes homéricos: sería una novedad apoloniana). En las otras dos ocasiones los protagonistas son Apolo y, en lo que es una epifanía realmente no completa, o de gusto iliádico, en tanto que encuentra su despliegue sólo a través de la voz, la diosa Hera. En ningún caso hay una necesidad real de un enmascaramiento. El dios, siguiendo la convención homérica para las deidades menores, no precisa nunca de un disfraz para ir a presentarse ante los seres humanos³. La imagen de muchacho adoptada por Tritón es abandonada pronto, cubre sólo una parte de los movimientos y gestiones de la deidad, y tiene realmente, como se verá, una finalidad bastante práctica, un carácter netamente utilitario a nivel narrativo. Incluso un dios superior como Apolo, en lo que ya supondría más bien una franca contravención de la pauta homérica, no tiene reparos en mostrarse tal cual es⁴.

Hemos de recordar, con respecto a los dioses mayores, que no es raro que abandonen el Olimpo y vayan a introducirse en la atmósfera humana para socorrer también ellos a los héroes (Atena en el paso de las Simplégades, 2.598 ss.; Apolo al proporcionar la luz en el mar de Creta, 4.1706). La mayoría de las veces no consienten, empero, que los seres humanos se percaten de su presencia, escatiman cualquier tipo de señal, prefieren actuar en la invisibilidad total y en el misterio. Las de los dioses más importantes son siempre intervenciones en las que no media una verdadera *parousía*⁵.

En cada una de las escenas que vamos a revisar tiene el poeta una manera precisa y un criterio particular para apropiarse y hacer uso de elementos típicamente homéricos. Aunque la remembranza del modelo esté en todos los casos, cada uno de ellos tiene, como cabía esperar, un discurrir propio y muy personal.

Nos recuerda muy de cerca la praxis homérica la visita que Tetis hace a la tropa en 4.849 ss. La Nereida se introduce en el escenario que ocupan los hombres con lo que, salvando algún pequeño detalle, puede verse como una escena típica homérica de llegada⁶: movimiento (σεύατ' ἴμεν, 849); llegada (ἀφίκανεν / ἀκτῆν, 849); encuentro de los hombres, con indicación precisa del lugar (τοὺς δ' εὖρεν παρὰ νηί, 851)⁶, y con una breve descripción de la actividad que los ocupa (851 s.; se trata del lanzamiento del disco y de los dardos); finalmente,

3 Tradicionalmente, en efecto, la *plebs superum* es siempre menos terrible que las grandes deidades, y sus miembros pueden deslizarse entre los hombres, e incluso establecer con ellos contactos muy íntimos, sin necesidad de travestirse (vid. H. J. Rose: "Divine Disguisings", *Harvard Theol. Rev.* 49, 1956, pp. 66 s.).

4 Los dioses importantes en Homero han de enmascararse siempre de alguna forma. De lo catastrófico que puede ser un despliegue franco y sin trampas de la propia verdadera imagen da cuenta la conocida historia de Semele.

5 El recuerdo de Hera del día en que, con trazas de anciana, encontró junto a la corriente del Anauro a Jasón, que tuvo a bien transportarla sobre sus hombros a través de las aguas (3.66 ss.), tiene el aspecto de un relato tradicional o popular. Hay otras ocasiones que presuponen un encuentro hombre-dios, pero no suele quedar clara la forma de proceder y de dejarse ver del segundo (vid. la noticia de que Atena misma aconsejó a Argos cómo construir la nave, 1.111 ss.).

6 Vid. W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin, 1933, p. 28: "Teil I: Der Held bricht auf (βη' u. a.). T. II: Er kommt an (ἵκανε). T. III: Er findet den Gesuchten, sitzend oder stehend oder mit etwas beschaffigt (Situationsschilderung, εὖρε u. a.). T. IV: Er tritt heran (παρσιόμενος). T. V: Er redet".

7 A.R. ilustra el desplazamiento con un símil ilustrativo de la extraordinaria rapidez de la diosa (847 s.), con lo que se ajusta a la convención homérica para las escenas de llegada de los dioses (vid. W. Arend, *loc. cit.*).

8 Cf. *Il.* 1.329 = 10.74 τὸν δ' εὖρον παρὰ τε κλισίῃ καὶ νηὶ μελαίῃη

aproximación antes de hablar (ἄσσον, 852). La diosa busca el contacto físico con Peleo (ὄρεξαμένη χερὸς ἄκρης, 852)⁹, el único a quien, como bien enfatiza Apolonio, está dispuesta a mostrarse y a dirigir la palabra: οὐδέ τις εἰσιδέειν δύνατ' ἔμπεδον, ἀλλ' ἄρα τῶγε / οἴω ἐν ὀφθαλμοῖσιν εἰσατο. φώνησέν τε (854 s.). La selección de Peleo no ha sido sugerida por Hera en el momento en que ha dado las instrucciones a la Nereida (815 ss.); ha sido iniciativa puramente de ésta, que se ha sentido impulsada, sin duda, por el íntimo parentesco que la vincula al héroe¹⁰. Este género de selección es de raigambre homérica, si bien realmente comparece en un parco número de lugares¹¹. En *Il.* 1.194 ss. Atena, enviada, al igual que la Tetis de A.R., por la diosa Hera, se introduce en la asamblea aquea y se deja ver exclusivamente por Aquiles (οἴω φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο, 198), con quien incluso intercambia abundantes palabras sin que los otros se percaten mínimamente. En *Od.* 16.159 la misma diosa, en el umbral de Eumeo, quiere aparecerse sólo a Odiseo (Ὀδυσῆϊ φανεῖσα, 159): únicamente éste y los perros advierten su presencia (162); Telémaco, por su parte, permanece del todo ajeno (160). Homero mismo explica que no con todos tienen la deferencia los inmortales de exhibir la propia imagen (161). De estos dos casos sólo en el de Aquiles la deidad busca, como la Tetis de la escena apoloniana, el contacto físico con el personaje: la Tritónide realiza el raro gesto de aferrar al mortal por la cabellera. El movimiento preciso de Tetis no deja de tener referencias homéricas: Posidón toma la diestra de Agamenón en *Il.* 14.137, Tetis la de Aquiles en 19.7 y Hermes la de Príamo en 24.361. “È abbastanza raro, nell' *Iliade*, che un dio 'tocchi' il suo interlocutore umano; ciò avviene quando il personaggio mortale ha particolare intimità con la divinità, o almeno è legato ad essa da comunanza d'intenti e da protezione particolare”¹².

El discurso que la Nereida de A.R. hace a su esposo pretende estimular la acción de los hombres, que, sin voluntad ya para continuar demorándose ociosamente en aquella costa, retomarán obedientemente la navegación al amanecer siguiente. También la intervención de Atena en *Il.* 1.194 ss. tiene la virtud, como es sabido, de favorecer el desarrollo narrativo: la deidad, al aplacar a Aquiles y al disuadirlo de la acción tremenda que pretende acometer (desenvainar la espada y matar a Agamenón), esto es, al impulsar a su protegido a la prudente pasividad, consigue que la historia no quede truncada ya a poco de haberse iniciado¹³.

El cierre de la escena lo marca la inmersión de la diosa (αἰδηλος ἐδύσατο βένθεα πόντου, 865). El retorno al abismo oceánico es típico de las deidades marinas que en la *Odisea* salen al encuentro y auxilio de los héroes (Idotea en 4.425: ὑπὸ πόντον ἐδύσετο κυμαίνοντά.

9 Las escenas típicas de llegada que inician las vistas a Aquiles de la Tetis homérica incorporan como un elemento más el contacto entre la deidad y el mortal (*Il.* 1.361, 18.71, 19.7, 24.127). Es un ingrediente con el que Homero se permite además un cierto juego. el gesto consiste ya en una caricia (1.361, 24.127), ya en abrazar la cabeza de Aquiles (18.71).

10 La elección exclusiva de su esposo, como la exigencia a éste de que más tarde no indique a los otros cuál de entre las Nereidas es ella, son detalles que hacen percibir en el carácter de la diosa una amarga severidad y una gran facilidad para la irritación. Momentáneamente da la sensación de que no goza precisamente con mostrarse a los seres humanos. Es como si hiciera extensivo a todos los demás su particular resentimiento hacia Peleo, como si la amargura por el antiguo incidente doméstico (869 ss.) impregnara ahora sus actitudes y movimientos.

11 Vid. G. Aquaro. “Alle soglie dell' *Iliade* quel fascino accicante”, *SIFC* 77, 1984, pp. 144 s.

12 G. Aquaro, *op. cit.*, p. 147.

13 Vid. P. Pucci, *op. cit.*, p. 180.

Proteo en 570; Leucotea en 5.352; Posidón en 11.253 tras acostarse con Tiro bajo aspecto fingido)¹⁴. El detalle, presente también en la escena de Glauco, y significativamente ausente de la de Tritón, sirve siempre para poner de relieve que se trata de deidades con un cuerpo, con una realidad física que permanentemente han de arrastrar consigo. El regreso a las aguas, la desaparición por inmersión, puede tomarse como indicio de que el sobrenatural encuentro, lejos de ser una alucinación o un ensueño del mortal, ha tenido un desenvolvimiento real, una dimensión material. El personaje humano no ha estado contemplando un εἶδωλον, una imagen liviana e inconsistente; antes bien, la criatura divina se ha presentado a efectuar la visita con toda su realidad corpórea.

Las Ninfas de Libia, estimuladas por la compasión (σφεας ἐλέηραν ἀμηχανίη μινύθοντας, 4.1308), acuden en auxilio de los desfallecidos héroes cuando ya todos se han derrumbado sobre la arena ardiente de la Sirte en espera de la muerte. Para el poeta es muy importante que se tenga en cuenta el dato cronológico: ἔνδιον ἡμᾶρ ἔην, περὶ δ' ὄξύταται θέρων αὐγὰ / ἡελίου Λιβύην (1312 s.). Interesa hacer saber que la aparición acontece justamente al mediodía¹⁵. Por la forma en que los rayos caen sobre el desierto de Libia (ὄξύταται θέρων), se entiende que éste ha de estar castigando a los hombres con toda su hostilidad y su dureza. Con el interés por dar un dato temporal, una información cronológica objetiva, se combina el deseo de hacer comprender cuáles son el aspecto y la atmósfera del tórrido escenario; el lector puede así calibrar cómo ha de ser el aturdimiento y la ofuscación de los hombres¹⁶. Las Ninfas, como es típico, se aproximan a Jasón (σχεδὸν Αἰσονίδαο / ἔσταν, 1313 s.). El contacto físico es distinto al establecido en el caso anterior, pero todavía es homérico: ἔλον δ' ἀπὸ χερσὶ καρῆατος ἡρέμα πέπλον (1314)¹⁷. El religioso estupor del Esónida se manifiesta en un gesto peculiar: aparta los ojos de las divinidades (εἰς ἑτέρωσε παλιμπετὲς ὄμματ' ἔνεικεν, / δαίμονας αἰδεσθεῖς, 1316)¹⁸. También estas diosas quieren que sea uno solo el que las vea y las oiga: αὐτὸν δὲ μιν ἀφαδὸν οἶον (προσέειπον) (1316). Jasón ha entendido bien que se halla ante criaturas divinas, pero éstas, antes de dar cualquier consejo, quieren especificar bien la propia identidad. Son las deidades protectoras de aquella tierra desértica (οἰοπόλοι, 1322), diosas dotadas de voz (θεὰ ἀυδήεσσα, 1322)¹⁹. Como Tetis,

14 El verso de A.R. pretende, con la introducción de un adjeivo algo problemático (εἰδηλος), renovar la fórmula que figura en estos cuatro casos odiseicos; vid. E. Lavra, *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*, Firenze, 1973, p. 252.

15 Proteo, el anciano del mar, aparece por el lugar en donde Menelao había de someterlo a interrogatorio a la hora del mediodía: ἔνδιος δ' ὁ γέρων ἦλαθ' ἐξ ἁλός (Od. 4.450). En el episodio del Proteo virgiliano se nos describe el devastador efecto que sobre la naturaleza tienen los implacables rayos del sol a tales horas (*Georg.* 4.425 ss.): el fuego o ardor atmosférico, la sed de las plantas, el recocerse de los ríos.

16 Las notaciones temporales apolonianas no se limitan a la función de simplemente, como es tradicional, indicar la hora. Hay siempre un interés por los efectos que sobre el paisaje y sobre los personajes causa el momento preciso del día (vid. M. Fantuzzi, *Ricerche su Apollonio Rodio*, Roma, 1988, p. 132). Sobre la afición helenística a situar las apariciones precisamente a mediodía, vid. T. Papangheli, "About the hour of noon: Ovid, *Amores* 1,5", *Mnemusyne* 42, 1989, pp. 54 ss. Probablemente se trataba de un intento de racionalización, especialmente patente por lo demás en la escena apoloniana: el mediodía en el desierto, por las duras condiciones atmosféricas y por la flama, sería el momento más propicio para los espejismos y para las experiencias extraordinarias.

17 Con la mano tira Afrodita a Hélena del velo (*Il.* 3.385) antes de hablarle.

18 Con la misma acuidad manifiesta Telémaco sus aprensiones al ver entrar a su padre en la cabaña de Eumeo. ἐτέρωσε βάλ' ὄμματα μὴ θεὸς εἴη (*Od.* 16.179).

19 No olvidemos que αὐδήεσσα es un epíteto estándar de dos diosas homéricas de modesto rango: las antropomórficas

también ellas quieren estimular y propiciar el reinicio de la navegación, incitar al Esónida a sacudirse el torpor y a sacar a los hombres de aquel marasmo de inactividad en que han caído. A continuación, no se marchan por sus pies, no realizan una escapada de tono realista. Se eclipsan y desvanecen al mismo tiempo que su propia voz en el sitio preciso que han estado ocupando y desde el que han hablado (ἄφαντοι ἴν' ἔσταθεν, ἔνθ' ἄρα ταίγε / φθογγῇ ὁμοῦ ἐγένοντο, 1330 s.).

Que al menos ante Jasón han exhibido una realidad corporal es algo que cuenta él mismo poco después. A los camaradas refiere que han sido tres las Ninfas (1347), que iban vestidas con pieles de cabra, cuales muchachas de la región (1348 s.), y que para hacerse ver y hablarle han tomado posición por encima de su cabeza (ἔσταν ὑπὲρ κεφαλῆς μάλ' ἐπισηδόν, 1350)²⁰. Se nos recuerda además el contacto físico: con mano ligera (κούφη χερσί) le han retirado el manto de la cabeza (1350 s.). Se trata de detalles que, en su mayor parte, el poeta nos ha escatimado hace un instante. De la desaparición se nos da aquí una versión ligeramente diversa: en palabras del personaje, una suerte de niebla (τις ἀχλὺς / ἢ ἔ νέφος, 1361 s.) las ha envuelto y ocultado. Es interesante que el poeta atribuya a su aturdido héroe una percepción particular y propia de lo que él mismo nos ha contado objetivamente instantes antes. Apolonio admite que el joven, aletargado en un estado de agotamiento y de semi-inconsciencia, ha podido sufrir a su manera la experiencia epifánica: de la partida o retirada, del que es sin duda el ingrediente más frágil y extraordinario de toda esa vivencia, aquello cuya percepción puede revestir mayor dificultad, le atribuye una visualización complicada y quizá poco lúcida. Puede, por supuesto, estar aquí funcionando la voluntad del poeta de evitar dar dos relatos idénticos, con tan poca distancia entre uno y otro, de un mismo acontecimiento, pero también estamos, indudablemente, ante el primero de una serie de detalles orientados a hacer que la conducta y la naturaleza de las Ninfas queden impregnadas de ambigüedad y de misterio. Es por otra parte curioso que a la narración del personaje siga en los camaradas el asombro que es convencional experimentar ante la epifanía misma (πάντες ἐθάμβεον εἰσαίοντες, 1363).

El dato que Jasón da sobre la posición con respecto a él de las diosas (1350) resulta sin duda bastante significativo. En el instante en que la aparición se produce, el Esónida y sus hombres yacen desperdigados por la arena: el héroe no podría en principio ver a las diosas más que por encima de su propia cabeza. Pero conviene no olvidar que justamente por encima de la

Circe y Calipso (*Od.* 10.136, 11.8, 12.150). Las divinidades inferiores, por poscer ya la posibilidad del habla y del discurso humano, no han de sufrir, antes de aparecerse, las drásticas transformaciones (δέμας καὶ αὐδήν) que han de asumir las deidades superiores. Vid. J. Clay, "Demas and Aude: the Nature of Divine Transformation in Homer", *Hermes* 102, 1974, p. 133. La capacidad de la αὐδή, efectivamente, es propia de los seres humanos y de las divinidades que, como las Ninfas de Libia, habitan sobre la superficie de la tierra (εἰμὲν χθόνια θεὰ, 1322).

20 La escena nos trae el recuerdo del episodio homérico que refiere el encuentro de Menelao con Idotea. En la isla que está en frente de Egipto quedan detenidos el héroe y sus hombres durante veinte días (*Od.* 4.360). Allí se les van agotando las provisiones y el ánimo (363). La hija de Proteo siente piedad (ὄλοφύρατο καὶ μ' ἔλεησε, 364) y sale al encuentro únicamente de Menelao (ἦ μ' ὄω ἐρρονι συνήντετο νόσων ἑταίρων, 367), a quien se aproxima con la intención de alentarle y de animarlo a abandonar esa absurda y gratuita retención (ἐμεῦ ἄγχι στᾶσα ἔπος φάτο, 370). Que tan sólo Menelao viva y experimente la visita de la diosa es algo que el poeta explica de un modo racional: todos los demás vagan dispersos por la isla buscando peces con que aplacar el hambre (368 s.). De otra parte, la piedad como móvil de la deidad aparece cuando ha de intervenir Ino Leucotea, de quien se dice, cuando está a punto de emerger del mar bajo el aspecto de mermo, que Ὀδυσσῆ' ἐλέησεν (5.336).

cabeza del mortal se sitúa la deidad homérica cuando efectúa su visita durante el sueño nocturno (στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν, *Il.* 23.68, 24.682, *Od.* 4.803, 6.21)²¹. Lo típico en tales situaciones es que el personaje yacía en su lecho, ya meditando, ya, lo que es más frecuente, durmiendo. Apolonio pretende tal vez hacer pensar que, si Jasón no estaba dormido, sí ha sido al menos sorprendido en un estado terrible de ofuscación mental y de agotamiento. La reacción que el joven manifiesta cuando la imagen de las Ninfas se ha disipado es la que en Homero suele seguir a esas visitas nocturnas sobrenaturales. El personaje homérico se despierta, recupera la consciencia y busca que la acción, sin más demora, se reavive (*Il.* 24.689; Agamenón se sienta sobre el lecho para vestirse: ἔζετο δ' ὀρθωθείς, 2.42; sale entonces de su tienda para ir a convocar la asamblea aquea y la junta de jefes: 2.50 ss.); Jasón recobra la lucidez y la prontitud para actuar: tras buscar con la mirada en torno suyo, incorpora su cuerpo hasta hallarse sentado sobre la arena (ἔζετο ἐπὶ χθονός, 1332); a continuación se levanta y va a convocar a los camaradas.

Las palabras que el héroe dirige a los otros sugieren que realmente ha estado durmiendo sobre la duna y que cuanto ha visto no ha sido otra cosa que un ὄνειρον. Según él, las Ninfas, nada más aparecérselo, lo han animado, antes que cualquier otra cosa, a despertarse (1351 s.). Es éste el único detalle objetivo que verdaderamente permite pensar que el Esonida podría haber recibido la visita en el seno de su sueño. Conviene también tener en cuenta que el disiparse de la imagen es un tipo de retirada que posee cierta presencia en las apaiaciones oníricas homéricas (*Il.* 23.100 s., *Od.* 4.838 s.). ¿Pretende tal vez nuestro personaje que lo que está contando resulte más sensato que una aparición fortuita y que por tanto los camaradas lo acojan como cosa a la que hay que dar crédito?. Si de verdad todo ha sido un sueño, sería difícil encajar el gesto en 1315 de desviar los ojos hacia otra parte, así como la indicación del poeta de que las diosas quieren dejarse ver sólo por el héroe (1316 s.), una indicación realmente muy rara en los casos homéricos de epifanía onírica. Es oportuno recordar aquí la visita nocturna que Atena hace a Telémaco en *Od.* 15.4 ss.: Pisítrato, como todos en la mansión de Menelao, duerme; Telémaco, en cambio, es hallado por la Tritónide en estado de vigilia²².

También inesperado y providencial es el breve encuentro con el dios acuático Glauco, que en 1.1310 emerge del mar para aplacar la disputa surgida por el abandono en Misia de Heracles: βρυχίης ἄλδος ἔξεφάνθη²³. Del agua se ve salir su peluda cabeza y su pecho (1.1312); no deja ver la parte de su cuerpo que está por debajo de las caderas. El contacto físico está adaptado a la situación: Glauco ase con su mano poderosa (στιβαρῆ χειρὶ) el codaste de la Argo (1313 s.); profiere entonces a gritos su discurso (1314 ss.). El sabio intérprete de Nereo (1311) explica la magnífica suerte que aguarda a cada uno de los camaradas que han quedado en Misia (1315 ss.). Como es convencional, al concluir vuelve a su medio

21 Cf. W. Atend, *op. cit.*, p. 62; D. Gunn, "Thematic Composition and Homeric Authorship", *HSCP* 75, 1971, pp. 15 s.

22 Es importante no olvidar que la epifanía no se desvirtúa, ni mucho menos, por el hecho de que figure inserta en el interior del sueño, no pierde relevancia ni capacidad operativa a nivel narrativo. La voluntad y la intencionalidad divinas, el afán de actuar sobre los deseos del mortal y sobre la acción humana, no han cambiado, el detalle novedoso lo constituye sencillamente esa habilidosa penetración del dios en las representaciones oníricas del personaje.

23 El verbo οαίνεσθαι para la aparición de un dios es muy raro en Homero: *Il.* 1.198, 20.131, *Od.* 16.159, 24.448 (vid. P. Pucci, *op. cit.*, p. 172, n. 4).

(1326), lo que en esta ocasión provoca una serie de agitados torbellinos (ἀμφὶ δέ οἱ δίνησι κυκώμενον ἄφρεεν ὕδωρ / πορφύρεον, κοίλην δὲ δι᾽ ἄλδος ἔκλυσε νῆα, 1327 s.)²⁴.

En el momento en que todos están apurados buscando por el lago Tritón un paso para salir al mar, Orfeo propone sacar de la nave el trípode de Apolo y ofrendarlo a las divinidades del lugar (4.1547 ss.). Una vez que han llevado a cabo tal cosa, se les aparece el mismo dios Tritón bajo el aspecto de un muchacho (αἰζηῶ ἑναλίγκιος ἀντεβόλησεν, 1551 s.)²⁵. Les tienen como presente de hospitalidad (ξείνι, 1553) un terrón que alza del suelo. En su discurso revela ser hijo de Posidón (1558 s.) y, además, señor de aquella costa (1559 s.). Da la sensación de que los hombres, empero, no perciben por completo su carácter divino hasta verlo finalmente desaparecer en las aguas. La extraordinaria rapidez con que entra en el lago y se desvanece sin dejar el menor rastro (εἴσατο λίμνην / εἰσβαίνειν· μετὰ δ' οὐτίς ἐσέδρακεν, οἶον ἄφαντος / αὐτῷ σὺν τρίποδι σχεδὸν ἔπλετο, 1589 ss.) fomenta en los hombres la feliz sospecha: τοῖσι δ' ἰάνθη / θυμός, ὃ δὴ μακάρων τις ἐναίσιμος ἀντεβόλησεν (1591 s.). La gran sorpresa y el ánimo esperanzado de los Argonautas están justificados por el hecho de que aquella criatura haya desaparecido sin sumergirse. El primer paso ha sido la entrada a pie en el lago (εἰσβαίνειν no conlleva la idea de la inmersión); acto seguido se ha hecho ἄφαντος junto con el trípode, se ha esfumado repentinamente en el aire, como las Ninfas de Libia. No cabe duda de que esta suerte de desvanecimiento de la imagen crea un momento más mágico y numinoso que la mera inmersión. Conviene no olvidar que alguna vez la divinidad homérica es percibida y descubierta como tal precisamente por lo prodigioso y excepcional de su retirada: Atena-Méntor, ante los pilios, parte semejante a un ave en *Od.* 3.371 s.; Posidón-Calcante va dejando, para asombro de los dos Áyax, huellas muy poco comunes (*Il.* 13.71 s.).

Los Argonautas sacrifican entonces una oveja que acaban arrojando al agua por la popa (1601 s.). Tritón, en señal de complacencia, y compensándolos tal vez por el enmascaramiento de antes, se les muestra tal cual es. ὁ δὲ βένθεος ἐξεφάνθη / τοῖος ἐών, οἷός περ ἐτήτυμος ἦεν ἰδέσθαι (1602 s.). Apolonio procede a describir el aspecto que aquella criatura exhibe mientras va guiando la Argo hacia la salida de la laguna: en su parte superior se asemeja a los dioses (μακάρεσσι φυὴν ἔκπαγλον ἔικτο, 1612). Por debajo de los flancos se le alarga, hendida, una cola de bestia marina (1613 s.). Su espina dorsal llena de agujones va cortando la superficie del agua (1614 ss.). Finalmente, pues, el dios no tiene inconveniente en dejarse ver como verdaderamente es. Una descripción de este tipo, tan atenta a los detalles particulares más pintorescos, se echa tal vez de menos en la escena de las Hespérides, donde a la indicación de que éstas por fin acceden a mostrarse cuales son, no sigue información alguna sobre la imagen que verdaderamente se ofrece a los Argonautas. Tritón, tras esta segunda aparición, tiene a bien retirarse a la manera que es convencional entre las deidades marinas: δῦ δ' αἶψα μέγαν βυθόν (1618).

24 Cf. Verg. *Georg.* 4.528 s. "Hæc Proteus, et se iactu dedit æquor in altum. / quaque dedit, spumantem undam sub uetice torsit". De las cuatro notaciones homéricas de la inmersión (*Od.* 4.425, 570, 5.352, 11.253), solo la correspondiente a Leucotea cuenta con alguna elaboración tras la fórmula ἐς πόντον ἐδύσσετο κυμαίνοντα, μέλαν δὲ ἐ κύμα κάλυψεν (5.353).

25 Hermes adopta la imagen de un floreciente joven para ir a asistir a Príamo (*Il.* 24.347 s.) y a Odiseo (*Od.* 10.277 ss.); ἀντεβόλησεν es por otra parte forma verbal recurrente para hacer referencia a la aproximación de un dios que de algún modo se encubre (*Il.* 16.790 Apolo envuelto en la niebla; *Od.* 7.19: Atena como joven doncella; 10.277. Hermes disfrazado de muchacho).

Algunos han observado que cuando el dios homérico asume primero un disfraz y sólo mucho más tarde revela su verdadera identidad, ha de atribuírsele “un atteggiamento o ostile, o crítico, o ambiguo” con respecto al mortal²⁶. Sea esto cierto o no, las circunstancias que dominan este caso apoloniano son, de todos modos, bastante especiales. Si al principio el dios acuático ha adoptado el aspecto de un joven, no ha sido tanto por el interés del poeta en recordar la praxis homérica, cuanto por razones argumentales: Tritón, que normalmente tiene pisciforme la parte inferior de su cuerpo (1613 s.), ha de recurrir al resorte del disfraz para poder moverse cómodamente por tierra sin causar a los hombres una fea impresión. El único travestimiento introducido por Apolonio resulta ser, pues, una cosa útil y del todo necesaria.

Que tal enmascaramiento posee un carácter meramente utilitario y que en verdad no está destinado a ser grandemente rentabilizado o recreado por el autor, es algo que salta a la vista. Nuestro poeta no ha buscado realmente aprovechar las posibilidades que ofrece tan pintoresco elemento: no ha querido que esa figura o representación fingida tenga la semblanza de algún conocido de los héroes (ingrediente que es recurrente en la estrategia homérica del disfraz pero que Apolonio, por las circunstancias argumentales, no ha estimado necesario). Tampoco la ha equipado con accesorios o aderezos. Los disfraces anónimos homéricos más sencillos y escuetos cuentan al menos con alguna suerte de ornato: del gracioso aspecto del mancebo desconocido en que queda transfigurado Hermes se dice alguna cosa en *Od.* 10.278 s.; el joven en que se convierte Atena es caracterizado con la ayuda de muy pocos términos como un pastor de distinguida y aristocrática imagen (13.221 ss.); la misma diosa, bajo el aspecto de una simple muchacha feacia, va al encuentro de Odiseo portando un cántaro (7.20). Es patente que el motivo del enmascaramiento cuenta en A.R. con una presencia y una utilización que, comparadas con lo que Homero nos ofrece, vienen realmente a ser muy contenidas y austeras. Los dioses de nuestro poeta, ante todo, no tienen nunca la tentación ni la ocurrencia de introducir en sus acciones y en su desenvolvimiento la leve burla y la impostura momentánea que suele conllevar el travestimiento homérico. Que Tritón haya preferido adoptar un semblante anónimo o no familiar puede realmente tener, en este sentido, cierto significado. La revisión de los casos homéricos en que el dios se transfigura nos permite constatar una intención verdaderamente dolosa, y eventualmente incluso cruel, allí donde la imagen adoptada o fingida es la de alguien que el mortal conoce. Un ejemplo patético es el de *Il.* 22.226 ss.: Atena, antes de ir a aparecerse a Héctor, se hace semejante al hermano de éste, Deífobo; con palabras y actitud fraudulentas consigue entonces arrastrar a Héctor al funesto y determinante encuentro con el Pelida. En *Od.* 11.235 ss. Posidón, sabedor de que Tiro está enamorada de Enípco, asume la figura de éste para poder acostarse con ella. Una imagen anónima, en cambio, puede a menudo ser el preámbulo de un favor o de una información útil (Hermes en las cercanías de la morada de Circe: *Od.* 10.278 s.; Atena en las afueras de la ciudad feacia: 7.20). Por supuesto, no es ésta una pauta que Homero observe de modo riguroso (Atena en *Il.* 17.555 y Apolo en 587 ss. se disfrazan de individuos conocidos para desplegar injerencias que no son malévolas), pero echamos de menos este género de matizaciones en las generalizadoras apreciaciones de P. Pucci (vid. n. 26).

26 P. Pucci 1985, p. 171 (“anche nel caso meno sospetto, quello di Atena in *Odissea* 13.221 ss., 288-289, rimane chiaro che la dea della *metis*, pur nel suo proposito edificante, si prende gioco d’Ulisse”); vid. también B. Dietrich, “Divine Epiphanies in Homer”, *Numen* 30, 1983, p. 62.

Los héroes encuentran a las Hespérides llorando la muerte de la serpiente guardiana del jardín (4.1406 s.). Contra lo que es convencional, la confrontación con las divinidades se inicia, no por voluntad de éstas, sino porque los héroes las han sorprendido, prácticamente han caído sobre ellas en su propio ámbito o recinto sagrado. Al acercárseles todos juntos, han de ver cómo se metamorfosean al instante (αἴψα κόνις καὶ γαῖα, κiónτων / ἔσσυμένως, ἐγένοντο καταυτόθι, 1408 s.)²⁷. Orfeo entonces les dirige un discurso de súplica, en el que les ruega, entre otras cosas, que tengan a bien mostrárseles (ἐνωπαδὶς ἄμμι φανεῖσαι, 1415). Ellas sienten la piedad típica (ταῖ δ' ἐλέαιρον / ἐγγύθεν ἄχτυμένους, 1422 s.), y los hacen asistír al prodigio de un proceso paulatino de transformación configurado por metamorfosis sucesivas que culminan con la deseada epifanía: primero surge del suelo hierba; ésta crece en forma de plantas vigorosas, que a su vez acaban adquiriendo el aspecto de tres árboles. Hésperete es un álamo, Eriteide un olmo y Egle un sauce (1423 ss.). A partir de los árboles las diosas finalmente se muestran con su aspecto genuino (ἐκ δὲ νυ κείνων / δεινδρέων. οἶαι ἔσαν, τοῖαι πάλιν ἔμπεδον αὐτως / ἐξέφανεν, 1428 ss.), lo que constituye una gran maravilla (θάμβος περιώσιον, 1430). Egle toma la palabra (ἐκφατο δ' Αἴγλη / μειλιχίοις ἐπέεσσιν ἀμειβομένη, 1430 s.). Por supuesto, tiene la deferencia de proporcionar a los héroes el medio con que aplacar la sed que los atormenta: la indicación del manantial que Heracles ha hecho surgir de una patada el día precedente (1444 ss.).

La única epifanía auténtica de un dios superior es la desplegada por Apolo sobre la isla desierta de Tinia. Tras remar sin descanso durante un día y una noche los Argonautas llegan agotados a aquel puerto en 2.668. Todavía no hay luz pero la oscuridad está ya disipándose (οὐτ' ἄρ' πω φάος ἄμβροτον, οὐτ' ἔτι λήην / ὀρφναίη πέλεται, 669 s.); es el tenue y breve instante de lo que los hombres llaman ἀμφιλύκη (671), la sutil y muy fugaz separación entre la noche y el día. El dato pretende superar el carácter meramente informativo que tiene cualquier notación temporal. Como en la escena de las Ninfas de Libia, la indicación de la hora precisa del día ayuda a comprender la atmósfera en que la aparición del dios ha de acontecer y desenvolverse. Podemos también decir que sirve para justamente anunciar la epifanía²⁸. Al instante, en efecto, aparece Apolo (ἐξεφάνη, 676), que está desplazándose desde Licia hacia las gentes hiperbóreas. Nuestro poeta no quiere que la imagen quede en la ambigüedad típicamente homérica. Menciona los bucles dorados que penden oscilantes a ambos lados de las mejillas (676 s.), alude a su panoplia (678 s.) y habla de la conmoción que bajo sus pies sufre la isla (ὑπὸ ποσσὶν / σείετο νῆσος ὄλη, 679 s.)²⁹. De los hombres se apodera el asombro (τοὺς δ' ἔλε θάμβος ἰδόντας ἀμήχανον, 681), y también un respeto temeroso: todos aquí, como

27 La reacción de las timoratas diosas nos recuerda ligeramente la de Proteo ante Menelao (*Od.* 4.456 ss.). También el anciano del mar, con el propósito de escurrirse y de librarse de las exigencias del mortal, adopta el aspecto de elementos naturales no animados (agua y árbol, 458); en la escena homérica y en la apoloniana opera no tanto el celo de ocultar la propia sacra imagen como un mero afán defensivo. La naturaleza proteica de las Hespérides de Apolonio está realmente por revelarse, las distintas transformaciones que preceden a la epifanía, como la metamorfosis inicial, dan a la escena su aspecto pintoresco y abigarrado.

28 Corrientemente la perifrasis temporal apoloniana no posee el valor organizativo que suele prevalecer en las homéricas, tiene más bien un carácter enfático: su presencia avisa al lector de que está a punto de suceder algo particularmente relevante (vid. M. Fantuzzi, *op. cit.*, p. 135).

29 "Apollonios understood the special receptivity of tired men. In any case he has realized magnificently in words the kind of conception that the Early Hellenistic sculptor had in mind when he created the original of the Apollo Belvedere" (T. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, London, 1964, p. 78).

antes Jasón frente a las Ninfas, evitan dirigir la mirada hacia los ojos del dios (οὐδέ τις ἔτλη / ἀντίον ἀνιάσασθαι ἐς ὄμματα καλὰ θεοῖο, 681 s.). Que el asombro se adueñe de quienes contemplan a una deidad es algo que acontece ya en Homero: el θάμβος se apodera del anciano Néstor y de cuantos junto a él ven partir a Atena bajo el aspecto de un ave (θάμβος δ' ἔλε πάντας ... ὅπως ἴδεν ὀφθαλμοῖσι, *Od.* 3.372 s.); e igualmente de Hélena cuando ve la piel, el cuello y los ojos de Afrodita (*Il.* 3.396 ss.). El dios de Apolonio no tiene que dar ningún mensaje a los hombres; éstos simplemente contemplan una figura luminosa completamente silenciosa. Pese al gesto de desviar la mirada, indicio de modestia y de sacro pudor, nada hace pensar que la aparición pueda tener las tradicionales consecuencias catastróficas. Los mortales pueden ver la figura majestuosa y gigantesca de la deidad sin recibir daño ni sufrir estrago. Apolo tiene aquí, en verdad, un papel completamente benéfico: su mera presencia logra la serenidad y la concordia entre los héroes³⁰. Orfeo propone brindarle honores y sacrificios, durante lo que los Argonautas juran socorrerse unos a otros por siempre con espíritu concorde (715 s.).

La diosa Hera por su parte realiza una injerencia directa en la aventura de los hombres en 4.640 ss., y, pese a conservar la invisibilidad, no escatima alguna señal para que ellos puedan percatarse de la sobrenatural intervención. La deidad salta desde el cielo y, sobre la Peña Hercinia, profiere su grito (ἰάχησεν, 640). Los Argonautas se espantan (φόβῳ δ' ἐτίναχθεν αὐτῆς / πάντες, 641 s.), y de inmediato viran en redondo, con lo que evitan el horrible sino de entrar en un golfo del Océano del que no hubieran podido retornar jamás (636 ss.). El poeta no ha buscado la corporeización de Hera, que realmente nunca aparece en el poema en forma visible (su aparición travestida de anciana en 3.66 ss. es del todo excepcional y da a lo que ella misma está narrando un tono folclórico). El espanto que convencionalmente siente el personaje que ve al dios (vid. *Il.* 24.169) está aquí motivado por el retumbar extraordinario del éter (642). La percepción de la presencia del dios a través únicamente de la voz es llamativamente frecuente en la *Iliada* (2.183, 18.165, 22.214)³¹. No es raro que esa intervención mediante la voz revista el aspecto de un grito terrible (20.48 ss.).

Antes de ofrecer sintéticamente nuestras conclusiones, es oportuno que digamos alguna cosa acerca del carácter y el desenvolvimiento de la epifanía homérica. La estrategia epifánica de los dioses homéricos es en verdad extraordinariamente variable. De cara al mortal con el que momentáneamente ha decidido establecer contacto, la deidad puede adoptar las más diversas actitudes. No hay realmente un único esquema fijo, ni mucho menos, para la epifanía divina de la *Iliada* y la *Odisea*. Si revisamos la amplia gama de los posibles modos de conducirse que están a disposición de la divinidad, apreciaremos que Apolonio ha optado por el aprovechamiento de sólo una muy pequeña parte de las posibilidades que la épica homérica ofrece³²:

30 Advértase que Glauco, por su parte, ha aparecido también para fomentar la armonía entre los Argonautas, en concreto para cancelar la disputa surgida tras la pérdida de Heracles (1.1284 ss.). La de este profeta marino ha sido, en cualquier caso, una intervención activa. Glauco no puede ser como Apolo, cuya sola presencia es extraordinariamente poderosa y no precisa de ningún otro ingrediente (vid. M. Brioso, "El concepto de divinidad en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas" [en prensa en un volumen colectivo editado por J. A. López F Pérez], n. 39).

31 Vid. P. Pucci 1985, p. 172, nn. 4 y 5.

32 Por supuesto, no pretendemos construir una sistematización exhaustiva de la práctica homérica, sino tan sólo ofrecer un modesto recordatorio que nos permita apreciar hasta qué punto A. R. ha querido seguir las pautas del modelo y de qué índole y medida es la selección que ha hecho.

1. El dios de Homero puede sumergirse en el campo de batalla y moverse entre los guerreros sin ser visto ni notado en modo alguno, como cuando Zeus impulsa a Héctor con su poderosa mano en *Il.* 15.694 s. Es un modo de comportarse que todavía no podemos llamar epifanía³³.

2. El dios se mueve en busca del héroe, lo encuentra y comienza a hablarle; no sabemos ni vemos, en cualquier caso, con qué figura se presenta esa deidad. El personaje mortal mismo parece no ver nada, pero le es suficiente oír la voz para saber quién se le ha acercado y le ha hablado: Atena baja del Olimpo, se coloca junto a Odiseo y le habla para impelerlo a evitar la huida de los aqueos (*Il.* 2.166 ss.). El Laertiada reconoce la voz de la diosa (182). Vid. también 10.512.

3. El personaje divino, disfrazado, participa en la acción humana y habla con los hombres. Sólo el poeta sabe, y advierte al inicio al lector, que se trata de una deidad enmascarada: Atena con aspecto de heraldo en *Il.* 2.280 ss.; Iris con la imagen de Laódice ante Hélena en 3.122 ss³⁴.

4. El dios se mezcla disfrazado entre los seres humanos. Llega un momento en que él mismo revela al personaje su real identidad: Hermes, como un joven mirmidón, guía a Príamo hacia la tienda de Aquiles. Al llegar, y antes de marcharse, dice al rey quién es realmente (*Il.* 24.347 ss.); vd. Posidón y Tiro en *Od.* 11.235 ss.

5. El personaje divino se presenta disfrazado a los hombres. Antes o después éstos comienzan por sí solos a percibir indicios que apuntan a la verdadera naturaleza de quien está ante ellos: Posidón se aparece a los dos Áyax como Calcante (*Il.* 13.45 ss.). Cuando se marcha, los guerreros entienden que hay algo extraordinario y de aspecto divino en sus pisadas y en sus piernas tal y como las ven desde atrás (71 s.). Hélena reconoce a Afrodita, que se le ha presentado como vieja cardadora lacedemonia (3.385 ss.), en la piel, el cuello y los ojos.

6. Una epifanía verdadera, que sea bien clara y explícita para el personaje y para el lector, es cosa rarísima. Si comparamos las epifanías de Deméter y de Afrodita en los dos himnos homéricos homónimos³⁵, o la de Apolo en Tinia (A.R. 2.676 ss.), con la de Atena en *Il.* 1.194 ss., se ve que en este caso la presencia física de Atena no está realmente trazada o representada. En lo que parece ser una reducción de su potencia luminosa, lo único mencionado son los brillantes ojos que el Pelida se encuentra al volverse: δεινὸν δὲ οἱ ὄσσε φάανθεν (200). “Se potesimo esser certi che gli occhi descritti nel testo sono quelli di Atena, avremmo una descrizione nel modo d’una sinédoche, una scintilla della intera figura luminosa della dea”³⁶. El otro

33 De todos modos, es un modo de inmiscuirse en el mundo humano que no es ajeno a los dioses de Apolonio. Atena desciende a las Simplégades para, con su vigorosa mano y realmente sin dejarse notar, librar a la nave del peligro (2.599); Apolo baja para proporcionar la luz a los hombres en medio del abismo de tinieblas que los sorprende en el mar de Creta (4.1706 ss.). Recuérdese también a Eros en el palacio de Eetes (3.275 ss.). Sin presentarse en el escenario, sino más bien operando desde lejos, Hera, con el uso de las bofrascas, desvía el rumbo de la nave (4.578 ss.).

34 Probablemente es éste el esquema que subyace a la narración que hace Hera de su paso por el Anauto a hombros de Jasón (3.66 ss.).

35 Sobre la conducta de Deméter disfrazada y su posterior epifanía vid. A. Villarrubia, “Notas estilísticas sobre el Himno Homérico a Deméter”, *HABIS* 25. 1994, pp. 13 s.

36 P. Pucci 1985, p. 176. Por otro lado, algo de sinédoque hay también en la aparición de Afrodita como anciana caudadora en *Il.* 3.395 ss.: la deidad no ha deteriorado el aspecto de su cuello, sus ojos y su busto, lo que acaba pro-

caso de una posible epifanía auténtica es el de 24.169 ss. La diosa Iris se coloca ante Príamo; no nos es descrito su aspecto pero sí se dice que el rey súbitamente siente espanto (170). Más tarde él mismo hace hincapié en que ha podido ver a la diosa (223). “Dal fatto che probabilmente solo due fra tutti i personaggi a Troia, Achille e Priamo, ottengono una visione piena della figura divina, si può dedurre che nell’*Iliade* questo privilegio è praticamente unico per il massimo eroe”³⁷.

Ya provista de disfraz, como tan frecuente es en la *Odisea* (en correspondencia con su poética del travestimiento), ya sin él y perceptible únicamente por tanto a través de la voz, como suele acontecer en la *Iliada*, la verdadera figura del dios permanece siempre bien lejos de nuestra percepción. “A bien regarder les stratégies que les deux poèmes emploient dans la description des épiphanies, on dirait que le sentiment de l’invisibilité du dieu, ou du moins de son autruieté ou différence radicales, reste”³⁸.

El primer y más llamativo cambio que A.R. ha operado sobre la praxis homérica tal y como acabamos de sintetizarla, consiste en la exclusión y en el alejamiento drástico de los dioses superiores de cualquier ocasión o propósito de epifanía (salvando, por supuesto, el caso de Apolo). Lo poco o mucho que nuestro poeta ha querido tomar de las estrategias epifánicas homéricas está la mayor parte de las veces aplicado, como se ha visto, a dioses de modesto rango. Las grandes deidades están de los hombres mucho más lejos que en los poemas homéricos. Ciertamente, no abandonan a los héroes, no buscan un desentenderse, pero sí han optado por actuar sobre la suerte humana sin salir de su propia esfera remota, sin descender, o haciéndolo al menos de la forma más sutil e inadvertida posible, al ambiente terrenal³⁹. Es lo regular que no tengan ni por asomo la ocurrencia de otorgar a los hombres su presencia visible. En el poema de A.R., pues, no se da en ningún momento un franqueo total y sin reservas de la barrera que separa el mundo humano de la esfera olímpica. Los Argonautas sólo pueden ver y oír hablar a criaturas divinas que, como ellos, se mueven sobre la tierra firme o por los dominios marinos.

Todas esas deidades menores comparten un área geográfica más o menos precisable: Tetis, Tritón y Glauco aparecen desde los abismos acuáticos; las Ninfas de Libia y las Hespérides asisten a los hombres en los duros avatares del norte de África (donde también se encuentra el lago en el que aparece Tritón). Que la zona norte de África es propicia para episodios y encuentros del tipo, está sugerido ya por los relatos de Menclao en *Od.* 4.351 ss. La circunstancia momentáneamente desesperada de los mortales y el aspecto del escenario nos recuerdan en más de una ocasión algún que otro lugar homérico. Típicamente, como es sabido, la manifestación de la divinidad se desenvuelve cuando el personaje se angustia y desespera sobre una playa: así Odiseo se arrastra quejumbroso por la orilla de Ítaca en *Od.* 13.220 antes de la aparición de Atena; Idotea interpela a Menelao en la costa en 4.367 ss.; vd. también la visita de Tetis en *Il.*

piciando el reconocimiento por Helena (vid. P. Pucci. “Les figures de la métis dans l’*Odyssee*”, *MHTIS* 1, 1986, p. 8, n. 4).

37 P. Pucci, “Strategia epifanica e intertestualità nel secondo libro dell’*Iliade*”, *SIFC* 81, 1988, p. 7.

38 P. Pucci 1986, p. 8.

39 Vid. M. Brioso, *op. cit.*

1.349 ss. A esta tónica se ajusta Apolonio, como ha podido notarse, en el caso de Tritón, y también, de algún modo, en el de Tetis y en el de las Ninfas de Libia (en el desolado y cenagoso paisaje de la Sirte tenemos una recreación orientada a magnificar las condiciones del escenario típico de la playa desierta; vd. la descripción que el mismo poeta hace de aquella desalentadora y árida costa: 4.1235 ss.).

En las escenas de A.R. la que se aparece en cada momento es la divinidad que habita el lugar preciso en donde los hombres acaban de ser sorprendidos por la calamidad. Son criaturas que no sólo no pueden, al igual que los dioses homéricos, estar en dos sitios a la vez: están además especialmente limitadas para desplazarse lejos, para abandonar sus áreas respectivas, a las que están férrea e irremisiblemente ligadas. Los encuentros hombre-dios del poema son, por tanto, episódicos y ocasionales. La asistencia divina directa, con *parousía*, es momentánea y emana de la circunstancia, de la coyuntura; se inicia cuando los hombres han entrado o están circulando por el correspondiente paraje numinoso y concluye cuando por fin han salido de él. Sería impensable en los *Argonautica* un acompañamiento constante y un coloquio reiterado del tipo que se establece entre Atena y Telémaco en los primeros cantos de la *Odisea*. No existe en A.R. la relativamente fácil familiaridad hombre-dios admitida y recreada por Homero.

No es raro que la epifanía homérica vaya introducida por una escena típica de llegada. El dios de Homero, en efecto, suele acudir a presentarse ante el mortal siguiendo bien de cerca, en movimientos y en actitudes, el mecanismo de una llegada convencional⁴⁰. A esta tónica se ajusta A.R. tan sólo en la escena de la Nereida Tetis. Como es sabido, de ninguna de las visitas que la Tetis homérica hace a Aquiles está ausente, a manera de introducción, la escena típica de llegada (*Il.* 1.359 ss., 18.65 ss., 616 ss., 24.121 ss.). Que a la conjunción llegada-epifanía preceda a su vez la transmisión de un encargo, la encomienda al dios de que vaya efectivamente a presentarse ante el mortal (tal y como acontece en el episodio apoloniano), y que por tanto toda la escena acabe adquiriendo el carácter de una escena de embajada, también es cosa relativamente frecuente en Homero: Atena se presenta a Odiseo enviada por Hera (*Il.* 2.166 ss.); vd. asimismo 4.74 ss., 11.195 ss., 15.236 ss.

La introducción de la epifanía mediante una escena de llegada implica siempre el seguimiento o acompañamiento, por parte del poeta, de la deidad en cuestión, cuyos movimientos y desplazamiento hasta el mortal pueden así ser seguidos cómodamente por el lector. En el jardín de las Hespérides nuestro autor desea adoptar el punto de vista contrario y caminar en pos y en compañía de los seres humanos: son éstos quienes irrumpen en el recinto sagrado y quienes prácticamente fuerzan el inicio del sobrenatural contacto. Allí donde la epifanía está introducida por una notación o perífrasis temporal, se aprecia que ésta trasciende el carácter meramente informativo u organizativo típicamente homérico para adquirir una entidad que supera la de un simple dato cronológico: en una y otra ocasión la indicación de la hora da entrada a las condiciones atmosféricas y escénicas excepcionales, a la luz y al ambiente nada triviales que van a acoger la aparición del dios. El valor enfático de tal indicación, su función como sutil señal y aviso del acontecimiento transcendental que está por producirse, no remite ciertamente a Homero. Sólo en el episodio odiseico de Proteo adquiere cierta importancia el dato de la *μεισημβρία*,

40 Vid. W. Arend. *op. cit.*, pp 61 y 145.

dato que, de todas formas, carece de una función estructural real y más bien posee el carácter de un ingrediente narrativo más.

Salvando el caso de Hera, nuestro poeta está siempre muy interesado en que no quede en la menor ambigüedad la imagen asumida por la divinidad. Quiere dejar patente que ésta posee una realidad física, con elementos ya antropomórficos, ya animalescos, que no es deseable ni preciso ocultar o disfrazar. No nos encontramos, pues, con la vaguedad con que en Homero se trata la forma en que se produce la visualización del dios. A.R. menciona de cada figura divina algunos de los miembros del cuerpo: la cabeza, el pecho y la mano de Glauco; el cuerpo cubierto de pieles por hombros y caderas, así como las manos, de las Ninfas de Libia; el torso humano de Tritón, su cola de pez, su espectacular espina dorsal y su robusta mano⁴¹; también las Hespérides son antropomórficas: los héroes las sorprenden en el momento en que, en duelo por la serpiente, rodean sus propias cabezas rubias con sus blancos brazos (4.1406 s.). En cuanto a Apolo, nuestro poeta está particularmente preocupado, como bien ha podido verse, por los valores estéticos de esa aparición: los cabellos largos, los ojos que ciegan con su brillo, los pies que hacen retumbar la isla.

Es de gusto homérico dar alguna indicación sobre el efecto que la visión del dios causa en el ánimo de los hombres. Apolonio adapta conspicuamente cada una de sus indicaciones a la situación: a Peleo lo golpea un terrible y nostálgico dolor (4.866) al término del encuentro con su consorte. Jasón está asustado (ἀτυζόμενον, 1317) al ver aparecer a las Ninfas de Libia (cf. *Il.* 24.689). Los hombres, como se ha visto, se asombran luego sólo con oír su relato (1363). Ante Tritón, primero el ánimo se les conforta (τοῖσι δ' ἰάνθη / θυμός, 1591 s.)⁴²; más tarde, bajo la impresión de haberlo visto con su aspecto genuino, emiten todos un sonoro clamor (1618 s.). Por lo demás, la epifanía de las Hespérides es definida por el poeta como un θάμβος περιώσιον (1430).

Llegado el momento de la partida, Tetis, Glauco y Tritón (tras la segunda aparición) proceden a la manera que en Homero es típica para las deidades marinas, esto es, recurren a la inmersión. La primera intervención de Tritón, como la de las Ninfas de Libia, se cierra con un evento que no es de inspiración homérica: el deshacerse en el aire de la imagen. Si se piensa bien, nuestro poeta difícilmente hubiera podido proceder de otro modo. Las Ninfas, como deidades de ámbito terrestre, no podrían haber cerrado su intervención marchándose al Olimpo (como hace Atena en *Od.* 15.43 tras hablar a Telémaco). Dado que están en medio del desierto, tampoco hubiera tenido ningún sentido que hubiesen iniciado, como Tritón al dirigirse hacia el lago, un desplazamiento. La única solución cabal era, sin duda, hacer que se difuminasen en el aire. La versión que Jasón da poco después de esa desaparición cuenta con un ingrediente homérico: la niebla, después de todo, es la materia con que los dioses de Homero se procuran alguna que otra vez la invisibilidad. Con respecto a la primera desaparición de Tritón, es desde luego muy normal que la imagen de jovencuelo se disipe: no tiene consistencia, es una alucinación, una máscara, un disfraz banal; el dios no habrá de sumergirse con él, sino con su cuerpo verdadero, tal y como hace un poco más tarde, en 1618.

41 El Proteo de Virgilio es, por su parte, un viejo de miembros cansados (*Georg.* 4.438).

42 El corazón de Penélope λάνθη (*Od.* 4.840) tras la visita del fantasma que Atena ha introducido en su sueño.

La retirada hacia el medio acuático significa siempre el retorno al que ha sido el lugar de partida. La vuelta del dios al sitio de procedencia o a la esfera que le es propia es una circunstancia típicamente homérica. No es lo normal, como acabamos de apuntar, que la figura divina se deshaga en el aire: antes bien, ya emprende un movimiento de alejamiento con destino no precisado (*Il.* 11.210, 24.188), ya retorna sin más al Olimpo (24.694, *Od.* 6.41 s.). El desvanecimiento o el esfumarse de la imagen acontece en Homero muy raramente: sólo en casos en que tal imagen tiene en realidad la inconsistencia de un εἶδωλον. Hallamos este género de retirada en las apariciones oníricas: vid. la marcha de la ψυχή de Patroclo ἢ ὔτε καπνός en *Il.* 23.100 s., y la del fantasma visitante de Penélope ἐς πνοιᾶς ἀνέμων en *Od.* 4.838 s. (en ambos casos, pese a que lo fundamental es la disipación en el aire, hay también un desplazamiento, un movimiento de retirada, ya hacia el interior de la tierra, ya hacia afuera a través de la cerradura). Es de sobra comprensible que Apolonio haya recurrido a este tan infrecuente procedimiento homérico para la primera desaparición de Tritón (esto es, para la cancelación del disfraz), y para la escapada de las Ninfas de Libia (cuya situación ambigua entre la realidad y el sueño queda de este modo indudablemente reforzada). Con respecto a la forma precisa en que el desvanecimiento se realiza, A.R. ha avanzado un tanto con respecto a esos dos casos homéricos excepcionales: las Ninfas y Tritón se deshacen y se vuelven ἄφαντοι sin iniciar un desplazamiento, sin moverse del sitio que ocupan⁴³.

Estas divinidades que visitan a los hombres son siempre extraordinariamente benignas, y sobre todo muy oportunas, dado lo extremo de la situación en que en cada ocasión son hallados los héroes. “La presencia divina, esporádica y puramente coyuntural, generalmente se produce como un recurso milagroso y último, sin el cual sólo sería de esperar un desenlace catastrófico. De ahí que en bastantes momentos del poema de Apolonio esa presencia resulte argumentalmente mucho más realzada y enfática que en los textos homéricos”⁴⁴.

43 Interesa recordar que Virgilio, que recurre a la retirada por desvanecimiento cuando la visita es realizada por la “imago” de un difunto (Anquises en *Aen.* 5.740. “dixerat et tenuis fugit ceu fumus in auras”; 2.791, *Georg.* 4.499 s.), no se abstiene de hacer uso del mismo procedimiento cuando son justamente los dioses los que han de partir y abandonar al mortal al que acaban de mostrarse (4.278 = 9.658: “in tenuem ex oculis euanuit auram”; vid. también 2.621, 4.570). Para C. Segal (“‘Like winds and winged dream’: a note on Virgil’s development”, *CJ* 69, 1973, pp. 97 ss.), queda así reforzada la atmósfera de irrealidad. “the physical process thus becomes increasingly intangible and evanescent” (p. 99).

44 M. Brioso, *op. cit.*