

HELMANTICA

REVISTA DE HUMANIDADES CLASICAS
DE LA UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE SALAMANCA

AÑO XVI

MAYO-DICIEMBRE 1966

NUM. 53

La luz y el color como expresión religiosa en el Zeus Homérico

INTRODUCCION

Zeus es sin duda el dios soberano de los dos poemas que la tradición atribuye a Homero. Frente a su imperio nada pueden ni valen las restantes divinidades¹ que tienen que someterse a veces, mal de su grado², a las disposiciones inapelables del Olímpico por antonomasia. Esto se advierte incluso en el hecho de que, en última instancia, el Cronida es en cierta manera el protagonista tanto de la *Iliada* cuanto de la *Odisea*.

Si teniendo en cuenta que en la epopeya se da una «duplicidad peculiar», por la que toda acción «debe ser considerada al mismo tiempo desde el punto de vista humano y desde el punto de vista divino»³, prescindimos por un momento de la perspectiva humana, vemos que la *Iliada* puede interpretarse como una narración de la forma en que Zeus va encaminando los acontecimientos hasta lograr la reivindicación de Aquiles, en tanto que la *Odisea* es una descripción en la que «Ulises

1. Cf. HOM., *Il.*, 15, 104-9; 8, 5-27 y otros lugares.

2. Cf. HOM., *Il.*, 15, 184-217; *Od.*, 5, 282-90 y otros lugares.

3. Cf. W. JAEGER, *Paidéia*. México 1953, vol. I, pp. 69-70.

es conducido por inspiraciones siempre renovadas de Atenas»⁴, que secunda la voluntad del Cronida.

Demás está decir que, si en ambos poemas «aparece con claridad la limitación, la miopía y la dependencia de las acciones humanas en relación con los decretos sobrehumanos e insondables»⁵, Zeus resulta, en definitiva, el personaje estelar de la poesía homérica⁶. Este papel de soberano que a partir de los textos de Homero le es atribuido al dios en la religión griega, presenta ciertas peculiaridades y características distintivas que, valoradas en su significación precisa dentro de la historia de las religiones, nos permiten conocer su estructura y desentrañar su naturaleza.

Zeus, por ejemplo, aparece en los textos homéricos como un dios lleno de *omnisciencia*. Dato que constituye una de las características fundamentales de las supremas divinidades celestes. Piénsese al respecto en el epíteto μητίς⁷ que el poeta le aplica con bastante frecuencia. Esta *omnisciencia* abarca incluso la previsión del futuro. Así, por ejemplo, cuando respondiéndole a Hera anuncia los acontecimientos por venir⁸. Facultad que, según señala más tarde Hesíodo, también encontramos en Urano⁹.

Esta preeminencia intelectual del Cronida respecto a los demás olímpicos, coloca a Zeus por derecho en la función primordial de soberano con que lo encontramos en la *Iliada* y la *Odisea* y que constituye también un nuevo rasgo propio de las supremas divinidades uránicas. Recuérdese en este sentido, por ejemplo, aquel pasaje en que el dios aparece pesando en su balanza de oro los destinos de Aquiles y Héctor antes de disponer que se cumplan¹⁰; o aquél en que ordena a Hermes

4. Cf. W. JAEGER, op. cit., vol. I, p. 69.

5. Cf. W. JAEGER, op. cit., vol. I, p. 70.

6. La crítica más al día rechaza los Himnos como obras de Homero y, compartiendo este criterio, los hemos excluido de nuestro trabajo.

7. Cf. HOM., *Il.*, 1, 175; 6, 198; *Od.*, 14, 243; 16, 298 y otros lugares. Es un epíteto que como bien indica Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M. —Notas de Clase sobre Homero, Universidad Pontificia de Salamanca, Curso 1958-59—, «expresa uno de los conceptos más caros a Grecia: la inteligencia y sabiduría».

8. Cf. HOM., *Il.*, 15, 64-8.

9. Cf. HES., *Teog.*, 463-5.

10. Cf. HOM., *Il.*, 22, 208-15.

que informe a la ninfa Calipso su resolución de que Ulises regrese a Itaca¹¹. Episodios que, entre otros varios que podrían citarse, nos lo proyectan de manera diáfana como soberano universal y ejecutor de las leyes del orden cósmico.

Como una de estas leyes es sin duda velar por el mantenimiento de la vida en el universo, Zeus resulta también *creador*. Característica propia asimismo de las divinidades celestes, pero que en el dios supremo del Olimpo homérico aparece reducida del plano cosmogónico al biocósmico, seguramente por el grado de evolución que experimenta esa divinidad en el momento histórico en que se componen ambos poemas. Piénsese sobre el particular, por ejemplo, en el epíteto νεφεληγερέτα¹².

Manifestación también de esta creatividad del Olímpico es la *hierogamia*, que constituye otra de las características esenciales de las divinidades uránicas. Zeus, en efecto, aparece en ambos poemas y especialmente en la *Iliada* desposado con Hera¹³. El dato nos indica de manera precisa, por otra parte, que las obras homéricas presuponen unas etapas previas en la evolución del pensamiento religioso griego, pues como bien apunta Eliade «las parejas divinas son, las más de las veces, invenciones tardías o formulaciones imperfectas de la androginia primordial de toda divinidad»¹⁴.

Por cierto que esta androginia que encontramos tiempo más tarde personificada en Caos, dentro del sistema teogónico de Hesíodo, conserva todavía en el Zeus homérico ciertas resonancias. Así nos encontramos, por ejemplo, con el hecho de que Atenea es llamada frecuentemente en ambos poemas Διὸς θυγάτηρ¹⁵, sin que se mencione jamás a su madre. Dato que con seguridad sirvió posteriormente de antecedente a Hesíodo y Píndaro para imaginar que la diosa había nacido de la cabeza del Cronida¹⁶.

11. Cf. HOM., *Od.*, 5, 28-42.

12. Zeus, en efecto, es señor de la lluvia que posibilita los ritmos agrícolas y fertiliza la tierra.

13. Cf. HOM., *Il.*, 15, 32-3 y otros lugares.

14. Cf. *THR.*, p. 398.

15. Cf. HOM., *Il.*, 2, 548; *Od.*, 3, 337 y otros lugares.

16. Cf. HES., *Teog.*, 924-6 y PIND., *Olimp.*, VII, 65-9.

Pero volviendo a los nuestro tenemos que esta preeminencia intelectual de Zeus sobre los demás olímpicos, que le confiere la *soberanía* por derecho, es también la que hace que su hegemonía se manifieste en buena parte como un *poder espiritual*, característico asimismo de las divinidades celestes. El Olímpico, en efecto, vence generalmente sin combatir. Recuérdese al respecto, por ejemplo, cómo Agamenón es confundido por el Sueño, a instancias del Cronida, para iniciar la acción que acabará forzándolo a reconocer su proceder injusto con el Pelida¹⁷; o cómo Hera y Atenea son detenidas en su intento de auxiliar a los aqueos con las simples palabras de amenaza de Zeus transmitidas por Iris¹⁸.

Esta capacidad de imponerse en último extremo sin luchar gracias a su preeminencia intelectual, proyecta al dios en los textos homéricos como una divinidad un tanto *pasiva*, que para salirse a la postre con la suya ni tiene que tomar parte en los combates como hacen por ejemplo Poseidón, Ares o Apolo¹⁹, ni tiene que recurrir más que en ciertas ocasiones muy contadas al rayo o cualquier otro signo externo de su voluntad para imponerse²⁰. Recuérdese en este sentido cómo la simple aparición de un águila que deja caer entre los troyanos una serpiente que llevaba en sus garras, al sentirse herida en el cuello por los colmillos del ofidio, basta para desconcertar por un momento a las huestes de Héctor en su ataque decisivo a la muralla²¹. Esta pasividad, finalmente, constituye también otra característica esencial de las divinidades uránicas.

Del somero análisis que estamos realizando, vemos que este dios supremo del Olimpo épico presenta sin duda una estructura eminentemente uránica. No sólo por su omnisciencia y su soberanía, sino también por su poder espiritual

17. Cf. HOM., *Il.*, 2, 1-47.

18. Cf. HOM., *Il.*, 8, 397-437.

19. Poseidón, Apolo, Atenea, Hera, Ares, Hefesto e incluso Afrodita participan directamente en los combates en un momento dado, como se advierte sobre todo en la *Iliada* y especialmente en los libros 3, 5, 8 y 15.

20. Zeus, por ejemplo, recurre al rayo para hacer saber su voluntad a los combatientes en *Il.*, 8, 75.

21. Cf. HOM., *Il.*, 12, 195-209.

y su pasividad. Características todas de las divinidades celestes. Incluso su propio nombre Zeus, emparentado etimológicamente con el del indoario *Dyaus*, el sánscrito *dyauh* (cielo) y el indoeuropeo *dieus* (cielo, día luminoso)²², evidencia su estructura uránica de manera incontestable. Toda la crítica actual, por otra parte, coincide en este punto.

Pero si Zeus resulta el «dieu de la lumière» que señala Pierre Grimal²³, según se desprende de los textos homéricos, hay que convenir sin embargo con Eliade en que «es preciso no limitar el dominio de Zeus a lo que abusivamente se ha llamado el cielo luminoso, sereno, brillante, considerando que sus funciones metereológicas son desarrollos posteriores o influencias extranjeras»²⁴. Toda vez que la propia *Iliada* así como la *Odisea* nos lo presentan también como señor de la tormenta y de los fenómenos atmosféricos. Homero es en extremo preciso en este sentido al poner en boca de Poseidón, hablando de los reinos que han correspondido a los tres hijos de Cronos, el siguiente hexámetro²⁵:

Ζεὺς δ' ἔλαχ' οὐρανὸν εὐρύν ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλησιν

Tal como se nos presenta Zeus en los textos homéricos, en efecto, aparece ciertamente como el dios del cielo luminoso, pero evolucionado ya por el proceso de *concretización* característico de las divinidades uránicas, que tiende a su progresiva sustitución por otras divinidades celestes más *activas* y *eficientes*, así como más *próximas* y *accesibles* al hombre. El Zeus de la *Iliada* y la *Odisea*, en verdad, es mucho más dinámico y está mucho más próximo a los hombres que el anquilosado Urano al que ha acabado sustituyendo y que en la epopeya se nos presenta casi completamente «laicizado» por el proceso de degeneración naturalista a que ha estado sometido, hasta el extremo que resulta bastante problemático advertir a primera vista su condición sagrada.

22. Cf. *DELG*, p. 308.

23. Cf. *DMGR*, p. 477.

24. Cf. *THR*, p. 85.

25. Cf. *HOM., Il.*, 15, 192.

Por cierto que respecto a esta aproximación de Zeus y los demás olímpicos al hombre, que a primera vista puede llevar a la conclusión de que los dioses homéricos son poco más que hombres divinizados, es preciso no perder de vista la profunda y radical diferencia que siempre ha existido —desde una perspectiva estrictamente religiosa— entre el plano sagrado y el profano. Pues mientras éste se encuentra sometido a la ley inexorable del devenir y de los ciclos, aquél es trascendente y sustenta de forma intemporal el cosmos y la vida, así como el orden del universo. De ahí que por simple principio de conservación si no se quieren ver otras razones, el movimiento natural de las relaciones entre ambos planos sea ascensional y no viceversa y que ante la imposibilidad de lo profano de acceder por sus solas fuerzas a lo sagrado, la relación se establezca por un movimiento inverso. Por lo que esta aproximación de la divinidad al hombre debe entenderse como una tendencia no de los dioses a humanizarse sino de los hombres a divinizarse y no implica en ningún sentido disminución de la divinidad, sino elevación de lo humano al plano superior y trascendente.

Pruebas de este mayor dinamismo y esta mayor proximidad de Zeus al mundo de los tiempos homéricos con relación a otras supremas divinidades celestes precedentes, nos las dan en abundancia la *Iliada* y la *Odisea*. Así, por ejemplo, es indudable que la *pasividad* del Cronida resulta muy relativa. Pues si no empuña las armas para participar directamente en los combates de troyanos y aqueos, la realidad es que dirige los acontecimientos²⁶, decide la intervención o el alejamiento de los demás dioses de la contienda²⁷ y llega incluso a avisar a Héctor, por mediación de Iris, el momento en que debe iniciar la contraofensiva²⁸. Además se nos presenta como señor del trueno²⁹ y de la lluvia³⁰. O sea, como divinidad celeste pero eminentemente metereológica.

26. Cf. HOM., *Il.*, 15, 72-7 y otros lugares.

27. Cf. HOM., *Il.*, 8, 447-56 y otros lugares.

28. Cf. HOM., *Il.*, 11, 186-94.

29. Cf. HOM., *Il.*, 9, 236-7 y otros lugares.

30. Cf. HOM., *Il.*, 1, 511, 517, 560 y otros lugares.

También su poder espiritual aparece contrabalanceado en forma precisa por la actividad guerrera en los propios poemas homéricos. Pues en diversos pasajes se hace alusión a los combates librados por el dios en otro tiempo. Así, por ejemplo, cuando respondiéndole a Hera dice que Japeto y Cronos «no gozan ni los rayos del sol, ni la brisa de los vientos, rodeados por el Tártaro profundo»³¹. O cuando la diosa branquinévea convenciendo al Sueño para que adormezca al Cronida, recuerda la ocasión en que «al gran Cronos, Zeus tonante debajo de la tierra y de la mar estéril le asentara»³². O cuando el Olímpico ordenándole a Apolo marchar en busca de Héctor, habla de que «ya otros saben maravillosamente bien lo que es la guerra, por lo menos los dioses que allá abajo están junto con Cronos»³³. Datos todos que nos confirman que siendo una divinidad de naturaleza marcadamente uránica, el Zeus homérico se encuentra sin embargo en una fase evolutiva en la que sin perder sus primitivos atributos celestes, éstos se presentan contrabalanceados y enriquecidos con nuevas capacidades más concretas, dinámicas y próximas al hombre, que lo proyectan al plano atmosférico donde se mueven las divinidades de la tormenta. Realidad que nos confirma asimismo su creatividad y su hierogamia.

Es incuestionable, en efecto, que la capacidad creadora del Olímpico en los poemas homéricos y en la imagen que trasciende de ellos a los poetas posteriores, es en realidad de verdad una capacidad de conservación del universo. Zeus, ciertamente, no crea nada. Su función en este aspecto se concreta a mantener la vida en el cosmos, respetando los principios fundamentales de justicia y razón que fundamentan el orden establecido.

En cuanto a su hierogamia tenemos que no se concreta a las uniones divinas —como en el caso de sus predecesores—, sino que se amplía y extiende a las humanas desposándose

31. Cf. HOM., *Il.*, 8, 479-81.

32. Cf. HOM., *Il.*, 14, 203-4.

33. Cf. HOM., *Il.*, 15, 224-5.

entre otras mujeres con Niobe, Danae, Semele y Leda³⁴. En la propia *Iliada*, en efecto, el Sueño y Hera hacen alusión a una de estas uniones terrenales del Olímpico de la que naciera Hércules³⁵. Evidenciando con ello que ya en tiempos de Homero y seguramente como reflejo poético de antiguas tradiciones, se tenía en Grecia una clara noción de la poderosa capacidad genitora del dios.

Si a todos estos datos sumamos el hecho de que Zeus, a semejanza de otros dioses de la tormenta, se nos presenta también en los poemas homéricos como señor del rayo —que es otro de los rasgos esenciales de este tipo de divinidades—, se puede concluir con indudable margen de certeza que el Cronida presenta asimismo una estructura atmosférica y metereológica.

De donde resulta, en resumen, que Zeus tal y como aparece en la *Iliada* y la *Odisea* es un dios de estructura uránico-metereológica, donde ambas naturalezas lejos de diferenciarse y excluirse como a primera vista pudiera parecer por el predominio telúrico y celeste que una y otra presentan, se armonizan y complementan debido a la *coincidentia oppositorum* primordial que conserva en resonancia el Olímpico y que explica con suficiencia racional indudable ciertas aparentes contradicciones que pueden advertirse de primera impresión en la naturaleza de este dios.

Pero si Zeus, como bien advierte el poeta, es señor del ancho cielo (Οὐρανὸν εὐρύν), tanto en el éter luminoso (ἐν αἰθέρι) que corresponde a su estructura uránica, cuanto en la atmósfera y en la tormenta (νεφέλησιν) que corresponden a su estructura metereológica, es evidente que la luz y el color constituyen en cierto sentido manifestaciones inherentes a su propia naturaleza y que tienen que tener, por consiguiente, un valor y un significado que trasciende el limitado campo de la fenomenología natural o de la simple decoración estética. Intentar buscar cuál pueda ser este posible significado, basándonos en los textos y en los hechos, es el objeto de la presente inves-

34. Cf. P. HAMLYN, *Greek Mythology*. Londres 1963, pp. 26-7.

35. Cf. HOM., *Il.*, 14, 249-70.

tigación que, sin duda, supera con mucho nuestras fuerzas, pero que trataremos de culminar felizmente aunque sólo sea como escorzo de futuros, más amplios y mejor logrados trabajos sobre cuestión de tanto interés.

II

Conviene sin embargo antes de entrar de lleno en materia analizar, aunque sea someramente, la realidad de las posibles interpretaciones de la luz y del color en el mundo griego prehomérico y homérico, como punto de referencia que nos permita cobrar una visión panorámica de la cuestión. Por desgracia los testimonios anteriores a Homero se han perdido en buena parte, dificultando en no escasa medida todo esfuerzo investigador. Si bien las sistematizaciones posteriores de las teogonías y cosmogonías griegas, así como los propios textos del poeta, permiten alcanzar el objetivo propuesto hasta donde es posible, por la vía indirecta de la deducción y el paralelismo.

Analizando, en efecto, los dos sistemas cosmogónicos principales de Grecia en los primeros tiempos, se advierte sin mayor dificultad que en ambos la luz es un elemento fundamental, no sólo en su aspecto formal, sino también en el simbólico y trascendente. Bien sea en el hesiódico donde Αἰθήρ ο Αἴθρη³⁶ y Ἡμέρα se proyectan como causas concomitantes del fenómeno cosmogónico, bien en el órfico donde Φάνης³⁷ que en unión de Νύξ genera el cielo y la tierra, surge como causa inmediata de creación.

Sin entrar a dilucidar aquí por no ser el caso, cuál de los dos sistemas pueda ser aceptado como más racional y lógico,

36. Teniendo en cuenta que Αἰθήρ significa «el éter, la región más clara y transparente del aire, la parte superior de la atmósfera» y Αἴθρη «el cielo despejado y sereno, la parte luminosa de las alturas donde no llega el relámpago ni la tempestad», así como el fenómeno de metátesis tan frecuente en lengua griega, especialmente con λ y ρ, no es difícil deducir el tronco etimológico y semántico de ambos términos. Véase sobre el particular *DELG*, página 23.

37. Cf. P. HAMLYN, op. cit., p. 11.

ni rechazar la interpretación órfica por el simple hecho de su carácter esotérico y minoritario, tenemos que aceptar que en ambos sistemas la luz constituye una manifestación de sacralidad, cuando no la sacralidad misma. Punto que, como es natural, no constituye ninguna originalidad de la religión griega, puesto que lo encontramos igualmente en otras culturas. Así, por ejemplo, no hay que olvidar que el signo mesopotámico más antiguo que se conoce para expresar lo sagrado es un jeroglífico que representa una estrella y que este mismo ideograma significaba simultánea o indistintamente, según se pronunciara, «divinidad» (dingir) y «cielo» (anu)³⁸.

Para los órficos, en efecto, el principio de todas las cosas era Cronos, de quien había surgido Χάος y Αιθήρ³⁹. La acción de éste sobre aquél, al que rodeaba Νύξ, fue organizando la materia hasta darle la forma de un huevo⁴⁰, cuya cáscara o envoltura la constituía Νύξ y cuya parte superior era la bóveda celeste, en tanto que la inferior era la tierra. En el centro de este huevo surgió Φάνης que, en unión de Νύξ, generó todo lo demás.

Hesíodo, por su parte, después de hacer nacer a Χάος, Γαῖα, Ἐρεβος, Νύξ, Αιθήρ y Ημέρα, dice que Γαῖα engendró a Οὐρανός, «al que hizo tan grande como ella de manera que la cubría por completo»⁴¹. Pero recalcando que el nuevo dios se caracterizaba fundamentalmente por el hecho de ser ἀστερόεις. O sea coronado de luz por las estrellas. De la unión de Οὐρανός y Γαῖα surgieron más tarde dioses, hombres y cosas.

Como se ve, pues, ambos sistemas que parten por igual de una ἀρχή increada⁴², llegan en resumen a conclusiones para-

38. Cf. E. DHORME, *Les Religions de Babylonie et Assyrie*. Paris 1949, p. 22.

39. Hamlyn y otros entienden que mientras «Caos simboliza lo infinito, Eter simboliza lo finito». Pero no hay que perder de vista que «le monde d'Homere n'est pas dans l'espace. Ce que nous appelons l'espace se confond avec lui. Homere ne conçoit pas l'infini, il ne connait que l'inachevé», según E. MIREAUX, *La Vie Quotidienne au Temps d'Homere*. Paris, s. a., p. 19.

40. Esta idea del huevo del mundo no es específicamente órfica, si bien el orfismo posterior se la apropió, según W. JAEGER, *La Teología de los Primeros Filósofos Griegos*. México 1952, pp. 69-70.

41. Cf. HES., *Teog.*, 127.

42. Recuérdese, en efecto, que los griegos no admitían la creación «ex nihilo», y mucho menos los arcaicos. Cf. O. GIGON, «Religiön», 2-3 en *Lexikon der Alten Welt*, 2589 s. Artenis Verlag, Zürich, Stuttgart 1965.

lelas en las que si se dejan a un lado las diferencias onomásticas de los dioses y ciertas disparidades formales, se advierte de inmediato cierta semejanza esquemática donde la luz desempeña una función primordial. Bien es cierto que esta función presenta distinto grado de matiz en ambos sistemas. Pues mientras en el órfico la luz aparece como causa inmediata de origen de las cosas, o sea, como la sacralidad misma, en el hesiódico se proyecta como atributo de Οὐρανός, o sea como hierofanía de las divinidades celestes frente a las telúricas. Pero resulta obvio que en ambos casos φάος (φάως) cobra una marcada trascendencia religiosa, que no puede ser descuidada en cualquier intento serio de comprensión del mundo homérico y que, sin duda, rebasa el limitado campo de la estética.

En Homero, cuya obra constituye el primer documento histórico-literario conocido de Grecia, ocurre otro tanto igual con la luz. Basta hojear la *Iliada* o leer algún canto de la *Odisea*, para caer en la cuenta de la importancia de la luz en su expresión plena o descompuesta en colores. Piénsese al respecto, por ejemplo, en el papel que desempeña *Iris* en la poesía homérica como mensajera y medianera de Zeus ante los dioses⁴³ y los hombres⁴⁴ y, por consiguiente, como medio de comunicación entre los planos divino y humano en que se desenvuelve la acción épica. Punto que presenta indudable paralelismo con otras culturas⁴⁵.

En la cosmogonía homérica encontramos, en efecto, no sólo determinadas coincidencias con las concepciones órfica y hesiódica, que permiten confirmar hasta cierto punto que ambos sistemas se aproximan bastante a las posibles interpretaciones que del universo y de los dioses tuvieron los griegos de los tiempos prehoméricos, sino también ciertos giros

43. Cf. HOM., *Il.*, 8, 398 ss.; 15, 157 ss. y otros lugares.

44. Cf. HOM., *Il.*, 2, 790 ss.; 11, 185 ss. y otros lugares.

45. Así, por ejemplo, las Sagradas Escrituras nos dicen: «Pongo mi arco en las nubes, para señal de mi pacto con la tierra, y cuando cubriere yo de nubes la tierra, aparecerá el arco y me acordaré de mi pacto con vosotros y con todos los vivientes de la tierra, y no volverán más las aguas del diluvio a destruirla» (Gen. 9, 13-5).

e ideas que apuntan claramente al substrato tradicional recibido en herencia por el poeta de la *Iliada*. Pues si bien es cierto que Homero parece atribuir el origen del universo al *Océano*⁴⁶, punto en que difiere de Hesíodo y los órficos, no es menos cierto que en otros puntos de indudable importancia también muestra un acusado paralelismo conceptual con ellos.

Así, por ejemplo, la idea de que cielo y tierra se unían formando un todo estructurado y completo parece ser común a los tres. Pues mientras los órficos representan esta idea con la imagen del huevo y Hesíodo con la afirmación de que Οὐρανός cubría a Γαῖα por completo, Homero la expresa por medio de columnas. Con razón escribe al respecto Emile Mireaux hablando del universo homérico: «La cohésion et l'équilibre de cet ensemble ainsi distribué sont assurés par des piliers gigantesques situés, semble-t-il, sur les bords de l'Océan, profondément enracinés dans la terre et supportant la voute céleste»⁴⁷. Otro tanto igual ocurre al parecer con la idea de que la tierra flotaba sobre una gran masa de agua en cuyos bordes se apoyaba la campana de bronce de la bóveda celeste y que según Mugler es en parte de origen oriental⁴⁸.

El uso que hace el poeta de los epítetos estereotipados, por otra parte, nos deja oír como bien advierte Jaeger⁴⁹ las resonancias de la tradición en la *Iliada* y la *Odisea*. Así, por ejemplo, el repetido empleo que hace Homero de formas tales como βοῶπις referida a Hera⁵⁰, o de γλαυκῶπις referida a Atenea⁵¹, parece ser clara referencia a una época anterior en que, debido seguramente a influencias egipcias, los dioses eran representados con cabezas de animales según opina Cook⁵².

Por todos estos datos que vamos exponiendo en el ligero

46. Cf. HOM., *Il.*, 7, 99; 14, 201, 302, 246.

47. Cf. E. MIREAUX, op. cit., p. 19.

48. Cf. CH. MUGLER, *Deux Themes de la Cosmologie Grecque: Devenir Cyclique et Pluralité des Mondes*. Paris 1953, p. 18.

49. Cf. W. JAEGER, *Paideia*, México 1953, vol. I, p. 59.

50. Cf. HOM., *Il.*, 1, 551; 4, 50 y otros lugares.

51. Cf. HOM., *Il.*, 1, 206; *Od.*, 1, 44 y otros lugares.

52. Cf. A. B. COOK, *Animal Worship in the Mycenaean Age*, en «J. H. S.», 1894, citado por G. MURRAY, *La Religión Griega*. Buenos Aires 1956, p. 37.

análisis que estamos realizando, vemos que Homero al presentar claras resonancias tradicionales que lo enraizan al pasado así como indudables puntos de apoyo de los sistemas posteriores, no sólo es el vértice de enlace de órficos y hesiódicos con el mundo prehomérico, sino que también es la fuente histórico-literaria más antigua que se conoce de donde deriva esa interpretación de la luz como expresión religiosa.

Pero si este es el valor y significado que la luz parece tener también en Homero, es preciso determinar ahora aunque sea en forma somera qué matización sagrada es la más próxima al poeta, si la órfica en la que Φάνης aparece como expresión de la sacralidad misma, o la hesiódica en la que φάος se proyecta como hierofanía de las divinidades celestes.

Sin pretender agotar el tema por no ser objeto de nuestra investigación, podemos decir sin embargo que el valor que en Homero tiene la luz como expresión religiosa está más próximo a la interpretación hesiódica que a la órfica, no sólo por el hecho de encontrarse cronológicamente más cercano Hesíodo a nuestro autor, sino también y principalmente porque la interpretación órfica tal y como ha llegado a nosotros, confiere una proyección metafísica a la luz mucho más evolucionada y remota de la mentalidad homérica.

Así, por ejemplo, tenemos que Οὐρανός aun cuando en los textos de Homero está reducido al parecer a una función eminentemente locativa, presenta también sin embargo la característica decisiva de ser ἄστερες⁵³ y continúa siendo la fórmula obligada de los más solemnes juramentos divinos, en resonancia perceptible de otros tiempos que imaginariamente reconstruye después Hesíodo. Recordemos al respecto el juramento de Hera ante la cólera de Zeus por el engaño de que ha sido víctima⁵⁴. Está además el dato de que, como Hesíodo, Homero hace al Olímpico hijo de Cronos y no de Φάνης como pretenden los órficos.

53. Cf. HOM., *Il.*, 5, 769; 6, 108 y otros lugares.

54. Cf. HOM., *Il.*, 15, 36 ss.

Los paralelismos entre ambos poetas podrían acentuarse bastante más. Pero al no ser éste el objeto de nuestro trabajo, consideramos que los apuntados bastan para hacer patente que la valoración homérica de la luz está más próxima a la interpretación hesiódica que a la órfica y que, por consiguiente, la luz en sus textos se proyecta al parecer sobre todo como hierofanía de las divinidades uránicas.

Buscar la razón de por qué la luz cobra ese valor simbólico trascendente de expresión religiosa en el mundo griego, no es tampoco objeto de nuestra investigación. Pero al respecto podemos decir, a título de simple aclaración, que sin desconocer la importancia que tiene la luz en el marco geográfico del Mediterráneo donde se genera, desarrolla y culmina la cultura griega, estimamos que su valor como expresión religiosa le viene conferida, desde los tiempos más remotos, por el hecho de provenir de lo alto descendiendo de los cielos.

En este sentido conviene recordar con Eliade, en efecto, que «la bóveda celeste es por excelencia *lo otro*, frente a lo poco que el hombre y su espacio vital representan. Diríamos que el simbolismo de su trascendencia se deduce de la simple consideración de su altura infinita. *El altísimo* se convierte, con toda naturalidad, en un atributo de la divinidad»⁵⁵.

Aclarado someramente todo esto, tenemos que si la luz y el color por provenir de lo alto tienen en Homero un significado de expresión religiosa, que los trasciende y rebasa como simples fenómenos naturales o como meros recursos de decoración estética, dándoles un carácter hierofánico de manifestación de lo sagrado, en el Zeus homérico —divinidad de estructura eminentemente uránico-metereológica como hemos visto—, la luz y el color tendrán también ese significado concreto, al menos en buena parte de los pasajes de la *Iliada* y la *Odisea*.

Pues no hay que olvidar al respecto que el Cronida junto con sus manifestaciones estrictamente celestes y atmosféricas, conserva otras también que lo proyectan como señor del reino

55. Cf. *THR*, pp. 52-3.

agrícola o del mundo ctónico o de la vida doméstica, pongamos por caso, cobrando perfiles contradictorios en apariencia en los que la luz y el color pueden aparecer a primera vista desempeñando otra función. Sobre este particular debe tenerse en cuenta que en el caso del Zeus homérico no hay que partir del estudio parcial y comparativo de sus posibles manifestaciones y cultos, quedándose en las aparentes contradicciones insalvables y obteniendo como único resultado la desorientación, sino de su totalidad como dios supremo de la religión griega en un momento histórico determinado.

Enfocado desde esta perspectiva total, en efecto, se ve con más o menos precisión que su perfil un tanto jánico y múltiple no es más que la expresión de la *coincidentia oppositorum* que se da en lo profundo de su naturaleza celeste, como clara resonancia de una posible divinidad suprema uránica primitiva. Es evidente, pues, que estos aparentes dualismos contradictorios, lejos de significar un rompimiento o negación de la estructura uránico-metereológica del dios, constituyen en realidad una reafirmación y consolidación indirecta de la misma y que, en consecuencia, la luz y el color en el Zeus homérico, aun cuando desempeñando a primera vista otra posible función en determinados pasajes de la *Iliada* y la *Odisea*, tienen en última instancia un matiz de expresión religiosa cuyo descuido puede acabar imposibilitando una mejor comprensión de ambos poemas, impregnados de una sacralidad que tiene en φάος⁵⁶ una de sus constantes hierofánicas.

Es posible, sin embargo, que para algunos seguidores del evolucionismo religioso esta tesis de que los griegos de los tiempos prehoméricos hayan podido llegar a la noción superior de un Ser Supremo dotado de las atribuciones y prerrogativas de un dios en toda la extensión de la palabra, resulte un tanto aventurada e indemostrable y que prefieran seguir defendiendo con Gilbert Murray, pongamos por caso, que la condición de νεφεληγερέτα de Zeus tiene su antecedente histórico directo en «el hechicero hacedor de lluvias de los tiem-

56. Entendemos el término aquí y en los demás lugares en el sentido más amplio posible.

pos primitivos»⁵⁷, o que el dios antropomórfico surge de un animal dotado de *mana* o fuerza vital extraordinaria, cuya piel o cabeza acaba vistiendo un hombre que al equivocarse se diferencia del dios, liberándolo del plano humano y proyectándolo al divino o sobrenatural con su propia forma⁵⁸.

Sin pretender entrar en una cuestión cuya polémica por lo vasta y prolongada nos alejaría con exceso del objeto de nuestra investigación, sólo podemos decir al respecto que por razones de índole teológica, filosófica, etnológica, arqueológica y de otros órdenes, coincidimos en este punto con Eliade en que se ha demostrado científicamente durante estas últimas décadas, «que la vida religiosa de los pueblos más primitivos es realmente compleja y que no puede reducirse a animismo, a totemismo, ni a culto de los antepasados, sino que sabe también de seres supremos dotados de todos los prestigios de un dios creador y topoderoso»⁵⁹. En este sentido cabe citar aquí también la interesante conclusión de Prümm de que «jamás quedó el hombre griego detenido en una fuerza impersonal. Una tal fuerza impersonal no hubiera podido nunca servir de base al aspecto ético de la imagen de Zeus, aspecto a cuyo germen podemos, sin pecar de ligereza, atribuir la misma antigüedad que al del poderío sobre distintas esferas de la naturaleza. De esta forma se acaba con la improcedente presunción de la influencia de la idea impersonal de *mana* sobre el devenir histórico de la religión griega. Si esta idea de *mana*, que parte siempre de categorías aisladas de fenómenos, representara realmente el absoluto principio de los dioses griegos, hubiera sido preciso un tiempo increíblemente largo hasta que el conjunto de prerrogativas que son propias de Zeus hubiera podido llegar a reunirse. Pero una tal paulatina confluencia no es demostrable»⁶⁰.

Establecido, pues, en principio que la luz por provenir de

57. Cf. G. MURRAY, op. cit., p. 62.

58. Cf. G. MURRAY, op. cit., pp. 34-9.

59. Cf. THR, p. 20.

60. Cf. K. PRÜMM, *La Religión de los Griegos*, en Manual de Historia de las Religiones: Cristo y las Religiones de la Tierra. Madrid 1961, vol. II, pp. 20-21.

lo alto tiene en Homero un valor trascendente de expresión religiosa que, rebasándola como elemento natural y como recurso estilístico, la proyecta al plano de las hierofanías, pasemos a ver ahora, entrando de lleno en el objeto de nuestra investigación, si los textos del poeta confirman este principio general en lo que se refiere al πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε y, si lo hacen, ver en qué puede consistir y cómo se puede aprehender su simbolismo, para después sacar conclusiones si es ello posible.

CAPITULO I

1 *LOS CABELLOS Y LAS CEJAS DE ZEUS.*

Zeus era sin duda un dios de cabellos oscuros y brillantes para Homero. Así nos dice concretamente el poeta ¹:

Ἦ καὶ κυανέησιν ἔπ' ὄφρῦσι νεῦσε κρονίων.
 ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἀνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο. μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.

Este bellísimo pasaje nos confirma la hipótesis. Pero frente a quienes opinan que este dato constituye una evidencia más de la raíz pelásgica del dios, cabe afirmar que antes que nada dicha matización homérica obedece a la voluntad del autor de resaltar cromática y luminosamente la divinidad del Cronida y su estructura uránica. Es, por consiguiente, un medio de expresión religiosa.

Homero nos dice, en efecto, que Zeus tiene el entrecejo de color oscuro. Pero emplea para ello precisa y justamente el término κυανέησιν. Bien es cierto que κύανος, derivado del sustantivo κύανος como nos lo indica claramente el sufijo -εος (-ους), tiene entre sus significados derivados los de "sombrio,

1. «Dijo y el Cronida asintió con su brillante entrecejo azul oscuro y la divina cabellera del soberano se agitó sobre su frente inmortal estremeciendo el Olimpo inmenso». Cf. Hom., *Il.*, 1, 528-30.

negro, oscuro, negreante, negruzco"². Pero en su significación original y primera expresa "*de lapislázuli, hecho de esmalte, azul oscuro, de color azul oscuro brillante, azulado, cerúleo*"³, como se desprende del sustantivo de origen κύανος, que en su primera acepción significa «lapislázuli»⁴.

Está claro, pues, que Zeus tiene para Homero el entrecejo y los cabellos oscuros. Pero no de cualquier manera. Sino concreta y específicamente «de un color azul oscuro brillante, de color lapislázuli». Mas como está suficientemente comprobado en la historia de las religiones que el lapislázuli y el azul, en toda su amplísima gama de matices, están relacionados en última instancia con el cielo, resulta que Homero al calificar de manera específica el entrecejo de Zeus δεκυανέησιν, buscó de manera consciente acentuar por medio del color la divinidad del dios y su estructura uránica. Por lo que en este caso concreto el color fue para el poeta un medio de expresión religiosa. Si a esto se suma además el dato de luminosidad y brillo que implica el término y que revela asimismo la naturaleza celeste del Cronida, se ve con toda claridad que el autor no pudo encontrar en el riquísimo acervo de la lengua griega un vocablo más apropiado por su valor simbólico trascendente para expresar lo que deseaba.

Pero no nos conformemos con esto. Veamos ahora si el poeta emplea este término referido a otras divinidades y con qué sentido lo usa. Dejando a un lado el pasaje referido a Zeus en que el autor se repite de hecho por ser obvio el sentido del vocablo⁵, nos encontramos con que el poeta llama con notoria insistencia a Poseidón κυανοχαίτα⁶. El término compuesto de κυανέος-χαίτα(-η), suele traducirse como "*de pelo oscuro, de oscura cabellera, que tiene pelo negro*"⁷. O sea, interpretándolo por las significaciones derivadas y posteriores del

2. Cf. GEL, p. 1003; DO, p. 215; LH, vol. I, pp. 920-1.

3. Cf. Los diccionarios y páginas citadas en la nota inmediatamente anterior, así como A. BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, 1963²⁶, s. v.

4. Cf. DELG, p. 527.

5. Cf. HOM., II., 17, 209.

6. Cf. HOM., II., 13, 563; 15, 174; Od., 3, 6; 9, 528 y otros lugares.

7. Cf. GEL, p. 1004; DO, p. 215; LH, vol. I, p. 922.

término, que como antes hemos visto tiene el sentido primario "de lapislázuli, de esmalte azul oscuro, de color azul oscuro brillante".

Pero si se tiene en cuenta el valor simbólico trascendente del término en el terreno religioso, así como el hecho de que Poseidón es uno de los hijos de Cronos que hereda su reino juntamente con Zeus y Hades⁸, no resulta muy aventurado interpretar que Homero emplea el término aquí, como en el caso anterior, para darnos con un simple dato la filiación celeste del dios y revelarnos su estructura uránica.

Otro tanto igual parece ocurrir con el *κυανέσιον* que aplica el autor al entrecejo de Hera⁹ y que también suele traducirse por "oscuro, negro". Pero que a nuestro entender puede interpretarse como en los casos anteriores, no sólo porque es preciso no perder de vista el carácter brillante que implica el término, sino también porque es conveniente no descuidar su valor simbólico celeste. Aparte de que en el caso concreto de Hera hay que tener presente que se trata asimismo de una hija de Cronos y de la más grande de todas las diosas olímpicas¹⁰, datos que posiblemente el autor busque señalar con el empleo de este vocablo.

Respecto al *κυανοχαίτη* que el poeta aplica al caballo que se transforma *βορέης* para poseer las yeguas de Erictonio¹¹ y que de igual manera se traduce generalmente por «oscuro, negro», cabe decir lo mismo. El titán hijo de *Ἔως*, en efecto, está emparentado por línea directa con el cielo y siendo por otra parte la personificación de la región septentrional más oscura y sombría, parece evidente que el autor al aplicarle ese calificativo busca destacar ambos rasgos. El hecho de que *βορέης* incluso en su metamorfosis equina conserve el dato de unas crines de un color azul oscuro luminoso, en efecto, parece destacar por sobre cualquier otra condición de esta deidad su condición uránica.

8. Cf. HOM., *Il.*, 15, 187-93.

9. Cf. HOM., *Il.*, 15, 101-3.

10. Cf. *DMGR*, p. 186.

11. Cf. HOM., *Il.*, 20, 223-5.

Con relación al *κυανῶπις* que Homero aplica a Amfitrites¹², cabe observar que significativamente se suele traducir por "*de los ojos azul oscuro, que posee ojos cerúleos o negros*"¹³. Pero esta matización cromática entendemos que debe interpretarse antes que nada como una alusión atenuada al origen divino celeste de la diosa, que por cierto en los textos homéricos desempeña aun una función bastante secundaria. Naturalmente que son posibles otras interpretaciones del pasaje, pero tomando como base el doble matiz cromático y luminoso que implica el término, ambos en probada relación con el simbolismo celeste, así como el sentido con que parece emplearlo el autor referido a otras divinidades supremas del Olimpo griego, parece lo más prudente entenderlo aquí como un medio de expresión religiosa para manifestar lo sagrado uránico.

Concluyendo, pues, nuestro somero análisis sobre el uso que da el poeta a este término aplicado a otras divinidades, nos encontramos con el hecho un tanto contradictorio de que mientras el término suele traducirse sin aludir ni a su matiz azul ni a su brillo cuando se refiere al entrecejo y los cabellos de Zeus, Hera y Poseidón, así como a las crines del caballo en que se transforma Bóreas para poseer las yeguas de Erictonio, cuando se aplica a los ojos de Amfitrites este matiz cromático se hace resaltar en cierta forma, si bien la nota característica del brillo pasa igualmente desapercibida.

Cosa que no ocurre si tomando el término en su sentido trascendente de símbolo cósmico suficientemente comprobado por la historia de las religiones, se le interpreta como expresión religiosa utilizada por el poeta para manifestar con un signo preciso y concreto a la divinidad. Interpretado así, en efecto, el vocablo no sólo recobra su prístino sentido semántico y permite una visión más clara de los pasajes en que aparece matizando el conjunto y completando sus detalles, sino que también proyecta a los dioses de manera que su filiación no puede ser confundida y su divinidad queda patente aun bajo la apariencia antropomórfica. Toda vez que

12. Cf. *DMGR*, p. 66. Así como *HOM., Od.*, 12, 60.

13. Cf. *DO*, p. 215; *LH*, vol. I, p. 923.

precisamente unos cabellos, un entrecejo o unas crines de un oscuro azul brillante están proclamando, por lo antinatural, la divinidad bajo la forma humana.

Por todo esto puede concluirse, en consecuencia, que Homero, poeta tan impregnado de sacralidad y tan cuidadoso en deslindar siempre los planos divino y humano en que se desenvuelve la acción épica, emplea el término en su valor de símbolo cósmico con toda intencionalidad y que, por consiguiente, parece ser un medio de expresión religiosa cuando se aplica a los dioses en la *Iliada* y la *Odisea*.

De donde resulta que el pasaje en cuestión de que nos venimos ocupando debe traducirse en realidad por «asintió con su entrecejo de un oscuro azul brillante», porque permite apreciar mejor el dato de luminosidad y brillo que complementa y completa al color. Ya que si este matiz fulgurante se advierte de alguna manera traduciendo «de lapislázuli», es evidente que pasa desapercibido si se interpreta simplemente «de color azul oscuro» y se pierde por completo si se traduce como generalmente suele hacerse «oscuro, negro». Y no hay que olvidar la decisiva importancia que la luz en cualquiera de sus manifestaciones tiene en la obra homérica, como hierofanía de las divinidades uránicas.

Es posible, sin embargo, que para una mentalidad racionalizada en forma progresiva y por consiguiente cada vez menos apta para captar el fenómeno religioso en sí mismo al enfrentarse el aspecto mítico-poético del mundo homérico haya sido la repugnancia lógica a aceptar razonablemente la posibilidad de un entrecejo, unos cabellos o unas crines azules, lo que ha hecho que en forma paulatina se haya ido prefiriendo traducir el término simplemente por «oscuro, negro». Pero ello en nada parece invalidar la evidencia de que en el mundo homérico «nada grande ocurre sin la cooperación de una fuerza divina», y de que el poeta busca en todo momento destacar esta realidad con cuanto recurso tiene a su alcance, acentuando por todos los medios posibles las diferencias entre el plano divino y el humano y haciendo resaltar con gran acierto estético en cada circunstancia que, aun cuando concebidos antro-

pomórficamente, los dioses no pierden bajo ninguna condición las características esenciales propias de la divinidad.

Es más, interpretando así el término es como el pasaje parece cobrar todo su sentido. Pues no sólo se advierte de manera meridiana la estructura uránica de la divinidad y el brillo o fulgor que como tal la caracteriza en sus manifestaciones, sino que también adquiere una grandiosidad que la proyecta de lleno al plano sobrenatural. Concebido así, en efecto, Zeus cobra una proporción sobrecogedora para el hombre de los tiempos homéricos y su omnipotencia resulta aplastante. A la luz de esta imagen del dios, ciertamente, la observación del poeta de que a un simple movimiento de su frente se estremece «el Olimpo inmenso», adquiere un sentido literal de proyección auténtica, que rebasa el estrecho horizonte de simple recurso poético más o menos afortunada en que suele encuadrarse al interpretarla.

Naturalmente que esta hermosísima imagen no es en definitiva original de la cultura griega, puesto que también la encontramos en otras. Así, por ejemplo, las Sagradas Escrituras en el Libro de Job¹⁴ dicen textualmente: «Las columnas del cielo tiemblan y se estremecen a una amenaza suya».

Por cierto que para estar en condiciones de poder interpretarla debidamente en los textos homéricos es preciso aclarar, aunque ello nos exija una breve digresión, algunos conceptos acerca del monte santo de los griegos. Bien es verdad que ya el solo hecho de que el *πῶς τῆρ ἀνδρῶν τε δεῶν τε* pudiera estremecer una montaña por modesta que fuese con un simple movimiento de su frente, implicaría de suyo un poder descomunal más propio de un dios que de un hombre. Pero es que además el Olimpo para los griegos de los tiempos homéricos es no sólo la más alta e inaccesible cumbre, sino también el monte santo por excelencia, la morada de los dioses inmortales.

Esta condición hace que en la Grecia homérica el Olimpo sea considerado el punto de unión del cielo, la tierra y el

14. Cf. Job 26, 11.

infierno, un «axis mundi» que se proyecta en vertical a las alturas hasta los límites del Αἰθήρ y se entierra en las profundidades negras del abismo hasta las propias simas del Ἔρεβος. Así se explica, por ejemplo, que levantándose apenas en realidad hasta las capas más bajas de la atmósfera, el Olimpo en los poemas homéricos sea el lugar donde los inmortales tienen sus moradas al abrigo perpetuo de las lluvias, las nieves y los vientos, envueltas en un cielo transparente y circundadas de radiante claridad¹⁵; o que pueda ser esplendente y luminoso en sí mismo, estando formado de rocas y riscos y, a lo sumo, cubierto de nieve en su cumbre¹⁶.

Las citas podrían multiplicarse, como resulta fácil comprender. Pero estimamos que las pocas anotadas bastan para advertir sin dificultad que el Olimpo en la Grecia de los tiempos homéricos tiene un carácter esencialmente sagrado y en qué puede consistir esta sacralidad. Se trata del «axis mundi» helénico, que trasciende y comunica el Αἰθήρ y el Ἔρεβος de los cimientos a la cumbre. Advertido esto no ofrece mayor dificultad concluir, con un margen científico bastante amplio de certeza, que el poeta no usa a capricho el calificativo μέγαν en este caso y que el Olimpo en este pasaje equivale prácticamente a nuestro «universo». Por lo que la traducción «Olimpo inmenso» bien puede entenderse, habida cuenta el valor simbólico trascendente de esta montaña sagrada, como análoga a nuestro «universo entero». Con lo cual la imagen del tremendo poder del Cronida cobra una proporción extraordinaria.

Pero en definitiva es evidente desde una perspectiva estrictamente objetiva ante el fenómeno religioso homérico, que el color resplandeciente con que el poeta matiza cromáticamente los cabellos del dios, ni está puesto a capricho o simplemente obedeciendo a un prurito decorativo, ni responde de forma directa y precisa a más finalidad que a la primordial y específica de hacer resaltar con un dato más la divinidad del Olímpico y que, en consecuencia, luz y color tienen aquí, ade-

15. Cf. HOM., *Od.*, 6, 41-5.

16. Cf. HOM., *Il.*, 1, 532; 13, 243 y otros lugares.

más y por encima de su proyección estética inherente, un valor de expresión religiosa que revela la estructura uránica de Zeus.

2 LOS OJOS DE ZEUS.

Homero nos dice concretamente refiriéndose a los ojos del Olímpico ¹⁷:

αὐτὸς δὲ πάλιν τρέπεν ὄσσε φαεινῶ

Repitiendo el adjetivo óptico a los pocos versos ¹⁸, así como en otros lugares ¹⁹. Con lo cual queda patente que para el poeta la característica esencial de los ojos del Cronida es el hecho de que sean φαεινῶ.

El término, como se ve, no ofrece mayor dificultad. Se trata del dual de φαεινός que podemos traducir por "*brillante, radiante, luminoso, esplendente, lúcido*" ²⁰, que está emparentado entre otros con los términos φάος, φαείνω, φάω ²¹ y que, por consiguiente, guarda relación directa y específica con la luz. Así traduce magníficamente el pasaje citado D. Daniel Ruiz Bueno cuando dice: «y él la lumbre apartóle de sus ojos» ²².

Ahora bien está suficientemente comprobado en la historia de las religiones el binomio «Luz-Sagrado», según el cual la luz es una de las hierofanías esenciales de las divinidades uránico-metereológicas. No puede resultar sorprendente, en consecuencia, que heredero de una tradición milenaria el poeta haya buscado destacar por sobre toda otra característica de los ojos de Zeus su luminosidad, su brillo, en clara alusión a la estructura uránica del dios y a su relación con el cielo radiante y espléndido.

Con ello, como es natural, el poeta ni pretende ser original

17. Cf. HOM., *Il.*, 13, 3.

18. Cf. HOM., *Il.*, 13, 7.

19. Cf. HOM., *Il.*, 14, 236; 16, 645.

20. Cf. GEL, p. 1911; DO, p. 298; LH, vol. II, p. 398.

21. Cf. DELG, p. 1014.

22. Cf. D. RUIZ BUENO, *Homero: La Iliada*. Madrid 1956, vol. II, p. 184.

ni busca una imagen novedosa, sino que obedece a una anti-
cuísimas tradición que se pierde en el tiempo y que encon-
tramos también en otras culturas. Bien es cierto que desgra-
ciadamente carecemos de testimonios literarios anteriores a
Homero, para poder confirmar de manera directa la realidad
de esta afirmación en cuanto se refiere al mundo griego pre-
homérico. Pero por comparación y paralelismo con las ideas
religiosas de otros pueblos en este aspecto, podemos deducirla
por aproximación con bastante margen de seguridad científica.

Así, por ejemplo, las Sagradas Escrituras son ampliamente
ilustrativas en este sentido. Por sólo citar unos cuantos pa-
sajes seleccionados al azar tenemos que el Libro de Job²³
dice: «Suplicaré a Dios y Este le acogerá, le dará benigno su
esplendente rostro». El Eclesiástico²⁴ expresa en fulgurante
imagen: «Y no sabe que los ojos del Señor son mil veces
más luminosos que el sol». Los Salmos²⁵ dicen: «Porque en
ti está la fuente de la vida y en tu luz vemos la luz». San
Juan²⁶ afirma: «En El estaba la vida y la vida era la luz de
los hombres» y poco más adelante²⁷ pone en boca de Cristo
estas palabras: «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue
no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida». San Pablo²⁸
razona: «La noche va muy avanzada y se acerca ya el día.
Despojémonos, pues, de las obras de las tinieblas y vistamos
las armas de la luz» y en otro lugar²⁹ dice: «Porque Dios,
que dijo: Brille la luz del seno de las tinieblas, es El que ha
hecho brillar la luz en nuestros corazones para que demos
a conocer la ciencia de la gloria de Dios en el rostro de
Cristo».

A lá vista de todas estas realidades no resulta aventurado
concluir que Homero emplea aquí el término φαεινῶ más que
como simple característica fisiológica del dios dentro del pla-

23. Cf. JOB, 33, 26.

24. Cf. ECLESIASTICO, 23, 28.

25. Cf. SALMOS, 35, 10.

26. Cf. S. JUAN, 1, 4.

27. Cf. S. JUAN, 8, 12.

28. S. PABLO, *Rom.* 13, 12.

29. Cf. S. PABLO, *II Cor.* 4, 6.

no natural, como nota bien definida de la divinidad de Zeus y reafirmación de su estructura uránica. Por lo que el término cobra un valor de expresión religiosa. Que esto es así, parece desprenderse del hecho un tanto desconcertante de que mientras Homero para describirnos otros rasgos del dios suele apuntar tanto su matización cromática cuanto su luminosidad —como ocurre por ejemplo con su entrecejo y sus cabellos según hemos visto—, al hablarnos de sus ojos sin embargo nada nos dice de su color, insistiendo sólo en que son luminosos. Ya H. Schrader³⁰ destacó certeramente el carácter religioso de esta concepción arcaica de los ojos de la divinidad.

Es por esto que nos inclinamos a interpretar el dato como lo hacemos. Pues aun cuando no dejamos de reconocer que repugna seguramente un tanto a nuestra concepción antropomórfica moderna de la divinidad tan acostumbrada a la coloración del iris óptico, estimamos que el poeta lo omite con toda intencionalidad, no sólo porque para él los ojos del dios son todos de luz, sino también porque al serlo revelan de manera incontestable la estructura uránica de su naturaleza y la majestad de su grandeza soberana a la que resulta imposible al hombre mirar cara a cara. Recuérdese en este sentido que Ἥλιος con su luz es la deidad «para verlo todo»³¹ en los textos homéricos.

Parece reforzar esta opinión asimismo el hecho de que Homero tampoco nos define en ningún lugar la posible matización cromática de los ojos de otras divinidades de primer rango, destacando sólo su luminosidad y brillo. Así, por ejemplo, hablando de los ojos de Afrodita dice que μαρμαίροντα³² y refiriéndose a los de Atenea los califica también de φαεινώ³³ y llama repetidamente a la diosa γλαυκῶπις³⁴. Términos todos que nada nos dicen de color, si bien destacan de manera notoria la cualidad fulgurante de los ojos de estas divinidades. Pues μαρμαίρω puede traducirse por "centellear, brillar, res-

30. H. SCHRADER, *Der Verborgene, Gott.*, 1949, p. 140 ss.

31. Cf. HOM., *Il.*, 14, 344-5.

32. Cf. HOM., *Il.*, 3, 397.

33. Cf. HOM., *Il.*, 21, 415.

34. Cf. HOM., *Il.*, 1, 206; 2, 166; *Od.*, 1, 44; 2, 382 y numerosos lugares.

plandecer, fulgir"³⁵, en tanto que el epíteto de Atena compuesto derivado de γλαύξ v ὄφ, donde el primer término significa "lechuza" y el segundo "ojo, mirada, visión", se refiere precisamente a los ojos de este animal cuyo brillo fulgurante reverbera en la noche. O sea, que se refiere al carácter luminoso de los ojos de la diosa³⁶.

Por todo ello no parece resultar muy aventurado concluir que posiblemente el poeta al destacar de manera específica y exclusiva la luminosidad de los ojos de Zeus mediante el término φαεινῶ, no procede irreflexivamente ni a la ligera sino que busca dejar patente con este dato la soberanía y grandeza del Olímpico, al que ningún hombre puede mirar impunemente cara a cara, así como resaltar su preeminencia uránica en la que la luz es una de las hierofanías primordiales. Resulta al parecer obvio, por consiguiente, que el término φαεινῶ tiene aquí un valor trascendente bastante claro y preciso de expresión religiosa.

Es posible, sin embargo, que el uso amplísimo y variado que hace Homero de φαεινός aplicándolo indistintamente a dioses, fenómenos naturales, hombres, metales y cosas³⁷, no permita apreciar cumplidamente su proyección religiosa. Pero si se tiene en cuenta el concepto de «unidad cerrada y viviente»³⁸ que se tenía del universo en los tiempos homéricos por lo que todo era considerado en último término como de origen divino y celeste³⁹, así como el hecho de que el poeta «ve las conexiones entre lo humano y lo divino»⁴⁰ por lo que tiende a destacar en determinados momentos estas analogías entre ambos planos mediante el empleo de ciertos términos, se advierte sin mayor dificultad que el uso en apariencia indis-

35. Cf. DELG, p. 150; GEL, pp. 350-1; DO, p. 130; LH, vol. I, p. 259; BAILLY, op. cit., s. v.

36. Prueba de ello es que la mayoría de los críticos y especialistas traducen el epíteto de la diosa como «la de brillantes ojos».

37. Cf. HOM., *Il.*, 12, 151; 5, 315; 8, 555 y numerosos lugares.

38. Cf. E. MIREAUX, *La Vie Quotidienne au Temps d'Homere*, Paris, s. a., página 20.

39. Cf. W. JAEGER, *La Teología de los Primeros Filósofos Griegos*. México 1952, pp. 15-6 y Nota 32 del Capítulo I en p. 196.

40. Cf. W. JAEGER, *Paideia*. México 1953, vol. I, p. 69.

criminado que parece hacer el autor de φαεινός, en nada invalida su posible valor religioso sino que antes bien lo reafirma. Téngase presente además que, como bien afirma Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M., «hay que tener siempre en cuenta que dioses, reyes y héroes forman unidad en Homero»⁴¹, por lo que si la confusión resulta explicable a primera vista no parece poder ser sostenida a ultranza con algún fundamento científico.

Si a esto sumamos el hecho de que para la mentalidad de los tiempos homéricos fuera de la luz todo parece quedar en el reino invisible de 'Αΐδης' por lo que es la luz en definitiva la que hace posible el brillo y fulgor de ojos, metales, astros e incluso colores como vivificándolos, resulta más evidente aun que el uso que hace el poeta del término φαεινός en nada invalida su posible significación religiosa como expresión de lo sagrado.

Por todo ello y teniendo en cuenta el binomio «Luz-Sagrado» que es una constante de la historia de las religiones, podemos admitir científicamente en resumen que al destacar sobre cualquier otra característica de los ojos de Zeus su cualidad brillante y luminosa (ὄσσε φαεινῶ), Homero buscó acentuar la estructura uránica del dios y su grandeza soberana con este dato y que, en consecuencia, la luz o sus manifestaciones específicas patentizadas aquí en el término φαεινῶ, constituyeron en este pasaje un medio de expresión religiosa.

41. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Homero. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1958-9.

42. «La misma palabra Hades tal como se pronunciaba en época homérica, 'Αΐδης evocaba claramente la imagen de lo invisible, de lo que hace invisible». Cf. K. KERENY, *Vater Helios* en «Eranos Jahrbuch», X (1943), Zürich 1944, pp. 81-124.

3 LAS MANOS DE ZEUS.

Otro pasaje en donde Zeus concebido antropomórficamente se relaciona en alguna forma con la luz y el color, es aquél en que Homero nos dice ⁴³:

ἀλλ' ὅτε δὴ τὰ χ' ἔμελλεν ὑπὸ πτόλιν αἰπύ τε τεῖχος
 ἴξεσθαι, τότε δὴ ῥα πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
 Ἰδης ἐν κορυῆσι καθέζετο πιδιέσσης,
 οὐρανόθεν καταβάς. ἔχε δ' ἄστεροπτήν μετὰ χερσίν.

Descripción bellísima en la que el poeta refiriéndose al Cronida nos lo muestra sentado en las cumbres del Ida empuñando el rayo. Una vez más, por consiguiente, vemos cómo el Olímpico se va perfilando a manera de un dios todo de luz. Sus manos en este caso aparecen blandiendo el relámpago, ese fenómeno fulgurante que es el símbolo por excelencia de las divinidades celestes. No hace falta mucho esfuerzo de imaginación, pues, para advertir hasta qué punto se nos presentan inundadas de luz las manos del dios. Homero poniendo el rayo en ellas plasma con un dinamismo estético formidable esta realidad.

Naturalmente que esta imagen de Zeus como señor del rayo, tan cara al autor y que encontramos en numerosos lugares de la *Iliada* y la *Odisea* bajo distintas formas ⁴⁴, no es original de la cultura griega sino que también la hallamos en otros pueblos. Así, por ejemplo, las Sagradas Escrituras nos hablan en el Libro de Habacuc de que: «Su resplandor es como la luz, de sus manos salen rayos con que vela su poder... Olvídase el sol de su levante, y la luna se queda en su morada

43. «Pero cuando ya estaban a punto de alcanzar la acrópolis (encontrándose) al pie de la escabrosa muralla, entonces precisamente el padre de los hombres y de los dioses, descendiendo de la bóveda celeste, se sentaba en las cumbres del Ida rico en fuentes, sosteniendo el relámpago en sus manos». Cf. HOM., *Il.*, 11, 181-4.

44. Piénsese por ejemplo en los epítetos *τερπικέραυνος*, *στεροπηγέρετα*, *ἀργιχέραυνος* que el poeta aplica al Cronida.

45. Cf. HABACUC, 3, 4 y 11.

ante el brillo de tus saetas voladoras, ante el resplandor de tu lanza fulgurante». En el Eclesiástico ⁴⁶ nos dice: «El poder de Dios dirige al rayo y hace volar sus saetas justicieras». En el Libro de los Salmos ⁴⁷ expresa: «Lanzóles sus saetas y los desbarató, fulminó sus muchos rayos y los consterno». Y en el Apocalipsis ⁴⁸ el evangelista hablando del trono de Dios dice: «Salían del trono relámpagos, y voces, y truenos, y siete lámparas de fuego ardían delante del trono, que eran los siete espíritus de Dios».

Nótese, sin embargo, que aquí el poeta no hace ninguna alusión directa a las manos de Zeus. Basándonos con todo en la técnica acostumbrada del autor de «no agotar las descripciones» ⁴⁹ y tomando en consideración lo que nos dice de las de los otros dioses al respecto ⁵⁰, podemos deducir que se trata de unas manos extraordinariamente poderosas y formidables. El solo dato que nos da el poeta al decirnos que empuñan el rayo, por otra parte, basta para confirmar este hecho.

En cuanto que el rayo como símbolo de la omnipotencia de Zeus es considerado por los griegos de los tiempos homéricos como algo sagrado, por lo que la luz que es inherente al mismo constituye una hierofanía, no creemos que necesite demostración. Baste en este sentido recordar que incluso en siglos posteriores que alcanzan incluso la época de auge de la civilización romana, el lugar donde caía un rayo era considerado sagrado ⁵¹, así como que el relámpago, según la leyenda ⁵², fue entregado a Zeus por los Cíclopes. De donde la luminosidad que presupone el poeta en las manos del Cronida al decirnos que empuñan el rayo, constituye también en este caso un medio indirecto de expresión religiosa.

46. Cf. ECLESIASTICO, 43, 10.

47. Cf. SALMOS, 17, 15.

48. Cf. APOCALIPSIS, 4, 5.

49. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Homero, Universidad Pontificia de Salamanca, Curso 1958-9.

50. El poeta, en efecto, nos dice que la mano de Poseidón es *παχείη* (II., 14, 385).

51. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Religión Griega, Universidad Pontificia de Salamanca, Curso 1963-4.

52. Cf. P. HAMLYN, *Greek Mythology*. London 1963, p. 15.

4 LA CARROZA DE ZEUS.

Otro pasaje donde Homero nos describe antropomórficamente en acción a Zeus en relación con la luz y el color es cuando nos dice⁵³:

Ὡς εἰπὼν ὑπ' ὄχεσφι τιτύσκετο χαλκόποδ' ἵππω,
ὠκυπέτα, χρυσέησιν ἐθείρησιν κομώνωντε,
χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυε περὶ χροῖ, γέντο δ' ἰμάσθλην
χρυσεῖην εὐτυκτον, ἐοῦ δ' ἐπιβήσετο δίφρου,
μάστιξεν δ' ἔλααν. τῷ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέσθην
μεσσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος.

En este cuadro lleno de dinamismo y plasticidad donde sin duda el poeta refleja los usos de su tiempo, pues «la interacción existente entre el entendimiento y la imaginación hace que, psicológicamente, tendamos a conocer lo que no conocemos imaginándolo por lo que conocemos»⁵⁴, es preciso distinguir y diferenciar los siguientes elementos que lo integran: a) caballos; b) vestidos; c) látigo; d) panorama de fondo.

Dejando a un lado el valor cósmico de los caballos dentro de la historia de las religiones⁵⁵, tenemos que notar en principio con relación al primer punto que según la leyenda los caballos fueron dones de Poseidón a los griegos⁵⁶ y que en la propia *Iliada* aparecen entre otros Ἔάνθος y Βαλῖος, caballos de Aquiles engendrados al soplo del Céfiro por la harpía Podarga «cuando pacía en la pradera junto a la corriente del Océano»⁵⁷, como regalos del dios de las aguas a Peleo, padre

53. «Dicho esto hizo uncir a su carro los relampagueantes (luminosamente veloces) corceles de fulgurantes cascos de bronce, que dan al aire sus doradas crines y él mismo se revistió de oro todo entero y, tomando el primoroso látigo dorado, subió a su carro. Fustigalos al arrancar y los bridones vuelan a sus anchas entre la tierra y la bóveda del cielo tachonada de estrellas. Cf. HOM., *Il.*, 8, 41-6.

54. Cf. F. M. SANCHEZ JIMENEZ, Notas de Clase sobre Teología. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1963-4.

55. Cf. *THR*, p. 100.

56. Cf. *DMGR*, pp. 389-91.

57. Cf. HOM., *Il.*, 16, 148-51.

del héroe⁵⁸. No podía, pues, resultar violento a la mentalidad de los tiempos homéricos imaginar a Zeus en su carro tirado por briosos corceles⁵⁹.

Pero como es lógico suponer los caballos del Olímpico no son ni pueden ser iguales a los de los hombres. Si los propios de Aquiles no participaron en las carreras de los juegos fúnebres organizados por el héroe para honrar el cadáver de Patroclo, porque aventajaban en ἀρητή a los demás por ser ὀθάνατοι⁶⁰ con más razón los del Cronida tienen que ser sobrenaturales. Homero, en efecto, destaca maravillosamente su condición extraordinaria con tres rasgos fulgurantes. Los caballos de Zeus εἰσιν χαλκόποδα, ἰώκυπέτα, χρυσέησιν ἐθείρησιν.

Tienen, pues, "*casco de bronce*". Dato sin duda extraordinario. Sus pezuñas son por consiguiente duras, sólidas, incansables. Capaces de aplastar sin dificultad cuanto encuentren a su paso. Pero el epíteto no sólo expresa idea de resistencia y fuerza, sino que además implica matices de brillo y color. Χαλκός, en efecto, puede traducirse como "*bronce, cobre, cosa hecha de cobre o de bronce*"⁶¹. Pero también como afirma Kretschmer⁶² que lo emparenta con χάλκη, χάλχη, κάλχη (púrpura), puede interpretarse como "*metal rojo*". El epíteto, por consiguiente, implica también cierto matiz rojizo. Obsérvese, por otra parte, que el poeta lo emplea concretamente para matizar los cascos de los caballos del Olímpico. O sea para las extremidades más en contacto con los planos inferiores o intermedios del unitario cosmos homérico. Dato que parece indicar cierta relación simbólica entre el metal y su matiz cromático y determinadas zonas del espacio más próximas a las potencias telúricas.

Pero no es esto todo. Χαλκός además por su tronco con la raíz indoeuropea *ghel-, que expresa la idea de "*brillo*,

58. Cf. HOM., *Il.*, 23, 276-8.

59. Para todo lo concerniente al caballo en Homero puede verse E. DELEBECQUE, *Le Cheval dans l'Illiade*. Paris 1951.

60. Cf. HOM., *Il.*, 23, 276-8.

61. Cf. DELG, p. 1049; GEL, p. 1974; DO, p. 304; LH, vol. II, pp. 643-4; BAILLY, *op. cit.*, s. v.

62. Cf. KRETSCHMER, *Einl.*, 167, n. 3 en BOISACQ, DELG, p. 1049.

brillantez"⁶³, implica también un matiz luminoso que no puede ser pasado por alto y que indica en última instancia y de manera simbólica su conexión y dependencia de las fuerzas uránicas. Por lo que el epíteto χαλκόποδα implica en su triple aspecto metálico, cromático y luminoso la condición extraordinaria de los corceles de Zeus y su estructura celeste. Con igual valor y sentido lo encontramos en otro lugar de la *Iliada*⁶⁴, donde el poeta lo emplea referido a los caballos de Poseidón.

Es posible sin embargo que el uso amplio e indiferenciado que hace el poeta de χαλκός⁶⁵—como antes en el caso de φαεινός—se preste un tanto a confusión en cuanto a su sentido trascendente. Pero si se tienen en cuenta las razones antes citadas⁶⁶, así como el hecho de que los metales por su color brillante suelen cobrar un valor simbólico trascendente de las distintas regiones celestes en las religiones de numerosos pueblos⁶⁷, se advierte al punto que los metales y entre ellos el bronce son en realidad dones divinos por lo que su aplicación indiferenciada a ambos planos de la acción épica sigue una trayectoria descendente y no viceversa, en la que su proyección religiosa queda patente⁶⁸. Prueba de ello es que según los propios textos homéricos Ἡφαιστος es el supremo artífice de los metales⁶⁹ y que incluso la τέχνη para trabajarlos artísticamente ha sido enseñada a los hombres por el dios κλυτοτέχνης⁷⁰.

En cuanto a ὄζυρα se trata de un nuevo dato de los corceles de Zeus que el poeta destaca por posición para acentuar

63. Cf. DELG, p. 1049.

64. Cf. HOM., *Il.*, 13, 23.

65. Las lanzas de Atenea (*Od.*, 1, 99-100), Poseidón (*Il.*, 14, 385-6), Paris (*Il.*, 3, 18) y Menelao (*Il.*, 3, 349) por ejemplo son todas por igual γάλαχος.

66. Véase la página 191 ss. del texto.

67. Así por ejemplo en los misterios de Mitra, según narra Celso —ORIGENES, *Contra Celso*, VI, 22—, la escalera ceremonial tenía siete peldaños: el primero de plomo (Saturno), el segundo de estaño (Venus), el tercero de bronce (Júpiter), el cuarto de hierro (Mercurio), el quinto de aleación monetaria (Marte), el sexto de plata (Luna), el séptimo de oro (Sol), y el octavo o remate de la escalera representaba la esfera de las estrellas fijas.

68. Para muchos pueblos primitivos los metales «viven también y tienen sexo», según afirma Eliade en *THR*, p. 417.

69. Uno de los epítetos estereotipados de este dios es precisamente el de κλυτοτέχνης (Cf. *Il.*, 1, 571 y otros lugares).

70. Cf. HOM., *Od.*, 6, 232-4.

su carácter extraordinario y su condición divina, así como para contrastar la idea de fuerza y poderío que expresa $\chi\alpha\lambda\kappa\acute{o}\pi\omicron\delta\alpha$ con la agilidad y rapidez que contiene este término e insistir, por otra parte, en la matización luminosa de todo el pasaje.

Pues resulta obvio que unos corceles "que vuelan velozmente" son algo fuera de lo común, así como que por el hecho de caminar por los aires están en indudable relación con las potencias celestes. Tampoco ofrece mayor dificultad, por otra parte, que esta capacidad voladora de los caballos del dios complementa y completa la de fuerza y poderío apuntada en el verso anterior.

Tal vez sin embargo el punto referente a la insistencia de Homero en la matización luminosa —que es el que más nos interesa aquí—, no aparezca tan claro a primera vista ante nuestros ojos en el término $\acute{\omega}\kappa\upsilon\pi\acute{\epsilon}\tau\alpha$. Pero si se tiene en cuenta que para la mentalidad de los tiempos homéricos «todo movimiento rápido produce una especie de luz centelleante o reverberante»⁷¹, como parecen confirmarlo los términos $\Pi\omicron\delta\acute{\alpha}\rho\gamma\alpha$ ⁷² $\acute{\alpha}\rho\gamma\acute{\iota}\pi\omicron\delta\epsilon\varsigma$ ⁷³ y $\acute{\alpha}\rho\gamma\acute{o}\varsigma$ ⁷⁴ entre otros, así como que el vuelo de los bridones de Zeus es precisamente veloz y rápido —como lo aclara con toda precisión el término $\acute{\omega}\kappa\upsilon\pi\acute{\epsilon}\tau\alpha$ compuesto de $\acute{\omega}\kappa\upsilon$ - (velozmente, rapidísimamente) y $-\pi\acute{\epsilon}\tau\eta\varsigma$ ($\pi\acute{\epsilon}\tau\omicron\mu\alpha\iota$ = volar)⁷⁵—, no resulta aventurado admitir que el desplazamiento de semejantes corceles por el espacio se realiza entre un halo fulgurante. Dato que por lo demás parece resultar obligado tratándose de un dios como Zeus, cuya estructura está en relación directa con el cielo brillante y sereno. Con lo cual la luz, lo luminoso característico de las hierofanías uránicas, se pro-

71. Cf. *GEL*, p. 2009; *DELG*, p. 75 en el epígrafe relativo a $\acute{\alpha}\rho\gamma\acute{o}\varsigma$.

72. Este término significa literalmente «pies blancos» o «luminosos». Esto es «rápidos».

73. Otro tanto igual ocurre con este término que el poeta suele aplicar a los perros. Literalmente significa «pies blancos o luminosos». Pero se traduce generalmente por «pies rápidos».

74. En cuanto a $\acute{\alpha}\rho\gamma\acute{o}\varsigma$ su sentido literal es «claro, blanco, brillante», pero se aplica generalmente a los pies rápidos también. Véase al respecto lo que dice *GEL*, p. 236.

75. Cf. *DO*, p. 308.

yecta también en este término que como expresión del binomio «Luz-Sagrado» cobra, por consiguiente, una matización religiosa bien definida.

Nótese, por otra parte, cómo el poeta insiste en esta idea del vuelo luminoso de los caballos del Olímpico al cerrar el pasaje con el hexámetro de dinámica plasticidad estética en que afirma que los caballos vuelan a placer «entre la tierra y el cielo estrellado»⁷⁶. Para lo cual emplea concretamente la forma verbal *πετέσθην* y sitúa de manera explícita su carrera en el plano cósmico. Aclaración que sin duda alguna imposibilita toda otra interpretación del pasaje, dejando como única posible la objetiva y concreta de los corceles del dios volando majestuosamente por los aires a una velocidad fulgurante.

Pero no hay que confundir las cosas. El hecho de que los bridones del Olímpico vuelen velozmente, no implica ni supone que su cabalgata presurosa por los aires sea un esfuerzo destemplado, carente de la solemnidad propia de las divinidades y sin el ritmo majestuoso que debe corresponder al *πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε* por su grandeza. Homero parece ser demasiado consciente de esta realidad para pasarla por alto. Así nos la destaca a todo lo largo del pasaje por medio de la repetición del *espondeo*⁷⁷, que es uno de los recursos estilísticos del poeta «cuando quiere dar impresión de solemnidad»⁷⁸. En el pasaje en cuestión, en efecto, encontramos *doce espondeos* repartidos en los seis hexámetros, tres de los cuales son sáficos. Datos todos más que suficientes para constatar la intención del poeta.

Mas volviendo a lo nuestro tenemos que los caballos del Cronida al ir volando velozmente se desplazan entre un halo fulgurante y que, por consiguiente, la luminosidad sirve también aquí al poeta como medio de expresión para destacar

76. Cf. HOM., *Il.*, 8, 46.

77. El *espondeo*, en efecto, es un pie métrico de ritmo pausado y solemne que combinado con el dácilo imprime al hexámetro un aire de majestad indudable. Si bien un hexámetro compuesto exclusivamente por *espondeos* resulta en exceso monótono y lento.

78. Cf. FR. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Homero. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1958-9.

la condición sobrenatural y la estructura eminentemente uránica de los ἵπποι Διός. Homero sin embargo no parece conformarse con los datos apuntados y añade otro más. Tal vez por esa tendencia estilística suya a la «triple enumeración» señalada acertadamente por Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M.⁷⁹, quizás por su posible intención de darnos indirectamente una idea de la proporción de los corceles. Así nos dice que tienen "crines de oro" o "doradas"⁸⁰. Detalle que por lo inusual recalca su condición sobrenatural e insiste en la luminosidad como medio de expresión de su estructura uránica.

Indudablemente que el término más interesante aquí resulta ser χρυσέησιν. Pues ἐθείρησιν es en realidad por demás normal en cualquier equino. Χρυσέησιν en cambio implica no sólo una característica extraordinaria referida a unas crines de caballo, sino también un valor luminoso como metal más próximo y semejante a la luz que hace que «en la épica se aplique especialmente a lo que pertenece a los dioses»⁸¹.

Suponer en consecuencia que el poeta emplea el término un tanto caprichosamente como simple dato para destacar la naturaleza trascendente de los corceles de Zeus y que igual que χρυσέησιν pudo utilizar σιδηρέησιν pongamos por caso, da la impresión de que es quedarse un poco en los umbrales de la mentalidad religiosa del pueblo griego de los tiempos homéricos y de que se rechaza un poco a la ligera la posibilidad de que el color y la luz puedan tener, además de su valor decorativo intrínseco, un carácter simbólico trascendente de proyección religiosa en la poesía homérica. Pues el término χρυσέησιν traduce de maravillas no sólo la intemporalidad y permanencia de los ἵπποι Διός manifestadas en la consistencia e inmutabilidad del oro, sino también su condición uránica expresada por la radiante luminosidad de este metal e incluso su rapidez simbolizada en ese halo fulgurante de sus crines de oro ondeando en el viento. Pues como bien advierte Fray

79. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Homero. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1958-9.

80. Cf. HOM., II, 8, 42.

81. Cf. GEL, p. 2009; LH, vol. II, p. 476.

Isidoro Rodríguez, O.F.M.⁸², «bajo esa corteza dorada se incluye la de crines resplandecientes y radiantes, con el brillo de la grasa de caballos bien alimentados y que por lo mismo son rápidos».

Homero, en efecto, parece que busca señalar con el término χρυσέησιν no sólo el carácter extraordinario de los corceles del Olímpico, sino también concretar dicho carácter sagrado en sus rasgos esenciales de luminosidad e intemporalidad, que lo relacionan de manera directa e inmediata con el plano celeste. Justo es reconocer que el poeta consigue esto con todo acierto al emplear el término χρυσέσινη. Toda vez que el oro es sin duda el metal más próximo a la luz por su luminosidad y su matiz cromático, así como el más inalterable y permanente por su solidez y consistencia.

Pero además el término nos brinda la oportunidad de comenzar a aproximarnos de manera pragmática a la escala de colores y de brillantes metales en que parece moverse el mundo poético de Homero conforme al mayor o menor grado de aproximación a la luz. Pues partiendo del hecho concreto de que ambos tienen los *cascos de bronce* y las *crines de oro* —o sea, rojos y doradas desde una perspectiva estrictamente cromática—, no puede dejarse de advertir una cierta intencionalidad del poeta en el empleo de los metales brillantes y los colores, ni puede dejarse de concluir que según estos datos presenta cierta tendencia a jerarquizar su uso conforme una escala de valores en cuyo vértice superior aparece lo luminoso y diáfano como expresión simbólica de lo sagrado uránico.

Analizando el texto, ciertamente, vemos que mientras el bronce de un fulgor rojizo lo emplea Homero para matizar los cascos de los corceles del Cronida —o sea las extremidades de los mismos que se mueven en los planos inferiores del espacio más próximos a las potencias telúricas—, el oro de un brillo luminoso lo utiliza para colorear las crines que se agitan con armonía en los planos superiores del cosmos más próximos a las potencias uránicas y al Αιθήρ diáfano y trans-

82. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O. F. M., Notas de Clase sobre Homero. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1958-9.

parente. Hecho que da la impresión de que el poeta sigue una escala simbólica de valores en el empleo de los colores y de la luz, cuyos polos podrían esquematizarse sistemáticamente de la siguiente manera:

<i>Símbolo</i> <i>Luminoso</i>	<i>Símbolo</i> <i>Cromático</i>	<i>Símbolo</i> <i>Metálico</i>	<i>Realidad</i> <i>Trascendente</i>	<i>Valor</i> <i>Metafórico</i>
LUZ	DORADO	ORO	SAGRADO (Potencias uránicas).	VIDA, BIEN, GRACIA, ALEGRÍA.
SOMBRA	NEGRO	HIERRO	SAGRADO (Potencias telúricas).	MUERTE, MAL, DESGRACIA, DOLOR.

O sea que el mundo homérico en lo que se refiere a la luz y el color como expresión religiosa, parece girar en torno a unos ejes cuyos polos los constituyen los binomios «Luz-Sombra», «Dorado-Negro» y «Oro-Hierro», como manifestaciones simbólicas del binomio trascendente «Potencias Uránicas-Potencias Telúricas» derivado de una posible divinidad celeste primitiva en la que se da la *coincidentia oppositorum* y que, en resonancia un tanto confusa y deslavazada, encontramos más tarde también en los protagonistas de la teogonía hesiódica.

En este sentido conviene recordar, en efecto, que toda la concepción religiosa de la Grecia prehomérica —que más tarde encontramos sistematizada de forma un tanto ruda en Hesíodo y que seguramente Homero recoge y transmite a los siglos posteriores con la fuerza intemporal de su genio—, parece estar basada en último término en la tensión permanente de los contrarios, concepto que Heráclito trata visionariamente de superar más tarde⁸³. Analizando la teogonía hesiódica, ciertamente, salta a la vista sin mayor dificultad que a partir de Caos, primitiva divinidad celeste que se desdobra al punto en los binomios Νύξ-Ἡμέρα, Αἰθήρ-Ἐρεβος⁸⁴ toda la historia reli-

83. Cf. HERACLITO, Fragmentos 10, 23, 50 y otros en C. MAZZANTINI, *Eracilito: Frammenti e Testimonianze*. Turin 1945, pp. 148, 152 y 162.

84. Cf. HES., *Teog.*, 116-25.

giosa griega puede reducirse a la lucha constante entre las potencias uránicas y las potencias telúricas, hasta que con la aparición de Zeus queda consolidada —tras los fieros e indecisos combates que libra el Olímpico⁸⁵—, la victoria definitiva de las fuerzas celestes. Punto en el que la religión griega presenta marcados paralelismos sin duda con las de otros pueblos⁸⁶. Si a todo esto sumamos el hecho de que el poeta con indudable acierto recurre una vez más al brillo y a la luminosidad contenidos en χρυσέησιν para expresar la condición sobrenatural uránica de los corceles del Olímpico, queda patente al parecer de manera inequívoca que el término cobra aquí un acusado matiz de expresión religiosa como hierofanía de lo sagrado celeste.

Recapitulando, pues, sobre todo lo expuesto hasta aquí acerca de los caballos de Zeus en el pasaje que nos ocupa, vemos que la constante en las tres características señaladas por el poeta para manifestar su condición sobrenatural uránica es la *luminosidad*, que encontramos tanto en el fulgor del bronce (χαλκόποδα), como en el brillo del oro (χρυσέησιν) y en el resplandor que para los griegos provocaba todo movimiento rápido (ώκυπέτα), así como que en los tres casos la luz o luminosidad traduce la estructura celeste de los corceles acentuada aquí por su capacidad voladora, sobre la que el poeta insiste en el pasaje de manera que no deja margen a otras posibles interpretaciones. Datos todos que nos permiten deducir que nuevamente la luz o sus distintas manifestaciones cobran aquí, en relación con los corceles del dios, un valor de expresión religiosa que no puede ser descuidado. Nótese además cómo estos tres datos luminosos de los ἵπποι Διός los concentra el poeta en los dos primeros hexámetros del pasaje, poniéndolos casi inmediatamente uno a continuación de otro (χαλκόποδ' ἵππω, ώκυπέτα, χρυσέησιν ἐθείρησιν)⁸⁷. Dato que nos revela de manera clarísima no sólo la importancia que para el autor tie-

85. Cf. HES., *Teog.*, 820 y siguientes.

86. Cf. C. HUART, *Persia Antigua y la Civilización Irania*. Barcelona 1930, páginas 273-87.

87. Cf. HOM., *Il.*, 8, 41-2.

ne el rasgo luminoso, sino también su intencionalidad de destacarlo.

También observamos que el color inherente en este caso a los metales (χαλκόποδα-χρυσέησιν), parece servir intencionadamente al poeta para matizar de manera precisa las distintas partes de los corceles en relación con los diversos planos cósmicos, por lo que tiende a cobrar también un valor de expresión simbólica de las fuerzas sobrenaturales en este caso, que lo proyecta de lleno al campo de lo sagrado.

Respecto de los vestidos y el látigo de Zeus poco hay que decir en realidad. Pues una vez advertida la gradación jerárquica que Homero parece seguir en relación con el empleo de luminosidades, metales y colores referidos a la divinidad —escala simbólica en cuyo vértice superior se encuentra el sistema Luz-Dorado-Oro—, la cuestión no parece ofrecer mayor dificultad. Baste notar al respecto cómo para el poeta Zeus ἔδυνε χρυσόν περὶ χροῖ y además γέντο ἰμάσθλην χρυσεῖην⁸⁸. O sea cómo el oro (χρυσόν) y el dorado (χρυσεῖην) con su inherente luminosidad, constituyen los elementos fundamentales de expresión del poeta en cuanto toca a metales y colores referidos a las divinidades uránicas. El hecho mismo de la insistencia del autor en emplear el binomio terminológico χρυσόν-χρυσεῖην en este pasaje, parece confirmarnos de manera categórica esta realidad.

Conviene advertir aunque sea de pasada sin embargo por ser de extremo interés, el dato apuntado por el autor relativo a que Zeus ἔδυνε χρυσόν περὶ χροῖ, que nos revela con meridiana claridad como el Cronida es para el poeta prácticamente todo de luz. El verbo δύνω, en efecto, usado aquí en la tercera persona del singular del Aoristo segundo de Indicativo, por lo que presenta un *aspecto* de acción no caracterizada «al dejar constancia del hecho en sí, sin considerar especialmente su término final»⁸⁹, puede traducirse por "hundirse, sumergirse; penetrar, entrar; revestirse de, ponerse"⁹⁰, en tanto que περὶ significa

88. Cf. HOM., *Il.*, 8, 43-4.

89. Cf. M. S. RUIPEREZ, *Aspectos y Tiempos del Verbo Griego*. Salamanca 1954, p. 68.

90. Cf. DGE, p. 393.

"a todo alrededor, por completo, completamente"⁹¹. O sea que según esto Zeus «se revistió de oro el cuerpo a todo alrededor». Hecho que parece indicar a primera vista que para el poeta el dios no es el oro, ni lo dorado, ni la luz, puesto que es algo que el Cronida se viste, pero que si se tiene en cuenta con Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M.⁹² «que el hecho de vestirse una cosa indica posesión permanente y yo diría sustancial de una cualidad para la mentalidad antigua», al punto se capta cómo para Homero el Cronida es todo luz, simbolizada en este caso concreto por el oro. Zeus, en efecto, aparece en este pasaje vestido permanentemente de oro. Esto es de luz y brillo y, por lo mismo, de plenitud de vida e inmortalidad. Lugar paralelo con este en cierto sentido y que puede ilustrar de alguna manera el pasaje es, por ejemplo, aquél en San Pablo⁹³ en que el apóstol dice: «vestíos de Jesucristo».

Pasando ahora a analizar todo el pasaje en conjunto antes de concluir para poder apreciarlo panorámicamente en toda su dimensión mítico-poética, vemos a poco de estudiarlo que se encuentra traspasado de luz. Zeus se nos presenta todo resplandeciente (ἔδυνε χρυσὸν περὶ χροῖ), látigo fulgurante al puño (γέντο ἰμάσθλην χρθσεῖην), viajando por los aires en medio del halo luminoso de sus corceles voladores (ὠκυπέτα), cuyas crines brillan al viento (χρυσέησιν) y cuyos cascos centellean como chispas gigantescas (χαλκόποδα) «entre la tierra y el cielo estrellado»⁹⁴.

La dinámica descripción nos recuerda aquel pasaje de una leyenda seguramente posterior⁹⁵ en que se narra cómo Zeus, obligado por sus promesas a Semele de cumplirle cualquier deseo, se presenta ante ella «in all the brilliance of his majesty». Así ciertamente se nos ofrece el Olímpico en el pasaje que venimos analizando. Pues incluso el último hexámetro tan discutido y tan mal interpretado a veces, es como una

91. Cf. J. D. DENNISTON, *The Greek Particles*. Oxford 1959, p. 481.

92. Cf. FR. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., *Notas de Clase sobre Homero*. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1958-9.

93. Cf. S. PABLO, *Rom.* 13, 14.

94. Esta idea la recoge, entre otros, Virgilio en *Aen.* IV, 256.

95. Cf. *DMGR*, p. 418.

síntesis maravillosa de toda la luz y el fulgor que emanan del dios «in his chariot of glory»⁹⁶.

Algunos eruditos, en efecto, han interpretado este hexámetro como prueba de que Homero no era ciego, basándose en el hecho de que aquí parece diferenciar a la perfección entre día y cielo estrellado. Otros, por el contrario, basándose precisamente en la aparente confusión que da la impresión de sufrir el poeta entre el día y la noche en este verso, argumentan que constituye una prueba más de que el autor carecía de vista. Otros, en fin, desentendiéndose del problema bastante peregrino de si Homero era ciego o no en realidad, interpretan el ἄσπερόεντος como un recurso poético más. Así G. Castello dice al respecto⁹⁷: «E un semplice epiteto esornativo, non potendosi parlari di cielo stellato in pieno giorno».

Pero en realidad todo parece indicar que semejantes interpretaciones tan subjetivas como un tanto bizantinas, desenfocan la realidad del pensamiento homérico al encararlo desde una perspectiva racionalista totalmente ajena a la mentalidad del poeta y divorciada de su concepción cosmogónica de profunda raíz religiosa y mítica. Bien es cierto que el ἄσπερόεντος puede interpretarse sin faltar a la verdad pero un poco a la ligera, como uno de esos epítetos estereotipados que Homero hereda de la tradición precedente y que repite con insistencia en varios lugares⁹⁸. Mas lo que no puede afirmarse bajo ninguna circunstancia es que Homero hable aquí «de cielo estrellado en pleno día», o que sufra confusión alguna entre el día y la noche.

Si no se descuida en ningún momento la realidad de que para Homero la luz es una hierofanía de Zeus, en efecto, el pasaje que nos ocupa cobra sin duda una unidad y una coherencia estéticas indudables y el hexámetro final no hace más que compendiar en síntesis maestra toda la luminosidad radiante de los versos anteriores al darles una perspectiva panorámica.

96. Cf. P. HAMLYN, *Greek Mythology*. London 1963, p. 26.

97. Cf. G. CASTELLO, *L'Iliade di Omero*, Libro VIII, Milano 1954, nota al verso 46 en p. 18.

98. Cf. HOM., *Il.*, 4, 44; 5, 769; 6, 108 y otros varios lugares

Para el poeta en verdad el Cronida es fundamentalmente el señor del cielo brillante y sereno. Como bien advierte Grimal: «le dieu de la lumiere»⁹⁹. Concepto en el que encontramos una clara resonancia del ancestral *Dyaus indoario*¹⁰⁰. Por eso el autor caracteriza al dios de manera constante con rasgos luminosos y concretamente en este pasaje insiste una y otra vez en presentarlo lleno de esplendor, no sólo en su persona (ἔδυνε χρυσὸν περὶ χροί) sino incluso en el látigo que empuña (γέντο ἰμάσθλην χρυσείην) y en sus caballos de crines de oro (χρυσέσιον), fulgurante vuelo (ὠπυπέτα) y cascos centelleantes de bronce (χαλκόποδα).

Nada más natural por consiguiente para la mentalidad religiosa de Homero, ni más bellamente plasmada por su inspiración poética que esta imagen del dios, señor de la luz, volando en su carro refulgente «entre la tierra y el cielo estrellado». Pues aquí la tierra (γᾶτης) y el cielo constelado de estrellas (οὐρανοῦ ἄσπερόεντος), no son más que el escenario de fondo por donde cabalga olímpicamente el dios inundándolo todo de luz. A este respecto conviene recordar que Homero califica también a la tierra de μέλαινα¹⁰¹ en marcado contraste con Οὐρανός.

Si colocándonos en la perspectiva del poeta, en efecto, imaginamos que el cielo y la tierra son sólo dos planos divinos y pasivos del cosmos concebido como unidad viviente, total y cerrada, donde se mueven y actúan las divinidades

99. Cf. *DMGR*, p. 477.

100. En este sentido conviene recordar que, como *Dyaus*, Zeus conserva en su nombre los valores *brillo* y *día* y está etimológicamente vinculado a *δῆς* y al latín *dies*. Téngase presente con A. B. COOK —*Zeus: A Study in Ancient Religion*, vol. I, 1 ss.—, que en sánscrito *div* significa "brillar, día", así como el dato que cita de Macrobio (I, 15, 14) de que los cretenses llamaban *δαῖ* al día. Sobre el particular debemos añadir aunque sea de pasada que las formas *Ζεός*; lébico *Zeús*; beocio *Δεός* derivan de la forma más antigua *Διηυς* y están entroncadas con el sánscrito *dyauh* (cielo) y el indoeuropeo *dieus* (cielo, día luminoso). El vocativo *Zeῦ* está entroncado con el indoeuropeo *dieu*. El genitivo *Διός* lo está con el sánscrito *diváh*. El dativo *Δί*, *Δί* lo está con el locativo sánscrito *divi*. El acusativo homérico *Ζῆν* con el sánscrito *dyám* y el indoeuropeo *die(u)μ*. Y el acusativo *Δία* lo está con el sánscrito *divám*. Para mayores datos sobre la cuestión puede verse Boisacq. *DELG*, p. 308.

101. Cf. *Hom., Od.*, 11, 365; 19, 111.

activas y creadoras más próximas al hombre, resulta perfectamente comprensible y lógico que el Cronida, señor de la luz, pueda cabalgar por los aires «entre la tierra y el cielo estrellado». Con lo cual el hexámetro en cuestión ¹⁰² cobra todo su sentido.

Pero toda esta hermosa sindéresis poética se pierde sin embargo si partiendo de nuestros conceptos racionalistas modernos del día y de la noche, queremos que el poeta diga lo que nunca ha dicho. Toda vez que Homero a lo largo de los veinte y dos mil hexámetros aproximados de su obra jamás dice que Νύξ y Οὐρανός ἀστερόεντος deban ser identificados entre sí, ni que Zeus y Ἡμέρη puedan ser considerados como una misma cosa. Sino que, por el contrario, aparecen perfectamente diferenciados e independientes.

Para Homero, en efecto, Οὐρανός es una divinidad tan pasiva en extremo que se encuentra prácticamente fosilizada bajo un aspecto locativo, resultado de un proceso degenerativo de «laicización». Así el poeta emplea con frecuencia los términos οὐρανόθεν ¹⁰³ y οὐρανόθι ¹⁰⁴. Si bien aparece asimismo en los textos homéricos sin haber perdido del todo su carácter sagrado, como lo evidencia el hecho de que los dioses continúan invocándolo en sus juramentos más solemnes ¹⁰⁵ y de que Homero aplica reiteradamente a los dioses supremos del Olimpo el epíteto de οὐρανίαινες ¹⁰⁶. Ahora bien el hecho de que la característica esencial de esta divinidad consista en ser ἀστερόεις, no implica ni muchísimo menos que deba ser identificada de manera forzosa con Νύξ a la que el poeta concibe como una divinidad totalmente distinta e independiente, según se desprende de forma inequívoca de los textos de la *Iliada* ¹⁰⁷ y de la *Odisea* ¹⁰⁸.

102. Cf. HOM., *Il.*, 8, 46.

103. Cf. HOM., *Il.*, 1, 195; 558; 11, 184 y otros lugares de ambos textos.

104. Cf. HOM., *Il.*, 3, 3 y otros lugares.

105. Cf. HOM., *Il.*, 15, 34 ss.

106. Cf. HOM., *Il.*, 1, 570; 17, 195; 24, 612; *Od.*, 7, 242 y otros lugares.

107. Cf. HOM., *Il.*, 2, 387; 7, 292; 10, 201; 8, 488; 14, 78; 18, 267; 22, 102; 24, 366 y otros muchos lugares.

108. Cf. HOM., *Od.*, 4, 429; 7, 283; 11, 330; 13, 269; 14, 457; 15, 40; 16, 367; 22, 195; 24, 140 y otros muchos lugares.

Este dato nos revela de manera precisa que al hablar aquí de Οὐρανοῦ ἀστερόεντος el poeta no tiene en mente a Νύξ sino que se refiere a otra divinidad diferente, cuya extrema pasividad la anquilosa de hecho bajo un aspecto meramente locativo que la obliga a permanecer casi inmóvil como escenario de fondo de la luz y de las sombras indistintamente. Si la luz al inundarlo todo de claridad y brillo no permite a los hombres apreciar en Οὐρανός su condición fundamental de ἀστερόεις, mientras que las sombras por su ausencia de luz permiten apreciar esta cualidad de manera visible, es algo que no preocupa al poeta y que por supuesto en nada invalida el hecho de que para la mentalidad de los tiempos homéricos Οὐρανός, estructurando el casquete superior de la unidad cerrada y viviente del cosmos, permaneciera impasible tras la luz y tras las sombras, como escenario gigantesco que enmarcaba la actividad y el dinamismo de los dioses más próximos al hombre.

Tampoco habla Homero en este pasaje del día. Para el poeta, en efecto, Ἡμέρη ha sido objeto de un proceso de especialización naturalista —análogo al experimentado por Οὐρανός en otro plano y extensión—, que lo ha reducido de hecho a poco más de una simple unidad de tiempo. Prueba de ello es que en el texto homérico Ἡμέρη no aparece ni siquiera como manifestación de la luz. Es Ἡώς, la de sonrosados dedos, quien la porta a dioses y a hombres¹⁰⁹. Es Ἡέλιος quien la lleva con sus rayos fulgurantes por el cielo sereno¹¹⁰. Son los dioses supremos y en especial Zeus quien en definitiva la gobierna y dirige.

Al respecto conviene recordar aquí por ser muy ilustrativa la frecuente expresión del poeta en la *Odisea* ὀρώρει δ' οὐρανόθεν νόξ¹¹¹-. aplicada de manera estereotipada en casi todos los pasajes donde bien directamente, bien por boca del héroe,

109. Cf. HOM., *Il.*, 11, 1-2. No está de más recordar aquí que Dante llama a la Aurora «la concubina di Titone antico», en clara resonancia de la leyenda según la cual esta diosa tuvo por tercer marido a Titón, rey de Troya.

110. Cf. HOM., *Il.*, 7, 421-3.

111. Cf. HOM., *Od.*, 5, 294; 9, 69; 12, 315.

nos habla de una tempestad en el mar sin tener muy en cuenta si ésta ocurre de noche ¹¹², amaneciendo ¹¹³ o en pleno día ¹¹⁴. También hay que notar que el fenómeno tiene lugar precisamente porque algún dios *σὺν νεφέεσσι κάλυψε γαῖαν καὶ πόντον* ¹¹⁵ y que entre otras cosas Zeus es llamado con frecuencia *νεφεληγερέτα*. Por cierto que sobre la apreciación del tiempo en Homero conviene citar aquí la autorizada opinión de Fraenkel ¹¹⁶ en el sentido de que «los intervalos de tiempo, sean horas, días o años, son por consiguiente cualitativos, no mensurables por el reloj o por el calendario... En otras palabras el tiempo en Homero es un tiempo poético que no se ciñe a una cronología estricta». Criterio que parece reforzar asimismo Scott ¹¹⁷ al decir que «el estilo de la descripción homérica hace imposible para el poeta relatar los eventos como si éstos tuvieran lugar simultáneamente».

Todos estos datos nos revelan claramente que para la mentalidad de los tiempos homéricos la luz en su proyección trascendente de hierofanía celeste no depende de *Ἡμέρη*, ni de *Ἥως*, ni incluso de *Ἥλιος*, sino en última instancia de Zeus y que, por consiguiente, al caracterizar básicamente al dios por las motivaciones luminosas en el pasaje que nos ocupa, el poeta no pretende estar hablando de ninguna manera de *Ἡμέρη*, sino de algo totalmente distinto en su concepto como es en realidad del *πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε*.

Es evidente en consecuencia que el hexámetro en cuestión que hemos analizado someramente, lejos de constituir ninguna contradicción ni de involucrar ningún contrasentido con relación al resto del pasaje, lo completa y redondea maravillosamente al darle el adecuado escenario de fondo. Por lo que podemos concluir, en resumen, que al proyectar a Zeus en el presente pasaje bajo motivaciones fundamentales luminosas y cromáticas que revelan su divinidad y su estructura

112. Cf. HOM., *Od.*, 9, 67-9.

113. Cf. HOM., *Od.*, 12, 312-5.

114. Cf. HOM., *Od.*, 5, 291-6.

115. Cf. HOM., *Od.*, 5, 293-4; 9, 68-9; 12, 312-5.

116. Citado por W. B. STANFORD, *The Odyssey of Homer*. London 1961, Introducción, p. X.

117. Cf. W. B. STANFORD, op. cit., Introducción, p. X.

uránica, el poeta emplea ambos elementos como medios de expresión religiosa.

5 EL REINO DE ZEUS.

Como dios concebido de manera antropomórfica Zeus naturalmente tiene también su reino análogo al de Agamenón o Príamo. Por el propio texto de la *Iliada* sabemos que es el οὐρανὸν εὐρύν ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλῃσι¹¹⁸. Dato que nos confirma de modo categórico como antes hemos visto la estructura celeste del dios y nos comprueba que señorea tanto en el cielo luminoso y sereno (αἰθέρι), cuanto en la atmósfera (νεφέλῃσι). O sea que entre otras cosas es una divinidad de estructura eminentemente uránico-metereológica.

Prueba de ello es que cuando Ayante Telamonio contemplando cómo Héctor pone en fuga a los aqueos y convencido de que el Cronida está otorgando a los troyanos la alternante victoria, lo invoca en medio de la batalla, Zeus no deja de escucharle. Así nos dice el poeta¹¹⁹:

Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ρῦσαι ὑπ' ἡέρος υἱᾶς Ἀχαιῶν,
ποιήσον δ' αἶθρην, δός δ' ὀφθαλμοῖσιν ιδέσθαι.
ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσον, ἐπεὶ νύ τοι εὖαδεν οὕτως.
Ὡς φάτο τόν δὲ παταρ ὀλοφύρατο δάκρυ χέοντα.
αὐτίκα δ' ἠέρα μὲν σκέδασεν καὶ ἀπῶσεν ὀμίχλην,
ἠέλιος δ' ἐπέλαμψε, μάχη δ' ἐπὶ πᾶσα φάνθη.

No es menos ilustrativo en este sentido también el pasaje en que el autor describiéndonos el estado de ánimo de los aqueos una vez dominado el fuego que los troyanos habían

118. Cf. Hom., *Il.*, 15, 192. Hexámetro que como vamos viendo resulta de una importancia decisiva para revelarnos la estructura de Zeus en los textos homéricos. Para el poeta griego, en efecto, el Cronida es un dios de naturaleza uránico-metereológica.

119. «Zeus padre, al menos tú libra de la bruma a los aqueos y haznos un cielo sereno, concédenos que podamos ver aunque en la luz perezcamos también, puesto que ahora así te place». Así dijo y el padre, viéndolo llorar, al punto disipó la bruma y barrió las tinieblas, brillando el sol y llenándose de luz toda la batalla (todo el campo de batalla)». Cf. Hom., *Il.*, 17, 645-50.

conseguido prender a las naves, nos dice, comparándolo con el cielo, que se sentían ¹²⁰:

Ὡς δ' ὅτ' ἄφ' ὑψηλῆς κορυφῆς ὄρεος μεγάλοιο
κινήσει πυκινὴν νεφέλην στεροπτεγερέτα Ζεὺς,
ἔκ τ' ἔφανεν πᾶσαι σκοπιαῖ καὶ πρόωνες ἄκροι
καὶ νάπαι, οὐρανόθεν δ' ἄφ' ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ.

Pasajes ambos que nos demuestran de manera indudable esta doble condición celeste y atmosférica del Olímpico, como señor del cielo luminoso y de la tormenta. Aspecto este último en el que tendremos ocasión de insistir más adelante al tratar de los epítetos y las cratofanías de Zeus. Especialmente en la súplica de Ayante y en la forma que es correspondida por el dios, se puede apreciar sin distorsiones ni equívocos esta realidad del predominio indiscutido del Cronida en el cielo y la atmósfera.

Demostrado suficientemente a nuestro entender que el reino de Zeus es Οὐρανός; puesto que es punto de una evidencia meridiana en la poesía homérica, así como establecido con anterioridad ¹²¹ que según se desprende de los textos se trata al parecer de una de las posibles divinidades primitivas de los cielos fosilizada por un proceso de concretización en simple escenario de fondo en el que se mueven y actúan las divinidades más próximas al hombre, conviene ahora que veamos si presenta algunas características fundamentales con relación a la luz y el color y en qué puedan consistir éstas si es que existen.

Si exceptuamos los términos μέγας y εὐρύς ¹²² que Homero aplica con alguna frecuencia a Οὐρανός, así como los otros aspectos de dicha divinidad que el poeta destaca, pero que al

120. «Como cuando Zeus, señor del relámpago, remueve densa nube de la elevada cumbre de imponente montaña y aparecen de pronto todos los paisajes, las crestas prominentes y los valles y el luminoso éter inasequible es abierto (desgarrado) desde la bóveda de los cielos». Cf. HOM., *Il.*, 16, 297-300.

121. Véanse las pp. 208-9 del texto. Οὐρανός en efecto aparece en los textos homéricos desde una doble perspectiva sagrado-profana en extremo interesante.

122. Homero emplea μέγας en *Il.*, 5, 750; 8, 394 y otros lugares, empleando εὐρύς en *Il.*, 3, 364; 7, 178 y otros lugares.

no estar relacionados con la luz y el color no son objeto de nuestro estudio, nos encontramos con que su peculiaridad básica en cuanto a la luz es ser ἀστερόεις ¹²³. Epíteto estereotipado que el poeta hereda con seguridad de la tradición precedente y cuyo significado primero es "centelleante, estrellado, espléndido" ¹²⁴.

Nótese sin embargo que en el texto homérico y posiblemente por el proceso de especialización naturalista sufrido por Οὐρανός en épocas anteriores, las estrellas han perdido ya su probable valor de símbolos religiosos como *ojos* de la divinidad. Pero conservan todavía entre otras peculiaridades sagradas como la altura o la acción salutífera y nociva, la luminosidad y el brillo.

En este sentido conviene recordar, en efecto, que la fórmula mítica de las estrellas en los primeros tiempos y en las religiones primitivas solía ser, como bien advierte Eliade ¹²⁵, la de «ojos de las divinidades uránicas». Téngase presente asimismo que Ἥλιος parece conservar este valor simbólico incluso en los propios textos homéricos ¹²⁶. Es posible según esto, por consiguiente, que en un momento determinado de la Grecia prehomérica el epíteto ἀστερόεις aplicado a Οὐρανός tuviera también este valor simbólico y que perdido éste posteriormente, pasara sin embargo a las nuevas generaciones como hierofanía estereotipada del dios por su carácter luminoso y que con este sentido lo recibiera Homero de la tradición.

Pero sea de ello lo que fuere lo cierto del caso es que ἀστερόεις, bien interpretado como posible alusión simbólica

123. Este epíteto es empleado por el poeta unas diez veces. Para su estudio y localización puede consultarse H. EBELING, *Lexicon Homericum*, vol. I, p. 184.

124. Cf. *GEL*, p. 261; *DO*, p. 118; *LH*, vol. I, p. 184.

125. Así, por ejemplo el dios hindú Varuna es llamado —R. V. 7, 74, 10—, "sahasraksha" o sea, "de mil ojos". Para todo lo concerniente al valor simbólico de las estrellas como ojos de la divinidad puede consultarse R. PETTAZZONI, *Le Corps Parsemé d'yeux*, en «Zalmoxis», I, p. 1 ss.

126. Cf. *HOM.*, *Il.*, 14, 344-5. Esta imagen simbólica del sol como un ojo que todo lo ve, que encontramos en los textos homéricos como posible resonancia de una tradición más antigua en que las estrellas pudieron tener el valor de ojos de la divinidad, parece persistir largo tiempo en Grecia. Así Esquilo —*Prom. Enc.*, 91— nos habla del πανόπτην χάκλον ἡλίου.

primitiva a los ojos del dios, bien considerado como característica primordial de su estructura celeste por la motivación luminosa, proyecta a Οὐρανός en la teogonía griega como una divinidad en cuya naturaleza se confunden la luz y las sombras, en clara resonancia de la prístina *coincidentia oppositorum* original.

Que en el caso concreto de los textos homéricos la característica esencial de ζῆστερόεις la constituye el hecho de su luminosidad, es tan evidente que no consideramos que necesite demostración. Bastan, en efecto, unos pocos ejemplos seleccionados al azar para confirmarlo. Así cuando el poeta hablando del lucero de la mañana nos dice ¹²⁷:

Εὔτ' ἀστήρ ὑπερέσχη φαάντατος, ὅς τε μάλιστα
ἔρχεται ἀγγέλλων φάος Ἡοῦς ἠριγενείης
τῆμος δὴ νήσω προσεπίλαντο ποντοπόρος νηῦς.

O cuando comparando a Aquiles, lanzado al ataque por la llanura con las nuevas armas que le ha forjado Ἡφαιστος con la más brillante estrella de la constelación Orión nos la describe diciendo ¹²⁸:

παμφαίνονθ' ὡς τ' ἀστέρα...
ὅς ῥά τ' ὀπώρης εἶσιν, ἀρίζηλοι δὲ οἱ αὐγαί
φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ,
ὄν τε κύν' Ὠρίωνος ἐπίκλησιν καλέουσιν.
λαμπρότατος μὲν ὁ γ' ἐστί...

O cuando estableciendo un paralelo entre las hogueras que brillan en la noche en medio de las naves y las corrientes del

127. «En el momento en que se elevó por la altura la más rutilante estrella, la que ante todo viene anunciando la luz de la Aurora, hija de la mañana, entonces la nave surcadora del mar avanzó hacia (puso proa a) la isla». Cf. Hom., *Od.*, 13, 93-5.

128. «Deslumbrante como la estrella que brilla en el otoño y cuyos rayos lucen muy visibles entre numerosos astros en el fondo de la noche, que acostumbran llamar el perro de Orión y es, en verdad, la más radiante». Cf. Hom., *Il.*, 22, 26-30.

Janto encendidas por los troyanos y el cielo estrellado y luminoso nos dice ¹²⁹:

“Ὡς δ’ ὅτ’ ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην
φαίνεται ἄριπριπέα, ὅτε τ’ ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ.
ἔκ τ’ ἔφανε πᾶσαι σκοπιαὶ καὶ πρῶνες ἄκροι
καὶ νάπαι. οὐρανόθεν δ’ ἄρ’ ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ,
πάντα δὲ εἶδεται ἄστρα, γέγηθε δὲ τε φρένα ποιμήν...”

Las citas como es natural podrían multiplicarse. Pero creemos que los pasajes anotados bastan para demostrar que según el poeta la característica fundamental de las estrellas es su luminosidad y brillo. Por lo que al considerar que una de las peculiaridades esenciales de Οὐρανός es el hecho de ser ἀστεροειής, el autor se refiere concretamente a su *resplendor*, imprimiendo por consiguiente al término una trascendencia como expresión de lo sagrado que conviene no descuidar.

Con relación a los metales Homero destaca también en Οὐρανός dos aspectos que conviene investigar aunque sea de forma somera. Estos son el bronce y el hierro. Así refiriéndose al primero nos dice en varios pasajes:

“Ὡς οἱ μὲν μάρναντο, σιδήρειος δ’ ὄρυμαγδός
χάλκεον οὐρανὸν ἴκε δι’ αἰθέρος ἀΰρυγέτοιο ¹³⁰

...ὥς τότε Ἴχαιοί
λευκοὶ ὑπερθε γένοντο κονισάλῳ, ὃν ῥα δι’ αὐτῶν
οὐρανὸν ἔς πολύχαλκον ἐπέπληγον πόδες ἵππων,
ἅψ ἐπιμισγομένων... ¹³¹

129. «Así como los astros rutilantes brillan en el cielo alrededor de la espléndida luna cuando el éter sereno se deja ver y aparecen todos los alcores, las cimas prominentes y los frondosos valles y desde el cielo se rasga el infinito éter y se ven todos los astros y el pastor se alegra en su corazón». Cf. HOM., *Il.*, 8, 555-9.

130. Cf. HOM., *Il.*, 17, 424-5.

131. «Así entonces los aqueos se quedaron blancos en cabeza y espaldas por el polvo que los pies de los caballos, regresando de nuevo a la batalla, golpeaban (levantaban) a través de ellos hacia la bronceína bóveda del cielo». Cf. HOM., *Il.*, 5, 502-5.

.....

 Ἡέλιος δ' ἀνόρουσε, λίπων περικαλλέα λίμνην,
 οὐρανόν ἔς πολύχαλκον, ἵν' ἀθανάτοισι φαείνοι
 καὶ θνητοῖσιν βροτοῖσιν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν ¹³².

Con relación al hierro afirma:

...ἦ σύ γε πάγχυ λιλαίεαι αὐτόθ' ὀλέσθαι,
 εἰ δὴ μνηστήρων ἐδέλεις καταδῦναι ὄμιλον,
 τῶν ὕβρις τε βίη τε σιδήρεον οὐρανόν ἴκει ¹³³.

Todos estos pasajes nos indican que fundamentalmente Homero emplea aquí estos metales como elementos sólidos por excelencia, para destacar sobre cualquier otra idea la firmeza de la bóveda celeste. Concepto que por cierto no es privativo de la cultura griega arcaica, puesto que también lo encontramos en otros pueblos. Así las Sagradas Escrituras nos dicen en el Génesis ¹³⁴: «Dios dijo: Haya firmamento en medio de las aguas, que separe unas de otras. Y así fue. E hizo Dios el firmamento, separando aguas de aguas, las que estaban debajo del firmamento de las que estaban sobre el firmamento. Y vio Dios ser bueno. Llamó Dios al firmamento cielo, y hubo tarde y mañana, segundo día». Pasaje bíblico que nos confirma y aclara, como bien apunta Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M. ¹³⁵, que para los antiguos el firmamento era «algo firme y sólido».

El mismo valor metafórico que estos metales tienen en los textos homéricos en el sentido de "*inflexible, implacable, cruel, inmisericorde*" ¹³⁶, parece confirmar la realidad de esta

132. Cf. HOM., *Od.*, 3, 1-3.

133. «Tú deseas ardientemente sin duda perecer allá, si es que pretendes sumergirte (mezclarte) entre la multitud de los pretendientes, cuya insolencia y orgullo llegan hasta la férrea bóveda del cielo». Cf. HOM., *Od.*, 15, 327-9.

134. Cf. GENESIS, 1, 6-8.

135. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., *Notas de Clase sobre Religión Griega*. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1963-4.

136. Cf. GEL, pp. 1597 y 1973; DO, pp. 279 y 304; LH, vol. II, pp. 276 y 462. El valor metafórico de ambos términos, pues, como «inflexible, implacable,

interpretación. Piénsese, por ejemplo, en las palabras de Héctor moribundo a Aquiles, ante la negativa de éste a entregar su cadáver a Príamo. El héroe troyano le dice ¹³⁷:

ἦ σ' εὖ γινώσκων προτιόσσομαι, οὐδ' ἄρ' ἔμελλον
πείσειν. ἦ γὰρ σοί γε σιδήρεος ἐν φρεσὶ θυμός.

O aquel pasaje en que Aquiles degollando a doce jóvenes troyanos ante la pira de Patroclo ¹³⁸:

ἐν δὲ πυρὸς μένος ἦκε σιδήρεον, ὄφρα νέμοιτο.

Parece evidente, pues, que al calificar a Οὐρανός con el superlativo terminológico *πολύχαλκος*, el poeta buscó destacar por sobre toda otra idea la de la total firmeza y solidez de la bóveda celeste.

Aclarado este punto fundamental que no debe perderse de vista en ninguna circunstancia, vemos sin embargo que no deja de resultar un tanto curioso el hecho de que el poeta haya optado precisamente por el bronce y el hierro como metales básicos para expresar la solidez del firmamento, pudiendo haber optado por otros —el oro o la plata pongamos por caso—, que por su consistencia y luminosidad parecían resultar más adecuados para expresar esta idea. Pero es que el autor da la impresión de tener algunas razones para ello, que obedecen en última instancia al parecer a su concepción del cosmos y que guardan cierta relación, aunque remota, con la escala trascendente de colores en que parece girar su mundo.

Pues si se tiene en cuenta, en efecto, que la simple observación debió llevar a Homero a la conclusión de que la base del firmamento era de cobre o bronce por el fulgor rojizo de las auroras y los atardeceres, que precisamente este matiz cromático se encuentra en el punto intermedio entre el negro

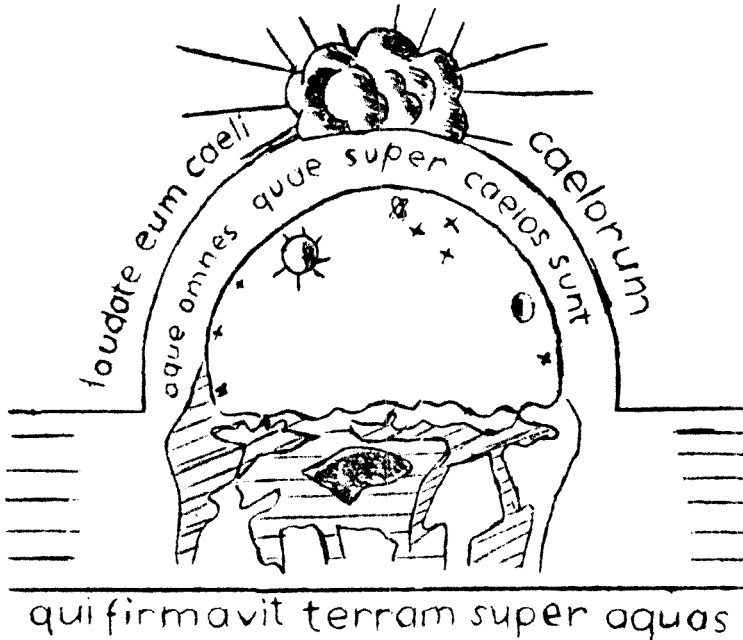
de entraña dura, etc.», confirma la razón del poeta de aplicarlos a Οὐρανός, divinidad que por su lejanía e indiferencia resulta inaccesible para el hombre.

137. Cf. HOM., *II*, 22, 356-7.

138. Cf. HOM., *II*, 23, 177.

telúrico y el amarillo o dorado uránico y que su concepto del cosmos da la impresión de mostrar varios puntos de contacto con la imagen que del mundo tenían los orientales¹³⁹, donde el firmamento aparece como una bóveda sólida que arrancando de los bordes del Océano separa la atmósfera del Αιθήρ se advierte no sólo por qué los antiguos imaginaron el firmamento como algo sólido y Homero con ellos, sino también por qué el poeta griego imaginó esta bóveda hecha de bronce o cobre.

No podemos dejar de reproducir aquí el esquema del mundo según los orientales citado por Hastings en su *Diccionario de la Biblia*¹⁴⁰, cuya observación y estudio nos permite



139. Según el pasaje del Génesis antes citado —1, 6 al 8 inclusive—, se ve claramente, en efecto, que para la mentalidad antigua el firmamento era lo que separaba las aguas superiores de las inferiores. De ahí que forzosamente tenga que ser algo en extremo firme y sólido para soportar tanto peso sin desplomarse. De ahí también una posible explicación de por qué para la mentalidad arcaica la lluvia y demás fenómenos atmosféricos de la naturaleza, dependían generalmente de un supremo dios celeste.

140. Nosotros lo tomamos de la edición de NACAR-COLUNGA, *Sagrada Biblia*. Madrid 1949, p. 14. Es también el texto que utilizamos para las citas de las Sagradas Escrituras.

aproximarnos hasta cierto punto y guardardas las distancias del caso a la posible concepción del cosmos homérico, aclarándonos las probables razones del poeta para imaginar a Οὐρανός como una bóveda metálica de bronce.

Si a esto sumamos, por otra parte, que mientras la plata y sobre todo el oro por su proximidad a la luz expresan y traducen metafóricamente la vida, la alegría, la gracia y todas esas manifestaciones positivas y fecundas del espíritu, Οὐρανός por su impasible indiferencia de divinidad inmóvil y remota se proyecta en el mundo poético de Homero como un dios fosilizado y estático, ajeno al mundo, indiferente a todo y cruel en su lejanía para el hombre¹⁴¹, vemos que incluso en este sentido metafórico el poeta empleó con toda maestría los metales precisos para destacar estos aspectos de la naturaleza sobrenatural de Οὐρανός.

Sin insistir mucho en este punto sin embargo, por considerar que el aspecto cromático aun cuando presente en la concepción homérica de Οὐρανός está bastante remoto, toda vez que con el empleo de metales el poeta trata fundamentalmente de destacar la dureza y solidez de la bóveda celeste, podemos concluir que la característica primordial que presenta el reino de Zeus en relación con la luz y el color es el hecho de ser ἀστερόεις, dato que por su brillo y luminosidad nos revela la estructura celeste de dicha divinidad anquilosada por un proceso degenerativo de naturalización. Por lo que el término se proyecta en este caso como un medio de expresión de lo sagrado.

141. Es un hecho casi universal en la historia de las religiones, en efecto, la existencia de estas divinidades celestes primitivas que por lo remotas, pasivas e indiferentes hacia el hombre acaban siendo sustituidas por otras más próximas, activas e interesadas en los asuntos humanos. Para todo esto puede consultarse *THR*, pp. 53-78.

6 EL PALACIO DE ZEUS.

Como dios concebido antropomórficamente Zeus tiene también su palacio análogo al de Príamo¹⁴² o Alcinoos¹⁴³, ya que como bien advierte Mireaux: «les manoirs seigneuriaux du temps ou écrivait Homere ne devaient étre guere différents de ceux que son imagination attribue aux rois de l'age heroïque. Plus exactement, ils ont du servir de modeles»¹⁴⁴.

El poeta en efecto nos habla repetidamente del palacio de Zeus¹⁴⁵. Pero sólo nos lo describe de manera indirecta en relación con la luz y el color cuando pone en labios de Telémaco los siguientes hexámetros¹⁴⁶:

Φράζεο, Νεστορίδη, τῶ ἐμῶ κεχαρισμένε θυμῶ,
 χαλκοῦ τε στεροπὴν κάδ' δώματα ἠχήμεντα,
 χρυσοῦ τ' ἠλέκτρου τε καὶ ἀργύρου ἤδ' ἐλέφαντος.
 Ζηνός που τοιήδε Ὀλυμπίου ἔνδοθεν αὐλή,
 ὅσσα τάδ' ἄσπετα πολλά. σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.

Naturalmente que el autor no puede dejar de advertir de inmediato la falta de proporción de la comparación y por eso pone a renglón seguido estos versos en boca de Menelao¹⁴⁷:

Τέκνα φίλ', ἦ τοι Ζηνὶ βροτῶν οὐκ ἄν τις ἐρίζοι
 ἀθάνατοι γὰρ τοῦ γε δόμοι καὶ κτήματ' ἔασιν.

Pero de todas formas el dato nos permite confirmar no sólo que los metales por su consistencia y solidez son los que mejor expresan simbólicamente la intemporalidad y per-

142. Cf. HOM., *Od.*, 8, 13; 7, 79-132 y otros lugares.

143. Cf. HOM., *Od.*, 4, 71-5 y otros lugares.

144. Cf. E. MIREAUX, *La Vie Quotidienne au Temps d'Homere*. Paris, s. a. página 31.

145. Cf. HOM., *Il.*, 1, 533-6; 5, 398 y otros lugares.

146. «Observa, Nestórida carísimo a mi corazón, el resplandor del bronce, del oro, del platino, de la plata y del marfil bajo el palacio de imponentes ecos. Tal debe ser por dentro la morada de Zeus Olímpico. Cual estas cosas indescriptibles en extremo que me tienen sobrecogido al contemplarlas». Cf. HOM., *Od.*, 4, 71-5.

147. Cf. HOM., *Od.*, 4, 78-9.

manencia del mundo de los olímpicos, sino que también por su brillo y luminosidad manifiestan de manera definida su estructura uránica y por su distinta matización cromática tienden a reflejar los diferentes planos cósmicos del universo homérico.

No hay que olvidar, en efecto, que la palabra clave del pasaje que venimos analizando es στεροπήν, cuyo significado fundamental es "relámpago, brillo de relámpago, resplandor, brillo"¹⁴⁸. Ni tampoco se debe pasar por alto que pocos versos antes Homero ha destacado de manera especial la condición resplandeciente del palacio de Menelao al decir¹⁴⁹:

ὥς τε γὰρ ἠέλιου αἴγλη ἦε σελήνης
δῶμα κάθ' ὑπερεφές Μενελάου κυδαλίμοιο

Pasaje que por otra parte nos revela que si bien «los palacios de los tiempos en que Homero escribe —como afirma Mi-reaux—, no debieron ser muy diferentes de aquéllos que su imaginación atribuía a los reyes de la edad heroica», estas construcciones en definitiva estaban todas inspiradas a su vez en un modelo arquetípico levantado «in illo tempore» por la divinidad misma o por algún héroe, siguiendo de manera simbólica e imitativa la estructura del cosmos. Toda vez que como bien señala Eliade¹⁵⁰: «La cosmogonía es el modelo tipo de todas las construcciones. Cada ciudad, cada nueva casa construida, significan imitar una vez más y en cierto sentido repetir la creación del mundo... Así como la ciudad es siempre una *imago mundi*, la casa es un microcosmos. El umbral separa los dos espacios; el hogar es asimilado al centro del mundo». Paralelo con el modelo cosmogónico que sin duda se advierte en los dos hexámetros homéricos citados que nos describen el palacio del rey de Esparta.

Pero volviendo a lo nuestro resulta evidente que el στεροπήν de metales y marfiles es el que sugiere a Telémaco comparar

148. Cf. DELG, pp. 92 y 911; GEL, p. 1641; DO, p. 281; LH, vol. II, p. 291; BAILLY, op. cit., s. v.

149. Cf. HOM., *Od.*, 4, 45-6.

150. Cf. THR, p. 355.

el palacio de Menelao con el del Olímpico y que, por consiguiente, es la presencia de la luminosidad y el brillo metálicos la que lleva de inmediato al hijo de Ulises a asociar esta construcción con la del Cronida. Evidenciando de manera patente el valor hierofánico de la luz y todas sus manifestaciones como expresiones de la divinidad y revelaciones de su estructura uránica.

Con relación al distinto matiz cromático del fulgor de los diferentes metales incluidos en este pasaje, cabe decir que como en el caso anterior de Οὐρανός también aquí el poeta usa preferentemente los metales para destacar la idea de solidez y reciedumbre en la mansión de Menelao y en consecuencia en el palacio del Cronida. Pero también como en el caso de Οὐρανός no deja de resultar bastante curioso y sugerente el hecho de que mientras el cobre o bronce con su matiz rojizo más próximo a los planos cósmicos telúricos e idéntico en su contextura a los cimientos y la base de Οὐρανός, aparece en el pasaje en cuestión constituyendo el primer pie espondeico del primer hexámetro ¹⁵¹ como si integrara el basamento de la mansión de Menelao, los demás elementos (χρυσοῦ τ' ἠλέκτρον τε καὶ ἀργύρου ἤδ' ἐλέφαντος ¹⁵²) aparecen agrupados en el siguiente hexámetro y como constituyendo un todo. En este sentido recuérdese que en otros lugares el poeta nos habla de que la mansión del Olímpico es χαλκοβατῆς ¹⁵³ y de que las ἐνώπια del cielo παμφανώνοντα ¹⁵⁴.

Sin insistir tampoco demasiado en este punto, sin embargo, por considerar que la matización cromática de la mansión de Menelao y el palacio de Zeus está presente en este pasaje homérico de manera un tanto remota, toda vez que la idea fundamental del poeta aquí al emplear los metales parece ser la de destacar la firmeza y durabilidad de dichas construcciones, podemos concluir diciendo que al ser la luminosidad y brillo (στεροπήν) del palacio del rey de Esparta la que lleva

151. Cf. HOM., *Od.*, 4, 72.

152. Cf. HOM., *Od.*, 4, 73.

153. Cf. HOM., *Il.*, 1, 426; 14, 173; 21, 438, 505; *Od.*, 8, 321.

154. Cf. HOM., *Il.*, 8, 435; *Od.*, 4, 42.

a Telémaco a asociarlo al punto con la mansión del Cronida, la luz cobra en este lugar un valor trascendente indudable como hierofanía del mundo celeste.

7 LOS ENSERES DE ZEUS.

Poco hay que decir respecto a los enseres que como dios antropomórfico utiliza Zeus según el texto de los poemas y que por regla general son de uso común entre los olímpicos. Pues la más simple observación basta para confirmar que están hechos de oro (χρυσός) o son dorados (χρύσεος) o guardan alguna relación con este metal que por su luminosidad, consistencia y matiz ocupa el vértice superior de la escala trascendente de valores en que da la impresión de girar el mundo homérico para expresar la sacralidad. Toda vez que indudablemente es el metal más próximo por su cromatismo a la luz.

En este sentido y sólo a título de ejemplo vamos a ocuparnos del trono de Zeus. En un pasaje nos habla Homero de él. Es cuando el Olímpico, conjurada la intervención de Hera y Atenea en favor de los aqueos, regresa al Olimpo. Dice hermosamente el poeta ¹⁵⁵:

Ζεὺς δὲ πατήρ Ἰδηθεν ἐϋτροχὸν ἄρμα καὶ ἵππους
 Οὐλυμπονδε δῖωκε, θεῶν δ' ἐξίκετο θώκους.
 τῶ δὲ καὶ ἵππους μὲν λῦσε κλυτὸς ἐννοσίγαιος,
 ἄρματα δ' ἄμ Βωμοῖσι τίθει, κατὰ λίτα πετάσσας.
 αὐτὸς δὲ χρύσειον ἐπὶ θρόνον εὐρύοπα Ζεὺς
 ἔζετο, τῶ δ' ὑπὸ ποσσὶ μέγας πελεμίζετ' Ὀλυμπος.

Versos donde se advierte claramente que el trono del Olímpico es de oro. Pero el trono es algo común entre los dioses homéricos. Así, por ejemplo, a Artemisa la llama el autor

155. «El padre Zeus guió su carro de hermosas ruedas y sus caballos desde el Ida al Olimpo y llegó a las moradas de los dioses. El glorioso sacudidor del suelo (Poseidón) le desunció los caballos y colocó el carro sobre unos pilares, extendiéndole un lienzo encima. El propio Zeus de larga mirada se sentó en un trono de oro y bajo sus pies el Olimpo inmenso se estremece». Cf. HOM., *Il.*, 8, 438-43.

χρυσόθρονος ¹⁵⁶ e igualmente califica a Hera ¹⁵⁷, así como a la Aurora ¹⁵⁸. Es más puede decirse que en los textos homéricos el trono es un atributo de la majestad real divina o humana. Así aparecen en tronos indistintamente dioses y hombres. O mejor dicho, reyes y héroes.

Naturalmente que esta imagen del trono como símbolo de realeza y poder no es privativa de la cultura griega. Así las Sagradas Escrituras nos dicen en un bellissimo pasaje del Apocalipsis ¹⁵⁹: «Al instante fui arrebatado en espíritu y vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono, uno sentado. El que estaba sentado parecía semejante a la piedra de jaspes y a la sardónice, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda. Alrededor del trono vi otros veinte y cuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinte y cuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas».

Los ejemplos como es lógico suponer podrían multiplicarse. Pero estimamos que el citado del trono basta para confirmar que en este orden de cosas de los enseres y objetos que el poeta imagina que emplea Zeus en cuanto dios antropomórfico, el oro como metal brillante y luminoso, consistente y perdurable y más próximo a la luz por su matiz cromático, cobra un valor trascendente de expresión religiosa como manifestación de lo divino y sagrado.

156. Cf. HOM., *Il.*, 9, 533; *Od.*, 5, 123.

157. Cf. HOM., *Il.*, 1, 611; 14, 153; 15, 5.

158. Cf. HOM., *Od.*, 10, 541; 12, 142; 14, 502 y otros lugares.

159. Cf. APOCALIPSIS, 4, 2-4.

CAPITULO II

1 EGIDA-EGIDARMADO

(Αἰγίς - Αἰγίοχος)

De todos los símbolos y epítetos que Homero atribuye a Zeus, el más solemne es sin duda αἰγίς¹ y su derivado compuesto αἰγίοχος. Prueba de ello es que el poeta emplea αἰγίοχος un total de cuarenta y ocho veces en ambos poemas², en tanto que de αἰγίς nos habla en numerosos pasajes³. Insistencia que no se advierte con mucho ni en las treinta y cuatro menciones que hace de νεφεληγερέτα⁴, ni en los pocos pasajes que nos habla de λασιρή⁵, el αἰετος⁶ o las τάλαντα⁷ del Olímpico. Αἰγίοχος, aceptada la significación de αἰγίς, no ofrece mayor dificultad. Pues se trata de un compuesto de αἰγίς = égida y ἔχω = tener, poseer, haber. Cuya traducción es "que tiene la égida"⁸, que «porta la égida»⁹, «portaégida»¹⁰, o como interpreta hermosamente Nazari «egidarmado»¹¹. Pero es precisamente αἰγίς uno de los términos más discutidos del léxico homérico y, en consecuencia, uno de los motivos fundamentales de la polémica que todavía resuena, si bien cada vez más atenuada, en cuanto a la posible significación del epíteto.

Αἰγίς, -ίδος (ἥ), en efecto, se interpretó durante mucho tiempo y hasta hace unos cuantos años en la mayoría de los círcu-

1. No incluimos aquí directamente el rayo —sin duda el símbolo más importante de Zeus—, tanto por considerar que en este epígrafe se le comprende indirectamente, cuanto por estimar que habrá ocasión más adelante de insistir en este punto al tratar de otros epítetos, así como de las hierofanías y cratofanías del Olímpico.

2. Cf. *LH*, vol. I, p. 41.

3. Cf. *LH*, vol. I, p. 41.

4. Cf. *LH*, vol. I, p. 1144.

5. Cf. *HOM.*, *Il.*, 8, 19.

6. Cf. *HOM.*, *Il.*, 24, 316.

7. Cf. *HOM.*, *Il.*, 8, 69; 22, 209.

8. Cf. *GEL*, p. 35.

9. Cf. O. ZURETTI, *L'Iliade*, Libro I, Torino, s. a., nota al verso 202 en p. 27.

10. Cf. D. RUIZ BUENO, *Homero: La Iliada*. Madrid 1956, vol. I, p. 216.

11. Cf. *DO*, p. 85.

los clásicos como "escudo de piel de cabra" de Zeus o "vestido de piel de cabra" del dios ¹², basándose en que el autor se refería a la piel de la cabra Amaltea que, según la leyenda ¹³, había amamantado a Zeus y éste después había sometido, revisitiéndose el pecho con su piel y haciendo con sus cuernos la Cornucopia. Prueba de ello es que obras tan respetables como el *Greek-English Lexicon* de Liddell-Scott ¹⁴, el *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine* de Pierre Grimal ¹⁵ o el *Diccionario Griego-Español* de F. Sebastián Yarza ¹⁶, siguen interpretando el término con este sentido. Así como C. O. Zuretti ¹⁷ entre otros.

Investigadores más recientes, sin embargo, patentizaron que las leyendas relativas a la cabra Amaltea eran bastante posteriores a Homero para haber podido influir en alguna forma en su léxico, así como que mostraban una clara huella racionalista de «euhemerismo» ¹⁸ totalmente ajena a la mentalidad mítico-religiosa del poeta. Recogidas y transmitidas sobre todo por Higino ¹⁹, Calímaco ²⁰, Diodoro de Sicilia ²¹, Estrabón ²², Eratóstenes ²³ y Ovidio ²⁴ —todos ellos posteriores en varios siglos a Homero—, resulta fácil advertir la incongruencia de relacionar la égida con la cabra Amaltea en el pensamiento del autor. Si bien la irradiación de la raíz $\alpha\gamma\text{-}$ que ha entorpecido el sentido etimológico del término por una asociación de ideas establecidas con sus homónimos,

12. Cf. *GEL*, p. 35.

13. Cf. *DMGR*, p. 30.

14. Cf. *GEL*, p. 35.

15. Cf. *DMGR*, p. 30.

16. Cf. *DGE*, p. 34.

17. Cf. O. ZURETTI, op. cit., nota al verso 202 en p. 27.

18. «Teoría debida a Euhemero de Medene, que redactó unas Ἰερὰ Ἀναγραφὴ según la cual se explica el origen de los dioses como el de hombres beneméritos divinizados posteriormente». Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., *Notas de Clase sobre Religión Griega*. Univ. Pontificia de Salamanca. Curso 1963-4.

19. Cf. *HIG.*, *Fab.*, 139, 182.

20. Cf. *CAL.*, *Hymn.*, I, 46 ss.

21. Cf. *DIOD. SIC.*, V, 70, 2.

22. Cf. *ESTRAB.*, VIII, 7, 5, p. 387.

23. Cf. *ERAT.*, *Cat.* XIII.

24. Cf. *OVID.*, *Fast.*, V, 115.

como bien señala Thumb²⁵, explica suficiente y razonablemente la confusión interpretativa.

Esto hizo que volvieran a cobrar actualidad las lecciones de Eustacio y Aristónico sobre el término. Hay que notar, en efecto, que ninguno de los dos relaciona αἰγίς bajo ningún aspecto con la piel de la cabra Amaltea. Pues mientras Eustacio en su comentario a la *Iliada*, P, 593 decía: λέγων Διὸς αἰγίδα τὰ νέφη καὶ τὸ τῆς ἀστραπῆς σέλας καὶ τὸν μάλα μέγαν κτυπὸν τῆς βροντῆς, Aristónico comentaba el pasaje de la *Iliada*, Δ 167 diciendo: ὅτι τοῦ Διὸς ὄπλον ἡ αἰγίς, πρὸς τοὺς νεωτέρους ποιητάς. καὶ ὅτι καταγίδων καὶ ζοφώδους καταστάσεως παρασκευαστικῆ ἔστιν²⁶.

Debido a ello la raíz del término dejó de entenderse como αἰξ- y comenzó a interpretarse como αἰγ-, emparentada con αἰγανέη o sea «lanza de encina», traduciéndolo entonces por "lanza o adarga de Zeus"²⁷. También se relacionó con la raíz αἰγ- emparentada con καταγίς (tempestad) y cuya forma reducida significa "moverse", traduciéndolo entonces por "escudo relampagueante y tempestuoso de Zeus"²⁸.

Esta última interpretación ha sido la que a la postre parece haber resultado más aceptada y aceptable en nuestros días. Si bien no faltan tampoco quienes prefieran entender el término como "lanza o adarga" de Zeus —en poética alusión al relámpago—, ni incluso quienes un poco a contrapelo siguen entendiéndolo en relación con la piel de la cabra Amaltea.

Partiendo de esta interpretación de αἰγίς más actual y compartida, resulta lógico que la traducción de αἰγίοχος más admitida hoy día suela ser la de Ebeling: "que rige las nubes y envía el rayo"²⁹; o bien la de Nazari: "que dirige o gobierna la tormenta"³⁰. O sea: señor de la tempestad.

Que este ciertamente parece ser el sentido auténtico con

25. Cf. A. THUMB, *I. F.*, XIV, 345 ss.

26. Cf. *LH*, vol. I, p. 41.

27. Cf. *DELG*, pp. 21 y 302-3; *EWG*, p. 6.

28. Cf. *DO*, p. 85.

29. Cf. *LH*, vol. I, p. 41.

30. Cf. *DO*, p. 85.

que Homero emplea αἰγίς y su epíteto derivado αἰγίοχος, se desprende incluso del propio texto poético. Así cuando el autor hablándonos de la intervención de Zeus para dar la victoria a los troyanos que huían espantados, nos dice con claridad que no parece poder admitir tergiversaciones ³¹:

καὶ τότε ἄρα Κρονίδης ἔλετ' αἰγίδα θυσανόεσσαν
μαρμαρέην, Ἴδην δὲ κατὰ νεφέεσσι κάλυψεν,
ἀστράψας δὲ μάλα μεγάλ' ἔκτυπε, τὴν δὲ τίναξεν,
νίκην δὲ Τρώεσσι δίδου, ἐφόβησε δ' Ἀχαιοῦς.

La simple lectura de este pasaje, en efecto, patentiza de manera suficientemente clara que en realidad αἰγίς en el lenguaje homérico tiene una relación directa con la tormenta como fenómeno atmosférico y la simboliza en el plano trascendente, confirmando las lecciones de Eustacio y Aristónico. Por eso la égida puede ser a un tiempo entre otras cosas θυσανόεσσαν, δεινήν ³², μαρμαρέην ³³, ἔρεμνὴν ³⁴. Adjetivos que matizan de modo por demás plástico toda la fuerza imponente de la tempestad desatada en rayos y truenos. No sin razón la llama el poeta en alguna oportunidad τέρας δεινὴ τε σμερδνὴ τε Διὸς αἰγίοχοιο ³⁵. Simboliza, pues la furia del cielo desencadenada. Con sus relámpagos fulminantes, sus estampidos sobrecogedores, sus nubarrones negros y sombríos.

Resulta evidente, en consecuencia, que tanto αἰγίς cuanto αἰγίοχος revelan de una manera precisa la estructura uránica de Zeus en su vertiente metereológica, dejando patente asimismo la resonancia de la *coincidentia oppositorum* que late en el fondo de su naturaleza.

Dos colores o matices parecen revelarnos de manera simbólica esta realidad. Ellos son la luminosidad aterradora del

31. «Entonces el Cronida empuñó la franjeada égida esplendente, cubrió el Ida con nubes y relampagueando de manera imponente tronó con fuerza, estremeció la montaña y dio la victoria a los troyanos llenando de temor a los aqueos». Cf. HOM., *Il.*, 17, 593-6.

32. Cf. HOM., *Il.*, 5, 738-9.

33. Cf. HOM., *Il.*, 17, 594.

34. Cf. HOM., *Il.*, 4, 167.

35. Cf. HOM., *Il.*, 5, 742.

relámpago —que el poeta imagina en alas de la fantasía como si la égida fuese *μαρμαρέην*— y la sombría oscuridad sobrecohedora que el autor, entre otros frecuentes, plasma en el término *ἔρεμνήν*. O sea, el binomio sagrado contrapuesto «Luz-Sombra».

En este sentido conviene recordar que el mundo poético de Homero parece girar en cuanto se refiere a la escala del simbolismo luminoso-cromático aplicada al orden sobrenatural, en torno a dos ejes cuyos polos los constituyen los grupos «Luz-Sombra» y «Dorado-Negro». Pero que tanto el grupo «Luz-Dorado» simboliza la realidad trascendente cuando se proyecta al plano divino, cuanto el grupo «Sombra-Negro». Si bien representando éste a las potencias telúricas y aquél a las uránicas.

Si a esto sumamos el hecho de que Zeus es descendiente directo de Caos por la línea Urano-Cronos —según más tarde llega a establecer Hesíodo—, por lo que en su naturaleza se conserva bastante deslavazada y confusa la *coincidentia oppositorum* que encontramos perfectamente comprobada en Caos, se hace evidente que al conferir como símbolo más característico al dios la égida atterradoramente luminosa y sombría llamándolo de preferencia *αἰγίοχος*, el poeta no hace más que poner de relieve la verdadera estructura del Cronida como divinidad uránico-metereológica en la que los contrarios convergen y se armonizan por su condición soberana.

A la vista de esta realidad, por consiguiente, no parecen resultar muy científicamente fundadas las hipótesis que interpretan estas hierofanías de Zeus como divinidad metereológica bajo la base de que se trata de añadidos posteriores a su culto o de simples alusiones a su posible origen pelásgico. Pues aparte de que ya en los propios textos homéricos el dios aparece en este aspecto tal y como se proyecta a los siglos posteriores, la verdad es que esta manifestación bifronte de Zeus como señor del cielo luminoso y de la tormenta, lejos de implicar ninguna contradicción constituye de hecho una proclamación y un reconocimiento de su soberanía como suprema divinidad uránica en la que se armonizan los contrarios.

De más está decir que al emplear el poeta *αἰγίς* en su

doble proyección cromática de luz y sombra, así como su epíteto derivado αἰγίοχος, para proyectar a Zeus como divinidad uránico-metereológica soberana en cuya estructura resuena la *coincidentia oppositorum* primordial, ambos matices cromáticos de luz y sombra cobran un valor de expresión religiosa que rebasa el orden estrictamente natural o puramente decorativo.

2 EPITETOS: EL DE LAS NUBES NEGRAS (Κελαινηφής)

Estudiado el símbolo αἰγίς y su epíteto derivado αἰγίοχος, que por su importancia en el texto parecen ser los más relevantes de Zeus en opinión del poeta, veamos ahora qué otros epítetos emplea el autor refiriéndose al Cronida, para después ocuparnos de los símbolos.

Podemos distinguir en principio dos grandes grupos de epítetos: a) los que se refieren concretamente al perfil metereológico de la estructura bifronte del Olímpico; y b) los que se refieren a su condición soberana y que, destacando el sagrado elemento primordial de su altura, aluden indirectamente al perfil uránico de su estructura. Como es natural de estos dos grupos sólo nos interesa el primero en cuanto a la luz y el color se refiere. Pues el segundo —entre los que podríamos mencionar por ejemplo ὑψίζυγος³⁶ οεὐρύοψ³⁷ no guarda relación directa con ninguno de los objetivos de nuestra investigación. Si bien εὐρύοψ puede considerarse en cierta relación indirecta con la luz, si partimos de la base de que Zeus tiene ὄσσε φαεινω³⁸. Pero al no especificarlo de manera concreta el poeta en ninguno de los pasajes en que emplea este término, consideramos más acertado no incluirlo en nuestro trabajo.

Aclarado que sólo nos interesa el primer grupo de epítetos, vemos que dentro de éste podemos distinguir a su vez tres

36. Cf. HOM., *Il.*, 7, 69; 11, 544; 18, 185.

37. Cf. HOM., *Il.*, 1, 498; 8, 206; 9, 419, 686; 13, 732; 14, 203, 265; 15, 152, 724; 16, 241; 17, 545; 24, 98, 296, 331; *Od.*, 2, 146; 3, 288; 4, 173; 11, 436; 14, 235; 17, 322; 24, 544.

38. Cf. página 188 y siguientes del texto para todo lo relativo a esta apreciación homérica de los ojos del Cronida.

subgrupos. Son los siguientes: a) epítetos relativos a las nubes; b) epítetos relativos a los relámpagos; y c) epítetos relativos a los truenos. De estos tres subgrupos sólo los dos primeros guardan alguna relación con la luz y el color en los textos homéricos. Por lo que el tercero, relativo a la imponente capacidad tonante del Olímpico, tampoco nos interesa en este trabajo. Si bien no podemos dejar de apuntar que al estar íntimamente relacionados con los relámpagos epítetos como ἐρίγδουπος ³⁹, ὑψιβρεμέτης ⁴⁰ y ἐριβρεμέτης ⁴¹, tienen sin duda relación indirecta con la luz. Pero esto que es tan evidente para la mentalidad contemporánea no lo era para el mundo de los tiempos homéricos, donde al oírse muchas veces los truenos sin poderse apreciar el signo visible del rayo, se desdoblaba el fenómeno en sus dos aspectos esenciales óptico y sonoro, considerando cada uno como una manifestación independiente y aislada de la suprema divinidad celeste. Por eso respetando la interpretación homérica de ambos fenómenos, preferimos no incluir en nuestro trabajo los epítetos sonoros del Cronida, o sea, los relacionados con el trueno.

Una vez concretado el campo de nuestra investigación en esta cuestión de los epítetos del Zeus homérico, pasemos a ver ahora en relación estricta con la luz y el color los dos subgrupos del primer grupo que nos interesa. Para lo cual estudiaremos en primer lugar los relacionados con las nubes, pasando después al análisis de los relacionados con el rayo.

Dos epítetos destacan fundamentalmente en este campo: νεφεληγερέτα ⁴² y κελαϊνεφεΐ ⁴³. De ambos, sin embargo, sólo uno hace alusión directa al color en este caso. Por lo que νεφεληγερέτα resulta de un interés secundario para nuestra investigación. Si bien conviene recordar sobre este término, aunque

39. Cf. HOM., *Il.*, 5, 672; 7, 411; 10, 329; 12, 235; 13, 154; 15, 293; 16, 88; *Od.*, 8, 465, 15, 112, 180.

40. Cf. HOM., *Il.*, 1, 354; 12, 68; 14, 54; 16, 121; *Od.*, 5, 4; 23, 331.

41. Cf. HOM., *Il.*, 13, 624.

42. Cf. HOM., *Il.*, 1, 511, 517, 560; 4, 30; 5, 736, 764, 888; 7, 280, 454; 8, 38, 387, 469; 10, 552; 11, 318; 14, 293, 341; 15, 154, 220; 16, 666; 17, 198; 20, 10, 19, 215; 21, 499; 22, 182; 24, 64; *Od.*, 1, 63; 5, 21; 9, 67; 12, 313, 384; 13, 139, 153; 24, 477.

43. Cf. HOM., *Il.*, 1, 397; 2, 412; 6, 267; 11, 78; 15, 46; 21, 520; 22, 178; 24, 290; *Od.*, 9, 552; 13, 25, 147.

sea de forma somera, que es alusión directa a la capacidad de creación biocósmica del Cronida por medio de la lluvia, que destaca sobre todo el perfil metereológico de su estructura, que es uno de los beneficios de Zeus al hombre, y que no se trata de ninguna expresión original del poeta o tan siquiera de la cultura griega, puesto que aparece con gran frecuencia en la historia de las religiones.

Sobre el particular hay que tener presente, en efecto, que para la mentalidad de los tiempos homéricos todos los fenómenos atmosféricos provienen de Zeus. Así las nubes⁴⁴, la lluvia⁴⁵, los rayos y los truenos⁴⁶, la nieve⁴⁷, el granizo⁴⁸, la tempestad⁴⁹, los meteoros⁵⁰ y el arco iris⁵¹. Por lo que νεφέληγερέτα destaca entre todos estos aspectos el de la creación biocósmica por medio de las nubes que generan la lluvia. Así como también que al caracterizarlo como "el que junta las nubes, el recolector de nubes, el reunidor de nubes"⁵² —o sea «el que gobierna las nubes, el señor de las nubes»—, destaca sobre todo su predominio atmosférico. No olvidemos en este punto que según las leyendas posteriores de la cabra Amaltea, Zeus recién nacido fue colgado por ella de un árbol para que Cronos no pudiera encontrarlo en su búsqueda homicida «ni dans le ciel, ni sur la terre, ni dans la mer»⁵³, en clara alusión al perfil metereológico de su estructura.

En cuanto al uso del mismo concepto en otras religiones y culturas tenemos que, por ejemplo, las Sagradas Escrituras nos hablan con frecuencia de Yavé diciendo que «El roba a la vista su trono, cubriéndose de nubes»⁵⁴; «El extiende las nubes en derredor suyo y oculta las cumbres de los montes»⁵⁵;

44. Cf. HOM., *Il.*, 1, 511; 16, 298.

45. Cf. HOM., *Il.*, 4, 493; 12, 25.

46. Cf. HOM., *Il.*, 8, 133; 10, 5; 21, 198; *Od.*, 12, 415; 14, 305.

47. Cf. HOM., *Il.*, 12, 297; 10, 7.

48. Cf. HOM., *Il.*, 10, 5.

49. Cf. HOM., *Il.*, 13, 796.

50. Cf. HOM., *Il.*, 4, 75.

51. Cf. HOM., *Il.*, 17, 457.

52. Cf. *LH*, vol. I, p. 1144; *GEL*, p. 1171; *DO*, p. 236; BAILLY, op. cit., s. v.

53. Cf. *DMGR*, p. 30.

54. Cf. *JOB*, 26, 9.

55. Cf. *JOB*, 36, 30.

«El trae las nubes desde los confines de la tierra»⁵⁶; «El es el que cubre el cielo de nubes»⁵⁷.

Pero volvamos a lo nuestro. El epíteto *κελαινεφεΐ* que como hemos visto Homero aplica también al Olímpico, es término compuesto de *κελαινός* = "negro, sombrío, oscuro"⁵⁸ y *νέφος*, -εος (-ους) "nube, niebla; la región de las nubes"⁵⁹. Por lo que puede traducirse como "que reúne, pone en movimiento, gobierna, exhala las nubes negras; circundado de nubes negras; envuelto en nubes negras; el de las nubes negras"⁶⁰.

De más está decir que el término importante desde nuestra perspectiva es precisamente el que matiza al epíteto con un tinte sombrío. O sea *κελαινός*. Que como bien advierte Boisacq está etimológicamente emparentado con la raíz indoeuropea +gel- y el vocablo sánscrito *kalaroka-h* que significa «manchado, maculado»⁶¹. Punto que no deja de resultar de extremo interés para nuestra investigación.

El parentesco de *κελαινός* con el sánscrito *kalaroka-h*, en efecto, nos indica que en un momento dado de su evolución semántica el término griego debió tener una significación aproximada al sánscrito y que, en consecuencia, el concepto de Sombra, No-Luz, Oscuridad debió corresponder dentro del plano trascendente a la idea de mancha, pecado, suciedad. Pero no entendido tal y como lo hacemos hoy día, sino en cuanto predominio de las potencias telúricas destructoras, ciegas, irreflexivas en determinada naturaleza o circunstancia.

Prueba de este hecho parece serlo, ciertamente, el dato de que los dioses cuando se encolerizan siendo ganados por las corrientes telúricas que integran su estructura, cobran generalmente un matiz sombrío. Piénsese al respecto, por ejemplo, que cuando Apolo lleno de ira por la ofensa que los aqueos han inferido a su sacerdote Crises, marcha contra las

56. Cf. SALMOS, 135, 7.

57. Cf. SALMOS, 147, 8.

58. Cf. DELG, p. 430; GEL, p. 936; DO, p. 207; LH, vol. I, p. 750; EWG, 138.

59. Cf. DELG, p. 666; GEL, p. 1171; DO, p. 236; LH, vol. I, pp. 1144-5; EWG, p. 216.

60. Cf. GEL, p. 936; DO, p. 207; LH, vol. I, pp. 749-50; EWG, 202.

61. Cf. DELG, p. 430.

naves argivas asolando el campamento con el terrible chasquido de su ἀργυρέοιο βιοῖο, lo hace avanzando εἰκῶς νυκτί⁶² Así como que Atenea al enterarse del trato injusto que los pretendientes dan a los bienes y la familia de Ulises monta en cólera, para expresar lo cual el poeta dice concretamente Παλλὰς Ἀθήνη δ' ἐπαλαστήσασα⁶³. Donde el verbo indica claramente que la diosa cobró en su semblante un matiz más oscuro que el acostumbrado.

Abunda en este sentido por otra parte el hecho de que, por el contrario, la idea de la gracia o asistencia divina según la mentalidad de los tiempos homéricos se manifiesta generalmente por una especie de halo de luminosidad embeceladora bien definido. Para la Grecia homérica, en efecto, es indudable que el concepto de χάρις implica un matiz de radiante hermosura que no puede desconocerse. Los ejemplos sobre el particular podrían multiplicarse. Pero baste citar que cuando Atenea, pongamos por caso, ayuda a Ulises en su encuentro con Nausicaa, lo hace aparecer más alto y más apuesto y κατέχευε χάριν κεφαλῇ καὶ ὤμοις, por lo que el héroe, sentado a la orilla del mar, aparecía στίλβων κάλλει καὶ χάρισι⁶⁴ Pasaje que en su idea central encontramos repetido al presentarse Ulises ante los feacios⁶⁵ y al identificarse con Penélope⁶⁶. O cuando la propia diosa auxiliando a Telémaco que marcha a enfrentarse con los pretendientes en el ágora, empuñando la bronceína lanza y seguido por dos perros veloces, τῶ κατέχευεν χάριν θεσπεσίην y todas las gentes θεεῦντο τὸν ἐπερχόμενον⁶⁷. Pasaje que también encontramos repetido cuando el hijo del héroe, habiendo regresado de su viaje e identificado por su madre, marcha al ágora en busca del huésped que lo acompañara desde Pilos⁶⁸.

El hecho mismo de que una de las características esenciales

62. Cf. HOM., *Il.*, 1, 43-52.

63. Cf. HOM., *Od.*, 1, 252.

64. Cf. HOM., *Od.*, 6, 232-7.

65. Cf. HOM., *Od.*, 8, 18-20.

66. Cf. HOM., *Od.*, 23, 159-62.

67. Cf. HOM., *Od.*, 2, 9-14.

68. Cf. HOM., *Od.*, 17, 59-64.

de dioses y diosas —especialmente de estas últimas—, sea el ser χρυσή por otra parte, refuerza esta interpretación de χάρις. Pues manifiesta por medio del símbolo áureo la luminosidad radiante inherente a la estructura de las divinidades uránicas. Piénsese al respecto por ejemplo en Atenea⁶⁹ o Afrodita⁷⁰.

En cuanto al epíteto en concreto -κελαινεφει-, poco hay que decir. Puesto que como en el caso de αἰγίς y su epíteto derivado αἰγίοχος en su matiz oscuro y sombrío, no hace más que revelar la condición atmosférica y metereológica de la estructura bifronte del Olímpico, insistiendo una vez más en el principio de *coincidentia oppositorum* que tiene lugar en su naturaleza, como resonancia un tanto confusa y deslavazada de la prístina unidad de una suprema divinidad celeste primitiva. Por lo que también aquí el matiz oscuro del epíteto κελαινεφεί cobra un valor de expresión religiosa de la que se vale el poeta para manifestar lo sagrado y divino. Dimensión que, sin duda, rebasa su interpretación como simple recurso estilístico para traducir poéticamente un fenómeno atmosférico de orden natural.

3 EL QUE SE HUELGA CON EL RAYO (Γερπικέρωνος)

El rayo es, sin duda, el símbolo por excelencia del Olímpico. No hay que olvidar al respecto que una de las representaciones escultóricas más antiguas del dios, que se conoce como "Zeus con el Rayo" y que se estima de alrededor del 470 a. C., presenta al Cronida todavía completamente desnudo y en dinámica postura desprovista de la serena majestad característica de los tiempos clásicos, presto a lanzar el relámpago que esgrime su diestra en alto⁷¹.

69. Cf. HOM., *Il.*, 18, 517.

70. Cf. HOM., *Il.*, 3, 64; 5, 427; 24, 699; *Od.*, 4, 14; 8, 337, 342 y otros lugares.

71. Cf. P. HAMLIN, *Greek Mythology*. London 1963, p. 23. Es el que nos ha servido de motivo para ilustrar la portada del presente trabajo, tanto por no ser muy conocido cuanto porque por su disposición dinámica y su configuración arcaica nos parece más próximo a la mentalidad y al concepto

Naturalmente que el rayo como símbolo cratofánico por excelencia de las supremas divinidades uránicas no es patrimonio exclusivo de Grecia. Toda vez que lo encontramos prácticamente a todo lo largo y lo ancho del planeta desde los tiempos más remotos hasta nuestros días⁷². Recuérdese por ejemplo que Indra mata con su *vajra* (rayo) al monstruo Vritra «que se había apoderado de las aguas»; que el Ser Supremo de los hititas era el dios «del cielo y del huracán, de los vientos y del rayo» y que el dios protofenicio Hadad «hace oír su voz en el trueno, lanza los relámpagos y dispensa la lluvia», así como que uno de los atributos esenciales del dios Min —«prototipo del dios egipcio Ammon»— era el rayo⁷³. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero sobre el particular baste añadir que las Sagradas Escrituras dicen en el Libro de Job —36, 32—, que el Señor «toma el relámpago en su mano».

Pasando a lo nuestro en este orden de cosas, sin embargo, nos encontramos con que de los epítetos relacionados con el

que de esta divinidad parecen tener los griegos de los tiempos homéricos. El de Fidiás nos ha dado la impresión de ser demasiado clásico.

72. Así, por ejemplo, el célebre y notable investigador de la historia de las religiones Padre W. Schmidt nos habla en su monumental obra *Ursprung der Gottesidee*, de que en el archipiélago andamán y en uno de los pueblos más primitivos de Asia el Ser Supremo es Puluga, que castiga con el rayo a los que violan sus disposiciones (Vol. I, p. 160 ss.), así como que los indios Sioux de Norteamérica expresan la fuerza sobrenatural con el término *wakan*, que significa textualmente «en lo alto» y que personifica a un Ser Supremo celeste cuyo medio de expresión hierofánica es principalmente el rayo (Vol. II, p. 402 ss.). Las citas podrían multiplicarse pero creemos que los dos casos citados, que abarcan regiones tan apartadas entre sí como América y Asia y pueblos tan distantes como los andamanes y los sioux, ilustran suficientemente esta realidad.

73. Para todo lo relativo a la religión védica puede consultarse la bien documentada obra de A. BERGAIGNE, *La Religion Vedique d'après les Hymnes du Rig-Veda*. Paris 1878-83 (3 volúmenes), así como la obra de A. HILLEBRANDT, *Vedische Mythologie*, Breslau 1927-9 (2 vols.). Respecto a los hititas puede verse W. H. WARD, *The Seal Cylinders of Western Asia*. Washington, 1910. Con relación a la religión fenicia R. DUSSAUD tiene publicados algunos trabajos muy interesantes en la «Revista de Historia de las Religiones» entre los que podemos mencionar *La Mythologie Phénicienne d'après les Tablettes de Ras Shamra* (1931, vol. 104, pp. 353-408) y *Le Sanctuaire et les Dieux Phéniciens de Ras Shamra* (1932, vol. 105, pp. 245-302), así como su obra *Les Découvertes de Ras Shamra et l'Ancien Testament*. Paris 1941. Respecto al dios Min prefiguración del Ammón egipcio, puede consultarse Ch. AUTRAN, *La Flotte a l'Enseigne du Poisson*. Paris 1938.

rayo que el poeta aplica a Zeus el más frecuente es sin duda $\tau\epsilon\rho\pi\acute{\iota}\kappa\epsilon\rho\alpha\nu\nu\omicron\varsigma$. Término compuesto formado por $\tau\epsilon\rho\pi\omega$ = "deleitar, regocijar, recrear; deleitarse, regocijarse, recrearse"⁷⁴ y $\kappa\epsilon\rho\alpha\nu\nu\omicron\varsigma$ = "rayo, centella, relámpago"⁷⁵. Por lo que suele traducirse generalmente como "que se recrea con el rayo, que se huelga con el rayo"⁷⁶. Si bien no es una interpretación aceptada por todos pues se trata de un vocablo discutido.

Así por ejemplo Ebeling, apoyándose en un comentario de Hesiquio que dice al respecto $\epsilon\iota\ \delta\acute{\epsilon}\ \alpha\pi\acute{o}\ \tau\omicron\upsilon\ \tau\rho\acute{\epsilon}\pi\omega\ \pi\alpha\rho\acute{\alpha}\ \tau\omicron\ \tau\rho\acute{\epsilon}\pi\epsilon\upsilon\nu\ \tau\omicron\upsilon\varsigma\ \acute{\epsilon}\nu\alpha\nu\tau\acute{\iota}\omicron\upsilon\varsigma\ \tau\tilde{\omega}\ \kappa\epsilon\rho\alpha\nu\nu\tilde{\omega}$, estima que la interpretación antes citada «prorsus ab Homeri ingenio aliena videtur». Citando también el testimonio de Virgilio que seguramente traduciendo el epíteto homérico al latín canta «qui fulmina torquet». Por lo que prefiere traducir "que tuerce (retuerce, enrosca, gobierna, esgrime, dispara) el rayo"⁷⁷.

Sin tomar partido por ninguna de las dos interpretaciones en este lugar por no ser objeto directo de nuestra investigación, debemos decir sobre el particular aunque sólo sea a manera de simple comentario, que la interpretación del epíteto como «qui fulmine gaudet» se presenta perfectamente adaptada al vocablo griego, por lo que la preferimos.

No es posible, en efecto, llegar al extremo de Ebeling de suponer que la primera interpretación «prorsus ab Homeri ingenio aliena videtur». Pues no sólo presenta una fidelidad al texto griego que no puede ser menospreciada, sino que incluso la idea de que un guerrero se complazca con sus armas cuando éstas son poderosas e invictas, resulta por demás natural en todas las épocas para que pueda considerarse ajena a la mentalidad homérica.

Piénsese al respecto por ejemplo en el casco de oro de Atenea $\acute{\alpha}\rho\alpha\rho\nu\acute{\iota}\alpha\nu\ \pi\rho\upsilon\lambda\acute{\epsilon}\epsilon\sigma\sigma\iota\ \acute{\epsilon}\kappa\alpha\tau\omicron\nu\ \pi\omicron\lambda\acute{\iota}\omega\nu$ ⁷⁸. O en el orgullo con que Poseidón empuña en su gruesa mano la $\delta\epsilon\iota\nu\omicron\nu\ \acute{\alpha}\omicron\rho\ \tau\alpha\nu\acute{\upsilon}\eta\chi\epsilon\varsigma$,

74. Cf. *DGE*, p. 1368.

75. Cf. *DELG*, p. 440; *GEL*, p. 942; *DO*, p. 208; *LH*, vol. I, p. 766 ss.; *BAILLY*, op. cit., s. v.

76. Cf. *GEL*, p. 1777; *DO*, p. 287.

77. Cf. *LH*, vol. II, p. 322; *EWG*, p. 360.

78. Cf. *Hom.*, *Il.*, 5, 744.

a la que nadie osa acercarse ἀλλά Ἰδέος ἰσχάνει ἄνδρας ⁷⁹. O en la satisfacción de Tetis al entregar a Aquiles las armas hechas por Hefesto, manifestada cuando le dice ⁸⁰:

τύνη Ἥφαιστοιο πάρα κλυτὰ τεύχεα δέξο,
καλὰ μάλ' οἷ' οὗ πῶ τις ἀνήρ ὤμοισιν φόρησεν.

Naturalmente que si se interpreta τέρπω como un regocijarse festivo, como un holgarse a capricho y por el simple placer de hacerlo, con lo cual el sentido del «qui fulmine gaudet» nos proyecta un Zeus que lanzam rayos a destajo, nada más lejos de la mentalidad de Homero que semejante concepción del dios. Como suprema divinidad uránica reguladora de la vida en el universo y guardiana de las leyes permanentes del orden cósmico, en efecto, Zeus para el poeta no puede ser nunca un dios díscolo como Ares ⁸¹, puesto que es de hecho y por derecho el πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε. Razón por la cual no creemos que pueda darse a τέρπω semejante interpretación en este caso, sino más bien de la de complacerse y recrearse con el rayo en cuanto expresión de su fuerza soberana.

Pero volviendo a lo nuestro nos encontramos con que en el epíteto τετπικέραυτος la luz, concretada como expresión de la fuerza sobrenatural del cielo en el relámpago, cobra para la mentalidad homérica un valor trascendente indiscutible. Analizados de forma somera los distintos pasajes en que aparece el término, en efecto, se advierte de inmediato una marcada tendencia del poeta a emplearlo preferentemente en lugares donde el dios se proyecta como soberano dispensador de la victoria y la derrota ⁸², mercedor de sacrificios ⁸³ y ejecutor

79. Cf. HOM., *Il.*, 14, 385-7.

80. Cf. HOM., *Il.*, 19, 10-11. Por cierto que el pasaje en que Hefesto fabrica las armas del héroe a petición de Tetis es lectura por demás recomendable.

81. Recuérdese, en efecto, el pasaje en que Ares traspasado de dolor por la muerte de su hijo decide intervenir en la batalla de troyanos y aqueos contra lo dispuesto por el Cronida, sin importarle las consecuencias ni medir el cataclismo que puede desatar con su proceder (*Il.*, 15, 113-42) y compárese con la actitud de Zeus al saber la próxima muerte de Sarpedón (*Il.*, 16, 433-461).

82. Cf. HOM., *Il.*, 12, 252; *Od.*, 14, 268; 17, 437.

83. Cf. HOM., *Il.*, 16, 232; *Od.*, 19, 365 y otros lugares.

del destino⁸⁴. Circunstancias todas que dan la impresión de converger hacia la concreción «Rayo-Soberanía» característica de la sacralidad del Olímpico y en la que la luz constituye la hierofanía fundamental, cobrando por consiguiente un significado sobrenatural como medio de expresión religiosa.

4 EL QUE TIENE EL RELAMPAGO BLANCO (Ἄργικέραυτος)

Otro epíteto de Zeus relacionado con el rayo es ἄργικέραυτος⁸⁵. Vocablo en extremo interesante no sólo porque destaca la luminosidad del relámpago, sino también porque matiza cromáticamente a la luz especificando de manera concreta su color en este caso.

Compuesto por el adjetivo ἄργος = "*Blanco, claro, brillante, espléndido, veloz*"⁸⁶ y por el sustantivo κέραυτος que como hemos visto significa "*rayo, relámpago, centella*", se puede traducir por "*de brillante relámpago, del coruscante rayo*"⁸⁷, o bien como lo interpreta Ebeling "*el que tiene el relámpago blanco*"⁸⁸.

Preferimos sin embargo esta segunda lección, porque sin implicar una negación o una contradicción de la primera nos parece que matiza mejor el epíteto en cuestión. Toda vez que hablar de «relámpago brillante» no deja de resultar un tanto pleonástico, al menos para nuestra mentalidad, puesto que la luz es en sí misma coruscante y espléndida.

Si se observa, en efecto, que ἄργής, tiene el significado primero de "*blanco, claro, brillante*" —como lo comprueban suficientemente ἀργής ἀργεστής, ἀργινόεις, ἀργινόδους y algunos otros vocablos homéricos emparentados etimológicamente con éste donde el predominio del color blanco es preciso y concreto—, se ve que no sólo no hay dificultad en traducir el epíteto

84. Cf. HOM., *Il.*, 1, 419; 24, 529; *Od.*, 20, 75; 24, 24.

85. Cf. HOM., *Il.*, 19, 121; 20, 16; 22, 178.

86. Cf. DELG, p. 75; EWG, p. 22; GEL, p. 236; DO, p. 114; LH, vol. I, p. 168.

87. Cf. GEL, p. 235; DO, p. 114.

88. Cf. LH, vol. I, p. 167.

como lo hace Ebeling, sino que incluso es la forma más apropiada de hacerlo, puesto que sin desconocer la cualidad brillante del relámpago incluida en el mismo concepto, se destaca la matización cromática de la misma.

Pero el epíteto en cuestión además lleva implícita la idea de rapidez y velocidad, que si no se traduce literalmente está implicada en el término y debe tenerse en cuenta. Precisar sin embargo si el relámpago es brillante por veloz o veloz por brillante, plantea una problemática parecida a la del huevo y la gallina que nos lleva de la mano a concluir que para la Grecia de los tiempos homéricos la luz —como fenómeno natural y como hierofanía— tenía la cualidad de la rapidez prodigiosa. Por lo que todo movimiento que alcanzara en cierto grado determinados niveles de velocidad despedía una suerte de claridad luminosa, que en el orden cromático se solía identificar con el color blanco. Prueba de ello es que el término griego por excelencia para expresar este color es λευκός, cuyo primer significado es "blanco" pero también "brillante, esplendente, fulgurante"⁸⁹. Piénsese al respecto en el epíteto λευκώλενος que con tanta frecuencia aplica el poeta a Hera⁹⁰.

Por todo ello es que preferimos la lección de Ebeling que sin contradecir las otras interpretaciones —puesto que la blancura implica para la mentalidad homérica tanto el concepto de brillo como el de rapidez—, matiza cromáticamente al relámpago permitiéndonos apreciar de manera más precisa la proyección óptica del fenómeno. Toda vez que en la noche o en un cielo oscurecido por la tempestad, el relámpago se presenta como una llamarada zizagueante y blanca que ilumina las sombras con su resplandor fulgurante.

89. Cf. DELG, pp. 571-3; EWG, p. 178; GEL, p. 1042; DO, p. 219; LH, vol. I, p. 982. Λευκός en efecto, está emparentado con las formas sánscritas *rocáyati* (alumbrar, iluminar, dar luz), *rócate* (fulgurar, resplandecer, lucir), *rocasrocih* (brillo, esplendor, lumbre, luz), *rucá-h* (claro, luciente nítido), *rukṣa-h* (brillante), *rukṃá-h* (ornamento de oro), *rukṃá-m* (oro), *lokáh* (el espacio libre, el mundo). Así como con las latinas *luceo* (brillar, ser claro), *lumen* (luz). Derivadas de las raíces indoeuropeas +leuqsmno-, +luqsmno-, +luci-.

90. Cf. DELG, p. 1081; GEL, p. 1042; DO, p. 219; LH, vol. I, pp. 982-3. Homero usa con gran frecuencia este epíteto que encontramos en *Il.*, 1, 55, 195, 208, 572, 595; 5, 711, 755, 767, 775, 784; 8, 350, 381, 484; 14, 277; 15, 78, 92, 130; 19, 407; 20, 112; 21, 377, 418, 434, 512; 24, 55.

Aclarado esto vemos, en efecto, cómo dentro de la escala trascendente de valores simbólicos en que parece girar y moverse el mundo poético de Homero respecto al color y cuyos polos los constituyen el binomio «Dorado-Negro», el blanco que implica a su vez la idea de brillo y luminosidad -λευκός, ἀργός ἄργυρος —, se encuentra en el plano inmediatamente inferior más próximo al Dorado y en numerosas ocasiones da la impresión de casi confundirse con él.

Téngase presente al respecto que λευκός como hemos visto no sólo lleva inherente el sentido de brillo, sino que también guarda cierto grado de parentesco con la forma sánscrita *rukma-m* (oro); que ἀργός implica dentro de sus conceptos fundamentales la idea de blancura, luminosidad y rapidez; y que ἄργυρος lleva implícita la idea de resplandor y está emparentado, como señala Boisacq, con la forma sánscrita *rajatáh* que significa "blanco brillante"⁹¹.

Prueba de todo esto la constituye el mismo epíteto ἀργικέραυνος, que aplicado por el poeta a Zeus nos revela no sólo la estructura uránico-metereológica del dios por su luminosidad y resplandor, sino también el nivel que ocupa el matiz blanco dentro de la escala cromática en que se mueve el mundo homérico por el plano sobrenatural. Viendo como el poeta emplea este matiz cromático en el caso concreto de ἀργικέραυνος, en efecto, se advierte que ocupa el lugar inmediato inferior más próximo al vértice superior formado por el trinomio «Luz-Dorado-Oro», y que, por consiguiente, constituye también un medio de expresión de lo sagrado uránico.

91. Cf. *DELG*, p. 75; *EWG*, p. 22; *LH*, vol. I, p. 168. Por cierto que sobre ἀργός conviene insistir en la idea de luminosidad y rapidez que implica su blancura como, por ejemplo, en el término ἀργίπος que se traduce como «de los pies veloces» o en ἀργοί que se suele interpretar por «ágiles, rápidos, veloces».

5 SEÑOR DEL RELAMPAGO (Στεροπηγερέτα)

Στεροπηγερέτα ⁹² es otro de los epítetos relacionados con el rayo que el poeta aplica a Zeus. Paralelo en su sentido a νεφεληγερέτα, está compuesto por los términos στεροπή = "relámpago, brillo del relámpago, fulgor, resplandor, brillo del metal" ⁹³ y ἀγείρω = "juntar, reunir". Por lo que puede traducirse como «el que reúne (amontona, concentra) los relámpagos; el que impulsa (dirige, mueve) los relámpagos; el lanzador de los relámpagos» ⁹⁴. O sea, dicho de manera más concreta: «señor del relámpago».

Imagen que por cierto no constituye un patrimonio exclusivo de la religión griega, puesto que la encontramos a lo ancho y lo largo del planeta desde los tiempos más remotos hasta nuestros días con ligeras variantes y modificaciones. Así, por ejemplo, las Sagradas Escrituras nos hablan repetidamente de Yavé bajo esta advocación como cuando el salmista dice: «Haz brillar tus rayos y dispérsalos; lanza tus saetas y contúrbalos» ⁹⁵. O cuando Eliu exclama: «Su rayo brilla hasta los confines de la tierra... y nada puede retener su rayo cuando se oye la voz de su majestad» ⁹⁶. O cuando Habacuc afirma que «de sus manos salen rayos» ⁹⁷.

92. Cf. HOM., *Il.*, 16, 298.

93. Cf. DELG, pp. 92 y 911; GEL, p. 1641; DO, p. 281; LH, vol. II, p. 291.

94. Cf. GEL, p. 1641; DO, p. 281; LH, vol. II, p. 291.

95. SALMOS, 144, 6.

96. Cf. JOB, 37, 3-4.

97. Cf. HABACUC, 3, 4. Abundando en este punto nuevamente recurrimos al Padre W. Schmidt (op. cit., vol. II, p. 44 ss.), quien nos informa que en América del Norte el Ser Supremo celeste tiende a personificarse en el trueno y el aire, siendo representado como un gran pájaro que con sus alas produce el viento y cuya lengua es el relámpago. Por su parte PETTAZZONI, *Dio --L'Essere Celeste nelle Credenze dei Popoli Primitivi--*, Roma 1922, p. 2 ss., nos habla también de que los pawni adoran a Tirawa, que mira con los relámpagos siendo el viento el soplo de su respiración. En tanto que SKEAT-BLAGDEN en su *Pagan Races of the Malay Peninsula*, nos informan que los semang de la península de Malaca reconocen también un Ser Supremo, Kari, que manifiesta su cólera lanzando rayos y cuyo propio nombre significa además relámpago (tormenta). Los ejemplos podrían multiplicarse, pero estimamos que los citados bastan para confirmar que el rayo aparece en casi todas las mitologías como arma del dios del cielo.

El rayo, pues, resulta así algo divino y sagrado, cuya luminosidad denuncia la estructura uránica del dios a que se atribuye y cuya acción fulminante y poderosísima deja ver asimismo no sólo su soberanía indiscutida, sino también su mayor actividad y dinamismo con relación a divinidades más pasivas de épocas anteriores, así como su mayor proximidad al hombre y su más decidida intervención en los asuntos humanos. Por lo que revela el aspecto metereológico que simultáneamente presenta su estructura. De ahí que el epíteto στεροπηγέτης aplicado al Cronida cobre una trascendencia de expresión religiosa en la que la luz como manifestación de la fuerza del cielo, rebasa su simple proyección de fenómeno natural o elemento estético de decoración.

Prueba de ello es que tanto en Grecia como en Roma «el lugar donde caía un rayo era consagrado al punto a Zeus tonante, debido a que se consideraba sagrado por el solo hecho de haber estado en contacto con la divinidad. Por eso no podía ser pisado y se cercaba, pero permanecía sin techarse. Por la misma razón el hombre fulminado por un rayo debía ser enterrado en el sitio donde murió. Generalmente la muerte por rayo solía entenderse indistintamente como premio o como castigo divino. Si bien entre los griegos acostumbraba tomarse como señal de predilección de los dioses. A pesar de lo cual a la entrada de los hogares helénicos solía levantarse un altar a Zeus Καταβῆτης para evitar ser heridos por el rayo»⁹⁸.

Dato que nos revela que el epíteto debe interpretarse en realidad como «señor del relámpago», toda vez que es Zeus quien puede evitar que el rayo hiera un hogar o una familia, así como también nos confirma el carácter sagrado que la luz tiene en el orden trascendente como manifestación de la divinidad para la mentalidad de los tiempos homéricos, puesto que descendiendo de lo alto en el relámpago, consagra con su simple contacto cualquier lugar o persona. Concepto que nos hace sospechar la posibilidad de que tal vez para los griegos de la época homérica y prehomérica, una de las formas de

98. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Religión Griega. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1963-4.

sustentación biocósmica del universo por parte de Zeus y quizás la más permanente y cotidiana, fuera por medio de la luz descendiendo del Αιθήρ y consagrando con su contacto diáfano y espléndido todo el cosmos. Piénsese al respecto en el remotísimo binomio Φώς-Ζωή, que encontramos en la mayoría de las culturas y desde las épocas más antiguas, que parece confirmar esta hipótesis. En el propio Homero que con gran frecuencia califica a la muerte (θάνατος) de μέλας ⁹⁹, comparándola entre otras imágenes tétricas con las sombras (σκότος) ¹⁰⁰ y la noche tenebrosa (ἐρεβεννή νύξ) ¹⁰¹ encontramos sin duda claras resonancias concretas del binomio Φώς-Ζωή, sin que pueda precisarse de manera categórica si obedecen a una estricta concepción poética o a una milenaria tradición mítico-religiosa en la que la luz, como medio de sustentación biocósmica del universo, era identificada con la vida y tenida por fuente y causa de ella.

Pero de todas formas y dejando a un lado las problemáticas que plantea toda especulación para concretarnos a los hechos, resulta evidente que en el epíteto στέροππηγέρετα aplicado por el poeta a Zeus, el relámpago como manifestación luminosa y fulgurante del Olímpico es un fenómeno estrictamente divino y que, por consiguiente, la luz en que este fenómeno consiste para la mentalidad de los tiempos homéricos tiene un indudable valor de expresión religiosa.

6 EL RELAMPAGUEANTE (Ἀστεροπητής)

El último epíteto derivado del rayo y relacionado con la luz y el color de los que el poeta aplica a Zeus en los textos de la *Iliada* y la *Odisea* es ἀστεροπητής ¹⁰², que suele traducirse

99. Pasajes relacionados en alguna forma con esta idea los encontramos en *Il.*, 2, 834, 859; 3, 360, 454; 5, 22, 652; 7, 254; 11, 332, 360, 443; 14, 462; 16, 587; 21, 66, 548; *Od.*, 2, 283; 3, 242; 15, 275; 17, 326, 500; 22, 14, 330, 363, 382; 24, 127.

100. Pasajes relacionados en alguna forma con esta idea los encontramos en *Il.*, 4, 503, 526; 5, 47; 6, 11; 13, 575, 672; 14, 519, 16, 316, 325, 607; 20, 393, 471; 21, 181.

101. Cf. *HOM., Il.*, 5, 659; 13, 425, 580.

102. Cf. *HOM., Il.*, 1, 580, 609; 7, 443; 12, 275.

generalmente como "iluminante, relampagueante, fulminante, que descarga rayos"¹⁰³. Se trata de un epíteto derivado de ἄσπεροπή-σπεροπή = "relámpago, rayo, resplandor, brillo"¹⁰⁴, como lo indica claramente el sufijo de agente masculino -της.

Por cierto que la diferencia entre los vocablos antes citados ἄσπεροπή-σπεροπή, debida como se ve a la ausencia de la alfa protética (α) en la segunda forma, posiblemente obedezca al hecho de que mientras el primer vocablo deriva del nominativo singular del término indoeuropeo original, el segundo deriva del genitivo singular del mismo término donde la alfa (α) protética desaparece. Algo parecido a lo que ocurre con el término indoeuropeo +*aster* (astro, estrella), que hace el genitivo singular +*stros*¹⁰⁵.

Respecto a la luz y el color en este epíteto poco hay que decir, puesto que como en el caso anterior resulta evidente que al ser el relámpago como manifestación luminosa y fulminante del poder sobrenatural del Olímpico un fenómeno estrictamente divino, la luz en que dicho fenómeno consiste cobra un valor trascendente de expresión religiosa, que rebasa su simple proyección como elemento natural o como recurso estético de decoración.

Sobre el particular sin embargo cabe añadir, como simple apreciación de orden estilístico en lo que se refiere al relámpago como elemento fundamental de buena parte de los epítetos que el poeta aplica a Zeus, que Homero deja patente de manera inequívoca sus privilegiadas calidades de «poeta rico, observador y vario»¹⁰⁶, al manejar con dinámica plasticidad este fenómeno de la naturaleza, matizándolo magistralmente en sus diversas proyecciones y sus distintos ángulos.

Dejando aparte el epíteto αἰγίοχος, en efecto, donde sin embargo la reverberación luminosa del relámpago en la tormenta se aprecia de manera inconfundible (μαρμαρέην), vemos que el

103. Cf. *GEL*, p. 261; *DO*, p. 118; *LH*, vol. I, p. 184.

104. Cf. *DELG*, pp. 92 y 911; *GEL*, pp. 261 y 1641; *DO*, pp. 118 y 281; *LH*, vol. I, p. 184, y vol. II, p. 291.

105. Cf. *DELG*, p. 91.

106. Cf. Fr. ALFONSO ORTEGA, O. F. M., Notas de Clase sobre Píndaro. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1963-4. Acaba de editarse esta magnífica *Introducción a Píndaro*.

autor dejando a salvo en todo momento el principio de soberanía del dios, nos presenta la relación «Zeus-Relámpago» bajo un aspecto cromático en ἀργικέραυνος, bajo una perspectiva de subjetividad en τερπικέραυνος, bajo un relieve dinámico en στεροπηγερέτα y bajo un ángulo de poderío en ἄστεροπητής. O sea que Zeus, señor del relámpago por antonomasia dentro del mundo religioso homérico, nos es presentado como el soberano de los blancos rayos, que se huelga con ellos, que los agrupa y conduce por el cielo y los dispara con su mano poderosa desde la altura. Riqueza de matizaciones de la misma idea central, que nos permite apreciar toda la capacidad estética del genio poético del autor, cuya inspiración ha podido resistir victoriosa el paso demoledor de los siglos.

7 SIMBOLOS DE ZEUS: LA CUERDA O CADENA (Σειρή-Δεσμός)

Habiendo visto ya el principal símbolo de Zeus en los poemas homérico —la égida—, al estudiar el epíteto αἰγίοχος, pasemos a ver ahora los restantes que son básicamente: a) la cuerda o cadena; b) los grilletes o esposas; c) la balanza; y d) el águila. Todos ellos relacionados en alguna forma en los textos con la luz y el color.

Como puede advertirse claramente dos de estos símbolos se refieren de manera concreta al dominio del Cronida sobre dioses y hombres manifestado en su poder de *atar*, el tercero guarda relación con su función soberana como ejecutor de las leyes que mantienen el orden universal y el último consiste en una simbología zoomórfica del águila como reina de las aves y del espacio.

Ya antes hemos hecho alusión a esta facultad *atante* del Olímpico como expresión de su hegemonía¹⁰⁷ y aun cuando no

107. La *cuerda* como símbolo de la omnipotencia de Zeus sobre dioses y hombres —símbolo que por cierto también encontramos en otras culturas como la hindú que representaba al dios Varuna con una *cuerda* en la mano—, parece significar no sólo su dominio material sobre las divinidades, toda vez que inmoviliza sin destruir y los olímpicos no pueden morir ni

sabemos si en un momento dado de Grecia pudo ser representado el dios con una cuerda en la mano como Varuna¹⁰⁸, resulta indudable que esta capacidad o atribución de Zeus la encontramos patente en los textos homéricos.

En la *Iliada* y la *Odisea*, en efecto, encontramos confirmada esta realidad. Así cuando el Cronida, convocada una asamblea de dioses en el Olimpo πολυδειράδος tan pronto la Aurora κροκόπεπλος había esparcido su luz, promete solemnemente que al dios al que sorprenda auxiliando a troyanos o aqueos μιν ἔλων ῥίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα. Donde el participio ἔλων del verbo αἶρω puede traducirse por *cogiéndolo en mis manos* o *apoderándome de él* o *haciéndolo cautivo* o *encadenándolo lo precipitare al Tártaro tenebroso*¹⁰⁹. O el pasaje en que Hera expone solapadamente las razones aparentes de su petición pretextando que desea hacer viaje a los confines de la tierra para visitar a "Ὠκεανὸν θεῶν γένεσιν, que la acogiera hospitalariamente cuando Κρόνον εὐρύσποπα Ζεὺς γαίης νερθε καθεῖσε καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης. Donde el aoristo poético καθεῖσε del verbo καθίζω puede traducirse por "*sentó* o "*mandó sentar*" o "*fijó*" o "*inmovilizó a Cronos, Zeus, de larga mirada, bajo la tierra y el infecundo mar*"¹¹⁰.

Dos son sin embargo a nuestro entender los pasajes en que el autor destaca de manera más precisa y directa en los

ser destruidos, sino también su influencia decisiva sobre las potencias espirituales del hombre que lo paralizan de inmediato en un momento determinado o lo impulsan según las circunstancias. Piénsese al respecto en el Prometeo Encadenado que inmortaliza Esquilo, o en la impetración de Rómulo al Júpiter romano que lleva a los romanos en derrota a rehacerse y expulsar del Capitolio a los desconcertados sabinos. Episodio que nos narran Plutarco —Rom. 18— y Tito Livio —U. C., I, 12—.

108. No está de más recordar aquí el paralelismo que en este sentido parece existir entre Zeus y el dios asirio-babilónico Marduk que, como bien explica E. DHORME, en *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*, apenas recibe de la asamblea de los dioses las prerrogativas de la soberanía absoluta, que hasta ese momento habían pertenecido al dios celeste Anu. se pone a combatir al monstruo marino Tiamat en lucha heroica. Pero el arma principal del dios sin embargo sigue siendo la *red*, regalo de su padre Anu. Valiéndose de ella Marduk *ata* a Tiamat, lo encadena y lo mata, encadenando asimismo a continuación a todos los dioses y demonios que lo habían ayudado, encerrándolos aherrojados en cárceles y en cavernas.

109. Cf. HOM., *Il.*, 8, 13.

110. Cf. HOM., *Il.*, 14, 203-4.

textos este dominio del Cronida y que más nos interesan aquí por estar relacionados en alguna forma con la luz y el color. Uno de ellos es ciertamente cuando Zeus, reunidos todos los dioses en asamblea, reta a los demás olímpicos a que midan fuerzas si tuvieran en duda su poder, diciéndoles:

Γνώσεται ἔπειθ' ὅσον εἰμι θεῶν κάρτιστος ἀπάντων.
 Εἰ δ' ἄγε πειρήσασθε, θεοί, ἵνα εἴδετε πάντες.
 σειρήν χρυσεῖην ἐξ οὐρανόθεν κρεμάσαντες
 πάντες τ' ἐξάπτεδθε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι.
 ἀλλ' οὐκ ἂν ἐρυσαιτ' ἐξ οὐρανόθεν πεδίονδε
 Ζῆν' ὕπατον μήστωρ' εἰ μάλα πολλὰ κάμοιτε.
 Ἄλλ' ὅτε δὴ καὶ ἐγὼ πρόφρων ἐθέλοιμι ἐρύσσαι,
 αὐτῆ κεν γαίῃ ἐρύσαιμ' αὐτῆ τε θαλάσση.
 σειρήν μὲν κεν ἔπειτα περὶ ρίον Οὐλύμπιο
 δησαίμην, τὰ δέ κ' αὖτε μετήορα πάντα γένοιτο.
 Τόσσον ἐγὼ περὶ τ' εἰμι θεῶν περὶ τ' εἴμ' ἀνθρώπων ¹¹¹.

El otro cuando el Olímpico, despertando del sueño en que lo ha sumido Hera en complicidad con Ὑπνος para estar en condiciones de socorrer a los aqueos, le echa en cara a la diosa sus malas artes y la amenaza diciéndole ¹¹²:

Ἦ οὐ μέμνη ὅτε τ' ἐκρέμω ὑψόθεν, ἐκ δὲ ποδοῖν
 ἄκμονας ἦκα δύω, περὶ χερσὶ δὲ δεσμὸν ἴηλα
 χρύσειον ἄρρηκτον; σὺ δ' ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλησιν
 ἐκρέμω...

111. «Sabréis entonces hasta qué punto soy el más fuerte de todos los dioses. Y si no a las pruebas, dioses, para que todos lo confirméis: Colgando una cuerda de oro desde el cielo, tensadla al tirar dioses y diosas todos y no conseguiríais arrastrar a Zeus, señor supremo, del cielo a la llanura ni aunque os esforzarais en grado sumo. Pero en cambio si yo quisiera verdaderamente arrastraros, os arrastraría a todos con la tierra y el mar, y, además, ataría la cuerda a una cresta del Olimpo (y) todo el universo quedaría suspendido (oscilante en el aire). Hasta tal punto yo sobrepuse a dioses y hombres». Cf. *HOM., Il.*, 8, 17-27.

112. «¿Acaso no recuerdas cuando te arrojé sendos yunques a los pies y te lancé una cadena de oro incorruptible alrededor de las manos y quedaste suspendida de lo alto? Tú colgaste, sin embargo, en el éter y las nubes». Cf. *HOM., Il.*, 15, 18-21.

En el primero de estos pasajes, en efecto, observamos con diafanidad meridiana esta capacidad *atante* del Olímpico tanto en el hecho de la *cuerda*, cuanto en la afirmación del Cronida de que si lo deseara verdaderamente podría arrastrar a todos los dioses con la tierra y el mar, ligarlos a una y *atar* toda la creación a una cresta del Olimpo, quedando el universo suspenso, oscilante en el vacío.

De un impacto poético formidable, con una fuerza plástica de sorprendente belleza y grandiosidad, esta imagen del dios revela a plenitud el tremendo poder de Zeus, capaz de la hazaña extraordinaria de *atar* todo el universo a una *cuerda* y dejarlo suspenso en el vacío. Naturalmente que tamaña empresa no la llevaría a cabo el Cronida sin combatir en cierta forma. Puesto que, como bien señala el autor, se trataría de una suerte de lucha agonística en la que todos los dioses a una, tirando hacia abajo de una *cuerda* suspendida del cielo, no conseguirían arrastrar hasta el suelo a Zeus que, tirando desde el otro extremo, acabaría dejando toda la creación *atada* de una cresta del Olimpo.

Dato curioso en este pasaje lo es sin duda el hecho de que Zeus propone no sólo colgar del cielo la *cuerda* de oro, sino también dejar suspendidos de ella a los dioses todos junto con la tierra y el mar, pero sin incluir el cielo. Pues confirma al parecer que para la mentalidad griega de los tiempos homéricos no sólo el cosmos era una unidad viviente y cerrada en la que el cielo o lo alto constituía el principio de conservación biocósmica así como la fuente sobrenatural de la soberanía divina, sino también que el Olimpo no era simplemente la montaña más o menos alta enclavada en su horizonte geográfico, sino el lugar santo que atravesaba de polo a polo como eje diamantino dicha unidad y cuya base intemporal, trascendente y auténtica estaba en lo alto.

En cuanto a la luz y el color notemos que el poeta dice concretamente que la *cuerda* es de oro o dorada (*χρυσείην*). Con lo que una vez más volvemos a encontrarnos con el oro como metal por excelencia de las divinidades uránicas y en especial del Cronida, tanto por su consistencia que traduce maravillosamente la intemporalidad de los dioses, cuanto por

su brillo luminoso que revela con signo visible la estructura de las divinidades celestes y por su matiz cromático más próximo que ninguno al de la luz y que, por consiguiente, refleja de manera más precisa y concreta las regiones serenas y diáfanas del Αἰθήρ donde moran y se mueven las divinidades supremas.

Por cierto que mucho se ha elucubrado acerca del posible verdadero significado de esta *cuerda o cadena de oro*. Como bien comenta Castello¹¹³: «Alcuni vi scoprono la prova d'una concezione monoteistica, con speciali riferimenti all'Ebraisme. Platone la credette un'allegoria del Sole che ravviva la natura, altri vi scorse analogie con il culto di Osiride, altri, piu, sbrigativo, la giudico sconveniente alla maesta di Zeus. Luciano, con inesauribile brio, fa parafrasare ad Ares tutto questo passo e concludere: Io, all'apposto, tirero in su non solo voi, ma la terra insieme e il mare; e vi terro penzoloni nell'aria μετεωριῶ».

Coincidimos con este autor en que: «L'errore di tanti interpreti deriva forse dalla voluta identita del'Olimpo Omerico con l'Olimpo Tessalico». Pero llegamos un poco más lejos. Pues estimamos que tal profusión de hipótesis se debe no sólo al hecho de identificar el Olimpo homérico con su homónimo geográfico en Tesalia, sino también al distanciamiento progresivo del mundo mítico-religioso del poeta, por la paulatina racionalización intelectual del hombre a través del tiempo que ha ido forzando de manera paulatina a los sucesivos comentaristas a interpretarlo en forma cada vez menos trascendente y, en consecuencia, cada vez más distanciada de la visión eminentemente teística del poeta.

Prueba de ello parece ser sin duda que si se tiene en cuenta la validez universal dentro del campo religioso del principio de la hegemonía de los dioses simbolizado generalmente por *cuerdas o cadenas* como medios de *atar* sin destruir, así como la realidad de que el Olimpo homérico no puede ser nunca confundido bajo ninguna circunstancia con una simple montaña, vemos que el pasaje parece cobrar mayor transparencia

113. Cf. G. CASTELLO, *L'Iliade di Omero*, Libro VIII. Milán 1954, nota al verso 19, en pp. 13-14.

y que el poeta nos describe en acción tanto el perfil heroico de Zeus expresado en el dato agonístico de los dioses tirando de la *cuerda*, cuanto la tremenda prepotencia de esta hegemonía sobrenatural del Cronida capaz de *atar* a todos los dioses junto con la tierra y el mar a una cresta del Olimpo y dejarlos colgando del cielo.

En cuanto al hecho de que el poeta especifique concretamente en este pasaje que se trata de una *cuerda de oro* (σειρήν χρυσεῖην) obedece sin duda al deseo del autor de recalcar con este detalle tanto la estructura celeste de las divinidades que intervienen en la asamblea del Olimpo, cuanto que ésta se realiza y verifica en los planos más luminosos y transparentes del Αἰθήρ intemporal y eterno. Datos todos que se revelan y afloran en el detalle del calificativo χρυσεῖην, que cobra así un valor trascendente de expresión religiosa en este pasaje, que rebasa el campo de la simple decoración literaria y tiende a confirmar, a su vez, la escala sobrenatural de valores en que parece girar el mundo poético de Homero en cuanto se refiere a la luz y el color.

Con relación al segundo pasaje que venimos comentando, se advierte sin mayor dificultad y a primera vista que en sus versos Zeus aparece de nuevo como una divinidad que conserva las prerrogativas del dominio total sobre dioses y hombres, expresado por el poder de *atar* y simbolizado en este caso por los grilletes (ἄκμονας) y las esposas (δεσμόν).

El Olímpico, en efecto, encolerizado por el engaño de que lo ha hecho víctima Hera en complicidad con Ὑπνος para poder acudir en auxilio de los aqueos, la apostrofa irónicamente a los principios diciéndole que no sabe a punto fijo si será ella la que primero disfrute de sus maquinaciones dolorosas y amargas (κακορραφίης ἀλεγεινῆς) cuando la deje molida a golpes (πληγῆσιν ἰμάσσω), para amenazarla a renglón seguido con el recuerdo de la ocasión en que la dejó suspendida de lo alto colocándole sendos grilletes a los pies (ἐκ δὲ ποδοσίν ἄκμονας ἦκε δύω) y unas esposas de oro incorruptible alrededor de las manos (περὶ χερσὶ δὲ δεσμὸν ἴηλα χρύσεον ἄρρηκτον) ¹¹⁴.

114. Cf. HOM., II., 15, 16-24.

El suceso que el Cronida recuerda a la diosa, como es sabido, se refiere a la ocasión en que el πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε lleno de ira por las artimañas de la celosa Hera contra el pequeño Hércules y su madre Alcmena¹¹⁵, la castiga precisamente *atándola* y dejándola colgada en el espacio. Dato que nos demuestra con la necesaria suficiencia científica no sólo que las leyendas de los amoríos de Zeus con mujeres mortales pertenecen al acervo mitológico prehomérico, sino también que las prerrogativas de la hegemonía del Olímpico que encontramos en el Zeus homérico, corresponden también a una concepción prehomérica del dios que el poeta de la *Iliada* hereda de la tradición.

Sobre el particular del dominio sobrenatural del Zeus homérico en este pasaje no creemos necesario insistir. Baste advertir tan sólo al respecto que mientras en el primer pasaje la omnipotencia del dios estaba claramente simbolizada por la *cuerda* (σειρήν χρυσεῖην), en éste aparece manifestada también por la acción de *atar* pero el símbolo de la *cuerda* o *cadena* no se advierte tan claramente, tanto porque en el pasaje resulta un poco deslavazado, cuanto porque el desconocimiento de la *cuerda* o *cadena* como símbolo religioso por parte de traductores y comentaristas, suele llevar a éstos a interpretar los términos fundamentales δεσμόν-ἄκμωνας por objetos que no dan idea precisa del símbolo.

Así tenemos, en efecto, que frecuentemente el pasaje suele traducirse por "y a los pies te pusiera sendos yunques y en las manos esposas irrompibles de oro puro"¹¹⁶. Interpretación en la que si bien queda patente la capacidad *atante* del dios, el símbolo de la *cuerda* queda prácticamente diluido. Pero la realidad es que si nos atenemos al significado primordial de los términos, el sentido del pasaje cobra mayor transparencia. Si ciertamente se tiene en cuenta que δεσμός significa "ligadura, vínculo, cuerda, cadena correa"¹¹⁷ y ἄκμων significa "yun-

115. Cf. *DMGR*, p. 188 ss.

116. Cf. D. RUIZ BUENO, *Homero: La Iliada*. Madrid 1956, vol. II, p. 243.

117. Cf. *LH*, vol. I, p. 287; *DO*, p. 139; *DGE*, p. 323.

que"¹¹⁸, así como que el aoristo primero ἤκα del verbo ἵημι se traduce por "lanzar, arrojar, despedir"¹¹⁹, al igual que el aoristo primero ἵηλα del verbo ἰάλλω, tenemos que el pasaje debe interpretarse preferentemente por "te arrojé sendos yunques a los pies y te lancé una cadena de oro incorruptible alrededor de las manos".

Interpretación que demuestra la importancia de la *cuerda* en cuanto símbolo de la hegemonía del Olímpico, puesto que Zeus no entra en contacto con Hera sino que le arroja y le lanza *cuerda* y yunques. Entendido así el pasaje vemos que la cláusula homérica equivale en realidad a nuestro «atado de pies y manos» y que el contexto cobra una transparencia inusitada cuando el Cronida interroga a la diosa diciéndole: "¿Acaso no recuerdas cuando colgabas de lo alto atada de pies y manos? Tú, sin embargo, estabas suspendida en el espacio".

Que entendido así el pasaje la importancia de la *cuerda* o *cadena* queda patente es algo obvio. Pues, por una parte, resulta evidente que el hecho de arrojar sendos yunques a los pies de la diosa para dejarla *atada* y suspendida en el espacio es una acción que implica el emplear los yunques a manera de grilletes, atándolos entre sí y alrededor de los pies de Hera con una *cuerda* o *cadena*, y, por la otra, la forma en que ata sus manos resulta igualmente explícita. Incluso cabe imaginar por la estructura del contexto que es la misma *cuerda de oro* incorruptible que menciona el poeta la que atada en sus dos extremos a los yunques, *ata* a un tiempo pies y manos de la diosa. Con lo cual la importancia de la *cuerda* es manifiesta. El hecho mismo de que el Imperfecto ἐκρέμω usado dos veces en el mismo pasaje como para estructurarlo en unidad signifique «estabas colgada, pendías, colgabas oscilante»¹²⁰, implicando en su esencia la idea de colgar o pender de algo oscilante como una cuerda, correa o cadena, confirma la intención del autor de simbolizar la omnipotencia del Cronida en este caso por medio de la *cuerda*.

118. Cf. EWG, p. 10; LH, vol. I, p. 64; DO, p. 89; DGE, p. 51; BAILLY, op. cit., s. v.

119. Cf. LH, vol. I, pp. 581 y 586-7; DO, pp. 192-3; DGE, pp. 673 y 679.

120. Cf. LH, p. 892 del vol. I; DO, p. 213; DGE, p. 802.

Que esta *cuerda* (δεσμόν) sea de oro incorruptible (χρύσειον ἄρρηκτον) es algo que se desprende de la naturaleza misma del símbolo. Pues representando el dominio de Zeus sobre dioses y hombres, nada más natural que sea de oro. Toda vez que como vamos viendo en el curso del presente trabajo este metal, dentro de la escala trascendente de valores cromáticos y luminosos en que parece girar el mundo poético de Homero, integra el vértice superior juntamente con la Luz y el Dorado, que es el plano que corresponde a Zeus dentro del Olimpo griego de los tiempos homéricos.

Prueba de ello parece ser que en los pasajes que venimos comentando el poeta a pesar de emplear dos términos para expresar el mismo símbolo (σειρήν-δεσμόν), repite sin embargo el mismo calificativo para ambos (χρυσείην-χρύσειον) e incluso recalca su permanencia y durabilidad (ἄρρηκτον). Dato que deja patente su intencionalidad de colocar el oro en el plano superior de su escala cromático-luminosa trascendente. También da la impresión de confirmar esta realidad el hecho de que varios siglos más tarde y evolucionado ya naturalmente el mundo religioso griego, este dominio del dios manifestado por el poder de *atar* y simbolizado frecuentemente por la *cuerda*, sigue conservando en resonancia un tanto deslavazada las características de uranicidad, intemporalidad y altura que Homero atribuye al símbolo por medio del oro debido al brillo, consistencia y color de este metal. Piénsese al respecto que Esquilo, por ejemplo, emplea entre otras las expresiones ἀδαμαντίων δεσμῶν ἐν ἄρρηκτοῖς πέδαις y ἐν πόνοις δαμεντ' ἀκαμαντὸδέτοις ¹²¹.

Por lo que puede concluirse sin que resulte aventurado que al expresar por su brillo, consistencia y color, la estructura uránica, la intemporalidad y la altura del símbolo de la omnipotencia de Zeus, el oro y por consiguiente el binomio χρυσείην - χρύσειον que emplea aquí el poeta, cobra en estos pasajes un valor trascendente de expresión religiosa que no puede ser descuidado.

121. Cf. Eso., *Prom. Enc.*, 6 y 425-6.

8 LA BALANZA (Τάλαντα).

Otro de los símbolos de Zeus que el poeta destaca es el de la balanza. En dos momentos decisivos, en efecto, Homero nos presenta al Cronida en el acto de pesar los destinos humanos en pasajes relacionados en alguna forma con la luz y el color. Uno cuando trabado combate entre aqueos y troyanos, el Olímpico pone en la balanza la suerte de los combatientes ¹²²:

Ὅφρα μὲν ἤως ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἦμαρ,
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πίπτε δὲ λαός.
Ἥμος δ' Ἥελιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει,
καὶ τότε δὴ χρύσεια πατήρ ἐτίταινε τάλαντα.
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο,
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν. ῥέπτε δ' αἴσιμον ἦμαρ Ἀχαιῶν.
(αἰ μὲ Ἀχαιῶν κῆρες ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ
ἐζέσθην, Τρώων δὲ πρὸς οὐρανὸν ἄερθεν).
Αὐτὸς δ' ἐξ Ἴδης μεγάλ' ἔκτυπε, δαιόμενον δὲ
ἦκε σέλας μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν. οἱ δὲ ἰδόντες
θάμβησαν, καὶ πάντας ὑπὸ χλωρὸν δέος εἶλεν ¹²³

Otro cuando en pleno desenlace la *Ilíada* en su proyección humana mediante el duelo heroico entre Aquiles y Héctor, el dios pesa el destino de ambos héroes ¹²⁴:

122. «Mientras la aurora brillaba y ascendía el día sagrado, abrumadoramente volaban las armas de una y otra parte y caía la gente durante todo ese tiempo. Mas cuando el sol ha recorrido ya la mitad de la bóveda celeste, entonces el padre (Zeus) tendía su balanza de oro. Coloca en ella dos destinos de la muerte violenta —el de los troyanos domadores de caballos y el de los aqueos de bronceíneas cotas— y tomándola por el medio la levanta. Se inclina el día fatal de los aqueos. Su destino se pegó al suelo nutricio y el de los troyanos se levantó hacia el cielo. Y el propio Zeus desde el Ida tronó con fuerza y envió un brillo quemante (rayo) entre los aqueos. Pasáronse los que lo vieron y a todos los paralizó un pálido temor». Cf. *HOM., Il.*, 8, 6-77.

123. Estos dos hexámetros entre paréntesis se consideran espurios desde los tiempos de Aristarco. Los citamos aquí, sin embargo, por recogerlos los códices y porque en nada afectan al objeto de nuestra investigación.

124. «Mas cuando llegaron por cuarta vez hasta las fuentes (en su carre-

Ἄλλ' ὅτε δὲ το τέταρτον ἐπὶ κρουνοὺς ἀφίκοντο,
καὶ τότε δὴ χρύσεια πατήρ ἐτίταινε τάλαντα,
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε ταηλεγέος θανάτοιο,
τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἔκτορος ἵπποδάμοιο,
ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν. ῥέπτε δ' Ἔκτορος αἴσιμον ἦμαρ,
ᾧχετο δ' εἰς Αἶδαο, λίπεν δέ ἐ φοῖβος Ἀπόλλων.

Pasajes ambos que nos revelan la función primordial de Zeus como soberano guardián y ejecutor del orden universal, sólo sometido a la Moῖρα en cuanto que ésta personifica en una de sus proyecciones fundamentales la idea de justicia y armonía. Función que el poeta simboliza en este caso en el acto de pesar, expresado por el instrumento correspondiente que es *la balanza*. Tanto porque como bien indica Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M., «el hecho de pesar es acto de equidad, ponderación y talento»¹²⁵ tan caro siempre a los griegos de todos los tiempos, cuanto porque esta imagen simbólica —tan familiar a la religión egipcia¹²⁶ y posiblemente llegada a Grecia desde las riberas del Nilo—, estaba bastante difundida con seguridad entre los griegos de los tiempos homéricos. En este sentido conviene no pasar por alto que en otros lugares el poeta nos presenta a Zeus en idéntica función bajo otra imagen¹²⁷.

El mismo concepto de πατήρ, bajo cuya advocación lo cita precisamente el poeta en los pasajes que venimos comentando¹²⁸, tiene en el Cronida homérico más el aspecto jurídico del "*pater familias*" romano y de autoridad suprema responsable de la vigencia del orden establecido en el cosmos, que el sim-

ra), entonces el padre (Zeus) estaba tendiendo su balanza de oro. Coloca en ella dos destinos de la muerte violenta —el de Aquiles y el de Héctor, domador de caballos—, y, tomándola por el medio, la levanta. Se inclina el día fatal de Héctor hundido (transportado) hasta el Hades. Y el luminoso Apolo lo abandona». Cf. HOM., *Il.*, 22, 208-13.

125. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., *Notas de Clase sobre Homero*. Universidad Pontificia de Salamanca. Curso 1958-9.

126. Recuérdesse la conocida *ψυχοστασία* ante Osiris en la religión egipcia, muy anterior a los textos homéricos, que más tarde pasa al Cristianismo en la imagen de San Miguel pesando las almas.

127. Cf. HOM., *Il.*, 24, 527-33.

128. Cf. HOM., *Il.*, 8, 69; 209.

plemente biológico o genético que las divinidades supremas suelen tener en otras culturas. Pues resulta evidente que si Zeus mantiene la vida en la tierra por medio de la lluvia, pongamos por caso, no crea en realidad ninguno de los elementos que intervienen en este fenómeno atmosférico sino que únicamente los maneja, regula y gobierna de modo y manera que no se alteren ni un punto los principios y normas establecidos del concierto universal.

Resulta evidente, sin embargo, que de estas distintas imágenes es la del símbolo de la *balanza* en manos del dios la que mejor expresa y plasma esta función primordial del Olímpico. Tanto por su mayor transparencia plástica, cuanto porque la acción de pesar patentiza de forma mucho más gráfica y exacta un acto inteligente, medido y justo.

Pero pasando a lo nuestro nos encontramos con que el primer pasaje está todo impregnado de luz, para manifestar no sólo la naturaleza uránica del acto que realiza el dios, sino también la importancia y solemnidad del mismo. Así vemos, en efecto, que Zeus levanta por el medio su balanza de oro (χρύσεια τόλαντα) cuando ya la aurora y la mañana han transcurrido y el sol se halla μέσον οὐρανόν. O sea cuando el día y la luz se encuentran en su mayor esplendor. El dato mismo de encontrarse el sol en el cénit dividiendo por mitad la bóveda celeste, es muy significativo en cuanto al principio de justicia y razón que presupone el acto de pesar un dios los destinos humanos, así como en cuanto a un posible paralelismo metafórico con la imagen de la balanza.

Por otra parte el hecho de que el Cronida, una vez conocido que ha llegado el αἴσιμον ἡμῶν Ἀχαιῶν, truene desde el Ida y lance un relámpago en mitad del día que cayendo entre los aqueos los paraliza sobrecogiéndolos χλωρὸν δέος —expresiva imagen con la que el poeta cierra el pasaje—, nos indica de manera precisa no sólo esta función soberana de Zeus como ejecutor de las normas establecidas que se apresura al punto a dar cumplimiento a lo dispuesto por la justicia y razón del orden universal, sino también el deseo del autor de destacar con la llamarada de luz de un relámpago (δαιόμενον) la solemnidad del acto realizado. El Olímpico, en verdad, no vacila en

emplear toda la fuerza del rayo, cuya luz fulgura incluso en pleno mediodía espléndido, para que se cumpla de inmediato «el día aciago de los aqueos».

El pasaje, pues, está traspasado de una luminosidad que nos revela no sólo la naturaleza uránica de la acción de Zeus, sino también el carácter sagrado de la misma. Por lo que resulta obvio concluir que este elemento natural cobra aquí un indudable valor trascendente de expresión religiosa.

En cuanto al color nos encontramos una vez más con el dato de que la *balanza* del dios es de oro (χρύσεια τάλαντα). Detalle que como hemos visto nos confirma el significado trascendente que tiene para el poeta el *oro*, que por su brillo, consistencia y color más próximo a la luz, es el metal que mejor plasma y refleja la inmortalidad de los olímpicos, su naturaleza celeste y el plano transparente y diáfano del Αἰθήρ en que se mueven y conviven. De donde resulta natural que tratándose de un símbolo del Cronida la balanza en estos pasajes sea precisamente χρύσεια. Aparte de que como es lógico suponer el detalle contribuye a acentuar la luminosidad toda de estos versos. Por lo que el término χρύσεια cobra también aquí un significado trascendente como expresión y matiz de lo sagrado.

Con relación al segundo pasaje nos encontramos también con que su luminosidad es espléndida y su solemnidad decisiva. No hay que olvidar, en efecto, que el duelo tiene lugar a plena luz, puesto que el autor ha precisado algunos versos antes que Aquiles Τρώεσσι πόνον καὶ κήθε' ἔθηκεν aquel día ¹²⁹ y que el bronce de la coraza del héroe ἐλάμπετο εἵκελος αὐγῆ ἢ πυρὸς αἰθομένου ἢ ἡελίου ἀνιοντος ¹³⁰ así como que tan pronto se hunde en el Hades el día aciago de Héctor Φοῖβος Ἀπόλλων le abandona ¹³¹. Datos todos que patentizan la maravillosa claridad que impregna estos hexámetros incomparables.

Ténganse presentes, por otra parte las dramáticas circunstancias en que Zeus levanta por el medio su *balanza de oro* para pesar los destinos de los héroes. Recuérdese que aun

129. Cf. HOM., II., 21, 525.

130. Cf. HOM., II., 22, 134-5.

131. Cf. HOM., II., 22, 212-3.

cuando la Μοῖρα πεδῆσεν Ἐκτορα para que permaneciera fuera de las murallas ¹³², el Olímpico, como en el caso de Sarpedón ¹³³, siente pena por el héroe troyano que μοι πολλά βοῶν ἐπὶ μηρί' ἔκην ¹³⁴ y trata de salvarle pidiendo a los dioses que decidan si ἤέ μιν ἐκ θανάτοι σαώσομεν ἤέ μιν ἤδη Πελεΐδῃ Ἀχιλῆϊ δαμάσομεν ἔσθλὸν ἔοντα ¹³⁵, a lo que se opone Atenea aduciendo que Héctor πάλαι πεπρωμένον αἴση ¹³⁶. El Cronida cede en apariencia diciéndolo a la Tritogenia ἔρξον ὅπη δὴ τοι νόος ἔπλετο, μηδ' ἔτ' ἐρώειά ¹³⁷ pero Apolo sigue interviniendo en favor del troyano ἐπῶρσε μένος λαιψηρά τε γοῦνα ¹³⁸. Es entonces cuando Zeus levantando por el medio su *balanza de oro* coloca en los platillos δύο κῆρες τανηλεγέος θανάτοιο ¹³⁹ y al hundirse en el Hades el día aciago de Héctor el luminoso Apolo, acatando el fallo del principio universal de justicia y razón del orden establecido, abandona de inmediato al héroe troyano, que a poco cae muerto bajo el golpe certero de la lanza de Aquiles ¹⁴⁰, auxiliado en tan difícil trance por Atenea. Datos todos que nos revelan de manera precisa no sólo dramática solemnidad del momento en que el Cronida pesa la suerte de ambos héroes, sino también el hecho no menos importante de que Zeus, como hemos venido viendo en el curso de este trabajo, aparece primordialmente en los poemas homéricos como soberano ejecutor del orden universal.

En cuanto al término χρύσεια con que el autor detalla luminosamente el símbolo del Olímpico poco hay que decir, como no sea ratificar que, por los mismos motivos apuntados en nuestros comentarios del pasaje anterior, cobra también aquí una clara significación religiosa como expresión y matiz de lo sagrado.

-
132. Cf. HOM., *Il.*, 22, 5.
 133. Cf. HOM., *Il.*, 16, 433-61.
 134. Cf. HOM., *Il.*, 22, 170.
 135. Cf. HOM., *Il.*, 22, 175-6.
 136. Cf. HOM., *Il.*, 22, 179.
 137. Cf. HOM., *Il.*, 22, 185.
 138. Cf. HOM., *Il.*, 22, 204.
 139. Cf. HOM., *Il.*, 22, 210.
 140. Cf. HOM., *Il.*, 22, 326-66.

9 EL AGUILA

(Αἰετός)

Finalmente el águila (αἰετός) como símbolo de Zeus relacionado en alguna forma con la luz y el color, es quizás uno de los más populares y que mejor se transmiten a la posteridad. Prueba de ello es que en la famosa escultura del dios realizada por Fidias y que se encontraba en el templo de Olimpia, el águila aparece posada en la empuñadura del cetro que el Cronida sostiene en la siniestra, mientras que en las otras estatuas figura generalmente al pie de la divinidad, como por ejemplo en la que se conoce por el «Zeus de Anzio». Recuérdese asimismo que Píndaro dice en una de sus Píticas que εὔδει δ' ἀνά σκάπτῳ Διὸς αἰετός, ὠκεῖαν πτέρυγ' ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις ¹⁴¹ y que Esquilo llama al águila πτηνὸς κύων ¹⁴² del Olímpico.

Homero, en efecto, nos habla repetidamente del águila en sus poemas presentándola como augurio de Zeus e incluso imprimiéndole a su vuelo cierto sentido simbólico. Así, por ejemplo, cuando dice que el Cronida, compadecido de los aqueos y de su rey que le implora, αὐτίκα δ' αἰετὸν ἦκε, τελειότατον πετεηνῶν ¹⁴³. O cuando describiéndonos en acción la voluntad de Zeus dice que a los troyanos les vino como agüero poco alentador αἰετός ὑπιπέτης ἐπ' ἀριστεράλαόν ἔέργων ¹⁴⁴. O cuando cargando los troyanos con furia, Ayante Telamonio les sale al paso mientras cruza volando por su derecha αἰετός ὑπιπέτης que como presagio favorable alegra a los aqueos ¹⁴⁵. O cuando compara a Héctor que avanza combado bajo el escudo a su encuentro definitivo con Aquiles a un αἰετός ὑπιπετής que se lanza a la llanura tras la presa διὰ νεφέων ἐρεβεννῶν ¹⁴⁶.

También en la *Odisea* nos habla el autor del águila en

141. Cf. PIND., *Pit.*, 9, 6.

142. Cf. ESQ., *Prom. Enc.*, 1022.

143. Cf. HOM., *Il.*, 8, 247.

144. Cf. HOM., *Il.*, 12, 201.

145. Cf. HOM., *Il.*, 13, 821 ss.

146. Cf. HOM., *Il.*, 22, 308-9.

varios pasajes. Así, por ejemplo, cuando Zeus envía a Telémaco que recrimina a los pretendientes su conducta, dos águilas que ἐπέτοντο μετὰ πνοιῆς ἀνέμοιο πλησίω ἀλλήλοισι τιταινομένω πτερύγεσσι, sobrevolaron el ágora destrozándose cuello y cabeza y se alejaron por la derecha διὰ οἰκία καὶ πόλιν αὐτῶν ¹⁴⁷. O cuando Penélope cuenta a Ulises su sueño en el que un αἰετὸς ἄγκυλοχείλης mató a unos gansos y el héroe interpretándolo le responde que los gansos son los pretendientes y el águila él mismo ¹⁴⁸. O cuando los pretendientes que maquinan la muerte de Telémaco, ven de súbito que ὁ τοῖσιν ἀριστερὸς ἤλυθεν ὄρνις, αἰετὸς ὑψιπέτης ¹⁴⁹.

Lugares todos en los que encontramos como características esenciales del águila su condición de ὑψιπέτης, así como su rápido vuelo, que nos explican suficientemente las razones de por qué este pájaro de curvo y acerado pico, trascendiendo el plano natural, cobra la proyección de símbolo de Zeus. Pues no sólo la altura de su vuelo que lo familiariza con las más altas regiones del espacio refleja en el máximo grado posible la proximidad al Αἰθήρ, sino que también la rapidez del mismo hace que para la mentalidad griega de los tiempos homéricos ¹⁵⁰, despida un halo luminoso que lo entronca dentro del plano sagrado a los fenómenos religiosos de estructura uránica.

Tres son, sin embargo, los pasajes que más nos interesan sobre el particular desde el punto de vista de nuestra investigación. Uno cuando el poeta compara al troyano Héctor con el ave reina y dice ¹⁵¹:

ἀλλ' ὡς τ' ὄρνιθῶν πετεηνῶν αἰετὸς αἶθρων
ἔθνος ἐφορμᾶται ποταμὸν πάρα βοσκομενάων,
χηρνῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων...

147. Cf. HOM., *Od.*, 2, 146-54.

148. Cf. HOM., *Od.*, 19, 535-58.

149. Cf. HOM., *Od.*, 24, 538.

150. Cf. *GEL*, p. 236.

151. «Como un águila fulgurante va detrás de (persigue a) una bandada de pájaros alados —de gansos o de grullas o de cisnes cuellilargos—, que está posada alimentándose junto al río». Cf. HOM., *Il.*, 15, 690-2.

Otro cuando compara al héroe Aquiles con un águila negra de la que afirma ¹⁵²:

αἰετοῦ οἶματ' ἔχων μέλανος, τοῦ θηρητῆρος,
ὅς θ' ἅμα κάρτιστός τε καὶ ὤκιστος πετεηνῶν.

El último cuando Homero nos dice cómo Zeus accediendo a los ruegos de Príamo ¹⁵³:

αὐτικά δ' αἰετὸν ἦκε, τελειότατον πετεηνῶν,
μόρφνον θηρητῆρ', ὃν καὶ περκνὸν καλέουσιν.
ὄσσε δ' ὑπορόφοιο θύρη θαλάμοιο τέτυκται
ἀνέρος ἀφνειοῖο, ἐὺ κληῖσ' ἀραρυῖα,
τόσσ' ἄρα τοῦ ἐκάτερθεν ἔσαν πτερά. εἴσατο δέ σφι
δεξιὸς αἴξιας διὰ ἄστεος. οἱ δὲ ἰδόντες
γῆθησαν, καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἰάνθη.

En estos pasajes dos son los términos que fundamentalmente interesan a nuestro objeto. Αἰθων = "fulgurante, resplandeciente; de color leonado o de oro, rojo oscuro, amarillento rojizo, marrón, de color de fuego; fogoso, impetuoso" ¹⁵⁴ y μόρφνος = "oscuro, sombrío, negruzco; palpitante, brillante, centelleante; matizado, vario" ¹⁵⁵. Pues relacionados claramente con la luz y el color, nos permiten apreciar no sólo la forma en que el poeta emplea los matices, sino también el posible significado que éstos pueden tener en relación con el plano divino.

Bien es cierto que se trata de términos muy discutidos ¹⁵⁶.

152. «Con el ímpetu del águila negra —la cazadora—, que es a la vez la más poderosa y veloz de las aves». Cf. HOM., *Il.*, 21, 252-3.

153. «Así dijo orando y Zeus de lúcida mente le escuchó y al punto envió un águila, la más segura de las aves, cazadora centelleante, a la que también se llama "la negra". Cual se construyen los batientes de la puerta bien ajustada con cerrojos de la recámara de alto techo de un varón opulento, tales eran sus alas a cada lado. Y se la vio precipitarse volando por la derecha a través de la ciudad. Alegráronse los que la contemplaron y a todos se les ensanchó el corazón en el pecho». Cf. HOM., *Il.*, 24, 315-21.

154. Cf. *LH*, vol. I, p. 49; *GEL*, pp. 37-8; *DO*, p. 87; *DGE*, p. 37.

155. Cf. *EWG*, p. 206; *LH*, vol. I, pp. 1118-9; *DO*, p. 233; *DGE*, p. 914.

156. Para todos los términos discutidos de este pasaje, puede consultarse M. LEUMANN, *Homerische Wörter*. Zurich 1950.

Pero si observamos que en el caso de αἶθων el significado primordial aceptado prácticamente por todos es el de "fulgurante, resplandeciente", aunque las opiniones difieren un tanto en lo que se refiere a la apreciación del matiz cromático, vemos que en última instancia la relación del semantema con la luz y el color no parece poder ser puesta en duda bajo ninguna circunstancia. Otro tanto igual ocurre en el caso de μόρφων cuyo primer valor semántico generalmente aceptado es el de "oscuro, negruzco", si bien incluye en su concepto la idea de "palpitante, brillante, centelleante". Por cierto que sobre este último término hay autorizados comentaristas que lo interpretan aquí como sustantivo referido a una especie determinada de águila¹⁵⁷. Punto de vista que aun cuando discutible merece tomarse en consideración en cualquier estudio referido concretamente a estos problemas.

Con relación a μέλανος¹⁵⁸ poco hay que decir, toda vez que su entroncamiento con el color es por demás patente. Si bien cabe advertir que el hecho de su matiz cromático no implica necesariamente la falta de brillo o resplandor. Máxime en este pasaje donde el poeta da por sobrentendida la luminosidad del águila en vuelo con el superlativo ὤκιστος, según el multicitado concepto griego de que todo movimiento rápido, armonioso y continuado provoca en torno suyo una reverberación fulgurante.

Teniendo en cuenta todo esto vemos que el águila se proyecta en los pasajes que venimos comentando como un símbolo esencialmente luminoso, tanto por el significado de αἶθων y ὤκιστος, cuanto por la idea de brillo y fulgor inherente en μόρφων¹⁵⁹. Obsérvese asimismo que en cuanto al color el poeta nos presenta al águila bien con un matiz *leonado o de oro, amarillento rojizo, color de fuego*, bien con un tinte *oscuro, negruzco* (αἶθων-μέλανος, μόρφων, πέρκων)¹⁶⁰. No sólo para dis-

157. Cf., entre otros ARIST., *H. A.*, 618b, 25; así como PLIN., *Nat., Hist.* X, 37.

158. Cf. HOM., *H.*, 21, 252.

159. No estimamos que el término μόρφων esté empleado aquí como sustantivo, toda vez que el propio poeta en el mismo hexámetro parece sustantivar mejor πέρκων. Si bien el pasaje es siempre discutible.

160. Cf. EWG, p. 265; LH, vol. II, p. 174; GEL, p. 1394; DO, p. 261.

tinguir posiblemente entre dos tipos diversos de águila, sino también para aludir al parecer de manera simbólica a la estructura bifronte uránico-metereológica de Zeus como señor del αἰθήρ y de la tempestad.

No deja de llamar la atención, en efecto, que aparte de insistir en la luminosidad del águila el poeta recalque no sólo su matización oscura próxima cromáticamente a la tormenta, sino también y precisamente su matización leonada o de oro tan próxima desde una perspectiva cromática a la luz y al αἰθήρ diáfano y transparente. El detalle parece indicar la intencionalidad del autor de relacionar simbólicamente ambos matices del águila con las dos manifestaciones cromáticas fundamentales de la estructura uránico-metereológica del Cronida, buscando que la identificación del símbolo con la realidad que representa sea lo más gráfica posible.

Si se tiene en cuenta por otra parte que, dentro de la escala trascendente de valores cromático-luminosos en que parece girar el mundo poético de Homero, el *dorado* constituye dentro de los colores el polo superior del eje como matiz propio de las potencias celestes, en tanto que el *negro* ocupa el inferior como matiz propio de las potencias telúricas, vemos que los colores con que el poeta matiza al pájaro símbolo de Zeus guarda clara relación con ambos planos y que, por consiguiente, pueden interpretarse con un valor trascendente que rebasa la simple preocupación de clasificación zoológica que el autor pudiera tener, así como el campo estrictamente decorativo y estilístico de la estética literaria.

En cuanto a la luminosidad del águila no resulta difícil advertir su significación trascendente en estos pasajes, tanto porque se encuentra referida aquí a un símbolo del Cronida, cuanto por constituir un medio característico y específico de expresión religiosa de lo sagrado uránico en el mundo griego de los tiempos homéricos.

CAPITULO III

1 LA NUBE (Ἄήρ - Νεφέλη - Νέφος),
 MARCO DE LAS HIEROFANIAS DE ZEUS.

La nube tiene en los textos homéricos una doble función natural y sobrenatural que es preciso distinguir, para poderla apreciar en toda su dimensión fenomenológica dentro del mundo poético del cantor de la *Iliada*. Como fenómeno natural —aunque siempre ocasionado en última instancia por la divinidad—, es causa de la lluvia, el granizo, la nieve, la tormenta y demás hechos metereológicos que se registran ya en tiempos de Homero al igual que en nuestros días. Piénsese al respecto en el pasaje en que el poeta compara la resistencia aquea ante la acometida troyana con las nubes ἄς τε Κρονίων νηνεμίης ἔστησεν ἐπ' ἄρκοπόλοισιν ὄρεσσιν ἄρτέμας ¹ O aquél en que describiendo la bajada de Iris de las cumbres del monte la compara con ἐκ νεφέων πτήται νιφαῶς ἢ ἔχάλαζα ψυχρὴ ὑπὸ ῥιπῆς αἰθρηγενέος Βορέας². O aquél en que narrando dinámicamente la competencia del tiro de arco en los juegos funerarios en honor de Patroclo, nos dice cómo Meriones acierta a la pama bajo el ala tan pronto como la vio ὑπὸ νεφέων ³.

En el orden sobrenatural, por otra parte, se proyecta como hierofanía o manifestación de la divinidad. Los epítetos κελαινεφεὶ y νεφεληγερέτα que como hemos visto el autor aplica al Cronida, resultan bastante ilustrativos en este sentido. Pero la nube, en este plano, no puede ser entendida tan sólo como manifestación exclusiva o símbolo de Zeus, puesto que también otros olímpicos se valen de ella para cumplir sus deseos, si bien en forma mucho más limitada que el Olímpico. En este sentido puede decirse que mientras la nube en manos de Zeus tiene la función metereológica esencial de elemento re-

1. Cf. HOM., *Il.*, 5, 522-4.

2. Cf. HOM., *Il.*, 15, 170-1.

3. Cf. HOM., *Il.*, 23, 874.

gulador del orden cósmico y la secundaria de forma o medio de intervención en los asuntos humanos y divinos para hacer prevalecer su voluntad, en manos de los otros dioses uránicos sólo tiene este segundo aspecto. Puesto que incluso Poseidón, capaz de provocar tormentas⁴, no gobierna la nube como elemento regulador de la vida en el universo. Función que, repetimos, aparece en los poemas homéricos estrictamente reservada a Zeus y que nos revela tanto la soberanía inteligente y racional del dios, cuanto su preeminencia sobre los demás olímpicos.

Pero habida cuenta que los otros dioses manejan también la nube como medio de intervención en los asuntos humanos para hacer prevalecer su voluntad y que por consiguiente, como bien advierte Telémaco, puede ser considerada a lo sumo como símbolo general de quienes ὕψι περ ἐν νεφέεσσι καθήμενοι⁵, es por lo que hemos preferido incluirla en el epígrafe de las hierofanías.

Prescindiendo de su aspecto primordial como elemento regulador del orden cósmico en manos de Zeus vemos, en efecto, que la nube como medio de intervención divina en los asuntos humanos aparece en los textos homéricos bajo cuatro aspectos fundamentales: a) Como instrumento sobrenatural para atar o inmovilizar a dioses, hombres y cosas; b) Como lugar donde en determinados momentos se asientan los dioses; c) Como medio de auxilio extraordinario para librar a los mortales de peligros ciertos o posibles y favorecerlos en determinadas circunstancias; y d) Como recurso celeste para tomar parte en las batallas sin ser vistos o realizar actos que no desean que nadie presencie.

Así en el primer caso tenemos, por ejemplo, el episodio en que Ares ignora la muerte de su hijo porque permanece ὑπὸ χρυσεοῖσι νέφεσιν, Διὸς Βουλῆσιν ἐελέμενος⁶. O aquél en que Hera para facilitar el exterminio de los troyanos que huyen en desbandada por la llanura ἤερα πίτνα πρόσθε βαθεῖαν ἐρυκέμεν⁷.

4. Cf. HOM., *Od.*, 5, 291-8.

5. Cf. HOM., *Od.*, 16, 264.

6. Cf. HOM., *Il.*, 13, 23-4.

7. Cf. HOM., *Il.*, 21, 6-7.

O aquél en que Zeus detiene sus caballos κατὰ ἥερα πουλὺν ἔχευεν ⁸. Con relación al segundo cabe citar el hermosísimo pasaje en que Poseidón y otros dioses, antes de comenzar la batalla, permanecen sentados sobre la muralla ἀμφὶ δ' ἄρ' ἄρρηκτον νεφέλην ὤμοισιν ἔσαντο ⁹. O aquél en que Afrodita, herida por Diomedes encuentra a Ares que ἠέριε γχος ἐκέκλιτοκαὶ ταχέ' ὕππῳ ¹⁰. O aquél en que Zeus defiende el cuerpo de Menecio muerto de posibles profanaciones derramando ἠέρα πολλήν ¹¹. O aquél en que Atenea para proteger a Ulises en su marcha ἥερα χεῦε a su alrededor ¹². En los poemas, por último, vemos con frecuencia que Atenea ciñe la égida y se oculta en νέφος χρύσειον ¹³, que Patroclo muere a manos de Apolo que le sale al paso oculto en ἠέρι πολλῇ ¹⁴ y que Zeus se oculta para amar a Hera tras νεφέλην καλήν χρυσείην ¹⁵.

Que la nube, por otra parte, tiene esta función trascendente para los propios griegos de los tiempos homéricos, se advierte sin mayor dificultad en el texto mismo del poeta especialmente en el pasaje en que Pándaro, ante las recriminaciones de Eneas, afirma que ha herido a Diomedes ἀλλὰ τις ἄγχι ἔστηκ' ἀθανάτων νεφέλη εἰλυμένος ὤμους ¹⁶ y en la plegaria de Ayante Telamonio suplicándole al Cronida que ῥῦσαι ὑπ' ἠέρος υἱας Ἀχαιῶν a la que corresponde el dios apiadado de los aqueos αὐτίκα δ' ἥερα μὲν σκέδασεν καὶ ἀπῶσεν δριχλήν, ἠέλιος δ' ἐπέλαμψε, μάχη δ' ἐπὶ πᾶσα φάανθη ¹⁷.

8. Cf. HOM., *Il.*, 8, 50. Pasaje paralelo a éste es aquél en que Hera aparece también deteniendo sus caballos en *Il.*, 5, 775-6.

9. Cf. HOM., *Il.*, 20, 150.

10. Cf. HOM., *Il.*, 5, 356.

11. Cf. HOM., *Il.*, 3, 381. Esta cita saltada por un «lapsus» en el texto dice: «Como auxilio de los mortales podemos mencionar el pasaje en que Afrodita salva a Paris de una muerte cierta ocultándolo en espesa nube».

12. Cf. HOM., *Il.*, 17, 269. Igual procedimiento sigue Apolo cubriendo con una nube el cadáver de Héctor en *Il.*, 23, 188-91.

13. Cf. HOM., *Od.*, 13, 189.

14. Cf. HOM., *Il.*, 18, 205-6. Pasajes paralelos de Apolo al marchar al frente de los troyanos envuelto en una nube (*Il.*, 15, 307-11) y al animar a Agénor a combatir (*Il.*, 21, 544-9).

15. Cf. HOM., *Il.*, 16, 790.

16. Cf. HOM., *Il.*, 14, 350-1.

17. Cf. HOM., *Il.*, 5, 185-6.

18. Cf. HOM., *Il.*, 17, 645-50.

Naturalmente que esta función trascendente de la nube no es original o privativa de la religión griega. También la encontramos, en paralelismo que no debe ser desorbitado en las Sagradas Escrituras por ejemplo. Así podemos citar entre otros pasajes el del Exodo donde la nube aparece como signo de la presencia de Dios y que dice textualmente: «Iba Yavé delante de ellos, de día, en columna de nube, para guiarlos en su camino, y de noche, en columna de fuego, para alumbrarlos y que pudiesen así marchar lo mismo de día que de noche. La columna de nube no se apartaba del pueblo de día, ni de noche la de fuego»¹⁹. O el de San Mateo en que la nube aparece como carro de Dios: «Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo, y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande»²⁰. O el de Job en que la nube es medio de ocultación para demostrar su invisibilidad: «Las nubes le cubren como velo»²¹.

Tres vocablos emplea sobre todo el poeta para expresar el concepto de nube, pudiendo decirse que en este sentido son prácticamente ambivalentes. Ἄηρ = "niebla, neblina, bruma; aire, parte inferior del éter"²²; νεφέλη = "nube, niebla"²³ y νέφος = "nube, niebla, vapor denso"²⁴. Incluso cabría considerar aquí en sentido análogo el término ομίχλη = "niebla, neblina, caligine; oscuro como cubierto de nubes"²⁵. Si bien el poco uso que el autor hace de este término²⁶ y el sentido de niebla u oscuridad provocada por los guerreros al combatir o marchar —o sea, polvareda— con que preferentemente lo emplea, permite no incluir directamente el término en el

19. Cf. EXODO, 13, 20-1.

20. Cf. S. MATEO, 24, 30.

21. Cf. JOB, 22, 14.

22. Cf. DELG, p. 17; EWG, p. 5; GEL, p. 30; DO, p. 84; LH, vol. I, p. 34; BAILLY, op. cit., s. v.

23. Cf. GEL, p. 1171; DO, p. 236; LH, vol. I, p. 1144.

24. Cf. DELG, p. 666; EWG, p. 216; GEL, p. 1171; LH, vol. I, pp. 1144-5.

25. Cf. DELG, p. 701; EWG, p. 232; GEL, p. 1222; DO, p. 243; LH, vol. II, página 54.

26. Homero no lo emplea en la *Odisea*. En la *Iliada* sólo en 1, 359; 3, 10; 13, 336; 17, 649.

vocabulario usual homérico para expresar el fenómeno de la nube ²⁷.

Pero si el autor emplea indistintamente los tres vocablos citados con el valor y significación de "nube" en la mayoría de los casos a lo largo de sus obras, cabe advertir sin embargo cierta tendencia a emplear de preferencia uno u otro en determinados casos. Así, por ejemplo, puede observarse que es mucho más frecuente el uso que hace de *θήρ* frente a *νεφέλη* o *νέφος*, cuando la nube se proyecta como medio de intervención divina en los asuntos humanos, en tanto que como elemento regulador del orden cósmico en manos de Zeus es más frecuente *νεφέλη* o *νέφος* que *θήρ*. Piénsese al respecto sólo en los epítetos *κλαινεφεΐ* y *νεφεληγερέτα*.

Visto y analizado someramente que la nube en los textos homéricos aparte de su función como elemento natural tiene también una significación sobrenatural que la proyecta como hierofanía o manifestación de lo sagrado, tanto como elemento regulador de la vida en el universo, cuanto como medio de intervención divina en los asuntos humanos —que es como fundamentalmente nos interesa aquí—, veamos ahora si en los pasajes en que aparece como manifestación del Cronida que incide en el plano natural, guarda alguna relación con la luz y el color y tratemos de averiguar qué posible significación puedan tener luz y color en estos lugares. Naturalmente que no incluimos aquí el concepto de nube en relación con el relámpago o la tempestad, puesto que consideramos estos fenómenos más que como hierofanías como cratofanías del Olímpico ²⁸.

Dos son, en resumen, los pasajes fundamentales en que la nube aparece en relación con Zeus como medio de intervención en el plano divino y el humano. Son los siguientes:

27. Con este sentido de «polvareda» lo emplea en 13, 336 y 17, 649. En 1, 359 dice que Tetis *ἀνέθου πολιῆς ἄλως ἥπ' ὀμίγλιν* y en 3, 10 que el Noto *κατέχευεν ὀμίγλιν* sobre la montaña.

28. En este punto, sin embargo, caben otras posibles clasificaciones. Pero nosotros preferimos ésta.

οὐδ' ἄρα πῶ τι πέπυστο βριήπυος ὄβριμος Ἄρης
 υἷος ἑοῖο πεσόντος ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ,
 ἀλλ' ὁ γ' ἄρ' ἄκρω Ὀλύμπῳ ὑπὸ χρυσείοισι νέφεσσι
 ἦστο, Διὸς βουλήσιν ἐελμένος, ἔνθα περ ἄλλοι
 ἀθάνατοι θεοὶ ἦσαν ἔεργομενοι πολέμοιο. ²⁹.

τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς.
 "Ἥρη, μήτε θεῶν τό γε δείδιθς μήτε τιν' ἀνδρῶν
 ὄψεσθαι. τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω
 χρύσειον. οὐδ' ἂν νῶϊ διαδράκοι Ἥλιος περ,
 οὐ τε καὶ ὄξύτατον πέλεται φάος εἰσοράσθαι.
 Ἥ ῥα καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παράκοιτιν.
 τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν δῖα φύεν νεοθηλέα ποίνη,
 λωτόν Θ' ἔρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἦδ' ὑάκινθον
 πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὅς ἀπὸ χθονὸς ὑψόσι ἔεργε.
 τῷ ἔνι λεξάσθην, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἔσαντο
 καλήν χρυσεῖην. στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἔερσαι. ³⁰

Estos lugares³¹ en que el poeta nos habla de Ares ignorante de la muerte de su hijo en la batalla porque está apriisionado por disposición de Zeus en χρυσείοισι νέφεσσι, así como del Cronida y Hera ocultos para amarse tras νεφέλην καλήν χρυσεῖην, están traspasados de luz y color.

El pasaje de Ares, sin embargo, aparece prácticamente comprendido en cuanto atañe a la luz y el color en el de Hera

29. Cf. HOM., *Il.*, 13, 521-5. «Nada todavía había averiguado el poderoso Ares de fuerte grito de que su hijo había caído muerto en la violenta batalla, sino que permanecía inmóvil en la cumbre del Olimpo entre nubes de oro —envuelto por voluntad de Zeus—, allí donde los otros dioses inmortales alejados estaban de la guerra».

30. «Y Zeus, señor de las nubes, respondiéndole le dijo: "Hera, no temas que alguno de los hombres o de los dioses pueda ver ésto. Yo tenderé para cubrirnos tan densa nube de oro que ni el sol —cuya luz resulta sin duda la más penetrante para verlo todo—, podrá llegar hasta nosotros". Esto dicho el hijo de Cronos tomó en brazos a su compañera de lecho. La tierra divina hizo brotar para ellos tierna hierba, loto humedecido de rocío, azafrán y jacinto abundante y blando que floreció del suelo. Allí (sobre las flores) se acostaron, cubriéndose con (revistiéndose de) una hermosa nube de oro de la que caían gotas brillantes de rocío». Cf. HOM., *Il.*, 14, 341-51.

31. Los lugares relacionados con la nube son, como hemos visto, numerosísimos. Pero al objeto de nuestro estudio sólo nos interesan los dos citados.

y Zeus, mucho más luminoso y espléndido. Pues aun cuando el Μικιφόνος se proyecta ya de suyo a través de toda la *Iliada* con ese matiz rojizo fulgurante que revela maravillosamente en su plasticidad cromática, tanto su mayor proximidad al hombre por su identificación con los planos inferiores del Αιθήρ³², cuanto el predominio de los estados pasionales sobre los racionales en su estructura y el carácter generalmente trágico y doloroso de sus actos y, además, en este pasaje en concreto aparece en el ἄκρω del Olimpo αἰγλήεντος sentado en una nube de oro, por lo que la luz y el color se combinan en preciosa imagen cromática donde armonizan el rojo brillante, la radiante luminosidad del Αιθήρ y el dorado lúcido, no se advierte con todo todo en sus hexámetros ese estallido de color y esa deslumbradora irradiación de ἡ νεοέλην καλήν χρυσεῖην que envuelve a Zeus y Hera en su momento de amor y que ni el sol, cuyos rayos de luz son para verlo todo, puede penetrar. Aparte de que el concepto de nube —que es el que aquí nos interesa—, se presenta en el pasaje de Ares igualmente matizado que en el de Hera y Zeus, pero sin ese detalle καλήν que la completa y sin el dato poéticamente significativo de que manen de la nube στιλπνὰί ἕρσαι. Por eso preferimos concretarnos al episodio del Cronida y de su bralquinívea cónyuge.

Si bien sobre este pasaje de Ares cabe hacer notar como característica propia del mismo, el hecho de que la nube desempeña aquí una función análoga a la de la *cuerda* o *cadena* en otros lugares, como signo o manifestación del poder de atar del Olímpico que revela no sólo su dominio de las potencias espirituales del hombre sino también su omnipotencia sobre los inmortales. Pues el poeta usa precisamente el Participio Perfecto Pasivo ἐλμένος del verbo εἶλλω = "hacer rodar, envolver, acorralar"³³ en la frase Διὸς βουλῆσιν, para indicar sin posibilidad de tergiversaciones que el belicoso dios

32. Recuérdese que Ares es hijo de Zeus y Hera, perteneciendo por consiguiente a la segunda generación de olímpicos. Para más datos de este dios puede verse *DMGR*, pp. 44-5.

33. Cf. *LH*, vol. I, pp. 357-8; *DO*, p. 148; *DGE*, p. 415.

estaba en una cumbre del Olimpo "*envuelto (acorralado, apri-
sionado) en una nube de oro por voluntad de Zeus*".

¡Cuánta luz y qué hermosamente plasmada en el pasaje de Hera entregándose en brazos de Zeus para traicionarle! No deja de resultar curioso en este episodio, sin embargo, el pudor de la diosa. El Cronida, subyugado por el encanto mágico que Afrodita ha entregado a Hera³⁴, invita a ésta a compartir la tierra por lecho. Ella, púdica, se niega y le sugiere pasar a la recámara³⁵ para mejor lograr su propósito de adormecer al Olímpico y poder auxiliar a los aqueos. Mas el dios, apasionado, ofrece a la diosa envolverse los dos en una nube tan espesa que ni el sol la penetre, pues entiende e incluso respeta y comparte el pudor de su compañera. Hera, comprendiendo que no tiene otro camino si desea lograr sus fines, se entrega al esposo que la toma en brazos. ¿Sería aventurado advertir en estos pudorosos dioses antropomórficos del paganismo heleno que la naturaleza humana permanece idéntica al paso de los siglos? ¿Resultaría acaso ingenuo sentir en estos hexámetros de la Grecia de Homero el eco preciso y milenarismo de este pudor tan íntimo y tan nuestro? ¿Podría considerarse peregrino advertir en estas reacciones de las divinidades supremas del Olimpo homérico, tan bellamente expuestas por el poeta, una velada resonancia del pudor bíblico de Adán y Eva una vez desobedecido el Señor?³⁶

Reclinados los dioses sobre la tierra divina, estalla el mundo de colores y luz del azafrán dorado, los húmedos lotos, la hierba tierna, los blancos jacintos y la nube prodigiosa de oro que los envuelve en un hálito de luz impenetrable al sol, de la que van cayendo como diamante líquido gotas brillantes de rocío. ¡Qué maestría en el dominio de la luz y del color! ¡Así debe haberse transformado la tierra cuando la transfiguración de Cristo en el Tabor! ¡En apenas cuatro hexámetros toda la luz del mundo concentrada!

El poeta, en efecto, nos muestra un cuadro de una lumi-

34. Cf. HOM., *Il.*, 14, 197-223.

35. Cf. HOM., *Il.*, 14, 312-40.

36. GENESIS, 3, 7-11.

nosidad verdaderamente cegadora. Pues no son sólo los lotos húmedos entre lampos de rocío, el azafrán dorado bordando en el suelo luceros fulgurantes, la hierba tierna titilando al beso de las gotas diamantinas, el jazmín blanco esparciendo el aroma de su corola de tisú al contacto del agua rutilante. Es todo eso y más bajo la nube espléndida de oro que eclipsa al sol.

No creemos que sea necesario señalar la técnica incomparable con que el poeta juega en este pasaje con el brillo resplandeciente del dorado y el blanco —¡los dos colores uránicos por excelencia!—, ni insistir en el significado trascendente que cobran aquí ambos matices cromáticos, así como la luz. Resulta tan manifiesto su valor como expresión cromático-luminosa de lo sagrado uránico, está tan patente su trascendencia como revelación de la estructura celeste de Zeus y Hera, es tan evidente su sentido religioso como reproducción del Αἰθήρ diáfano y transparente, que nada hay que añadir.

2 EL PRODIGIO HIEROFANICO DEL ROCIO. (Ἐέσση-Ψιός)

El rocío aparece también en los textos homéricos como un fenómeno natural y sobrenatural. Pero téngase presente que aun cuando considerado en el plano estrictamente fenomenológico tiene para los griegos del mundo del poeta un carácter sagrado, que le viene conferido tanto por el hecho de provenir de lo alto, cuanto por tener su última fuente de origen en la divinidad. Nada de extraordinario tiene por consiguiente para la mentalidad mítico-religiosa de esa época que, en determinadas circunstancias, la divinidad se valga de este fenómeno como manifestación de su voluntad o sus deseos.

Realidad que hace pensar, como bien advierte Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M.³⁷, «que el simbolismo del rocío es oriental y no sólo griego pues, por ejemplo, en el Antiguo Testamento

37. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Religión Griega. Univ. Pont. de Salamanca. Curso 1963-4.

el rocío es signo de la voluntad divina, que premia enviándolo o castiga negándolo, e incluso en Oseas (14, 6) Yahvé se compara al rocío. En tanto que la suprema manifestación del Mesías la ve el rey de los profetas de Israel, Isaías (45, 8), como el descenso del rocío sobre la tierra».

En cuanto al orden natural se refiere recordemos aquel pasaje en que Ulises, salvado de la tempestad se queja de sus padecimientos³⁸. O aquél hermosísimo en que el poeta compara la alegría que siente el corazón de Menelao ante Antíloco que le entrega la yegua que había ganado, afirmando que se complació ὡς εἶ τε περὶ σταχύεσσιν ἔέρση λήϊου ἀλδήσκοντος, ὅτε φρίσσουσιν ἄρουραι³⁹. O aquél en que Atenea describiendo a Ulises la tierra de Itaca, le dice entre otras cosas que αἰεὶ δ' ὄμβρος ἔχει τεθαλυῖά τ' ἔέρση⁴⁰.

En cuanto a su función sobrenatural observamos que a diferencia de la nube, el rocío no aparece en la *Iliada* y la *Odisea* como elemento regulador del orden biocósmico —aunque en cierto grado también lo sea en realidad—, sino solamente como proyección de los deseos divinos en el plano natural. Así como también que no aparece en esta función indistintamente en manos de los olímpicos sino exclusivamente en las de Zeus. Algo semejante a lo que observamos que ocurre con el relámpago y el trueno en el campo de las cratofanías.

Bien es cierto que el poeta emplea en pocos lugares el rocío como manifestación de un deseo de Zeus. Pero ello no es óbice para que desde el punto de vista de nuestra investigación consideremos en extremo interesante su estudio, máxime si se tiene en cuenta la probable intencionalidad del poeta de relacionar el fenómeno con un determinado matiz cromático.

En tres lugares tan sólo a lo largo de toda su obra emplea el autor este fenómeno desde una perspectiva hierofánica. Uno cuando describiéndonos con lunimosidad grandiosa el instante en que Zeus y Hera se aman, nos dice que de la nube radiante

38. Cf. HOM., *Od.*, 5, 466-9.

39. Cf. HOM., *Il.*, 23, 598-9.

40. Cf. HOM., *Od.*, 13, 245.

de oro que los envolvía σιλιπναὶ ἀπέπιπτον ἔρσαι ⁴¹. Otro cuando narrándonos el momento en que aqueos y troyanos organizan sus tropas y disponen sus carros para entrar en combate el poeta comenta ⁴²:

...ἐν δὲ κυδοιμὸν
 ὤρσε κακὸν Κρονίδης, κατὰ δ' ὑπόθεν ἦκεν ἔρσας
 αἶματι μυδαλέας ἔξ αἰθέρος, οὔνεκ' ἔμελλε
 πολλὰς ἰφθίμους κεφαλὰς Ἄϊδι προΐαψειν.

El último cuando Zeus enterado de la inminente muerte de su hijo Sarpedón, se resiste en principio a la idea y duda si salvarlo ζῶν ἐόντα μάχης ἀπὸ δακρυοέσσης ⁴³ pero es finalmente convencido por los argumentos de Hera ⁴⁴:

αἱματοέσσας δὲ ψιάδας κατέχευεν ἔραζε
 παῖδα φίλον τιμῶν, τὸν οἱ Πάτροκλος ἔμελλε
 φθίσειν ἐν Τροίῃ ἐριβώλακι, τηλόθι πάτρης.

Por estos pasajes se ve que el poeta emplea dos términos para expresar este fenómeno en cuanto prodigio del Cronida. 'Ἐρση = "rocío, gota de rocío, gota de lluvia, gota de agua" ⁴⁵ y ψιάς = "gota, gota de rocío, gota de lluvia, gota de agua" ⁴⁶. Cuestión que no ofrece mayor dificultad, pues fácilmente se advierte la razón de este uso indistinto de ambos vocablos que no es otra que expresar el fenómeno bien por su sustancia, bien por su forma más característica. Si bien cabe observar que cuando el autor se refiere de manera específica al rocío como fenómeno natural utiliza siempre el término ἔρση.

41. Cf. HOM., *Il.*, 14, 351.

42. «Allí el Cronida levantó un estrépito combativo tremendo e hizo descender desde lo alto del éter gotas de rocío impregnadas de sangre, porque estaba destinado que precipitara en el Hades numerosas cabezas generosas (heróicas)». Cf. HOM., *Il.*, 11, 52-5.

43. Cf. HOM., *Il.*, 16, 436.

44. «Así dijo (Hera) y no desobedeció el padre de los hombres y de los dioses, sino que derramó sobre la tierra unas gotas ensangrentadas de rocío para honrar a su hijo, al que Patroclo estaba destinado que matara en la Troya feraz, lejos de la patria». Cf. HOM., *Il.*, 16, 459-61.

45. Cf. EWG, p. 94; LH, vol. I, p. 343; DO, p. 173; DGE, p. 579; BAILLY, op. cit., s. v.

46. Cf. EWG, p. 427; LH, vol. II, p. 480; DO, p. 307.

Pasando ya al comentario de los lugares antes citados tenemos que de hecho en el primero de ellos el rocío no puede ser considerado como manifestación de un deseo de Zeus, toda vez que el fenómeno en dicho pasaje aparece como una simple consecuencia de la nube prodigiosa de oro que envuelve a los dioses en el instante de amarse. Resulta evidente, por tanto, que no puede ser considerado aquí como una hierofanía del Cronida. Si bien es cierto que añade un dato de brillantez al conjunto al especificar que se trata de σπιλινναί έέρσαι. Pero nada más. Aun cuando este dato parece poder servir para confirmarnos con su característica luminosa y radiante el origen uránico del fenómeno para la mentalidad griega de los tiempos homéricos.

En los otros dos pasajes, en cambio, sí se proyecta de manera concisa y bien definida el rocío como prodigio de Zeus. Cabe observar sobre el particular, sin embargo, la bien estudiada técnica del poeta en el manejo de estos medios de expresión de lo sagrado, así como su bien cuidada valoración del color en cuanto forma de plasmación cromática de realidades trascendentes. Si bien ello es posible que se deba en último término a un proceso inconsciente de elaboración intuitiva por parte del autor, que no hace al caso pretender desentrañar aquí, tanto por no ser objeto de nuestra investigación, cuanto por tratarse de ese misterio tan antiguo y tan actual que es la poesía.

Homero, en efecto, coloca hábilmente el rocío en sus textos como manifestación propia de una disposición del Olímpico. No hay que olvidar al respecto que como muy bien le aclara Hera al Cronida el troyano γαπόλαι πεπρωμένον αίση⁴⁷ y que en la guerra de Troya no sólo está en juego el sagrado principio de hospitalidad arbitrariamente violado por Paris⁴⁸, sino también y más concretamente el honor de Aquiles agraviado de forma injusta por Agamenón⁴⁹.

47. Cf. HOM., *Il.*, 16, 441.

48. Recuérdese la Ξενία o derecho internacional rudimentario acerca del principio de hospitalidad, cuya vigencia estaba en manos de Zeus.

49. Recuérdese el pasaje (*Il.*, 1, 214) en que la propia Atenea reconoce el agravio de Agamenón a Aquiles, así como la importancia fundamental que tenía en la Grecia homérica el concepto del honor.

Bien es cierto que el episodio en que Zeus aparece dejando caer unas gotas de rocío αἴματι μυδαλέας antes de que aqueos y troyanos entablen batalla, suele ser interpretado por algunos comentaristas y traductores en el sentido de que el dios "quería precipitar al Hades"⁵⁰ a numerosos héroes. Con lo cual la imagen del dios parece distorsionarse y cobrar una apariencia de crueldad sanguinaria⁵¹.

Esta interpretación parece obedecer, sin embargo, al hecho de traducir el Imperfecto ἔμελλε con Infinitivo Futuro προΐαψειν del verbo μέλλω (*estar a punto de; estar en situación de; estar destinado a; deber; haber de*)⁵², como equivalente del Imperfecto ἔθειλον ο ἤθειλον de los verbos θέλω ο ἔθελω (*querer; estar dispuesto a; consentir; anhelar; desear*)⁵³, con lo que se añade un matiz de voluntariedad subjetiva a la acción que desvirtúa un tanto el sentido de necesidad objetiva que ἔμελλε parece tener de suyo en este pasaje.

Se puede, en efecto, «estar a punto de» o «en situación de» o «destinado a» o incluso «dispuesto a» provocar una catástrofe obligado por las circunstancias, o por razones de interés superior, o por normas fundamentales de vigencia universal, sin que ello signifique ni aquiescencia íntima ni mucho menos regocijo, entusiasmo o deseo. Que es lo que parece ocurrir en este pasaje al Cronida, forzado a provocar la matanza de héroes por salvaguardar la vigencia del orden establecido en el mundo griego, así como por garantizar la plenitud de los principios esenciales que lo estructuran.

Si a esto se añade que, como bien señala Nazari, el Imperfecto ἔμελλε con Infinitivo Futuro προΐαψειν debe interpretarse "era destinado que, doveva"⁵⁴, se ve al punto la conveniencia de traducir el pasaje dando al verbo μέλλω el sentido básico que parece tener aquí de necesidad externa con rela-

50. Cf. D. RUIZ BUENO, *Homero: La Ilíada*. Madrid 1956, vol. II, p. 130. Si bien aquí el hecho de que se trate de una versión rítmica —por tantos conceptos meritoria—, explica que en algunos lugares el traductor pueda verse constreñido por las imposiciones de la prosa rítmica.

51. Es preciso no confundir el proceder de Zeus κατά Μοῖρα con la crueldad.

52. Cf. *LH*, vol. I, pp. 1041-2; *DO*, p. 226; *DGE*, p. 880.

53. Cf. *LH*, vol. I, pp. 334-6; *DO*, p. 146; *DGE*, pp. 411 y 625.

54. Cf. *DO*, p. 226.

ción a los deseos o el íntimo sentir del Cronida. Por lo que resulta evidente al parecer que también en este lugar como en el caso de Sarpedón, la hierofanía de Zeus expresada por el poeta con la imagen del rocío ensangrentado manifiesta una disposición forzosa del dios, para proceder conforme justicia y razón. O sea κατὰ Μοῖρα.

Estudiado esto, vemos que no deja de resultar sorprendente la profunda maestría de Homero en el manejo de los recursos estilísticos⁵⁵. El autor, en efecto, para expresar plásticamente esta resolución del dios en acatamiento a la justicia y razón que estructuran el universo heleno, no se vale del rayo, la nube, el trueno o cualquier otra manifestación de la divinidad que pudiendo llenar el objetivo deseado resultaría, sin embargo, un tanto excesiva y disonante, sino que utiliza certerísimamente como recurso hierofánico las gotas diamantinas de rocío que perlan la creación en los amaneceres, añadiéndoles por todo matiz la pincelada cromática del αἵματι μυδαλέας.

En cuanto a la luz y el color cabe observar una vez más el preciosismo homérico dentro de su técnica de «no agotar la descripción»⁵⁶. Pues, por ejemplo, para evitar que el matiz cromático que aplica al fenómeno en ambos casos pueda acabar confundiendo el origen uránico y por tanto el carácter brillante del mismo, nos dice concretamente que Zeus antes de comenzar la batalla de troyanos y aqueos κατὰ ὑπόθευ ἦκεν ἔερασ αἵματι μυδαλέας y aun recalca ἐξ αἰθέρος, así como que cuando abandona Sarpedón a su destino αἵματοέσσας ψιδάσ κατέχευεν. Donde encontramos la preposición κατὰ con su sentido original "de arriba hacia abajo", el adverbio ὑπόθευ empleado en su significación primera de "desde arriba" y la frase ἐξ αἰθέρος indicándonos claramente que el fenómeno proviene de lo alto y se origina precisamente en el αἰθήρ, por lo que en consecuencia la luminosidad y el brillo son algo inherente al mismo.

55. Sobre este asunto tiene observaciones muy interesantes W. J. W. KOSTER en su *Traité de Métrique Grecque*. Leyden 1953².

56. Cf. Fr. ISIDORO RODRIGUEZ, O.F.M., Notas de Clase sobre Homero. Universidad Pont. de Salamanca. Curso 1958-9.

Bien es cierto que el hecho de que en el pasaje de Sarpedón no utilice ni el adverbio ὑπόθεν, ni la frase ἐξ αἰθέρος, sino sólo la preposición κατά en composición con el verbo χέω, empleando además ψιῶδας (gotas) en lugar de ῥέεσσας (rocío), parece sugerir que el poeta tiende a diferenciar entre los dos lugares y que mientras en uno habla concretamente del rocío por lo que aclara que proviene del αἰθήρ, en otro habla de gotas posiblemente de lluvia por lo que no especifica su lugar de origen. Con lo cual podría estar aludiendo en un caso al perfil uránico y en otro al metereológico de la estructura bifronte del Cronida.

Pero ello luce un tanto meticulosamente minucioso y ajeno a la técnica homérica de no agotar la descripción, conforme a la cual lo que el autor menciona en una descripción «no se excluye o se niega en otra aunque no se mencione, sino más bien se supone⁵⁷. Por lo que sin negar la posible validez de la interpretación antes citada, preferimos interpretar que en los dos lugares se trata del mismo fenómeno y que la luminosidad y el brillo que presenta en ambos resulta evidente. Con lo que la luz cobra también aquí un valor trascendente de expresión religiosa en cuanto complemento característico de esta hierofanía de Zeus.

En cuanto al color es preciso advertir la probable intencionalidad del poeta. Toda vez que, contrariamente a su técnica, insiste en ambos pasajes en matizar cromáticamente las gotas de rocío con el mismo tono (αἷματι-αἱματοέσσας). Qué razones pueda haber tenido el autor para colorear precisamente con el matiz rojo de la sangre este prodigio de Zeus es lo que vamos a tratar de establecer.

Si tomamos como base el binomio "Dorado-Negro" que constituye los polos del eje en torno al cual parece girar el mundo poético de Homero en relación con el color proyectado al plano trascendente como expresión de lo sagrado, nos encontramos con el hecho de que el rojo —compuesto por el amarillo y el negro—, ocupa precisamente el plano inter-

57. Ibid.

medio del eje, más o menos a la misma distancia de ambos extremos. De ahí que como expresión cromática de las potencias celestes se identifique al parecer con los planos inferiores del αἴθήρ y con sus estados de ánimo patéticos, en los que el pensamiento luminoso se ve ligeramente ensombrecido por las corrientes afectivas. En tanto que como expresión cromática de las potencias telúricas se identifique con los planos superiores de su mundo y con sus actos racionales, en los que la sombra irracional se ve ligeramente iluminada por las corrientes intelectuales.

Piénsese al respecto, en efecto, en el discolo Μιαϊφόνος al que el propio Zeus califica de ἄλλοπρόσαλλος debido al predominio de las corrientes telúricas en su estructura⁵⁸. O en el palacio χαλκοβατής de Zeus⁵⁹. O en sus corceles χαλκόποδα⁶⁰. Así como, por otra parte, en la κῦμα πορφύρεον de las aguas⁶¹. O en el δράκων δαφινός que estudiaremos más adelante⁶². O en el οἴνοπα πόντον⁶³. O en el osado Προμηθεύς, el más brillante de los titanes, cuya fuerza telúrica traspasada de una corriente afectiva al hombre lo impulsa irremediablemente a terminar encadenado sobre una cresta del Cáucaso⁶⁴. O incluso en la que aparece ser culminación telúrica del mundo griego, la αἴμα ἀνθρώπου.

De todos estos datos parece poderse concluir que el poeta al matizar las gotas de rocío seleccionó intuitiva o intencionadamente el *rojo*, por ser el color más propio para traducir el plano intermedio del cosmos donde se proyecta el prodigio. Por lo que dicho color cobra en estos lugares una significación religiosa que rebasa la simple función decorativa, no sólo al matizar una manifestación de la divinidad, sino también

58. Cf. HOM., *Il.*, 5, 889-93.

59. Cf. HOM., *Il.*, 14, 173 y otros lugares.

60. Cf. HOM., *Il.*, 14, 41.

61. Cf. HOM., *Od.*, 2, 427-8; 13, 84-5.

62. Cf. HOM., *Il.*, 2, 308; 12, 202.

63. Cf. HOM., *Il.*, 2, 613; 5, 771; 7, 88; *Od.*, 1, 183; 2, 421; 3, 286 y otros lugares.

64. Cf. Eso., *Prom. Enc.*, especialmente en los pasajes en que Prometeo, cuenta al coro sus empresas (vv. 436-506) y en que acaba azotado por la furia de Zeus (vv. 1080-93).

al revelar en su composición cromática un plano de lo sagrado donde prácticamente se contrapesan lo celeste y lo telúrico.

Pero aun cabe observar sobre este punto un dato que no deja de llamar la atención y es el hecho de que el autor, pudiendo haber escogido cualquier otro vocablo de los varios que existen en lengua griega y que él mismo emplea en otros lugares para designar el color *rojo*⁶⁵, haya preferido precisamente el término αίμα. Pues no sólo lo emplea como sustantivo (αίματι) y como adjetivo (αίματοέσσης), sino que lo utiliza en ambos pasajes de manera específica. Detalle que no deja de ser significativo dentro de la técnica propia de la descripción homérica. Es posible que al hacerlo así el poeta haya querido significar la profusión irremediable de sangre que iba a tener lugar de inmediato⁶⁶.

Una última observación que nos permite al parecer ratificar este uso trascendente del *rojo* en Homero, como revelación del plano cósmico donde se contrabalancean más o menos equilibradamente según el matiz lo telúrico y lo celeste y como manifestación de los estados patéticos de las potencias uránicas y los actos lúcidos de las potencias ctónicas, la constituye el hecho de que estas "*hierofanías rojas*" en los textos homéricos —tanto de las divinidades del Αἰθήρ como de los dioses del Τάρταρον—, tienen generalmente un resultado nefasto y desastroso para el hombre al incidir en el plano humano, como consecuencia del matiz antirrational, desorbitado y asinderético que las peculiariza y que el color plasma con su simbolismo cromático al ser proyectado por el poeta al plano metafísico de lo religioso y lo sagrado. Prueba de ello la constituye al parecer el hecho mismo de las consecuencias de muerte y matanza que se siguen de inmediato a estos prodigios de las gotas de rocío humedecido con sangre que hemos comentado.

65. Piénsese en πορφύρεος, οἶνοψ, ἰσθητός y otros términos.

66. Esta parece ser la interpretación más objetiva y aceptable, a juicio del Dr. Alfonso Ortega, O.F.M., en sus notas críticas.

3 EL PRODIGIO HIEROFANICO DEL DRAGON (Δράκων)

El dragón o serpiente es una de las hierofanías más polivalentes en la historia de la cultura humana a lo largo de los siglos. Manifiesta desde la encarnación del mal⁶⁷ hasta la imagen de la sabiduría⁶⁸, pasando por la representación de la suprema divinidad acuática⁶⁹, la expresión plástica de las potencias ctónicas del mundo subterráneo⁷⁰ o el símbolo de la ἄσκησις que el héroe legendario debe superar para alcanzar la inmortalidad y la gloria⁷¹. Es natural, pues, que en Grecia el dragón o serpiente haya tenido también una pluralidad hierofánica bastante amplia según las épocas y lugares, llegando a representar en un momento histórico determinado algo distinto de lo que significó en un momento histórico anterior, o que en una región haya tenido una significación diferente que en otra durante los mismos años. Así como tampoco resulta sorprendente que en los propios textos homéricos, que recogen en su amplitud material y en su dimensión histórico-geográfica prácticamente todo el horizonte griego preclásico, el dragón o serpiente desempeñe dentro del plano hierofánico distintas funciones sacrales.

En Homero, en efecto, vemos que la serpiente tiene dos proyecciones fundamentales bien definidas. Una en el plano natural como creatura de la escala zoológica. Otra en el plano metafísico como manifestación o prodigio de los seres sobre-

67. Cf. GENESIS, 3, 14-5.

68. Así, por ejemplo, R. BRIFFAULT, *The Mothers*. London 1927, vol. II, p. 663 ss., nos dice que para algunos pueblos por ser lunar, es decir, indestructible y vivir bajo tierra la serpiente es considerada como fuente de sabiduría.

69. M. GRANET, *La Pensée Chinoise*. Paris 1934, p. 135, dice que el dragón y la serpiente simbolizan según Tchouand Tseu la vida rítmica y el espíritu de las aguas.

70. Recuérdese que el Ἑρμῆς ψυχοπόμπος de que ya nos habla Homero (*Od.*, 24, 1-14), es representado muchas veces portando en su ῥάβδον χρυσεῖην serpientes enroscadas.

71. Recuérdese, por ejemplo, que el héroe babilonio Gilgamesh pierde la inmortalidad por la astucia de la serpiente, que cobra así un sentido de prueba o ἄσκησις.

naturales. Así en el primer caso nos encontramos con el pasaje en que el autor describiéndonos comparativamente el miedo que se apodera de Paris a la vista de Menelao, dice que retrocedió espantado hacia las líneas troyanas como el hombre que yendo por la montaña se enfrenta de súbito con una serpiente⁷². O con aquél en que Agamenón aparece vistiéndose sus armas y en su coraza, regalo espléndido de Cíniras, figuran tres dragones de hierro esmaltado en azul por lado⁷³, en tanto que a la correa de su escudo se enrosca una serpiente tricéfala del mismo material ἐνὸς αὐχένος ἐκπεφυσσίαι⁷⁴. O aquél en que Héctor, decidido a resistir a Aquiles que avanza, aguarda al aqueo como serpiente a su presa⁷⁵.

En el plano trascendente vemos que el dragón o serpiente tiene en la *Iliada* y la *Odisea* tres funciones bien diferenciadas: a) Como elemento o parte de una deidad; b) como metamorfosis de un ser sobrenatural; y c) como prodigio de una divinidad. En el primer caso podemos citar como ejemplo a la Χίμαιρα de la que el poeta dice, definiéndola para los siglos por venir, que era πρόσθε λέων, ὀπίθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα. Pasaje en que sin duda la serpiente como elemento o parte del monstruo aparece entroncada a las potencias telúricas. Pues no sólo la integración monstruosa de esa creatura horrible⁷⁶, sino también las propias palabras del poeta al aclarar que era θεῖον γένος, οὐδ' ἀνδρώπων⁷⁸ revelan un mundo sobrenatural pero desordenado donde la *discordia semina rerum* ovidiana⁷⁹ crea a capricho los seres más fantásticos. O sea el mundo telúrico. Aparte de que el hecho de que su paternidad se atribuya a

72. Cf. HOM., *Il.*, 3, 33-5.

73. Cf. HOM., *Il.*, 11, 26-8.

74. Cf. HOM., *Il.*, 11, 40. Por cierto que sobre el uso de κινίρεος en este pasaje, opinamos con Ebeling —*LH*, vol. I, p. 920—, que el poeta se refiere antes que nada al material de que están hechos los δράκοντες; de las armas de Agamenón.

75. Cf. HOM., *Il.*, 22, 93-5.

76. Cf. HOM., *Il.*, 6, 181.

77. Recuérdese que ya Pindaro (*Pit.*, X, 46-8) nos habla de que el monstruo tenía una cabellera de δράκόντων y que sólo verla producía la muerte, dejando petrificado al que la contemplaba.

78. Cf. *Il.*, 6, 180.

79. Cf. OVI., *Met.*, I, 9.

Τυφωεύς⁸⁰, el terrible monstruo que engendrara Γαῖα para pretender vengar la derrota sufrida por los titanes a manos del Cronida⁸¹, nos confirma por otro lado la proyección ctónica de la serpiente en este lugar como parte o elemento de Χίμαιρα.

En cuanto al segundo aspecto o función que presenta la serpiente en los textos homéricos dentro del orden sobrenatural, tenemos el pasaje en que Idotea⁸², instruyendo a Menelao acerca de los recursos que tiene que poner en juego para dominar momentáneamente a Proteo y conseguir hacerle confesar cómo podrá volver a Esparta, le dice que cuando ὁ γέρων se sienta fuertemente aprisionado, transformándose será en primer término león y después serpiente, pantera, jabalí, agua y fuego⁸³.

Pasaje donde la serpiente, como se ve, se proyecta como metamorfosis de una deidad marina y, por consiguiente, en evidente relación con las aguas. Si bien el prodigioso poder de transformación de Proteo es síntoma de la potencialidad telúrica de las aguas en la cosmogonía griega⁸⁴. Pero con la diferencia respecto al mundo subterráneo de que se presenta como un κόσμος en potencia, que no crea monstruos a capricho sino que contiene potencialmente en sí mismo todas las formas creadas conocidas y, en un momento dado, puede asumirlas, cambiarlas o diluirlas. Concepto bellamente expresado en las sucesivas metamorfosis de Proteo, que no sólo refuerza la hipótesis del origen acuático de la creación que tanto parece obsesionar al pensamiento griego presocrático⁸⁵, sino que también respalda con la *coincidentia oppositorum* que se advierte en la estructura acuática de esta deidad, la teoría de la posible

80. Cf. *DMGR*, p. 90.

81. Cf. *HES.*, *Teog.*, 820 ss.

82. Cf. *DMGR*, p. 228. Homero se refiere, como es natural, a la Idotea hija de Proteo.

83. Cf. *HOM.*, *Od.*, 13, 456-8.

84. Recuérdese que ya Hesíodo señala (*Teog.*, 131-3) que Γαῖα cría al ἀτρώγετον πέλαγος, así como a Πόντον y Ὠκεανόν.

85. Téngase en cuenta que ya en tiempos de Homero esta hipótesis parece tener plena vigencia entre los griegos pues el poeta la menciona en varios lugares y que, siglos más tarde, Thales de Mileto sostiene que el agua es el ἀρχή del universo.

existencia de una única divinidad suprema primitiva en la Grecia prehistórica.

Con relación a la serpiente como hierofanía de una divinidad⁸⁶ en los textos homéricos —que es lo que aquí nos interesa y específicamente en los pasajes relativos a Zeus y relacionados de alguna manera con la luz y el color—, tenemos en concreto dos pasajes de interés. Uno cuando Ulises exponiendo ante los guerreros aqueos las razones por las que deben continuar la lucha, recuerda el prodigio ocurrido en Aulis⁸⁷:

...δράκων ἐπὶ νῶτα δαφινός,
 σμερδαλέος, τὸν ῥ' αὐτός 'Ολύμπιος ἦκε φώσδε,
 βωμοῦ ὑμαίξας πρὸς ῥα πλατάνιστον ὄρουσεν.
 ἔνθα δ' ἔσαν στρουθοῖο νεοσσοί, νήπια τέκνα,
 ὄζω ἐπ' ἄκροτάτῳ, πετάλοις ὑποπεπτηῶτες,
 ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἑνάτη ἦν, ἣ τέκε τέκνα,
 ἔνθ' ὄγε τοὺς ἔλεινὰ κατήσθιε τετριγῶτας
 μήτηρ δ' ἀμφιποτάτο ὄδυρομένη φίλα τέκνα
 Τὴν δ' ἐλελιζάμενος πτέρυγος λάβεν ἀμφιαχυῖαν.
 αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φαγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν,
 τὸν μὴν ἀρίζηλον θῆκεν θεός, ὅς περ ἔφηνε
 λαῶν γάρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.

Otro cuando encontrándose los troyanos vacilantes en el ataque al borde de la fosa que defendía las naves helenas, tiene lugar un augurio en el cielo⁸⁸:

86. Recuérdese, como bien señala Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M., que «en el cono con que los faraones egipcios cubrían la cabeza había siempre la representación de una cobra, como símbolo de su poder divino».

87. «Allí se hizo visible un signo extraordinario: espantosa serpiente de oscuro cuerpo rojo que el propio Olímpico hizo surgir a la luz (y que) saltando del lado del altar se subió a un plátano donde anidaban (estaban) unos gorrioncillos recién nacidos, acurrucados entre las hojas sobre la rama más alta. Ocho y la madre que los criaba nueve. Allí la serpiente los iba devorando mientras piaban lastimeramente y la madre revolteaba alrededor lamentando a sus hijos. Pero a ella, enroscándose sobre sí misma, la prendió de un ala mientras chillaba. Mas tan pronto como devoró a los gorrioncillos y su madre, el dios que la sacó a la luz —el hijo de Cronos de tortuosa mente—, la fijó en situación muy visible pues la dejó convertida en piedra». Cf. *HOM., Il., 2, 308-19.*

88. «Pues en su ardimiento les sobrevino como augurio d vino un pájaro:

ὄρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν,
 αἰετός ὑσιπέτης ἐπ' ἄριστερά λαὸν ἔέργων,
 φοινήεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον
 ζῶν ἔτ' ἀσπαίροντα. καὶ οὐ πω λήθετο χάρμης.
 κόψε γάρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δειρήν
 ἰδνωθεὶς ὀπίσω. ὁ δ' ἀπὸ ἔθεν ἦκε χαμᾶζε
 ἀλγήσας ὀδύνησι, μέσῳ δ' ἐνὶ καρββαλ' ὀμίλῳ,
 αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο.
 Τρῶες δ' ἐρρίγησαν ὅπως ἴδων αἰόλον ὄφιν
 κείμενον ἐν μέσσοισι, Διὸς τέρας ἀγίοχοιο.

Dejando a un lado las diferencias que son sin duda de carácter secundario y se refieren más bien a simples cuestiones de forma, tenemos que los principales elementos comunes que podemos distinguir en ambos pasajes son los siguientes: a) que en ambos casos se trata de un prodigio de Zeus; b) que en los dos figura el binomio "*Pájaro-Serpiente*" como posible expresión del binomio "*Luz-Sombra*" en cuanto símbolo de lo sagrado uránico y lo sagrado telúrico; c) que aunque de origen sagrado pues el autor dice de modo específico en uno de los pasajes que Zeus hizo surgir la serpiente a la luz ὑπαίξας πρὸς βωμοῦ, en ninguno de los casos aparece como creatura del Cronida sino del inframundo; d) que en ambos lugares la serpiente tiene un movimiento de ascensión y lucha con la altura, pues mientras en uno ὄρυσεν πλατάνιστον y batalla con los pájaros hasta que κατάφαγε τέκνα στρουθοῖο καὶ αὐτήν, en el otro pasaje aun cuando aparece presa ya en la altura por las garras del águila, combate con ella hasta que ἰδνωθεὶς ὀπίσω κόψε αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δειρήν, obligándola a soltarla y viniendo a tierra entre los troyanos espantados; y e) que

Aguila de alto vuelo que dejando el ejército hacia la izquierda, llevaba entre las garras una serpiente de opaco color rojo, monstruosa, todavía viva y palpitante, que aún no había perdido su instinto combativo puesto que retorciéndose hacia atrás picó al águila que la llevaba en el pecho cerca del cuello y ésta, adolorida por el daño, soltándola hacia tierra y dejándola caer en medio de las tropas, se alejó volando con estrépito en alas del viento. Y los troyanos temblaron de horror tan pronto como vieron la sierpe maldita retorciéndose entre ellos, augurio del portaégida Zeus». Cf. Hom., *Il.*, 12, 200-9.

en los dos episodios la serpiente tiene un color rojo oscuro (δαφροινός - φοινήεντα) en probable alusión cromática no sólo al plano cósmico en que se mueve sino también al carácter telúrico de su estructura.

Observando estos datos no deja de resultar curioso el paralelo que presentan en lo fundamental estos pasajes con el mito germánico del árbol cósmico Yggdrasil y cabe incluso sospechar un posible entroncamiento de ambas corrientes legendarias en la fuente común indogermana o indoeuropea de los dos pueblos. Yggdrasil como es sabido y comprueba Eliade, es el árbol cósmico en cuyas ramas están «la cabra Heidrun, un águila, un ciervo y una ardilla» y en cuyas raíces está «la víbora Nidhögge que intenta derribarlo»⁸⁹. El águila por tal motivo lucha continuamente con la víbora. Mito cosmológico que se repite también en otras culturas⁹⁰. Holmberg, por su parte, interpretando esta lucha entre el águila y la serpiente dice que «es un símbolo cosmológico de la lucha entre la luz y las tinieblas, de la oposición de los dos principios, solar y subterráneo»⁹¹.

Resulta patente de todo esto, por consiguiente, que en las hierofanías de Zeus que hemos citado la serpiente figura como encarnación de las potencias telúricas en su lucha ciega e inacabable con las divinidades luminosas y vencedoras de los cielos. La serpiente se proyecta así en estos pasajes homéricos no sólo como manifestación sagrada del mundo subterráneo, sino incluso podría decirse que como símbolo del mal⁹². Datos que nos son sugeridos y revelados no sólo por la apariencia del monstruo (σμερδαλέος-πέλωρον), sino también y sobre todo por el color (δαφροινός-φοινήεντα).

Téngase presente sin embargo que si la serpiente se proyecta en estos prodigios como expresión sagrada de las som-

89. Cf. *THR*, p. 265.

90. Prueba de la gran extensión de este mito es que lo encontramos también en la civilización azteca de México.

91. Cf. U. HOLMBERG, *Der Baum des Lebens*. Helsinki 1923, p. 54.

92. Téngase presente, como bien señala Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M., «la enorme preponderancia que la serpiente tiene por ejemplo en el simbolismo religioso egipcio donde, entre cosas, el dios del mal, Seth, es representado como serpiente».

bras, aparece en definitiva sometida al poder de Zeus. Toda vez que si en el presagio que tiene lugar al borde de la fosa el águila a la postre no consigue arrebatarse a las alturas al δράκων —si bien tampoco cae vencida por éste—, en el augurio que ocurre en Aulis, Zeus no sólo fuerza a la serpiente a salir a la luz haciéndola saltar πρὸς βωμοῦ, sino que poco después la fija dejándola inmóvil γὰρ μιν ἔθηκε λάαν. Detalles que nos revelan que para la mentalidad griega de los tiempos homéricos la hegemonía de la luz sobre las sombras es algo ya establecido, así como que esta hegemonía no niega la implacable rebeldía de las divinidades sometidas ni implica su aniquilamiento total y, por consiguiente, la desaparición definitiva del mal ⁹³. Reflexiónese al respecto, en efecto, sobre cómo la serpiente ataca al águila que la lleva entre sus garras hasta conseguir que la suelte, o cómo subiéndose al plátano devora a los gorrioncillos y su madre.

Con relación a la luz y el color vemos, en primer término, que al tratarse de dos prodigios de Zeus el dato luminoso es prácticamente de rigor. No olvidemos, en efecto, que ambos ocurren en pleno día y bajo un cielo lúcido y despejado. En el augurio de Aulis, por ejemplo, recordemos que las palabras textuales de Ulises al comenzar a narrar el episodio son: χθιζό τε καὶ πρωίζ', ὅτ' ἐξ Αὐλίδα νῆες Ἀχαιῶν ἠγερέθοντο ⁹⁴, así como que éste sucede en el momento preciso en que los aqueos se encuentran ofreciendo a los dioses τεληέσσας ἑκατόμβας ⁹⁵. O sea que tanto por las palabras del héroe como por la circunstancia del sacrificio se deduce sin mayor dificultad que el prodigio tiene lugar a plena luz. El hecho de que el poeta, por otra parte, concrete pocos versos más adelante que el Olímpico

93. Recuérdese, en efecto, que mientras el reinado de Οὐρανός se caracteriza entre otras cosas por la generación monstruosa, síntoma de un predominio genético de lo telúrico incluso en las divinidades celestes y el de Κρόνος por una generación ya más organizada en la forma pero con fuertes síntomas telúricos todavía en el temperamento de las divinidades uránicas, el reinado de Ζεύς es ya luminosamente racional sin que esto implique, por supuesto, que en los propios olímpicos no se puedan advertir rastros telúricos —como por ejemplo en Ares—, en clara resonancia de su herencia de origen y de la *coincidentia oppositorum* primordial.

94. Cf. HOM., *Il.*, 2, 303-4.

95. Cf. HOM., *Il.*, 2, 306.

hizo salir al monstruo φώσδε confirma esta realidad. Por lo que cabe concluir que el dato luminoso, como complemento o matización de lo sagrado uránico, está presente también en esta hierofanía del Cronida.

Otro tanto igual ocurre con el augurio que tiene lugar al borde de la fosa. Recordemos, en efecto, que el combate se ha iniciado cuando Ἡὼς ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο ὄρνυθ', ἵν' ἀθανάτοισι φῶως φέροι ἢδὲ βροτοῖσι ⁹⁶, así como que πίπτε λαός a medida que ἀέξετο ἱερὸν ἥμαρ ⁹⁷ y que se prolongará hasta el momento en que Hera Ἡέλιον ἀκάμαντα πέμψεν ἐπ' Ὀκεανοῖο ῥοὰς ἀέκοντα νέεσθαι ⁹⁸. Instante en que δῖοι Ἀχαιοὶ ὁμοῖου π ο λ έ μ ο ι ο ⁹⁹ y en que los troyanos por su parte también quedaron χωρήσαντες ἀπὸ κρατερῆς ὑσμίνης ¹⁰⁰. La batalla en realidad dura por consiguiente alrededor del primer verso del Canto XI (Λ) hasta el verso 244 aproximadamente del Canto XVIII (Σ), abarcando unos siete cantos y tres séptimos poco más o menos el período de tiempo comprendido entre la auro-ra y el ocaso.

Si se tiene en cuenta por consiguiente que el augurio ocurre en la primera parte del Canto XII (Μ), o sea mientras ἀέξετο ἱερὸν ἥμαρ, no resulta aventurado concluir que el Διὸς τέρας tiene lugar por la mañana antes de que el sol recorra la mitad de su carrera en los cielos. Si a ésto se añade además el dato de que desde el comienzo de la batalla hasta el momento en que sucede la hierofanía no se registra una sola manifestación tormentosa del Cronida —la primera en este día no se registra hasta unos cuantos hexámetros después y consiste en una tormenta de polvo ¹⁰¹—, así como que el poeta no habla en ningún momento del pasaje ni de nubes, ni de sombras, ni de ningún otro detalle que pueda hacer suponer fundadamente una falta más o menos acusada de luz, la conclusión de que este prodigio tiene lugar también a plena luz y en el curso

96. Cf. HOM., *Il.*, 11, 1-2.

97. Cf. HOM., *Il.*, 11, 84-5.

98. Cf. HOM., *Il.*, 18, 239-40.

99. Cf. HOM., *Il.*, 18, 241-2.

100. Cf. HOM., *Il.*, 18, 243-4.

101. Cf. HOM., *Il.*, 12, 252-4.

de la mañana parece quedar satisfactoriamente comprobada.

Con relación al color en ambos pasajes, vemos que en los dos se concreta a la serpiente y que en ambos el matiz cromático es el mismo (δαφινός-φοινήεντα). O sea un *rojo oscuro* que parece revelar no sólo el plano cósmico en que se mueve la serpiente como manifestación del mundo subterráneo, sino también el marcado predominio de lo telúrico sobre lo uránico en su estructura.

Los términos δαφινός = "*manchado de sangre, rojo sangre, rojo*"¹⁰² y φοινήεις = "*color de sangre, rojo oscuro*"¹⁰³, en efecto, indican claramente un matiz rojizo profundo tirando a negro, que acusa un marcado predominio de este color sobre el amarillo o dorado que entra en su composición. Hecho que nos hace advertir la sutileza del poeta al utilizar en las hierofanías anteriores el binomio cromático αίμα - αίματόεις y en éstas el binomio δαφινός-φοινήεις, ambos relacionados con la sangre y el rojo pero de un matiz perceptiblemente diferente. Pues mientras el primero se refiere a la sangre fresca de las heridas con ese rojo vivo y brillante de la sangre palpitante¹⁰⁴, el segundo se relaciona sobre todo con la sangre coagulada de las costras y manchas, con ese rojo opaco y oscuro de la sangre muerta¹⁰⁵. De ahí que con una lógica estética plena de sentido artístico el poeta haya intuido el rojo lúcido y reverberante de la sangre fresca para traducir cromáticamente el plano cósmico intermedio donde se mueve el hombre en el primer caso y, en el segundo, el rojo opaco y oscuro de la sangre muerta para revelar plásticamente en color la presencia de una criatura del inframundo bajo el sol.

En cuanto a las razones que pudo tener el autor para seleccionar este color y no otro —pues su intencionalidad parece revelarse al repetir el dato en ambos pasajes—, cree-

102. Cf. *LH*, vol. I, p. 275; *DO*, p. 134; *GEL*, p. 371.

103. Cf. *DELG*, pp. 1032-3; *EWG*, p. 402; *GEL*, p. 1947; *DO*, p. 301; *LH*, vol. II, p. 440.

104. Ebeling, en efecto —*LH*, vol. I, pp. 49 y 50—, confirma que en su relación con la sangre αίμα lo emplea preferentemente referido a la sangre fresca que mana de las heridas.

105. Boisacq (*DELG*, pp. 1032-3) deja entrever cierta idea de mancha, suciedad, contaminación por la sangre derramada al estudiar el término.

mos que pueden obedecer en última instancia a la jerarquía cromática que Homero aplica al color como expresión del plano trascendente según la escala en cuyos polos figuran el Dorado y el Negro.

Si observamos, en efecto, que la serpiente vive y se mueve preferentemente bajo piedras y en cavernas subterráneas, pero puede desenvolverse también en la superficie de la tierra e incluso ascendiendo a las ramas de los árboles y colgando de ellas, se advierte con más o menos claridad la posible correspondencia que existe entre este plano cósmico del inframundo superior con el color *rojo oscuro*, donde se combinan en proporción aproximada de cuatro a uno el negro telúrico y el amarillo o dorado uránico.

Si se observa por otra parte que para la mentalidad de los tiempos homéricos la serpiente es un engendro del mundo subterráneo, pero dotado de cierta astucia o grado de inteligencia reflejo del mundo uránico, se advierte también con más o menos precisión la posible correspondencia que existe entre esta estructura sagrada y su expresión cromática por medio del *rojo oscuro*, donde amarillo y negro se combinan en acusada proporción dominante de éste.

Que para los griegos del mundo homérico la serpiente aparece dotada de una suerte de inteligencia o razón, reflejo de la corriente uránica que la estructura en escasa pero cierta medida, nos lo demuestran en los propios textos del autor no sólo el pasaje de la serpiente ingeniándose las para subir al plátano a fin de devorar a los polluelos y arreglándose las incluso para acabar prendiendo a la madre por un ala y devorándola, sino también aquel pasaje en que comparando a Héctor que espera a Aquiles con una serpiente que aguarda a su víctima, nos dice que ésta se encuentra a la expectativa en su madriguera βεβρωκῶς κακὰ φάρμακ', ἔδου δέ τέ μιν χόλος αἰνός, σμερδαλέον δὲ δέδορκεν ἔλισσόμενος περὶ χειρῆ 106. Creencia que, por otra parte, se encuentra bastante generalizada en la cuenca del Egeo y entre los pueblos minorasiáticos, como nos lo de-

106. Cf. HOM., II., 22, 94-5.

muestran los textos de las Sagradas Escrituras¹⁰⁷, así como la leyenda del héroe babilonio Gilgamesh que acaba perdiendo la inmortalidad por la astucia de la serpiente¹⁰⁸.

Naturalmente que esta especie de astucia o inteligencia de la serpiente está totalmente dominada y traspasada por las corrientes ctónicas de la estructura viperina, por lo que sólo se aplica al mal y a la destrucción. Como ocurre por ejemplo en el episodio de los gorrioncillos. De ahí la significación que suele cobrar como encarnación del mal¹⁰⁹, como burladora solapada de los empeños de trascendencia del hombre¹⁰ y como ἄσκησις decisiva de los héroes legendarios para conquistar la inmortalidad¹¹¹. Datos todos que por otra parte presuponen, como se ve, la astucia o inteligencia que los antiguos griegos de tiempos de Homero atribuían según parece a la serpiente.

Consideraciones que, en resumen, nos llevan a poder concluir con bastante margen de certeza que el poeta al emplear intencionadamente al parecer el rojo *oscuro*, lo hizo con el propósito de revelar mediante este matiz cromático proyectado al orden trascendente, no sólo el plano cósmico en que vive y se mueve la serpiente, sino también la estructura predominantemente telúrica de ésta. Con lo que este color cobra aquí, según todos los indicios, un valor de expresión religiosa que rebasa su simple proyección decorativa o zoológica.

107. Recuérdese que el Génesis (3, 1) llama textualmente a la serpiente «la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yavé Dios».

108. Para todo lo relativo a la leyenda de Gilgamesh puede verse Ch. VIROLLEAUD, *Le Voyage de Gilgamesh au Paradis*, en «Revista de Historia de las Religiones», vol. 101 (1930) 202-15.

109. Piénsese en la serpiente Nidhögg de la leyenda germánica, que ataca sin cesar las raíces del árbol cósmico Yggdrasil, buscando derribarlo para provocar el cataclismo universal.

110. Recuérdese que según la leyenda babilonia de Etana, rey de Kish muy anterior a Gilgamesh, la serpiente con su malicia hizo caer a un foso al águila que habría de llevar al cielo al rey para que recibiera «la hierba de la vida».

111. Piénsese en el Jardín de las Hespérides guardado por un dragón al que derrota Hércules; o en el vellocino de oro custodiado también por una serpiente monstruosa a la que consigue burlar Jasón.

4 CRATOFANIAS: EL RAYO (Κεραυνός)

En el orden cratofónico podemos distinguir fundamentalmente dos fenómenos naturales como las manifestaciones esenciales del Olímpico. Estos son el relámpago y la tempestad. Fenómenos ambos de un marcado carácter metereológico, que confirman la proyección atmosférica de esta suprema divinidad celeste del mundo religioso griego de los tiempos homéricos.

El rayo, en efecto, aparece en los textos del poeta bajo tres aspectos diferentes, aun cuando siempre como un fenómeno de carácter sobrenatural. Estos son: a) como término de comparación con los héroes guerreros y con las armas, que proyectados sobre este luminoso fondo trascendente cobran un perfil extraordinario; b) como instrumento o medio de dominio y hegemonía del Cronida sobre los demás olímpicos y dioses; y c) como manifestación de fuerza de Zeus incidiendo en el plano natural para hacer sentir su presencia y dar cumplimiento a sus designios.

En el primer caso tenemos por ejemplo el pasaje en que el autor compara a Idomeneo, que marcha coraza fulgurante al pecho y lanzas en mano, con el relámpago fulgurante¹¹². O aquél en que el poeta nos dice que la terrible espada de larga punta brilla en la gruesa mano de Poseidón εἴκελον ἄστεροσπή¹¹³. O aquél en que Héctor girando como un trompo por el impacto del peñasco que le arrojara Ayante Telamonio acertándole en el pecho cae como derribado por el rayo de Zeus¹¹⁴.

Respecto a su función como instrumento o medio de hegemonía del Cronida sobre los demás olímpicos y dioses, tenemos por ejemplo aquel hermosísimo pasaje en que Zeus amenaza a las restantes divinidades con la promesa de que πληγείς οὐ κατὰ κοσμον ἐλεύσεται Οὐλύμπόνδε si intervienen en la lucha

112. Cf. HOM., *Il.* 13, 242-4.

113. Cf. HOM., *Il.* 14, 386.

114. Cf. HOM., *Il.* 14, 414-417.

de troyanos y aqueos. Pero las poderosas Hera y Atenea desoyen la advertencia y descubiertas en su intento reciben un segundo aviso por boca de Iris, quien transmitiéndoles el mensaje de Zeus les dice que ni en diez años es fácil que puedan curar de las heridas ἄ κεν μάρπηττησι κεραυνός, con lo cual ambas desisten regresando a sus moradas, donde el πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε encontrárselas les repite que si hubieran persistido en su empeño οὐκ ἂν ἐφ' ὑμετέρων ὀχέων πληγέντε κεραυνῶ ἄψ ἐς Ὀλυμπον ἴκεσθον ¹¹⁵. O aquél en que Aquiles habiendo matado a orillas del Janto a Asteropeo, que se decía descendiente del anchuroso río Asio, proclama la preeminencia de su estirpe uránica sobre el propio Ὀκεανός, que según el héroe καὶ ὅς δειδοικε Διὸς μέγαλοιο κεραυνὸν δεινὴν τε βροτῆν, ὅτ' ἄπ' οὐρανόθεν σμαραγῆση ¹¹⁶. O aquél en que puestos en fuga los enemigos de Ulises y persiguiéndoles éste, el Cronida dispara su rayo a los pies de Atenea y la diosa, que momentos antes daba ánimos al héroe ¹¹⁷, interviene para que el rey de Itaca cese en su persecución ¹¹⁸.

En cuanto al rayo como manifestación cratofánica de Zeus, podemos distinguir sin mayor dificultad dos vertientes por igual interesantes. Una en la que el relámpago aparece en los textos como señal decisiva de la voluntad del Cronida, concediendo la victoria o la derrota a los bandos en contienda con su sola presencia luminosa. Otra en la que se proyecta como instrumento punitivo del Olímpico en el plano natural.

Recordemos, por ejemplo, que cuando Ulises expone ante los aqueos las razones por las que deben seguir combatiendo, menciona entre otras que Zeus ἀστράπτων ἐπιδέξει', ἐναίσιμα σήματα φαίνων ¹¹⁹ y que cuando se encuentra en la embajada ante Aquiles insiste en que el Cronida ἐνδέξια σήματα φαίνων

115. Cf. *Hom., Il.*, 8, 12-455. Naturalmente que este pasaje no es continuado en su narración, pues se intercalan episodios tales como la hazaña de Diomedes salvando a Néstor, la herida de Teucro y otros. Pero el hilo conductor está claro. Los hexámetros más importantes desde nuestro objetivo son: 12, 405, 419 y 455.

116. Cf. *Hom., Il.*, 21, 198-9.

117. Cf. *Hom., Od.*, 24, 516-20.

118. Cf. *Hom., Od.*, 24, 539-40.

119. Cf. *Hom., Il.*, 2, 353.

ἀστράπτει ¹²⁰. Así como el pasaje en que el Olímpico, una vez pesados en su balanza de oro los destinos de troyanos y aqueos, da cumplimiento a la sentencia de la Moίρα ¹²¹.

αὐτὸς δ' ἔξ Ἰδης μεγάλ' ἔκτυπε, δαιόμενον δὲ
ἦκε σέλας μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν. οἱ δὲ ἰδόντες
θάμβησαν, καὶ πάντας ὑπὸ χλωρὸν δέος εἶλεν.

O aquél de una plasticidad tan dinámica en que encontrándose al borde del desastre las fuerzas troyanas y de acabar sitiadas definitivamente dentro de las murallas de Ilio, son salvadas porque Zeus ¹²²:

βροντήσας... ἄρα δεινὸν ἀφῆκ' ἀργῆτα κεραυνόν,
κάδ δὲ πρόσθ' ἵππων Διομήδεος ἦκε χαμᾶζε.
δεινὴ δὲ φλόξ ὤρτο θεεῖοιο καιομένοιο,
τῷ δ' ἵππω δείσαντε καταπτῆτην ὑπ' ὄχεσφι.

En cuanto al rayo como instrumento punitivo del Cronida para castigar ofensas o hacer justicia en el orden natural, podemos citar el pasaje en que Calipso, quejándose con amargura del mandato de los dioses que la obliga a dejar partir a Ulises y acusándolos de envidiosos, recuerda la leyenda según la cual Zeus, enterado de los amores de Hera con Jasón, mata a éste βαλὼν ἀργῆτι κεραυνῷ ¹²³. Tal vez el pasaje más expresivo en este sentido de toda la obra homérica, sin embargo, sea aquél de tremenda fuerza descriptiva y subyugante patetismo estético en que Ulises, habiendo explicado a los feacios que Zeus había prometido a Ἥλιος hundir su rápida nave ἀργῆτι κεραυνῷ ¹²⁴, porque sus compañeros habían ofendido a la deidad sacrificando irresponsablemente unos ganados del Sol

120. Cf. HOM., *Il.*, 9, 236-7.

121. Cf. HOM., *Il.*, 8, 75-7.

122. «Tronando de manera terrible (Zeus) lanzó su blanco relámpago arrojándolo a tierra (al suelo) ante los caballos de Diomedes. Surgió una llama tremenda del azufre quemado y los caballos espantados se agazaparon bajo el carro». Cf. HOM., *Il.*, 8, 135-6.

123. Cf. HOM., *Od.*, 5, 128.

124. Cf. HOM., *Od.*, 12, 384-8.

cuando arribaron a su isla ¹²⁵, narra con gráfica elocuencia plástica cómo ¹²⁶:

Ἄλλ' ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἐλείπομεν, οὐδέ τις ἄλλη
φαίνετο γαιάων, ἀλλ' οὐρανὸς ἦδὲ θαλασσα,
δὴ τότε κυανέην νεφέλην ἔστησε Κρονίων
νηὸς ὑπερ γλαφυρῆς, ἤχλυσε δὲ πόντος ὑπ' αὐτῆς.
ἦ δ' ἔθει οὐ μάλα πολλὸν ἐπὶ χρόνον. αἶψα γὰρ ἦλθε
κεκληγῶς Ζέφυρος, μεγάλη σὺν λαίλαπι θύων,
ἴστοῦ δὲ προτόνους ἔρρηξ' ἀνέμοιο θύελλα
ἀμφοτέρους, ἴστος δ' ὀπίσω πέσεν, ὄπλα τε πάντα
εἰς ἀντλον κατέχυνθ'. ὁ ἄρα πρύμνη ἐνὶ νηϊ
πλήξῃ κυβερνήτῳ κεφαλῆν, σὺν δ' ὅστέ' ἄραξε
πάντ' ἄμυδις κεφαλῆς. ὁ δ' ἄρ' ἀρνευτῆρι ἑοικῶς
κάππεσ' ἀπ' ἰκριόφιν, λίπε δ' ὅστέα θυμὸς ἀγήνωρ.
Ζεὺς δ' ἄμυδις βρόντησε καὶ ἔμβαλε νηϊ κεραυνῶν.
ἦ δ' ἐλελίχθη πᾶσα διὸς πληγεῖσα κεραυνῶ,
ἐν δὲ θεοῦ πλῆτο. πέσον δ' ἐκ νηὸς ἑταῖροι.
οἱ δὲ κορώνησιν ἴκελοι περὶ νῆα μέλαιναν
κύμασιν ἐμφορέοντο, θεὸς δ' ὀποαίνυτο νόστον.

Pasajes todos que revelan de manera clara esta proyección cratofánica del relámpago en los textos homéricos. Estas cratofanías como es natural se basan en último término tanto en el poder material del rayo en sí, capaz de fulminar héroes, derribar árboles y hundir naves —por lo que provoca indu-

125. Cf. HOM., *Od.*, 12, 352-65.

126. «Pero cuando ya perdimos de vista la isla y no se avizoraba ninguna otra tierra sino sólo mar y cielo, entonces el Cronida colocó una brillante nube azul oscuro sobre la cóncava nave y el mar se ensombreció bajo ella. La embarcación no navegó ya mucho tiempo. Pues de súbito vino el estrepitoso Céfiro desencadenando formidable tormenta. Una ráfaga huracanada de viento rompió ambos cables del mástil que cayó hacia atrás precipitando toda la arboladura en la sentina. El mástil hirió en la cabeza al timonel sobre la popa de la nave, que cayó con todo su cuerpo de cabeza hundiéndose en las aguas como un nadador y el alma generosa abandonó sus miembros. Zeus, al mismo tiempo, tronó y disparó su rayo contra la nave que se estremeció toda herida por el rayo de Zeus llenándose de un olor a azufre. Los compañeros cayeron de la embarcación y eran llevados por las olas alrededor de la negra nave semejante a cornejas. Y un dios (les) privó del regreso (a la patria)». Cf. HOM., *Od.*, 12, 403-19.

dable temor físico e instintivo en el hombre—, cuanto en el hecho de representar sobre todo la presencia y voluntad del Olímpico tras su fuerza irresistible, por lo que paraliza y desarticula las potencias espirituales del hombre o las galvaniza e impulsa según que su aparición sea interpretada como favorable o adversa.

Creer, en efecto, que el poder tremendo del rayo y su significado religioso para los hombres de la antigüedad y en concreto para los griegos de los tiempos homéricos se basa exclusivamente en el miedo animal del hombre a morir, descontando por completo el hecho de que su presencia revela también según su forma de manifestarse la aquiescencia o el desagrado de un Ser Supremo ante los propios actos del hombre, no sólo evidencia un simplismo mental ante el fenómeno religioso que lo hace prácticamente inaccesible, sino que también en el caso específico de la *Iliada* y la *Odisea* patentiza un desconocimiento bastante profundo de los textos y constituye casi una ofensa para los héroes aqueos y troyanos que saben morir sin una queja en las fértiles llanuras de Ilio arrasadas por la guerra.

Si hay hombres, en verdad, que sepan encarar la muerte a pecho desnudo y combatir fieramente olvidados de sus espaldas, éstos son Aquiles, Héctor, Ulises, Eneas y toda la pléyade de héroes homéricos en uno y otro campo. La *Iliada* es un himno al valor humano tan rotundo, que no verlo acusa un descuido irremediable en la interpretación de los textos. Piénsese en Héctor cuando frente a Aquiles en el combate decisivo, se descubre desasistido de los dioses y engañado por Atenea¹²⁷ y sin embargo no quiere morir ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀλλὰ μέγα βέξας τι καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι¹²⁸. Piénsese en Aquiles prefiriendo una vida corta y gloriosa a otra larga e ignorada, o contestando a Héctor agonizante κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι, ὁπότε κεν δῆ Ζεῦς ἐθέλη τελέσαι¹²⁹.

Considerar, en consecuencia, que cuando hombres de esta

127. Cf. HOM., *Il.*, 22, 294-303.

128. Cf. HOM., *Il.*, 22, 304-5.

129. Cf. HOM., *Il.*, 22, 365-6.

talla sienten desfallecer sus ánimos y se retiran ante el relámpago del Cronida se debe al simple miedo animal de morir, no es sólo inconsecuente sino incluso absurdo. ¿Es que, por ejemplo, puede decirse con algún fundamento que Diomedes tiene miedo a morir cuando emprende la fuga ante Héctor por el rayo que el Olímpico dispara a los pies de sus caballos y que Néstor interpreta como señal de la voluntad de Zeus de dar la gloria al troyano ¹³⁰, habiendo poco ha y bajo la inspiración de Atenea dado muerte a Pándaro ¹³¹, derrotado a Eneas ¹³², herido a Afrodita ¹³³, descalabrado a Ares ¹³⁴ e incluso medido sus armas con las de Apolo ¹³⁵? Evidentemente no.

Es que en realidad más que miedo físico a morir por su causa, los héroes homéricos experimentan ante el rayo el temor espiritual que su manifestación provoca como revelación de la presencia y voluntad del Ser Supremo que lo gobierna y dispara. Pero este temor que paraliza y desarticula las potencias espirituales del hombre impidiéndole toda resistencia e inhibiéndole toda acción, es debido no sólo al hecho de que ante la voluntad divina manifestada por el poder del rayo toda resistencia es vana y el desastre resulta irremediable, sino también y sobre todo al hecho de que resistir a esa voluntad es morir, pero *morir en la desgracia divina*. Sentimiento estrictamente religioso y propio del hombre consciente de la realidad de su limitación temporal pero, a su vez, de su aspiración congénita a la trascendencia.

Resulta evidente, en efecto, que para un pueblo creyente en otra vida como era el griego de los tiempos homéricos, según nos lo demuestran incontestablemente los propios textos del poeta ¹³⁶, es de una importancia mucho más esencial que el hecho de morir irremediable y cierto —ya en una forma,

130. Cf. HOM., *Il.*, 8, 137-58.

131. Cf. HOM., *Il.*, 5, 280-96.

132. Cf. HOM., *Il.*, 5, 302-10.

133. Cf. HOM., *Il.*, 5, 334-51.

134. Cf. HOM., *Il.*, 5, 846-67.

135. Cf. HOM., *Il.*, 5, 431-46.

136. Numerosos pasajes certifican, en efecto, la creencia en otra vida de los griegos de los tiempos homéricos. Pero creemos que basta la simple lectura del Canto XI de la *Odisea* para convencerse.

ya en otra—, el no morir en desgracia o bajo la cólera divinas. Máxime cuando se trata de un dios como Zeus, cuya justicia en el más allá es tan implacable como inextinguible. Piénsese al respecto en la desastrada suerte de Titión, condenado a que dos buitres le roan inacabablemente las entrañas porque a Λητώ ἔλκησε¹³⁷. O en el suplicio de Tántalo condenado a una sed infinita¹³⁸. O en el destino de Sísifo con la peña enorme siempre cuesta arriba¹³⁹.

De ahí que el efecto paralizante y sobrecogedor que tiene el rayo sobre el ánimo de tan esforzados guerreros se deba, a nuestro entender, no tanto a que teman morir cuanto al hecho de que puedan perecer rechazados o perseguidos por la divinidad en el más allá, por haberse opuesto voluntariamente a sus designios. Recordemos en este sentido, en efecto, la alegría que experimenta Ulises cuando Zeus, accediendo a los deseos del héroe de que le dé alguna prueba de que los dioses lo han traído de buen grado a su patria, dispara su rayo en señal de aprobación¹⁴⁰.

Lugar que nos demuestra con evidencia suficiente que lejos de sentir miedo a morir a la vista del rayo, Ulises experimenta la alegría íntima de quien, creyendo en la divinidad, cobra conciencia de estar procediendo conforme la voluntad divina. De donde parece poderse concluir que el rayo en los textos homéricos tiene en realidad un doble aspecto cratofánico: a) como fuerza sobrenatural capaz de fulminar héroes, derribar árboles y hundir naves, constituyendo lo que pudiéramos llamar *cratofanía externa o material*, que no tiene ninguna resonancia sobre la ψυχή humana y en la que el fenómeno es contemplado en toda su fuerza extraordinaria desde una perspectiva objetiva; b) como expresión de la voluntad divina capaz de desplomar o enaltecer el ánimo de los guerreros, inhibir o impulsar su iniciativa, desarticular o monolitizar su voluntad según los casos, constituyendo lo que pudiéramos llamar *cratofanía interna o espiritual*.

137. Cf. HOM., *Od.*, 11, 576-81.

138. Cf. HOM., *Od.*, 11, 582-92.

139. Cf. HOM., *Od.*, 11, 593-600.

140. Cf. HOM., *Od.*, 20, 103-4.

Pruebas del primer aspecto son las del pasaje de Idomeneo reconociendo ante Meriones que Zeus no tendría dificultad en incendiar la flota aquea con su αἰθόμενον δαλόν a pesar de lo cual sigue combatiendo con inusitado brío ¹⁴¹. O de Ulises narrando a los feacios cómo Zeus hundió su velera nave con su ἀργῆτι κεραυνῶ ¹⁴². En este último episodio, en efecto, el rayo aparece antes que nada como una fuerza sobrenatural que parte en dos el bajel marineró a los ojos del héroe. O sea como una cratofanía externa. Obsérvese ciertamente que Ulises narra patética pero objetiva y detalladamente el suceso, describiéndonos paso a paso que éste tuvo lugar cuando habiendo dejado la isla y no viéndose ἀλλ' οὐρανὸς ἦδὲ θάλασσα, primero apareció una κυανέην νεφέλην sobre la cóncava nave ensombreciendo el mar bajo ella; después el Céfiro se desencadenó en una gran tormenta, rompiendo el viento ἀμφοτέρους προτόνους ἰστοῦ que se vino abajo junto con la arboladura, hiriendo en la cabeza al piloto que cayó al agua; a continuación Ζεὺς βρόντησε καὶ ἔμβαλε κεραυνὸν νηϊ, quedando ésta herida por el rayo y llena de un olor de azufre; y finalmente cayeron al agua sus compañeros flotando ἵκελοι κορώνησι, a los que un dios privó del regreso a la patria. Datos que demuestran con bastante precisión que el rey de Itaca no sólo conservó la plena lucidez y el ánimo sereno en este trance, sino también que el rayo no paralizó su iniciativa ni desarticuló sus potencias espirituales, toda vez que a renglón seguido lo vemos salvarse improvisando una balsa con mástil y quilla que un dios pone a su alcance.

Naturalmente que esto ocurre así, en última instancia, porque el héroe tiene plena consciencia de que no ha traído sobre sí la cólera divina y sabe que de sobrevenirle la muerte en el trance no morirá en la desgracia de los dioses. Ulises, por consiguiente, se encuentra sereno cuando estalla la tempestad y conserva la presencia de ánimo necesaria para luchar por su vida en medio del desastre, fiado en la justicia divina. Recordemos que cuando sus compañeros, desobedeciendo las

141. Cf. HOM., *Il.*, 13, 320.

142. Cf. HOM., *Od.*, 12, 403-19.

órdenes que les ha dado y faltando a sus propios juramentos, sacrifican los ganados de Ἡέλιος atrayéndose el castigo divino, lo hacen aprovechando que el héroe se encuentra dormido¹⁴³. Por eso para ellos en cambio el rayo tiene también el aspecto de cratofanía interna o espiritual que los desarticula por dentro. Obsérvese, en efecto, que ninguno de los que caen al mar y son llevados por las olas ἴκελοι κορώνησιν, tiene no ya la ocurrencia de improvisarse un medio de salvación con los despojos, pero ni siquiera hace el intento de nadar hasta donde se encuentra Ulises y asirse a la balsa, sino que todos parecen abandonarse a su destino aceptando el castigo y acaban sepultados bajo las aguas, porque como muy bien dice el héroe θεός ἀποαίνυτο νόστον.

Pero donde mejor se advierte y resalta este aspecto del relámpago como cratofanía interna o espiritual de Zeus sobre la ψυχή es en el pasaje antes citado en que el Cronida, pesados los destinos de aqueos y troyanos en su balanza de oro, lanza su dardo encendido para dar cumplimiento a lo dispuesto por la Μοῖρα, así como aquél en que el Olímpico, ante la ruina inminente de los troyanos por el ímpetu combativo de Diomedes, dispara el relámpago ante sus caballos para hacerle cejar en su acometida.

En estos dos pasajes, en efecto, se advierte de inmediato el aspecto cratofánico del rayo como expresión de la presencia y voluntad de Zeus sobre las potencias espirituales de los guerreros. Recordemos ciertamente cómo al disparar el Cronida desde el Ida su σέλας δαίόμενον entre los aqueos, al punto los que lo vieron se quedaron sobrecogidos y un δέος χλωρόν se apoderó por debajo de todos. Pasaje donde la palabra clave resulta sin duda la preposición ὑπό —usada aquí más bien con su primitivo valor adverbial—, que nos indica que la frase «se apoderó por debajo de todos» equivale a nuestro «se quedaron paralizados» o «de una pieza». Si bien la expresión homérica nos parece mucho más plástica para traducir ese tremendo impacto del pavor que en un instante agarrota

143. Cf. Hom., *Od.*, 12, 335-74.

los músculos, afloja las rodillas y va subiendo de abajo hacia arriba hasta encoger el corazón y dejar lívido el rostro.

Tal vez, sin embargo, donde mejor se aprecie esta cratofanía interna o espiritual del rayo como representación del designio y la presencia de Zeus en el orden natural, porque el poeta mismo la desorbita del campo racional proyectándola más allá de la lógica y de la exégesis, sea en el pasaje donde Diomedes es detenido por el relámpago del Cronida, El autor, en efecto, llega al extremo de decirnos que al sentir el rayo ante sus cascos ἴππω δείσαντε καταπτήτην ὑπ' ὄχεσφι. Hexámetro que tantos quebraderos de cabeza ha proporcionado a exégetas y comentaristas y cuya única explicación posible parece ser la de que el poeta pretendió por medio de este imposible lógico patentizar de la manera más gráfica imaginable, cuán absoluto y total era el dominio de Zeus sobre la fuerza vital de las creaturas y las potencias espirituales del hombre. O sea sobre la creación entera. Interpretado así, en efecto, es como el pasaje parece cobrar cierta coherencia lógica.

Con relación a la luz y el color nada hay que decir prácticamente en todos los pasajes relativos al rayo. Pues resulta evidente que al ser la luz algo inherente a su propia naturaleza y al constituir éste tanto una manifestación de la fuerza material extraordinaria que gobierna el dios, cuanto una revelación de su voluntad y su presencia en el orden natural, la luz cobra en estos lugares un valor trascendente de expresión religiosa.

Para todo lo relativo al término ἀργής que en algunos de los pasajes citados matiza al relámpago, puede verse lo que antes hemos dicho sobre el mismo ¹⁴⁴ y que puede sintetizarse diciendo que aparte el dato luminoso y brillante que lleva implícito, el color *blanco* traduce no sólo los planos celestes superiores ¹⁴⁵ casi a idéntico nivel que el *dorado* —según la escala de valores cromáticos en que parece girar el mundo

144. Para todo lo relativo a este término véase la página 239-41 del texto.

145. El hecho mismo de que el poeta lo aplique al rayo que está en manos del Olímpico, nos está indicando que este matiz cromático se identifica con el Λιθής.

poético de Homero dentro del campo metafísico—, sino también la estructura uránica de las divinidades¹⁴⁶ por lo que su valor como expresión de lo sagrado parece ser patente.

En cuanto a δαϊόμενος¹⁴⁷, su propio significado nos está indicando la idea de luminosidad y resplandor que contiene. Y por lo que hace a δαλός¹⁴⁸ finalmente, no es más que uno de los varios vocablos que emplea el poeta para expresar este fenómeno meteorológico del rayo, identificado por los griegos de los tiempos homéricos como la más característica y exclusiva cratofanía de Zeus.

5 LA TEMPESTAD

(Θύελλα - Λαίλαψ)

Otra de las manifestaciones cratofánicas del Cronida en los textos homéricos relacionada en cierta forma con la luz y el color es la tempestad, que el poeta designa generalmente con los términos θύελλα¹⁴⁹ y λαίλαψ¹⁵⁰. Esta cratofanía sin embargo a diferencia del rayo que sólo aparece en manos del Cronida, se presenta en los textos de ambos poemas provocada tanto por el Olímpico como por Poseidón o Hera. Al mismo tiempo ofrece un matiz de predominio telúrico en su estructura frente a la del relámpago que es eminentemente uránica. Pero como éste aparece también como un fenómeno de origen divino en última instancia. Así puede hablar el poeta de que Hera con Bóreas arrojaron al piélagο infecundo a Hércules πεπιθοῦσα θυέλλας¹⁵¹.

La tempestad en la *Iliada* y la *Odisea* se proyecta bajo cuatro aspectos fundamentales: a) como fenómeno natural;

146. Piénsese por ejemplo en el propio epíteto ἀργιέραυτος que el poeta aplica al Cronida.

147. Cf. *LH*, vol. I, pp. 270-1; *DO*, p. 133; *DGE*, p. 312.

148. Cf. *DELG*, pp. 163-4; *GEL*, p. 368; *DO*, p. 133; *LH*, vol. I, p. 272. Piénsese al respecto en ἀστεροπή, στεροπή y otros términos.

149. Cf. *EWG*, p. 119; *LH*, vol. I, p. 574; *DO*, p. 191; *DGE*, p. 667; *BAILLY*, op. cit., s. v.

150. Cf. *EWG*, p. 171; *LH*, vol. I, p. 965; *DO*, p. 217; *DGE*, p. 825.

151. Cf. *Hom.*, *Il.*, 15, 26.

b) como término frecuente de comparación con guerreros, ejércitos y combates; c) como término de comparación con la divinidad; y d) como cratofanía de los dioses. Del primer aspecto podemos citar como ejemplo el pasaje en que Penélope quejándose de que pueda volver a perder al esposo, suplica a Artemisa que le dé la muerte o que μ' ἀναρπάξασα θύελλα, la conduzca hacia las sombrías sendas sepultándola en los confines ἀψορρόου Ὠκεανοῖο ¹⁵².

En cuanto al segundo aspecto se pueden citar varios pasajes pero preferimos atenernos aquí a esa bellísima comparación en que el autor, con una fuerza indescriptible incomparable, establece un hermoso paralelo entre la tempestad y los relinchos destemplados y la carrera alocada de los caballos troyanos en fuga ¹⁵³. Con relación al tercer aspecto podemos concretarnos también a citar el pasaje en que el autor dice que Atenea se aprestaba al combate dando sonoros gritos ἐρεμνῆ λαίλαπι ἴσος ¹⁵⁴. En cuanto al último aspecto podemos recordar el pasaje en que Poseidón advirtiéndole que tal vez los otros dioses hayan cambiado de parecer respecto a la suerte de Ulises, pero decidido a proporcionarle un nuevo padecimiento, desencadena una furiosa tempestad de la que a duras penas logra salvarse el héroe ¹⁵⁵.

Con referencia a la tempestad como cratofanía de Zeus —que es el aspecto que aquí nos interesa—, nos encontramos con el pasaje en que el dios, ayudando a los troyanos para dar cumplimiento a lo dispuesto por la Moira, ὤρσεν ἀπ' Ἴδαίωv ὀρέων ἀνέμοιο θύελλαν, ἧ ῥ' ἰθύς νηῶν κονίην φέρεν ¹⁵⁶. O aquél en que entablado el diálogo en el Hades entre Aquiles y Agarnón, éste le dice cómo una vez rescatado su cadáver al pie de las puertas Esceas hubieran seguido combatiendo εἰ μὴ Ζεὺς λαίλαπι παῦσεν ¹⁵⁷. O aquél en que el Cronida cumpliendo su promesa

152. Cf. HOM., *Od.*, 20, 63-5.

153. Cf. HOM., *Il.*, 16, 384-92.

154. Cf. HOM., *Il.*, 20, 51.

155. Cf. HOM., *Od.*, 5, 291-6.

156. Cf. HOM., *Il.*, 12, 253-4.

157. Cf. HOM., *Od.*, 24, 42.

a Helios, levanta una tempestad y hunde la velera nave de Ulises con su ἀργῆτι κερουνῶν como hemos visto ¹⁵⁸.

Todos estos pasajes confirman suficientemente los cuatro aspectos esenciales bajo los cuales aparece la tempestad en los textos homéricos, revelando además que el poeta parece establecer ciertas diferencias entre las distintas clases de tormentas, distinguiendo entre la tromba o remolino de viento, el huracán ¹⁵⁹, la riada o desbordamiento de los ríos ¹⁶⁰ y lo que pudiéramos llamar más propiamente la tempestad o tormenta.

Con relación a esta última hay que notar en los textos homéricos un dato curioso y es el hecho de que entre las dos grandes tormentas que sufre el protagonista de la *Odisea* —una provocada por Zeus y otra por Poseidón— parece haber una diferencia notable: *el relámpago*. Es posible sin embargo que el autor haya dado por sobrentendido el dato en la cratofanía poseidónica, según su técnica característica de no agotar la descripción. Pues, en efecto, resulta realmente difícil imaginar una tempestad como aquélla sin un solo relámpago. Pero precisamente por eso no deja de llamar la atención el hecho de que a todo lo largo de la tormenta poseidónica no se menciona una sola vez el rayo ¹⁶¹, ni Ulises lo nombre tampoco al repetir la aventura a Nausicaa ¹⁶² o a los feacios ¹⁶³, mientras que al referirse a la cratofanía del Cronida precisa y destaca la decisiva intervención del relámpago en el episodio ¹⁶⁴ y la reitera puntualmente al recordar el hecho ante

158. Véase la página 295 y siguientes del texto. Lo que allí se dice sobre el rayo como cratofanía del Olímpico puede considerarse igualmente válido para la tempestad.

159. Cf. HOM., *Il.*, 17, 57-8. En este pasaje el poeta compara la muerte de Euforbo con el árbol que es descuajado por el viento. Parece referirse el poeta, pues, a un huracán, como antes se ha referido a la tromba o remolino en *Il.*, 12, 253-4.

160. La hermosa comparación que hace el poeta de los corceles troyanos en alocada fuga con una riada (*Il.*, 16, 384-92), nos describe maravillosamente lo que el autor entiende por un desbordamiento de ríos.

161. Cf. HOM., *Od.*, 5, 291-463. Obsérvese que son casi doscientos hexámetros en el curso de los cuales no se menciona ni una sola vez el relámpago.

162. Cf. HOM., *Od.*, 6, 171-2.

163. Cf. HOM., *Od.*, 7, 270-4.

164. Cf. HOM., *Od.*, 12, 403-19.

Eumeo ¹⁶⁵ y ante Penélope ¹⁶⁶. No deja de ser igualmente sospechoso, por otra parte, el dato mismo de que en el caso de Zeus la nave del héroe haya sido hundida precisamente por el rayo ¹⁶⁷, mientras que en el caso de Poseidón el naufragio se haya debido específicamente al impacto tremendo de las dos olas gigantes que levanta el dios del mar ¹⁶⁸. Indicios ambos demasiado curiosos y significativos acerca de una posible intencionalidad del poeta en el manejo consciente y racional de estos datos, que nos permitimos dejar apuntados al margen de nuestra investigación.

Con relación a la luz y el color en estas cratofanías del Olímpico, debe observarse que al parecer sólo uno de los pasajes ¹⁶⁹ aparece matizado en este sentido. Pues aun cuando en los restantes cabe presuponer cuando menos el matiz sombrío que suele acompañar a todo tipo de tormenta ¹⁷⁰, lo cierto del caso es que el poeta no alude directamente a estos detalles en ningún momento. Pero naturalmente que si se tiene en cuenta la técnica del autor de no agotar la descripción, por lo que cabe admitir que da por supuestos estos datos en dichos lugares, no hay dificultad en la cuestión y resulta obvio que lo que digamos de una vale para todas.

En la cratofanía en cuestión debe observarse, en efecto, que presenta fundamentalmente dos valores cromáticos opuestos y contradictorios en apariencia como son la luz y la sombra. Pero que, en realidad, nos revelan de manera plástica tanto la resonancia en Zeus de la *coincidentia oppositorum* que cabe admitir se daba en una suprema divinidad celeste primitiva de la Grecia prehistórica ¹⁷¹, cuanto la hegemonía soberana del Cronida en todos los planos cósmicos del Αἰθήρ

165. Cf. HOM., *Od.*, 14, 301-9.

166. Cf. HOM., *Od.*, 23, 330-2.

167. Cf. HOM., *Od.*, 12, 415-7.

168. Cf. HOM., *Od.*, 5, 313 y 366.

169. Cf. HOM., *Od.*, 12, 403-19.

170. Cf. HOM., *Il.*, 4, 275-9 (especialmente el verso 277); 12, 375; 20, 51 y otros lugares.

171. El Caos hesiódico (*Teog.* 116) respalda esta hipótesis de forma bastante segura, así como la tesis suficientemente comprobada en la historia de las religiones —*THR*, 20—, de que aún entre los pueblos primitivos y remotos la vida religiosa es realmente compleja.

al Τάρταρον. Así nos dice concretamente el poeta en este lugar que cuando ya no se veía tierra alguna sino sólo mar y cielo, el Cronida colocó una κυανέην νεφέλην sobre la cóncava nave y el mar ἤχλυσε bajo ella, añadiendo pocos hexámetros más abajo que el dios a continuación ἔμβαλε νηϊ κεραινόν y ésta se estremeció toda πληγεῖσα κεραινῶ Διός, llenándose de olor a azufre.

Datos que nos demuestran que esta cratofanía de Zeus presenta tanto el matiz luminoso cuanto el sombrío de la tempestad. Evidenciado el dato brillante y lúcido en el relámpago, nos encontramos con que el poeta destaca el matiz sombrío del paisaje, con dos detalles expresivos y concretos. Primero el Olímpico coloca una κυανέην νεφέλην sobre la nave. Después el mar ἤχλυσε bajo ella. Pero nótese que a diferencia de la cratofanía poseidónica donde la oscuridad es tal que ὄρωρει οὐρανόθεν ἡλύξ¹⁷², el cielo en la tempestad que gobierna y provoca Zeus conserva cierta claridad opaca y difusa en sus sombras traducida por el término κυανέην, que delata la mano del Olímpico incluso en la revelación telúrica que este matiz supone.

Recuérdese que este vocablo no sólo implica la idea de brillo propia del lapislázuli y cierto matiz cerúleo profundo inherente a su naturaleza, sino que este color suele ser identificado en la historia de las religiones como el símbolo del cielo estrellado¹⁷³. O sea que el término expresa un color azul oscuro pero luminoso. Ante estos datos del poeta nos podemos imaginar la escena con esos cúmulos tormentosos de verano, cargados de electricidad y de un gris tan profundo que bajo los efectos de la luz atomizada se antoja azulado, que se agigantan en unos momentos encapotando el cielo y en los bordes de cuyos perímetros descomunales los rayos del sol se difuminan como un telón de fondo espléndido. Ruge el viento,

172. Cf. Hom., *Od.*, 5, 294.

173. Recuérdese, en efecto, que entre los sumerio-babilonios por ejemplo el lapislázuli era muy estimado por lo que, como bien apunta Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M., «las torres de los templos, construidos como símbolos del dios en esas antquísimas culturas que tanto influyeron en Grecia, se esmaltaban frecuentemente con lapislázuli».

el mar se encrespa, revienta el relámpago y la tormenta se desencadena con toda su fuerza devastadora y elemental.

De más está decir, por consiguiente, que el matiz sombrío queda también patente en este pasaje y que la palabra clave del mismo en este sentido resulta ser *κυανέην*, que en su brillante azul oscuro permite identificar la mano del Cronida, señor de las tormentas.

Comprobado, pues, que en la cratofanía de Zeus que venimos comentando las dos matizaciones cromáticas que encontramos son las aparentemente contradictorias de la luz y de la sombra, que en realidad, nos revelan en su conjunción tanto la resonancia en Zeus de la *coincidentia oppositorum* prístina, cuanto el perfil bifronte de su estructura uránico-metereológica, así como su hegemonía soberana sobre las fuerzas sagradas ctónico-celestes y la naturaleza predominantemente telúrica de la tormenta en cuanto fenómeno de origen divino que se proyecta en el plano natural como cratofanía de los dioses, parece desprenderse con bastante evidencia científica que luz y sombra cobran aquí un valor trascendente de expresión religiosa, que rebasa el campo de lo natural o estético proyectándose al metafísico de lo divino.

CONCLUSIONES

1

Por lo expuesto a lo largo del curso de este trabajo parecen poderse deducir con buen margen de certeza las siguientes conclusiones:

1.—La luz en Homero, referida a Zeus, antes que simple fenómeno natural o elemento decorativo es una hierofanía de la estructura uránica del dios y, por consiguiente, un medio de expresión religiosa de que se vale el poeta para manifestar lo sagrado y divino celeste.

2.—El color, como resultante de la luz en descomposición, da la impresión de que referido al Zeus homérico constituye

asimismo un medio de expresión trascendente de la sacralidad antes que un recurso estético de la plástica literaria.

3.—En el empleo del color como expresión hierofánica de Zeus, el poeta sigue al parecer un orden simbólico partiendo de la luz como vértice superior de expresión de la divinidad, que puede sistematizarse en el siguiente esquema:

<i>Símbolo Luminoso</i>	<i>Símbolo Cromático</i>	<i>Símbolo Metálico</i>	<i>Realidad Trascendente</i>	<i>Valor Metafórico</i>
LUZ	DORADO	ORO	SAGRADO (Potencias uránicas).	VIDA, BIEN, GRACIA, ALEGRÍA.
SOMBRA	NEGRO	HIERRO	SAGRADO (Potencias telúricas).	MUERTE, MAL, DESGRACIA, DOLOR.

La luz, el brillo radiante, la luminosidad, el fulgor espléndido como revelación hierofánica de Zeus, aparece, en efecto, prácticamente en todos los términos importantes estudiados. No sólo en los que se refieren al dios mismo, sino incluso en los que Homero aplica a sus símbolos, epítetos, prodigios y cratofanías. He aquí la lista de los mismos:

Αἰγίς, -ίδος (ἦ)	Λευκός, -ή, -όν
Αἰγίοχος, -ος, -ον	Μέλας, -αίνα, -αν
Αἶθων, -ονος (ὄ, ἦ)	Μόρφνος, -ος, -ον
Αἶμα, -ατος (τό)	Οὐρανός, -οῦ (ὀ)
Αἱματόεις, -όεσσα, -όεν	Στεροπή, -ῆς (ἦ)
Ἄργής, -ῆτος (ὄ, ἦ)	Στεροπηγερέτα, -αο (ὀ)
Ἄργικέραυνος, -ος, -ον	Τερπικέραυνος, -ος, -ον
Ἄργός, -ή, -όν	Φαεινός, -ή, -όν
*Ἄργυρος, -ου (ὀ)	Φοινῆεις, -ήεσσα, -ῆεν
Ἄστερόεις, -όεσσα, -όεν	Χάλκεος, -έα, -ον
Ἄστεροπητής, -οῦ (ὀ)	Χαλκόπους, -ους, -ουον
Δαφονός, -ός, -όν	Χαλκός, -οῦ (ὀ)
Ἐλέφας, -αντος (ὀ)	Χρῦσειος, -εἶα, -εἶον
*Ἡλεκτρον, -ου (τό)	Χρῦσεος, -ῆ, -εον
Κελαινεφής, -ῆς, -ἔς	Χρυσόθρονος, -ος, -ον
Κεραυνός, -οῦ (ὀ)	Χρυσός, -οῦ (ὀ)
Κυάνεος, -έα, -εον	*Ὠκύπτετας, -α (ὀ)

Analizándola vemos que, excepto Δαφινός y Φοινήεις todos los otros términos implican el matiz luminoso y rutilante en alguna forma. Puesto que incluso Μέλας y μόρφνος, que Homero aplica al águila en cuanto símbolo del Cronida, son dos matices oscuros pero brillantes en este caso concreto, no sólo porque Μόρφνος implica cierto grado de luminosidad como aclaran Ebeling y Nazari entre otros, sino también porque siendo fundamentalmente el ave reina para el poeta ὤκιστος, este concepto lleva implícito un matiz de resplandor y brillo según el principio comprobado de que, como bien comenta Fr. Isidoro Rodríguez, O.F.M., «desde los tiempos más remotos los griegos asociaron la idea de velocidad con la luz».

Con relación a Κελαινεφής, por otra parte, tenemos que aun cuando el término en sí da la impresión de no aludir a la luz, parece presuponerla según la técnica homérica de no agotar la descripción, si se toma como precedente la κτανέην νεφέλην de que nos habla el poeta al poner en boca de Ulises el relato de la tempestad en que Zeus hundió su nave con el rayo, donde κτανέην implica en su matiz oscuro lo lúcido y brillante como comprueban suficientemente Boisacq, Liddell-Scott y Ebeling entre otros. Aparte de que también parece presuponerla por el hecho de que al referirse el término a un fenómeno celeste-atmosférico, revela un perfil de la estructura bifronte de Zeus donde se armonizan los contrarios «Luz-Sombra», en resonancia un tanto deslavazada de la *coincidentia oppositorum* primordial.

Ahora bien: respecto a Δαφινός y Φοινήεις es preciso aclarar que no se refieren en manera alguna al Olímpico, sus símbolos, sus epítetos, sus hierofanías y sus cratofanías, sino precisamente al δράκων o serpiente, engendro telúrico enfrentado en los textos homéricos a lo uránico, así como que si los hemos incluido en el presente trabajo ha sido no sólo porque figuran en dos pasajes en los que Zeus se manifiesta a aqueos y troyanos por medio del binomio «Aguila-Serpiente» como símbolo del enfrentamiento celeste-ctónico, sino también porque permite advertir por contraste cómo el poeta parece establecer una significativa distinción en el manejo de la luz pro-

yectada al plano trascendente, reservándola como medio de expresión preferente de lo sagrado uránico.

Si se observa, en efecto, que en todos los otros casos la luminosidad está presente bien de manera directa como en Τερπικέρανος ο Ἄστροπητής y Φαεινός ο Χρυσός, bien de manera armónica con su contrario como en Κυάνεος ο Αἰγίς, bien de manera indirecta como en Χάλκεος ο Αἱματόεις y Ὠκύπετας ο Χαλκόπους, así como que en todos ellos parece estar presente por propia intención del poeta para revelar con ese dato no sólo la estructura uránica de la divinidad en cuestión, sino incluso el plano cósmico del Αἰθήρ diáfano y transparente en que se mueve, se puede concluir al parecer sin que resulte aventurado que la luz, expresada por sí misma o por medio del oro o el dorado, es algo prácticamente consustancial a Zeus, que constituye en su manifestación una hierofanía del dios y que, por consiguiente, cuando la emplea el poeta referida a esta divinidad la utiliza de hecho como un medio de expresión religiosa de lo sagrado uránico.

Respecto del color que por su dependencia intrínseca de la luz cobra también al parecer en los textos homéricos un valor religioso simbólico cuando se aplica al plano metafísico, vemos que el poeta da la impresión de manejarlo conforme una gradación escalonada que gira en torno a un eje en cuyos polos se encuentra el binomio "*Dorado-Negro*", así como su equivalente metálico «Oro-Hierro», como expresión del binomio «Luz-Sombra» que traduce la realidad trascendente "*Celeste-Ctónica*".

Así nos encontramos, resumiendo en líneas generales todo lo visto en el curso de este trabajo, con la que parece ser escala de valores cromáticos referidos al Cronida en Homero y que comprende los siguientes colores:

DORADO.

Color que por su aproximación cromática a la luz es empleado por el poeta para expresar no sólo la estructura uránica de Zeus y de los seres y cosas sobrenaturales que guardan relación con él, sino también el plano cósmico superior del

Αιθήρ, así como la hegemonía de la razón y el orden en su naturaleza y las metáforas de la vida, la gracia, el bien y la alegría, como parecen confirmarlo suficientemente los siguientes términos:

Αιγίς	Στεροπηγερέτα
Αιγίοχος	Τερπικέραυτος
Ἄσπερόεις	Φαινός
Ἄστεροπητής	Χρύσειος
Κεραυνός	Χρύσεος
Στεροπή	Χρυσός
	Χρυσόθρονος

Bien es cierto que en la materia de nuestra investigación no hay oportunidad de dejar establecida concretamente la relación del *Dorado* en cuanto símbolo trascendente ni con el Αιθήρ ni con la preeminencia intelectual de Zeus, ni con ningún sentido metafórico de este signo cromático. Pero indirectamente la relación es clara.

Pues si el Μητίετα es también, como señala Pierre Grimal, el «*dieu de la lumiere*» y reina según Poseidón (*Il.*, O, 192) ἐν αἰθήρι καὶ νεφέλησιν, resulta obvio suponer que el Αιθήρ es por naturaleza diáfano. Aparte de que en la *Odisea* (ζ, 41-5), hablando de las moradas de los dioses en el Olimpo en medio del Αιθήρ dice el poeta que están «envueltas en un cielo diáfano y sereno y circundadas de radiante claridad». Recuérdese, por otra parte, que al asumir la suprema función rectora de pesar los destinos humanos (*Il.*, Θ, 66-77 y X, 208-13) —función que supone un acto soberano de inteligencia y justicia—, Zeus lo realiza levantando su «balanza de oro».

En cuanto a su valor metafórico piénsese en el antiquísimo binomio Φώς-Ζωή que seguramente Homero hereda de la tradición precedente. O en el matiz de luminosidad y hermosura que implica la noción de Χάρις entre los griegos ya desde los propios tiempos del poeta (*Od.*, θ, 18-20; ψ, 159-62; β, 9-14; ρ, 59-64). O en el resplandor que está implícito en el verbo γελάω o en el epíteto φιλομειδής, según confirman Boisacq y Hofmann entre otros.

BLANCO.

Color que por su proximidad cromática a la luz y al *Dorado* tiene prácticamente el mismo valor simbólico y los mismos usos que éste en Homero. Se trata, pues, al parecer del otro color uránico por excelencia, si bien el plano cósmico que cubre da la impresión de ser más amplio y extenso, jugando un papel como de puente y medio de contacto entre el Dorado y el Azul y entremezclándose con ambos. Conclusión que parece poder desprenderse del estudio y análisis realizado sobre los términos homéricos siguientes:

Αἴθων	*Ἀργυρος
*Ἀργής	*Ἐλέφας
*Ἀργικέραυνος	*Ἡλεκτρον
*Ἀργός	Λευκός
	*Ὠκύπετα

AZUL.

Color simbólico por excelencia de lo celeste. Pero entendido este término no en su representación trascendente de lo alto, sino en la proyección cromática propia de Οὐρανός, divinidad ya prácticamente fosilizada en los textos homéricos por un proceso de degeneración naturalista, en la que los contrarios «Luz-Sombra» dan toda la gama cromática de azules en su composición, según el grado de claridad que reciban en un momento determinado. Es según parece, por tanto, el color propio del plano cósmico correspondiente a la bóveda celeste en sí, en cuanto inmenso y sagrado techo de bronce de Γαῖα interpuesto entre la *lux perpetua* del Αἰθήρ y la dinámica meteorológica del Ἀήρ.

Se trata de un color, en efecto, cuyo valor psicológico parece ser precisamente «frio» e «impasible» —frente al valor mayestático e imponente del *Dorado* y el *Blanco* en este terreno—, que traduce maravillosamente esa lejanía remota, esa pasividad estática, esa indiferencia ante el hombre del dios

distante e inmóvil. Esto es al menos lo que parece poderse concluir del estudio de los siguientes términos homéricos:

Κυάνεος

Οὐρανός

ROJO.

Es psicológicamente el color más dinámico y activo. Dato que lo hace más próximo al hombre y más característicamente humano. En Homero, ciertamente, parece tener este valor proyectándose como representación cromática por excelencia del plano cósmico que comprende las zonas superiores del inframundo y las inferiores del Ἄηρ. Compuesto por la combinación del *Dorado* o *Amarillo* y el *Negro*, por otra parte, resulta indudable que su plasticidad cromática traduce con simbolismo gráfico la realidad trascendente de ese plano cósmico intermedio.

Con relación a las divinidades es natural, por consiguiente, que exprese no sólo cierta posible matización telúrica en la estructura de los dioses uránicos —como es el caso por ejemplo de Ares—, sino incluso ciertos estados patéticos de los mismos que los aproximan momentáneamente al hombre, como es el caso del propio Ares ante la muerte de su hijo (*Il.*, O, 113-142). Así como que referido a los planos superiores del inframundo revele cierta posible matización uránica de las creaturas ctónicas, como es el caso de la serpiente (*Il.*, X, 93-5), donde el color amarillo que entra en la composición de su apariencia cromática parece referirse simbólicamente no sólo al plano cósmico donde vive y se mueve, sino también a la proverbial astucia y malicia que todos los pueblos arcaicos de la civilización egea atribuyen a la serpiente.

Pero esta representación cromática bifronte del *rojo* como expresión trascendente del plano cósmico intermedio que abarca las zonas superiores del inframundo y las inferiores del Ἄηρ, no se presenta en los textos homéricos indiferenciada y en amalgama confusa, sino que el poeta distingue sutilmente ambos perfiles de manera precisa con el dato específico de la luminosidad. Tal es la conclusión a que parece poder llegarse

en cuanto al empleo del *rojo* por Homero. Así nos encontramos con que referido a las divinidades uránicas y los planos inferiores del 'Αήρ el *rojo* presenta el matiz luminoso que implican los términos siguientes:

Αἷμα	Χάλκεος
Αἱματόεις	Χαλκόπους
Μόρφνος	Χαλκός

En tanto que referido a las zonas superiores del inframundo y las potencias telúricas presenta un matiz oscuro y opaco, como parecen certificarlo los términos siguientes:

Δαφινός	Φοινήεις
---------	----------

NEGRO.

Es el símbolo cromático del mundo y las deidades telúricas, que en el campo metafórico revela plásticamente la muerte, la desgracia, el mal, el dolor. Se trata de un color cuyo valor psicológico es «caliente» y «tormentoso», que traduce maravillosamente ese plano cósmico inferior del Ἔρεβος donde están «las moradas del espanto y de las sombras» cuya vista horroriza a los propios dioses (*Il.*, Y, 60-5).

Bien es cierto que su valor metafórico no queda establecido de forma precisa en este trabajo, toda vez que concretándose nuestra investigación a Zeus no hay oportunidad para ello. Piénsese al respecto, sin embargo, en las imágenes homéricas de la muerte expresadas con este matiz cromático (*Il.*, B, 834; Δ, 503; E, 659; *Od.*, γ, 242; ρ, 500 y otros lugares).

Naturalmente que referido a Zeus, señor de la luz, este color cobra o presupone simultáneamente la presencia de cierto matiz luminoso, que revela la armonía de los contrarios en su estructura como resonancia un tanto deslavazada y confusa de la *coincidentia oppositorum* primordial. Dato que encontramos incluso en el término Μέλας, que aplicado al símbolo alado del Cronida presenta sin embargo el dato luminoso que implica el superlativo ὄκιστος.

De ahí que este color aplicado a Zeus parezca cobrar un valor ambivalente en los textos homéricos, como expresión trascendente de la *coincidentia oppositorum* en la estructura del dios y como referencia simbólica al plano cósmico del 'Αήρ que constituye su reino, según se desprende del estudio de los siguientes términos:

Αἴγῖς
Αἰγίοχος

Κελαινεφής
Μέλας

Por todo lo expuesto, en consecuencia, parece poderse concluir con buen margen de certeza científica que en relación con Zeus, el poeta:

- 1.—Emplea la luz como medio de expresión religiosa;
- 2.—Emplea el color con análogo valor sobrenatural;
- 3.—Emplea el color conforme una escala de valores cuyos polos y extremos los constituye el binomio "*Luz-Sombra*" (o sus equivalentes cromático «Dorado-Negro» y metálico «Oro-Hierro»), como expresión simbólico-religiosa de la realidad trascendente "*Celeste-Ctónica*".

2

Esta es, en resumen, nuestra modesta aportación al riquísimo acervo de los estudios clásicos, que constituyen sin duda el más inestimable patrimonio cultural del hombre contemporáneo en el fecundo campo del humanismo.

Más que de un descubrimiento o un esfuerzo original y novedoso, como es fácil advertirlo, se trata de una sencilla revalorización de la luz y el color en Homero, interpretándolos como medios de expresión religiosa en cuanto referidos a lo divino. Pero que, a nuestro entender, facilita en parte una mejor inteligencia del poeta y permite una mayor aproximación a la mentalidad eminentemente teística de su tiempo.

Aun dentro de este campo hemos limitado nuestra investigación al Zeus homérico por estimar que al constituir la máxima expresión de lo sagrado en los textos del autor, con-

centra y destaca este sentido trascendente de la luz y el color en el orden sobrenatural, ofreciendo una mayor claridad en los distintos aspectos de la cuestión y facilitando por consiguiente la exposición. Aparte de que habernos propuesto otro objetivo más amplio y ambicioso en un terreno tan continuada, profunda y capacitadamente trabajado como el homérico, hubiera sido un poco desorbitado por nuestra parte.

Bien es cierto que pudimos haber escogido otro autor menos «agotado» o incluso haber consagrado nuestros esfuerzos al estudio, versión y análisis de manuscritos inéditos que nos permitieran una más amplia libertad de movimientos y un mayor lucimiento personal en lo que toca a originalidad, aportación a la cultura y mérito científico. Pero es que, en primer lugar, la llamada del poeta sigue siendo demasiado fuerte al cabo de tantos siglos para poder resistirla y, en segundo término, entendemos que una de las enseñanzas más fecundas de la educación clásica es precisamente aprender a buscar, antes que la gloria personal, la supervivencia y continuidad de los valores fundamentales. Y Homero es, en este sentido, no sólo el πατήρ ποιητῶν καὶ τῶν παιδαγωγός Ἑλλήνων y, por consiguiente, una de las piedras angulares de toda la estructura poética universal, sino también el gran educador de generaciones de hombres desde la más remota antigüedad hasta nuestros días que, sin embargo, parece encontrarse en el creciente peligro de ir degenerando por un proceso de racionalización paulatina hasta acabar distorsionado en la realidad de su pensamiento. Por eso hemos preferido intentar esta modesta revalorización de la luz y el color como expresión religiosa en el Zeus homérico, menos brillante tal vez pero a nuestro entender más necesaria.

En los años que llevamos dedicados a estos estudios, en efecto, hemos podido ir comprobando que en la bibliografía homérica con alguna frecuencia el aspecto religioso suele ser interpretado desde una perspectiva más próxima a la mentalidad de la época del traductor o comentarista que a la del propio poeta. Fenómeno muy explicable por cierto en las últimas décadas, por ejemplo, en que la hipótesis del evolucionismo religioso tan en boga, impedía tomar muy en serio

a los dioses homéricos. Pero que como resulta obvio advertir distorsionaba por completo un ángulo tan fundamental de toda la obra homérica como es el religioso, sin cuyo punto de apoyo la *Iliada* y la *Odisea* quedan prácticamente sin base de sustentación racional teológica.

Así Zeus, pongamos por caso, surgía de los textos homéricos como una reminiscencia sublimada del primitivo hechicero «hacedor de lluvias»; o como un conglomerado de cultos amalgamados en síntesis confusa y contradictoria, donde el primitivo dios de la luz resultaba simultánea e inexplicablemente el señor de la tormenta; o como un hombre divinizado en el que aparecían a la vez de manera incomprensible rasgos antropológicos pelásgicos e indoeuropeos. O sea que la imagen del dios resultaba distorsionada en realidad casi hasta el extremo de la caricatura.

Afortunadamente la Historia de las Religiones ha ido aportando con cada nuevo día pruebas más decisivas, irrefutables y contundentes que han ido demostrando con progresiva evidencia que la hipótesis evolucionista va quedando superada, así como que la noción superior y compleja de la existencia de un Ser Supremo había sido y es accesible no sólo a un pueblo tan extraordinariamente dotado en sus potencias intelectuales y estéticas como fue el griego de los tiempos homéricos y posteriores, sino incluso a colectividades tan primitivas y rudimentarias como las tribus Sioux en América, los bantúes de África o los semang de Asia.

Esta realidad científica ha ido haciendo que se vaya imponiendo una revalorización seria, reflexiva y a fondo del aspecto religioso de las grandes culturas y en especial de la griega. De ahí que con más razón se haya ido imponiendo también una revisión valorativa del mundo religioso homérico, poeta que por su arcaísmo, su concepción eminentemente teística del cosmos y su entroncamiento directo e indirecto a través de su tiempo con culturas de tanta tradición religiosa como la sumerio-babilonia, la judía, la fenicia, la egipcia o la cretense, resulta de hecho inaccesible en algunos aspectos importantes e incluso contradictorio e irracional en otros, si se

ignora o distorsiona su realidad religiosa que es base fundamental de su obra.

A contribuir modestamente a esta necesaria revisión del mundo religioso homérico que permita una interpretación más auténtica de su verdadero pensamiento y una mayor aproximación a la mentalidad de su tiempo, ha ido encaminado en la escasa medida de nuestras posibilidades este intento de revalorización de la luz y el color en el Cronida homérico como medios de expresión religiosa, esperando que el tiempo oportuno y la madurez precisa habrán de permitirnos nuevas aportaciones más enjundiosas y meritorias en este campo. Mientras tanto quede Zeus con su poeta cuando:

Ἴδης ἐν κορυφῆσι καθέζετο πιδήεσσης
οὐρανόθεν καταβάς. ἔχε δ' ἄστεροππὴν μετὰ Χερσίν.

Índice de Siglas de las Obras más utilizadas

- DELG: BOISACO, *Dictionaire Etymologique de la Langue Grecque*, Heidelberg 1938³.
- DGE: SEBASTIAN YARZA (F.), *Diccionario Griego-Español*, Barcelona 1954.
- DMGR: GRIMAL (P.), *Dictionaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris 1958².
- DO: NAZARI (O.), *Dialetto Omerico*. Torino, s. a.
- EWG: HOFMANN (J. B.), *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*. Munich 1950.
- GEL: LIDDELL-SCOTT, *Greek-English Lexicon*. Oxford 1953⁹.
- LH: EBELING (H.), *Lexicon Homericum*. Leipzig 1963 (2 vols.).
- THR: ELIADE (M.), *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid 1954.

HISTORIA DE LAS RELIGIONES

General

- BRIFFAULT (R.), *The Mothers*. Londres 1927.
- ELIADE (M.), *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid 1954.
- HOLMBERG (U.), *Der Baum des Lebens*. Helsinki 1923.
- KONIG (F.), *Cristo y las Religiones de la Tierra*. Madrid. Obra en proceso de publicación en España por la BAC. Para la religión griega

- y romana véanse especialmente los estudios de K. PRUMM (vol. II, pp. 3-130 y 157-231) y T. CORBISHLEY (vol. II, pp. 131-156).
 PETTAZZONI, *Dio -L'Essere Celeste nelle Credenze dei Popoli Primitive*. Roma 1922.
 SCHMIDT (W.), *Ursprung der Gottesidee*. Zürich 1941.

Especial

- DUSSAUD (R.), *Les Decouvertes de Ras Shamra et l'Ancien Testament*. Paris 1941.
 NACAR-COLUNGA, *Sagrada Biblia*. Madrid 1949. Es la que utilizamos generalmente en nuestras citas de pasajes bíblicos.
 PRITCHARD (J. B.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Princeton 1955.
 DHORME (E.), *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie et les Religions des Hittites et des Hourrites*. Paris 1949.
 WARD (W. H.), *The Seal Cylinders of Western Asia*. Washington 1910.
 HUART (C.), *Persia Antigua y la Civilización Irania*. Barcelona 1930.
 AUTRAN (C.), *La Flotte a l'Enseigne du Poisson*. Paris 1938.
 BERGAIGNE (A.), *La Religión Vedique d'après les Hymnes du Rig-Veda*. Paris 1878-83 (3 vols.).
 HILLEBRANDT (A.), *Vedische Mythologie*. Breslau 1927-9 2 vols.).
 GRANET (M.), *La Pensée Chinoise*. Paris 1934.

Grecia

- DODDS (E. R.), *Los Griegos y lo Irracional*. Madrid 1960.
 DYNNIK (M. A.), *Historia de la Filosofía*. México 1960. (Especialmente pp. 31-147).
 FRAILE, O. P. (G.), *Historia de la Filosofía*. Madrid, vol. I 1956.
 GERNET-BOULANGER, *El Genio Griego en la Religión*. Barcelona 1937.
 GRIMAL (P.), *Diction. de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris 1958.
 HAMLYN (P.), *Greek Mythology*. Londres 1963.
 JAEGER (W.), *La Teología de los Primeros Filósofos Griegos*. México 1952.
 KOPP (J. V.), *Das Physikalische Weltbild der Frühe Griechischen Dichtung*, «Diss. Freiburg-Schw.», 78, (1943), 258-259.
 LEGIDO LOPEZ (M.), *El Problema de Dios en Platón*. Salamanca 1963.
 MURRAY (G.), *La Religión Griega*. Buenos Aires 1956.
 MUGLER (C.), *Deux Themes de la Cosmologie Grecque: Devenir Cyclique et Pluralite des Mondes*. Paris 1953.
 NILSON (M. P.), *Historia de la Religiosidad Griega*. Madrid 1953.
 — *The Micenean Origin of Greek Mythology*. Londres 1932.
 — *The Minoan-Mycenean Religion and its Survival in Greek Religion*. Londres 1950.

- PALLIS (S. A.), *Greek Religious Texts*. Londres 1948.
 PETTAZZONI (R.), *La Religione nella Grecia Antica fino ad Alessandro*. Roma 1952.
 RHODE (E.), *Psique*. México 1938.
 THOMSON (G.), *Los Primeros Filósofos*. México 1959.
 WINDELBAND (W.), *Historia de la Filosofía Antigua*. Buenos Aires 1955.
 WUNDERLICH (E.), *Die Bedeutung der Roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer*. Giessen 1925.

HOMERO

General

- BOISACQ (E.), *Dictionaire Etymologique de la Langue Grecque*. Heidelberg 1938³.
 BURCKHARDT (J.), *Historia de la Cultura Griega*. Barcelona 1953 (5 vols.).
 CIRAC ESTOPAÑAN (S.), *Manual de Gramática Histórica Griega*. Vol. I, Barcelona 1955. Vol. IV, Barcelona 1957.
 CROISSET (M.), *La Civilisation de la Grece Antique*. Paris 1932.
 DENNISTON (J. D.), *The Greek Particles*. Oxford 1959².
 DURAND (W.), *La Vida en Grecia*. Barcelona 1963.
 ERRANDONEA, S. J. (I.), *Gramática Sucinta de la Lengua Griega*. Barcelona 1955⁴.
 FÜRLINGER (F.), *Studien zum griechischen Αἰθῆρ* Innsbruck 1948.
 HOFMANN (J. B.), *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*. München 1950.
 JAEGER (W.), *Paideia*. México 1953².
 KOBER (A. E.), *The Use of Color Terms in Greek Poets*. New York 1933.
 KOSTER (W. J. W.), *Traité de Metrique Grecque*. Leyden 1953².
 LAURAND (L.), *Manual de los Estudios Griegos y Latinos*. Madrid 1921.
 LIDDELL-SCOTT, *Greek-English Lexicon*. Oxford 1953⁹.
 LIVINGSTONE (R.), *El Legado de Grecia*. Madrid 1956.
 MEILLET-VENDRYES, *Traité de Grammaire Comparée des Langues Classiques*. Paris 1953².
 MIREAUX (E.), *La Vie Quotidienne au Temps d'Homere*. Paris, s. a.
 MORELLE (J.), *Etude sur les Adjetives de Couleur en Grec Ancien, leur valeur evocatrices, leur emploi métaphorique*. Liege 1943.
 MURRAY (G.), *History of Ancient Greek Literature*. New York 1927.
 — *Grecia Clásica y Mundo Moderno*. Madrid 1962.
Oxford Classical Dictionary (The). Oxford 1957.
 RUIPEREZ (M. S.), *Estructura del Sistema de Aspectos y Tiempos del Verbo Griego Antiguo*. Salamanca 1954.
 SEBASTIAN YARZA (F.), *Diccionario Griego-Español*. Barcelona 1954.
 WILCKEN (U.), *Historia de Grecia*. Madrid 1951².

Especial

- Homeri Opera*. Oxford 1957³. (Edición crítica en 5 volúmenes a cargo de David B. Monro y Thomas W. Allen).
- OMERO, *L'Iliade*, Chiantore, Torino, s. a. (Edición comentada de los libros I-IV y XXI-XXIV a cargo de distintos especialistas).
- L'Iliade di Omero*, C. Signorelli, Milano s. a. (Edición comentada de los libros V-XX a cargo de varios especialistas).
- Homer: Odyssey*. London 1962² (Edición comentada en 2 volúmenes a cargo de W. B. Stanford).
- Homero: La Iliada*, Madrid 1956. (Traducción en versión rítmica castellana y en 3 vols. de Daniel Ruiz Bueno).
- Homero: La Odisea*, Barcelona 1956. (Traducción castellana a cargo de Mauricio Croiset).
- Oeuvres Completes d'Homere*, Paris 1838. (Traducción francesa en 14 volúmenes por Legay).
- EBELING (H.), *Lexicon Homericum*. Leipzig 1963 (2 vols.).
- NAZARI (O.), *Dialecto Omerico*. Torino, s. a.
- CHANTRAINE (P.), *Grammaire Homérique*. Paris 1953-8 (2 vols.).
- LEUMANN (M.), *Homerische Wörter*. Zurich 1950.
- LIASSO DE LA VEGA (J. S.), *La Oración Nominal en Homero*. Madrid 1955.
- ARNALDI (F.), *La Poesie dell'Iliade*. Roma 1932.
- AUTRAN (C.), *Homere et les Origines Sacerdotales de l'Épopée Grecque*. Paris 1938-43 (3 vols.).
- BERARD (V.), *Les Navigations d'Ulysse*. Paris 1927 (4 vols.).
- CARPENTER (R.), *Folk-Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Oxford 1946.
- DELEBECQUE (E.), *Le Cheval dans l'Iliade*. Paris 1951.
- *Telemaque et la Structure de l'Odysée*. Aix-en-Provence 1958.
- DIRLMEIER (F.), *Homerisches Epos und Orient*, «Rheinisches Museum» 98 (1955) 18-37.
- FINSLER (G.), *La Poesía Homérica*. Barcelona 1947³.
- GIL (L.), *Introducción a Homero*. Madrid 1963. (Manual integrado por trabajos de un reputado grupo de helenistas españoles).
- LOUIS (P.), *Sur le Sens du mot 'Αἴψα chez Homère*, «Rev. de Philol.» 32 (1948) 63-72.
- MONDOLFO (R.), *La Conciencia Moral de Homero a Demócrito y Epicuro*. Buenos Aires 1962.
- MURRAY (G.), *The Rise of the Greek Epic*. Oxford 1949⁴.
- NILSSON (M. P.), *Homer and Mycenae*. Londres 1933.
- PABON (J. M.), *Homero*. Barcelona 1956.
- PARETI (L.), *Homero y la Realidad Histórica*. México 1961.
- PUECH (A.), *L'Iliade d'Homere: etude et analyse*. Paris 1932.
- REIMSCHEIDER-HOERNER (M.), *Farbe und Licht bei Homer*, *Zeitschrift für Aesthetik und All.*, «Kunstwissenschaft» 35 (1941) 81 ss.
- ROBERT (F.), *Homere*. Paris 1950.

SEVERYNS (A.), *Homere*. Paris 1944-8 (3 vols.).

TUROLLA (E.), *Saggio su la poesia di Omero*. Roma 1949².

WALLACE (F. E.), *Color in Homer and in ancient art*, «Smith Coll. Class. Stud.» X (1927) 83 ss.

WEBSTER (Th. B. L.), *Homer and Eastern Poetry*, «Minos» 4 (1956) 104-116.