

LUCES Y SOMBRAS EN LA COMUNICACIÓN CON APOLO, DE LA MONODIA DE IÓN A LA DE CREÚSA

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO
Universidad de Salamanca
jafdelgado@usal.es

SUMMARY

The present work aims to analyze the contrast, as far as the characterization of Apollo is concerned, between the two monodies with which the *Ion* of Euripides respectively opens and to some extent closes, the former placed in the mouth of the young protagonist and the second delivered by his august mother. The conclusion is that the intertextual play between these two peculiar examples of the hymnic genre contributes to smoothing their most exacerbated features, providing a conciliatory solution to the god's role.

KEYWORDS

Apollo, *Ion*, intertextuality / intratextuality, monody, hymn

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar el contraste existente, en lo que al tratamiento de la figura de Apolo se refiere, entre las dos monodias con que respectivamente se abre y en cierta medida se cierra el *Ión* de Eurípides, la una puesta en boca del joven protagonista y la otra pronunciada por su augusta madre. La conclusión es que el juego intertextual entre tan peculiares exponentes del género himnico contribuye a limar sus rasgos más exacerbados para una solución conciliatoria del papel de la divinidad.

PALABRAS CLAVE

Apolo, Ión, Intertextualidad / intratextualidad, monodia, himno

Fecha de recepción: 12/8/2012

Fecha de aceptación y versión final: 18/10/2012

1. En un trabajo presentado en las anteriores Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León he tratado de la versión, menos brillante y olímpica, que algunas fuentes literarias ofrecen de la divinidad délfica frente a su noble imagen oficial¹. Entre esas fuentes destacaba el indigno papel

¹ J. A. Fernández Delgado, "La otra cara de Delfos", en M. A. Sánchez Manzano (ed.), *Sabiduría simbólica y enigmática en la literatura grecolatina* (Actas de las XXII Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León, León 2009), Madrid 2011. El presente trabajo, por su parte, fue presentado en las XXIII Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León, celebradas en Valladolid en 2010 con el título *¡Que los dioses nos escuchen! Comunicación con lo divino en el mundo greco-latino y su pervivencia y*

adjudicado a Apolo en el *Ión* de Eurípides en contraposición a su imponente función en el *Edipo Rey* de Sófocles, al margen o no de una posible relación intertextual entre ambas tragedias. Pues bien, esa misma dicotomía sobre la figura de Apolo que la pieza eurípidea parece establecer con respecto a la de Sófocles, puede observarse, en el microcosmos de la primera de dichas obras, entre las dos importantes monodias que la adornan, la monodia puesta en boca de Ión, con la cual arranca la obra tras el prólogo sirviendo de carta de presentación del protagonista (vv. 82-183), y la entonada por su madre, Creusa, al final del segundo tercio de la misma y que realmente constituye “el centro estructural y emotivo de la obra” (vv. 859-922)², según intentaré hacer ver³.

No es de extrañar que la doble faceta de un Apolo que comunica la verdad a los mortales a través de su oráculo délfico, que es el aspecto de la divinidad más destacado en la monodia de Ión, alterne en la misma obra con la del vulgar violador de Creusa y abandonador de la criatura, de que le acusa ella en la suya, si se piensa que la indefinición de la función del dios constituye precisamente la cuestión de fondo de la pieza⁴. La crítica se plantea si el oscuro papel desempeñado por Apolo en esta responde a la influencia de las ideas antirreligiosas de la Sofística en Eurípides⁵ o si, por el contrario, el dios, que no llega a darse a ver en toda la obra, adopta un papel providente con respecto a la estirpe ateniense de Creusa, según al final se desprende de la intervención de su hermana Atenea como *dea ex machina* (vv. 1.553-605, 1.614-5)⁶. Por otro lado, el canto favorable a Apolo es puesto en boca de una criatura inocente, Ión, cuyo mundo se limita al formidable santuario délfico, en el que siempre ha vivido y del cual recibe su sustento; el canto acusatorio es entonado por la víctima, mujer y engañada por el dios y por su esposo, un tipo de personaje sin duda destinado a despertar la conmiseración de Eurípides⁷. Por lo demás, hay una serie de indicios que parecen apuntar a una relación intertextual, es decir, intratextual en este caso, entre ambas monodias, con lo cual ciertos

dedicadas como homenaje a la colega fallecida Carmen Barrigón; en el volumen de Actas, publicado en Valladolid en 2012, el trabajo no fue publicado por error involuntario de su coeditora.

² K. H. Lee, *Euripides. Ion*, Introd., Transl. and Commentary, Warminster 1997, 257.

³ De gran ayuda para el trabajo han sido ciertas sugerencias puntuales del excelente comentario de Lee cit., *ad loc.* Cf. también S. E. Hoffer, “Violence, Culture, and the Workings of Ideology in Euripides’ Ion”, *ClAnt* 15.2, 1996, 289-318.

⁴ Cf. J. L. Calvo Martínez, *Eurípides. Tragedias II*, Introd., trad. y notas, Madrid 1978, 144ss., con bibliografía.

⁵ Cf. M. Ostwald, “Atheism and the Religiosity of Euripides”, en T. Breyfogle (ed.), *Literary Imagination, Ancient and Modern*, Chicago 1999, 33-49.

⁶ Cf. G. Norcia, “Lo *Ione* di Euripide: ierogamia e autoctonia nell’intreccio drammatico”, *Sungraphe* 2, 2000, 43-64.

⁷ Cf. *Ión*, vv. 252-254 ὦ τλήμονες γυναῖκες; ὦ τολμήματα / θεῶν. τί δῆτα; ποῖ δίκην ἀνοίσομεν / εἰ τῶν κρατούντων ἀδικίας ὀλοῦμεθα; ἰὼη desgraciadas mujeres! ἰὼη audacias / de los dioses! ¿Qué? ¿A dónde hemos de remitir la justicia / si somos víctimas de las injusticias de los que mandan? ’

rasgos aparentemente contradictorios de estas puede que se vean mutuamente matizados, ya sea en la segunda de las monodias a la luz de la primera, ya sea en la primera a la luz de la segunda, de acuerdo con la capacidad de repercusión, directa e inversa, característica del intertexto⁸.

2. De la mano, pues, de esos indicios que apoyan la conexión entre ambos textos, intentaré apreciar su grado de contraposición así como de complementariedad en la configuración que ofrecen del dios y su comunicación con los fieles:

2.1. Algunos, más que indicios, son hechos, como el fundamental de que ambos textos tratan de Apolo (el primero en tercera persona, el segundo dirigiéndose a él), su ejecución se sitúa en el santuario délfico, en el exterior del templo, en ambos casos, los dos son puestos en boca de los dos personajes principales de la obra y los dos son monodias, un componente sumamente característico de la tragedia eurípidea que él explotó sobremanera, hasta el punto de suscitar, cómo no, los sarcasmos de Aristófanes⁹.

La monodia de Ión consta de cuatro partes, la primera recitada y las otras tres cantadas; en la primera (vv. 82-111) pueden distinguirse dos secciones, de las cuales la primera (vv. 82-93) celebra la salida del sol y el nuevo día y describe el comienzo de la actividad del templo el día de consulta oracular (en el cual, no hay que olvidarlo, Creusa y Juto, los padres del niño perdido Ión, van a consultar el oráculo para tener descendencia); la segunda (vv. 94-111)

⁸ Sobre los conceptos teóricos utilizados cf. el instructivo librito de N. Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris 1996, y otra bibliografía en U. J. Hebel, *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*, (New York-London 1989; H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin-New York 1991; G. Hassler (ed.), *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, München 1997. Sobre la aplicación de la teoría al campo de la filología clásica son importantes: G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio* (Quaderni dell'Ist. di Filol. Greca della Univ. di Palermo, 14), Palermo 1985; G. B. Conte & A. Barchiesi, "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", en G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma Antica, I: La produzione del testo*, Roma 1989, 81-114; M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990; L. Edmunds, "Intertextuality today", en V. Citti (ed.), *Atti del Convegno Internazionale "Intertestualità: il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche"* (Cagliari, 24-26 novembre 1994) = *Lexis* 13, 1995, 3-22; D. Fowler, "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", *MD* 39, 1997, 13-34; S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998; V. Bécaries, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte, *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca 2000. Aplicaciones de la teoría concretamente al campo de la comedia antigua son: N. V. Slater & B. Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993; M. Quijada, "El festival de Dioniso: un marco propicio para la intertextualidad", en B. Bécaries, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte, *Intertextualidad*, 41-57; L. Pérez Gómez, "Las voces y los ecos: palimpsesto y collage en el *Amphitruo* de Plauto", en V. Bécaries, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte, *Intertextualidad*, 175-95.

⁹ *Ra.* 944, 1.331-1.363.

insta, por un lado, a los servidores del templo a purificarse antes de entrar y a mantener su boca apta para comunicar las respuestas a los consultantes, y por otro lado expone las tareas que, como cada día, él mismo se dispone a realizar, barrer la entrada del templo, regar el suelo y ahuyentar los pájaros que dañan las ofrendas, tareas que serán luego respectivamente desarrolladas en las otras tres partes que siguen, cantadas y de las cuales la primera (vv. 112-43) consta de un par estrófico que celebra a la escoba de barrer, la segunda y con mucho la más breve (vv. 144-53) es un ástrofon que atiende al riego y la tercera y última de la monodia (vv. 154-83) se aplica con detalle a la acción de espantar las aves.

La monodia de Creusa se compone de dos partes. En la primera (vv. 859-61), tras una introducción cantada en tres versos en la que en forma de interrogaciones retóricas a sí misma se pregunta cómo hacer pública su violación, ya en forma recitada pasan estas a justificar su decisión seguidas de otros argumentos enunciativos sobre su desgraciada situación personal; en una segunda sección de esta primera parte (vv. 870-80) la heroína jura tres veces que va a descubrir el hecho y librarse así de los males que la acongojan. La segunda parte (vv. 881-922) es un canto de denuesto a Apolo tan brutal como no sabemos de otro en la literatura griega y que distribuye su materia también en dos secciones, una (vv. 881-906) dedicada al dios patrono de la música y la otra (vv. 907-22) al dios tutelar del oráculo délfico.

2.2. Ambas monodias responden a un tipo común que es el altamente emotivo¹⁰, un estallido de intenso gozo la de Ión y un desahogo de intensa rabia tras un largo y forzado silencio la de Creusa. Si bien la monodia de Ión es mucho más larga que la de Creusa (101 líneas frente a 63), ambas constan igualmente de parte recitativa y parte cantada, y el ritmo de que se compone una y otra parte en la monodia de Creusa, que es el anapéstico, de tipo lírico en los tres primeros versos del comienzo (859-61) y en toda la segunda parte (vv. 881-92), de tipo recitativo en el resto de la primera parte, es el mismo que conforma también la parte primera de la monodia de Ión (vv. 82-111), a base de anapestos recitativos y más regulares, así como los anapestos del canto astrófico que constituye su tercera y última parte (vv. 144-83)¹¹. La monodia de Ión, a su vez, contiene una parte central (vv. 112-43) compuesta de un par estrófico a base de metros eolios clausurados por yambos más un estribillo en metros molosos siguiendo a la estrofa y la antístrofa¹².

¹⁰ Cf. K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 168, 258; W. Barner, "Die Monodie", en W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 277-320.

¹¹ Cf. K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 168s., 257; M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, 94ss., 122ss. Cada una de las cuatro secciones que pueden distinguirse en el recitativo de Ión son delimitadas al final por un paremiaco: v. 88 (nuevo día), 92 (actividad en el templo), 101 (instrucciones a los servidores de templo), 111 (tareas propias); y los anapestos de la tercera parte, la que refiere el riego y que, aunque más breve, considero, a diferencia de K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 171, que debe distinguirse de la cuarta, así como los de la cuarta parte, tienen un ritmo más libre y más espondeaico.

¹² Cf. K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 171s.; M. L. West, *Greek Metre*, 115ss.

2.3. Desde el punto de vista estructural de ambas monodias el par estrófico de la de Ión tiene asimismo su componente homólogo en la parte cantada de la de Creusa por una razón tan particular que es difícil no ver en ella una motivación intratextual¹³. En ambos casos el esquema compositivo característico del género himnico, de tan amplia tradición en la literatura y en el culto religioso de los griegos, con su invocación, sus epítetos *ornantes*, sus oraciones de relativo o de participio describiendo una actitud típica del ensalzamiento¹⁴, es utilizado aquí de manera inesperada. En la estrofa (vv. 112-23) Ión dedica su canto a un objeto tan poco noble (y en este sentido anticipativo, como el propio niño protagonista y otros rasgos de la obra, del jugueteón y gracioso arte helenístico)¹⁵ cual es la escoba, formada, eso sí, por una apolínea rama de laurel y follaje de mirto, y con la cual el muchacho barre cada día el suelo del altar délfico. La antístrofa (vv. 128-40), sin duda el cénit estructural del total de esta oda a la alegría de cumplir diariamente con el servicio asignado en el santuario de Apolo, contiene una loa de Ión a su labor, que en su ánimo va más allá de la mera limpieza, que es reiterada a intervalos regulares en forma de políptoton (καλὸν γε τὸν πόνον/κλεινὸς δ'ὸ πόνος/εὐφάμους δὲ πόνους, vv. 128, 131, 134) y que termina declarando al dios como su verdadero padre, no porque realmente lo tenga por tal (cf. v. 109), sino, cuestión de *eironeia* trágica no exenta de ironía de la otra, porque de él vive¹⁶: Φοῖβός

¹³ “Agramaticalidad” es término empleado por la teoría de la intertextualidad para designar un hecho textual que se sale de la norma y que por lo tanto permite ser claramente identificado, cf. M. Riffaterre, “L’intertexte inconnu”, *Littérature* 41, 1981, 4-7. M. S. Mirto, *Euripide. Ione*, Intr., Trad., Commento, Milano 2009, 288 habla de simetría entre ambas monodias.

¹⁴ Sobre los elementos constitutivos del himno son fundamentales: E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig 1932; R. Wünsch, “Hymnos”, *RE IX* 1, cols. 140ss.; K. Keyssner, *Gottesvortstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnos*, Stuttgart 1932, 1-8; cf. además K. Traede, “Hymnus I”, *Reallexikon für Antike und Christentum XV*, Lief 126, Stuttgart 1993, cols. 915-46; W. D. Furley, “Praise and Persuasion in Greek Hymns”, *JHS* 115, 1995, 29-46 y W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nuremberg 1970. Sobre la presencia del himno en Eurípides cf. W. D. Furley, “Hymns in Euripidean Tragedy”, *ICS* 24-25, 1999-2000, 183-97.

¹⁵ Cf. B. M. W. Knox, “Euripidean Comedy”, en *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London 1979, 250-274; K. Matthiessen, “Der Ion, eine Komödie des Euripides?”, *SEJG* 31, 1989-1990, 271-291; M. Quijada Sagredo, “El elaborado tratamiento narrativo del *Ión* de Eurípides: ¿final de una época?”, en J. M. Nieto Ibáñez (ed.), *Homenaje a G. Morochó Gayo*, León 2003, 375-85; J. L. Calvo Martínez, “El otro Eurípides: melodramas y tragicomedias”, *Florilib* 14, 2003, 35-51.

¹⁶ Del mismo modo que en el mandato de Ión a los sacerdotes del templo (sin duda los llamados *prophetai*, que daban forma inteligible a los baluceos de la Pitia, cf. J. A. Fernández Delgado, “El testimonio de Plutarco y los nuevos estudios sobre los oráculos de Delfos”, en *Homenaje al Prof. A. Holgado*, Cáceres 1991, 51-64) a purificarse para dar propicia respuesta a las consultas (vv. 94-101) cabe imaginar un efecto irónico en los espectadores, que saben ya que ese día los padres de Ión van a consultar sobre su descendencia, en todas estas reiteradas atenciones rituales de Ión para con el templo y el dios que le alimenta, incluido el desvío de los pájaros para que no dañen las ofrendas y las áureas construcciones, parece poder advertirse una fina alusión eurípidea a las riquezas del santuario délfico, tradicional objeto de crítica (cf. J. A.

μοι γενέτωρ πατήρ/ τὸν βόσκοντα γὰρ εὐλογῶ,/ τὸν δ' ὠφέλιμον ἔμοι
πατέρος ὄνομα λέγω/ Φοῖβον τὸν κατὰ ναόν. proclama Ión entre solemne y
candoroso estómago agradecido, en forma de quiasmo, con anáfora de sus dos
términos externos (Φοῖβο-) y reiteración de sus dos construcciones internas
(τὸν βόσκοντα ...εὐλογῶ: τὸν δ' ὠφέλιμον...λέγω).

Reiteraciones aparte, y aparte también del estribillo de peán –el canto a Apolo por excelencia– que sigue a estrofa y a antístrofa, en lugares tan marcados como el final (v. 123) y el comienzo (v. 129-30) respectivamente de estas así como al final de cada una de las otras tres secciones que componen la monodia (vv. 110-1, 151-2, 181-3) encontramos sendas referencias al servicio a Apolo por parte de Ión, algunas mencionando también su sustento por parte del templo, lo suficientemente formularias como para sugerir de igual modo lo que aquella tiene de ritual, al margen de la sinceridad de los sentimientos del muchacho¹⁷. Los términos implicados son: de nuevo el epíteto Φοῖβος, los verbos λατρεύω/θεραπεύω/δουλεύω (que recuerdan la denominación de los diferentes grados de culto –latría, dulía e hiperdulía– de nuestra religión) y eventualmente los participios θρέψαντας/βόσκοντα(ς) en aposición a la sede apolínea.

En la segunda parte, de las dos en que se divide la monodia de Creusa, la introducción más la sección recitada y la sección cantada, esta (vv. 881-922) se sirve de la estructura de un himno en toda regla no para alabar, sino para lo contrario, reprochar la desleal conducta de la divinidad interpelada, que no es otra que el mismo Apolo. Al término que indica el sonido de la cítara (ἐνοπᾶν, v. 882) en la invocación participial que refiere la actividad característica del dios, significativamente elegida en este caso y que adquiere ya algo de ominoso a través del epíteto ἀψύχοις (v. 883) “sin vida” que describe el material de que está hecho el mástil del instrumento musical¹⁸, Creusa contrapone el término asonante pero de sentido bien opuesto μομφάν (v. 885), que también ella promete elevar de tono (πρὸς τάνδε αὐγάν αὐδάσω, v. 886).

La sección que en la estructura del himno corresponde a la llamada *pars epica* o parte narrativa es reproducida aquí por el relato de la violación de Creusa por Apolo y el aciago final del hijo de ambos, ocupando uno y otro la misma extensión de diez versos (887-96: 897-906). La escena de la violación evoca el encuentro entre el dios “de áureos cabellos” y la joven cuando esta se hallaba recogiendo flores de azafrán para teñir sus vestidos –según el cuadro

Fernández Delgado, “Orakel-Parodie, mündliche Dichtung und Literatur im homerischen Hermes-Hymnus”, en W. Kullmann & M. Reichel (eds.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990, 199-225, 206ss. y E. *IT* v. 1275), y a un aspecto proverbial de su clero que era la voracidad, según reza un refrán (App. Prov. I 95: CPG Leutsch-Schneidewin) recogido por Plutarco, *Quaest. Conv.* VII 6 (*Mor.* 709A), Δελφοῖσι θύσας αὐτὸς ὄψωνεῖ κρέας.

¹⁷ Cf. K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 171.

¹⁸ Cf. M. S. Mirto, *Euripide. Ione*, 229.

de género que ha hecho célebre el rapto de Perséfone por Hades en el himno homérico a Deméter– y su conducción a una oscura cueva mientras ella gritaba por su madre y él daba gusto a Afrodita con su desvergüenza, es decir, en términos cuya concesión al lenguaje poético del encuentro erótico y al poder de seducción del dios, a la escenografía mítica y tópica, si bien no evita el contraste entre la áurea figura de Apolo y su deplorable acción subsiguiente, quita algo de hierro a la brutalidad de la escena y de algún modo prepara para la revelación final de la obra, sobre la acción providente del dios¹⁹. En términos más patéticos –que incluyen la anáfora de δύστανος (v. 897, 901) aplicada a sí misma, la figura etimológica μελέαν μελέοις (v. 900) dichos de ella misma y del lecho de su violación o la trágica exclamación οἴμοι μοι (v. 902)– es referido por Creusa su abandono del niño recién nacido, por miedo a su madre, en la misma yacija en que el dios la forzó, y la desaparición de la criatura pasto de las aves, mientras su padre “se dedica a tocar la cítara y cantar el peán” (v. 905-6), echa en cara Creusa al dios, recogiendo anularmente los términos utilizados en su invocación.

Anular y paralela con respecto a la del final de la invocación hímica (vv. 886-7) es también la nueva interpelación con que comienza la última sección del canto monódico de Creusa (vv. 907-22), con la diferencia de que esta sustituye el término ἐνοπῶν (v. 882), relativo a la música de la cítara, por el asonante ὀμφῶν (v. 908), que designa la voz del oráculo délfico como dominio de Apolo relevante para esta parte del *psogos* de Creusa, frente al del Apolo músico y frívolo de la primera parte. Para cerrar la responsiva asonancia entre las designaciones de la voz de Apolo y la voz de Creusa, el término correspondiente a μομφῶν de la primera parte del reproche (v. 885) es αὐδῶν en la segunda amonestación (v. 911). En ésta Creusa tacha al dios que comunica su voluntad en la “áurea sede délfica” (†πρὸς χρυσεύου θάκουσ†, v. 910)–nueva concesión al lenguaje hímico y nuevo contraste entre la simbología del oro y el inminente proceder de la divinidad²⁰– de amante desleal, ya que a su esposo Juto, al que nada tenía que agradecerle, le ha metido en casa al hijo que buscaba (por el cual había acudido al oráculo de Delfos y, en un típico equívoco mántico, entendió que Ión era ese hijo), mientras que el hijo de ambos ha perecido presa de las aves en sustitución de los pañales de su madre, dice Creusa (vv. 917-8) con sentida expresión. Tras la reiteración en parecidos términos y en forma de quiasmo del abandono del hijo de ambos y su devoramiento por las aves, en lugares homólogos del final de las dos secciones del canto²¹, la imprecación de Creusa al negligente músico y cantor divino

¹⁹ Cf. F. M. Wassermann, “Divine Violence and Providence in Euripides’ *Ion*”, *TAPhA* 71, 1940, 587-604; K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 258; J. E. Thorburn, “Euripides’ *Ion*: the Gold and the Darkness”, *CB* 76.1, 2000, 39-49; D. J. Mastronarde, “Euripidean Tragedy and Theology”, *Seminari Romani di Cultura Greca* 5, 2002, 17-49.

²⁰ Cf. J. E. Thorburn, “Euripides’ *Ion*: the Gold and the Darkness”.

²¹ καὶ νῦν ἔρρει/ πτανοῖς ἀρπασθεῖς θοῖνα/ παῖς μοι καὶ σοί./ (vv. 902-904): ὁ δ’ ἐμὸς

que en la anterior sección constituye la última frase (vv. 905-6) es sustituida aquí, como colofón de la monodia y buscando un marcado contraste con la actitud del dios y las circunstancias del parto de Creusa, por la proclamación del odio que por el dios siente Delos y el apolíneo laurel y la palmera donde en venerable parto le alumbró a él su madre Leto “en los jardines de Zeus” (vv. 919-22).

2.4. Algunos de los datos mencionados nos advierten de que la conexión textual entre el canto monódico de Creusa y el par estrófico de la monodia de Ión no se limita al sorprendente y desvirtuado uso en común de la estructura hímica, aplicada a la escoba en el primer caso y a denigrar a la divinidad invocada en el segundo. Para empezar, los dos elementos de que consta el utensilio de limpieza, la rama de laurel y el mirto²², encuentran eco de su simbolismo, que es, respectivamente, la capacidad profética y la alternativa vinculación del mirto ya sea con Afrodita ya sea con Deméter y el más allá, el segundo en la violación de Creusa por Apolo (Κύπριδι χάριν πράσσω, v. 896) y la supuesta muerte de la criatura, y el primero en la referencia al oráculo delfico (vv. 908-910), de las dos secciones que componen el canto de vituperio de Creusa. La propia invocación a la rama de laurel, procedente del jardín delfico (ἄγ', ὃ νηθαλὲς ὦ/ καλλίστας προπόλευμα δάφ-/ νας, ἃ τὰν Φοῖβου θυμέλαν/ σαίρεις ὑπὸ νανοῖς,/ κάπων ἐξ ἀθανάτων,/ vv. 113-7), con que comienza la estrofa del canto de Ión, se convierte en sujeto de odio a Apolo cuando al final del canto de Creusa es mencionada como parte de la vegetación del “jardín de Zeus” en que aquel fue dado a luz en Delos (μισεῖ σ'...δάφνας/ ἔρνεα...Δίοισί σε κάποις, vv. 919-22). Esa misma inversión en sentido negativo, del primero al segundo de los textos, de ciertas expresiones que se hallan presentes en ambos la encontramos en la propia invocación apolínea “hijo de Leto”, la cual figura solamente dos veces en toda la monodia de Ión y en ambas en el estribillo congratulatorio que sigue a estrofa y antístrofa (v. 127 = 143), y otras dos veces en la monodia de Creusa, en la parte interpelativa de las dos secciones del canto (vv. 885, 907), pero aquí en el contexto del insulto (en combinación con el verbo αὐδῶ en ambos casos: ὃ Λατοῦς παῖ... αὐδάσω/ τὸν Λατοῦς αὐδῶ). Y a su vez, no deja de ser también una inversión de sentido, complementaria de la anterior aunque en este caso *ex silentio*, que el epíteto *Febo* (Φοῖβος) de Apolo (“puro, brillante” según la etimología más comúnmente aceptada)²³, comparezca nada menos que doce veces en el curso de la monodia de Ión y no esté presente ni una sola vez en la de Creusa, razón, entre otras, que hace que el título de la presente comunicación no sea una mera metáfora.

γενέτας καὶ σὸς ἴάμαθῆς†/ οἰωνοῖς ἔρρει συλαθεῖς (vv. 916-918).

²² Por lo que se ve no mero elemento ornamental, como piensa K. H. Lee, *Euripides. Ion, comm. ad 120*.

²³ P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la langue Grecque*, Paris 1968, s.v.

En la segunda interpelación insultante del canto de Creusa la sede oracular delfica es designada como ἔδρας (v. 910), término utilizado con el mismo sentido en la laudatoria antístrofa del canto de Ión a su propio trabajo al servicio del dios (v. 130). En este mismo contexto Ión se jacta de que Febo es su γενέτωρ (πατήρ/) (v. 136), término que parece resonar en el doble insulto, como amante desleal (εὐνάτωρ) y como abandonador del hijo de ambos (γενέτας), dirigido por Creusa al dios en la segunda parte de su canto monódico (vv. 912, 916). El primero de estos dos términos incluye a su vez otro, εὐνά, que se repite en la primera parte de este canto, por separado (v. 899) y formando parte de otro compuesto (ὀμεινέτας, v. 894); por separado aparece también en el tercero de los tres versos cantados que dan comienzo a la monodia de Creusa (εὐνάς v. 861) y a través de sinónimos reitera el concepto en otras cuatro líneas de su monodia (λέχος, λέκτρων, κοίτας, λέχεσιν, vv. 874, 880, 892, 900), concepto que pretende tener muy distinto significado al ser referido por Creusa, como en estos casos, al lugar de su violación por el dios y cuando en la sección que sigue a la antístrofa de la monodia de Ión es empleado por este, de forma “inopinadamente” irónica, para proclamar que es “santo desde la cuna” (ὄσιος ἀπ’ εὐνάς ὄν., v. 150), o cuando en la siguiente y última parte de su canto sirve para formar un derivado que designa los nidos de las crías de ciertos pájaros (εὐναίας/ καρφυράς, vv. 172-3).

2.5. Si bien es entre la sección estrófica de la monodia de Ión y la parte cantada de la monodia de Creusa donde mejor se advierten las contraposiciones conceptuales en la configuración del dios, dentro del marco responsivo que les confiere su común estructura hímnica, aquellas no dejan de estar presentes en el resto de ambas composiciones, según acabo de señalar a propósito de ciertos términos. Así, el contraste entre el resplandor o la transparencia y la oscuridad, entre la luz y la sombra en suma, sugerido por la reiterada presencia del epíteto Φοῖβος en la monodia de Ión frente a su ausencia en la de Creusa, se manifiesta desde el comienzo mismo de ambas composiciones en el políptoton de la raíz λάμπ- “brillar” con que es celebrada por Ión la salida del sol en Delfos al inicio mismo de su monodia (vv. 1-7)²⁴, frente al oscuro encuentro amoroso con el dios (ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;/ πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω/ εὐνάς, αἰδοῦς δ’ ἀπολειφθῶ;) que Creusa, en los tres versos cantados que inician la suya, confiesa no acabar de atreverse a revelar tras silenciarlo todo el tiempo, aun cuando finalmente se decidirá a hacerlo público ante esa misma luz delfica (οὐκέτι κρύψω λέχος, v. 874; οὐς ἀποδείξω / λέκτρων προδότας ἀχαρίστους., vv. 879-80; σοὶ μομφάν, ὦ Λατοῦς παῖ, / πρὸς τάνδ’ αὐγὰν αὐδάσω, vv. 885-6; ἐς φῶς αὐδὰν καρύξω, v. 911); un factor complementario de contraposición al respecto es la preeminencia de la luz del día sobre la noche, en la cual “se refugian las estrellas” (ἄστρα, v. 84), al comienzo de la monodia de Ión, frente al juramento de Creusa “por la

²⁴ Λαμπρὰ, v. 1; λάμπει, v. 2; καταλαμπόμεναι, v. 6.

sede estrellada de Zeus” (πολύαστρον, v. 870). La expresión †πρὸς χρυσεύς θάκους†, v. 909, que sigue a ὦή, τὸν Λατοῦς αὐδῶ, / ὅστ’ ὀμφὰν κληροῖς/²⁵ en la segunda interpelación del canto de Creusa a Apolo, en la que como dios tutelar de la sede delfica le reprocha el haber concedido un hijo a su esposo mientras dejó al nacido del dios y ella ser pasto de las aves (v. 907ss.), tampoco puede desvincularse del segundo párrafo del recitativo de Ión, que describe cómo “en el sagrado trípode se sienta (θάσσει) la mujer delfia –es decir, la Pitia que, según consta ya en el prólogo de la obra, recogió al bebé Ión abandonado a las puertas del templo– cantando a los griegos las voces con que Apolo resuena” (θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθεον/ Δελφίς, αἰείδουσ’ Ἑλληνισβοάς, / ἄς ἄν Ἀπόλλων κελαδήσει./, vv. 91-3).

2.6. Un aspecto sumamente controvertido de la monodia de Ión es el que ocupa la última de las cuatro partes en que esta puede dividirse, a saber, el ástrofon anapéstico (vv. 154-83) que contiene, de acuerdo con el programa de tareas cotidianas fijado previamente (vv. 102-12), las amenazas con que el muchacho trata de espantar las aves que vienen a molestar al santuario, concretadas en el águila, el cisne y otro pájaro desconocido. De ellas, como sabemos, el águila es el ave emblemática de Zeus (ὦ Ζηνὸς κῆρυξ “heraldo de Zeus”, vv. 158-9, es el apelativo que en realidad le da Ión) y el cisne lo es de Apolo. Frente a los diversos intentos, a veces harto imaginativos, de explicar este inquietante componente de la composición²⁶, creo que también su contemplación al reflejo intratextual de las referencias avícolas que tienen lugar en la monodia de Creusa puede arrojar luz sobre su significado, del mismo modo que la forma que aquí adoptan sirve para quitar hierro a su desabrida expresión en boca de la ultrajada heroína. De todos modos, la figura del sacerdote encargado de alejar los pájaros de los santuarios por los daños que causaban y el componente de impureza que comportaban no debió de ser infrecuente en el mundo griego y tiene su continuidad en el *auceps* o pajarero del mundo romano²⁷.

El término empleado para referirse a los pájaros en general es el mismo en ambos pasajes (πτανοὶ/πτανοῖς, vv. 155/902, los dos situados al comienzo de sendos *cola* anapésticos de la misma medida y constituidos cada uno por tres términos del mismo volumen silábico y asonantes entre sí los homólogos: πτανοὶ Παρνασοῦ κοίτας/πτανοῖς ἀρπασθεῖς θοίνα), vocablo que posterior-

²⁵ La expresión ὀμφὰν κληροῖς deriva de los orígenes clerománticos de la adivinación delfica e implícitamente describe las respuestas del oráculo (tal la que dio a Juto sobre Ión) como aleatorias, cf. M. S. Mirto, *Euripide. Ione*, 290.

²⁶ Cf. K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 174; M. H. Giraud, “Les oiseaux dans l’ Ion d’Euripide”, *RPh* 61, 1987, 83-94; A. K. Gavrilov, “Die delphischen Vögel im euripideischen Prolog (Eur. Ion 154-183)”, *Hyperboreus* 1.1, 1994-1995, 92-112 M. S. Mirto, *Euripide. Ione*, 228ss., explicación más razonable.

²⁷ Cf. S. Montero, “La figura del *auceps* en el mundo romano: economía y religión”, *Gerión* 2007 (Vol. extra), 265-276.

mente es variado en el primer caso por ὀρνίθων (vv. 159, 171) y en el segundo por οἰωνοῖς (v. 917). Tras formular para todos ellos la prohibición (expresada mediante el mismo verbo, αὐδῶ, v. 156, con que Creusa interpelará dos veces a Apolo en su canto monódico, vv. 887, 907, más otra vez con un nombre de la misma raíz: ἐς φῶς αὐδᾶν καρύξω, v. 911) de posarse en los “áureos edificios” (v. 157 ἐς χρυσήρεις οἴκους²⁸, expresión anticipada de un cruce de ἵπρὸς χρυσεούς θάκους†/ y καὶ γαίας μεσσήρεις ἔδρας./²⁹, vv. 909-10, y que, como χρυσεῶν δ' ἐκ τευχέων utilizada antes (v. 146), adelanta la caracterización áurea del mundo apolíneo irónicamente presente en la primera de esas dos y ya en la expresión χρυσοῖ χαίταν del verso 887 del canto de Creusa), la amenaza consiguiente es de darles muerte con su arco (el mismo plural poético τόξοις / τόξων en los tres casos, vv. 158, 165, 173), en el caso del águila de Zeus por más que “con su pico venza a las demás aves” (vv. 159-60), en el caso del cisne “sin que de nada pueda servirle la canora fórminge de Febo...cuyos hermosos sonos manchará de sangre” (vv. 164-5, 168-9 οὐδέν σ' ἄ φόρμιγξ ἄ Φοῖβου/ σύμμολπος τόξων ῥύσαιτ' ἄν./... αἰμάξεις, εἰ μὴ πείση./ τὰς καλλιφθόγγους ᾠιδάς./, formulación claramente anticipativa de la utilizada por Creusa para invocar a Apolo en su canto de denuesto, ᾧ τᾶς ἐπταφθόγγου μέλπων/ κιθάρας vv. 881-2, y que de algún modo contrapone los dos símbolos característicos del dios: el arco y la lira³⁰).

En el segundo caso y en el del pájaro desconocido, que sigue luego, la amenaza es acompañada de la conminación a marcharse, en el caso del cisne, al lago delio (v. 167), en el del pájaro ignoto a poner sus crías (παιδούργει³¹, v. 175) en las corrientes del Alfeo o en la pradera del Istmo (“a fin de que no corrompan las ofrendas y templos de Febo”, vv. 177-8), es decir, el cisne al otro gran santuario de Apolo (del que Creusa dirá que odia al dios, al final de su canto, v. 919), el otro pájaro a los célebres santuarios de Zeus en Olimpia o de Posidón en el Istmo de Corinto³²: creo que tal conminación no debe ser entendida, como lo es por parte de algún autor, en el sentido de una posible competencia entre Delfos y otros santuarios³³, sino en el sentido de que, al igual que las dos primeras aves ahuyentadas por Ión pertenecen a los dos dioses más importantes del panteón griego (incluido el propio Apolo, al que él sirve), los lugares a los que ahuyenta las dos segundas están entre los san-

²⁸ El término χρυσήρης es exclusivo de Eurípides y aparte de aquí aparece solamente en *Ion* 1154 e *IT* 129 (lir.).

²⁹ Aparte de aquí el término μεσ(σ)ήρης aparece solamente en *E. IA* 8 (anap.) y *Eratosth.* 16, 1.

³⁰ Cf. M. S. Mirto, *Euripide. Ione*, 229.

³¹ Háπαx. La expresión γυνή παιδοποιός, referida a una madre, aparece en Sófocles, *OT* 1248.

³² Cf. K. H. Lee, *Euripides. Ion*, 176.

³³ Cf. A. S. Owen, *Euripides. Ion*, Ed. with Introd. and Commentary, Oxford 1939, *comm. ad* 174-175.

tuarios más importantes de Grecia aparte del délfico. En el caso del pájaro desconocido (al cual considero que no tiene mucho sentido tratar de identificar, como suele hacerse³⁴, sino atender a lo que el poeta dice en relación con él), antes de proferir su amenaza Ión le pregunta “si es que se propone hacer el nido (εὐνάας/...) de sus hijos (τέκνοις/, ambos términos a fin de *colon*) en los aleros délficos” (vv. 172-3), cosa que al impedir el muchacho viene a comportarse de un modo hasta cierto punto similar al de las aves que arrebataron a la criatura abandonada según el relato de Creusa y su propia terminología (vv. 897ss. /τίκτω.../κοῦρον...εὐνάν/, los dos primeros términos a comienzo de *colon*, el tercero al final). Ión termina su canto diciendo que “siente vergüenza (αἰδοῦμαι/) de matar las aves, mensajeras de los dioses, pero por encima de ello está el servicio a Febo y a quienes le dan de comer” (vv. 179-83); de igual modo Creusa introduce su monodia preguntándose a sí misma, alternativa y retóricamente, cantando en tres sonoros versos (859-61) con anáfora y asonancia de sus tres formas verbales en fin de verso, “cómo puede seguir callada o bien cómo va a revelar el secreto de su estupro y perder la vergüenza (αἰδοῦς)”, antes de actuar.

Con todo, el eco más significativo del episodio de los pájaros de la monodia de Ión en la monodia de Creusa es el que tiene lugar, de forma reiterativa y casi ritual y formularia (con lo que ello le resta de sentimiento), hacia el final de la primera interpelación a Apolo (como músico), tras el relato de la violación, el parto y el abandono de la criatura, καὶ νῦν ἔρρει/ πτανοῖς ἀρπασθεὶς θοίνα/ παῖς μοι καὶ σοί./ (vv. 902-4), y hacia el final de la segunda interpelación a Apolo (como dios oracular), contraponiéndolo, trágica ironía, al destino de Ión³⁵, ὁ δ' ἐμὸς γενέτας καὶ σὸς ἱάμαθης†/ οἰωνοῖς ἔρρει συλαθείς./ (vv. 916-7). Al menos en este punto, cuando el espectador oye a Creusa reprochar a Apolo que el hijo de ambos ha desaparecido pasto de las aves, frente al hijo de su esposo, al que el dios va a establecer en su casa, no puede menos de haber pensado en la monodia de Ión y en su notable exposición del lugar en el que este se encuentra y cuáles son sus ocupaciones, una parte muy significativa de las cuales consiste precisamente en espantar, a tiros si hace falta, a los pájaros que merodean por el santuario délfico, empezando por alados tan importantes como el águila o el cisne; su primera referencia al asunto, en el compendio de tareas del final del recitativo que da comienzo a la monodia (vv. 106-8), contiene ya los elementos constitutivos de la coda señalada, solo que expresados desde el punto de vista contrario: πτηνῶν τ' ἀγέλας,/ αἷ βλάπτουσιν σέμν' ἀναθήματα./ τόξοισιν ἐμοῖς φυγάδας θήσομεν./; con lo cual este componente de la acusación de Creusa a Apolo habrá sonado a los espectadores menos grave de lo que es y con ello restado también gravedad a la acusación misma,

³⁴ Cf. A. S. Owen, *Euripides. Ion, comm. ad loc.*

³⁵ Ἴὼ <ἰὼ> κακὸς εὐνάτωρ./ ὃς τῶι μὲν ἐμῶι νυμφεύται/ χάριν οὐ προλαβὼν/ παῖδ' εἰς οἴκουσ οἰκίζεις./ (vv. 912-915).

sirviendo así de estrategia preparatoria para el intento de exculpación final del dios providencial³⁶.

3. Concluyendo, la influencia recíproca y el efecto intratextual de mutua modulación que tienen lugar entre dos estructuras composicionales en cierto sentido tan próximas como son las dos monodias del *Ión*, son sin duda el factor más importante de compatibilización en el seno de la misma obra de dos visiones tan dispares de la divinidad apolínea cuales son la transmitida por la gozosa monodia de su joven servidor Ión y la revelada por la amarga confesión de su víctima sexual la reina ateniense Creusa en su monodia. En virtud de la recíproca, aunque velada, aclaración y compensación que ambas composiciones ejercen entre sí, ni la primera resulta ser tan optimista, desinteresada y laudatoria ni la segunda tan crítica y desabrida con la figura del dios como a primera vista parecen. En todo caso una y otra concepción de Apolo y su forma de relacionarse con los fieles estaban ya en la tradición literaria griega desde sus comienzos; la originalidad y el golpe de audacia de Eurípides consistió en enfrentarlas dentro de la misma obra, aunque, eso sí, tomándose las cautelas necesarias para que la flagrante confrontación no impidiera al final, de la mano de la diosa patria Atenea como *dea ex machina*, una salida conciliatoria al conflicto.

³⁶ Cf. F. M. Wassermann, "Divine Violence and Providence in Euripides' Ion", *TAPhA* 71; A. K. Gavrilov, "Apollons Orakelsprüch im *Ion* des Euripides (Dramaturgie, Theologie, Politik), *Hyperboreus* 8.1, 2002, 43-71.

Apéndice Textual
Monodia de Ión (*Ión*, vv. 82-183)

ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων/ Ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ
γῆν./ ἄστρα δὲ φεύγει πυρὶ τῶιδ' αἰθέρος/ ἐς νύχθ' ἱεράν/ Παρνασιάδες
δ' ἄβατοι κορυφαί/ καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν/ ἀψίδα βροτοῖσι
δέχονται./ σμύρνης δ' ἀνύδρου καπνὸς εἰς ὀρόφους/ Φοῖβου πέτεται./
θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθειον/ Δελφίς, ἀείδουσ' Ἑλλησι βοάς,/ ἄς ἂν
Ἀπόλλων κελαδήσῃ./ ἀλλ', ὦ Φοῖβου Δελφοὶ θέραπες,/ τὰς Κασταλίας
ἀργυροειδεῖς/ βαίνετε δίνας, καθαραῖς δὲ δρόσοις/ ἀφυδρανάμενοι
στείχετε ναοὺς/ στόμα τ' εὐφημοὶ φρουρεῖτ' ἀγαθόν./ φήμας ἀγαθὰς/ τοῖς
ἐθέλουσιν μαντεύεσθαι/ γλώσσης ἰδίας ἀποφαίνειν./ ἡμεῖς δέ, πόρους οὐς
ἐκ παιδὸς/ μοχθοῦμεν ἀεὶ, πτόρθοισι δάφνης/ στέφεσιν θ' ἱεροῖς ἐσόδους
Φοῖβου/ καθαρὰς θήσομεν ὑγραῖς τε πέδον/ ῥανίσιν νοτερόν πτηνῶν
τ' ἀγέλας,/ αἶ βλάπτουσιν σέμν' ἀναθήματα./ τόξοισιν ἐμοῖς φυγάδας
θήσομεν./ ὡς γὰρ ἀμήτωρ ἀπάτωρ τε γεγῶς/ τοὺς θρέψαντας/ Φοῖβου
ναοὺς θεραπεύω./

ἄγ', ὦ νηθαλὲς ὦ/ καλλίστας προπόλευμα δάφ-/ νας, ἂ τὰν Φοῖβου
θυμέλαν/ σαίρεις ὑπὸ ναοῖς,/ κάπων ἐξ ἀθανάτων,/ ἵνα δρόσοι τέγγουσ'
ἱεραί,/ ἱτάνῃ ἀέναον/ παγὰν ἐκπροῖεῖσαι,/ μυρσίνας ἱεράν φόβαν./ αἶ
σαίρω δάπεδον θεοῦ/ παναμέριος ἄμ' ἀλίου πτέρυγι θοᾷ/ λατρεύων τὸ
κατ' ἡμαρ./

ὦ Παιᾶν ὦ Παιάν,/ εὐαίων εὐαίων/ εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ./

καλόν γε τὸν πόνον, ὦ/ Φοῖβε, σοὶ πρὸ δόμων λατρεύ-/ ω, τιμῶν
μαντεῖον ἔδραν/ κλεινὸς δ' ὁ πόνος μοι/ θεοῖσιν δούλαν χερ' ἔχειν./ οὐ
θνατοῖς ἀλλ' ἀθανάτοις/ εὐφάμους δὲ πόρους/ μοχθεῖν οὐκ ἀποκάμνω./
Φοῖβός μοι γενέτωρ πατήρ/ τὸν βόσκοντα γὰρ εὐλογῶ,/ τὸν δ' ὠφέλιμον
ἐμοὶ πατέρος ὄνομα λέγω/ Φοῖβον τὸν κατὰ ναόν./

ὦ Παιᾶν ὦ Παιάν,/ εὐαίων εὐαίων/ εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ./

ἀλλ' ἐκπαύσω γὰρ μόχθους/ δάφνας ὀλκοῖς,/ χρυσέων δ' ἐκ τευχέων
ρίψω/ γαίας παγάν,/ ἂν ἀποχεύονται/ Κασταλίας δῖναι,/ νοτερόν ὕδωρ
βάλλων,/ ὅσιος ἀπ' εὐνᾶς ὦν./ εἴθ' οὕτως αἰεὶ Φοῖβωι/ λατρεύων μὴ
παυσαίμαν./ ἢ παυσαίμαν ἀγαθαῖ μοίραι./

ἔα ἔα/ φοιτῶσ' ἤδη λείπουσιν τε/ πτανοὶ Παρνασοῦ κοίτας./ αὐδῶ
μὴ χρίμπτειν θριγκοῖς/ μηδ' ἐς χρυσήρεις οἴκους./ μάρψω σ' αὐτὸς τόξοις,
ὦ Ζηνὸς/ κῆρυξ, ὀρνίθων γαμφηλαῖς/ ἰσχὺν νικῶν./ ὅδε πρὸς θυμέλας
ἄλλος ἐρέσσει/ κύκνος· οὐκ ἄλλαι φοινικοφαῖ/ πόδα κινήσεις./ οὐδὲν
σ' ἀφόρμιγξ ἂ Φοῖβου/ σύμμολπος τόξων ρύσαιτ' ἂν./ πάραγε πτέρυγας/
λίμνας ἐπίβα τὰς Δηλιάδος/ αἰμάξεις, εἰ μὴ πείσηι./ τὰς καλλιφθόγγους
ὠιδάς./

ἔα ἔα/ τίς ὄδ' ὀρνίθων καινὸς προσέβα;/ μῶν ὑπὸ θριγκοὺς εὐναίας/
καρφυρὰς θήσων τέκνοις;/ ψαλμοὶ σ' εἵρξουσιν τόξων./ οὐ πείσηι; χωρῶν
δίνας/ τὰς Ἀλφειοῦ παιδούργει/ ἢ νάπος Ἴσθμιον./ ὡς ἀναθήματα μὴ

βλάπτηται/ ναοί θ' οἱ Φοῖβου < >/ κτείνειν δ' ὑμᾶς αἰδοῦμαι/ τοὺς θεῶν
ἀγγέλλοντας φήμας/ θνατοῖς· οἷς δ' ἔγκειμαι μόχθοις/ Φοῖβω δουλεύσω
κού λήξω/ τοὺς βόσκοντας θεραπεύω.

‘ He aquí los brillantes carros de cuadrigas; / Helio brilla ya sobre la tierra;
/ ante este fuego del éter las estrellas se refugian / en la noche sagrada / y las
inaccesibles cumbres del Parnaso / reciben resplandecientes / el disco diurno
para los mortales. / Humo de reseca mirra hasta los techos / de Febo se eleva
/ y en el muy divino trípode se sienta la mujer / delfia cantando para los
griegos las voces / con que Apolo resuena. / Id, delfios servidores de Febo,
/ a las plateadas corrientes / de la fuente Castalia y entrad en el templo / ro-
ciados con sus puras aguas; / y mantened vuestra boca favorable y propicia /
para dar buenas respuestas / con vuestra propia lengua / a quienes consultar
el oráculo desean. / En cuanto a nos, los servicios que desde niño / prestamos
constantemente, con ramas de laurel / y sagradas cintas dejaremos limpias /
las entradas de Febo y con húmedas gotas / el suelo regado; y las bandadas
de pájaros, / que dañan las augustas ofrendas, / con mi arco las pondremos en
fuga; / pues, como nacido que soy sin madre y sin padre, / sirvo al templo de
Febo, / que me ha criado.

Venga, utensilio / recién brotado del laurel más hermoso, / que el altar de
Febo / barras al pie del templo, / procedente de inmortales huertos, / donde
sagradas aguas proyectan / del suelo la sempiterna / fuente y empapan / del
mirto el follaje sagrado; / con él barro el suelo del dios / todos los días, con la
veloz ala del sol / haciendo el servicio diario.

Oh Peán, oh Peán, / bendito, bendito / seas, oh hijo de Leto.

Hermoso servicio, / Febo, presto ante tu morada / honrando la sede ora-
cular; / glorioso servicio es para mí / ser mano de obra esclava de los dioses, /
no mortales, sino inmortales; / servicios bienhadados / ejecutar no me cansa.
/ Febo es el padre que me engendró, / pues ensalzo al que me alimenta / y al
que me es útil le doy el nombre de padre, / a Febo, que habita el templo.

Oh Peán, oh Peán, / bendito, bendito / seas, oh hijo de Leto.

Mas pondré fin a las tareas / de los meneos de laurel / y con áureos calde-
ros arrojaré / el chorro de la tierra / que vierten / las corrientes de Castalia, /
derramando líquida agua / como santo que soy desde la cuna. / Ojalá no cesara
de servir / así siempre a Febo / o que cesara con buen sino. /

Eh, eh, / ya andan por aquí los pájaros / dejando sus nidos del Parnaso. /
Ordeno que no os poséis en las cornisas / ni en los edificios cubiertos de oro.
/ A ti te alcanzaré con mi arco, heraldo / de Zeus, que vences con tu pico /
la fuerza de las aves. / He aquí otro que rema hacia los altares, / un cisne: ¿no
dirigirás a otra parte / tus rojizas patas? / Ni la fórminge de Febo, compañera
/ del canto y la danza, podrá protegerte de mi arco. / Aparta de aquí tus alas.
/ Ve a posarte a la laguna de Delos. / De sangre teñirás, si no obedeces, / el
hermoso son de tus cantos. / Eh, eh, / ¿qué nueva ave es esta que se ha acer-

cado? / ¿No irás a hacer bajo las cornisas / el nido de paja para tus hijos? / El chasquido de mi arco te lo impedirá. / ¿No vas a hacer caso? / Vete a criar / a las corrientes del Alfeo / o al soto del Istmo / para que no sufran daño las ofrendas / y los templos de Febo. / Me da vergüenza mataros, a vosotros / que anunciáis a los mortales / los mensajes de los dioses /, mas seré esclavo de Febo / en las tareas impuestas y no cesaré / de servir a quienes me alimentan.

Monodia de Creusa (*Ión*, vv. 859-922):

ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;/ πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω/ εὐνάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ;/

τί γὰρ ἐμπόδιον κώλυμ' ἔτι μοι;/ πρὸς τίν' ἀγῶνας τιθέμεσθ' ἀρετῆς;/ οὐ πόσις ἡμῶν προδότης γέγονεν;/ στέρομαι δ' οἴκων, στέρομαι παίδων,/ φροῦδαι δ' ἐλπίδες, ἃς διαθέσθαι/ χρήζουσα καλῶς οὐκ ἐδυνήθην,/ σιγῶσα γάμους,/ σιγῶσα τόκους πολυκλαύτους./ ἀλλ' οὐ τὸ Διὸς πολυάστρον ἔδος/ καὶ τὴν ἐπ' ἐμοῖς σκοπέλοισι θεᾶν/ λίμνης τ' ἐνύδρου Τριτωνιάδος/ πότνιαν ἀκτῆν,/ οὐκέτι κρύψω λέχος, ὃ στέρνων/ ἀπονησαμένη ῥαίων ἔσομαι./ στάζουσι κόραι δακρύοισιν ἐμαί,/ ψυχῇ δ' ἀλγεῖ κακοβουληθεῖσ' / ἔκ τ' ἀνθρώπων ἔκ τ' ἀθανάτων

οὕς ἀποδείξω

λέκτρων προδότας ἀχαρίστους.

ὦ τᾶς ἐπταφθόγγου μέλπων/ κιθάρας ἐνοπᾶν, ἄτ' ἀγραύλοισ/ κεράεσσιν ἐν ἀψύχοις ἀχεῖ/ μουσᾶν ὕμνους εὐαχήτους,/ σοὶ μομφάν, ὦ Λατοῦς παῖ,/ πρὸς τάνδ' αὐγὰν αὐδάσω./ ἦλθές μοι χρυσῶι χαίταν/ μαρμαίρων, εὐτ' ἐς κόλπους/ κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον/ ἴανθίζειν† χρυσανταυγῆ-/ λευκοῖς δ' ἐμφὺς καρποῖσιν/ χειρῶν εἰς ἄντρου κοίτας/ κραυγὰν Ἔω μᾶτέρ μ' αὐδάσαν/ θεὸς ὀμεινέτας/ ἄγες ἀναιδεΐαι/ Κύπριδι χάριν πράσσων./ τίκτω δ' ἅ δύστανός σοι/ κοῦρον, τὸν φρίκαι ματρός/ βάλλω τὰν σὰν εἰς εὐνάν,/ ἴνα μ' ἐν λέχεσιν μελέαν μελέοις/ ἐξεύξω τὰν δύστανον./ οἶμοι μοι καὶ νῦν ἔρρει/ πτανοῖς ἀρπασθεῖς θοίνα / παῖς μοι καὶ σοί./ τλᾶμον, σὺ δὲ <καὶ> κιθάραι κλάζεις/ παιᾶνας μέλπων./ ὦή, τὸν Λατοῦς αὐδῶ,/ ὅστ' ὀμφὰν κληροῖς/ ἴπρὸς χρυσεούς θάκουσ†/ καὶ γαίας μεσσήρεις ἔδρας./ ἐς φῶς αὐδὰν καρύξω./ Ἴω <ἰὼ> κακὸς εὐνάτωρ,/ ὃς τῶι μὲν ἐμῶι νυμφεύται/ χάριν οὐ προλαβὼν/ παῖδ' εἰς οἴκους οἰκίζεις./ ὁ δ' ἐμὸς γενέτας καὶ σὸς ἴαμαθῆς†/ οἰωνοῖς ἔρρει συλαθείς,/ σπάργανα ματέρος ἐξαλλάξας./ μισεῖ σ' ἅ Δᾶλος καὶ δάφνας/ ἔρνεα φοίνικα παρ' ἀβροκόμαν./ ἔνθα λοχεύματα σέμν' ἐλοχεύσατο/ Λατῶ Δίοισί σε κάποις.

‘Alma mía ¿cómo he de callarme? / y ¿cómo declarar mis oscuras / uniones y perder la vergüenza? / ¿Qué obstáculo hay ya, pues, que me lo impida? / ¿Contra quién estoy compitiendo en virtud? / ¿No ha resultado ser un traidor mi esposo? / Me quitan mi casa, me quitan a mis hijos, / se van mis esperanzas, que no pude cumplir / honrosamente cuando debía, / silenciando

mis connubios, / silenciando los muy llorados partos. / Pero no, por la sede de Zeus muy estrellada, / por la diosa que reina en mis picos / y por la augusta ribera / del húmedo lago Tritónide, / ya no ocultaré más la unión amorosa: / estaré más a gusto / una vez que me quite esa carga del pecho. / Mis pupilas se inundan de lágrimas / y me duele el alma de ser maltratada / por humanos y por inmortales, / a los cuales pondré en evidencia / como desagradecidos traidores de mi lecho.

Oh tú que modulas la voz de la cítara / de siete tonos, la que en agrestes / cuernos exánimes hace sonar / los muy sonoros cantos de la música, / contra ti, oh hijo de Leto, / lanzaré mis reproches a la luz del día. / Viniste a mí refulgiendo de oro / en tu pelo cuando yo recogía / en mi regazo pétalos de crocus / para teñir de áureo brillo mis vestidos. / Me agarraste por mis blancas muñecas / y, por dar gusto a Cipris / con tu desvergüenza, me llevaste / a yacer a una gruta, / dios salteador de mi lecho, / mientras yo gritaba “madre”. / Doy yo a luz, desgraciada, / a un muchacho tuyo, al que por temor a mi madre / arrojó en tu cama, / allí donde en aciagos lechos te uniste / a mí aciaga, desgraciada de mí. / Ay de mí, ay; y ahora se ha perdido, / arrebatado para festín de las aves, / mi hijo y el tuyo. Desgraciado, y tu [todavía] tocas la cítara / y cantas el peán. / Oh, eh, a ti te hablo, hijo de Leto, / que difundes la voz del oráculo / junto a los áureos asientos / y la sede central de la tierra. / Ante la luz del día alzo mi voz. / Oh, oh, amante malvado, / que a mi esposo / le das un hijo para habitar su casa / sin de él recibir favor, / y el nacido de mí y de ti, sin que lo supieras, / ha perecido presa de las aves, / que cambió por los pañales de su madre. / Delos te odia y los ramos / de laurel junto a la palmera de frondosa copa, / donde en agosto alumbramiento te alumbró / Leto en los jardines de Zeus.’

• El texto adoptado es el de J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Oxford 1981, con la salvedad de αἰμάξις (v. 168), que es recuperación de la lectura de los mss., en lugar de αἰάξις, conjetura de Nauck. Cf. M. S. Mirto, *Euripide. Ione, ad loc.*

